

Cartografía de voces americanas

Editores:

Alejandra Vela, Karina Ortiz y César Carrión

ep

Cartografía de voces americanas

Alejandra Vela¹

Karina Ortiz¹

César Carrión¹

1 Pontificia Universidad Católica del Ecuador

edi
PUCE

Cartografía de voces americanas

Primera edición

© 2026 Alejandra Vela, Karina Ortiz y César Carrión

© 2026 Pontificia Universidad Católica del Ecuador

laeditorial.puce.edu.ec

Quito, Av. 12 de Octubre y Roca

Apartado n.º 17-01-2184

Tel.: (593) (02) 2991 700 ext. 2060, 1711, 1013

Correo: publicaciones@puce.edu.ec

Producción editorial: Jossué Baquero

Gestión técnica: Macarena Orozco

Asistencia editorial: Danna Quintana

Diseño de portada: Macarena Orozco

Diagramación: Andrea Gómez

Corrección de textos: ediPUCE

ISBN digital: 978-9978-77-796-1

Quito, mayo de 2026



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons

Reconocimiento-No Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

El manuscrito se sometió a revisión de pares ciegos, lo que garantiza la confidencialidad de autores y árbitros, conforme a las normas de publicación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Cartografía de voces americanas

Índice

Prólogo.....	9
1. RITOS Y MITOS: CRIATURAS ANDINAS.....	13
Función mítica y ecocrítica en la narrativa andina.....	15
Maternidad: el monstruo que acecha a las mujeres.....	43
El cóndor y el gallinazo: ritos funerarios en cuentos ecuatorianos.....	75
2. PRIMER ENTREMÉS	105
Materiales de construcción	107
La marca.....	111
Sea Foam. Espuma de mar.....	113
3. EN CLAVE DE VERSO	117
La inmersión en dos mundos posibles: Altazor, de Vicente Huidobro	119
Siempre más Amarilis: Proceso de recepción de la vida y obra de la poeta guayaquileña M á rgara S á enz.....	139
4. SEGUNDO ENTREMÉS	169
El Urcuyaya.....	171

Huesos de hada.....	177
5. DEL MARGEN HACIA DENTRO.....	181
La literatura indígena como puente intercultural y la construcción social del abismo sobre el que se levanta	183
La escritura como estrategia de preservación de la literatura oral indígena wayuu, en la obra de Ramón Paz Ipuana	215
Glotopolítica y Educación: integración de quechuismos en la enseñanza del español en Pasto para la apropiación cultural y textual de los estudiantes.....	237
6. CODA	275
Entrevista al fraile dominico y escritor brasileño (testimonio).....	277
Reconstrucción del diccionario	283
Una marimba para su reino	287

Prólogo

Cartografía de voces americanas nace como un territorio compartido. Su origen está vinculado al XIX Congreso Internacional Memoria e Imaginación en América Latina y el Caribe, realizado en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede Quito, en 2024. Sin embargo, este libro no pretende ser una simple recopilación de memorias ni una transcripción fría de ponencias, sino la deriva natural de aquel encuentro, un eco que toma forma y busca mantener abiertas las conversaciones que allí se gestaron.

La elección del término “voces” en el título no es casual. La literatura, escrita u oral, siempre ha estado ligada al canto. Las palabras, cuando se pronuncian o se leen en silencio, son notas que afinan nuestra memoria y nuestra identidad. En esta publicación, esas voces se entrelazan: las de la crítica académica y las de la creación literaria; las que dialogan con la tradición indígena y las que exploran los imaginarios urbanos; las que investigan el pasado y las que inventan futuros posibles.

Cada sección del libro se organiza como si se tratara de un concierto. Los subtítulos, inspirados en el lenguaje musical, nos recuerdan que aquí no hay jerarquías sino contrapuntos: ritos, versos, márgenes, codas. Cada voz entra en escena con su timbre particular, se superpone, se interrumpe o se responde, en un efecto polifónico.

La primera parte, “Ritos y mitos: criaturas andinas”, reúne tres artículos que exploran el mito, la maternidad y las aves en la narrativa ecuatoriana y andina. En conjunto, revelan cómo las imágenes ancestrales y los símbolos culturales continúan resonando en nuestras escrituras, dotándolas de sentidos que trascienden el tiempo. Tras esta apertura, el “Primer entremés” nos invita a escuchar tres textos literarios que nacen de la convocatoria Biblos, un espacio de la PUCE pensado para visibilizar la creación entre estudiantes, profesores y escritores de la comunidad universitaria. Son relatos y poemas que introducen otro registro: la voz íntima, poética y confesional.

La sección “En clave de verso” coloca en el centro la poesía. Desde la inmersión en *Altazor* hasta la reconstrucción de figuras míticas como Amarilis o Mágina Sáenz, se evidencia que la poesía latinoamericana siempre ha sido un laboratorio de lenguajes, un territorio en disputa entre lo real y lo imaginario. A continuación, el “Segundo entremés” aporta nuevas resonancias narrativas y líricas, como una improvisación que mantiene vivo el ritmo del libro.

Más adelante, en “Del margen hacia dentro”, los artículos examinan la literatura indígena, la escritura como preservación de la oralidad y la glotopolítica en la enseñanza. Aquí, la metáfora del puente adquiere fuerza: son textos que cuestionan abismos coloniales y proponen formas de comunicación verdaderamente interculturales. Finalmente, la “Coda” reúne testimonios, entrevistas y poemas que cierran el volumen como los últimos compases de una partitura.

Este libro se construye como una “cartografía”: no un mapa fijo, sino un trazado en movimiento, donde cada voz marca una ruta, una huella, un ritmo. La academia y la creación literaria aparecen aquí como dos registros que no se excluyen, sino que se complementan.

Unos textos investigan, otros narran; unos analizan, otros inventan.
Pero todos, en su diversidad, recuerdan que América Latina se cuenta
y se canta.

Equipo editorial

1.

**RITOS Y MITOS:
CRIATURAS ANDINAS**

Función mítica y ecocrítica en la narrativa andina

Leoncio Daniel Quispe Torres
Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga

Resumen

A diferencia de los estudios acerca de la literatura escrita andina, que en cierto modo es la que más se ha atendido y abunda, se van iniciando investigaciones sobre la narrativa oral andina, no solo como depositaria de la memoria, la visión y la cultura, sino como expresión estética que posee un valor propio. Al respecto, se propone el estudio del mito andino, especialmente las que tienen de referente la región de Ayacucho, para determinar la configuración simbólica de la relación entre cultura y medio ambiente. En tal sentido, el enfoque propiamente andino y el de la ecocrítica se utilizan a fin de dilucidar la representación de la naturaleza en los mitos con base en ciertas categorías mentales que podrían ser auténticas del mundo andino. Asimismo, el análisis toma en cuenta las funciones míticas de cada texto. En un primer acercamiento, se consideran los textos *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* de la edición de José María Arguedas y Francisco

Izquierdo Ríos, y *Seques. Mitos de Cusco, Ayacucho, Apurímac, Áncash y Huancavelica* de Ana María Flores Núñez y otros.

Palabras clave: mito, símbolo, funciones, ecocrítica.

Cero

El estudio y conocimiento de la literatura puede abordarse desde diferentes ópticas, puesto que contiene un mundo diverso para su comprensión. Para el presente caso, el abordaje de los mitos sur andinos del Perú se opta por el horizonte andino y la perspectiva ecocrítica. Sobre la última afirman Glotfelty y Fromm:

La ecocrítica es el estudio de las relaciones entre literatura y el entorno físico. Así como la crítica feminista examina el lenguaje y la literatura desde una perspectiva de conciencia de género y la crítica marxista se ocupa del modo de producción y de clase económica en su lectura de los textos, la ecocrítica toma un enfoque centrado en la tierra para sus estudios literarios. (1996, p. XIII)

Los mitos se hallan configurados por la sociedad y la cultura, hecho que influye en su peculiaridad o distinción, pues como señala Bula Caravallo¹:

1 El texto delimita la ecocrítica y su relación interdisciplinaria.

La visión que tenga una cultura de la naturaleza –tanto en abstracto como en instancias concretas–, la visión que tenga de las relaciones entre hombre y naturaleza y la idea que tenga del lugar del hombre en el mundo, afectarán la manera en que dicha cultura se comporte en relación con el mundo natural. (2009, p. 3)

Sin embargo, al considerar el pensamiento ecológico en relación con la literatura, no se debe abandonar la visión holística; es decir, la confluencia de las partes y el todo con sus múltiples interrelaciones.

Juan Vázquez (1999)², siguiendo la línea de la mitocrítica y su metodología del mitoanálisis, propone los siguientes pasos para el estudio de los mitos: Paso 1: descomposición de las escenas. Paso 2: se relee el mito dividido en oraciones. Paso 3 y 4: indicar tiempo y lugar de la acción. Paso 5: se debe concentrar la atención en aquellas acciones y objetos que describen o representan simbólicamente diferentes niveles cósmicos, como el inframundo, la tierra y el cielo. Paso 6: la acción dramática. Paso 7: los opuestos. Paso 8: el análisis de las operaciones dialécticas. Paso 9: identificación de los símbolos y de su significado. Paso 10: la interpretación general o exégesis.

Teniendo en cuenta lo anterior, el estudio asume el enfoque metametodológico y el principio de consiliencia, ya que “no se trata del método como receta o algoritmo, sino de una relación dinámica entre métodos y conocimiento que rinde un método en constante transfor-

2 Revisese la sección de su libro *Mitología y mitoanálisis* en la cual incluye un esquema de análisis mitológico.

mación y permanente apertura” (Bula, 2010, p. 2). El presente trabajo considera a los mitos que giran en torno a los *apus* y sus diversas manifestaciones o configuraciones.

Uno

El mito *Huatuscalla* y *Ccaser*³ presenta las operaciones dialécticas siguientes:

1. Un tiempo pasado intemporal, indeterminado, en el cual la naturaleza como ser auténtico e independiente existe en armonía.
2. Transformación hacia el conflicto, ruptura de la armonía por la presencia y codicia humana.

En noviembre de 1945 se da el derrumbe de una parte de *Huatuscalla*, la destrucción de la carretera y la obstrucción del curso del río Mantaro.

3. La acción conservadora o de protección de los *apus*, quienes, solidaria y colectivamente accionan para proteger el tesoro de *Huatuscalla*.
4. Acción de cólera y espera de venganza.

3 El texto analizado corresponde a *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* de la edición de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. También aparece en *Seques. Mitos de Cusco, Ayacucho, Apurímac, Áncash y Huancavelica*. En este se refiere como informante a Prudencio Córdova, de 56 años, natural de Huanta.

El mito preludia un tiempo inicial implícito, sugerido, intemporal, que no incluye la presencia humana. Esta parte corresponde a la esencialidad de la naturaleza y su estado de armonía. El desarrollo, con el cual se inicia la narración, realiza la presentación-descripción de los cerros:

Huatuscalla y Ccaser son dos cerros que se encuentran a veinte kilómetros de la ciudad de Huanta. Huatuscalla es un cerro bastante alto, a cuya cima dicen que la gente no puede llegar, y si con gran osadía alguno lo logra, le es ya imposible volver, porque desaparece el camino por donde llegó, y todo en su derredor se cubre de espinas y vidrios. (p. 49)

La secuencia muestra el dominio del *Hanaq Pacha* por parte del cerro, la referencia de “bastante alto” y “cima” así lo confirma; ello sugiere el carácter divino y prohibido para el hombre, quien habita el *Kay Pacha*. Los espacios cosmológicos guardan una relación divisoria, vedada para la gente; sin embargo, en caso de franquearse, deviene la perdición a modo de castigo. De este modo, el texto manifiesta una función moral, de regulación de la conducta humana, a fin de respetar el espacio consagrado para las divinidades. El hombre es quien plantea el conflicto, como perpetrador e intruso de lo que no le corresponde.

La siguiente secuencia narra:

Por ese cerro debía pasar la carretera que uniría Huanta con el distrito de San José, pero la obra de los ingenieros se vio obstaculizada, porque con mucho trabajo hacían un trecho de carretera y al día siguiente encontraban que el cerro se había derrumbado, y destruía

toda la carretera. A este respecto los vecinos dicen que una noche oyeron que Huatuscalla le habló a Ccaser (cerro que queda frente al primero) y le decía: “Aconséjame, no sé qué hacer, porque con sus excavaciones ya me están por herir el corazón”.

Ccaser (contestando): “Tiyaylla tiyay (Desplómate nada más, derrúmbate nada más).” (p. 49)

La relación conflictiva entre hombre y naturaleza se intensifica cuando los ingenieros abren una carretera; el cerro, mediante su derrumbe, obstaculiza la construcción. En el mundo andino prima el respeto hacia la naturaleza. En cuanto se tenga alguna necesidad y se requiera algún elemento o favor, se realiza adecuadamente la petición, generalmente a través del *pago*. La presencia de los ingenieros y su afán civilizador con la construcción de la carretera, sin la realización del *pagapu*⁴, no traduce ningún modo andino. Estos interactúan sin considerar al cerro como un ser vital, como un *apu* o dios tutelar, sino como un objeto o un recurso: motivo de extracción de minerales o “tesoros” o abrir un camino para fines de relación social, comercial o cultural. Los vecinos, en cambio, parecen aludir a los habitantes autóctonos o andinos, quienes, incluso, tienen la posibilidad de ser testigos de los hechos, tanto naturales como portentosos. Por ejemplo, son quienes pueden oír el diálogo entre los cerros por la noche, hecho que no a cualquiera, como a los ingenieros o extraños, se les es permitido, pues

4 Es la práctica ancestral andina del “pago” o acción de reciprocitar a los dioses mediante ofrendas.

no se hallan inmersos en la tradición, la cultura o no comparten la cosmovisión andina.

De hecho, el diálogo constituye un elemento mítico, es lo sobrenatural presentado como algo normal y aceptado para la comunidad andina. La noche, a diferencia del día, es el tiempo en el cual se manifiestan los acontecimientos sagrados o sobrenaturales. *Huatuscalla* revela conciencia de sufrir el daño producido por el hombre, su capacidad limitada para defenderse, por lo que pide consejo y ayuda. El hecho de acudir a asistir al cerro *Ccaser* no es un signo de debilidad, más bien alude a la visión andina de la práctica del colectivismo o cooperativismo; es decir, a la idea del *yanantin*⁵, la acción de conjuncionar con el otro par o complemento, a fin de que, con su ayuda, se pueda solucionar el problema o establecer el equilibrio armónico.

Bula Caraballo (2009), desde la visión ecocrítica, señala que hay una visión ciega y parcial, específicamente antropomórfica o antropocéntrica en relación con la naturaleza. En el texto, esta realidad se manifiesta en la relación que contraen los ingenieros con la naturaleza. Para ellos, como sujetos ajenos e interventores, la naturaleza constituye un objeto, un recurso de uso, ya sea con un fin utilitario, social o cultural. A la par, Spretnak (1991) convoca a reestablecer la separación entre cultura y naturaleza, constituyendo la integración e interconexión entre ambas. También llama a cambiar el sentido epistémico de

5 Véase el concepto de yanantin en *Especios y maíz: El concepto de yanatin entre los Macha de Bolivia* de Tristan Platt, donde se dice que la idea puede traducirse en sentido estricto como “ayudante y ayudado para formar una categoría única”.

la ecocrítica, que mayormente es mecanicista, patriarcal y cartesiano. De esta manera, en el texto, prima la separación hombre (como sujeto cultural) y naturaleza (como objeto o cosa). La visión andina, en cambio, desde su tradición ancestral, no concibe la separación entre espíritu y materia, entre el hombre y la naturaleza. El hombre no se halla en una condición de superioridad o de aprovechamiento de la naturaleza, sino en una relación de horizontalidad y cooperación mutua.

En lo que sigue, el diálogo de los cerros continúa:

Huatuscalla (al día siguiente): “Ya no puedo más, ya me han herido mucho y si me rompen el corazón me robarán todos mis tesoros”.

Ccaser: “No seas tonto, no te dejes robar tus riquezas, mándamelas que yo te las guardaré”. (p. 49)

Tal como se ha señalado, el diálogo es un signo de comunión, de convención, de apoyo y de correspondencia. Es el principio andino del colectivismo, de la cooperación, del *aynikusun*. Asistimos a la práctica del *yanantin* como acción reguladora o restablecedora del orden. El cerro *Huatuscalla* es consciente de sus limitaciones y de la posibilidad de perder sus tesoros por la acción y la codicia humana. Ante ello acude a *Ccaser* para obtener consejo y apoyo. La respuesta de *Ccaser* es la afirmación de la protección de la condición o estado, la esencialidad, de los cerros, no ceder a la codicia materialista de los hombres y, por la ayuda mutua, conservar su esencialidad o autenticidad.

La narración continúa:

Efectivamente, a las doce de la noche, se abrió una puerta en cada cerro, y las puertas quedaron frente a frente; luego se tendió un

puente larguísimo uniendo ambas puertas; entonces aparecieron misteriosos soldados vestidos de rojo que trasladaron todas las riquezas de Huatuscalla a Ccaser, en burros y llamas. Y cuando hubieron concluido el trabajo, desapareció el puente; se cerraron las puertas. (p. 49)

Joseph Campbell señala que “La primera función de una mitología es reconciliar a la conciencia que despierta con el *mysterium tremendum et fascinans* de este universo *tal como es*” (Campbell, 1992, pp. 24-27). Como suele concebirse, lo sobrenatural en el mito ocurre en tiempos específicos, como señalamos, especialmente en la noche. Las acciones de los cerros manifiestan sentido de misterio e incomprensibilidad, solo reconciliable si se les acepta como *apus*, deidades poderosas de las montañas, los mismos que revelan un poder abrumador que sobrecoge e intimida. A quienes son testigos de las acciones misteriosas, les provoca el sentimiento de asombro, ligado a la “conciencia de criaturas”, de humildad, disminución y sumisión frente al poder demostrado. Los cerros, como *apus*, no han tenido más salida que revelarse y mostrar su poder, por lo que se distinguen como el “otro” o “distinto” que puede accionar de modo increíble para lograr su cometido.

En la narración mítica, el acto de dimensión “inabarcable”, para la comprensión lógica o racional, desprende una sensación fascinante, la misma que está asociada a la tercera función que señala Campbell: “la imposición de un orden moral”. Los cerros trasladan las riquezas para alejarlas de la posesión humana, hecho que produce lo desconcertante, lo confuso, el arrebató; pero que invita a la plenitud, a la realización justa: el respeto a la “territorialidad” y los elementos de la naturaleza, la convivencia armónica y horizontal entre los hombres y su entorno, que contrae y significa un estado de felicidad. La ética andina se sustenta

en la base de la reciprocidad (*tinkunakuy*), no en el beneficio propio o unilateral; de ahí que la acción de los cerros busca evitar la intromisión y práctica del individualismo, dictaminada por la codicia egoísta de una visión occidentalizada. De esta manera, el texto postula una verdad, una moral y una experiencia única con lo sobrenatural, solo si se concibe dentro de los estatutos de la cosmovisión andina.

El texto culmina narrando: “Desde aquel día Huatuscalla ha quedado con cólera, y espera el día de vengarse, y por eso se derrumbó en parte, en el mes de noviembre del año 1945, obstruyendo el curso del río Mantaro” (p. 49).

Como puede leerse literalmente, el animismo o tratamiento panteísta sobre el cerro se relaciona con su estado irracional, pues tiene “cólera” y desea “vengarse”, explicándose que por tales motivos se “derrumbó” en el año 1945. Sin embargo, debemos destacar que la acción y los estados de ánimo del cerro o *apu* deben entenderse dentro del marco de la cosmovisión andina. Se trata de establecer una condición moral de respeto y equilibrio entre las partes, entre el hombre y la naturaleza, caso contrario, el *apu* o las deidades naturales responderán con una acción poderosa y desalentadora. La comprensión solo puede operar dentro de la visión andina, como una verdad que tiene su propia lógica: la mítica. La referencia temporal conlleva a la base fáctica del texto, una revisión histórica brinda la realidad del hecho⁶, la cons-

6 Al respecto, revisar el artículo de Pérez, I. y Oré, J. J. (2023). “Huatuscalla: Un poblado preincaico de interacción cultural en la cuenca media del río Mantaro, en Luricocha, Huanta”. *Alteritas*, (13), pp. 119-137.

trucción de una carretera y el derrumbe. Así, el mito se interrelaciona con la realidad histórica y construye su verdad legítima.

Dos

El mito *El cerro encantado*⁷ presenta narrativamente al cerro llamado Amaru, ubicado a unos siete kilómetros de Huanta, y al río Cachi que significa “sal”. Se cuenta que los antiguos moradores afirmaban que el cerro estaba encantado y que sobre él crecía el ají de modo natural y abundantemente, sin intervención humana.

En esta primera parte, notamos la diferencia de la naturaleza como ser auténtico, independiente de la intervención humana y como representación humana mediante el lenguaje y su visión: el narrador afirma que los moradores del lugar conciben al cerro como “encantado”. Primero, el cerro, como ser auténtico, tiene existencia propia, no dependiente del hombre, y produce los ajíes. Segundo, como representación humana, le es dado un nombre, se le concibe como “encantado”; también se cuenta que el hombre emplea el ají como condimento. Es decir, asume la condición de ser un recurso de alimentación para aquel. Se puede notar que la naturaleza configura al hombre, tanto a nivel biológico, pues la naturaleza le provee alimentación o sustento, como a nivel cultural, pues crea una manera de percibir al mundo.

7 El texto corresponde a *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* de la edición de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos.

Lo sobrenatural, como característica del mito, se patentiza al enunciarse que los ajíes crecen sin intervención humana y que forma una “especie de bosque, inspirando por lo tanto la curiosidad de la gente de los alrededores” (p. 50). Aquí también se percibe la sensación de lo misterioso, el *mysterium tremendum*, que coloca al hombre en su condición de criatura. Asimismo, se manifiesta a la naturaleza como una deidad activa, seductora y encantadora, provocando en el hombre la “curiosidad” como una forma del *mysterium fascinans*. No obstante, la manera cómo el hombre percibe a la naturaleza parece, como señala Caraballo (2009, pp. 63-73), una visión parcial o antropocéntrica, es decir, de separación e intento de posesión de lo que provee la naturaleza.

Más adelante se narra:

Dícese también que habita en aquel lugar un toro de oro resplandeciente, que todas las noches baja a beber agua del río, por un caminito plateado que se abre a su paso y se cierra después; y que a las doce de la noche canta un gallo su quiquiriquí. En el río vive una ninfa hermosa, de las que llaman sirenas las leyendas, que gallarda y cautelosa cuida de su corriente, impidiendo que el toro la agote. (p. 50)

La intervención de elementos sobrenaturales confiere al mito su carácter fantástico y simbólico. El toro de oro es signo material de riqueza, poder, fuerza, tentación de posesión. El acto reiterativo de ir a beber al río agrega el intenso deseo de poseerlo o dominarlo. El camino plateado que se abre y cierra a su paso le añade lo misterioso y portentoso al carácter del mito. El canto del gallo es un llamado para tener en cuenta a la acción repetitiva. La ninfa hermosa, gallarda y cautelosa también añade atracción sobre lo extraños que son los hechos.

No solo la naturaleza y sus encantos atraen y pierden al hombre, sino que este se deja llevar por la codicia o sed de posesión, pues es dominado por su curiosidad, su deseo, su voluntad de enriquecimiento. Por otro lado, se puede leer que la naturaleza tiene un modo de proteger sus elementos o tesoros, y es a través del encanto por lo más violento e insalvable. Así, “el toro es el rey, dueño poderoso y único de sus bienes” (p. 50).

En el fondo, el texto se constituye como una narrativa “fuerte”, pues instituye el poder de la naturaleza como extraño e inasible, que cuestiona la instrumentalización y antropologización de la naturaleza, en el cual la conciencia ecológica deviene desde la misma naturaleza y no del hombre. Juan Araya (2016) sostiene que la conciencia antropológica se da en relación con el sujeto como egoconciencia respecto a la sociedad; esta debe guardar una interrelación con la conciencia ecológica en correspondencia a la biósfera, una ecoconciencia respecto a la naturaleza. Esta interrelación no prospera en la narración mítica del texto, los personajes (hombres) no poseen ni manifiestan la conciencia ecológica, por lo cual se deduce que la sociedad no ha alcanzado un grado considerable de desarrollo cultural y técnico, cuyo contexto pueda aliar la conciencia antropológica con la ecológica. Así, es la misma naturaleza quien establece un orden, aunque violentamente, para mantener el equilibrio entre el hombre y la naturaleza. El texto narra:

La curiosidad y el deseo de llegar a capturar el toro de oro y coger el ají silvestre es mucha; los hombres viven en un afán constante de llegar a la cúspide del cerro; pero les es imposible, puesto que antes de llegar a la cúspide caen, si no muertos, enfermos del mal llamado

“alcanzo”, enfermedad muy fuerte, con síntomas graves y vómitos de sangre, que mata a todo ser viviente. (p. 50)

El narrador concluye que la historia manifiesta que esta se ha ido transmitiendo por generaciones e indica que los indios “ignorantes” creen en ella obstinadamente. Este final, el del enunciador, marca una distancia respecto a los “indios” y “antiguos moradores de los pueblecillos”, demostrando así su incredulidad y “apartamiento” de la realidad o historia que relata.

Tres

El mito *Vaca yupana*⁸ (traducido como “conteo de vaca” o “cuenta de la vaca”), recogido en el distrito de San Cristóbal y el valle Marco Puquio, incluye la siguiente información:

El poblado de valle de Marco Puquio hasta ahora es conocido con el nombre de Vaca Yupana, pues hasta hoy hay señales donde los apus han convertido las vacas en piedras. Además, se dice que en tiempo de lluvias, por el mes de febrero, salen toros llorando. En este lugar se practica mucho la agricultura y se siembra trigo y cebada. (p. 138)

8 El texto corresponde a Flores, A. Zelaya, P. Vásquez, P. y Maguiño, M. (2021). *Seques*. Ediciones Altazor.

Se cuenta que una señora tenía dos hijos, cada cual con sus respectivas esposas. Uno muy rico, con vacunos, pero malo y sin descendencia. El otro era pobre y con varios hijos. Estos iban donde el tío a pedirle comida, pero el hombre malo “prefería dársela a sus perros y gatos antes que a sus sobrinos” (p. 138).

Los personajes son arquetipos del bueno y el malo; reconocidos en el mundo andino como el *apu runa*, hombre rico pero malvado y con una marca de condena (egoísta y sin hijos), y como el *wakcha runa*, hombre pobre, consciente de su condición de carestía, por lo cual decide trabajar, hecho que le otorga un carácter activo, de dignidad y de honra.

En el afán de búsqueda de trabajo, el hombre pobre quedó dormido en las faldas del *Pukaurqu* (cerro rojo o colorado), que, según el enunciador, “come” a las personas.

El acto de “comer” tiene diversos sentidos en la narrativa quechua andina. Los *apus*, como seres divinos, dioses tutelares, reclaman los “pagos” a cambio de dar beneficios o evitar estragos al ser humano. En este caso, parece referirse al castigo de dar muerte al que infringe la territorialidad del cerro, sin guardar el debido permiso o respeto.

El hombre pobre, en sus sueños, testimonia la comunicación de los cerros *Pukaurqu* y *Kaskuchayuq* (el que tiene casco, cubierta, protección o pecho). El *apu Pukaurqu* inquiere lo que busca el hombre y decide “comerlo”; pero *Kaskuchayuq* reconoce la condición de pobreza, el tener varios hijos y su búsqueda de trabajo y, por todo ello, se opone a “comer” al hombre. En cambio, le regala una vaca y su cría.

La referencia al “sueño” (*puñuy* o *musquy*) nos refiere al mundo onírico o fantástico como revelación de una “verdad” sobrenatural; no como un hecho fantasioso y no verídico. El sueño es el punto o espacio

de la revelación de los actos milagrosos y sobrenaturales; es una especie de ventana a través de la cual puede uno observar al futuro, a los dioses y sus actos.

Los *apus Pukaurqu* y *Kaskuchayuq* funcionan como pares complementarios, el *yananti* como signo de confluencia colectiva para tomar una decisión y obrar con sabiduría. En este caso, la apelación al intercambio de razones mediante el diálogo se sobrepone a la decisión apresurada e irracional. La de los *apus* constituye una acción dadora o bienhechora, pues consideran al hombre pobre como un ser activo, protector de sus hijos, sacrificado, con dignidad y honor, que no es ocioso y busca trabajo, por lo que la naturaleza lo premia.

El “regalo” (de la vaca y su cría) establece una suerte de compensación frente a la carencia del hombre. La naturaleza está en procura de equilibrar o armonizar al mundo. Hay, pues, un sentido de justicia; pero no para cualquiera, sino para quien demuestra ser bueno.

El hermano malo increpa al pobre por los regalos, le acusa de robo y le amenaza con denunciarlo. Al saber que es un regalo de los *apus*, le pide llevarle al lugar a fin de que a él también los cerros le den un regalo.

El hermano malo demuestra su egoísmo, su codicia y su envidia. No puede aceptar que otros tengan su posesión personal, ya que, según él, ello sería inapropiado e injusto. Actúa como un vigilante y censor en procura de su propio bienestar.

Cuando el hermano malo duerme en el lugar, esperando su regalo, los cerros se manifiestan mediante el sueño. En el diálogo advierten el interés del hombre y su conducta de envidioso; entonces, los *apus* deciden “regalarle” dos cachos y una cola. De este modo, despierta convertido en venado.

El ciclo de los hechos se repite, pero no mecánicamente. Los cerros o *apus*, como dioses tutelares, conocen la realidad de las cosas. Saben del interés del hombre rico, conocen su naturaleza envidiosa. Por tal, los “regalos” son el castigo. La metamorfosis del hombre en venado significa despojarle de su condición humana, restarle a la condición de ser un animal de presa. Los cachos y la cola lo rebajan y otorgan su carácter risible que lo delegará fuera de la relación familiar y comunitaria. Se trata, pues, de velar por una moral adecuada, de armonía colectiva, frente a la cual el individualismo, el egocentrismo, la codicia y la envidia son condenables y sancionados.

El relato finaliza indicando que el hermano pobre se queda con las posesiones del rico (las vacas), que los *apus* bendicen sus pampas y que hoy el lugar se llama *Vaca Yupana*, por el hecho de no poder contarse las muchas vacas que hay.

De este modo, los *apus*, llenos de su poderío, son los reguladores de las acciones humanas. Premian o castigan a los hombres según los actos que estos demuestran. Así, el mito cumple con la cuarta función señalada por Campbell, calificada como la más crítica y vital, que consiste en “ayudar al individuo a centrarse y desenvolverse, de acuerdo con d) él mismo (el microcosmos), c) su cultura (el mesocosmos), b) el universo (el macrocosmos) y a) el terrible misterio último que está dentro y más allá de todas las cosas” (Campbell, 1992, pp. 24-27).

Cuatro

En el mito *Toroqocha*, el narrador

cuenta que hace muchos años atrás, en la mina de “Chumpihuato” trabajaban doce personas. En el turno de noche trabajaban seis, y los seis que restaban lo hacían por la mañana. Una de esas noches, a eso de las diez, una de las personas que estaba trabajando encontró un torito de oro. Muy feliz cogió el objeto y se dirigió donde estaban sus demás amigos, que también estaban trabajando. Ellos se sorprendieron con lo que les mostró y uno de los trabajadores dijo que era una mala señal.

La persona que había encontrado el torito se llenó de miedo y lo dejó en el lugar donde lo había hallado. (Flores et al., 2021, pp. 125-126)

Se aprecia en la narración la presencia humana en las minas para extraer los minerales de los cerros. El hombre aprovecha los recursos de la naturaleza y lo hace durante el día y la noche, lo que demuestra su sentido materialista por el enriquecimiento. La naturaleza, como objeto y recurso, es explotada hasta los límites del tiempo.

La noche, como espacio y tiempo, signa los momentos de lo sobrenatural y sus manifestaciones; en este caso, el encuentro del “torito de oro”. Por un lado, significa la riqueza que guarda el cerro; no obstante, la rareza de configurarse, mostrarse, revelarse mediante un “torito” le otorga el carácter misterioso. De ahí que interviene la creencia, por lo que se le otorga el sentido de ser una “mala señal”, lo que indica que el cerro va dando cuenta de un posible infortunio.

Ante el misterio, muchas veces el hombre responde con la creencia y el miedo. El misterio y la incomprendibilidad provocan en el hombre un sentimiento de disminución, el asombro se transforma en

confusión, en desconcierto y en miedo. El miedo puede paralizar y también impulsar una decisión y su respectiva acción, para bien o para mal. El instinto de supervivencia, que sujeta a la búsqueda de armonía consigo mismo, con los demás y con el entorno, conduce, según el mito, al hombre a devolver el torito. De este modo, el mito ayuda a regular las acciones del hombre, establece un saber actuar ante situaciones conflictivas o incomprensibles.

Seguidamente, el narrador refiere:

Sin embargo, a las doce de la medianoche, cuando todos los trabajadores estaban laborando, empezó a caer una lluvia torrencial y, en el momento menos esperado, salió el toro, muy grande y fino y de color amarillo. Salió de la mina y se dirigió hacia el pueblo de San Antonio. Todos los trabajadores se quedaron muy sorprendidos y los siguieron para poderlo atrapar. Llevaban consigo una soga y por el lugar de “Lluraq Llaqu”, un señor le lanzó al toro una piedra. Esta le cayó en uno de sus cachos y se lo rompió. El animal logró escapar y luego pasó por Patahuasi y luego cerca de Ccechqa Pampa, donde hay una laguna. El toro regresó a ese lago y los trabajadores se detuvieron para esperarlo y capturarlos, pero nunca salió de ahí. (p. 126)

En el mito, el toro, como personaje portentoso, es manifestación vital de la mina. Los hombres, por el encanto misterioso que representa, lo consideran un objeto a poseer, por ello lo persiguen para atraparlo. El afán de enriquecimiento los llena de valor. La persecución revela la tensión entre la posibilidad de poder atrapar o no al toro. Al final, no es posible la posesión y el toro queda sumergido en el lago que lo protege. La naturaleza posee riquezas que se muestran transmutadas,

en este caso, en forma de un toro. Lo que tienta encanta y seduce para, al final, imponer su poder abrumador de posesión imposible. Así se desvela la inutilidad del deseo y del acto humano, quien es relegado a la condición de criatura frente al poder imponente de lo maravilloso o numínico, como es el caso de la mina, la cual no es sino un *apu*.

La narración concluye: “Desde entonces el lago es denominado con el nombre de *Toroqocha*. Se dice que en la laguna no se puede lanzar piedras porque podría caer una lluvia torrencial” (p. 126).

El hecho de que se prohíba lanzar piedras al lago constituye una forma de establecer el respeto y la protección de este; pero también manifiesta una advertencia, pues, en caso de no obedecer, podrá sobrevenir una sanción desastrosa, la lluvia torrencial, la fuerza violenta y destructiva de la naturaleza ante la desconsideración codiciosa del hombre.

Cinco

Seguidamente se tiene un mito inédito, cuyo título es *El Oto de Torro*⁹. El texto tiene versión en quechua y español. El último inicia como sigue:

9 Mito recogido en Luricocha, distrito de la provincia de Huanta, del informante Henry Yulgo Fidel (65 años), por las estudiantes Kimberly Fernández Morales y Gabriela Huamán Barboza de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, en el año 2024.

Cuentan los viejos del pueblo que hace mucho, en las montañas de Ayacucho, había un toro muy especial llamado Torro. Este toro no era un animal cualquiera; tenía un pelaje negro brillante y cuernos dorados que relucían bajo el sol. El cacique del pueblo lo tenía como un tesoro, y todos lo veneraban porque decían que traía buena suerte y cosechas abundantes.

Como en todo mito, se hace referencia a un tiempo inmemorial, impreciso y remoto. El valor de credibilidad acerca del mito se halla refrendado por el hecho de manifestar que es producto de la tradición, se supone oral, que los viejos han ido transmitiendo de generación en generación.

La presentación del toro, uno de los personajes principales, asume dimensiones míticas y simbólicas. Se enmarca su distinción y su denominación onomatopéyica de Torro, nombre que parece destacar su carácter fuera de lo común. Las expresiones “especial”, “no era un animal cualquiera”, “pelaje negro y brillante”, “cuernos dorados”, “un tesoro”, “lo veneraban”, “traía buena suerte y cosechas abundantes” se pueden sintetizar en la acepción polisémica, diversa y simbólica de *Illa*.

Viviana Manríquez realiza un recuento de la riqueza de la acepción del término *Illa* (1999, pp. 107-118). Sin embargo, nos interesa la señalada por José María Arguedas en su novela *Los ríos profundos*, donde se manifiesta que “Son *Illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, poblada de patos negros” (2006, p. 114). Se afirma, entre otros aspectos, que los *Illas* causan el bien y el mal, que son los espíritus de los animales, que constituyen lo raro o anormal, que son protectores y que tienen entidad sagrada. Torro reúne tales indicadores, además es

venerado, porque trae buena suerte y cosechas abundantes. Está asociado a la abundancia, a la riqueza y a una fuerza benefactora.

La narración continúa:

Pero el cacique se volvió codicioso. Quería más tierras y más poder, así que decidió usar a Torro para asustar a los pueblos vecinos. Un día llevó al toro a la batalla, y cuando los hombres empezaron a pelear, Torro se negó a atacar. No quería hacer daño. El cacique, furioso, le gritó y lo golpeó, pero Torro no se movía.

En esta parte se plantea el conflicto. El mito se inicia con un planteamiento en el que el orden y la armonía reinan, hecho que se interrumpe con la transformación individualista del cacique, quien establece la ruptura del orden por la codicia y ejerce su condición de jerarca utilizando al toro para lograr su objetivo. El conflicto opera entre el cacique y los pueblos vecinos. Producto del acoso y el miedo, los hombres pelean, hecho que puede considerarse, en cierto modo, un logro del propósito del cacique; pero, de manera sorpresiva, el medio o instrumento que este utiliza se vuelve contra sí: Torro no ataca ni hace daño. El conflicto, ahora, se da entre el cacique y Torro. Por un lado, el cacique actúa violenta e irracionalmente, manifiesta su furia, grita y golpea; por otro, el toro “no se movía”, lo que significa una acción de racionalidad, rebeldía y resistencia, mas no de cobardía ni pusilanimidad.

La acción de los hechos prosigue en el párrafo siguiente:

Entonces, un gran trueno retumbó en el cielo y Torro se transformó en un ser de luz. El pueblo quedó asombrado. Con su fuerza, el

toro encantado se llevó al cacique, que había abusado de él, y lo hizo desaparecer en la tierra. Desde entonces se dice que Torro vive en las montañas, cuidando a quienes respetan la naturaleza.

El acto milagroso o sobrenatural se concreta con la intervención de la naturaleza. Los elementos “trueno”, “cielo”, “luz” están asociados al *Illa* o *Illapa* y en torno al toro, que es secundado por la divinidad de la naturaleza, aunque hace suponer que el mismo Torro es la manifestación sagrada. Ante el portento de la metamorfosis, queda el asombro del pueblo. El bien vence al mal, el sentido individualista pierde ante la salvaguarda de la colectividad, la perpetración de la moral social se castiga. Torro se establece en las montañas, como los *apus* tutelares que cuidan a quienes respetan a la naturaleza.

En el último párrafo se da el cierre:

Hoy, en el pueblo, celebramos a Torro con fiestas y ofrendas, recordando siempre que debemos cuidar y respetar a los animales y a la tierra que nos da vida. ¡Así que, si alguna vez subes a la montaña, mira bien! Tal vez puedas ver el brillo de su pelaje dorado en la distancia.

Se manifiesta que hasta el presente se celebra a Torro. Es importante resaltar cómo los mitos tienen vigencia hasta el presente y actúan como generadores de costumbres o acciones colectivas, sean estas a manera de fiestas o ritos. No solo ello, sino también que son reguladores de la relación del hombre con los animales y su entorno. De este modo, cumplen una función moral y ecológica.

Conclusiones

Tenemos las siguientes:

1. Los mitos quechua andinos de Ayacucho presentan los elementos de la naturaleza como deificados o sacralizados; de estos, los *apus*, montañas o cerros, aparecen como seres divinos, dioses tutelares con manifestaciones diversas, con poderes sobrenaturales que pueden premiar o castigar al hombre, además de establecer la regulación del Todo o cosmos, específicamente, de la relación hombre-naturaleza. Por tanto, los mitos constituyen narraciones “fuertes” que demuestran el poder de la naturaleza como resistencia ante los embates extractivos y perniciosos del ser humano. Cuestionan el mal proceder de las personas y conllevan a la reflexión ante las situaciones conflictivas. Poseen un carácter ambiguo y simbólico por la misma esencialidad del mito como sistema simbólico, social y anónimo. También presentan hechos con signo enigmático, inasible, complejo, extraño, no unívoco y evasivo en el discurso y su contenido; los mismos que no pueden comprenderse fuera del contexto y la cosmovisión andina. Los espacios que ostentan los *apus* son liminares, separados de lo profano por su constitución sagrada, no permitidos para el hombre.
2. Los mitos quechua andinos, referidos a los *apus* tutelares, presentan a la naturaleza como un constructo cultural de relaciones dialécticas en varios niveles:

Relación hombre no-andino y naturaleza: Constituye una relación de jerarquía, oposición, aprovechamiento, poder, extrañeza. El hombre como sujeto es depredador, extractor, saqueador a motivo de su deseo incontrolable y su codicia. La natu-

raleza aparece como objeto, un recurso, sobre todo material, de riqueza. Un claro ejemplo son los personajes del primer mito, tanto los ingenieros como los constructores de la carretera. El personaje no-andino percibe al cerro o *apu* como “encantado” y “algo curioso”.

Relación hombre andino y naturaleza: Constituye una relación de complementariedad, horizontalidad, convivio, aceptación, respeto, reciprocidad, regulación. Hay una relación del *yananti* entre hombre y naturaleza. Esta última es un ser auténtico, tiene existencia propia, es no dependiente y crea libremente.

Relación de lo real y lo mítico: se combinan hechos sucedidos en la realidad con sus elementos existentes del cosmos y seres ficticios, como los toros de oro, sirenas o gallos que cantan. Para el hombre andino, la naturaleza cobra vida con sentido deificado. Los mitos no constituyen narraciones ficticias descontextualizadas. Considerados desde la perspectiva andina, son narraciones que revelan una verdad, la misma que, en muchos casos, mantiene una vigencia hasta el presente mediante el establecimiento de una moral y de actividades socioculturales que aún se practican; además, poseen un sentido humano y colectivo, planteando una convivencia armónica del hombre consigo mismo, con los demás y el cosmos.

Relación día y noche: Especialmente en la noche, se suscitan los hechos sobrenaturales, milagrosos. Es el momento propicio en que ocurren hechos portentosos. Por ejemplo, el diálogo dado entre los *apus*, en el primer mito, ocurre en la noche.

3. Los mitos asumen una perspectiva y valoración ecocéntrica y ética, capaz de conectar la naturaleza y la cultura, especialmente

en una relación de integración, interconexión, interacción. Los mitos ayudan a los andinos a centrarse y desenvolverse en relación consigo mismos. De ahí que sirven para asumir el respeto, la valoración y temor a la naturaleza como sagrado; también con relación a su cultura y el universo, por cuanto así revelan una identidad en integración con la realidad total. Permiten, en última instancia, enfrentarse al terrible misterio último, que es disipar el sentido final de la existencia, así como enfrentar la muerte y sus enigmas.

4. Las diversas perspectivas de análisis permiten reconocer los objetos de estudio de manera integral u holística. De ahí que, aparte de la función ecológica, podemos descifrar que los mitos andinos brindan un objetivo de vida, representan el inconsciente colectivo y proveen de estructuras mentales para que los sujetos logren ciertas metas e ideales. Finalmente, se constituyen en manifestaciones institucionalizadas, a través de la tradición oral, que sientan las bases de las acciones humanas y de las estructuras sociales.

Lista de referencias

- Araya, J. (2016). Hacia una mirada ecocrítica de la literatura hispanoamericana. *Desde el Sur*, 9(1), 27-38.
- Arguedas, J. (2006). *Los ríos profundos*. Fundación Editorial El perro y la rana.
- Arguedas, J., y Izquierdo, R. (2020). *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Ediciones Siruela.

- Bula, G. (2010). Ecocrítica: algunos apuntes metodológicos. *Revista Logos*, (17), 2.
- Campbell, J. (1992). *Las máscaras de Dios*. Alianza Editorial.
- Caravallo, B. (2009). ¿Qué es la ecocrítica? *Revista Logos*, 3.
- Eliade, M. (2017). *Mito y realidad*. Labor.
- Flores Núñez, A., Zelaya Icaza, P., Vásquez Espinoza, P., y Maguiño Veneros, M. (2021). *Seques*. Ediciones Altazor.
- Glotfelty, C., y Fromm, H. (Eds.) (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press.
- Huárag, E. (2011). *Los mitos de origen y la idea del trasmundo en las culturas prehispánicas y amazónicas (una aproximación a su estudio)*. Editorial Universitaria.
- Love, G. (1996). “Revaluando la naturaleza: hacia una crítica ecológica” en *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press.
- Pérez, I., y Oré, J. J. (2023). Huatuscalla: Un poblado preincaico de interacción cultural en la cuenca media del río Mantaro, en Luricocha, Huanta. *Alteritas*, (13), 119-137.
- Platt, T. (1980). *Espejos y maíz: El concepto de yanantin entre los Macha de Bolivia*. Pontificia Universidad Católica de Perú.
- S., V. M. (1999). El término Ylla y su potencial simbólico en el Tawantinsuyu. Una reflexión acerca de la presencia inca en Caspana (río Loa, desierto de Atacama). *Estudios Atacameños*, (18), 107–118. <http://www.jstor.org/stable/25674749>
- Spretnak, Ch. (1991). *Estados de gracia: cómo recuperar el sentido para una posmodernidad ecológica*. Planeta Tierra.
- Vázquez, J. (1999). *Literaturas indígenas de América: introducción a su estudio*. Editorial Almagesto.

Maternidad: el monstruo que acecha a las mujeres

Sandra Elizabeth Carbajal García
Universidad Central del Ecuador

Resumen

El mandato de la maternidad configura la imagen descomunal del monstruo que acecha la vida de las mujeres. Dicho precepto les impone un destino natural, dada su capacidad biológica de dar a luz. Por esto, las disputas actuales de las mujeres, en las calles y las letras, giran en torno a la consecución de la autonomía sobre sus cuerpos y su futuro reproductivo. En la primera parte, se introduce la discusión sobre el mandato de la maternidad en la lucha feminista contemporánea. Posteriormente, se debate la figura idealizada de la madre para contextualizar las experiencias e identidades representadas en la literatura ecuatoriana escrita por mujeres. La palabra de las escritoras se presenta como espacio de confrontación, pues sus relatos muestran otras facetas de la maternidad, como la divinidad monstruosa de la concepción de la buena madre o la relación sanguinaria entre progenitoras e hijas. De

esta manera, se visibilizan y validan otras experiencias que cuestionan los discursos tradicionales construidos en torno a la maternidad.

Palabras clave: maternidad, feminismos, literatura feminista, literatura ecuatoriana, poética feminista de la monstruosidad.

El desafío de la maternidad en la lucha feminista contemporánea

*Al fondo de mí hay una madre sin cara:
un Dios de tentáculos aéreos
atravesando la estación más blanca de la naturaleza.*

Mónica Ojeda, *Mandíbula*

*Ser que se come a los seres que ha engendrado.
Madre alimentándose de sus pequeños.*

María Fernanda Ampuero, *Pelea de gallos*

Maternidad es una categoría crítica que toma auge en la lucha feminista contemporánea. Mujeres, en todo el mundo, conquistan las calles y las letras para exigir al Estado y a la sociedad la autonomía sobre sus cuerpos y el poder de decisión sobre su futuro reproductivo. Así se rebelan al mandato de la maternidad para clamar que una mujer no se realiza únicamente cuando es madre, ni que la mejor madre es

la que dedica el tiempo completo a sus hijos, ni que el amor maternal no tiene límites, entre otras consignas que develan las contrariedades de un precepto social que instituye a muchas mujeres no madres como seres infelices, no realizadas, incompletas.

La lucha de las mujeres problematiza el mandato de la maternidad, que se configura, en muchos casos, como el tártaro de disímiles experiencias, identidades y representaciones marcadas por desvíos y aberraciones desplegadas desde el sentido de la monstruosidad. Estas disputas pregonadas, en muchos casos, desde las voces de las hijas (potenciales madres) configuran el lugar del “otro” como el espacio de la monstruosidad, pues representa aquello que aterriza a las generaciones jóvenes, o lo que no quieren llegar a ser: madres.

Helene Cixous se refiere al monstruo que acecha a las mujeres en oposición con la soberanía de sus cuerpos. “Nos hemos apartado de nuestros cuerpos, que vergonzosamente nos han enseñado a ignorar, a azotarlo con el monstruo llamado pudor” (2012, p. 58). Así, lo que ha sido normado como comportamiento pudoroso para la mujer, idealizada en la figura maternal, establece la domesticación de su cuerpo y la represión de sus deseos y sexualidad autónoma. El cuerpo materno es valorado como objeto funcional para la procreación. Por eso, dicho pudor resulta monstruoso. El recato y decoro de la mujer que llega a ser madre funciona como símbolo de vigilancia y el control, pues concierne a la imagen idealizada de la feminidad que se impone a las mujeres.

En la literatura contemporánea escrita por mujeres se representa, a menudo, el lugar de la hija en relación con su futuro reproductivo y con el pecado y/o el derecho al aborto. “Tanto la chica como el feto sobrevivieron, pero una profesora que ya no trabajaba allí denunció en

rectorado que Alan Cabrera se había dedicado a discutir con la alumna y sus compañeras sobre el pecado del aborto” (Ojeda, 2018, p. 20). En este caso, la maternidad es el monstruo que acecha a las mujeres porque la estudiante-hija, que está embarazada, se aterra frente al castigo impuesto a las mujeres abortistas y también porque avizora un futuro desconocido representado por el mandato de ser mamá. La maternidad es, entonces, ese tártaro de disímiles experiencias que perturban y amenazan la vida de la mujer y su futuro, es decir, a la hija o hijo que está por nacer.

La figura del monstruo se construye precisamente en el espacio del horror y la consternación que acecha a las mujeres frente al mandato y las expectativas sociales de la maternidad: “La chica embarazada salió tan consternada de una de las clases de Teología que poco después se lanzó del primer piso” (Ojeda, 2018, p. 20). Así, nos colocamos frente a frente con la imagen monstruosa de la maternidad (mujer embarazada suicida) para explorar en sus múltiples dimensiones y complejidades.

La maternidad es esa figura aterradora que amenaza la individualidad y autonomía de la mujer. Es el monstruo descomunal que carga sobre sus espaldas las presiones y expectativas sociales, pudor atroz señalado por Cixous. Por eso, su imagen consternadora produce horror. De ahí que la monstruosidad materna se despliega en el espacio de las emociones humanas, donde la relación madre e hija se torna sanguinaria, atroz y violenta: madres que devoran a sus crías e hijas que apalean o asesinan a sus madres. Por esto, en el presente trabajo crítico se complejiza un tema que ha sido tradicionalmente romantizado, para promover otras miradas en torno a las disímiles experiencias maternas que merecen ser escuchadas y validadas.

En el marco de las disputas feministas contemporáneas, se analiza la maternidad en relación con el aborto, tema central de las disputas de las mujeres en las calles y en las letras. Amnistía Internacional reconoce al aborto como un derecho de todas las mujeres, niñas y personas, señalando que debe ser “practicado de manera que respete sus derechos, su autonomía, su dignidad y sus necesidades en el contexto de sus vivencias, circunstancias, aspiraciones y opiniones” (Amnistía Internacional, 2020). La política de Amnistía Internacional plantea “la despenalización total del aborto y el acceso universal a este procedimiento, a su atención posterior y a información sobre el aborto imparcial y basado en evidencia científica, sin que medie fuerza, coacción, violencia ni discriminación” (Amnistía Internacional, 2020). En este sentido, el aborto se configura en el espacio del derecho a la vida de la mujer, a su salud, autonomía, ecuanimidad y no violencia.

Por otra parte, y en oposición a los postulados anteriores, se plantea al aborto como un peligro para la reproducción humana y como el acto “inmoral” de quitar la vida, pues presenta consecuencias negativas en la salud reproductiva de la mujer: así aseguran las organizaciones sociales que están en contra de su despenalización. Desde esta perspectiva, la maternidad constituye un mandato impuesto a las mujeres, cuya misión es contribuir al crecimiento poblacional y equilibrio demográfico, lo que se presenta en relación con la imagen de la buena madre, la que sacrifica su vida por el bien familiar, el de los hijos y de la sociedad. Observamos así el cuerpo de la mujer dispuesto como un servicio social, imagen que también resulta monstruosa porque anula la autonomía, las necesidades y la identidad propia de la mujer.

En los cuentos de María Fernanda Ampuero, nos encontramos con la figura de la madre que se alimenta de sus pequeños. Es una

imagen perturbadora que reivindica la rebeldía de las mujeres frente a un orden patriarcal que las muestra tradicionalmente como sujetas pasivas en el contexto del amor incondicional. “Simpáticos dientecitos de roedor clavados en la carne sonrosada de unas cositas con cara extraterrestre que son sus propios hijos” (2018, p. 36). La hija que contempla la escena caníbal sonrío y piensa: “La naturaleza cuando no se equivoca” (2018, p. 36). En este caso, el acto de roer de la madre y la mirada sádica de la hija también son monstruosos.

La categoría de la maternidad comprende, por lo tanto, la dicotomía entre la vida y la muerte: espacio de la monstruosidad donde subsiste el anhelo y el deslumbramiento, pero también el horror y la amenaza. Mujer que da vida, o bien, la quita, y al traer una nueva vida, se enfrenta irremediamente con la muerte. Muerte y mujer: mujerte¹⁰ o madre sin rostro, sin vida propia, porque la mujer cuando llega a ser mamá se enfrenta con la vida expandida en su retoño, pero también con la muerte de una parte de sí misma.

¿Maternidad que devora parte de la identidad y cuerpo de las mujeres? ¿Engendros que asesinan las ilusiones de sus madres o progenitoras que mastican la vida de sus hijos? ¿Maternidad, imagen monstruosa que acecha a las mujeres?

10 Término empleado por la escritora Argentina Chiriboga en la novela *Bajo la piel de los tambores*.

La maternidad como mandato social

Lina Meruane, que se identifica como una madre, en su libro *Contra los hijos*, critica el mandato de la maternidad impuesto a las mujeres. Expresa textualmente: “Estoy en contra de muchas madres” (2014, p. 15), y expone cuatro figuras de la maternidad que nos proponemos analizar.

En el primer grupo ubica a “las que bajaron el moño y renunciaron angelicalmente a todas sus aspiraciones” (2014, p. 15). Bajar el moño significa rendirse ante las presiones y expectativas sociales, y renunciar a la lucha por transformar el destino de las mujeres. Esta imagen de la madre resignada se presenta en paralelo con la feminidad celestial, inmaculada y pura, según su abstracción en el contexto religioso. Por lo tanto, la maternidad representa un ideal inalcanzable que oculta las realidades adversas del rol materno.

En el segundo grupo están las que “aceptaron procrear sin pedir nada a cambio, sin exigir el apoyo del marido-padre o del Estado” (2014, p. 15). Estas madres desafían la estructura de la familia tradicional y desfiguran la imagen del padre proveedor. La concepción no es una elección, sino una aceptación. Se trata, por lo tanto, de la maternidad forzada. En esta estructura, la figura del padre y el Estado, como representantes del poder y el control, asociados a la autoridad y la toma de decisiones en la vida pública y familiar, desaparece. El matriarcado se impone y el patriarcado cae.

El tercer grupo se compone de las que, “en un reciclaje actual de la madre-sirvienta, se han vuelto madres-totales y supermadres dispuestas a cargar casa, profesión e hijos sobre sus hombros” (2014, p. 15). Nos encontramos frente a la imagen de la mujer que resuelve

todo: madre sacrificada y abnegada que carga sobre sus hombros el peso de sus hijos, su familia y su trabajo. Esta descripción señala la vida de muchas mujeres que asumen el rol del servicio doméstico en su hogar o fuera de este. Además de cumplir con este tipo de trabajo, que no tiene reconocimiento social, asumen el sostén financiero del hogar. Son madres económicamente independientes que se convierten en súper heroínas de sus hijos y esposos, porque encuentran, en la atención y resolución de los problemas de los demás, la misión de sus vidas.

Finalmente, se refiere a “las madres prepotentes que además de engendrar (y de darse importancia haciendo rodar el cochecito sobre nuestros pies) nos obligan a asumir a sus hijos como nuestros” (2014, p. 15). Este tipo de madre representa la doble faceta de cuidado y crianza que viven muchas mujeres. Son las abuelas o madres que cuidan de hijos ajenos, que asumen el rol de progenitoras sustitutas o complementan el cuidado de los niños. Es importante comprender este tipo de maternidad desde la intersección de género y edad, pues las mujeres mayores, en el caso de las abuelas, cumplen un rol fundamental en la estructura familiar tradicional cuando asumen la responsabilidad de la crianza de sus nietos, compromiso que es, en muchos casos, incomprendido, impuesto y desvalorizado. Dicho rol se presenta marcado por los infortunios y adversidades que viven abuelos y nietos, derivados principalmente de la brecha generacional y de las desazones de la senectud, que se ve ofuscada por la crianza de los niños.

A través de los modelos anteriores, se problematiza la construcción idealizada de la maternidad, para develar otras facetas y experiencias adversas del deber de ser madres. Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, se refiere a la maternidad como mandato social impuesto

a las mujeres y analiza históricamente los modos en que la sociedad ha construido la imagen femenina en función de su capacidad biológica reproductiva. De esta manera, queda reducida al rol de esposa y madre: “No se podría obligar directamente a la mujer a dar a luz: todo cuanto se puede hacer es encerrarla en situaciones donde la maternidad sea para ella la única salida” (2001, p. 26). Así, desarrolla la idea de la maternidad como destino natural impuesto a las mujeres: ser madres es la única puerta por donde pueden transitar las mujeres porque no tienen el poder de decidir sobre su futuro reproductivo. Por esto, la estructura patriarcal les impone leyes o costumbres como el matrimonio. Además, sostiene, “se prohíben los procedimientos anticonceptivos y el aborto, se prohíbe el divorcio” (2001, p. 26). Entonces describe la civilización grecorromana, donde el aborto era admitido por ley y afirma que el cristianismo “ha trastocado en este aspecto las ideas morales, al dotar de un alma al embrión; entonces el aborto se convirtió en un crimen contra el feto mismo” (2001, p. 26). De esta manera, se instituye el presidio de la vida de las mujeres condenadas a la maternidad, que se configura socialmente a partir de su capacidad biológica reproductiva y la prohibición del aborto.

El pensamiento de Beauvoir desplegó el espacio para la lucha por una maternidad de índole feminista, que implica analizarla desde diversas perspectivas, afines y contrarias al deber social y religioso de ser madres. Desde una perspectiva feminista, se confronta la idea de una sola percepción social de la maternidad homogeneizada e idealizada para las mujeres. A partir de estos postulados, se vislumbra también la lucha feminista actual por la despenalización y legalización del aborto, porque entendemos que la maternidad es una construcción social, cuya pesada carga no proviene de la condición biológica de la

mujer para dar y alimentar la vida, sino de la opresión en que la ha convertido la sociedad patriarcal.

Adrienne Rich, en *Nacemos de mujer*, se refiere a la construcción social de la maternidad como institución que limita a las mujeres y norma el deber de ser madres. Se opone a su idealización y expone la faceta conflictiva de esta. Afirma que esta institución “es la maternidad bajo el patriarcado: el conjunto de suposiciones y normas, de reglamentos y controles que secuestra la experiencia, la ordena de acuerdo con un poder ajeno y domestica esa parcela de las vidas de millones de mujeres y otras identidades que gestan” (2019, p. 18). Rich resalta que esta institución funciona como un mecanismo de control de los cuerpos de las mujeres, a quienes se les ha negado el poder de decisión sobre sus vidas. Afirma que la maternidad sostiene al patriarcado, entendido como una estructura de opresión de género. En consecuencia, es “una institución que, en efecto, parece haberse debilitado en los últimos cincuenta años gracias a las luchas feministas: pero solo a trozos, solo para ciertos segmentos de la sociedad; podría decir que no está en absoluto en retroceso: solo se ha hecho más invisible o interiorizada” (2019, p. 18). A partir de estos postulados, planteamos el poder transformador que la maternidad liberada de la norma social puede ejercer en la vida de mujeres y varones, lo que conlleva a entenderla como espacio de resistencia e insurrección.

Por lo anterior, nos proponemos rescatar, desde la crítica feminista, otras experiencias, identidades y representaciones de la madre en la literatura ecuatoriana escrita por mujeres. Es en esta literatura, revelada como espacio de confrontación, donde se impugna el mandato social de la maternidad para dar visibilidad a otras facetas, como la frustración y el agotamiento, que llevan de manera implícita el deber

de ser madre. Así, la maternidad representa la imagen descomunal del monstruo: aquello que atrae y cautiva, pero que también horroriza y repugna. Maternidad, poder creador e imperio destructor, representados por la capacidad de la mujer de dar a luz (acto de deslumbramiento) y, a la vez, de masacrar o ser arrasada por el fruto de su vientre (trance de repulsión y muerte).

Divinidad monstruosa de la madre

La maternidad es un tema que recorre la narrativa de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda. En su novela *Mandíbula*, esta imagen ocupa el lugar del monstruo glorificado (imagen divina): “Porque mi Dios es una histórica de útero deambulante” (2018, p. 33). Esta imagen se presenta en correspondencia con los postulados de Meruane (2014, p. 15), que clasifica la imagen materna en cuatro figuras. La primera corresponde a la madre diosa, todopoderosa y suprema.

Por su parte, Ojeda presenta a un Dios con rostro de mujer histórica debido a su útero deambulante que, según la antigua creencia griega, era “un animal dentro del cuerpo de un animal” (Hernández, 2024). De esta manera, se configura la imagen de la mujer Dios madre porque hace referencia al útero como órgano funcional para la reproducción humana. Sin embargo, la descripción de este Dios mujer no alude solamente a la función biológica maternal, sino a su construcción social. La narradora describe a la madre así:

Su pecho es un patio de hortalizas mordidas;
un estanque madre de las anacondas

un útero deambulante
una mandíbula
que moja mi corazón
con su perfecta leche. (Ojeda, p. 75)

Esta imagen maternal, que se presenta en correspondencia con la clasificación planteada por Meruane (2014, p. 15), de la mujer diosa, la super-madre, poseedora de poderes superiores que da a beber de su perfecta leche, se presenta asociada con la imagen de la anaconda, la serpiente que dio origen al pecado del mundo. Así se configura la maternidad monstruosa en la novela de Ojeda, pues se asocia el poder de dar vida con el pecado.

Desde un enfoque social, la representación de la madre-Dios resulta monstruosa porque asalta el lugar de la imagen del dios padre varón y socava el sentido de antaño de la histeria como propiedad singular de la mujer: antiguamente se creía que la histeria era una enfermedad proveniente del útero, por eso afectaba a las mujeres (palabra griega *hystera* que significa “útero”). Por esto, desde la lucha feminista, hoy en día se interpreta a la histeria como espacio de resistencia y empoderamiento de las mujeres frente a la opresión patriarcal.

No se trata, por lo tanto, de la idea de la maternidad como reflejo o encarnación de la divinidad y la perfección, sino de la constitución de un modelo maternal que sustituye la omnipotencia y majestuosidad del macho por la figura poderosa de la mujer madre. Potestad femenina que da inicio al mundo (idea de la creación asociada con la maternidad), la vida, el deseo. El pecho de la madre está mordido, lo que se asocia con la alimentación y el deseo. La mandíbula, proveedora del sustento, está coligada con la pasión y avidez del amor maternal

que moja el corazón de la hija con su perfecta leche. En este episodio, el lector se encuentra frente a frente con la imagen descomunal del monstruo madre, cuyo pecho sangrante atrae y repugna a la vez.

La descripción del Dios mujer sugiere la relación madre-hija porque el pecho materno es “un estanque madre de las anacondas”. La serpiente poderosa, como imagen de la fertilidad y la creación, configura la fuerza que reside en la madre y su vínculo de amor y protección hacia sus hijas. De esta manera, la trama de la novela gira en torno a la relación madre e hija, maternidad y deseo, vínculos que resultan monstruosos.

Mandíbula, novela de Mónica Ojeda, narra cómo Clara, hija de Elena, “supo ahogar a su progenitora con su liviandad tibia de neonata. «Mientras más te pareces a mí, más me parezco yo a ti», le decía Elena Valverde llorando porque Clara se le sentaba encima con todo el peso de su amor umbilical. «Parece que me hubieras recién nacido ayer». «Parece que me recién nacieras cada mañana»” (2018, p. 62). En este sentido, se configura la imagen dolorosa de la madre sacrificada y abnegada, que carga sobre sí todo el peso de su hija. Sin embargo, el amor del hijo resulta monstruoso porque consume la vida de la mujer. Por eso, “Clara compadecía a su madre muerta desde que sabía lo que era tener a una neonata sentándose encima de su cráneo” (2018, p. 26). Esta hija era su estudiante: “Una *baby born* de quince, casi dieciséis, que se alimentaba de ella como toda alumna se alimenta de su maestra. O como toda hija-drenadora-de-las-aguas-de-su-mami se alimenta de su origen. «Me enfermas», le decía Elena. «No eres una muchacha normal»” (2018, p. 26). De esta manera, lo monstruoso se deriva también en dirección al hijo anormal, desobediente y descortés, que deseca la vida de su madre, produciéndole horror y espanto.

En el caso anterior, se comprende la imagen del hijo/a monstruo en el marco de la institución social de la maternidad, planteada por Rich (2019, p. 18). Ojeda y Rich critican dicha institución patriarcal que norma e idealiza la vida de las mujeres encubriendo las caras atroces del rol materno. Los hijos drenadores consumen cruelmente la vida de sus madres y estas enferman, porque la maternidad es una dolencia que afecta su salud y su vida.

Por otra parte, en paralelismo con la relación madre e hija, se presenta el vínculo monstruoso entre maestra-alumna. En este caso, la hija no experimenta la maternidad biológica, pero sí la maternidad social porque “Clara percibía que Annelise disfrutaba siendo el agente de su miedo igual que ella disfrutó, sin conciencia y sin piedad, siendo el agente del miedo de su madre” (Ojeda, 2018, p. 62). La imagen monstruosa de la hija corresponde a la *baby born*, vástago que nunca deja de ser niña, pues representa la dependencia maternal, es decir, el hijo/a que no llega a convertirse en un adulto funcional y vive por siempre a expensas de la protección de su madre. Es un amor monstruoso que produce horror y espanto, porque está ligado con la dependencia emocional, la irreflexión y la impiedad.

La dependencia emocional hija-madre representa una cadena perpetua para la mujer, pues, como señala Beauvoir (2001, p. 26), si no se podía obligar a la mujer a dar a luz, había que encerrarla en una situación de la que no pudiera escapar. Ese entorno de encierro y sofocación está constituido por la dependencia de los hijos. De esa realidad, la madre no puede escapar, por eso muchas mujeres expresan que no pueden abandonar a sus hijos porque estos las necesitan y no pueden vivir sin ellas. Así se avizora, en ciertos casos, la monstruosidad de la maternidad, pues constituye una cadena perpetua para las mujeres.

En el cuento “Las voladoras”, de Mónica Ojeda, la voz narrativa se identifica como una hija y describe constantemente dos imágenes opuestas: la madre y la voladora. La primera ocupa el lugar de lo normal, representado por el precepto de la maternidad como destino impuesto a las mujeres. En oposición a esta imagen, se presenta la abyección: “Un búmeran indomable, un polo de atracción y de repulsión” que “coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí” (Kristeva, 2004, p. 7). Ese lugar de abyección le corresponde a la voladora, que se muestra en oposición al mandato de la maternidad.

En el cuento, la voz de la hija está poseída por la voladora, que simboliza el misterio y el deseo: “La siento acurrucarse entre mis piernas en las madrugadas y me abrazo a ella porque, como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad” (Ojeda, 2018, p. 6). La oscuridad también representa lo monstruoso porque la hija abraza entre sus piernas a la voladora para satisfacer su lujuria cuando nadie la ve. Entonces encuentra justificación en la conducta libertina de su padre, a quien rememora e imita. De esta manera, la hija reivindica el deseo de la mujer en oposición al precepto de la maternidad, lo que se entiende en la asociación de la sexualidad femenina con el deseo y no, necesariamente, con la reproducción.

El búmeran indomable planteado por Kristeva (2004, p. 7) se despliega en el cuerpo de la hija que se encuentra habitado por el monstruo de la voladora. Por esto, se presenta fuera de sí. En contradicción con la hija, la madre representa la insatisfacción del deseo. Odia a la voladora, le grita y quiere ahuyentarla de su hogar. La voladora, expresión de la satisfacción del deseo y de la exclusión, constituye un peligro para la estructura familiar. Por eso, la mujer madre se

presenta sumida en el terror de sus anhelos sexuales: “¿Sabe usted que el sonido que hacen las abejas es la vibración de Dios? Mamá teme a los panales por eso. Y odia a la voladora porque es una mujer que inquieta a los caballos y le da de beber su tristeza a las abejas” (Ojeda, 2020, p. 5). Los caballos representan el deseo sexual del varón que pone en peligro la institución de la familia. Por eso, los esposos, en este caso, dan rienda suelta a sus instintos en la oscuridad, donde pueden ocultar sus deseos perversos.

El deseo del varón está asociado con la tristeza de las voladoras y de la madre, porque se trata de una pasión violenta u obligatoria impuesta a las mujeres. Por otra parte, la infidelidad del esposo repercute en la imagen temerosa y fracasada de la madre porque el varón busca satisfacción sexual fuera del matrimonio; por eso, la madre esposa se configura como mujer disgustada, histérica e infeliz. He ahí la connotación de la histeria como atributo femenino que, en el cuento, queda develado, pues dicha excitación proviene principalmente de la insatisfactoria vida que encarna la mujer.

La voladora representa la desobediencia a los mandatos sociales que son impuestos a las mujeres, por eso la falta de palabra de estas. Aquí es importante referirse a la histeria utilizada históricamente para patologizar o silenciar las voces de las mujeres. Por ello, esta enfermedad, es desentrañada como el alarido extremado que se ahoga en la garganta porque no puede ser pronunciado. Así se configura el mutismo de las mujeres en el sistema patriarcal. Dicha afonía es interrumpida por el zumbido de las abejas, que alude a la organización de las mujeres en su lugar de disputa con el orden patriarcal. Sus voces son la vibración de Dios. De ahí que, actualmente, los feminismos reinterpretan la histeria como el grito de resistencia de las mujeres.

Pat Barker, en su obra *El silencio de las mujeres* (2012), cuya dedicatoria expresa: “Para mis hijos, John y Anna, y, como siempre, a la memoria de David”, aborda la relación grito-silencio en una escena donde describe la desvanecencia del grito y la sucesión del silencio de las mujeres. Estas históricamente han sido excluidas al lugar de la mudéz. Por esto, es importante abordar otros sentidos en torno al silencio de las voladoras o lo que fastidia a los varones-caballos del cuento.

El silencio de las mujeres en la relación sexual expresa su insatisfacción debido a que son tratadas como objetos sexuales. Su falta de palabra conlleva la imposibilidad de satisfacer los propios deseos, pues se trata de sus anhelos puestos al servicio de los demás. En la relación de mujer a mujer y/o madre a voladora, el deseo, que es el único ojo que tiene la voladora, lo que alude a su imagen monstruosa o anormal, mira a la madre sin hablar. Ese silencio configura las discrepancias, oposiciones y rivalidades que enfrentan las mujeres entre sí, en las organizaciones feministas contemporáneas.

La figura de la progenitora representa los preceptos patriarcales asignados a las mujeres constituidas como defensoras del hogar. Por eso, la madre ahuyenta el peligro representado por las voladoras y configura su identidad a partir de la represión de sus pasiones, afanes y vida propia. En varias partes del relato, la contemplamos poseída por el placer de su cuerpo y con ansias de satisfacerlo: la progenitora observa a la voladora con las mejillas sonrojadas, lame la leche que riega en el piso de la cocina, se sube al tejado con las axilas llenas de miel, entre otros hechos. Se trata de una madre que elige el camino correcto de la obediencia y la abnegación hacia su familia, pero a cambio siente frustración porque ha sacrificado sus propias aspiraciones por las expectativas y el bienestar de los demás.

En otro sentido, la imagen monstruosa de la voladora atrae y al mismo tiempo repele: “Yo no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes” (Ojeda, 2018, p. 6). Aquí se presenta el búmeran indomable planteado por Kristeva (2004, p. 7), que atrae y también repele. La madre la odia como a una rival, pues es una mujer que inquieta a los varones-caballos y que tensa los pantalones de su esposo. Además, la madre, que ha optado por cumplir con las expectativas sociales atribuidas a las mujeres, se ha negado la posibilidad de tener una vida propia, según sus proyectos y realizaciones personales. Por eso odia a la voladora, porque ve en su rival la vida de libertad que no pudo alcanzar. Reconoce en la voladora el valor, que a ella le hace falta, para cambiar el destino que le ha sido impuesto.

Por otra parte, la maternidad refleja el fracaso de la mujer que cierra las piernas como demostración de su decencia. Dicho pudor, como el monstruo planteado por Cixous (2012, p. 56), la abruma y desespera. El decoro la obliga a aparentar ante la sociedad, pues en secreto riega leche en el suelo de la cocina y luego la lame con toda su sed. Así se describe la frustración del personaje en su condición de esposa y madre, pues la mujer siente una sed insaciable de placer. Los roles de madre y esposa consumen su vida propia. De ahí que el espacio de la cocina, que alude a la labor del cuidado, es el lugar a donde ha sido excluida. En el ámbito familiar se gesta la imagen de la mujer insatisfecha, que lame la leche con toda su sed. Veamos qué simbolismo tiene esta en la escena narrada.

La leche se asocia al cuidado maternal y es símbolo de la fertilidad y la vitalidad. La imagen de la mujer madre que riega la leche en el suelo de la cocina sugiere la idea de la pérdida o desperdicio de vida

que siente, porque ha renunciado a sus propios deseos por satisfacer la voluntad de los demás. Después se presenta el acto de lamer la leche, que adquiere un tono erótico, pues se asocia con la sed del placer. Esta imagen concuerda con el deseo insatisfecho, por eso el personaje siente excitación al lamer la leche para calmar su sed. Sin embargo, esta acción también significa vivir la humillación del rechazo y las contradicciones de la maternidad. Se trata, sin duda, de una esposa y mamá insatisfecha, resentida y humillada.

La leche adquiere multiplicidad de significados en relación con la maternidad monstruosa. Abraledo de Usera (2019) plantea que, en el XIX, existían “una serie de creencias que la ciencia no pudo demostrar sobre la influencia que la leche materna tenía en el bebé” (p. 2). Por lo tanto, la lactancia materna también es una construcción social que “ha estado siempre en cuestión por tratarse de un fenómeno ligado inevitablemente a la condición del ser humano desde el momento de su nacimiento hasta que la sociedad en que se desarrolle indique que ya no es necesario depender de la leche para su nutrición” (p. 3). Por esto, la lactancia ha sido impuesta como una norma social asociada a la imagen de la buena madre, lo que oculta otras caras de la crianza asociadas a la leche materna.

La figura de la mujer insatisfecha es frecuente en el cuento de Ojeda. En otra escena, la madre se sube al tejado con las axilas llenas de miel y levanta sus brazos como expresión del anhelo de su libertad. Ahí se presenta un paralelismo con las voladoras. La madre quiere liberarse, pero no es tan fuerte, ni tiene alas, por eso siente odio. No siente odio solamente por las voladoras, sino que se odia a sí misma porque no tiene la valentía para rebelarse y alcanzar sus propios deseos. Cuando la madre intenta liberarse, cae desnuda sobre la hierba. La

desnudez expresa la vergüenza que siente la mujer debido a sus deseos de libertad. Es que la sociedad espera que las mujeres acepten el lugar de la opresión y represión de sus anhelos. La libertad de la madre es lo indeseable y peligroso, por eso siente cobardía, desnudez y vergüenza. Además, la imagen de la desnudez se despliega en la oscuridad, pues se trata de la vergüenza que la mujer se impone a sí misma. En el cuento, la libertad se asocia a la valentía y se opone al miedo y la vergüenza, por eso, la hija, que se configura en contradicción con el ideal de la maternidad, levanta su voz sin temor ni vergüenza.

En oposición al miedo de las mujeres, las voladoras son las valientes que logran conquistar sus propios deseos. La madre, en cambio, es conformista y temerosa, porque no se atreve a aceptar ni confesar sus propios deseos. Además, de alguna manera se siente atraída por la voladora, por esa razón la observa con las mejillas sonrojadas y calientes, que expresan sus ardientes emociones. Cuando la voladora se ausenta, la madre sufre por su abandono: “Papá y yo la veíamos sufrir a escondidas y, a la mañana siguiente, la escuchábamos decir: «Creo que se ha ido para siempre»” (Ojeda, 2018, p. 6). La voladora también observa a la madre, y lo hace en silencio, lo que crea una atmósfera de tensión entre ambas identidades. La mudez de la voladora simboliza su soledad, aislamiento y misterio, que producen miedo. La voladora es lo indecible: el deseo de la mujer, por tal motivo la madre la evoca afirmando: “«No es nuestra», dice sudando y tocándose el cuello, «No queremos su silencio»” (2018, p. 6). Así, la madre expresa sus temores representados en la voladora, mujer pájaro, anormal y desobediente, que configura la imagen de la divinidad monstruosa: en sus alas reside la deidad, pero han sido expulsadas del paraíso y habitan el lugar de lo abyecto, la penumbra y la muerte.

En el cuento, el pecado de la mujer se presenta relacionado con la maternidad. Las voladoras no son madres, esa es su transgresión; por eso, han sido expulsadas de la congregación religiosa. La imagen de la hija se asocia con el deseo de la mujer y se opone al mandato de la maternidad, de ahí que siente amor por la voladora: “Yo amo su pelaje como si fuera un cabello. Amo su naturaleza” (2018, p. 2). En consecuencia, el amor por la voladora expresa la liberación del deseo de la mujer y su rebelión frente al mandato de la maternidad.

Amor monstruoso entre madres e hijas

La narrativa de María Fernanda Ampuero, escritora ecuatoriana, muestra de manera constante la figura de la madre, que se presenta en el ámbito de la desviación de la normatividad cultural y religiosa, vislumbrada casi siempre a partir de la mirada de la hija. De esta manera, la representación maternal despliega un potencial subversivo, pero a la vez descubre la violencia y el sufrimiento que la problematiza y desgarran.

En el cuento “Monstruos”, la figura de la madre se enmarca en espacios de autoridad y moralidad religiosa. Esta imagen se presenta asociada con la caracterización que plantea Meruane de las madres que “renunciaron angelicalmente a todas sus aspiraciones” (2014, p. 15). Mujeres que portan los hábitos religiosos para cumplir las expectativas sociales de la feminidad celestial, en consecuencia se casan con Cristo y se convierten en madres de los hijos de Dios.

En el cuento surge la imagen de la Madre Superiora (con mayúscula), que se despliega en el contexto de la maternidad santificada y se consagra en actos de beneficencia y amor al prójimo. Esta imagen

religiosa de la madre comporta el ideal del sacrificio, la abnegación, la rigidez y el autoritarismo. Sin embargo, dichos comportamientos de autoridad y moralidad devota resultan falsos y egoístas a través de la mirada justiciera de la hija.

A mí me mandaban a borrar todos los pizarrones del colegio, a limpiar la capilla, a ayudar a la Madre Superiora a hacer su beneficencia, que no era más que repartir lo que daban otros, nuestros padres, a los pobres, o sea, intermediar para quedarse con un buen pellizco, comer pescado del bueno y dormir en edredón de plumas. (Ampuero, 2018, p. 15)

Por una parte, la figura de la Madre Superiora encarna la autoridad maternal, como guía espiritual de las religiosas y alumnas del colegio donde se desarrollan algunos hechos. Así se presenta la imagen tradicional de la Madre Superiora en su misión de preservar y reproducir los valores, normas y mandatos sociales impuestos a las mujeres. Por eso, esta imagen refuerza el rol de la mujer como cuidadora del hogar y madre. Como símbolo de opresión, la Madre Superiora impone normas estrictas y expectativas morales sobre los comportamientos de las alumnas que están bajo su supervisión y autoridad. Estas deben sujetarse al modelo de la feminidad religiosa y moral para alcanzar su realización y felicidad. Sin embargo, estas hijas alumnas se rebelan ante la disciplina institucional y social impuesta a las mujeres.

Prestemos atención a la mirada de la alumna en paralelismo con la perspectiva de la hija, para quien la imagen santificada de la Madre Superiora resulta falsa. Ante la mirada de la hija, la madre es una mujer ególatra, mezquina y presuntuosa, pues es representada como una

mujer interesada en sí misma y en satisfacer sus propios anhelos y necesidades. Esta representación no se ajusta al ideal de la madre buena, sacrificada y abnegada que renuncia a sus propios deseos para cumplir la voluntad de los demás.

En este caso, la hija ejerce la mirada vigilante, pues es quien determina que la Madre Superiora vive de la caridad de los demás. Su beneficencia era quedarse con un buen pellizco, comer buen pescado y dormir en la prosperidad que representa el edredón de plumas, sentencia. Su observación vigilante demuestra la opresión y control que el sistema patriarcal ejerce sobre las mujeres, dominación internalizada en la mirada de la hija. Esta figura, que observa y juzga a la madre, hace eco de las normas patriarcales que dictaminan los comportamientos aprobados para las mujeres.

Por otra parte, la imagen de la madre superiora se presenta envuelta en una capa de silencio, porque el convento representa ese “oscuro rincón de los barracones de las mujeres” (Barker, 2019, p. 41). En *El silencio de las mujeres*, Barker opone la imagen de la mujer como premio de guerra, “otra chica atónita y temblorosa” (2019, p. 41) y la de aquellas que se ven obligadas a enterrarse en vida. El convento y la vida religiosa representan una forma de subsistencia de la mujer en servicio de los demás.

Analicemos, a continuación, la maternidad en la intersección de la religión y la moral, lo que se despliega a partir de la figura de una nieta asesina, protagonista del cuento “Pasión” (Ampuero, 2018), que se convierte en la redentora del Mesías, personaje bíblico que se deconstruye de manera constante en la narrativa de Ampuero.

Según el mito cristiano, la transgresión de Eva trajo como castigo la maternidad dolorosa y la sumisión de la mujer a su marido. Por

lo tanto, en la figura de la madre no hay libertad de deseo. La manzana del paraíso alude al acto sexual que es incitado por el deseo de la mujer. Por eso su avidez es castigada y puesta al servicio de la maternidad, cuyo origen se presenta asociado al dolor y al sufrimiento. El deseo es castigado y a la mujer se le niega la autonomía de sus anhelos. Sus aspiraciones, empeños y pasiones quedan doblegados a la voluntad del marido. Cuando Adán y Eva pecaron, Dios dijo a la mujer: “Con dolor parirás a tus hijos. Tendrás ansia de tu marido y él te dominará” (Génesis 3:16). Así nace la figura dolorosa de la madre, que doblega sus deseos, su voluntad y su vida por satisfacer las expectativas de los demás, lo que responde a la imagen de la buena madre.

Abradelo de Usera (2019) destaca la influencia de la imagen de la buena madre en la literatura del siglo XIX y manifiesta que en las novelas que analiza “las protagonistas femeninas defienden sus principios y a su familia por encima de sus vidas y de su felicidad en línea con el prototipo femenino” (p. 12) de ángel del hogar. Por esto, el mandato de la maternidad, como construcción social, dictamina que toda mujer se realiza cuando es madre, porque su rol principal es el cuidado de los hijos.

El cuento “Pasión” (Ampuero, 2018) comienza con la descripción de “un ovillo en el suelo”, una hija abandonada por su madre: “Tu madre se fue dejándote mocosa y flaca y desnuda. Un animalito mojado en la puerta de la casa de tus abuelos” (p. 47). Esta figura de la mujer está en discordia con el mandato cristiano de la maternidad. Se presenta entonces la imagen de la mala madre, quien antepone sus propios deseos y proyectos sobre las necesidades de sus hijos.

La imagen de la mala madre se configura socialmente a partir de la consecución de sus propios deseos: “Se fue a buscar hombres, de-

cían ellos, decían las gentes del pueblo tapándose la boca por un lado” (2018, p. 47), aspiraciones o anhelos que son censurados por la sociedad. En este caso, la sociedad juzga a la mala madre que abandona a su hija, mientras que en ningún momento refuta la imagen ausente del padre. Se cumple así la sentencia divina del relato cristiano que anula el deseo de la mujer y lo sujeta al dominio del varón.

En el cuento se cumple la profecía bíblica que modela a la mujer como la culpable del castigo divino. Mujer pecadora, cuyo deseo trajo la perversión al mundo: “La primera profecía que cumpliste fue la de «eres igual a tu madre». Te golpeaban para que no seas igual a tu madre mientras te gritaban eres igual a tu madre” (2018, p. 47). En este caso, la hija acarrea la culpa de la madre y por eso es castigada por el pecado de su progenitora. La mala madre procrea a la mala hija, mocosa, flaca y desnuda, que, víctima del abandono de su madre y expuesta a la violencia y horror de sus abuelos, se rebela matándolos para cumplir su venganza.

En el sentido anterior surge la figura de la mujer asociada a la pérdida. La hija, que fue abandonada por su madre y que mata a sus abuelos, se autoexilia de la sociedad: “Una niña perdida más en un mundo de niñas perdidas” (2018, p. 47). Esta imagen alude al abandono de la madre y a la perdición, infortunio y desastre que vive la mujer que ha sido repudiada por la sociedad. El abandono de la madre deja secuelas vitales en la hija, lo que se lee en paralelismo con la búsqueda del afecto que reemplaza el amor materno. Barker (2019) describe, por ejemplo, que Patroclo había reemplazado a la madre de Aquiles (p. 110).

El autoexilio de la hija se presenta enmarcado en la escena de horror que protagoniza la nieta cuando mata a sus abuelos maternos:

“Decían, los que los encontraron, que estaban marrones y que tenían los ojos desorbitados y las mandíbulas inhumanamente abiertas. Decían, los que los encontraron, que parecían haber muerto de terror” (Ampuero, 2018, p. 47). La venganza de la nieta es liberación porque en el exilio se prepara para convertirse en la redentora del salvador: Jesús reemplaza el amor que no recibió de su madre.

La imagen de la nieta desnuda, flaca, mocosa, que cojea para siempre a causa de una paliza revela la imagen monstruosa de los abuelos, a quienes se les ha impuesto la responsabilidad de la crianza de los nietos. Ellos, abuelos y nietos, representan la violencia intergeneracional. Los primeros encarnan la autoridad opresiva que se traduce en maltrato, y los segundos, el odio que desencadena la venganza y el asesinato. La nieta invierte dicha crueldad cuando desafía la autoridad de los abuelos arrollándolos hasta la muerte. Se configura así el ciclo de violencia, pues la familia es el campo de batalla donde el dolor, el rencor y el maltrato se reproducen.

Ella, tu abuela, él, tu abuelo, te pegaron tanto que dejaste para siempre de escuchar por el oído derecho y te quedó un rengueo al caminar. Con una vara de laurel —esa vara de laurel— te rasgaron la espalda, las nalgas, el pecho diminuto, hasta dejarte tiras de piel colgando, como una naranja a medio pelar. (2018, p. 46)

Así, se cuestiona el espacio familiar, que tradicionalmente se ha concebido como lugar de respeto y cuidado intergeneracional. La familia representa la perpetuación del dolor y el sufrimiento, dadas las expectativas de sumisión de los hijos y de autoridad de los padres. Desde ese panorama de dolor y desamor, surge la figura de la salvadora

del redentor. La niña huérfana de amor va al encuentro del hombre del desierto, quien representa la esperanza del amor. Por primera vez se siente amada de verdad: “Era tuyo, ahora un enviado de los cielos decía, pero tuyo” (2018, p. 50). El amor humaniza la figura del Mesías y la hija construye un vínculo de pertenencia con el amado: “Y tú de él. Por eso apretaste la piedra de tu cuello cuando se quedaron sin vino en aquella boda e hiciste aparecer pescado y pan donde no había más que piedras y arena” (2018, p. 50). En esta deconstrucción de la historia bíblica de Jesús, persiste la idea de las mujeres como las primeras extranjeras de la historia, postulado planteado por Kristeva (2021): “Aquellas que afirmaron estar fuera de la ley debían someterse a la banalidad de una reglamentación” (p. 148). La amante de Jesús, la hija, rompe la ley al protagonizar los milagros que le pertenecían a Cristo y, al hacerlo, se convierte en la verdadera redentora de la humanidad. La imagen de la huérfana da paso a la figura empoderada de la mujer: “Porque en tu soledad aprendiste a que te obedecieran el agua, las piedras, la arena” (Ampuero, 2018, p. 50). Esta imagen de poder femenino se contrapone al discurso tradicional que otorga la autoridad al varón, pues dicho dominio es asignado a la mujer.

La imagen de la hija convertida ahora en amante ferviente del Mesías vislumbra una notoria transformación: mujer que aprieta el peso de los mandatos asignados a las mujeres para dar paso a la actividad creadora representada por la producción del vino. Mujer empoderada que convierte el dolor, el abandono y la soledad en espacios de autodescubrimiento de su fuerza interior.

El abandono de la madre, en este caso, se interpreta como la desvinculación de la mujer con las tradiciones y expectativas familiares. El abandono maternal que experimenta la hija vislumbra las adversidades

y luchas de las mujeres en un mundo que las proscribía y amenazaba. Por eso, en ausencia de la guía de una figura materna, la hija se ve obligada a forjar su propio camino para sobrevivir y prosperar. Además, el dominio sobre la naturaleza, porque la mujer ejerce poder sobre el agua, las piedras y la arena, se traduce en su capacidad para cuidar de sí misma, dar vida y gobernar el mundo.

Otra imagen monstruosa de la hija aparece en el cuento “Griselda”. Esta monstruosidad se desenvuelve en la relación con su madre, pues ambas figuras se presentan manchadas de sangre, con huellas de vómito y restos de alcohol. Se trata de la relación alcoholizada entre madre e hija, que da paso al maltrato familiar pues, en este caso, la sucesora daba “vivo palo” a su progenitora.

La señora Griselda olía a alcohol, contaba mi mami, se había caído y se había roto la frente. Que estaba vomitada, susurraba mi mami, y sucia. Las otras contestaban que lo del golpe podía haber sido la hija, que le daba el vivo palo. Decían «vivo palo». Mi mami no creía. Que no, que cómo, una hija a su madre, eso es una aberración, eso no, eso no. Las otras que sí, que sí. Y que las dos le daban a la botella duro y feo. Decían «le dan a la botella duro y feo». (2018, p. 19)

Esta escena monstruosa resulta increíble para la madre que exclama “Es una aberración”. Así, nos hallamos frente al pecado de la hija que violenta a su progenitora. Esta escena de horror se presenta de manera reiterativa: “Que si venía borracha le pegaba. Que si la encontraba borracha le pegaba. Que si estaba sobria le pegaba. Y que eso todos los días” (2018, p. 19). La agresión de la hija es una manifestación de la violencia que se perpetúa de generación en generación. La vio-

lencia es heredada y normalizada en la dinámica familiar madre e hija, pues ambas se emborrachan mientras la frustración y la impotencia de ambas se profundizan. Esta imagen indaga en la relación compleja y conflictiva que muchas mujeres experimentan con sus madres. Por una parte, la madre borracha responde al calificativo de “mala madre”, pues no cumple con el ideal de protección y cuidado. Entonces la hija reproduce los comportamientos de la madre y, al agredirla, reclama de manera destructiva un poder que le ha sido negado. Ambas mujeres no encuentran el camino de la liberación y la autonomía, pues están atrapadas en un círculo de autodestrucción: maternidad monstruosa que convierte la relación de madres e hijas en un infierno del que no pueden escapar.

Conclusión

Como mandato social, la maternidad representa la imagen descomunal del monstruo que acecha la libertad de las mujeres para decidir sobre sus cuerpos y su futuro reproductivo. Es un precepto que condensa la naturalización de la mujer valorada socialmente por su capacidad biológica de dar a luz. Así, una mujer consigue su máxima valía cuando es madre y, si no cumple ese destino natural, es excluida y considerada un ser inferior que no ha completado su realización. Por esto, las mujeres disputan por conseguir la autonomía sobre sus cuerpos, lo que se proyecta también en la literatura. Muchas obras escritas por mujeres se configuran, actualmente, como espacio de lucha, pues esta literatura confronta este mandato y la idealización de la figura maternal. Surgen nuevas representaciones de la madre contextualizadas

en otras experiencias e identidades que pueden resultar monstruosas. Las narrativas de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero socavan distintos sentidos del rol maternal para representar la divinidad monstruosa que subyace en la concepción de la buena madre, el amor atroz entre progenitoras e hijas, la culpa y el pecado, la insatisfacción del deseo, la búsqueda de la libertad, entre otros.

Lista de referencias

- Abradelo de Usera, M. (2019). Lactancia materna en la literatura del siglo XIX. *Revista de Comunicación y Salud*, 9(2), 1-15.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amnistía Internacional. (2020). Política de Amnistía Internacional sobre el aborto. [amnesty.org](https://www.amnesty.org)
- Ampuero, M. F. (2018). *Pelea de gallos*. Páginas de Espuma.
- Barker, P. (2019). *El silencio de las mujeres*. Siruela, Nuevos Tiempos.
- Beauvoir, S. (2001). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.
- Cixous, H. (2012). *La risa de la medusa*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Hernández, A. (2024). La teoría del “útero errante” de los antiguos griegos que dio origen al concepto de “histeria”. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/articles/cx9dg0jw2xlo>
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores.
- Kristeva, J. (2021). Los primeros extranjeros: las mujeres extranjeras de ío a las danaidas. *Revista de Estudios Internacionales*, 3(1), 144-149.

- Meruane, L. (2014). *Contra los hijos*. México D.F. Tumbona.
- Ojeda, M. (2018). *Mandíbula*. Candaya.
- Ojeda, M. (2018). *Las voladoras*. Páginas de espuma.
- Rich, Adrienne. (2019). *Nacemos de mujer*. Traficantes de sueños.

El cóndor y el gallinazo: ritos funerarios en cuentos ecuatorianos

Alejandra Vela Hidalgo

Valeria Nicole Curco Díaz

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Resumen

El objeto de estudio de este artículo son los cuentos ecuatorianos “Barranca Grande” de Jorge Icaza, “El guaraguao” de Joaquín Gallegos Lara y “El cóndor ciego” de César Dávila Andrade, relatos que responden a una narrativa social y localista que empieza en los treinta y continúa a lo largo del siglo pasado. Los estudios críticos sobre estos cuentos se han enfocado en lo marginal, la muerte como un final inevitable y los personajes habitantes de contextos injustos y violentos. Sin embargo, poca es la crítica sobre la representación de las aves de rapiña y su relación con la muerte. En este ensayo, se argumenta que la presencia del gallinazo y el cóndor, aves que aparecen en los tres cuentos, constituye en la trama augurios, ritos de paso y lutos, por su cercanía natural con la muerte en cuanto son animales carroñeros. Para esto, se utiliza el concepto antropológico de rito de paso

(Ospina Herrera, 2022; Van Gennep, 2008; Turner, 2013), el cual permite entender la transición del ser vivo hacia muerte. Los ritos funerarios le dan sentido a esta última y facilitan el cambio de un estado a otro. En los cuentos seleccionados, el gallinazo y el cóndor aparecen como índice de la muerte, y participan de las ceremonias funerarias de los protagonistas. Se encontró que estas aves de rapiña son elementos centrales de la transición y pueden representar la libertad o la condena de los personajes.

Palabras clave: César Dávila Andrade, Joaquín Gallegos Lara, Jorge Icaza, gallinazo, cóndor, rito de paso, muerte.

Introducción

El presente trabajo pretende analizar tres cuentos canónicos de la literatura ecuatoriana del siglo pasado: “Barranca Grande” (1952) de Jorge Icaza (Quito, 1906-1978), “El guaraguao” (1930) de Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1909-1947) y “El cóndor ciego” (1955) de César Dávila Andrade (Cuenca, 1918 - Caracas, 1967). En estos textos, encontramos una participación fundamental del ave de rapiña en los ritos de paso funerarios de los personajes, que será estudiada más adelante.

Desde los comienzos del siglo XX hasta aproximadamente los años cincuenta, Jorge Icaza se gesta como escritor; estos años representan su mayor producción narrativa y quehacer político. Entre 1933 y 1972, Icaza publica siete novelas y varias colecciones de cuentos (Corrales, 2005, p. 18), en las que se encuentra “Barranca Grande”, objeto de análisis de este ensayo. El relato ecuatoriano de la generación

del Realismo Social expresa profundas conexiones con la tierra y sus habitantes, y tiene un característico tono de denuncia. La literatura de Icaza está atravesada por un indigenismo tradicional, evidente en sus primeros textos, y la inclusión de personajes estereotipados del pueblo. Para Donoso (2006), la obra icaciana propició la producción de un lenguaje nacional y popular a partir de la recreación del habla del pueblo. El Realismo Social inicia formalmente en el Ecuador en la década de los años treinta del siglo pasado con el Grupo de Guayaquil. Joaquín Gallegos Lara, uno de sus representantes, se da a conocer en el volumen colectivo de cuentos *Los que se van* (1930), publicación donde se encuentra “El guaraguao”, cuento de interés en el presente estudio. Este libro de cuentos se considera el manifiesto literario y político de esa generación y el punto de partida para lo que ocurrirá en el Ecuador en las décadas posteriores, según Corrales (2005, p. 19).

Si bien la sombra de la Generación del 30 se cierne sobre la narrativa ecuatoriana hasta los años sesenta (2005, p. 20), otro grupo de jóvenes renovará la temática de entonces. César Dávila Andrade forma parte de este grupo, en el que se transita de lo colectivo a lo personal. Según Dávila Vázquez (1998), estos escritores se lanzarán a la búsqueda de la creación de un lenguaje literario innovador y de gran intensidad lírica (p. 63). Evidencia de esta transición en la historia de la literatura ecuatoriana es “El cóndor ciego”, publicado en *Trece relatos* (1955).

En los textos seleccionados para este estudio, el punto de contacto se encuentra en la transición entre la vida y la muerte, marcada por la presencia del ave de rapiña. Los personajes sufren procesos de muerte experimentados desde ritos de paso, en los que estas aves resultan elementos clave porque simbolizan y son índice de la inminencia del fin.

Argumentamos que las aves de rapiña, el cóndor y el gallinazo, en los relatos escogidos, son seres con una íntima conexión con la muerte, que marcan la transición en el rito de paso funerario de los cuerpos.

Estudios anteriores sobre la muerte en los relatos

Los relatos que conciernen a este ensayo, “Barranca Grande” (1953) de Jorge Icaza, “El guaraguao” (1930) de Joaquín Gallegos Lara y “El cóndor ciego” (1955) de César Dávila Andrade, han sido objeto de estudios de varios críticos que han notado la centralidad de la muerte y de la presencia animal. Estos estudios complementan el presente, así que revisaremos aquí algunas propuestas.

En el cuento “Barranca Grande”, la muerte de los protagonistas es el centro de la narración. El salto final de José Simbaña ha sido entendido como un acto que lo libera de la opresión simbólica. Según Ojeda (1991), el relato contiene una fuerza transformadora, que fusiona el amor de los protagonistas en un final trágico pero redentor. Desde la perspectiva de este autor, el desenlace que construye Icaza hace ver a la muerte, no como un final inminente, sino como la culminación del amor. Incluso la compara con el mito de Orfeo, en el que lo trágico se torna suave por la entrega de un amor absoluto que se extiende hacia la eternidad (p. 88). Es decir, la idea de la muerte pierde su dureza y se convierte en un destino inevitable, pero digno, en el cual José y Trinidad se pierden en el abismo, no con temor, sino con entrega.

Puesto que la muerte de los personajes define la tensión y su destino trágico, esta ha sido estudiada como un cronotopo por Nina

(2011). La muerte en el relato se materializa a través del espacio geográfico: la barranca, que está en la frontera de lo real (p. 266). Vivir al filo del abismo representa una amenaza constante para José y Trinidad en una sociedad de superstición y culpa religiosa, pues marca el límite entre la vida y la muerte. Para Nina, la barranca simboliza un destino inevitable. La caída literal y simbólica de José Simbaña al lanzarse al vacío no solo encarna el límite de la vida, sino que su vuelo suicida lo transforma en piedra, en elemento del paisaje perenne de la barranca. La deshumanización lleva a los personajes a un silencio final y los coloca “al filo del abismo mismo” (2011, p. 266).

En el cuento “El Cóndor ciego”, la presencia de la muerte se encuentra en el suicidio del viejo cóndor; este acto ha sido interpretado no como una violación de las leyes naturales, sino como la unión entre el sujeto y los ciclos de la vida. Dávila Vázquez (1998) ha analizado la muerte en este relato desde un punto de vista sacro. El autor menciona que Dávila Andrade lleva lo trágico a la culminación de lo mítico a través del suicidio; y explica que los nombres de los gallinazos, Amarga, Huáscar y Chambo, conectan la historia con una tradición ancestral indígena, mientras que el nombre *Sarcoramphus*, de reminiscencia clásica, incorpora una perspectiva atemporal y sacra del relato (p. 238). La figura del cóndor suicida se ha entendido como la prefiguración de una muerte que no es simplemente el fin de la vida, sino un acto ritualizado y cargado de solemnidad.

Desde una cosmovisión andina, Padrón (2020) interpreta la muerte en este relato como un retorno a la naturalidad, en el que la vida misma es percibida como una agonía que encuentra su resolución en el acto de morir (p. 29). El autor sugiere que el ritual representa una continuidad entre la vida humana y el cóndor, a través de la asimila-

ción de los restos del cadáver del hombre, que al integrarse en el cuerpo del ave comparten el acto de volar, descansar y, finalmente, morir juntos. Tanto Dávila Vázquez (1998) como Padrón (2020) explican que la ceremonia solemne que acompaña el deceso del cóndor viejo representa tan solo una despedida temporal; el cuento deja la idea de que la muerte no es total.

En “El guaraguao”, la relación entre el humano y el animal es clave en la trama que concluye en la muerte de ambos en una especie de simbiosis. Benalcázar (2021) analiza cómo el relato posiciona a Chanco-rengo, el hombre, y al guaraguao como símbolos de la exclusión social y política. Desde lo político, ambos están al margen de sus comunidades, estado en el que se enfrentan y conviven las normas de comportamiento humano y animal (p. 110). La decisión consciente de protegerse el uno al otro revela la crítica al sistema, cuando, relegados y deshumanizados, refuerzan su vínculo, alianza insospechada en una sociedad donde ambos superan las expectativas como figuras periféricas. Cevallos (2021) está de acuerdo con que este relato plantea una relación diferente entre lo humano y lo animal (p. 97): se rompe la asociación entre la rapiña del poder y el instinto depredador del gallinazo. “El guaraguao” sugiere una posible alianza entre lo humano y lo animal, desde identidades y espacios que desafían las fronteras convencionales entre estos dos mundos.

El rito de paso: la última transición

Los seres humanos nos enfrentamos a la muerte de otros y a la propia. Esta realidad nos lleva a imaginar abismos, infiernos y paraísos

ante la incertidumbre de lo que hay en el más allá. La presencia certera de la muerte, fuera de cualquier sistema religioso, se convierte en la posibilidad de la total falta, que es la ausencia de significado, de vida y, desde la perspectiva del sujeto en duelo, de aquel ser querido que hacía poco estaba junto a él: realidad que puede llegar a sentirse perfectamente vertiginosa. Ante la incertidumbre de la muerte, las culturas humanas han creado complejos sistemas de símbolos y rituales que les ayudan a lidiar con el vacío que queda cuando alguien muere. Ospina Herrera (2022) explica que “Podríamos suponer que lo que tienen en común todos los ritos funerarios es la virtud para resolver una serie de crisis que emergen cuando una persona muere” (p. 95). Los ritos funerarios nos ayudan a imaginar la transición de ese ser social de un estado a otro más trascendental, de un espacio físico a otro sagrado. Por este carácter transitorio, estos rituales han sido considerados desde la antropología como ritos de paso.

Según Turner (2013), estos “ritos indican y establecen transiciones entre estados distintos” (p. 103) a lo largo de la vida. Para Bell (2009), “they culturally mark a person’s transition from one stage of social life to another” (p. 94). La autora insiste en que estos cambios de estado, aunque pueden tener un carácter biológico, son sobre todo sociales. Si pensamos en la muerte, no cabe duda de que la transición es fisiológica, sin embargo, las ideas, los símbolos y las cartografías de los lugares a donde van los muertos son culturales y sociales. Ospina Herrera (2022) habla sobre geografías sagradas, sitios con valores rituales y cosmológicos,

entendidos también como entornos fundamentales y eficaces para contener los nuevos atributos de los muertos. Es decir, geografías

que, aunque no existan en el plano físico del mundo, sí se consolidan en la memoria colectiva de las sociedades y hacen parte esencial de los paisajes que se crean con los ritos. (p. 94)

El cielo, el purgatorio y el infierno en el cristianismo serían ejemplos de geografías sagradas, bien recreadas en obras literarias como *La divina comedia*. El ritual funerario, como rito de paso, permite que el difunto transite de un lugar a otro. En el caso católico, un velatorio y un entierro adecuados y misas periódicas aseguran que las almas de los difuntos lleguen correctamente a su destino y encuentren la paz.

En los imaginarios culturales, estas geografías sagradas están habitadas por seres asociados a la muerte, que se vuelven símbolos e índices del fin o de su transición. Alvar Nuno (2009-2010) explica que hay una serie de elementos, como la noche, los lugares oscuros y los animales nocturnos, que conforman estas geografías sagradas, y que por efecto metonímico se asocian a la muerte: “Cualquier criatura cuyas costumbres no se lleven a cabo en plena luz del día tiene unas connotaciones negativas muy fuertes” (p. 189). En este sentido, las aves de rapiña, como el gallinazo y el cóndor, se mueven dentro de esta clasificación, pues, si bien no son nocturnas, el hecho de alimentarse de carroña las conecta con la muerte. El vuelo circular de los gallinazos sobre cielo indica la presencia de un cuerpo sin vida. Estas aves son índices de la muerte.

El fallecimiento de un miembro de un grupo humano dispara una serie de acciones que constituyen el rito funerario: transición de la vida a la muerte y a una nueva vida en la geografía sagrada correspondiente. Las acciones ritualizadas, explica Ospina Herrera (2022), le permiten a la persona en duelo y a la comunidad darle una estructura a

la idea de una vida más allá de la muerte, lo cual contribuye a asimilar la pérdida de mejor manera (p. 97).

Los ritos de paso se componen de tres etapas: el estado inicial del sujeto que debe haber sido relativamente estable por algún tiempo, “incluyendo en ello constantes sociales como puedan ser el status legal, la profesión, el oficio, el rango y el grado”, la salud, entre otros; seguido de una fase de transición o proceso; y, finalmente, el nuevo estado de la persona (Turner, 2013, p. 103). Las ceremonias funerarias cumplen con las tres etapas: un estado vivo, en el que el individuo cumple las funciones sociales que le corresponden; luego un periodo de transición que tendría dos fases, la enfermedad o agonía, cuya duración es bastante variable, y el cuerpo muerto, objeto de los rituales mortuorios; y finalmente, el nuevo estado, que sería el ingreso a la geografía sagrada. Para Ospina Herrera (2022), el rito funerario, como rito de paso “se convierte en el escenario ideal para que un muerto se separe de manera adecuada de su estado anterior y sea reincorporado con nuevos atributos a otros lugares indicados” (p. 97).

Adicionalmente, Van Gennep (2008) explica que los ritos de paso se clasifican en los de separación del grupo, los de marginalidad o liminares y los de agregación al nuevo grupo o estado (p. 25). Según este autor, generalmente, las ceremonias funerarias corresponden a los ritos de separación, y las de matrimonio a los de agregación, aunque esto varía según la cultura (p. 25). Los ritos liminares convierten al sujeto en un ser de ambigüedad porque no se encuentra ni en el estado previo ni tampoco en el posterior (Turner, 2013, p. 104). Justamente en el caso de las ceremonias funerarias, este estado de marginalidad es esencial porque el objeto del rito, que es el cadáver, ha sido caracterizado precisamente como ser de ambigüedad: es la persona conocida y no

lo es al mismo tiempo. El cadáver es la certeza de la muerte que invade la frontera con la vida. Kristeva (2015) dice que

el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, 'yo' es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite? Ese otro lugar que imagino más allá del presente, o que alucino para poder, en un presente, hablarles, pensarlos, aquí y ahora está arrojado, abyectado, en 'mi' mundo. (pp. 10-11)

Es decir, el cadáver es un ser-objeto que encarna ambos estados, haciendo que la muerte contamine la vida y viceversa. Esta ambigüedad le permite transitar hacia el nuevo estado tanto al fallecido como al sobreviviente. De hecho, Van Gennep (2008) explica que el rito funerario no es un rito de paso solo para la persona muerta, sino también para los deudos, en el que “entran mediante ritos de separación y del que salen mediante ritos de reintegración a la sociedad general (ritos de supresión del luto)” (p. 205).

Los relatos seleccionados para este ensayo presentan características comunes con relación a lo explicado en párrafos anteriores. Los tres tratan de la transición entre la vida y la muerte a través de una ritualidad marcada por la presencia, a modo de índice, del ave de rapiña.

Barranca Grande: el rito y el mito invertidos

En el relato “Barranca Grande”, Trinidad y José Simbaña son una pareja indígena que convive en amaño (sin casarse por la iglesia

católica) en la Barranca Grande, lugar alejado del pueblo y que colinda con un gran abismo. El sitio recuerda la visión del infierno que el sacerdote retrata cada domingo en la iglesia ante los espantados feligreses. La gente de este pueblo vive atemorizada por la posibilidad de condenarse allí debido a su incapacidad de llevar una vida libre de pecado, como les exige el sacerdote durante la misa dominical. Trinidad queda encinta de José y esto intensifica su sensación de vivir en pecado: “La hembra arrinconada junto al altar, cara al muro para esconder en parte su impudor, se alzó camisa y ‘anaco’ hasta el ombligo, y entre ayes y quejas se frotó con la vela el vientre deforme, el sexo pecador” (Icaza, 2016, pp. 95-96). Su hijo es la evidencia de su amaño y de su pecado.

Su embarazo se complica y su salud se va deteriorando a medida que avanza el relato, hasta que muere después de una dolorosa agonía sin llegar a dar a luz. Ante su muerte, José siente la necesidad de cumplir con el pedido que le ha hecho Trinidad: darle un entierro cristiano para garantizar su salvación del infierno. Desde su perspectiva, solo un rito adecuado, como les ha descrito el cura, le permitirá a su mujer acceder al cielo cristiano. Esta necesidad de darle una ceremonia fúnebre adecuada se convierte en el móvil del relato y la acción del personaje. Sin embargo, el ritual funerario cristiano tan deseado nunca llega, lo que deja a Trinidad en las fauces de los demonios encarnados en los gallinazos en la Barranca Grande. Su frustrada entrada al cielo se explica en lo que hemos denominado una inversión del relato bíblico y la conformación de una geografía y fauna infernales, en las cuales el gallinazo es protagonista. Con la inversión del relato bíblico, queremos decir que los referentes cristianos del texto son extrapolados de su connotación original en un movimiento que los acerca a la parodia y a interpretaciones inesperadas.

El cura del pueblo es un personaje siniestro que quiere convencer a sus feligreses de que su forma de vida es pecaminosa y que la única manera de salvarse es a través de los servicios pagados que ofrece la iglesia: matrimonios, bautizos y misas. El pecado se convierte en una condición de la que los habitantes indígenas del pueblo no se pueden librar, pues está atada a su existencia. “Taita cura dice que tuditicu infierno para naturales de amaño”, dice Trinidad a la figura de San Vicente; y luego José agrega: “El amaño ga, cosa necesaria es pes, taitico... Natural así mismu es de bruto... Para saber, para probana, para enseñarnos a encariñar... Sinu ga, cómu se puede, pes... Decí vos mismu, taitiquitu... Así han hecho tuditicus los naturales de antes...” (Icaza, 2016, p. 93). No hay redención en vida porque el pecado es ontológico en el indígena. Cuando Trinidad enferma y luego muere, su única opción para entrar al cielo es que se le celebre un rito funerario adecuado según la tradición cristiana. Al presentir la muerte, le pide a José:

Enterrandu cristianamente cuando tuerza el picu, pes.. Nu comu perru manavali... (...) Con misa de trapu negru en iglesia. Con vela grande. Con humo de incienciaro tan... Con chagrisho de flor blanca tan... Con cajón pintado tan... Con responsus de a tres por socre tan... Con agua bendita tan... (Icaza, 2016, p. 99)

La única posibilidad que tiene José de darle un entierro digno (cristiano) a su mujer, un ritual de paso que le permita transitar hacia su nuevo estado, es buscar los recursos económicos para el pago del cura, el ataúd, la misa y el cementerio. Este es el impulso narrativo del personaje para salir en busca de ayuda, aunque sabemos que su esfuerzo será en vano. Para los indígenas en la narrativa del realismo social

no hay cielo ni comunión con Dios, sino con el infierno. El cielo está reservado para los que pueden pagar, para los blancos.

El ritual en la tradición católica, en la misa, va conformando los imaginarios colectivos del pueblo. El sacerdote, dueño del discurso, pinta el infierno como un lugar aterrador que se materializa en la cosmovisión de los feligreses en la Barranca Grande, el sitio que habitan los protagonistas. Nuevamente, su existencia, su forma de habitar la tierra, se vincula en la narrativa hegemónica al infierno y al pecado. La imagen del infierno que se proyecta en la misa tiene su paralelo en la Barranca Grande:

¡Como la Barranca Grande con sus grietas de espanto en los muros! ¡Como la Barranca Grande con sus hediondecas de azufre y mortecina! ¡Como la Barranca Grande con su aliento de queja y sus dilatadas fauces rocosas! ¡Así! ¡Así es el infierno! ¡Así como la Barranca Grande! (Icaza, 2016, p. 90)

Esta no es la única geografía sagrada que se materializa en la tierra, pues en el relato encontramos otros paralelismos que funcionan como espejos que invierten los referentes del relato cristiano. Por ejemplo, Trinidad y José presencian en la misa “la mímica litúrgica del simbólico sacrificio” (2016, p. 90), que es la comunión, el consumo simbólico y ritual del cuerpo y sangre de Cristo. Esta escena del ritual sagrado en la misa es un anuncio y un reflejo inverso de la escena abyecta que se producirá hacia el final del relato, cuando los gallinazos tragan en pedazos el cuerpo de Trinidad.

Los protagonistas del cuento están imposibilitados de cumplir con los ritos que los llevarán a la salvación eterna. Esta limitación no es

solamente económica, sino también ontológica, pues, como se ha dicho antes, el pecado se presenta como una condición del ser indígena y, en el caso de Trinidad, de su feminidad. En este sentido, el embarazo y el niño que lleva dentro son producto del pecado en el que viven y que no pueden evitar porque el amaño es parte de su cultura. Sentía “Un dolor en las entrañas -para ella mordisco del demonio” (2016, p. 96). Luego la curandera confirma este diagnóstico: “Cogido del diablo cuichi, de huaira de Barranca Grande también...” (2016, p. 98). No hay posibilidad de salvación en el cielo, ni siquiera cumpliendo los rituales funerarios: su única opción es la condenación. Los personajes están atrapados paradójicamente en una estructura que tiene una salida alucinada, pero nunca real.

Si bien el cumplimiento del ritual funerario de Trinidad es inviable, las acciones de los personajes en el relato adquieren tintes rituales en las varias referencias bíblicas, que son base de los ritos cristianos, como la natividad. Lo interesante es que el texto de Icaza produce una inversión del relato bíblico, en el sentido de que los referentes a través de la parodia adquieren otros significados que nos dan una imagen grotesca e inversa de la ritualidad católica. Por ejemplo, la natividad es el rito del nacimiento de Cristo, pero, en el relato, el nacimiento lleva a la muerte.

Los nombres de los protagonistas son importantes en este sentido. A pesar de que la familia está relacionada al Infierno de la Barranca Grande, tiene mucho en común con María, José y Jesús. El nombre Trinidad es referencia directa a la divinidad cristiana y también a la sagrada familia: tres. Este personaje se convierte en una representación invertida de la virgen María, porque además lleva a un niño en el vientre. La distorsión del relato bíblico está en que este niño ni siquiera

llega a nacer; además, no es la bendición del mundo, sino el fruto del pecado de sus padres, un demonio.

José Simbaña es el padre de este niño y, en un peregrinaje paralelo al que hace su homónimo bíblico, deambula de puerta en puerta pidiendo que alguien le auxilie, no con una posada para su mujer parturienta, sino con ayuda para enterrarla:

Golpeó todas las puertas conocidas. Relató una y otra vez su tragedia. Ofreció enajenar su trabajo (...). Pidió hasta la languidez y el desconcierto del borracho. Pero todos lo miraron con el mismo asombro de la 'fritadera'. Todos lo sacaron a empellones. Todos se libraron de él con los perros. (2016, p. 103)

José Simbaña queda en total soledad con su desgracia.

Las referencias en el texto al relato bíblico continúan. Dice el narrador que Trinidad demora tres días agonizando antes de morir, como Cristo demora tres días en resucitar. La parte del rito más espe-luznante es la de la comunión. La pareja, al inicio de la narración, es testigo de la comunión en la iglesia y, hacia la escena final, cuando José Simbaña regresa a la choza, encuentra otra "comunión" con el cuerpo de su mujer: "¡Carne de cristianuuu! ¡Mi longa Trinidad! (...). No podía consentir que el cuerpo de su longa, de su Trinidad, desaparezca. No podía consentir que aquellas aves pesadas, negras, hediondas, insignificantes, se lleven el cadáver querido" (2016, p. 105). Son los diablos encarnados en las aves que performan el rito con ese cuerpo que no logra entrar al cielo, sino al infierno, pues es su único destino. El consumo del cuerpo de la mujer es una comunión grotesca que denuncia el mensaje contradictorio del discurso católico. El indivi-

duo busca cumplir con el rito para garantizar la entrada al cielo, pero el sistema está diseñado para la condenación del ser subyugado. Los cuerpos de la madre y del niño que lleva dentro quedan destrozados y con ellos el relato de la sagrada familia, de la trinidad y de la mujer como dadora de vida.

El cuerpo de Trinidad no llega a cumplir con el ritual hegemónico del catolicismo para encontrar la salvación; sin embargo, sí cumple con el proceso del rito de paso, de tipo liminal. Es un cuerpo que transita la ambigüedad entre la vida y la muerte. Primero con la larga agonía que sufre:

En la noche, a la luz indecisa del fogón, el terror de la enferma clavaba los ojos afiebrados en las rendijas de la puerta, en los huecos de la pared, en las juntas deshilachadas del techo y, aferrándose al poncho del indio, afirmaba casi sin aliento: -¡Ya vienen a shevarme, taitiquitu! (2016, p. 100)

Y posteriormente está la imagen del cadáver en las fauces de los gallinazos: duro proceso de transición hacia el infierno.

El espacio, en este sentido, es esencial porque es un límite: la barranca marca la frontera entre el mundo vivo y el de la muerte. Van Gennep (2008) explica que lugares que marcan la frontera entre un territorio sagrado y uno profano no pueden atravesarse: “ocurre a veces que el límite natural es una roca o un árbol, un río o un lago sagrados, que está prohibido franquear o rebasar bajo pena de sanciones sobrenaturales” (p. 31). Por esto, la curandera que viene a revisar a la enferma siente pavor al entrar en la cabaña situada en la Barranca, y debe santiguarse para conjurar la transgresión que está cometiendo:

“La experta comadrona (...) al llegar a la choza miró en su torno con recelo y con fatiga, se hizo cruces, salmodió oraciones de su gasto particular contra el hechizo” (Icaza, 2016, p. 97).

La caracterización del espacio está dada de manera sonora más que espacial: “Protegé pes contra demonios de Barranca Grande... Contra el huaira qui un deja en paz silbandu de noche... Contra murciélagos que anidandu en techo no dejan tranquilo el ricurishca...” (2016, p. 93). Son los sonidos los que anuncian la condición liminal del lugar y sus habitantes. La barranca, mediante un efecto sinestésico, se va configurando como espacio: los aleteos, el viento. En este escenario, aparecen los gallinazos encarnando figuras demoníacas, que materializan la condena de Trinidad y son índice de la muerte con su característico vuelo circular. “Al entrar por el sendero que trepa la ladera de Barranca Grande, miró con temor agradecido al cielo, al cielo donde una veintena de gallinazos planeaban en círculos cadenciosos” (2016, p. 104). Anuncian que la transición entre la vida y la muerte está por suceder. El ave de rapiña, al igual que la barranca, se transforma en símbolo de la transición. La escena abyecta de los pájaros desgarrando el cuerpo humano anuncia el vacío de la muerte.

El vuelo adquiere aún más significado cuando José Simbaña se lanza al abismo y abre su poncho para abrazar su fin: “(...) desde la arista más alta de la roca donde se hallaba, en ingenuo impulso por fundirse con el fuego ilusorio de su desgraciado amor, extendió el poncho en actitud de vuelo y se dejó arrebatar entero por el abismo” (2016, p. 106). José Simbaña se convierte en un ave del barranco y esto le permite la unión armónica con la muerte. Es un salto al vacío de significado donde se libera de la narrativa opresora de la religión y se une con Trinidad. Quisiera pensar que con el salto la libera también a ella.

Si bien el discurso hegemónico de la religión es una camisa de fuerza que condena a los protagonistas, en el relato hay un contradiscurso que se va filtrando entre líneas a manera de resistencia: Trinidad y José se aman. El cuerpo femenino es una geografía de amor para el hombre, es su sitio seguro. Mientras la ve agonizar, José “inclinábase sobre ella, junto al rostro y a los senos sobre el recuerdo de la primera noche de amaño” (Icaza, 1981, p. 23)¹¹; Trinidad era para José “aquella hembra que había logrado romper la soledad” (1981, p. 23). El cuerpo de su mujer es su refugio y lugar amado. Por eso, cuando muere ella, José se siente comprometido a cumplir su deseo. Ellos experimentan bienestar en su relación mientras luchan contra el discurso religioso que insiste en que su vida es pecado. Mantienen una fuerte fidelidad en todo momento: en la vida, en la enfermedad e incluso en la muerte.

Más tarde, ella -tranquila, cubierta y sudorosa- abrió los ojos -lánguidos los párpados, raro el aliento- y al hallar a su lado al longo -cómplice y refugio a la vez en el placer, en el dolor, en el castigo y en el gran silencio que se avecinaba- insistió en su vieja súplica. (1981, p. 24)

11 Se ha notado que hay una diferencia entre la edición de 1981 y la de 2016. En la primera, la evidencia de la relación cercana que tenían los protagonistas como pareja en contraste con el discurso hegemónico es mucho más marcada. En la versión 2016, estos pasajes han sido modificados, y esta lectura entre líneas de un amor que persiste sobre la opresión se pierde.

Cumplen en realidad con los preceptos matrimoniales. Al final, las palabras de José Simbaña expresan una reapropiación del discurso hegemónico y una resignificación. Le llama “mi mujer”, “mi pecado”. Por eso, el último salto es trágicamente la liberación total del discurso.

“El guaraguao”: padre e hijo

En “El guaraguao”, Chanco Rengo es acompañado mientras agoniza por su guaraguao que lo protege de un grupo de gallinazos que quieren devorarlo, después de haber sido atacado mortalmente por los hermanos Sánchez para robarle un dinero. Este relato plantea una relación intensa entre lo humano y lo animal, encarnada por Arfonso, el ave, y su dueño, Chanco-rengo. Esta relación no solo rompe la asociación entre la rapiña y el instinto depredador del gallinazo, sino también reafirma la relación con la muerte y una trascendencia diferente. El relato “El guaraguao” sugiere una posible alianza entre lo humano y lo animal, que se materializa en las identidades de los personajes y los ritos que cumplen, desafiando las fronteras convencionales de su encuentro.

El nombre de Chanco-rengo se presenta como una elección consciente del autor que revela la condición del personaje en la sociedad. Chanco-rengo se describe como un cuerpo aislado y discriminado, pues es un afro esmeraldeño que vive en el confín del territorio no letrado, incluso es como “una especie de hombre” (Gallegos Lara, 1930, p. 97). Cevallos (2021) menciona la expresión popular de un fragmento del *Martín Fierro* de José Hernández, “hacerse el chanco-rengo”, propia de alguien que se hace el distraído para evitar una

responsabilidad. Esta expresión nace supuestamente de la idea de que el chanco arrastra la pata para evitar ser llevado al matadero (p. 77), es decir que fingiría u opondría resistencia para así evitar un destino fatal. Este personaje muestra una animalidad que se enfatiza tanto en su nombre como en su comportamiento. Es un hombre con pocas ambiciones y que no pretende mezclarse con el resto de la sociedad.

Por otra parte, el guaraguao es el ave más grande de su grupo, un carroñero comparado en el relato con un gerifalte. Chancho-rengo cuida a esta ave desde que es una cría: “le di nombre de puro fregao... Luei cuidao dende chiquito, er nombre ej Arfonso” (Gallegos Lara, 1930, p. 98). El acto de nombrar no solo es paternal y evidencia de la humanización del guaraguao, sino también representa una zona de fidelidad y alianza entre ambos. Chancho-rengo cuida al guaraguao como a un igual, siempre están juntos. Incluso, cuando está agonizando, se refiere a él como a un hijo y le pide no devorar su cuerpo. En un efecto contrario al de Chancho-rengo, que se animaliza, el ave se humaniza: tiene nombre, es hijo y fiel amigo de su dueño. La evidencia más fuerte de esta transformación es que no come el cuerpo agonizante de Chancho-rengo ni tampoco deja que otros gallinazos lo hagan.

El simbolismo del guaraguao, jefe de los gallinazos, en la cultura, está asociado a los presagios de muerte. Cuando uno de los hermanos Sánchez, durante el ataque, se refiere a que le picó una “lechuza” y que había “algo alado”, devela que estas aves, ya sea el gallinazo o la lechuza, le indican la presencia de la muerte. Según Nuño (2010), “el búho no anuncia exclusivamente las tragedias personales, sino que su presencia también advierte sobre la inminencia de una desgracia colectiva” (p. 193). Si bien los otros gallinazos en el relato tienen esta caracterización, esta no es compatible con Arfonso, el cual elije delibera-

damente no comer a su amo y proteger su cuerpo; consecuentemente, termina rechazando la naturaleza de su propia especie: “El Guaraguao como gallo en su gallinero atacó, espoleó, atropelló. [...] A cierta distancia parecieron conferenciar: ¡qué egoísta! ¡lo quería para él solo!” (Gallegos Lara, 1930, p. 99). Arfonso estaba defendiendo a su amo.

En la religión cristiana, la comunión es un rito por el que los creyentes practican un misterio, en el cual el pan y el vino representan el cuerpo y la sangre de Jesucristo, el padre de la humanidad. El guaraguao vela el cuerpo de su padre y, como una especie de inversión del rito de la comunión, a pesar de su naturaleza carroñera, se queda en el pecho de Chanco-rengo sin comer a su padre y muere sobre él.

El relato termina con el guaraguao acompañando a su amo hasta el final: “Ocho días más tarde encontraron el cuerpo de Chanco-rengo. Podrido y con un guaraguao terriblemente flaco —hueso y pluma— muerto a su lado” (1930, p. 100). El cuerpo de Chanco-rengo estaba intacto; no presentaba ni un solo picotazo. La escena puede ser entendida como un rito de velación del cuerpo, en la que el ave cumple con el rito de paso de su amo. Los ritos de paso, como se explicó anteriormente, constituyen la transición de un estado a otro en las etapas importantes de la vida, incluida la muerte. En el relato, tanto Arfonso como Chanco-rengo coinciden en un ritual doble en el que experimentan el pasaje juntos. El paralelismo entre los personajes se ve desde el inicio de la narración: ambos son marginados, separados de su grupo especie y, al final, solo les queda la compañía del otro, padre e hijo en el ritual de paso hacia la muerte. Arfonso entra en un estado de ambigüedad, típica del ritual de paso, cuando yace sobre el pecho de Chanco-rengo en espera de su propia muerte, momento que devela el carácter transitorio de su estado entre humano y animal, y entre la

vida y la muerte. Paradójicamente, su participación en el rito de paso funerario completa la humanización del guaraguao.

“El cóndor ciego”: cortejo funerario

El relato “El cóndor ciego” narra los últimos momentos de un cóndor anciano y ciego. Tres cóndores jóvenes lo acompañan: Huáscar, Sarcoramphus y Chambo. Mientras conversan sobre los distintos olores, el ciego instruye a Sarcoramphus otear la hacienda Ingachaca desde las alturas. Sarcoramphus, diligente, cumple con la orden y, al regresar, informa que ha divisado el cadáver de un hombre junto a su mula y que hay alimento suficiente para todos. El anciano solicita que le traigan específicamente el corazón y los testículos del infortunado para su consumo, y pide que convoquen a su compañera Amarga, actos que constituyen la preparación para emprender su último vuelo.

Si el gallinazo, como se ha visto en los textos anteriores, tiene conexión con la muerte, el cóndor también, e incluso a un nivel más simbólico, debido a que es el ave andina por excelencia. Su tamaño y su majestuosidad lo han convertido en un animal con una fuerte carga simbólica. Molinié (2022) explica que

Según los runas, el toro vive en el inframundo, mientras que el cóndor vuela en lo más alto de los picos de la cordillera. Uno, con su fuerza telúrica, es herbívoro; en cuanto al cóndor, con su levedad aérea, es carnívoro. El primero está íntimamente ligado a la agricultura en la que participa arando la tierra, el segundo está asociado a la ganadería. (p. 206)

En el relato, el cóndor está caracterizado como un viejo sabio que comprende la conexión entre la vida y la muerte, que está listo para la segunda. Esta relación con la muerte está fundamentada en la condición biológica que tiene esta ave con la carroña. Es el contacto con la carne muerta lo que le permite entender el surgimiento de la vida. El viejo es capaz de percibir el olor de la carroña a la distancia y de entender que la vida del hombre nace de su propia descomposición. Uno de los cóndores jóvenes dice: “Él, nos enseñó la ciudad del hombre, entre gusanos!” (Dávila Andrade, 2017, p. 110). La fuerza vital nace de la carroña, pues es de allí de donde surge la vida de manera cíclica. Consumir carne muerta les permite a los cóndores del relato honrar la vida de esos seres: “Sí; para ti un hombre y una mula rodaron anoche en Quebrada Seca, al pie de las solfataras. ¡Cadáveres frescos, descansen y vuelen!” (2017, p. 106). La ambigüedad de la última frase, que hace referencia tanto al vuelo de las aves como a la muerte del hombre y la mula, devela que el acto de volar simboliza el fin de la vida.

La figura majestuosa del cóndor refuerza la idea de solemnidad ante la muerte y su carácter ritual. Su plumaje negro brillante le cubre completamente, excepto en el cuello donde lleva una elegante bufanda blanca. El traje del cóndor expresa su constante y simbólico luto: “Su plumaje negro, acerado, recorrido por largas nevadas y grises, emanaba funesta potencia” (2017, p. 107). La grandeza del paisaje andino complementa este tono solemne ante la muerte: encarna la relación cósmica entre la animalidad, la humanidad, la muerte y el universo. La parvada de cóndores desde su atalaya, un despeñadero rocoso donde anidan, “distinguen las estrellas radiadas; las cristalizaciones columnarias; los finísimos canales neumáticos y las miradas de naderías que forman la catedral helada” (2017, p. 106). Es el sitio desde donde se

aprecia la unión de tres gigantes: el mar, el cielo y la tierra. Es una suerte de templo para observar el universo y su belleza, lugar adecuado para morir al atardecer, cuando se transita entre luz y oscuridad, entre vida y muerte. En este contexto espacial y temporal, el cóndor ciego es el protagonista de su propia ceremonia funeraria.

Se ha dicho que el personaje disfruta de su “última cena”, referencia bíblica que indica el fin próximo. A esta lectura podríamos agregar, siguiendo a Mendizábal (2023), que el consumo del hombre, específicamente, su corazón y sus testículos, por parte del ave es una suerte de comunión sagrada, en la que absorbe sus cualidades: “si se sigue a quien se sacrifica, se debe beber su sangre y comer su cuerpo ensangrentado, es decir, tomar la sangre —en vino— es encontrar el efluvio de vida que lleva a la trascendencia, al Caos, origen de toda vida” (p. 25). El consumo de estas partes simbólicas del hombre, el corazón y los testículos, le dotan al personaje del coraje y del amor necesarios para dar ese último salto. Por tanto, ese consumo del cuerpo es ritual, es parte del rito de paso hacia la muerte: una comunión. Por eso el narrador afirma con tono litúrgico: “Terminó el fúnebre almuerzo; restregó el pico sobre las rocas y agradeció: El indio era joven... ¡Descanse y vuele!” (Dávila Andrade, 2017, p. 108). La unión/comunión con el hombre le permite dar el salto final. El alimento sagrado no alimenta la energía vital, sino la mortal.

El vuelo del ave representa, así como en “Barranca Grande”, la entrega a la muerte: morir es volar sobre un abismo en un acto de fe. A través de una relación sinecdótica, las aves, el gallinazo y el cóndor, devienen símbolos de la transición (del vuelo) entre la vida y la muerte. Debido a esta conexión, protagonizan los ritos de paso funerarios en los relatos. Por eso, el cóndor ciego dice: “—¿Qué quieres almorzar:

bofes, hígado, abomaso..? El corazón del hombre y sus testículos... ¡Necesito volar!” (2017, p. 106). Su respuesta, “volar”, no tiene una interpretación literal en el universo narrativo, sino metafórica: morir. Necesita consumir su rito, su última comunión, para entregarse a la trascendencia.

En este relato, como en “Barranca Grande”, se da una inversión del relato bíblico: el hombre no resucita después de la última cena y sacrificio, sino que vuelve a morir con el cóndor. Este hombre, este indio, es un Lázaro condenado a morir doblemente. Como en el poema “Carta a Lizardo” de Bautista Aguirre (1997): “si feliz muerte conseguir esperas, / es justo que advertido, / pues naciste una vez, / dos veces mueras” (p. 13). El cóndor protagonista antes de morir efectúa una oración final invocando la paz del hombre: “El hombre descanse y vuele. Muera otra vez conmigo” (Dávila Andrade, 2017, p. 109), oración ritual que le da cierre a su vida.

El rito funerario que protagoniza el propio cóndor representa un reconocimiento a su vida y los aprendizajes que deja a la nueva generación. Es él quien les ha enseñado sobre la relación entre la vida y la muerte:

Es tiempo. Subamos a la piedra negra –propuso, y empezó a ascender. Le siguieron en silencio, pero iban pensando: ‘¿Él lo sabe todo! Él, nos enseñó a dispensar un rebaño y a separar a la víctima. Él, nos enseñó el golpe de flanco que derriba. ¡Él nos enseñó a elegir las nubes que hacen invisible nuestro plumaje!’. (2017, p. 109)

Este homenaje es posible porque ese cuerpo que ven los otros subir a lo más alto de la montaña es un cuerpo en transición, en estado

liminal en el rito de paso. De hecho, la escena representa una suerte de procesión funeraria.

El último vuelo del protagonista es paralelo al de José Simbaña en “Barranca Grande”; ambos abren sus extremidades, alas y poncho para entregarse al vacío. Es un salto de fe hacia la liberación en el caso del indio, y de encuentro con el todo en el caso del cóndor. Dice el narrador de “El cóndor ciego”: “Sus alas se fueron desplegando poco a poco en la carrera. Las largas plumas blancas, las remeras, se prolongaron en la línea máxima de la envergadura. Extendió el libre cuello y recogió los tarsos. Así entró en la atmósfera” (2017, p. 109). El ave se integra a la inmensidad del paisaje, al sitio en que se unen los opuestos: no solo se une con la cordillera andina sino también con el mar: “La sal húmeda y bullente de la profundidad le llegó al sentido. La aspiró con gusto mortal para el último gesto. Enseguida, sabiéndose ya sobre el abismo, cerró las alas de golpe” (2017, p. 110).

A modo de conclusión

La presencia de las aves de rapiña en momentos en que los personajes transitan hacia el fin de la vida conecta a estos tres cuentos. En ellos, la representación de la muerte se enriquece al ser simbolizada y materializada por el gallinazo y el cóndor, relación que se da debido a su estrecha conexión a nivel instintivo y cultural. Su naturaleza los relaciona con la carroña, en cuanto es la base de su alimento. Es decir, debido a su condición fisiológica, su comportamiento y sus representaciones culturales, el cóndor y el gallinazo son elementos idóneos para la escritura literaria sobre la transición hacia la muerte.

El ritual de paso permite entrever no solo la muerte o la cercanía con las circunstancias finales de los protagonistas, sino también abre paso a la reinterpretación de ciertos referentes bíblicos, como en “Barranca Grande” y “El Cóndor ciego”, textos en los que se infiere una última cena y una comunión invertidas. Los protagonistas toman parte de ceremonias que anteceden su fin. Estos actos se convierten en sus últimos vuelos, que van a representar su liberación. El ave de rapiña, al ser parte del rito de paso, se humaniza y refleja nuestras propias actitudes ante la muerte; y el ser humano se animaliza mostrando un concepto trascendental sobre la muerte.

Lista de referencias

- Bautista Aguirre, J. (1997). “Carta a Lizardo” en Zaldumbide Gonzalo, D., y Espinosa Pólit. A. (Eds.). *Poesía y obras oratorias Juan Bautista Aguirre*. Edimpres.
- Cevallos González, S. A. (2021). Rapiña y (des) politización de cuerpos marginalizados y feminizados en tres relatos del realismo social ecuatoriano (Crítica). *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales*, (24), 71-92. <https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.5>
- Corrales, P. (2025). “Introducción” en Icaza, J. *Huasipungo*. Libresa.
- Dávila Andrade, C. (2017). *Trece relatos*. Libresa.
- Dávila Vásquez J. (1998). *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Facultad de Filosofía y Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca.

- Icaza, J. (2016). “Barranca Grande” en Viteri, E. (ed.). *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Icaza, J. (1981). *Barranca Grande. Mamapacha*. Plaza y Janes Editores.
- Jácome, D. C. B. (2021). El guaraguao: la estética de lo horrible y su carácter reivindicativo. *Revista Anales*, 1(379), 105-113. <https://doi.org/10.29166/anales.v1i379>
- Kristeva, J. (2015). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Molinié, A. (2022). *El rito y la historia. La configuración de la memoria en el mundo andino*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- Nina, F. (2011). *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*. Instituto Ibero-Americano.
- Nuño, A. A. (2010). Nocturnae Aves: su simbolismo religioso y función mágica en el mundo romano. *ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades*, (8), 187-202. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/ARYS/article/view/5348>
- Ojeda, E. (1991). *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ospina Herrera, J. P. (2022). ¿A dónde van los muertos?: las crisis de la muerte y las geografías sagradas en el esquema tripartito de los ritos de paso. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (49), 91-109. <https://doi.org/10.7440/antipoda49.2022.04>
- Padrón Romero, S. V. (2020). *Leer el morir: Visiones de la muerte en seis cuentos de José María Arguedas y César Dávila Andrade* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Quito]. <http://hdl.handle.net/10644/7779>

- Rodrigo Mendizábal, I. F. (2023). César Dávila Andrade: el relato fantástico entre el horror suprarreal y el horror metafísico. *Metáfora. Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, 6(12), 137-168. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.188>
- Turner, V. (2013). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Siglo XXI Editores.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial.

2.

**PRIMER
ENTREMÉS**

Materiales de construcción¹²

César Eduardo Carrión

Y pronuncio las palabras que disponen la materia en teologías y teoremas.
Y pronuncio estas palabras, aunque ignore casi todo lo que digan y aunque digan fechorías, perversiones y mentiras; aunque a veces ya no digan ni mi nombre; aunque a veces solo digan fechorías, perversiones y mentiras... Las palabras: material con que hacemos los hombres países e Iglesias, Estados y templos; material de malhechores, de perversos, de habladores, de cadáveres perfectos.

12 En Carrión, C. E. (2019). *Emboscada/Ambush* (K.A. Batts, trad). Artepoeítica Press. (Trabajo original publicado en 2017).

Las entrañas del que ignora se corrompen y las tripas de los sabios se fermentan.

Y soplan los vientos y vuelan las aves, y soplan los vientos y vuelan las aves...

Y el vino de las sombras duerme plácido, entre estiércol y taninos silenciosos,

esperando la cosecha centenaria de los robles. Entre tanto, las palabras:

teologías y teoremas que nos matan y alimentan, teologías y teoremas...

¡Cuántas cosas nos decimos en las lenguas y las señas de los ciego-sordo-mudos!

¿Ámense los unos a los otros? ¡El discurso más violento de profeta conocido!

Porque uno mismo es uno mismo, es uno mismo, es uno mismo, es uno mismo...

Teologías y teoremas que nos matan y alimentan, teologías y teoremas que nos matan y alimentan, material de perdedores, de ambiciosos, de poetas.

Construction Materials

And I pronounce the words dictated by the discipline in theologies and theorems.

And I pronounce these words, though I am ignorant of almost all they say and though they say
Misdeeds, perversions and lies; though at times they no longer say so much as my name;
Though at times they only say misdeeds, perversions and lies... The words:
Material with which we make men countries and churches, States and temples;
Material of evildoers, of perverts, of gossips, of perfect cadavers.

The entrails of the ignorant rot and the innards of the wise ferment.
And the winds blow and the birds fly, and the winds blow and the birds fly...
And the wine of the shadows sleeps peacefully, among manure and silent tannins,
Awaiting the hundred-year-old harvest of the oaks. Meanwhile, the words:
Theologies and theorems that kill us and feed us, theologies and theorems...

So many things that we say to ourselves in the languages and signs of the blind-deaf-dumb!
Love one another? The most violent prophet's discourse known!
Because oneself is oneself, is oneself, is oneself, is oneself...
Theologies and theorems that kill us and feed us, theologies and theorems
That kill us and feed us, discipline of losers, of the overambitious, of poets.

La marca

Alejandra Vela Hidalgo

Llego al hospital para la primera cita. No sé bien a qué voy, nadie me ha dicho nada y tampoco hay nadie a quien pueda pedir explicaciones. Solo sé que voy a la “simulación”. Me pongo una bata de celeste desgastado. Pregunto si necesito sacarme toda la ropa y la doctora asiente. Son dos doctores, un hombre y una mujer, que casi no me dirigen la palabra, solo lo básico para guiarme en el proceso. Tampoco hablan entre ellos, hay un aire de solemnidad como si estuvieran concentrados en llevar a cabo un ritual de sacrificio. Me ordenan que me quite la bata: quedo totalmente desnuda, excepto por las medias en los pies (me siento un poco ridícula), ante los dos oficiantes de este ritual. Me ordenan que me acueste en la camilla de la máquina (¿es un tomógrafo?) y que alce los brazos, que ellos colocan en una suerte de agarraderas sobre mi cabeza. Me ordenan no moverme y, como siempre he sido buena siguiendo reglas, apenas respiro mientras mi mirada está fija en el techo. La luz es fría, como el aire, y no hay ventanas en la habitación. Imagino que soy la víctima de una tribu que está por abrirme viva para ofrecerme al dios de las nubes. Una lucecita roja, como láser,

se proyecta en la piel pálida de mi torso. Se acercan los dos oficianes y ella anuncia: “Va a sentir unos pinchacitos”. Efectivamente, siento varios pinchazos en diferentes partes: uno en el pecho, aproximadamente tres centímetros debajo del borde del cuello; otro a centímetro y medio sobre el pubis; dos a los extremos de los senos, como hacia las axilas; luego sobre las lomas de mis senos y también en la mitad de ellos. Me limpian con un algodón, lo que yo pienso será sangre. Salen de la habitación insistiendo en que no me mueva: la máquina hace lo suyo. Suena, se mueve, suena. Ha terminado: “Levántese”. Me levanto y veo los pinchazos, algunos secretan un líquido negro. Pregunto qué es: tinta negra con sangre. Cada pinchazo en cada punto cardinal de mi cuerpo ahora tiene un tatuaje. Si los conecto con líneas, se forma una cruz, aquella que marca mi centro y mi sacrificio. “El lugar donde los oficianes debían clavar la espada”, pienso. Pregunto tonta e inútilmente si esas manchas se irán. “Solo con láser”. Me dejan ir, ha terminado la “simulación” para la radioterapia que tratará mi cáncer. Simulación o simulacro de mi sacrificio, un sueño, del que despierto con marcas reales e imborrables. Ahora cargo la cruz tatuada en el cuerpo, la marca.

Sea Foam Espuma de mar¹³

Mario Conde

In pre-Columbian times, there was no greater warrior village than Huancavilca, founded where the city of Guayaquil is today. In addition to their fame for war, they were also renowned for a mysterious seer who lived among them. She was called Po-sor-ja, sea foam.

The seer arrived one day on the coast of the Santa Elena peninsula in a small wooden ship. She was only a child then, wrapped in fine blankets marked by hieroglyphs. She wore a golden conch shell pendant on her breast.

En tiempos precolombinos, no hubo en territorio ecuatoriano pueblo más guerrero que el Huancavilca, que se asentó en lo que hoy

13 En Conde, M. (2011). *Thirteen Ecuadorean Legends and a Ghost - Trece leyendas ecuatorianas y un fantasma* (W. Parker y J. Pruett, trads). Abracadabra Editores.

es la ciudad de Guayaquil. Pero a más de su renombre para la guerra, fueron también célebres por una misteriosa vidente que habitó entre ellos. Se llamaba Po-sor-ja, que equivalía a decir “espuma de mar”.

La vidente llegó un día a las costas de la península de Santa Elena, embarcada en una pequeña nave de madera. Era solamente una criatura y venía envuelta en unas finas mantas estampadas con jero-glíficos; además, llevaba en el pecho un colgante adornado con un caracolillo de oro.

~ ~ ~

There was something supernatural about her. Her hair was long and gold, like the threads of fresh corncoobs. Her tiny teeth like pearls. Her skin, the color of clouds.

After the villagers of Huancavilca took her in, they presented her before the most powerful diviners and witch doctors so that they might examine her and so they might explain where she had come from. However, no one could offer a real answer, venturing that she must have been a daughter of the sea, sent to them as a guardian.

This Daughter of the Sea grew into a woman. Like a spirit, she wandered freely over plains and hills, visited towns and homes, played with children and birds. But there were also times when she would not leave her cabin.

Poseía una apariencia sobrenatural. Sus cabellos eran largos y dorados como las hebras de la mazorca tierna de maíz. Sus diente-cillos parecían perlas. El color de su piel imitaba el de las nubes.

Tras ser recogida por los huancavilcas, se presentaron ante ella los más poderosos adivinos y hechiceros para examinarla y explicar su origen. Sin embargo, nadie ofreció una respuesta cierta y aventuraron que era una hija del mar, enviada a ellos como deidad protectora.

La Hija del Mar creció hasta hacerse mujer. Vagaba libremente por llanos y lomas, entraba en pueblos y en cabañas, jugaba con los niños y con los pájaros. Pero había épocas en que no salía de su cabaña.

Deep in meditation, she would take the golden conch shell between her fingers and place it close to her ear. She could hear a voice calling to her from the depths of the sea. In a trance, she prophesied wars, predicted victories, announced droughts that followed abundant harvests.

Crowded around her, the villagers listened intently to the words that they knew would come to pass, just as day passes into night.

The predictions of the Daughter of the Sea attracted to her village Huayna Capac, Courage Lord of strength, and then after, his son, Atahualpa.

Sumida en profunda meditación, tomaba entre sus dedos el caracolillo de oro y, acercándolo al oído, parecía escuchar una voz que le hablaba desde el fondo marino. Y en trance vaticinaba guerras, pronosticaba victorias y anunciaba sequías tras cosechas abundantes.

Rodeados en torno a ella, los Huancavilcas la escuchaban con devoción pues sabían que sus palabras se cumplirían, como la noche se cumple tras el día.

Los vaticinos de la Hija del Mar atraieron hasta su aldea a Huayna Cápac, Señor de Ánimo Esforzado, y después a su hijo, Atahualpa.

~ ~ ~

Posorja predicted the death of Huayna Capac in Tomebamba, and the fratricidal war between Atahualpa and Huascar. The prediction for the prince of Quito was victory over Huascar and the short time his victory would last. Also she predicted the arrival of white men and metal dresses that were going to kill him after taking him prisoner in Cajamarca.

After these pronouncements, Posorja announced that her time on the land had ended and ran at once to the sea. She waded out until the water wet her gilded threads like those of fresh corn. She took from her neck the golden shell and blew it gently. The sea foam took her home.

Posorja vaticinó la muerte de Huayna-Cápac en Tomebamba, y la guerra fratricida entre Atahualpa y Huáscar. Al príncipe quiteño le pronosticó su triunfo sobre Huáscar y el breve tiempo que duraría su victoria. Presagió también la llegada de unos hombres blancos y vestidos de metal que lo matarían luego de tomarlo prisionero en Cajamarca.

Tras pronunciar este trágico augurio, Posorja anunció que su misión en la tierra había concluido. Corrió enseguida al mar y se adentró hasta que las aguas mojaron sus doradas hebras de maíz tierno. Desprendió de su cuello el caracolillo de oro y lo sopló con dulzura. La espuma de mar la devolvió a su hogar.

3.

**EN CLAVE
DE VERSO**

La inmersión en dos mundos posibles: Altazor, de Vicente Huidobro

Por Carlos Aulestia Páez
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Resumen

Este trabajo analiza la aplicación del concepto de inmersión, según Marie-Laure Ryan, al proceso de lectura, extendiéndolo de la narrativa a la lírica, específicamente al poema *Altazor* de Vicente Huidobro. La hipótesis propone que la teoría de la lectura inmersiva también puede adaptarse a obras líricas, destacando cómo el poema transita de un mundo visual hacia uno auditivo. Se aborda la inmersión como un proceso en el que el lector se sumerge en un mundo posible creado por el texto, trasladándose desde su realidad tangible hacia una esfera imaginaria. Este fenómeno incluye grados como la concentración, la implicación imaginativa, el encantamiento y, en casos extremos, la adicción, que moldean la experiencia de lectura y su impacto en la percepción del lector.

Palabras clave: inmersión, realidad virtual, lectura inmersiva, *Altazor*, mundo posible, implicación imaginativa, realidad extralingüística.

El presente trabajo pretende aplicar el concepto de *inmersión*, en el sentido propuesto por Marie-Laure Ryan, en su libro *La narración como realidad virtual*, como una metáfora que permite explicar el proceso de lectura de textos literarios en el que el lector se sumerge en un modelo de mundo posible construido mediante las estructuras lingüísticas que constituyen la obra. Específicamente, trataremos de adaptar los principales conceptos y principios teóricos sobre la lectura inmersiva (que en el libro de Ryan se aplican exclusivamente a la narrativa) a una obra lírica, el poema *Altazor*, del chileno Vicente Huidobro. Nuestra hipótesis para emprender el trabajo partirá del supuesto de que no existen impedimentos para adoptar los preceptos de la lectura inmersiva a la lectura de obras líricas, ya que entendemos que la teoría no corresponde exclusivamente a la lectura de narrativa, sino también a otras estructuras textuales que no excluyen las de tipo lírico; sobre esta base, intentaremos ensayar una inmersión en el poema de Huidobro que, según prevemos, nos llevará de un mundo posible de tipo visual, observable, compuesto por imágenes que se pueden captar mediante la visión —el sentido de la vista— a otro mundo posible de naturaleza auditiva, construido por una suerte de ‘música’ o ‘canto’ que deconstruye y trastoca el lenguaje mediante el cual el poema se ha elaborado como un universo visible para transformarlo en un modelo de realidad diferente, comprensible acústicamente.

La teoría de la inmersión

Los teóricos que plantean la metáfora de la lectura como inmersión consideran el proceso de interrelación del mundo ficticio creado en el texto como un ‘océano’ en el que el lector se sumerge. Este abandona así su realidad, que se encuentra en la superficie, para verse rodeado de un entorno completamente distinto, una nueva atmósfera con sus propias leyes y principios. Otros ven al texto como un mundo textual en el que el significado conforma un cosmos. El mundo creado en el texto no se presenta, según esta teoría, como una amalgama de piezas o fragmentos, sino como una totalidad. Es un mundo que constituye un entorno integral, un espacio circundante absoluto (Ryan, 2004, p 117).

Esto es comprensible si consideramos al texto en una dimensión que se halla más allá del lenguaje. Las palabras, las oraciones que lo componen, son apenas conexiones con los personajes, espacios, objetos a los que hacen referencia. Así, el texto es también una realidad extralingüística. “El mundo textual sirve para que el lector construya en su imaginación un conjunto de objetos independientes del lenguaje” (2004, p. 118). Las frases, el lenguaje, se convierten en una herramienta de representación del mundo creado. Leer significa, entonces, responder al texto con hechos de imaginación proyectados por la mente del lector, por cuyo intermedio este pasa a formar parte de un nuevo ámbito, es absorbido por la realidad creada en el texto.

La transportación

Este concepto, de suma importancia para la teoría de la inmersión, da a entender que el lector, al sumergirse en el ‘océano’ del texto, abandona y suspende en la lectura sus percepciones reales, su mundo real, y se traslada a otras esferas de carácter imaginario. El psicólogo Richard Guerrig (2004) define los pasos por medio de los cuales ocurre este fenómeno de traslación del mundo tangible al mundo del texto:

1) El lector, al igual que un viajero, es transportado a un mundo extraño que, además, determina su papel dentro de él, y le da una identidad y una función textual.

2) Esta traslación se produce en algún medio de transporte. En este caso, el libro.

3) La traslación se da como resultado de ciertas acciones ejecutadas por el ‘viajero’, que debe seguir las reglas planteadas por el ‘modelo de realidad’ que constituyen el mundo posible.

4) El ‘viajero’ se distancia en cierta medida de su mundo de origen. Interrumpe su percepción para sumergirse y adaptarse a las reglas de esa realidad posible.

5) Algunos aspectos del mundo real son inaccesibles. Las normas del ‘modelo de realidad’ que plantea la ficción parecen abolir los principios del mundo tangible. La intensidad del ‘modelo de realidad’ del texto hace que nos alejemos del entorno real y de las preocupaciones cotidianas.

6) El ‘lector-viajero’ regresa a su mundo de origen transformado en cierta medida por la experiencia de la transportación. (p. 120)

Dentro de esta lógica, es posible distinguir cuatro grados de inmersión en el acto de la lectura:

1) Concentración: es un estado que el lector atraviesa en las obras no inmersivas. En el estado de concentración, el mundo textual ofrece resistencias que lo hacen muy vulnerable a las distracciones de la realidad exterior.

2) Implicación imaginativa: Es la actitud del lector dividido entre la inmersión en el texto, pero con una distancia estética y epistemológica. Es decir, mantiene una conexión con el mundo externo. Por ejemplo, en obras de no ficción, el lector se adentra en la construcción textual planteada, pero conserva un sentido crítico que lo mantiene pendiente de las formas y recursos empleados en la elaboración del texto.

3) Encantamiento: El lector deja de lado su capacidad de autorreflexión y se ve tan involucrado en el mundo de la lectura que pierde de vista todo lo exterior a ella. En este estado de inmersión, el lenguaje desaparece por completo. Mientras más interesante y absorbente se vuelve la lectura, se pierden de vista los mecanismos de acuerdo con los cuales está construida, hasta dar la impresión de que no se está leyendo, sino de que el lector se encuentra dentro de la atmósfera emanada del texto. Sin embargo, por intensa que se presente la situación inmersiva, el lector conserva la sensación última de que esta no constituye la realidad.

4) Adicción: Esta situación incluye dos posibilidades: el lector busca escapar de la realidad, pero no lo consigue porque su ansiedad es tal que no le es posible controlar la actitud compulsiva de la lectura y la práctica demasiado rápido. La segunda posibilidad consiste en

perder el sentido de la diferencia y de la capacidad de distinguir entre el mundo textual y la ficción. (p. 125)

Así pues, nuestro propósito será practicar una lectura inmersiva en el poema *Altazor* sin que esta excluya las posibilidades de interpretación y crítica, es decir, sin llegar al nivel de la adicción, que supondría eliminar nuestro sentido crítico. Trataremos de mantenernos en un nivel relativo a la implicación imaginativa, con el objeto de que nos sea posible examinar los mecanismos textuales e interpretar los significados que prevemos encontrar en el poema.

Una breve interpretación del poema Altazor a la luz de la teoría de la inmersión

Altazor es una composición de siete cantos en los que existe evidentemente una progresión o una modificación continua del sentido lírico. ¿En qué consiste esta progresión? Atendiendo a lo expuesto sobre la teoría de la inmersión y los mundos posibles, *Altazor* nos plantea, en los primeros cantos, un caótico mundo visual y nos invita a sumergirnos en él. Si bien la poesía, por su carácter lírico, presenta numerosas y significativas variaciones del lenguaje (tropos, figuras, particularidades rítmicas), podemos imaginar, dado que nos encontramos en un mundo en principio construido, aunque fragmentariamente, con elementos visuales, los objetos, seres y acciones que conforman este complejo 'modelo de realidad' que el lector se encuentra visitando. Las imágenes de los primeros cantos nos presentan elementos y paisajes perceptibles por medio de la visión, o, más exactamente, la visualización operada

por el sentido de la vista. Es posible, según la lógica de la inmersión, ‘mirar’, implicarse imaginativamente en este mundo posible mediante la observación.

El *topos* extraño y fragmentario de los primeros cantos implica además cierta narratividad. Es factible reconstruir, aunque precariamente por la naturaleza propia de la poesía, una ‘historia’ en la que Altazor es un personaje que persigue un objetivo, para lo cual evoca elementos visibles, susceptibles de ser imaginados y reconstruidos figurativamente.

Así, podemos sostener que estos primeros cantos invitan al lector a una inmersión en la que se encontrará con una realidad descentrada y deformada por su carácter lírico, pero discernible y experimentable por sus características visuales. Examinemos estos versos del Prefacio:

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.

Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata.

Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche.

Amo la noche, sombrero de todos los días.

La noche, la noche del día, del día al día siguiente.

Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer.

Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos.

Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas.» He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae.

(...)

Allá lejos, todos los barcos anclados, en la tinta de la aurora.
De pronto, comenzaron a desprenderse, uno a uno, arrastrando como
pabellón jirones de aurora incontestable.

(...)

Encuentro a la Virgen sentada en una rosa, y me dice:

»Mira mis manos: son transparentes como las bombillas eléctricas.
¿Ves los filamentos de donde corre la sangre de mi luz intacta?

»Mira mi aureola. Tiene algunas saltaduras, lo que prueba mi
ancianidad.

»Soy la Virgen, la Virgen sin mancha de tinta humana, la única que
no lo sea a medias, y soy la capitana de las otras once mil que estaban
en verdad demasiado restauradas.

»Hablo una lengua que llena los corazones según la ley de las nubes
comunicantes.

En estos textos resultan evidentes las estrategias lingüísticas y
compositivas relacionadas con la narratividad: “Nací a los treinta y
tres años, el día de la muerte de Cristo...”. Altazor cuenta su origen,
los primeros años y experiencias de su vida. Si bien el carácter lírico
del segmento está claramente marcado por la utilización de figuras
lingüísticas (en especial la imagen visionaria), también es obvia la es-
tructura narrativa que el poeta emplea para presentar su personaje y
el asunto lírico del que va a tratar. Las imágenes que componen estos
fragmentos son visuales. Nos las podemos representar como si las estu-
viésemos contemplando. El sentido de la vista es, pues, el recurso que
ubica al lector en su experiencia de inmersión.

Hay, además, en este canto, personajes, diálogos, como la conversación con la Virgen sentada en una rosa. Es posible reconstruir visualmente esta escena. Podemos caracterizar a la Virgen, reconocer algunos de sus rasgos físicos. La imaginación se concentra, indudablemente, en la percepción visual.

Tanto el Canto II como el Canto III conservan, en general, esta perspectiva: el mundo modelado en el poema se asume y se procesa a través de la visión y la mirada:

Te hablan por mí las piedras aporreadas
Te hablan por mí las olas de pájaros sin cielo
Te habla por mí el color de los paisajes sin viento
Te habla por mí el rebaño de ovejas taciturnas

Dormido en tu memoria
Te habla por mí el arroyo descubierto
La yerba sobreviviente atada a la aventura
Aventura de luz y sangre de horizonte
Sin más abrigo que una flor que se apaga

Si hay un poco de viento (Canto III)

Los elementos textuales que conforman fragmentos como el citado impulsan al lector a reconstruir imaginativamente objetos de carácter visual como si los estuviese mirando: “El color de los paisajes sin viento”, “el rebaño de ovejas taciturnas”. El acercamiento que plantea esta estrategia textual se fundamenta en la percepción óptica. El poeta espera que comprendamos su texto por medio de un lenguaje cuyos

referentes podemos asimilar y percibir a través del sentido de la vista. Se trata de imágenes que, en tanto elementos lingüísticos, generan en la mente del lector una conexión entre el significante y el significado como una realidad conocida y archivada en la mente en forma de imagen. Palabra y concepto se complementan para crear un mundo conformado por objetos visibles.

Tales son los procedimientos que la escritura de Huidobro plantea en los tres primeros cantos. Sin embargo, a partir del Canto IV, el mundo posible de Altazor inicia un proceso de mutación. Las construcciones visuales empiezan a desmontarse. Gradualmente empieza a manifestarse una suerte de interposición o superposición de fragmentos lingüísticos que no corresponden ya a la imaginación visual, o son intraducibles por el pensamiento según la lógica de la observación. Esto se logra por medio de la descomposición del lenguaje en tanto significante o expresión del concepto como imagen. De pronto, aparecen palabras que no existen, términos creados por la voz poética, que ya no son aptos para procesarse limpiamente mediante la mirada, pero que, de alguna forma precaria, contienen elementos que todavía pueden ser interpretados como parcialmente visuales.

Viene gondoleando la golondrina
Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope (Canto IV)

Como puede verse, ya no es tan sencillo imaginar el mundo propuesto por la voz poética en términos visibles. El lenguaje se encuentra

sufriendo una transformación, un descoyuntamiento que lo aleja del mundo perceptible visualmente, que gradualmente se va desmoronando. Mas esta ‘destrucción’ implica, paralelamente, la emergencia de un nuevo código lírico, en el que, tras la progresiva disminución de términos de tipo visual, se proponen otros, cuya naturaleza es auditiva. Si bien comprendemos el juego de palabras “Al horitaña de la montazonte” como una descomposición y combinación de los componentes de las palabras ‘horizonte’ y ‘montaña’, en el fondo lo que está cambiando es la lógica interna del modelo de realidad generado por el poema. De la inmersión en un universo visible pasamos a otro en el que la percepción se concentra en la audición.

En este canto se puede percibir además que la voz poética propone una suerte de invalidación de la mirada, que se manifiesta en las constantes menciones al ojo, como órgano del sentido visual, que experimenta curiosas transformaciones, todas destructivas, como se aprecia en este fragmento:

El ojo anclado al medio de los mundos
Donde los buques se vienen a varar
¿Mas si se enferma el ojo qué he de hacer?
¿Qué haremos si han hecho mal de ojo al ojo? (...)

Las migraciones de pájaros friolentos hacia otras
(retinas

Yo amo mis ojos y tus ojos y los ojos
Los ojos con su propia combustión
Los ojos que bailan al son de una música interna
Y se abren cómo puertas sobre el crimen

Y salen de su órbita y se van como cometas

(sangrientos al azar

Los ojos que se clavan y dejan heridas lentas a

(cicatrizar

Entonces no se pegan los ojos como cartas

Y son cascadas de amor inagotables

Y se cambian día y noche

Ojo por ojo.

Ojo por ojo como hostia por hostia

Ojo árbol

Ojo pájaro

Ojo río

Ojo montaña

Ojo mar

Ojo tierra

Ojo luna

Ojo cielo

Ojo silencio

Ojo soledad por ojo ausencia

*Ojo dolor por ojo risa*¹⁴

14 Los resaltados son míos.

El último verso, “Ojo dolor por ojo risa”, puede ser interpretado como el núcleo semántico que anuncia un momento de transición y de ruptura en el poema. El ojo, la mirada, que capta solo dolor, es reemplazado por el “ojo risa”. La inclusión de este elemento acústico (la risa), anuncia, según nuestra interpretación, el advenimiento de un nuevo ‘modelo de mundo’ que el poeta se dispone a generar: un universo acústico, una atmósfera de naturaleza auditiva.

El universo visual en el que nos encontrábamos inmersos empieza a transformarse en otro ‘modelo de mundo’, en el que el lector debe sumergirse nuevamente, aceptar otros códigos, otras reglas de comprensión de la realidad. Cada vez con más frecuencia e intensidad, las imágenes y los indicios de narratividad son reemplazados por largas series de términos, algunos relativamente comprensibles, otros completamente nuevos e inimaginables, que exigen al lector una inmersión diferente, la aceptación de un cambio de referentes, o incluso de su ausencia, que van configurando un nuevo ámbito, mucho más complejo, desconocido, desconcertante que el que *Altazor* plantea en un principio.

Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía

Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
Ya viene la golontrina
Que tiene un nido en cada uno de los dos calores
Como yo lo tengo en los cuatro horizontes
Viene la golonrisa
Y las olas se levantan en la punta de los pies (Canto IV)

En este célebre pasaje del Canto IV, la voz poética parece entrar en una especie de éxtasis del sonido. Los términos completamente inventados por el poeta reemplazan a aquellos en los es que posible establecer una conexión significante-significado transparente y natural. La golondrina (un ave imaginable, un signo conocido y descifrable) entra en un proceso de mutación acústica: “golonrisa”, “golonchina”, “golonlira”, “golobrisa”. Aún así, no nos hallamos aún en las posibilidades extremas de este procedimiento. Entendemos, por el influjo de la inmersión en un mundo comprensible visualmente que nos ha propuesto en principio el poeta, que se trata de combinaciones de significantes. No obstante, es ya muy difícil vincular estos términos con una contraparte conceptual visual. “Golonlira” ¿Combinación de un ave y un instrumento musical? ¿Cómo?, ¿de acuerdo con qué lógica? Se trata, como han sostenido varios críticos, de una distorsión, una deformación del lenguaje ejecutada en favor de una nueva manera de poetizar, de un lenguaje poético otro, renovado y renovador. Así lo plantea Graciela Maturo:

Los cortes, las distorsiones, la disposición gráfica, la desmitificación, conforman a su turno el otro rumbo entremezclado en este poetizar que ataca todos los ejes de la habitualidad lingüística *porque*

se mueve en una zona de experiencia poética espiritual, movilizadora del lenguaje. (1992, p. 65)

¿Pero qué características tiene ese ‘movimiento’ o ‘movilización’ del lenguaje? Evidentemente, se trata de desmontar la estructura convencional del signo lingüístico, pero no totalmente, porque estos significantes parecen buscar un nuevo significado, un concepto diferente que, en nuestro caso, pretendemos interpretar como auditivo. No es factible imaginar a la “golonlira” visualmente. Es preciso escucharla.

Para acceder a este mundo, el lector debe, necesariamente, cambiar de estrategia inmersiva y ‘sobrevivir’ en esta nueva ‘realidad’. La clave de esta supervivencia consiste en la activación de un nuevo sentido que se adapte mejor y, por tanto, sea capaz de captar y mantener la inmersión. Lo que *Altazor* propone en estos cantos es otra realidad, esta vez de características auditivas. Conforme avanza el poema, es cada vez más difícil, sobre todo en los cantos VI y VII, encontrar fragmentos lingüísticos en los que existan referentes que se puedan descifrar visualmente. De pronto, el lector está ciego: no puede imaginar ya la compleja configuración del extraño mundo de imágenes visuales construido al principio. Se trata de un procedimiento experimental, cuyo objetivo es una separación, una dislocación de la realidad y la naturaleza. La imagen, así, se vuelve ‘palabra nueva’, ‘invento puro’, ‘creación’. Dice Graciela Maturo:

La imagen creacionista, según el propio Huidobro, es una imagen inventada, no fiel a la percepción directa de la realidad, ni receptiva a los dictados de la naturaleza. Se caracteriza por la asociación insólita, la quiebra diafórica de la unidad emocional por un elemento

humorístico, cotidiano, o por una observación de orden práctico racional que produce el «extrañamiento» típico del arte contemporáneo. (1992, p. 61)

Por tanto, la inmersión cambiará de ámbito a un mundo desconocido, inhóspito, en el que es el sentido de la audición su único medio de orientación.

Se ha visto en esta estrategia de la escritura del poema un intento de llevar al lenguaje a su máxima capacidad expresiva hasta agotarlo por completo. Pero podemos comprenderla también, como se ha hecho, como la creación de un lenguaje que exige otro tipo de relación con el lector, una suerte de sentido musical en el que es el sonido, y no ya la imagen visual, el elemento originario de la creación de este mundo posible, un mundo poblado por sonidos acaso comprensibles de alguna forma, pero carente de referentes conceptuales. *Altazor*, así, propone una suerte de poema-música. El resultado de este proceso es altamente transgresivo, pues el poeta busca abolir los conceptos, los significados de las palabras, para replantearlos como un lenguaje renovado cuyo valor se sitúa en el significante, cuyo valor y sentido no puede ser más que auditivo.

El Canto VII, que cierra el poema, es ya otro ‘modelo de realidad’, que podríamos caracterizar como una realidad de puro sonido, de ausencia de imágenes, que implica una invitación a una nueva inmersión, difícil y desconcertante, pero atrayente y renovadora.

Canto VII

Al aia aia

ia ia ia aia ui

Tralalí
Lali lalá
Aruaru
 urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
 lalilá
Monlutrella monluztrella
 lalolú
Montresol y mandotrina
Ai ai
 Montesur en lasurido
 Montesol
Lusponsoredo solinario
Aururaro ulisamento lalilá
Ylarca murllonía
Hormajauma marijauda
Mitradente
Mitrapausa
Mitralonga
Matrisola
 matriola
Olamina olasica lalilá
Isonauta
Olandera uruaro
Ia ia campanuso compasedo
Tralalá

Semperiva

ivarisa tarirá

Campanudio lalalí

Auriciente auronida

Lalalí

Io ia

Iio

Ai a i a a i i i o ia

Lista de referencias

- Cedomil, G. (1996). *Vicente Huidobro: La invención de un lenguaje poético*. Fondo de Cultura Económica.
- Harris, S. R. (1986). *The Poetry of Vicente Huidobro: A Thematic Study*. Oxford University Press.
- Hoffmann, R. (1998). *Huidobro: En el crepúsculo de las palabras*. Editorial Universitaria.
- Lacombe, S. (1998). *Vicente Huidobro y la poesía creacionista: Un arte de la modernidad*. Ediciones del Sol.
- Maturo, G. (1992). De la metáfora al símbolo: Aproximación crítica al poema *Altazor* de Vicente Huidobro. *Rilce*, (8).
- Morales, M. (2001). *El arte poético de Vicente Huidobro: Modernidad y vanguardia en América Latina*. Siglo XXI Editores.
- Ryan, M.-L. (2004). *La narración como realidad virtual*. Paidós.
- Salazar, R. (2010). *Huidobro y el creacionismo: La poética de lo absoluto*. Editorial Planeta.

- Schwartz, K. (1975). *Vicente Huidobro: Poetics and Politics of Creation*.
University of Texas Press.
- Valdivieso, E. (1992). *Vicente Huidobro: El poeta como creador*.
Editorial Andina.

Siempre más Amarilis: Proceso de recepción de la vida y obra de la poeta guayaquileña Márgara Sáenz

Marcelo Báez Meza

Escuela Superior Politcnica del Litoral

Resumen

El ensayo sigue el trayecto de la poetisa Márgara Sáenz, inventada por Abelardo Oquendo para la antología *Poemas del amor erótico* (1972), con prólogo de Antonio Cisneros y Mirko Lauer como co-antólogo. La hipótesis de este trabajo es dar cuenta del trayecto de Márgara Sáenz como un personaje que va de la literatura al mundo virtual. El objetivo es dar testimonio sobre cómo las plataformas virtuales hicieron circular el poema apócrifo “De otra vez Amarilis” y lo convirtieron en un mito digital. El estudio da las claves históricas para conocer no solo quién fue Amarilis desde la época de la literatura latina, sino que sitúa el poema entre una larga historia de imposturas metatextuales de los escritores peruanos.

Palabras clave: literatura latinoamericana, Mágina Sáenz, Amarilis, poesía latinoamericana.

Introducción

El siguiente es uno de los poemas más conocidos de la lírica amorosa en lengua española. Se titula “De otra vez Amarilis” (Lauer, Cisneros, & Oquendo, 1972).

El tiempo ha pasado y vuelves a mi memoria.

Tu auto trepando hacia la sierra, la CreamRica
¿recuerdas?, volteando a la derecha, todos
esos moteles.

Entonces éramos nosotros; no tú, no yo. Me quiérote
te gózame, me amándonos, decíamos.

¿A quién llevas ahora? Contigo entre las piernas
¿quién pega alaridos y triza los espejos
donde nos repetíamos bestiales y dulcísimos?

¿Qué otro vientre recibe tu miel mía, peruano? Di
qué frívola puta, qué sórdida hipócrita limeña,
qué casada cuidadosa del cornudo.

Hijo de perra, ¿lo haces? Pero allí no, nunca, con nadie vuelvas a la habitación 35. Que se te muera para siempre, que se te pudra si regresas.

Una vez dije allí no ¿recuerdas?, dije después donde quieras. Tú me observabas igual que un entomólogo, eras un médico lascivo examinando una muchacha muerta de amor: no hables, eres una muñeca, un cuerpo sin voluntad, y me tocabas probándome y fui durazno de esos que se abren con la mano.

Un durazno, dijiste a mis espaldas, a la luz de la tarde, separando con suavidad mis carnes, descubriendo lo que ni yo conozco, mi zona más oscura, la que guarda esa caricia atroz, obscena y tuya que no olvido.

Júralo: no has de volver a esa cama con nadie. Me has negado tu cuerpo, el que gustaba mirar impúdico y erecto viniendo a mí, el tuyo que era el mío. Concédeme eso entonces: anda a otro sitio a hacer tus porquerías.

O vuelve a la habitación 35. El tiempo ha pasado, ya no hay sino recuerdos y Amarilis qué puede sino juntar palabras. Ahora somos tú y yo, no existe más nosotros. Uno y uno, dos solos: yo y esa mierda que tú soy y yo añoras, desgraciado.

Este texto, firmado por Márgara Sáenz, aparece en ocho muestras poéticas.

1.- *Poemas del amor erótico* (Lima, Mosca azul, 1972), Compiladores: Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. Introito: Antonio Cisneros. En esta antología, en la seña biográfica aparece de la siguiente manera: "Guayaquil, 1937-1964".

2.- *Del solar de Eros* (Guayaquil, Editorial del Pacífico, 1982) de Julio Romero Vicuña, antología de poesía ecuatoriana que contiene textos amorios de Mary Corylé, Aurora Estrada y Ayala, Miguel Ángel León, Jorge Carrera Andrade, entre otros.

3.- *Cien poemas de amor de la lírica en lengua castellana* (Madrid, Editorial Lumen, 1987), compilación y prólogo de José Batlló. Ilustraciones: Andrew Lang.

4.- *Poesía amorosa latinoamericana* (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994) de Manuel Ruano. A los demás poetas (Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni, Vicente Huidobro) se les asigna más de diez líneas en la ficha biográfica y a Sáenz apenas cuatro: "Desde que se publicó aquella antología mínima, *Poemas del amor erótico* (Perú, 1972), es inevitable la irrupción del texto "De otra vez Amarilis" en cualquier muestra de la poesía del amor que se precie de tal. Se desconocen otros datos de su existencia".

El texto en la antología de Ruano tiene una particularidad en el último verso. Mientras la edición original dice "y esa mierda que tú soy y yo añoras, desgraciado", Ruano omite el "soy" de la siguiente manera: "y esa mierda que tú y yo añoras, desgraciado". La eliminación del verbo ser le da más énfasis a la ruptura de la sintaxis. El error elimina el juego fonético cortazariano.

5.- *Antología lírica amorosa* (Barcelona, Vicens Vives, 1996). Editores: Manuel Otero y Juan Ramón Torregrosa.

6.- *Lengua erótica: Antología para hacer el amor* (Bogotá, Villegas Editores, 2005) de Juan Gustavo Cobo Borda. En el fichero de autor, en las páginas 461 y 462 se lee lo siguiente:

Sáenz, Mágina (Guayaquil, Ecuador, 1937-1964). Cuando le comenté a Mirko Lauer lo muy útil que había sido para este proyecto su pequeño volumen *Poemas del amor erótico* (1972), preparado por él y Abelardo Oquendo con introito de Antonio Cisneros se limitó a decir muy sibilino: “No creas todo. No creas todo”. Si bien Lorca, Neruda y Octavio Paz parecían confirmables, no así Mágina Sáenz. Ni Hernán Rodríguez (sic) Castelo (1979) ni Leonardo Barriga López (1981) la incluyen en sus muy canónicas antologías de poesía ecuatoriana. ¿Entonces? (Cobo Borda, 2005)

7.- *Centuria: Cien años de Poesía en Español* (Madrid, Visor, 2003). El número 500 de la Colección Visor tiene 631 páginas. En la página 299 aparece una nota con una doble conjetura: el poema “fue escrito por uno de los mayores poetas vivos del Ecuador¹⁵ bajo el nombre de Mágina Sáenz o bajo este mismo nombre lo escribió un poeta peruano, quien conoce bien el tono de la poesía inglesa y norteamericana que, supuestamente, es el mismo tono que tiene este poema” (Varios, 2003). El autor de la nota pone en las señas cro-

15 Probable alusión a Jorge Enrique Adoum, autor de la antología *Poesía viva del Ecuador* (Quito, Grijalbo, 1990).

nológicas: “Márgara Sáenz (Guayaquil, Ecuador, 1937-Lima, Perú, 1964)”. En el original nunca se consigna a la capital peruana como lugar de fallecimiento.

8.- *La voz de eros, dos siglos de poesía erótica de mujeres ecuatorianas* (Quito, Editorial Trama, 2006). La compiladora Sheyla Bravo consigna lo siguiente al presentar el poema: “Se ignora su lugar de nacimiento y se duda de su identidad”. (Bravo, 2006) Es la primera que publica el poema sin los datos de la antología de Mosca Azul y hasta ahora es la única que ha tomado con pinzas la existencia de la poeta. Como característica más notoria se nota el irrespeto a la diagramación del original. Los versos no siguen la disposición de la antología peruana, hay un menosprecio a las sangrías originales que son las que le otorgan la cadencia a cada línea.

Antecedentes históricos

El personaje de Amarilis se remonta al poeta griego Teócrito, fundador de la poesía bucólica o pastoril. En su “Idilio III” aparece por primera vez el personaje de Amarilis: “A mi Amarilis voy, las cabras mías/ En el monte apacientan (...)”.

El poeta Publio Virgilio Marón, autor de *Eneida*, en su “Bucólica I” incluye a un personaje femenino de nombre Amarilis: “Tú, tendido a la sombra, al eco enseñas,/ oh Tí tiro, a que el bosque te repita:/ ¡Amarilis hermosa!”.

En 1621, Lope de Vega publica *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* donde aparece “Carta a Belardo” de autora anónima.

nima. ¿Por qué incluyó Lope “Carta a Belardo”¹⁶ en su libro si él no la había escrito? La respuesta parece sencilla: para poder contestarle a través de tercetos unificados con el título “Belardo a Amarilis”.

Una hipótesis de José de la Riva Agüero señala como autora a María Tello de Lara. El erudito norteamericano Irving Leonard, apunta a doña Ana Morillo. Manuel de Mendiburo, militar e historiador limeño sostiene que fue María de Figueroa. Según Guillermo Lohmann Villena y su ensayo *Amarilis indiana, identificación y semblanza* (Lima, 1993), su nombre real era María de Rojas y Garay (1594-1622). Huérfana, proveniente de dos familias inquisidoras ilustres que fundaron la ciudad de León (antiguo nombre de Huánuco). Fue pupila seglar del beaterio de las Agustinas Recoletas de Lima, donde recibiría una estricta y amplia formación renacentista. Falleció en 1622, poco antes de que llegasen al Perú las primeras copias de *La Filomena*.

Ricardo Palma, el escritor de *Tradiciones peruanas*, sostuvo en un artículo de 1899 que Amarilis era hombre y la llamó “comadre cotorrera”. Él creía que el caso de Amarilis constituía una “mixtificación o chanchullo poético” por el “derroche de ilustración”. Para él no solo Amarilis, sino también Clarinda, la ilustrada e intrigante autora del *Discurso en loor de la poesía*, eran “supercherías”. Esgrimía el argumento de que la educación de la mujer era imposible en la capital del virreinato peruano. La epístola en silva, dice Palma, y otras estructuras

16 Lope usa previamente el nombre de Belardo en *La Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604), *Los pastores de Belén* (1612) y en los *Romances*. Todas las notas son de la autora.

métricas solo se dominan a partir de una práctica regular, exclusivamente potestad de los hombres. Agrega algo que bien puede subrayarse como una de las primeras definiciones de lo que quiero llamar amarilismo andino: la obsesión de señalar a una mujer como autora real de textos es “una pueril vanidad patriótica” opuesta a la originalidad de Sor Juan Inés de la Cruz en el Virreinato de Nueva España.

Este amarilismo andino (Palma nunca sabrá que le llamaremos así a esta tendencia) tiene sus ejemplos en los múltiples casos de figuras varoniles que se esconden tras seudónimos femeninos. Estos casos de poetas “amarilistas”, según el tradicionalista, surgían “como hongos”, tal y como sucede con los múltiples casos alrededor de Márgara Sáenz.

La postura de Ricardo Palma ha sido cuestionada históricamente. Una de las críticas más enconadas es Martina Vinatea Recoba que ataca el estereotipo prejuicioso con respecto del nivel de educación que pudo recibir la mujer de la colonia. La crítica peruana esgrime que muchas mujeres tenían acceso a una educación de primera línea en monasterios, pero sobre todo pone bajo reflector a la figura de la monja de velo negro, prenda que implicaba un grado aristocrático que distinguía a la religiosa de sus compañeras por el hecho de ser erudita. El conocimiento de la geografía peruana y de hechos históricos que sólo un nativo de Perú puede manejar apuntan a una triple ecuación: mujer, monja y peruana.

El nacimiento de Márgara Sáenz

¿Qué es Márgara Sáenz: un heterónimo, un seudónimo o un ortónimo? Según el *Diccionario* de la RAE, un heterónimo es “una

identidad literaria ficticia, creada por un autor, que le atribuye una biografía y un estilo particular”, y un seudónimo: “Dicho de un autor: Que oculta con un nombre falso el suyo verdadero”. Al heterónimo se le opone el ortónimo que vendría a ser el autor real. En este ensayo hemos acuñado el neologismo ‘ludónimo’ para los procedimientos utilizados por los poetas peruanos. Mientras el heterónimo exige una rigurosa cronología y bibliografía inventadas para un autor, el ludónimo no requiere de ese rigor. El ludónimo es una entidad autoral que nunca llega a ser heterónimo.

Si ponemos el nombre de Márgara Sáenz en un motor de búsqueda veremos que aparecen vínculos de algunas bitácoras virtuales. El mero acto de insertar un nombre en un motor de búsqueda es ya una operación estética porque la lógica inclusiva de la Web 2.0 ha identificado una preocupación temática. Poner el nombre y el apellido de nuestra poeta forma parte de la creatividad amateur que propone, sin saberlo, una estética de la búsqueda. Este ser etéreo que vivió en un poema pasa paulatinamente a una existencia virtual. El boca a boca de los años setenta, ochenta y noventa del siglo pasado se transforma en un río de referencias en la *cyberósfera*. La copia Xerox o la hoja mimeografiada del poema “De otra vez Amarilis” se convierten en el blog o página Web de acceso masivo. Ya no es un tema entre entendidos. No es necesario saber que ella (o su texto) forma parte de *Poemas del amor erótico* (Lima, Editorial Mosca Azul, 1972). Se puede saber quién es ella sin necesidad de ser parte de un grupo intelectual. Ya no existe el “mañana te traigo una fotocopia del poema de Márgara”. Ahora es “busca el texto en Google, que lo encuentras rápido”. Todos se sienten con el derecho de opinar y de asignarle una vida a esta mujer de papel. Se trata de una operación estética cooperativa en la que cada

usuario aporta con datos que van construyendo al personaje virtual. Márgara Sáenz, como tantos otros productos virtuales (sean vídeos, publicaciones, chistes, etc.) es la creación fragmentaria de una cofradía imaginada.

El texto matriz es el de Miguel Ángel Huamán, un profesor de Teoría Literaria de la Universidad de San Marcos, que publica en la revista *More Ferarum*, dirigida por Ignacio Padilla, en su número 7 (2001), “La poesía de Santiago López Maguiña”. (Huamán, 2001) Este texto (a caballo entre la ficción y el ensayo) da cuenta del quehacer poético de López Maguiña, un colega de Huamán que también bucea en las aguas de la teoría crítica. El documento original, disponible en la red, recoge con abundantes citas y anécdotas, con un tono entre jocoso y doctoral, algunas imposturas textuales peruanas como la concerniente a Giorgina Hübner. A partir de aquí, todo lo que aparecerá en Internet sobre Márgara Sáenz se referirá al texto de Huamán.

Resulta curioso que el valioso investigador peruano publica en 2005 el texto “Escritura y literatura: algunas consideraciones iniciales”. En ese artículo señala que “en la actualidad tenemos tres rutas de ilegalidad o de disidencia que el orden cultural aún no sabe impedir. Internet, el chat y los correos electrónicos”. Al primero le atribuye el problema de la pertenencia autoral que deviene en una escritura colectiva que pierde su individualidad. El segundo (el chat) no nos interesa por el momento. Al tercero le imputa la mascarada identitaria que se presta al engaño. Es interesante que Huamán sea quien exhibe estos argumentos en el número 1 de la revista *Tinta expresa*. Él abre el debate cuestionando el grado exacerbadamente lúdico que adquiere la escritura que pasa por el filtro de la informática y la conectividad. Él,

que escribe un ensayo ficcional sobre Santiago López Maguiña, y se da el lujo de usar juguetonamente recursos de la ficción. Él, que crea involuntariamente un hada cibernética que va a emprender su vuelo desde el momento en el que un blog publica su artículo. El buen docente que explora en sus clases todos los recovecos de la narratología se convierte en una víctima de las nuevas tecnologías a las que cuestiona de manera crítica. A partir de su ensayo narrativo, el concepto de lo autoral se va diluyendo, pues no se sabe quién creó a quién, si los poetas de Mosca Azul o él, que está ficcionalizando a partir de la travesura de la trinca peruana.

Bitácoras virtuales que acogen a Márgara Sáenz

El primer blog, *weblog* o bitácora en línea, donde aparecen referencias sobre la poeta Sáenz es *Amores bizarros* perteneciente al escritor y profesor Max Palacios. Quien firma el artículo (publicado el 7 de octubre de 2007) es la ecuatoriana Gabriela Falconí Piedra, residente en Perú y que fuera alumna de Miguel Ángel Huamán, en la Universidad de San Marcos, en la maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana. Ella consigna como fuente primaria a “La poesía de Santiago López Maguiña” de su profesor de la maestría. En los siguientes años, un sinnúmero de blogs y publicaciones en línea tomarán como fuente el texto de Falconí para hablar de Sáenz. Mientras ella se refiere siempre al texto de su maestro como fuente primaria, los que la repliquen jamás citarán el origen.

La segunda bitácora que incluye a la poeta es *Miradme al menos*, que trae la noticia del 27 de abril de 2009 en la que se develan noticias

de Sáenz y su célebre texto. El administrador del blog es anónimo. Únicamente aparecen sus datos de ubicación geográfica (Sevilla), su profesión (profesor) y sus intereses culturales.

El tercer blog en el que aparece es el de Carmen Pascual en la publicación titulada “Márgara Sáenz, una poetisa fantasma” del 13 de febrero de 2010. Los nombres de los tres poetas peruanos asoman como responsables de la autoría del texto lírico. Los hechos narrados por Miguel Ángel Huamán (la plazoleta, las manifestaciones feministas, la estatua pública...) son consignados nuevamente, pero sin mencionar que son de él. (Pascual, 2010)

El cuarto blog es *El lento ahora* de un aficionado español que repite hasta la saciedad todos los datos conocidos (con poema incluido). (Tarrafeta, 2011) El único aporte es que en uno de los comentarios del mismo administrador de la bitácora (un experto y ocioso internauta) consigna el vínculo del cual los usuarios pueden descargar el documento del catedrático peruano. (Huamán, Web Archive, 2001)

La quinta bitácora que se debe nombrar es *Círculo de poesía*, un colectivo de estudiosos de la Universidad Autónoma de Puebla que publica el 5 de junio de 2012 una versión abreviada del artículo de Gabriela Falconí en la que el título de poema aparece reproducido con una palabra eliminada, “Otra vez Amarilis”. (Falconí Piedra, *Círculo de poesía*, 2012)

La periodista Melissa Soto Cabrera, en su blog alojado en el *website* de la revista *Soho* de México, publica la nota “Antología erótica Fake” con poema incluido. La autora nos dice que, de haber sido inventada en nuestra era, Sáenz habría merecido un *trending topic* y un multitudinario número de *likes*. La publicación (eliminada de la red junto con la página que la alojaba) es memorable porque se trata de

una revista para adultos. Además, el título nos conecta a un concepto muy difundido en la red, que es el de las identidades forjadas.

Como curiosidades, hay que consignar al único blog que califica de apócrifo el poema “De Otra vez Amarilis”, otro que resulta ser el único que señala que Sáenz es peruana¹⁷, un *web master* mexicano que escribe que en Paraguay hay un monumento a la poeta y el perfil en la página de citas *Dating Bubble*, donde una usuaria pone a disposición sus fotos desnuda y ansía parecer interesante interpolando los versos que hacen alusión a una fruta: “y me tocabas probándome / y fui un durazno / de esos que se abren con la mano”.

Tenemos entonces un proyecto artístico involuntario en el que un grupo de blogueros, sin ponerse previamente de acuerdo, crea un personaje femenino. Curiosamente la forma de ilustrar el personaje no es insertar una fotografía o dibujo de una posible Mágina. La estrategia que todos los blogueros asumen es la de citar, parcial o total-

17 Dice el PDF alojado en una bitácora de Wordpress del profesor brasileño Xulio Gutiérrez: “Cuando el amor acaba. El tema de la mujer que se lamenta por la ausencia o el abandono del amado es una constante en la lírica amorosa. Sin embargo, el tono que le imprime la poetisa peruana Mágina Sáenz resulta original y moderno: la pasión en el despecho, la crudeza del lenguaje y la sinceridad en la evocación de las escenas eróticas vividas están muy lejos de la queja resignada del romanticismo”. No se consigna el autor de la informal selección de textos y poetas latinoamericanos del PDF claramente concebida para uso didáctico. El PDF está disponible en el siguiente enlace: <https://xuliogutierrez.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/01/expoamor.pdf>

mente el poema “De Otra vez Amarilis”. Una actitud atraviesa a estos entusiastas egonautas: regodearse públicamente en el hecho de estar descubriendo a una poeta inventada.

La vida en línea de Márgara Sáenz

Todo nos lleva a un hecho que empezó siendo literario para luego pasar al espacio cibernético donde la afectividad y productividad de la oclocracia (gobernanza del pueblo) hace sus travesuras. ¿Qué sería entonces un ensayo sobre la Sáenz como este que el lector tiene entre manos? Es un volver a lo literario, pero no hay pureza en este gesto de retorno. Hay una intervención del hada cibernética, ese ser del cual hablaba el poeta peruano Carlos Germán Belli: “¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos / con tu eléctrico seso y casto antídoto / de los oficios hórridos humanos”. (Belli, 2008) Es la era del post-humanismo y la post-poesía en la que el arte literario es producto de un laboratorio informático. En el poema de Belli (publicado en 1962) la súplica es engañosa. Se le pide al hada que nos libre de los oficios humanos, pero la verdad es que no se puede escapar a los modos de producción de la vida digital.

Lo que importa es el experimento, no a la manera de las vanguardias que buscaban la ruptura de la tradición o la tradición de la ruptura, sino experimentar según lo dictado por las nuevas plataformas digitales: todo es instantáneo, la autoría individual no interesa, la verdad está echada al canasto, las apariencias son las que importan, los contornos son los que valen. Además, si aparece en la pantalla es porque es real.

Es la literatura la que le enseña a la vida en línea a inventar todo tipo de personajes y situaciones, fraudes y embaucamientos. Mágina nace como un hecho literario (falsificación, dirán los egonautas), pero termina convirtiéndose en “real” gracias a la legión de idiotas digitales que repiten una y otra vez los mismos datos sobre ella. Si el académico peruano Miguel Ángel Huamán dice que hay una plaza con el nombre de la Sáenz, pues todos los replicadores en línea insertan ese dato. Es la infame turba conectada la que impone su capricho inventivo. Se trata del performance multitudinario más llamativo del arte post-internet. Es la venganza del lector común, ese que vivía agazapado detrás del libro y carecía de voz. El espacio reservado para el crítico literario o el experto ya no existe. A cualquier advenedizo se lo puede escuchar estruendosamente. Como bien lo dijo Umberto Eco, durante la ceremonia de investidura de un doctorado *honoris causa* en Turín, “las redes sociales le dan el derecho de hablar a legiones de idiotas que primero hablaban sólo en el bar después de un vaso de vino, sin dañar a la comunidad. Ellos rápidamente eran silenciados, pero ahora tienen el mismo derecho a hablar que un premio Nobel. Es la invasión de los imbéciles. Si la televisión había promovido al tonto del pueblo, ante el cual el espectador se sentía superior, el drama de Internet es que ha promovido al tonto del pueblo como el portador de la verdad”. (Retamal, 2022) En el caso de la *literaredtura* (net literature), el asunto es más grave de lo que Eco denuncia. Cada lector o e-lector puede hacer de cualquier texto lo que le apetezca. Cada uno puede llegar a tener (o creer que mantiene) una relación cercana no sólo con los textos, sino también con sus autores. No sólo que ostenta conocimientos sobre una obra o un escritor, cree tener acceso directo. De hecho, en el mundo virtual todos creen saber sobre Mágina a partir de los fractales

que van picoteando de página en página. Por ejemplo, en San Valentín puedes usar el celebrado poema “De Otra vez Amarilis” para enviárselo a tu pareja. Una plataforma te ofrece un par de versos del mentado texto erótico en una tipografía bonita y un fondo vistoso. Inclusive se puede encontrar una fan page en la Red Social o una cuenta de Twitter con la fotografía en blanco y negro de una dama taciturna que dice ser Márgara. Para existir hay que estar en la red, no importa si eres real o no. El estar en línea te convertirá en realidad.

El caso de Juan Ramón Jiménez y Georgina Hübner

La impostura metatextual ha sido una constante en la historia de la literatura peruana. A continuación, una pequeña cronología de los juegos acometidos por escritores peruanos a lo largo del siglo XX y parte del XXI. El término más pertinente es *hoax*, que está definido por el diccionario Webster como “engañar para hacer creer (o aceptar) como genuino algo falso y, a menudo, descabellado”. Ahora que vivimos en la era de la post-verdad y las *fake news* (noticias inventadas), este tema es más actual que antes.

El 8 de marzo de 1904, los veinteañeros poetas peruanos José Gálvez Barnechea (1885-1957) y Carlos Rodríguez Hübner (¿-?) decidieron que había que timar a Juan Ramón Jiménez Mantecón (1881-1958), autor de *Platero y yo*, que ganaría el Nobel de Literatura en 1956. Todo empezó así: le enviaron una carta para solicitarle un libro. Pensaron que, por ser hombres, no iban a recibir una respuesta positiva. Con la misma creatividad que años después tendrían Cisneros, Oquendo y Lauer, cuando embaucaron a los lectores de una antología

de poesía amorosa latinoamericana con la invención de Mágara Sáenz y Diego Dónovan Azuela, José y Carlos se decidieron por la invención de una mujer que firmaría la epístola¹⁸.

Una peruana joven, que aseguraba ser una fiel seguidora y que respondía al nombre de Georgina Hübner, se puso en contacto con el poeta, vía epistolar, para solicitarle uno de sus libros. La joven de veinte años era la prima de Carlos Rodríguez Hübner de apenas veinte años de edad. Tanto él como José Gálvez le “pidieron permiso” para el atraco epistolar y supuestamente le puso su caligrafía a las hojas. Al menos así lo asegura el libro *Rostros de Memoria: Visiones y versiones sobre escritores peruanos* (Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009) de Pedro Escribano.

Juan Ramón se enamoró de Georgina y le prometió que su libro más cercano a publicarse, *Jardines lejanos*, estaría dedicado a ella. Lo que no contaban es que las cosas se salieran de las manos: el poeta estaba en un estado tal de efervescencia sentimental que le prometió que cruzaría el charco del Atlántico para por fin conocerla. El enamoradizo

18 Algunos datos del affaire Jiménez han sido tomados de José de la Colina y el capítulo “Georgina Hübner, novia fantasma” de su libro *Libertades imaginarias* (Editorial Aldus, México, 2001) y Alonso Cueto y su episodio “Carta al cielo de Juan Ramón Jiménez” de su obra *Sueños reales* (Editorial Planeta, Bogotá, 2008). El texto del escritor mexicano fue reproducido por la revista *Letras Libres* (15-12-2008) y el artículo del autor peruano fue editado por la *Revista de la Universidad de México*, No. 67, año 2009.

Juan Ramón no pudo más y le envió las siguientes líneas desesperadas a Georgina:

¿Para qué esperar más? Tomaré el primer barco, el más rápido, el que me lleve a su lado. No me escriba más. Me lo dirá usted personalmente, sentados, los dos frente al mar, o entre el aroma de su jardín con pájaros y lunas...

Los jóvenes aprendices de poeta se sintieron tan acorralados ante semejantes palabras que solo se les ocurrió un plan de contingencia en forma de telegrama que enviaron al cónsul del Perú en Madrid.

Georgina Hübner ha muerto. Rogámosle comunicar la noticia a Juan Ramón Jiménez. Nuestro pésame.

El bardo se quebró al haber perdido a la que consideraba su amiga, a pesar de que nunca la había visto ni en persona ni en foto. Por esta razón le dedicó “Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima” que se publicaría años más tarde en su libro *Laberinto* (1913). El poema tiene como epígrafe el fragmento de una de las cartas del verano de 1904 a Georgina:

... Pero a qué le hablo a usted de mis pobres cosas melancólicas; a usted, ¿a quien todo sonrío?

... con un libro en la mano, ¡cuánto he pensado en usted, amigo mío!

... Su carta me dio pena y alegría; ¿por qué tan pequeña y tan ceremoniosita?

Pero regresemos al inminente viaje del poeta enamorado. Los modernistas peruanos decidieron detener el fraude con otra broma aún mayor. Mataron a la ficción que habían creado como una forma de impedir el viaje. Perdieron la oportunidad histórica de una visita que pudo haberlos beneficiado. Realmente no les costaba nada entrenar a una actriz para que interprete el rol de Georgina Hübner. Más barato y menos arriesgado les salió matarla. Eso sí, se tomaron la molestia de escenificar bien la muerte de la musa. El mismo cónsul de Perú se encargó de comunicar la infausta noticia.

Cuando el autor de *Platero y yo* logró enterarse del fraude, decidió eliminar el poema en algunas ediciones posteriores de *Jardines lejanos*. Más adelante, en su autobiografía, escribiría con lúcida resignación: “Sea como sea yo he amado a Georgina Hübner, ella llenó una época de vacío mía, y para mí ha existido tanto como si hubiera existido. Gracias, pues, a quien la inventara”.

José Gálvez Barrenechea no pasará a la historia por sus sonetos modernistas (“Caballo de paso peruano” o “La marinera”) o por haber sido primer vicepresidente de su país o presidente del senado. Su celebridad se debe al timo en el que incurrió. Su cómplice Carlos Rodríguez Hübner puede estar satisfecho porque al menos prestó su segundo apellido para la creación del personaje.

Juan Gómez Bárcena (Santander, 1984), en su novela *El cielo de Lima* (2014), estudió la tesis que hay con respecto a estas cartas del ya citado Antonio Oliver Belmás, que era un poeta, crítico e historiador, que publicó primeramente un artículo en la revista *Destino*, a mediados de los años 50, para luego ampliarlo: “Oliver entrevistó al trío Carlos Rodríguez, José Gálvez y Juan Ramón Jiménez. Las versiones entre ellos no casaban en sus detalles. Aunque sí admitían haber cogi-

do el nombre de la prima de Carlos y haberse inspirado en ella algo, porque les parecía una mujer guapa. Pero otras versiones desmienten que existiera”¹⁹.

Gálvez murió en 1957, a los 72 años, sin llegar a saber que en 1958 Juan Ramón Jiménez llegaría a ganar el premio Nobel de Literatura.

La literatura peruana y su historia de imposturas

El 26 de diciembre de 1950, un grupo de escritores jóvenes, entre los que se encontraba Abelardo Oquendo (el verdadero inventor de Márgara Sáenz), Rodolfo Milla y Carlos Germán Belli (el autor de “Oh, hada cibernética”), toma por asalto la Asociación Nacional de Escritores y Artistas del Perú donde se exhibían manuscritos de poetas representativos del Perú como César Vallejo, entre otros. Los jóvenes hicieron una especie de performance con barro, papel higiénico y lodo. Consiguieron además una bacinilla oxidada que habían encontrado en un chiquero. La acción, tan antipoética como teatral, logró calar hondo en la sociedad limeña como quedó expresado en la cobertura de la prensa ante tan truculento hecho. A partir de testimonios de los “terroristas” involucrados, incluyendo él mismo, Mirko Lauer publicó la crónica “Un asalto a la ANEA: surrealismo limeño de

19 Juan Gómez Bárcena entrevistado por Ángel Luis Sucasas en “La musa inventada por Juan Ramón” (diario El País, 18 de mayo de 2014).

los 50” en la revista *Hueso Húmero*, No. 27, en diciembre de 1990. En ese mismo número aparece “Economía doméstica” de Rodolfo Milla, líder del asalto. Consigno este hecho que no está en la categoría del *hoax*, pero resulta necesario para entender la actitud iconoclasta de los poetas peruanos a comienzos de la primera mitad del siglo XX.

En 1972 nacen editorialmente los ludónimos Mária Sáenz y Diego Dónovan Azuela. “De otra vez Amarilis”, de la primera, y “La medusa”, del segundo, aparecen en *Poemas del amor erótico* de la novísima editorial Mosca Azul. La antología tiene el siguiente pie de imprenta: “Este libro se terminó de imprimir en el mes de setiembre del año 1972, en los talleres de INDUSTRIAL gráfica S.A., ubicados en la calle Chauvín, número 45, en Lima, capital de Perú”.

El mismo año se suicida la poeta peruana María Emilia Cornejo, a los veinte y tres años.

Seguimos en 1972: Julio Ortega y Mirko Lauer crean al ludónimo López Bárcena, un escritor peruano que se fue a combatir en las brigadas extranjeras de la Guerra Civil Española. Para hacer más verosímil la invención se incluye una fotografía del combatiente en la revista *Textual*, No. 4, para ilustrar un escrito inédito supuestamente hallado en los papeles póstumos de López Bárcena²⁰.

Ortega secunda publicando en el suplemento dominical de *El Comercio* unos versos hallados supuestamente en revistas mexicanas de los años 1930. Para darle seriedad a la invención, Ortega incluye una

20 Los datos de la revista *Textual* parecen ser inventados ya que no encontramos en Lima dicha publicación en ninguna de las bibliotecas de acceso público.

ficha biográfica que presume de un dato importante: López Bárcena era lector de la editorial francesa Gallimard.

En 1973 la revista literaria *Eros*, en Lima, publica en su primer y único número tres poemas de María Emilia Cornejo (“Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada”). En otro ejemplo de amarilismo andino, los textos resultan ser una labor de montaje de dos poetas peruanos: Rosas Ribeyro y Elqui Burgos. Habrá que esperar dieciséis años para que los autores declaren su participación en el dolo.

En 1989 se publica *En la mitad del camino recorrido* (Lima, Ediciones Flora Tristán), obra completa de María Emilia Cornejo.

En 1997 Miroslav Lauer Holoubek hace pública “La marioneta” en su columna del periódico *La República*. Se trata de un texto que supuestamente le había sido entregado en un evento público de manos del escritor Abel Posse, embajador de Argentina en el Perú en ese entonces. La cursi misiva es una supuesta despedida de García Márquez en la que anuncia que tiene cáncer linfático. Internet difunde de manera masiva la publicación de Lauer. El verdadero autor de la carta es Johnny Welch, un ventrílocuo mexicano que confiesa en una entrevista a BBC Mundo que leyó el poema al final de una teletón en Santiago de Chile. “Unos días antes el periódico más importante de Perú, *La República*, saca un encabezado diciendo que el poema ‘La Marioneta’ es la obra póstuma de García Márquez y que se lo está dejando a sus amigos en el momento en que está con un problema de cáncer en un hospital en Los Ángeles” (Welch, 2014).

En 1999 se publican “Los 13 mejores poemas de la poesía peruana del siglo XX” (*Hueso húmero*, número 35) con la firma de Santiago del Prado. Entre los trece textos, escritos en clave paródica en un ges-

to vanguardista finisecular, aparecen las firmas de Rodolfo Valentino Hinojosa, César Añejo, Jesús María Eguren, Carlos Loquendo de Atar, Mamerto Hidalgo, Giorgio Edoardo Eielson, Enrique Vergástedi, Mario Mondonghetti y Antínoo Cisneros. (Del Prado, 1999)

En el año 2000, en la revista *Caretas* del 2 de marzo, aparece una entrevista a Santiago del Prado hecha por correo electrónico. La supuesta foto del poeta es la de un joven con turbante en la cabeza y gafas oscuras. “Se oculta por temor a represalias”, dice el encabezado de la entrevista titulada “El reverso del verso”. Existen dos curiosas declaraciones en esa publicación. La primera es de Oquendo, que afirma con vehemencia que “no es un seudónimo, es real”, y la otra es de Lauer quien, más lúdico que nunca, asegura: “Eso demuestra que la gente no tiene imaginación”.

A propósito de “La marioneta”, Gabriel García Márquez declara a diario *El País* lo siguiente:

Lo único que me preocupa es que me muera por la vergüenza de que crean que yo escribí algo tan cursi. Lo leí hace poco, y lo que más me sorprendió es que mis lectores pudieran creer que fue escrito por mí. La única explicación que se me ocurre es que alguien está recibiendo mucho dinero por la divulgación. Ni siquiera se tomó el trabajo de escribirlo, porque es un texto robado: el verdadero autor es un joven ventrílocuo mexicano que lo escribió para su muñeco, y no tiene nada que ver con la divulgación. Más aún: alguien le aconsejó que me demandara por firmar y divulgar un texto suyo, y creo que tendría razón. Sin embargo, también tengo que agradecerle en parte a ese texto anónimo el haber recuperado el tiempo y el sosiego que había perdido por la desgracia de la fama”. (García Márquez, 2001)

En 2001, Miguel Ángel Huamán Villavicencio²¹, catedrático serio, teórico de gran nivel, publica el artículo “La poesía de Santiago López Maguiña”, en la revista *More Ferarum* (número 7, 2001) y reconoce el poema “De otra vez Amarilis” como “una invención irónica de los antologadores” con “consecuencias inusitadas”.

En 2003 se edita *El camino de Ximena* (Bogotá, Grupo Editorial Norma) bajo el nombre de Santiago del Prado.

En 2004 se publica “Peruvianorum fragmenta”, supuesto hallazgo de Santiago del Prado de unos manuscritos de un tal Albin Reidemeister (*Hueso húmero*, número 44).

El 14 de abril de 2007 aparece en *La República* el artículo “Inquisiciones: Recordando a López Bárcena” de Abelardo Oquendo. El primer párrafo del artículo contiene la información revelada en el año 1972 de esta cronología. El título denota un homenaje a los supuestos cien años del nacimiento del “ignoto JLB”. Nótese la “originalidad” de crear un ludónimo con siglas inspiradas en Jorge Luis Borges y en ponerle como título “Inquisiciones” a su homenaje textual.

En 2008, uno de los participantes del caso Cornejo, José Rosas Ribeyro, confiesa en el artículo “María Emilia Cornejo: el lado oculto de un mito”, publicado en la revista *Intermezzo tropical* (número 5), que los tres textos más populares de Cornejo (publicados en 1973 por

21 Docente principal y director de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesor de la Maestría de Literatura de San Marcos y del Diplomado de literatura de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo de Lambayeque.

la revista *Eros*) son inspirados en la actitud creativa y creadora que dio luz a Márgara Sáenz. “Los poemas son el resultado de un trabajo de montaje y construcción que en 1973 hicimos al alimón Elqui Burgos y yo en base a los textos que nos alcanzó Hildebrando Pérez un año después de la muerte de María Emilia Cornejo. En aquel momento, mientras nos pusimos a trabajar sobre los textos originales, no nos podíamos imaginar que los poemas resultantes iban a cobrar la importancia que hoy tienen (...) Y era también un juego que Elqui y yo asumimos con el espíritu irreverente con que un anónimo poeta peruano había creado poco antes a una supuesta poetisa ecuatoriana”. (Rosas Ribeyro, 2008) Nótese la alusión a Sáenz en esta última declaración.

Abelardo Oquendo confiesa públicamente haber inventado a Sáenz

En 2011, en una entrevista con Dante Trujillo para la revista *Buen Salvaje*, Abelardo Oquendo (Lima, 1930) confiesa que cuando era joven publicó un cuento corto y un poema en prosa en la revista *Gleba* cuando cursaba el segundo año de Letras en la Universidad Católica de Lima. Luego participó en *Cuadernos de Composición* junto a Luis Loayza. Al preguntarle si ha seguido escribiendo, el editor responde que no, que no considera bueno nada de lo que ha escrito. “Sin embargo”, añade, “he publicado poesía con nombre ajeno”. Esta revelación se da casi al final de la entrevista y confiesa haber inventado a un bardo de la Guayana inglesa al que bautizó como Abraham Phill, autor de un único libro de poemas que es publicado póstumamente por su empleador. Dentro de la invención de Oquendo, Phill era

mayordomo de un millonario de Georgetown. “Cuando muere, su patrón encuentra tres libros en la habitación de Phill: uno de ellos era la *Biblia*, y dos, en realidad no eran libros, sino cuadernos empastados, con poemas que supone eran del mayordomo. Ese mayordomo había sido tan leal, tan perfecto que, en gratitud, él publica uno de los cuadernos. Yo informé sobre esto en una notita muy sucinta, y dije que las traducciones —para hacerlo más verosímil— las había hecho Luis Loayza, que, entonces, trabajaba en Naciones Unidas, en Nueva York. Después aparecen más poemas de Phill, con el prólogo de su patrón, en *Creación y crítica*”. (Trujillo, 2014)

“Y voy a cometer otra infidencia”, dice Oquendo preparando el lanzamiento de una bomba, “uno de los primeros libritos que hicimos en Mosca Azul fue la antología *Poemas del amor erótico*. Ahí hay dos poetas inventados. Un uruguayo²², que inventó Mirko, y una ecuatoriana, que inventé yo”.

Esta confesión pública, impúdica, parece terminar con cualquier polémica sobre quién fue el principal mentalizador de Mágina Sáenz.

Tres misterios aún por resolver en el caso Sáenz

La Universidad de Estocolmo (Stockholms Universitet) en su programa doctoral “Romanska och klassika institutionen” oferta el

22 Se trata de Diego Dónovan Azuela que está incluido en la antología de Mosca Azul con el poema “La medusa” (páginas 45 y 46).

“Kurslitteratur Spanska”. El documento de 22 páginas con temario y bibliografía contiene una serie de lecturas obligatorias entre las que constan Cervantes, Alfonsina Storni, Inca Garcilaso de la Vega, Cristóbal Colón y Mágara Sáenz (en la página 11). (Varios, Stockholm Universitets, 2016)

El peruano Mario Montalbetti publica el poemario *Perro negro, 31 poemas* en el que aparece el texto “Margy” que hace referencia a una prostituta con ese apodo. (Montalbetti, 1978)

La escritora argentina Marta Lynch, nacida en 1929, se suicida en 1985. Ocho cartones con documentos de la autora (borradores de cuentos, novelas, reportajes, cartas) son entregados a la Universidad de Texas y se los codifica como “Marta Lynch Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, the University of Texas at Austin”. En la caja 5, correspondiente al periodo 1959-1985, en la carpeta número 2, existe una carta de Mágara Sáenz no fechada. (Lynch, n.d.)

Lista de referencias

- Lauer, M., Cisneros, A., y Oquendo, A. (1972). *Poemas del amor erótico*. Mosca azul.
- Cobo Borda, J. G. (2005). *Antología para hacer el amor*. Villegas Editores.
- Bravo, S. (2006). *La voz de Eros, dos siglos de poesía erótica de mujeres ecuatorianas*. Editorial Trama.
- Huamán, M. Á. (2001). La poesía de Santiago López Maguiña. *More Ferarum*, 25-32.

- Falconí Piedra, G. (8 de Octubre de 2007). *Amores bizarros*. Recuperado el 10 de Febrero de 2025 de <http://amoresbizarros.blogspot.com/2007/10/breve-ensayo-desde-el-ecuador.html>
- Pascual, C. (13 de Febrero de 2010). *Carmen sabe poesía y arte*. Obtenido de <http://carmensabespoesiayarte.blogspot.com/2010/02/margara-saenz-una-poetisa-fantasma.html>
- Varios, A. (2003). *Centuria: Cien años de Poesía en Español*. Visor.
- Tarrafeta, L. (7 de Abril de 2011). *Luis Tarrafeta*. Obtenido de <https://luistarrafeta.com/2011/04/07/en-busca-de-margara-saenz/>
- Huamán, M. Á. (2001). *Web Archive*. Obtenido de <https://web.archive.org/web/20060114093143/http://moreferarum.perucultural.org.pe/textos/3/miguelangel.doc>
- Falconí Piedra, G. (5 de Junio de 2012). *Círculo de poesía*. Obtenido de <https://circulodepoesia.com/2012/06/el-extrano-caso-de-margara-saenz/>
- Belli, C. G. (2008). *Los versos juntos, 1946-2008. Poesía completa*. Sibila y Fundación BBVA.
- De la Colina, J. (2001). “Georgina Hübner, novia fantasma” en J. De la Colina, *Libertades imaginarias*. Editorial Aldus.
- Cueto, A. (2008). “Carta al cielo de Juan Ramón Jiménez” en A. Cueto, *Sueños reales*. Planeta.
- De la Colina, J. (2008). *Georgina Hübner, Novia fantasma*. Letras Libres.
- García Márquez, G. (21 de Mayo de 2001). “Lo que me mata es que crean que escribo así”. *El País*.
- Escribano, P. (2009). *Visiones y versiones sobre escritores peruanos*. Fondo editorial Universidad de Ciencias y Humanidades.

- Rosas Ribeyro, J. (31 de Enero de 2008). *Blogspot*. Obtenido <http://terraigne.blogspot.com/2008/01/mara-emilia-cornejo-el-lado-oculto-de.html>
- Trujillo, D. (15 de Julio de 2014). *Revista Buen Salvaje*. Obtenido <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2014/07/15/abelardo-okuendo-aqui-suele-regalarse-el-adjetivo-gran-todo-buen-poeta-es-un-gran-poeta-y-no-es-asi/>
- Varios, A. (1 de Junio de 2016). *Stockholm Universitets*. Obtenido de https://www.su.se/polopoly_fs/1.286469.1465885239!/menu/standard/file/Litteraturlista%20HT2016%20Spanska.pdf
- Lynch, M. (s.f.). *Texas Archives Resources on Line*. Obtenido de https://txarchives.org/utlac/finding_aids/00434.xml
- Montalbetti, M. (1978). *Perro negro, 31 poemas*. Paracaídas.
- Del Prado, S. (15 de Diciembre de 1999). *Los 13 mejores poemas peruanos del siglo XX*. Obtenido de <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/biblioteca-digital/revistas/hueso-humero/31>
- Welch, J. (24 de Abril de 2014). “El cómico al que millones confunden con García Márquez”. *BBC*. (J. C. Salazar, Entrevistador) Obtenido de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/04/140424_curiosidades_gabo_poema_falso_garcia_marquez_jcps

4.

**SEGUNDO
ENTREMÉS**

El Urcuyaya²³

Mario Conde

En la provincia de Cañar existe un cerro llamado Nario. Según la creencia de los campesinos, en su interior existe un valle secreto que esconde un templo inimaginable, sembríos prodigiosos donde crecen mazorcas de oro y jardines con plantas medicinales que curan todo tipo de enfermedades. Dicen que con la primera luz del día se puede ver al pie de una peña una cueva que conduce al valle. Sin embargo, no cualquiera puede encontrar el acceso, pues es guardado por el *urcuyaya*²⁴, una aparición que ofrece estas riquezas solo a personas de buen corazón. El *urcuyaya* es un ser benigno y enamoradizo: a las mu-

23 En Conde, M. (2023). *Cuentos ecuatorianos de aparecidos*. Abracadabra Editores.

24 Personaje mitológico del centro y sur de la sierra. Presenta las características descritas aquí en la provincia del Cañar. Se lo conoce también como Ujibeño. Su nombre viene del quichua: *urcu* = cerro + *yaya* = padre: Padre del cerro. En

chachas las seduce y les regala dos mazorcas de oro; en cambio, a los hombres los beneficia enseñándoles a curar con plantas medicinales.

Melchor Pumancay era un humilde peón en quien puso sus ojos la hija de su patrón. El joven, generoso y honrado, atrajo a la muchacha por esas cualidades, contrarias a las de su padre, que era ruin y miserable. Un día, ante la oposición a los amoríos, los jóvenes escaparon y se casaron en una comunidad vecina. La pareja vivía en la absoluta pobreza, pero aun así el padre de ella se negaba a ayudarlos.

Pronto vinieron los hijos y con ellos las penurias del hambre. Cuando nació el tercer niño, Melchor llegó a la desesperación y no le quedó otro remedio que acudir donde su suegro a pedir ayuda. Este se burló de él y lo insultó, así que el humillado Melchor emprendió el regreso a su choza por las estribaciones del cerro Narrio. A medio camino, al pie de una peña, se encontró con un hombre viejo: indígena, bajo de estatura y vestido con un poncho rojo. El joven saludó con respeto al anciano y le preguntó si necesitaba ayuda.

El viejo, que no era otro que el *urcuyaya*, se complació por la bondad del joven. Dijo que sabía que su suegro lo había insultado y prometió castigarlo por su mezquindad: le haría perder sus cosechas y sus animales, y las tierras serían para Melchor.

El joven agradeció al viejo por querer ayudarlo, pero dijo que no podía aceptar su bien a costa del mal de su suegro. El *urcuyaya* estaba

Latacunga se lo incluye como un personaje importante dentro de las comparsas de la Mama Negra.

aún más complacido con la nobleza del joven y quiso favorecerlo. Le ordenó acudir a ese mismo sitio, el viernes²⁵ al amanecer, y prometió enseñarle los secretos de las plantas del páramo, así podría curar a la gente y ganaría mucho dinero. Pero, le advirtió, nunca debía contar a nadie que había recibido su ayuda, ni siquiera a su mujer. Si un día lo hacía, perdería el don de curar. El joven prometió guardar el secreto y se marchó.

El viernes a las cinco y media de la mañana Melchor acudió a la cita. Esperó allí y al rato vio que la peña empezaba a brillar con los primeros rayos del sol. De pronto, observó una cueva como si se hubiese abierto una puerta en medio del cerro. Surgió de allí la figura del viejo que lo invitó a pasar.

La cueva era profunda y se adentraba en la peña. Una vez que terminaron de cruzarla, Melchor se quedó maravillado al ver que existía una especie de valle en el centro del cerro. Allí se levantaba un templo de belleza y brillo deslumbrantes. Al frente del templo crecían árboles con variados frutos y maizales que parecían de oro. En la parte de atrás se veía un jardín poblado por una infinidad de plantas. El *urcuyaya* condujo al joven boquiabierto hasta el jardín y recogió unas flores y unas hojas de aroma penetrante. Le recordó que debía guardar el secreto y se las dio para que las frotara y aspirara su olor. Melchor lo hizo así y al instante se encontró fuera del valle, frente a la peña.

25 Un curandero solo realiza sus “limpias” o curaciones los martes y los viernes; estos son días de penitencia de acuerdo con la religión católica.

De la noche a la mañana, Melchor Pumancay adquirió el don de curar a la gente. Reconocía enseguida las dolencias y enfermedades de sus vecinos; parecía conocer los secretos curativos de todas las plantas del páramo. A los pocos meses se volvió un curandero de renombre. Al principio, acudían pacientes de comunidades vecinas, pero luego empezaron a venir personas de las ciudades. Con el renombre llegó también la prosperidad. El curandero se compró tierras, construyó una casa bien hecha, mejor que la de su suegro, y progresó con tal rapidez que en apenas un año era un hombre rico y respetado.

Su don para curar cualquier dolencia o enfermedad, incluso las de pacientes desahuciados por médicos de la ciudad, causaba admiración. Pero fue también motivo de envidia de algunos que comentaban que había hecho pacto con el diablo.

Cierta vez, durante la celebración de un bautizo del que era padrino, Melchor, un poco tomado, contó que no tenía ningún pacto con el Diablo, sino que había sido favorecido por el *urcuyaya*.

Melchor perdió su don de curar a partir de aquel día. Realizaba sus limpiezas usando plantas que todavía le resultaban conocidas, pero los pacientes no sanaban. Cuando pasó el tiempo y ya nadie lo buscaba ni siquiera para limpiarse un mal aire, las necesidades empezaron a apremiar de nuevo. Tuvo que vender parte de las tierras para mantener a su familia; comprendió que, si no hacía algo, otra vez volvería a la pobreza.

Un viernes madrugó al cerro Narrio, se paró frente a la peña y suplicó con fervor e insistencia el perdón del *urcuyaya*. Por un momento, creyó ver que el padre del cerro se le aparecía y le sonreía, pero la imagen duró solo un instante y desapareció. El hombre regresó a su casa resignado y decidido a empezar una nueva vida.

Se cuenta que Melchor Pumancay volvió a dedicarse a la agricultura y que la suerte le favorecía, pues siempre, trabajando duro, obtenía buenas cosechas con las que mantenía a su familia. No obstante, cuando sus hijos enfermaban, subía al cerro y bajaba con hierbas medicinales. Se dice que por esta razón los curanderos acuden a los cerros y páramos, en busca de las plantas curativas del *urcuyaya*.

Huesos de hada²⁶

César Eduardo Carrión

Para mi hija, Clara Isabel

Sólo porque lo deseé, una mariposa apareció al instante

Marosa di Giorgio

1

Para verte nacer he nacido, pensaba, y apenas nací con el día que empieza.

Y has nacido sin mí, sin mi nombre, mi voz ni mis manos que tiemblan y escriben.

26 En Carrión, C.E. (2017). *Emboscada*. Editorial Turbina.

Para verte nacer he nacido, creía, porque antes de verte mi oído y mi lengua

Vivían muy lejos, porque eran de un mar y porque eran de un viento y porque eran de un fuego

Que solamente convivían en los sueños, donde el dios es más feroz que tu silencio.

Ahora tengo tu sonido repujado sobre el vientre de tu madre, que jamás te habría parido.

¿Concepción? ¡Así dijo el mensajero de los dioses que reinaron en la fe de mi familia!

Que conciba la Virgen que no requirió de varón para darle a la Historia trillones de muertos.

Que conciban las Ciegas que no necesitan de vista y desteejen la vida del alma y el cuerpo.

¡Concepción! ¡Concepción! Que conciban las bestias que gimen, rebuznan y gozan del cielo.

¿Concepción? No del Cielo ni el Mundo, que yo te encontré como un dios cuando dijo:

Deseo mirarme en los ojos de un otro, un ajeno... Y así, se encontró con él mismo.

2

Para verte nacer yo nací, pretendía, mi niña, y apenas nací con el día en que llegas.

Y he llegado a contemplarte florecer: Soy una abeja que agoniza
envenenada de otra flor,
Tan distinta de la miel de aquel panal donde creció y al que sirvió
con su sicosis vegetal.
Mi colmena se deshace: Llega el tiempo de migrar y de fundir en
otras manos otras ceras.
Eres hada de nombre solar y tus alas ardientes inventan el viento que
seca estas tintas,
Materiales similares a mi sangre. Y es tu nombre lo primero que mis
venas han de ver
Sobre mi piel, como una fístula que va desde mi lengua hasta mis
manos.

Este poema es un tatuaje que congela mi alegría, porque dicta que no
puedo pestañear.
Porque tengo este terror de que te vayas cuando deje de mirarte y no
amanezca.
Y deba esperarte de nuevo otra noche de miles de estrellas oscuras y
heladas.
¿Para verte nacer he nacido? ¡Quería creerlo! Y apenas nací con el día
que acaba.
Porque he nacido para ver cómo te posas en la piedra de mi nom-
bre... Y te levantas.

5.
DEL MARGEN
HACIA DENTRO

La literatura indígena como puente intercultural y la construcción social del abismo sobre el que se levanta

Víctor Hugo Hernández Rosas
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

La metáfora del puente ha sido ampliamente utilizada para señalar la función de la literatura como un elemento que posibilita y potencia la comunicación entre sociedades distintas. Con dicha metáfora se ha caracterizado la literatura indígena producida en México para resaltar su función como elemento que promueve una mayor cercanía y entendimiento entre la sociedad hegemónica, de tradición occidental, y los pueblos indígenas. Sin embargo, un análisis de las prácticas y discursos vigentes en la sociedad mexicana respecto a los indígenas, sus lenguas y sus productos culturales, revela que la interacción entre ambos grupos aún se encuentra fuertemente condicionada por el discurso colonial que infravalora a los indígenas.

Los estudios decoloniales ayudan a comprender que las relaciones existentes entre la sociedad hegemónica y los pueblos indígenas aún distan de ser horizontales y estar basadas en el reconocimiento mutuo y la colaboración intercultural. De hecho, continuando con la metáfora del puente, tales estudios exigen repensar la naturaleza de este y del abismo que ayuda a cruzar. El abismo, producido por las prácticas y discursos que por más de quinientos años han contribuido a la discriminación de las lenguas indígenas, sus hablantes y sus prácticas culturales, debe ser abordado críticamente para producir relaciones realmente interculturales que permitan el desarrollo de la literatura escrita en lenguas indígenas. Este abordaje incluye reflexionar sobre la relación de los autores indígenas con el español –lengua impuesta que, sin embargo, ha sido apropiada como lengua de creación artística– y los hispanohablantes que se han convertido en colaboradores en el proceso de consolidación de la literatura indígena.

La literatura indígena puede constituirse como un puente intercultural entre la sociedad hegemónica y los pueblos indígenas, pero para ello es necesario conocer qué prácticas actuales contribuyen a la creación del abismo, para combatirlos, y cómo se puede construir un puente que permita transitar en ambas direcciones.

Palabras clave: literatura indígena, interculturalidad, discurso colonial, estudios decoloniales, lenguas indígenas.

¿Es la literatura un puente?

“Hay puentes que, además de salvar el abismo, cumplen con una función mediadora entre dos mundos distintos” señaló, en cierta

ocasión, Juan García Hortelano (1997, p. 198). Con dicha aseveración, el poeta madrileño hacía acopio de una tradición discursiva que ha convertido los puentes en una metáfora del contacto, valorado positivamente, entre dos realidades sociales que se presumen distintas, cuando no opuestas. Este sentido ha sido ampliamente utilizado en el ámbito de las ciencias sociales para referir a las relaciones existentes entre sociedades distintas. El puente, por tanto, se yergue como una posibilidad de comunicación, de expansión del mundo conocido y también de reconciliación.

Esta imagen positiva del puente es utilizada en los estudios en torno a las sociedades en contacto, ya que su significado asociado es el de potenciar contactos y prácticas orientados a la resolución de los conflictos surgidos de la interacción entre dos o más sociedades. El contacto existe, y el conflicto también, pero el puente —sea una persona, una institución o una práctica— emerge como una gestión del conflicto, una posibilidad de solución. Esto evidencia la especialización de la metáfora, dado que no denota un contacto en general, el cual puede ser positivo o negativo, sino específicamente uno valorado positivamente, ya que se percibe como una posibilidad de hermanar sociedades y sortear las tensiones surgidas entre ellas.

Si bien la metáfora del puente despierta entusiasmo ante las posibilidades implícitas en la comunicación intercultural, también obliga a pensar en la profundidad del abismo sobre el que se levanta y en las razones por las cuales dicho puente se encuentra específicamente en cierto lugar. Este cuestionamiento puede ir más allá. Así como este puente intercultural no se forma de manera natural, sino que es producto de la voluntad humana de relacionarse con el Otro, el abismo —metáfora a su vez del desencuentro entre sociedades humanas y el

conflicto que deriva de ello— que intenta sortear ¿antecede al establecimiento de esas comunidades o fue, quizás, labrado por las mismas sociedades que hoy desean cruzarlo?

Un ámbito en el que se ha utilizado esta metáfora es en el estudio y la descripción de las relaciones entre los dos grandes grupos sociales existentes en México de acuerdo con el discurso nacionalista estatal: los mestizos, de cultura occidental, y los indígenas, de tradiciones derivadas de los pueblos habitantes del actual territorio nacional previo al inicio de la colonización europea. A pesar de las numerosas críticas que ha recibido esta conceptualización dicotómica de la sociedad mexicana (Zolla, 2023), la vigencia de discursos, prácticas y actitudes derivadas de ella, que articulan la sociedad mexicana, justifican la necesidad de cuestionar la naturaleza del contacto que se establece entre tales grupos sociales.

Como señala Yásnaya Aguilar (2015, pp. 97-98), existe un puente que es cruzado por todos aquellos simpatizantes de las causas indígenas, quienes se acercan a las comunidades para comprender la cultura o aprender la lengua: en síntesis, quienes coadyuvan, por medio de diversas estrategias y diferentes lugares de enunciación y acción, en la reivindicación de los derechos de las comunidades indígenas. También aparece un puente metafórico, una forma de nombrar la función social de la literatura, en el título del importante trabajo de Luz María Lepe Lira: *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria* (2010).

Estos puentes, sin embargo, a pesar del trabajo conjunto que ha implicado su construcción, y del esfuerzo detrás de la obra, no pueden ocultar la naturaleza del abismo que cruzan, un abismo que ha sido construido por la matriz colonial de poder, es decir, por “el control, a

través de una diferencia colonial, del conocimiento y la subjetividad” y la naturalización de este en “los aspectos económicos, políticos, sociales y epistémicos de la experiencia humana” (Lepe Lira, 2010, p. 13). Este discurso colonial, surgido durante la dominación hispánica de América, se mantiene vigente y se percibe en la subordinación de los pueblos indígenas al proyecto histórico mexicano, fundamentado en la cultura occidental; esta subordinación, es preciso decirlo, implica el uso de la violencia física, verbal, simbólica y jurídica para mantener la jerarquía colonial y la subordinación de los pueblos indígenas.

Entre los diversos ámbitos afectados por la matriz colonial se encuentra el cultural, el cual engloba las prácticas lingüísticas de aquellas lenguas habladas por los indígenas y, por ello, denominadas *lenguas indígenas*. De las diversas lenguas existentes en el territorio actual de México, en la actualidad 68 agrupaciones lingüísticas han logrado sobrevivir a las múltiples, complejas, agresivas y muchas veces contradictorias políticas lingüísticas de los gobiernos en turno (Inali, 2009, pp. 9-14).

Los hablantes de algunas de estas 68 agrupaciones —a su vez constituidas por 364 variantes lingüísticas, de acuerdo con la catalogación sociolingüística realizada por el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas [Inali] (2009, pp. 9-14)— han comenzado a producir, desde el siglo anterior, un corpus literario fundamentado en la función poética de sus propias lenguas.

Esta producción literaria ha sido conceptualizada como un puente de comunicación cultural, tal como se infiere de las palabras del propio Inali durante el anuncio del V Premio de Literaturas Indígenas de América al señalar que la literatura indígena es un mecanismo para que «los pueblos indígenas de México puedan acercarse

al conocimiento ancestral y actual de otras culturas del continente», ya que permite «ver de qué manera los pueblos indígenas de América conservan lo propio, de qué manera están incorporando las innovaciones y de qué manera están insertos en un proceso global» (Inali, 2017, párr. 1).

De tal declaración se puede inferir que, si bien un puente puede ser utilizado en ambos sentidos, desde algunas instituciones, como el propio Inali, se espera que sean los indígenas quienes lo utilicen para acercarse a la cultura nacional, occidental y hegemónica, y finalmente, a los procesos contemporáneos de globalización y homogeneización cultural. Ya se ha mencionado la existencia de simpatizantes de las causas indígenas, quienes cruzan el puente para acercarse a las comunidades y establecer relaciones de diversa naturaleza, pero estos son una minoría si se compara con la cantidad de miembros de comunidades indígenas que han tenido que cruzar el puente hacia el “progreso”, hacia la “civilización”.

Este cruzar el puente pudiera parecer, en primera instancia, una práctica intercultural, ya que el miembro de una sociedad se adentra en otra para conocer sus códigos, prácticas y discursos sociales, culturales, políticos y económicos. Sin embargo, desde hace siglos, los indígenas han tenido que realizar esta inmersión a otra cultura y este proceso no ha sido calificado, con justa razón, de intercultural. Si se comprende la interculturalidad como un proyecto político que, en tanto tal, influye en los diversos ámbitos de las sociedades y tiene por objetivo “implosionar epistémicamente en el conocimiento hegemónico y dominante; no buscar ser incluido en él (como el multiculturalismo neoliberal), sino intervenir en él, generando participación y provocando una contestación y cuestionamiento” (Walsh, 2007, p. 33), los procesos que

han desarrollado los indígenas al integrarse a la sociedad occidental no pueden calificarse como interculturales, dado el contexto colonial que los determina y la jerarquización resultante.

Dado que este “cruzar el puente” ha estado marcado por la dominación de una sociedad hegemónica sobre otra en diversos aspectos de su estructura tradicional, no se puede hablar de interculturalidad, sino de colonialismo. Ejemplo de ello es el indígena que, al cruzar el puente, debe renunciar a su propia tradición cultural, olvidarla y negarla para tener oportunidades de establecimiento y desarrollo en la sociedad hegemónica. Si se considera que los pueblos indígenas han sido obligados a cruzar el puente hacia la sociedad occidental para poder acceder a servicios educativos y de salud, tener oportunidades económicas o han debido emigrar de sus comunidades de origen debido a la pobreza, la exclusión, la violencia o las presiones del Estado o las empresas que desean los recursos naturales presentes en sus territorios, es evidente la relación desigual entre los dos extremos del puente, y que el cruce de este no se da como una elección libre.

Lo señalado anteriormente permite comprender el contexto de las relaciones entre las comunidades indígenas y la población nacional hispanohablante, occidental. Estas se explican por el abismo construido por más de cinco siglos de dominio sobre los pueblos indígenas y diversos proyectos de Estado —el Imperio español, la República liberal decimonónica, el México posrevolucionario del siglo XX y el Estado neoliberal actual— fundados sobre la matriz colonial.

Dada la naturaleza artificial del abismo, dada la creación de un puente específico para sortearlo, ¿es posible que dicho puente, hecho *ad hoc*, reproduzca en otro grado, de otra forma, la misma estructura de dominación? Esta es una posibilidad que se debe analizar, porque,

de ser así, el puente no cumple la función intercultural que se le adjudica, sino que está funcionando como un instrumento de dominación camuflado.

Estas disquisiciones se pueden trasladar al ámbito de las prácticas lingüísticas, al reflexionar sobre las relaciones existentes entre el sistema literario mexicano hegemónico y las producciones estéticas escritas en lenguas indígenas. Existen diversas prácticas que se pueden interpretar como indicios de la complejidad de este “cruzar el puente”, es decir, prácticas que revelan la dimensión colonial del abismo y del puente sobre él; por ello deben ser analizadas, pero también deben reconocerse los procesos que los propios indígenas han generado para evidenciar esa dimensión colonial, cuestionarla y desestructurarla. Esto deviene, en numerosos casos, en una práctica decolonial de convivencia, es decir, una nueva forma de interpretar, habitar y cruzar el puente.

La construcción del abismo

En la década de 1980, como señala Mónica Quijano, se presentó en México la emergencia “de un campo literario autónomo en lenguas distintas del castellano” (Quijano, 2019, p. 209), es decir, se visibilizó la adopción de prácticas literarias por autores que utilizaron alguna lengua indígena como lengua de creación y publicación. Este fenómeno no es ni repentino ni inesperado, sino que es el resultado de diversas luchas indígenas en distintos ámbitos —económico, social, político y cultural, por mencionar algunos— que se venían gestando desde décadas anteriores y que, en realidad, eran un episodio más de la larga historia de resistencia de las comunidades indígenas contra los

diversos poderes políticos y económicos que las agreden por percibir-las como un obstáculo para el desarrollo nacional.

Los diversos cambios sucedidos en el siglo XX —entre los cuales se encuentran el reconocimiento a los derechos indígenas en el marco de los derechos humanos, la creación de diversas herramientas jurídicas para la protección y promoción de los mismos, la crítica a los discursos sociales hegemónicos y la conciencia de la diversidad intrínseca en las sociedades humanas— fueron condiciones esenciales para un cambio de paradigma bajo el cual se cuestionaran las relaciones existentes entre la sociedad hegemónica mexicana y las comunidades indígenas, y se señalara la necesidad de modificarlas.

En este contexto de lucha y resistencia, pero también del deseo de determinados grupos de la sociedad hegemónica por establecer relaciones más equitativas con los pueblos indígenas, se desarrolló la labor de diversos actores con el objetivo de generar condiciones que permitieran el desarrollo indígena. Tal desarrollo también se promovió en el ámbito cultural y educativo, en donde se instauraron prácticas como la enseñanza de las lenguas indígenas en las escuelas rurales (Quijano, 2019, p. 210), la creación de talleres literarios, la capacitación de los hablantes para la descripción lingüística de sus lenguas, la promoción cultural y, en suma, el ejercicio de lo que Rafael Mondragón ha denominado una *filología solidaria*, es decir, la elaboración de una

reflexión metodológica que da sentido a sus estudios dedicados a este tema [la literatura indígena], y [...] [entrega] una reflexión ética de honda profundidad donde la filología, que aquí entendemos como conjunto de artes del cuidado de la palabra, se vuelve una forma de solidaridad. (Mondragón, 2020, p. 110)

Esta filología solidaria es consciente de “la necesidad de construir autonomía en el orden de la investigación, publicación y la escritura para que sean los propios pueblos indios los que se representen a sí mismos” (2020, p. 113). Tal práctica es, sin duda, una de las formas más fructíferas y respetuosas de transitar el puente desde la sociedad hegemónica hacia las comunidades indígenas; sin embargo, no es frecuente. Las relaciones que históricamente se han establecido entre ambos grupos se han caracterizado por la violencia epistémica, territorial, discursiva, física y psicológica del primer sector contra el segundo. Esto ha establecido una relación desigual y jerárquica, sustentada en la matriz colonial vigente a pesar de los esfuerzos puntuales de individuos e instituciones que han promovido el desarrollo de relaciones más equitativas. Si bien estas violencias estructurales se manifiestan en distintos ámbitos, en este momento interesa ahondar en las que han incidido en el ejercicio de las lenguas indígenas y el desarrollo de prácticas literarias en las mismas.

Entre estas violencias, de las cuales se puede afirmar que han construido el abismo, dado que han generado las relaciones jerárquicas entre los dos grupos poblacionales, se encuentra la homogeneización de diversas realidades sociales, étnicas y lingüísticas en un solo concepto: *lo indígena*. Este hace referencia a una relación desigual entre ciertos grupos étnicos y el Estado nación mexicano dentro del cual quedaron encapsulados tras un proceso de colonización, sin poder crear uno propio (Tovar, 2019, párr. 10), no a alguna característica intrínseca (cultural, étnica, social o económica) de los individuos así denominados, ya que es “un concepto estructural que se refiere a la posición de un conjunto entre otros grupos de la sociedad [...]. Se trata de una categoría política que establece restricciones y subordina-

ciones específicas, obligaciones particulares en una formación estatal” (Warman, 2021, p. 21).

Esta relación de subordinación de los indígenas ante el Estado se manifiesta en el desconocimiento y los prejuicios que el propio Estado ha construido en torno a ellos, sus lenguas y sus manifestaciones culturales, con el objetivo de homogeneizar la nación mexicana y promover el uso de una sola lengua, el español, a pesar de que esto está en contradicción con los diversos avances que en materia legislativa existen y que fueron resultado de las luchas indígenas.

Por un lado, la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas expresa la obligación gubernamental de reconocer, proteger y promover las lenguas con el fin de preservarlas y garantizar su uso y desarrollo (2003, art. 5). Por otro, la discriminación estructural se mantiene vigente en la actualidad, de manera que las 364 variantes lingüísticas existentes se encuentran en riesgo de desaparición, ya sea de forma inminente o a mediano plazo (Inali, 2012, pp. 14-17).

La situación actual de las lenguas indígenas es consecuencia del discurso colonial que se mantiene vigente a pesar de las transformaciones sociales del siglo anterior. Aunque discursivamente las lenguas son consideradas patrimonio nacional mexicano y las diferentes instancias del gobierno tienen la obligación de promover su preservación, la realidad es que aún perviven las prácticas que han llevado a las lenguas a una situación crítica. Con ello, se mantienen vigentes diversos estereotipos negativos que no hacen más que ahondar en la profundidad del abismo que se intenta sortear, pero que en realidad resulta fortalecido. Varios de estos prejuicios son expuestos por Aguilar (2020, pp. 83-93) y presentan como elemento común la idea del español como

única lengua de cultura en el país, ya que supuestamente las lenguas indígenas:

- a) son “dialectos”, no “lenguas”. En el habla popular, “dialecto” se refiere a “formas no estándares, consideradas inferiores o rústicas, de hablar una lengua o lenguas minoritarias que no tienen status oficial” (Silva-Corvalán, 2001, p. 14). En México, este término suele utilizarse para referirse a las lenguas indígenas con un sentido peyorativo que postula la inferioridad no solo de la lengua en tanto sistema de signos, sino también de sus hablantes y los modos de pensamiento y prácticas culturales asociados a la misma.
- b) son lenguas sin escritura. Ciertamente en la actualidad la escritura alfabética latina no es una tecnología de amplio uso entre los hablantes de lenguas indígenas, pero esto no implica su inexistencia ni, mucho menos, su imposibilidad. Este prejuicio parte de la idea de que la escritura, específicamente la occidental, es sinónimo de cultura, civilización y progreso; por tanto, al no ser una tecnología utilizada por los indígenas, pretendidamente estos viven en el atraso y la barbarie. Tal pensamiento menosprecia la dimensión oral intrínseca a las lenguas naturales e ignora el hecho de que diversas lenguas desarrollaron tradiciones escritas, aunque no alfabéticas, que se vieron interrumpidas por la colonización castellana. También ignora el amplio corpus escrito en alfabeto latino durante el periodo colonial y los múltiples proyectos de alfabetización desarrollados desde el ámbito educativo y religioso desde el siglo pasado, como señala Aguilar (2020, p. 84). Además, considera que una cuestión meramente circunstancial e históricamente situada, como el no uso del alfabeto latino, es intrínseca a la lengua.

c). son lenguas locales. Se adjudica a estas lenguas una incapacidad para hablar de temas considerados universales en la tradición occidental, en oposición a lenguas como el español que, se presume, tiene mayores estrategias para nombrar dichos temas o para reflexionar sobre conceptos abstractos. Según esto, las lenguas indígenas son sistemas lingüísticos poco apropiados para la reflexión o la producción literarias, además de que se considera que su repertorio temático está limitado a la realidad inmediata de los hablantes. Con este prejuicio se naturaliza una cuestión que no es inherente a las lenguas, sino que corresponde a las condiciones sociales que han limitado la práctica de las lenguas indígenas en diversos espacios, de modo que para abordar ciertos temas o expresarse en determinados espacios, los hablantes no han tenido más opción que utilizar el español para desarrollar una comunicación efectiva con individuos externos a su comunidad de habla. Este prejuicio obvia el hecho de que el carácter global de la lengua española es producto tanto del dominio colonial desarrollado siglos atrás como de la adopción de dicha lengua por los Estados nacionales surgidos tras el colapso del imperio español en América.

Estos prejuicios no solo son valoraciones inexactas de las lenguas indígenas en tanto sistemas lingüísticos, sino que están fuertemente enraizados en prácticas sociales y políticas que, en su conjunto, atentan contra la expresión cultural de los pueblos, incluyendo sus prácticas poéticas, e impiden el ejercicio de su propio proyecto social. Entre los múltiples efectos de esta situación se encuentra la disminución del número de hablantes, estado previo a la muerte de las lenguas, la cual

se trata de una muerte no natural, sino social: el silenciamiento de las lenguas ocurre por factores sociales como movimientos migratorios, invasiones, epidemias, guerras y exterminios, por el impulso desigual que se da a una lengua poderosa como el castellano sobre otras y, sobre todo hoy en nuestra sociedad, por la discriminación hacia sus hablantes (Panizo, 2022, p. 19).

Lo planteado anteriormente es una aproximación a la situación que ha llevado a las lenguas indígenas y al desarrollo de sus prácticas a la situación en la que se encuentran actualmente la mayoría de ellas. Si bien algunas lenguas a partir de la década de 1980 se tornaron visibles en el ámbito literario, no todas tuvieron el mismo destino. Cuando se habla de literatura indígena contemporánea, teóricamente el concepto engloba a las producciones literarias de las 364 variantes lingüísticas habladas en México; sin embargo, la realidad es que solo algunas cuantas han desarrollado un corpus escrito, ya que las condiciones que posibilitan la escritura no se presentan en todas las comunidades lingüísticas. Esta es la verdadera dimensión del abismo que fue construido para separar la cultura nacional y las indígenas, un abismo cuya construcción continúa en la actualidad.

Construir un puente para cruzarlo

Como se ha observado, la sociedad mexicana —así como sus instituciones, prácticas y discursos— han sido en parte responsables de labrar el abismo sobre el cual actualmente se está construyendo el puente metafórico del cual se ha hecho mención. Reconocer la natu-

raleza del abismo, su origen y los factores que posibilitan su perpetuación es un punto crucial para comprender cómo ha de ser el puente que se construya sobre él para que funja como una vía de comunicación y desarrollo de proyectos comunes, y no como un mecanismo para la reproducción de desigualdades y prácticas discriminatorias.

El objetivo, de acuerdo con el pensamiento decolonial latinoamericano²⁷, es la construcción de un puente intercultural. La interculturalidad, a diferencia de la multiculturalidad, no pretende únicamente el reconocimiento de las diversidades minoritarias encapsuladas en una sociedad mayor, sino que plantea que las susodichas devengan agentes que de forma autónoma puedan desarrollar su propio proyecto social en comunicación horizontal con la sociedad mayoritaria con la cual conviven; esto implica que entre ambas no medie jerarquización alguna y que desaparezca el discurso colonial y sus efectos.

La literatura, entendida como herramienta para la constitución del puente intercultural, no ha sido ajena a la reproducción de los discursos coloniales que mediante el discurso indigenista se implantó en las ciencias sociales y las humanidades en México; sin embargo,

27 Por pensamiento decolonial latinoamericano se entienden las interpretaciones de la sociedad, la cultura y la historia latinoamericana que encuentran el origen de las estructuras desiguales de poder actuales en el discurso generado en el periodo colonial, pero que aún persiste, a pesar del fin del dominio español, en diversos ámbitos, prácticas y discursos relacionados con la cultura, la raza, la episteme, la economía, etcétera (Lloyd, 2023, p. 43).

esta situación está cambiando de forma paulatina. Es de celebrar este cambio, pero, consideradas las situaciones de riesgo actual que viven las lenguas indígenas de México, es previsible que cuando este proceso se consolide y amplíe su campo de acción, varias de estas ya habrán desaparecido.

Ante este panorama, se vuelve prioritaria la labor que diversos individuos, pertenecientes o no a los pueblos indígenas, están desarrollando para la creación de condiciones que posibiliten el ejercicio de las lenguas y, por consiguiente, la producción literaria en las mismas.

Prácticas como la filología solidaria de Carlos Montemayor (Mondragón, 2020, pp. 110-111) fueron un camino inaugural en la sociedad mexicana para el establecimiento de relaciones más equitativas entre los participantes del sistema literario nacional y los indígenas. Como expone Mondragón, la experiencia de Montemayor en Oaxaca estuvo atravesada por el cuestionamiento a su propia práctica, dado que él, a pesar de sus intenciones de colaborar con los escritores indígenas con la instauración de talleres de escritura, era un agente de las mismas instituciones que habían desdeñado la labor de los intelectuales indígenas durante tanto tiempo, además del hecho de que planteaba su proyecto desde el privilegio (Mondragón, 2020, pp. 110-111). Sin embargo, este problema encontró solución cuando el propio Montemayor puso a disposición de sus interlocutores tecnologías, insumos y espacios para la promoción de sus actividades literarias.

Es de gran importancia resaltar la particularidad de los individuos con los que se encontró Montemayor: eran intelectuales indígenas. Estos individuos, debido a su propia experiencia, son críticos al sistema, lo cual explica su desconfianza ante ciertos discursos, prácticas

y agentes culturales externos a sus comunidades. El intelectual indígena, en palabras de Claudia Zapata,

se asume a sí mismo como un sujeto subordinado, que forma parte de una sociedad igualmente subordinada al interior de los Estados nacionales (que puede adoptar la forma de “pueblo”, “nación” o “civilización”, dependiendo de las opciones del caso), pero cuya situación de subalternidad tiene raíces más profundas en el tiempo, pues se remonta al momento de la conquista española y portuguesa. El proyecto intelectual y político que este intelectual se plantea es el de poner fin a esa subordinación que inferioriza a los indígenas y desconoce los logros de su trayectoria cultural e histórica, en otras palabras, lo que se propone es una liberación de los lazos coloniales que se han mantenido a lo largo del tiempo. (Zapata, 2005, p. 66)

Los intelectuales indígenas se encuentran, sin duda, entre los agentes que más han aportado en la constitución de un sistema literario indígena y de un puente realmente intercultural sobre el cual transitar para establecer relaciones horizontales entre las sociedades que se encuentran en cada extremo de este. En la actualidad, como indica Zapata, la trayectoria literaria y académica de los intelectuales está claramente influida por una perspectiva crítica de los procesos históricos que han situado a sus comunidades en la subalternidad y han configurado sus propias experiencias, individuales y colectivas, dentro y fuera de sus comunidades; sin embargo, las estrategias que cada intelectual ha desarrollado para cruzar el puente y situarse en la escena pública han sido distintas: desde la incorporación a las estructuras y dispositivos culturales del Estado para promover una concepción de

la labor artística que abandone el español como lengua articuladora y reconozca la diversidad de lenguas y tradiciones estéticas presentes en México, hasta el continuo cuestionamiento a las condiciones que perpetúan en la actualidad la asimetría en el ámbito de la producción literaria.

Las estrategias generadas por los intelectuales para incidir en el sistema literario mexicano tienen diversas repercusiones y obedecen a posturas políticas e ideológicas distintas, aunque presentan como rasgo común la denuncia de la pérdida lingüística y los procesos detrás de la misma articulados en torno a la castellanización. En 1979, el poeta zapoteco Víctor de la Cruz se lamentaba al respecto en los siguientes términos:

Quien trajo la segunda lengua
vino a matarnos junto a nuestra palabra,
vino a pisotear a la gente del pueblo
como si fuéramos gusanos
caídos del árbol, tirados en la tierra.
¿Quiénes somos, cuál es nuestro nombre? (De la Cruz, 2013, p. 107)

Como expresa el poeta, la imposición de la segunda lengua, el español, viene acompañada de una serie de prácticas y discursos orientados a la asimilación no solo lingüística, sino también cultural, política, económica, jurídica y territorial, que en conjunto es percibida como el mecanismo para matar al pueblo y pisotearlo, acciones que tienen por consecuencia una inestabilidad de la identidad colectiva que se expresa con un cuestionamiento derivado de la desconexión con la tradición presente, aunque no exclusivamente, en la lengua.

La denuncia de la pérdida lingüística, cultural e identitaria es una constante en el ejercicio intelectual indígena, si bien el tono con el que se enuncia es variado, desde la lamentación expresada por De la Cruz hasta el tono desafiante y aguerrido con el que se expresa Irma Pineda en “No me verás morir” al afirmar:

No me verás morir
no podrás olvidarme
Soy tu madre
tu padre
la vieja palabra de tu abuelo
la costumbre de los tiempos [...]
y no me verás morir
porque seremos fuertes
porque seremos siempre vivos
porque nuestro canto será eterno
porque seremos nosotros y tú
y los hijos de nuestros hijos [...]
y no me verás morir (Pineda, 2019, pp. 249-251)

La constitución de modos interculturales de transitar el puente no está, en primera instancia, exenta del conflicto. El establecimiento de un modelo de convivencia intercultural exige como primer paso un cuestionamiento radical a las estructuras de poder que han cimentado la jerarquización. Por ello, la enunciación de las violencias sufridas es una acción previa para proponer nuevos modos de construir sistemas sociales y literarios interculturales sin caer en el multiculturalismo neoliberal que celebra la diferencia en el ámbito discursivo y solo en

los términos validados por la sociedad dominante. Parte del ejercicio intercultural es mostrar la violencia resultante de las prácticas de dominación actuales y cómo afecta vidas concretas que se desarrollan en permanente conflicto por las tensiones generadas por el contacto violento que una tradición impone a la otra.

Una de las tensiones presentes corresponde a la adquisición del español por parte de los indígenas. Las condiciones en las que ocurre dicha adquisición —integración de los infantes indígenas al sistema escolar en el cual experimentan la alfabetización en español, pero no en sus lenguas maternas— suelen propiciar el desplazamiento de la lengua tradicional de una comunidad a favor del español. Considerado ello, no resulta sorprendente que el intelectual se caracterice por un dominio de la lengua española, resultado de la escolarización, que le ha permitido ingresar al mundo letrado y utilizar las prácticas escriturales y los espacios asociados a las mismas para efectuar su proyecto político y literario. Al respecto, son numerosos los testimonios que señalan la naturaleza violenta de la institución escolar y los primeros contactos con el español que se desarrollan en su interior en detrimento de la lengua indígena materna.

Autores como los zapotecos Víctor Cata e Irma Pineda y la maya Alejandra Sasil Sánchez Chan han hecho patente lo compleja y conflictiva que es la experiencia bilingüe para los indígenas, a lo cual cabe añadir el poco valor que se le da al bilingüismo entre el español y alguna lengua indígena. Sin embargo y a pesar de ello, los intelectuales han debido apropiarse del español para poder interpelar a la sociedad hegemónica. En medio de este proceso, el español pasa a ser también su lengua, como señala la poeta y narradora oral mixteca Celerina Patricia Sánchez al expresar que “también vivimos con él” (Sánchez,

2021, p. 58) o el poeta nahua Natalio Hernández cuando escribe que “nuestros pueblos comienzan a reconciliarse con el español, empiezan a aceptarla como lengua propia, como un idioma nuestro. Hoy sabemos que somos ricos porque tenemos muchas lenguas mexicanas y la lengua española que también es nuestra, porque nos une” (Hernández, 1999, p. 287).

Irma Pineda relata en los siguientes términos la relación que establece con el *diidxazá* [zapoteco] y el español:

Mis abuelos sólo hablaron diidxazá, mi madre y mi padre aprendieron ya grandes y a golpes el español. Cuando nací, ellos quisieron darme un idioma que me facilitara habitar el mundo, así que en casa sólo me hablaban en español; pero apenas cruzaba el corredor, la vida estallaba en zapoteco [...]. Más tarde extendí las alas sobre ajenas tierras, me escuché hablando en un solo idioma y un zopilote llamado nostalgia me abrazó; así que para impedir que mi corazón se marchitara empecé a hacer poemas que leía al viento para no olvidar el sonido del diidxazá y escribía en español para que otros supieran lo que yo quería decir. [...] Pienso entonces que no puedo concebir el mundo, la vida, el pensamiento, los sueños, en un solo idioma, que todo es mucho más rico y hermoso para mí porque puedo decir poemas, verdades y mentiras, puedo jugar, cantar, soñar, sentir, pensar, amar y muchas cosas más en mis dos lenguas. (Pineda, 2022, p. 143-144)

La poeta zapoteca presenta la relación conflictiva de sus padres con el español, aprendido a golpes, y como derivado de ello le transmitieron el español en detrimento del zapoteco como una estrategia para habitar el mundo sin experimentar las violencias vividas por ellos. Sin

embargo, la vida en Juchitán (Oaxaca, México), comunidad de origen de la autora, se siguió desarrollando en *diidxazá*. Este es el contexto en el cual se desarrolla la escritura bilingüe, práctica común entre los intelectuales indígenas, la cual tiene el propósito de no olvidar la lengua indígena e incidir por medio de la escritura en su registro, valoración y recuperación, así como llegar a un mayor público mediante el español.

Los escritores indígenas, al desarrollar su obra en dos lenguas, adquieren el conocimiento de las tradiciones estéticas de ambas lenguas y las habilidades de escritura literaria, de manera que el desarrollo de su obra en español es parte de su trayectoria literaria y, por tanto, su experiencia autoral. De esta suerte, se desarrolla una apropiación del español que, como sugiere Pineda, es parte de su habitar el mundo y supone una estrategia para situarse en el panorama literario mexicano muy distinta a la que medio siglo antes denunciaba el poeta Gabriel López Chiñas al señalar la tendencia de los intelectuales de hablar únicamente en español:

La lengua de los zapotecas,
se la llevará el diablo,
ahora los zapotecas cultos,
sólo hablan español. (López, 2013, p. 97)

Si bien la escritura bilingüe de los intelectuales indígenas actuales es una estrategia funcional para la denuncia de las violencias estructurales, el bilingüismo sigue siendo producto del discurso colonial aún vigente y sus prácticas. Por ello, en la literatura indígena actual se mantiene una postura bastante crítica ante las políticas estatales que obligaron a la adopción del español y las repercusiones físicas, econó-

micas y sociales que tuvo dicho proceso. Un ejemplo esclarecedor es el que brinda la poeta mixteca Celerina Patricia Sánchez en su poema «morir»:

la muerte de una lengua
la palabra muere
en la voz del silencio
[...]
prohibición del sonido
fue la palabra testigo de la tortura
[...]
para no morir en carne viva
muere la palabra
[...]
augurio de una devastación cultural
[...] un poder
que quiso borrar nuestra palabra
nuestra vida

nuestra muerte (Sánchez, 2019, pp. 89-90)

El tema del bilingüismo, la desaparición de las lenguas y el uso del español es frecuentemente retomado por los autores indígenas, lo cual es un síntoma de la profunda reflexión que realizan en torno a una vivencia que resulta por sí misma contradictoria y ambigua a la vez: el español es la lengua aprendida a través de la violencia, pero es la lengua que en la actualidad les permite comunicarse con un público más amplio que el que podrían tener si su producción literaria fuera desarrollada únicamente en su lengua materna. La publicación mayo-

ritariamente bilingüe de la literatura indígena sin duda es una práctica que ayuda a transitar el puente entre la sociedad de origen del autor y la sociedad hegemónica alfabetizada en español. Sin embargo, no por ello deja ser conflictiva. Aguilar señala al respecto que

los escritores en lenguas indígenas hacen un trabajo que por naturaleza es intercultural, se insertan en una tradición y en el sistema de producción literaria occidental desde sus propias lenguas. Esto es aún más evidente si consideramos que la mayoría de los libros de literatura en lenguas indígenas, a diferencia de lo que sucede con los libros en español, nacen en primeras ediciones bilingües donde el castellano sirve como lengua de llegada. (2015, párr. 2)

La literatura indígena sirve, justamente por su producción bilingüe, como punto de comunicación entre diversos grupos: la sociedad hegemónica nacional, los hablantes de otras lenguas originarias, los indígenas que han dejado de utilizar la lengua tradicional y ahora son hispanohablantes²⁸, y los propios hablantes de la lengua que, debido

28 En México, el artículo 2 de la Constitución Política considera indígenas a los individuos que se reconocen como tales, es decir, el criterio de autoadscripción es el que prima sobre cualquier otro, como podría ser la lengua. De lo anterior se deriva que diversas comunidades se reconocen indígenas a pesar de que hayan dejado de usar la lengua tradicional. Diversos elementos, como la conciencia de una experiencia histórica común, la continuidad total o parcial de algunas tradi-

a que no están alfabetizados en la misma, sino en español, no podrían ser lectores de obras monolingües en lenguas indígenas.

La literatura bilingüe, por tanto, permite establecer comunicación con diversos sectores sociales y, a partir de ello, generar espacios y relaciones orientadas a la construcción de un mundo más justo. Con ello, es una práctica no solo de denuncia, sino también con la potencialidad de mostrar que el mundo se enriquece con la pluralidad de identidades, lenguas y culturas. Como indica el escritor nahua Mardonio Carballo al hablar de su trabajo en diversos ámbitos, no solo en el literario, es primordial mostrar a la población mexicana las realidades culturales, artísticas, lingüísticas, territoriales y afectivas de los pueblos indígenas porque “nadie puede apreciar lo que no conoce” (Carballo, 2013, párr. 7). Por ello, su trabajo “está destinado [...] a hablarle al que no es indígena para decirle, presumirle y provocarle de lo que se está perdiendo. [...] A lo mejor después viene la necesidad de buscar un libro, de escuchar esa lengua, y después el interés en un pueblo. Eso es el gran fin” (Carballo, 2013, párr. 7).

Como se observa, la literatura indígena publicada en forma bilingüe tiene la potencialidad de apelar a diversos públicos y sensibilizar

ciones, usos y costumbres, sistemas de gobierno o territorio, son cruciales en la definición de la identidad indígena. Debido a las políticas estatales, un porcentaje significativo de la población que se autoidentifica como indígena es hablante monolingüe en español, lo cual no implica que las desigualdades estructurales que perjudican a los indígenas ya no tengan efectos sobre ellos.

respecto a la realidad de los pueblos indígenas. Sin embargo, su propia naturaleza bilingüe la obliga a enfrentar numerosos desafíos. Por ejemplo, la inexistencia de traductores literarios especializados en lenguas indígenas obliga a que sean los propios autores quienes realicen la traducción de sus obras. Esto implica no solo el dominio del español por parte de los creadores, sino también el conocimiento de su arte literario para producir textos estéticos según las estrategias utilizadas por la comunidad hablante de cada lengua. Como indican las palabras de Aguilar citadas anteriormente, los autores se insertan en la tradición literaria hispánica, la cual, por otro lado, no les es ajena, dado que el contacto con ella se da en el proceso de escolarización que viven.

El trayecto que han recorrido los autores indígenas en el ámbito de la lengua no es ajeno a la reproducción de las violencias estructurales que afectan a los indígenas en general, pero el uso de la palabra, en lengua indígena o en español, como herramienta para visibilizar la situación de sus comunidades, cuestionar los discursos y prácticas que mantienen vigentes la desigualdad y la discriminación, plantear la riqueza de la diversidad y reconfigurar el sistema literario de México es un acto que dota a la práctica de estos autores de un carácter decolonizador: convierte a la literatura en una herramienta para tambalear el estatus actual del discurso en torno a los indígenas, ya que su propia existencia invalida los prejuicios existentes entre la población respecto a las lenguas indígenas. La aparición de la literatura indígena es una prueba de la capacidad de adaptación de las lenguas y un resultado de la resistencia que sus hablantes han desarrollado por más de cinco siglos.

Con todo esto, la literatura se constituye como un diálogo no solo entre tradiciones literarias distintas, sino también entre sociedades diferentes; es un puente que se ha construido con el esfuerzo de indi-

viduos de uno y otro lado, pero que será verdaderamente intercultural cuando se cruce en ambas direcciones en igualdad de condiciones.

Consideraciones finales

El proceso histórico que condujo a las lenguas indígenas habladas en México a la situación de riesgo en que se encuentran actualmente ha dejado profundas huellas en la sociedad hegemónica mexicana, tal como lo evidencia la vigencia de prejuicios bastante peligrosos que tienen repercusiones en la vida diaria de los indígenas.

En este contexto, aparece la literatura indígena como una herramienta con el potencial de constituir un verdadero puente intercultural entre las sociedades indígenas y la hegemónica. Para ello, sin embargo, es necesario realizar un profundo análisis de la naturaleza del abismo que cruza dicho puente, ya que tal reflexión llevará a la construcción de relaciones diferentes que realmente escapen del discurso colonial que aún continúa articulando el contacto entre ambos grupos.

Reconocer, analizar y renunciar a dicho abismo es un proceso complejo para ambas partes, ya que implica rearticular las relaciones que se han establecido durante siglos. La experiencia de Carlos Montemayor, sin embargo, evidenció que es posible, por lo que, a partir de ella, diversos individuos, colectivos e instituciones se han sumado a este esfuerzo. En este contexto la literatura indígena ha emergido como una poderosa herramienta para construir un puente realmente intercultural que no solo celebre la diversidad en el ámbito del discurso, sino que en la práctica promueva un verdadero respeto hacia el otro.

La literatura indígena, punto de unión entre tradiciones, lenguas y sistemas literarios distintos, es una práctica que los hablantes de lenguas indígenas han adoptado y en la que se percibe un potencial decolonizador. Ella, por tanto, juega un papel importante en la construcción de este puente y, seguramente también, en las dinámicas de cruce, pues su calidad estética resulta a tal grado atractiva que será una invitación a que la sociedad hegemónica se acerque a las indígenas desde una horizontalidad que será el primer paso para transformar la sociedad.

Lista de referencias

- Aguilar, Y. (2015). ¿Literaturas? ¿Indígenas? *Letras libres*. Consultado el 20 de octubre de 2024. <https://letraslibres.com/libros/literatura-indigena/>
- Aguilar, Y. (2020). *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*. Almadía.
- Carballo, M. (2013). El arte de la divulgación del arte. *Ojarasca*. Consultado el 18 de junio de 2025. <https://www.jornada.com.mx/2013/07/13/oja-arte.html>
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (1917).
- De la Cruz, V. (2013). ¿Quiénes somos?, ¿Cuál es nuestro nombre? *La flor de la palabra/Guie 'sti 'diidxazá*, 105-107.
- García, J. (1997). El vuelo constante. *Crónicas correspondidas*. Alfaguara.
- Hernández, N. (1999). Noihqui toaxca caxtila tlahtoli/También el español es nuestro. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 30, 285-287.

- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2012). *México. Lenguas indígenas nacionales en riesgo de desaparición. Variantes lingüísticas por grado de riesgo. 2000*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2017). *La literatura, fundamental en el conocimiento de otras culturas: INALI*. Consultado el 20 de octubre de 2024. <https://www.inali.gob.mx/detalle/la-literatura-fundamental-en-el-conocimiento-de-otras-culturas-inali>
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2019). *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- Lepe, L. M. (2010). *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León; Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas (2003).
- Lloyd, M. (2023). Colonialidad del poder, del ser y del saber en una universidad intercultural en México. *Revista de la Educación Superior*, 52, 41-62.
- López, G. (2013). El zapoteco. *La flor de la palabra/Guie 'sti 'diidxazá.*, 97.
- Mondragón, R. (2020). “La filología solidaria de Carlos Montemayor: Un diálogo con los intelectuales indígenas y la investigación de su literatura” en *Poesía, guerrilla e indigenismo en la obra de Carlos Montemayor*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Panizo, A. (2022). *Contra el silencio. Lenguas originarias y justicia lingüística*. Ministerio de Cultura.
- Pineda, I. (2019). No me verás morir. *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*, 249-251.

- Pineda, I. (2022). Espejos imaginarios. *La lengua es un lugar*, 143-150.
- Quijano, M. (2019). “Las literaturas en lenguas indígenas y el campo literario en el México de la década de 1990” en *Literaturas en México (1990–2018). Poéticas e intervenciones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez, P. C. (2019). *Originaria. Antología de once mujeres poetas en lenguas indígenas*. Alternativa ediciones.
- Sánchez, P. C. (2021). “Nuestra lengua es el territorio que nos habita” en *Las lenguas toman la tribuna*. Secretaría de Cultura; Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas.
- Silva-Corvalán, C. (2001). *Sociolingüística y pragmática del español*. Georgetown University Press.
- Tovar, P. (2019, 22 de enero). Indígena es una categoría política transitoria e históricamente determinada. *Río-latir*. Consultado el 17 de octubre de 2024. <https://www.rio.latir.com.mx/entrevistas/indigena-es-una-categoria-politica-transitoria-e-historicamente-determinada/>
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad, colonialidad y educación. *Revista Educación y Pedagogía*, 48, 25-35.
- Walsh, C. (2010). “Interculturalidad crítica y educación intercultural” en *Construyendo Interculturalidad Crítica*. Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.
- Warman, A. (2003). *Los indios en el umbral del milenio*. Fondo de Cultura Económica.
- Zapata, C. (2005). Origen y función de los intelectuales indígenas. *Cuadernos interculturales*, 4, 65–87.

Zolla, E. y Juárez, A. (2023). Mestizos y mestizajes: Diversidad, variación y pluralidad de las mezclas poblacionales en México. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, 3(2), 1-32.

La escritura como estrategia de preservación de la literatura oral indígena wayuu, en la obra de Ramón Paz Ipuana

Mildred del Carmen Nájera Nájera
Universidad de las Américas

Resumen

El artículo explora las definiciones que el autor wayuu Ramón Paz Ipuana propuso para la tradición literaria de su pueblo. Se destaca el uso del término literatura oral en Paz Ipuana y en otros autores de su etnia, por la intencionalidad de reconocer lo literario más allá de los textos escritos. Para Ramón Paz Ipuana, recopilar relatos orales y luego escribirlos en español constituyó una estrategia no solo de preservación, sino también de reafirmación de su valor literario en el contexto cultural de América Latina²⁹.

29 Este artículo deriva de mi tesis *Representaciones simbólicas de la abundancia y la escasez alimentaria en la obra de Ramón Paz Ipuana* [Tesis de maestría].

Palabras clave: literatura, wayuu, Paz Ipuana, oralitura, tradición oral.

Ramón Paz Ipuana nació en Yosipa, Páez, en 1937 y murió en Paraguaipoa en 1992 (Venezuela). Fue un investigador y escritor wayuu cuya obra se recrea a lo largo del territorio ancestral de su etnia, ubicado entre Colombia y Venezuela. En la actualidad, los wayuu habitan la península de La Guajira, constituyendo uno de los grupos indígenas más numerosos en el Caribe colombiano. Organizados en clanes matrilineales que comparten una condición social y un ancestro común, conservan su unidad étnica a partir del uso generalizado de su lengua, el wayuunaiki³⁰; el sistema de parentesco; algunos aspectos centrales de su organización social; la pervivencia de prácticas culturales, y la transmisión de su cosmovisión mediante ritos, mitos y relatos orales. Diversas situaciones de orden histórico, geográfico y ambiental han mantenido a esta etnia al filo de la supervivencia, afectando la disponibilidad de alimentos, su permanencia en el territorio y ocasionando cambios culturales. Sin embargo, los wayuu han logrado conservar una relación profunda con la palabra que los ancla a su territorio,

Universidad Andina Simón Bolívar, 2016.

30 Lengua de la familia *Arawak*. Esta familia lingüística, según algunos postulados, avanzó desde la región del río Amazonas-río Negro, hacia la costa occidental de Venezuela y La Guajira, hace por lo menos cuatro o cinco milenios (José Oliver en Ardila, 1990. P. 120).

regula las relaciones sociales y reafirma su identidad mediante el uso de la lengua vernácula, la transmisión de la tradición oral y el surgimiento de una literatura escrita que, alimentada de una cosmovisión ancestral, plantea reflexiones sobre los avatares de una cultura en permanente diálogo con lo externo. En medio de los desafíos históricos de esta cultura, nos interesa explorar en primera instancia cómo ha sido percibida su literatura en cuyo corpus Ramón Paz Ipuana constituye una figura destacada.

Actitudes hacia las tradiciones literarias indígenas

Al revisar un poco cuáles han sido las actitudes hacia las tradiciones literarias indígenas en nuestro continente, se encuentra que a sus textos no siempre se les ha reconocido un valor literario. Los trabajos de Hugo Niño en *El Etnotexto: las voces del asombro* (2008) y de Miguel Rocha Vivas con *Palabras mayores, palabras vivas* (2012), constituyen importantes guías para entender las actitudes hacia las tradiciones literarias indígenas en diversos periodos. Rocha propone una primera fase precolombina de la cual se tendrían pocas huellas (2012, p. 55) debido a lo que Niño llama el tiempo de exclusión y subalternización instaurado desde la Conquista y la Colonia, caracterizado por la “destrucción de la cultura material, la ideología y el lenguaje” (2008, p. 46).

De manera simultánea a esto, según Rocha, iniciaría el periodo crónico (2012, p. 55) con su fase colonial, en donde se presentan diversas maneras de recopilar las tradiciones, como “la de los vencedores y la de quienes se identificaron con los vencidos” (Niño, 2008,

p. 201) al concebir como registros literarios los cantares, poemas y las relaciones indígenas redactados en sus lenguas o traducidos al español. Una segunda fase del periodo crónico iría hasta los primeros años del siglo XIX, marcado por relatos de viajeros. Siguiendo a Niño, luego del periodo crónico, podría ubicarse un largo tiempo de repliegue y enmascaramiento mediante el ocultamiento de los textos (p. 64). A comienzos del siglo XX, nuevas visiones sobre la situación de los indígenas desembocaron en luchas por la igualdad de sus derechos. El ámbito literario contribuyó con el llamado realismo a mostrar sin encubrimientos “la tragedia pavorosa del indio” (p. 68).

Al respecto, es necesario recalcar el papel decisivo de las vanguardias latinoamericanas con su proyecto de crítica a la modernidad propuesta para América Latina. Dichos movimientos agruparon a intelectuales y artistas a lo largo del continente, incluyendo a los primeros antropólogos cuyos trabajos “buscaron trazar un proyecto original de modernidad a partir ya no de una espiritualidad indígena idealizada, sino del reconocimiento de su dislocación y su desmembramiento” (Orrego y Serje 2012, p. 3), debido a la negación y su destrucción secular, persistente aún en el proyecto moderno de separar lo americano de lo amerindio, definido como lo “otro”. Ejemplo de este desafío asumido por los intelectuales latinoamericanos serían las visiones indigenistas de Antonio García Nossa en Colombia o José Carlos Mariátegui en Perú (p. 3). Para este último, el indigenismo estaba ligado a un compromiso político y social de liberación colonial en el continente, cuyos voceros no indígenas pese al esfuerzo por denunciar “el problema del indio”, no serían los llamados a producir una literatura indígena, pues esta debía venir de los propios indios (Mariátegui, 1976, p. 208).

En este punto, el criterio de Mariátegui refuerza la idea de que, si bien con todos los movimientos intelectuales se produjeron grandes cambios a la hora de pensar la construcción de América Latina reconociendo su historia, aún quedaría camino por recorrer para la afirmación total de la literatura indígena. Esta seguiría opacada a lo largo de todo el siglo XX, incluso durante el periodo o actitud etnoliteraria invocado por Rocha, donde los indígenas fungen como informantes de investigadores (2012, p. 56) y sus trabajos aún no constituyen, desde su perspectiva, una expresión del periodo oraliterario propuesto por él como el periodo de la literatura indígena en Colombia, en el que por fin se visibiliza al indígena como autor. También define este periodo como una actitud marcada por “el contacto familiar, el sentido de pertenencia territorial-comunitaria y la común referencia a los mayores como las palabras vivas de las colectividades” (Rocha, 2010, p. 33) y su fuente de expresión. Para Rocha, la oralitura es la verdadera literatura indígena con fines literarios interculturales (p. 34), una manifestación exclusiva de los indígenas como autores-creadores (2012, p. 56).

Tomando en cuenta todo lo anterior, podría decirse que la literatura wayuu posee un legado precolombino perdido en los tiempos de exclusión y subalternización. Lo más persistente en crónicas, informes, relatos, cuentos y novelas escritos desde la Conquista hasta el siglo XX son imágenes de barbarie sobre lo indio, las cuales empiezan a matizarse con las voces de viajeros, etnógrafos, novelistas, historiadores o desde los wayuu, cuyos autores son pioneros en la “transición (...) entre el informante y el indígena escritor” (Rocha, 2012, p. 65). No en vano el wayuu Antonio Joaquín López es el primer autor indígena colombiano de una novela: *Los dolores de una raza* (1957), la cual

podría enmarcarse en el realismo literario por mostrar la esclavitud, el hambre y las guerras en el desierto.

Si intentásemos seguir las ideas sobre la oralitura de Miguel Rocha Vivas, deberíamos afirmar que dicho periodo inició para los escritores wayuu a mediados del siglo XX y que un gran ejemplo de él sería el propio Ramón Paz Ipuana, quien no se conformó con ser informante de investigadores occidentales, sino que mantuvo un contacto estrecho con su territorio y su comunidad, y siempre reconoció en sus trabajos la palabra viva transmitida por sus mayores (Rocha, 2010, p. 33). No obstante, en pleno siglo XX la labor de investigación y escritura de Ramón Paz Ipuana tuvo que superar actitudes de exclusión y subalternización, pues tal como lo expone Esteban Mosonyi en el prólogo a su obra de 1972, Paz Ipuana vivió en un ambiente en donde la actitud menos negativa era la de una minoría de la sociedad venezolana que hablaba de la necesidad de “ayudar al pobre indio”; trabajó en sus pesquisas sin apoyo institucional y en un ambiente de desdén, e incluso algunos investigadores trataron de explotar sus hallazgos y “reducir al autor a un nivel de simple informante” (Mosonyi en Paz Ipuana, 1972, p. 13).

Pese a lo anterior, Ramón Paz Ipuana tiene en su haber la publicación de *Mitos, leyendas y cuentos guajiros* (1972), una de las primeras compilaciones realizadas por un escritor wayuu, la cual hacía parte de un proyecto más ambicioso e inacabado que incluiría trabajos originales como sus cuentos infantiles y algunos ensayos sobre la literatura wayuu. Luego de casi medio siglo de la publicación del primer tomo, su monumental trabajo de “transmisor y divulgador del gran tesoro colectivo del patrimonio guajiro” (Mosonyi en Paz Ipuana, 1972, p. 14) es reeditado y completado con los escritos inéditos conservados por su familia. La compilación y edición de todo este material estuvo

a cargo de la Asociación Wayuu Ararayu, que, en cabeza del lingüista wayuu Rafael Mercado, agrupó en dos tomos los relatos y pensamientos de las abuelas y abuelos wayuu escritos por Ramón Paz Ipuana. De esta manera, *Alé'eya: Cosmovisión Wayuu: relatos sagrados. Tomo I* y *Alé'eya: Conceptos y descripciones de la cultura Wayuu. Tomo II* (Paz Ipuana, 2016) llegan a las nuevas generaciones como un legado colectivo sobre la visión del mundo ancestral wayuu.

Una vez expuesto este contexto, exploremos las definiciones propias sobre la literatura de su pueblo, propuestas por Ramón Paz Ipuana.

Literatura oral indígena wayuu

Aunque las propuestas de Niño y Rocha sirven de marco para comprender cómo ha sido percibida y valorada la literatura indígena en general, los actuales autores wayuu se refieren a su trabajo como literatura indígena (Rocha, 2010, p. 38); Ramón Paz Ipuana trazó definiciones particulares para la tradición literaria de su pueblo, llamándola “literatura oral indígena wayuu” (Paz Ipuana, 1987, p. 71). El uso del término *literatura oral* en Paz Ipuana y en otros autores wayuu como Fernández Wuliana (2001, citado por Rocha 2010, p. 195), para referirse a los relatos orales es intencional y se inscribe en la línea de reconocer lo literario no sólo en los textos escritos, pues según Paz Ipuana “lo literario va más allá de la misma escritura” (1987, p. 71). Sin embargo, desde cierta perspectiva occidental, lo literario estaría circunscrito de manera específica a la escritura y hablar de literatura oral sería una contradicción, pues etimológicamente literatura viene de *littera* que significa letra-escritura.

No obstante, en varios estudios literarios es posible encontrar enfoques donde la oralidad es acogida. Ya en 1881, Paul Sebillot emplearía la expresión literatura oral, para diferenciarla de la escrita y, a inicios del siglo XXI, Ulpiano del Pino (2003) incorpora en sus textos el uso de “literatura oral” (p. 115), afirmando “con Ana Cristina Macário Lopes, que la literatura oral tradicional es memoria colectiva, trabajo reconstruido siempre sobre el lenguaje y lo imaginario, recreación simbólica de lo cotidiano” (p. 78). Del Pino argumenta que la literatura oral guarda su especificidad literaria al conjugar elementos narrativos con la representación dramática (p. 115).

Pese a la afirmación del término literatura oral desde distintas voces académicas, la diferenciación radical sobre la presencia o no de la escritura sigue marcando discusiones al respecto. Un término que podría invocarse a la hora de dirimir las contradicciones sería el de narrativa oral, apelando al hecho de que la narrativa atraviesa tanto lo oral como lo escrito, pues se fundamenta en el acto comunicativo de la palabra para relatar sucesos, transmitir conocimientos e ideas y su estructura (equilibrio inicial, quiebre, resolución con nuevo equilibrio) y puede hallarse tanto en el performance oral del narrador como en el discurso escrito. De manera específica, podría proponerse que los relatos recopilados por Ramón Paz Ipuana (mitos y cuentos) conformarían manifestaciones narrativas orales de la tradición oral indígena wayuu. De todas maneras, se ha dejado constancia de la insistencia del autor en llamar al conjunto de relatos orales “literatura oral indígena wayuu”, los cuales él mismo reconoce que deben ser vertidos a la literatura escrita, creando un “género autóctono” que salve a la primera de su posible extinción (Paz Ipuana, 1987, p. 79).

Dentro de sus definiciones destacan la literatura como invención lúdica (p. 71); “compendio de sabiduría ancestral que se nutre de la cosmovisión” (p. 73) donde entra en juego lo místico, lo ritual y lo sobrenatural; pero también la literatura como algo cotidiano, “una forma de interpretar la vida en fluidas construcciones gramaticales” (p. 74). Con estas definiciones, Paz Ipuana muestra una visión integradora de su cultura, allí todas las esferas de la existencia están conectadas y la literatura oral, como manifestación también integradora, hace presencia. Este carácter integrador de la literatura cobra sentido y fuerza en su origen colectivo y popular, es decir que no existen poseedores individuales de la creación, pues, según Paz Ipuana, “la literatura es un patrimonio exclusivo del grupo, nadie reafirma su propiedad intelectual sobre una producción que es eminentemente popular y forma parte del patrimonio colectivo” (p. 75). Así mismo, tampoco es exclusiva de una élite o grupo erudito a quien esté destinada su producción y recepción, pues esta se transmite generacionalmente (p. 75).

De igual forma, este carácter integrador de la “literatura oral wayuu” estaría sustentado por el “encuentro de lo real y lo fantástico conjugados en la oralidad. La versión mítica del Universo, la crónica de lo cotidiano” (p. 71) y la filiación con el mundo de los sueños, continuación del mundo diurno (p. 72). Debido a esto, es posible que algunas veces las temáticas de esta literatura se encuentren separadas y que otras se imbriquen entre los distintos géneros literarios. Si bien Paz Ipuana intenta diferenciar estos géneros como *jayeichi*, mito, cuento y leyenda, al hablar de ellos vuelve a notarse el solapamiento de temáticas, dimensiones y personajes, haciendo que el mito y la leyenda se vuelvan indistinguibles.

En este punto es necesario preguntarnos por qué esta aparente “dificultad” para separar los géneros literarios y pensar si realmente constituye un dilema o si es la expresión de un mundo que niega encasillarse en categorías fijas. Para ello, será necesario dar un vistazo a los propios códigos culturales que generan y sustentan estas manifestaciones literarias. El mundo wayuu está compuesto de varias dimensiones simultáneas y fluctuantes, organizadas en dos partes complementarias: el “mundo terrenal”, tangible, visible y calificado como *anasü*, es decir, no peligroso, permitido. Y el “mundo otro”, “habitado por dioses, antepasados, espectros, espíritus, seres fantásticos que se opone al ‘mundo este’ de lo cotidiano, lo profano, lo ordinario, pero que en ciertas ocasiones puede insinuarse en él” (Perrin, 1995, p. 36). El “mundo otro” es calificado de *pulasü*, es decir, sagrado y sobrenatural. Estos mundos no están separados y aunque entre ellos existen desfases temporales, sostienen múltiples relaciones, pues se complementan y algunos seres o elementos pueden habitarlos de manera simultánea.

Ahora bien, dado el carácter pluridimensional del universo wayuu, ese “mundo otro” tiene varios espacios y en cada uno de ellos habitan ancestros de diferente naturaleza. El primero de esos espacios es el Origen, donde surge el universo –*SpaWuin jtatui*– y dentro de él Sol, Luna, Tierra, *Palaa*-Mar, Estrellas, *Juya*-Lluvia, Fuego, Viento, etc., quienes constituyen las deidades primigenias o la “genealogía de los ancestros”. Un segundo espacio ha sido llamado “Lo oculto-invisible”; dimensión intangible en donde residen *Pulowi* y sus emisarios (Campos, 2010, p. 14); *Pulowi* es la hiperfemenina esposa de *Juya*, dueña de la caza, la pesca y los puntos de agua. Las anteriores instancias se superponen al “mundo este” de los vivos. Cuando los wayuu

mueren creen transformarse en seres llamados *yolujas* y emprenden el viaje por el camino de los indios muertos (la Vía Láctea) hacia *Jepira*, el mundo de los muertos. Después de un tiempo indeterminado, los *yoluja* vuelven a morir y van a un “más allá de la muerte” donde habitan de forma simultánea varios genios ancestrales, entre ellos la pareja mítica *Juya-Pulowi*. Esta pareja ordena el mundo wayuu en pares de oposición complementarios, tales como frío-caliente, alto-bajo, agricultura-caza, lluvia-sequía, etc.

En ese “más allá”, la transformación de los *yoluja* se resuelve entre uno u otro principio para regresar a la tierra, bien sea en forma de lluvia o de *wanulü*, emisario de *Pulowi* asociado a la provisión de animales de caza y a las enfermedades. Durante su estancia en *Jepira*, los *yolujas* visitan la tierra en forma de espectros, pero solo pueden comunicarse con los vivos mediante el Sueño, una instancia más del “mundo otro”. Al soñar, el alma de los vivos divaga por ese “mundo otro”, sus experiencias son tomadas como reales y tienen consecuencias directas sobre la vigilia, en la medida que algunos sueños advierten sobre peligros y otros constituyen mandatos irrefutables de los muertos. Es clara entonces la manera cómo la vida y la muerte se hallan unidas en la concepción wayuu. Durante la estancia en la tierra, los vivos toman conciencia del “mundo otro” gracias a los diversos nexos establecidos con los ancestros, quienes, en sus diversas manifestaciones como elementos de la naturaleza, seres extraordinarios o wayuu fallecidos, gozan de poderes sobrenaturales.

En vista de todo lo anterior y que para los wayuu “la vida se prolonga en el día, en la noche y más allá del tiempo; la vida es un ascenso a través de la muerte” (Paz Ipuana, 1972, p. 72), podría pensarse que, a partir de esta interdependencia fundamental entre las dimen-

siones señaladas, surgirían en los géneros de la “literatura oral wayuu” imágenes relacionadas de ese mundo plural, fluctuante y superpuesto. Tal vez por esto, si bien los autores wayuu siempre han reconocido la diversidad de sus manifestaciones orales y, en el caso de Ramón Paz Ipuana, se han dedicado a su investigación, cultivo y difusión, a la hora de adentrarse en definiciones que intenten ocultar sus relaciones, estas resultan cortas ante la conjugación de temas y personajes en géneros como el mito, la leyenda y el cuento.

El *jayeichi* sería uno de los géneros más diferenciados debido a su calidad de canto oral; Paz Ipuana lo considera “la antesala de la literatura Wayuu” (p. 78). Pese a su diferenciación, narra tanto el origen del mundo como las vicisitudes cotidianas de los hombres. Quienes ejecutan los *jayeichis* reciben el nombre de *jayeachimajachi* y, según Paz Ipuana, “profundizan en las cosas del pasado, y no manejan técnica alguna, sino que el cúmulo de sus memorias lo vuelcan espontáneamente, como inspirados y estimulados por sus oyentes (...) cantan en circunstancias especiales: en una reunión, en una libación, en un velorio, etc.” (p. 78); sus elaboraciones son únicas y espontáneas. Al adentrarse en la definición de los otros géneros literarios, se nota en Paz Ipuana la dificultad para diferenciarlos, expresando que “el Mito, la Fábula, el Cuento, el Canto, dan explicaciones a fenómenos meteorológicos, telúricos y cósmicos.” (p. 73). Esta falta de distinción total es más notoria entre el mito y la leyenda, los cuales:

(...) Relatan cómo aparecieron las cosas en el mundo y el universo, la metamorfosis de los hombres en aves y plantas, la conversión de seres humanos en animales, asombrosas hazañas y fantásticas victorias cobran fuerza en el mito y la leyenda. Allí se conjugan climas,

paisajes, situaciones originarias, fitomórficas, zoomórficas, y antropomórficas que han configurado las costumbres, las leyes, la psicología, las relaciones humanas y la totalidad de la conducta del pueblo guajiro. (p. 25)

De manera más reciente, otros autores wayuu han llamado la atención sobre los géneros presentes en la literatura de su pueblo en donde “los *jayeichi* –cantos–, junto con los *sukuwa kasa sumaleeiwa’a m’ain* –mitos–, *akujuushi* –relatos–, constituyen el fundamento de la literatura oral, hoy devenida en algunos casos en literatura escrita” (Fernández Wuliana, 2001, en Rocha, 2010, p. 195). Esta clasificación diferiría de la de Ramón Paz Ipuana por la omisión de la leyenda; sin embargo, en sus trabajos, mito y leyenda parecen tener una filiación más cercana entre sí que con el cuento, por tratar de manera más específica “a la concepción original de cómo surgieron y consolidaron su cultura. Se refieren al pasado mitológico. De cómo se creyeron haber formado y de buscar una explicación a ciertas leyes naturales (...)” (Paz Ipuana, 1972, p. 24).

Sean cuales fueren las clasificaciones de los géneros, el valor de la literatura oral para Ramón Paz Ipuana es indiscutible por ser un compendio de sabiduría ancestral que “permite elaborar poéticamente el pasado y mantener la tradición” (Paz Ipuana, 1987, p. 72). Es de carácter colectivo y popular y se transmite de forma espontánea de generación en generación (p. 75). Su visión intercultural lo guiará a la producción de una obra que traduzca la cultura desde las voces nativas, partiendo de la oralidad y utilizando la escritura como medio de reivindicación, pues a su juicio las “auténticas y originales creaciones dignas de ser conservadas, valoradas y estudiadas” (Paz Ipuana, 1972,

p. 21) fueron publicadas sin profundidad, tergiversando o negando valores de la cultura wayuu (p. 22). Según Paz Ipuana, lo anterior contribuyó a la generalización de “ese criterio superficial, peyorativo y paternalista que se tiene del guajiro; al presentarlo como individuo inferior, o elemento pintoresco” (pp. 22-23), motivo por el cual considera la escritura como una “responsabilidad histórica inmediata” (p. 23) no solo con el fin de preservarla para las futuras generaciones de su pueblo, sino también de visibilizarla y darle el lugar que le corresponde en el panorama literario de América Latina.

Escribir para preservar y reafirmar el valor literario de la tradición oral wayuu

En la confluencia de los papeles de Paz Ipuana como autor, recopilador y traductor se instaura su propuesta de una palabra escrita con sustrato oral. Estas particulares condiciones de producción y recepción de la obra de Paz Ipuana ejemplifican la complejidad cultural de América Latina, en la cual se gesta su literatura.

Rocha cataloga la oraliteratura como “literatura indígena en todo el sentido de la expresión y del proceso” (p. 33) (recolección, recreación, traducción, edición y recepción), realizado por indígenas. Y si bien esto es cierto, es necesario no dejar de lado que en dicho proceso han intervenido elementos que no proceden del mundo nativo, los cuales han entrado en pugna o diálogo, dando como resultado un producto literario particular. En el caso de Ramón Paz Ipuana se perfila la tradición oral de un colectivo traducida y escrita en otro idioma,

con el fin no solo de preservarla, sino también de darla a conocer a un público allende las fronteras culturales de su comunidad.

Si bien Ramón Paz Ipuana alentó a que fueran los mismos wayuu quienes realizaran esta labor, concebía el proceso de producción literaria desde una perspectiva intercultural, en la cual se debería echar mano de la escritura en español no solo como un medio para salvarla de la extinción (Paz Ipuana, 1987, p. 80), sino también como la forma de crear un “género autóctono” (p. 80) en el que la oralidad se fundiera con la escritura. Así mismo, reconocía que los relatos indígenas no se encontraban en un estado puro e identificaba la influencia de la narrativa occidental en los temas de algunos cuentos, viéndolo como un impulso universalizador a la narrativa autóctona (pp. 78-79). A la hora de ser él mismo quien iniciara el ejercicio de fundir la oralidad con la escritura, Paz Ipuana tuvo que enfrentar los dilemas atinentes a la traducción, pues el conjunto narrativo reunido en *Mitos, leyendas y cuentos guajiros* (1972) es producto del trabajo directo del investigador con ancianos wayuu residentes en diversos puntos de La Guajira. Los relatos fueron recopilados en *wayuunaiki* y posteriormente traducidos y escritos en español.

Si bien la traducción es un proceso que puede implicar pérdidas, vacíos y transformaciones, se opta aquí por una perspectiva positiva del trabajo del traductor que, como en el caso de Ramón Paz Ipuana, parte del reconocimiento de las dificultades a la hora de “transcribir fielmente un tema” (p. 26) y las aprovechan para “desarrollar un agudo sentido del estilo en ambos idiomas” (Grossman, 2011, p. 18), con el fin de acercar a los lectores a una experiencia estética similar a la lectura del idioma original. En este sentido, Paz Ipuana reconoce, en primer lugar, que los principales obstáculos en su labor obedecen a:

transformaciones de los relatos a través del tiempo; pérdida del valor intrínseco de las versiones originales cuando se transcriben en otro idioma, y la inexistencia de frases o palabras equivalentes para expresar literalmente un concepto (Paz Ipuana, 1972, p. 26). Ante esto, propone complementar los vacíos con nuevos aportes por parte del traductor, quien puede, como lo hace él, recurrir a la inventiva literaria aprovechando el acervo cultural propio y empleando “frases de aproximación un tanto poéticas” (p. 26), tales como “JUYA, el fecundante padre de la vida... IIWA, la primavera en flor. La Mansión de los Espíritus. El corazón del mar” (p. 26), etc.

Otra estrategia del autor para ofrecer esa experiencia literaria en ambos idiomas consiste en escribir en *wayuunaiki*, bien sea con el fin de denotar su importancia cultural o el de provocar el efecto de doble lectura al introducir sin traducción frases largas y palabras en esta lengua. Ejemplo de la denotación de importancia cultural serían los nombres de personas o sus apodos, de animales, lugares, utensilios y alimentos. Paz Ipuana opta por traducir frases y expresiones siguiendo el ritmo de la historia, colocando algunas veces el significado en español entre paréntesis y en otras, como en los diálogos, el *wayuunaiki* se reserva a los personajes, dándoles una voz propia. Esta voz se diferencia de la del narrador no solo por el *wayuunaiki*, sino en la manera de registrarlos, pues este siempre se escribe en mayúsculas sostenidas.

Luego, el narrador traduce lo dicho por el personaje sin mayor trauma en la lectura, pues la traducción retoma el hilo narrativo en español. Cabría anotar que, al parecer, el autor deja sin traducción algunas palabras, intentando que el *wayuunaiki* fluya en la narración, tal como algunas veces sucede cuando los indígenas hablan en castellano intercalando palabras del *wayuunaiki*. Pero Paz Ipuana no deja en el

aire al lector y ha dispuesto un glosario de voces guajiras al final del libro. Si bien este glosario parece necesario para aclarar el sentido de ciertos términos, la idea global del relato no se ve comprometida cuando la lectura se realiza sin recurrir a él. De esta manera, Paz Ipuana logra una versión original en dos idiomas, ubicando el *wayuunaiki* oral al mismo nivel del español escrito.

ALA'ALA era celosísimo por sus armas (...) Todos los UCHII temblaban ante él, y nadie era capaz de hostilizarlo (...) JUYA era su vecino más inmediato (...) vivía JUYA cultivando su pequeño APAIN (conuco) (...) Algunas veces cuando una nube promisoría se asomaba tras las cumbres de las lomas, JUYA decía a sus vecinos UCHII:

–Andad mis amigos: decidle a aquella nube que está sentada sobre el cerro, que venga a derramar su agua en nuestros campos (...) pero los UCHII (animales), temerosos de un castigo, no hacían caso a las palabras de JUYA (p. 65).

Ya en el plano de la recepción, al decir que el libro *Mitos, cuentos y leyendas guajiros* “no sólo va dirigido al vulgo ávido de nuevas referencias sino para algunos especialistas que bien pueden encontrar algo valioso y sustancial en la variedad de los temas que se enfocan” (Paz Ipuana, 1972, p. 21), es claro lo anotado anteriormente sobre ampliar las fronteras. Se entiende entonces que, si bien Paz Ipuana podría ser visto hoy día como precursor de lo oraliterario, es necesario ahondar más en su visión intercultural, la cual él pensaba debía ser “eminente-mente positiva para nuestros valores, optimista para nuestras necesidades, activa y creadora para nuestra integración” (p. 23).

Dado el carácter colectivo de la literatura oral wayuu, una de las primeras estrategias del autor es reconocer que la autoría de las narraciones es colectiva y se transmite entre las generaciones. Por ello, su libro de 1972 inicia con el apartado “Palabras de Gratitude” a los sabios mayores que compartieron sus relatos y memorias. Al escribir *Sukujamiuu ala’ulayuu* (Cuentan los viejos wayuu), Ramón Paz Ipuana se inscribe en la obra colectiva aportando su propio estilo, sin tergiversar la esencia de aquella.

Por otro lado, la narrativa propuesta por Paz Ipuana introduce lo oral en lo escrito al conjugar la narrativa con la representación dramática por parte del narrador (Del Pino, 2003, p. 115). De esta manera, la oralidad irrumpe con exclamaciones que, auxiliadas por signos de puntuación, sugieren cambios en el tono y gestualidad de los personajes: “-JIETSA’A TPI...!- Me libré de ser mujer!- Fue su exclamación” (Paz Ipuana, 1972, p. 216). Otra manera de introducir lo oral en lo escrito es la adaptación de recursos fonéticos a la escritura, como en el caso de las onomatopeyas que representan “las voces de los animales y otros sonidos naturales (...) que acompañan e ilustran el ritmo de la narración” (Paz Ipuana, 1987, p. 75). Finalmente, en algunos relatos, la oralidad llega incluso a modificar la estructura y las formas narrativas, cuando el vehículo de estos es el *jayeichi*, cuyos ejecutantes “no manejan técnica alguna, sino que el cúmulo de sus memorias lo vuelcan espontáneamente, como inspirados y estimulados por sus oyentes” (p. 78).

Comentarios finales

Lo anteriormente expuesto corrobora que el propósito de Ramón Paz Ipuana de reafirmar el valor de la literatura oral wayuu y salvarla de su extinción por medio de la escritura en español obedece a su visión de una “corriente interculturalista”, la cual debía ser, en sus palabras, “eminentemente positiva para nuestros valores, optimista para nuestras necesidades, activa y creadora para nuestra integración” (Paz Ipuana, 1972, p. 23). Dicha visión parece ser posible hoy gracias al reconocimiento y la divulgación de su obra. En ella, la palabra escrita bebe de la oralidad de una etnia cuyos saberes ancestrales enriquecen el panorama de la literatura indígena, tanto con el legado del pasado como con los nuevos aportes de escritores y poetas wayuu en quienes hace eco el llamado de Ramón Paz Ipuana de cultivar las letras y seguir explorando el vasto patrimonio cultural “de un pueblo creador y narrador” (Paz Ipuana, 1986, p. 80).

El lingüista wayuu Rafael Mercado señala que si bien “antes el aprender a leer y escribir no se veía bien entre los wayuu” (2022, p. 279) hoy en día “la escritura se valora como una herramienta para guardar la memoria de la cultura” (p. 279), tal como lo hizo Paz Ipuana al escuchar a sus mayores y luego escribir sus narraciones, cumpliendo sus deseos de transmitir sus conocimientos; como los de su tío materno, quien al iniciar un relato le decía: “Sobrino, te contaré una historia para que la sepas y la cuentes a tus hijos, tus nietos, tu mujer y así reconozcan mis palabras más allá de los días cuando ya nada sepa de este mundo” (González Ipuana en Paz Ipuana, 1972, p. 15).

Lista de referencias

- Ardila, G. (comp). (1990). *La Guajira*. Universidad Nacional de Colombia.
- Del Pino, U. (2003). *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*. Universidad de Oviedo. Kassel. Edition Reichenberger.
- Campos, A. (2010). “Prólogo” en *Las hondonadas maternas de la piel*. Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia, tomo 5: 13-20. Ministerio de Cultura.
- Grossman, E. (2011). *Porqué la traducción importa*. Katz.
- López, J. (1957). *Los dolores de una raza*. Biblioteca Básica Cultura Colombiana.
- Mariátegui, J. (1976). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Kolektivo Editorial “Último Recurso”. Documento digital.
- Mercado, R. (2022). *Alèya* conformación de todo lo que existe: la ley de origen de la cultura wayuu. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 24(2), 269-284.
- Niño, H. (2008). *El etnotexto: las voces del asombro*. Fondo editorial Casa de las Américas.
- Orrego, J. C., y Serje, M. (2012). Antropología y Literatura: travesías y confluencias. *Revista Antípoda*, 15, 15-26. <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda15.2012.01>
- Paz Ipuana, R. (1972). *Mitos, cuentos y leyendas guajiros*. Programa de Desarrollo Indígena.
- (1987). “La literatura wayuu en el contexto de su cultura”. Universidad del Zulia, repositorio académico. Documento digital.

- (2016). *Alé'ya. Cosmovisión Wayuu: Relatos Sagrados*.
Vol. 1 y 2. Wayuu Araurayu.
- Perrin, M. (1995). *Los practicantes del sueño*. Monte Ávila.
- Rocha, M. (comp). (2010). *El Sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*. Ministerio de Cultura.
- (2012). *Palabras mayores, palabras vivas*. Taurus.

Glotopolítica y Educación: integración de quechuismos en la enseñanza del español en Pasto para la apropiación cultural y textual de los estudiantes

Efraín Camilo Zambrano Arciniegas

Resumen

El presente proyecto analiza la relación entre glotopolítica y educación en la región de Nariño, Colombia, con énfasis en la enseñanza del español y la literatura. Este estudio tuvo su génesis en el Seminario de Investigación en Glotopolítica del programa de Maestría en Lingüística Panhispánica de la Universidad de la Sabana. A través de una revisión crítica de los documentos curriculares del Ministerio de Educación (DBA, Estándares Básicos de Competencias del Lenguaje y Lineamientos Curriculares), se identificó la exclusión de dialectos regionales, lo que limita la representación de la diversidad lingüística en el currículo oficial. La propuesta se centra en la incorporación de quechuismos —términos del quechua presentes en el dialecto nariñense— a través de la literatura costumbrista, que refleja las tradicio-

nes y el lenguaje local. Con actividades pedagógicas basadas en textos costumbristas, se buscó superar prejuicios lingüísticos hacia los quechuismos y promover su uso en las producciones escritas de estudiantes de un colegio en Pasto.

Desde una perspectiva glotopolítica, la propuesta desafía las políticas lingüísticas centralistas al integrar la riqueza cultural y lingüística de Nariño en la educación formal. Los resultados preliminares evidencian una mejora en las actitudes de los estudiantes hacia su dialecto y una mayor disposición a usar quechuismos, fortaleciendo su identidad cultural. Este trabajo demuestra cómo la literatura regional y las políticas lingüísticas inclusivas pueden enriquecer la educación en contextos de diversidad.

Palabras clave: quechuismos, español andino, glotopolítica, literatura, lingüística.

Introducción

Los quechuismos en el español andino, particularmente en Nariño, Colombia, son un importante legado cultural y sociolingüístico que refleja la relación histórica entre las comunidades nativas y los colonos, y son clave en la formación de la identidad regional. Sin embargo, los quechuismos enfrentan el rechazo entre las generaciones más jóvenes, debido a prejuicios lingüísticos y a la falta de una educación que los valore. En este contexto, se realizó un análisis del marco normativo expedido por el Ministerio de Educación de Colombia, evidenciando la ausencia de directrices específicas sobre el abordaje de dialectos regionales. En respuesta a esta carencia, se propone una

estrategia pedagógica que busca revalorizarlos a través del uso de la literatura costumbrista, promoviendo la apropiación cultural y el reconocimiento de estos términos en el ámbito escolar.

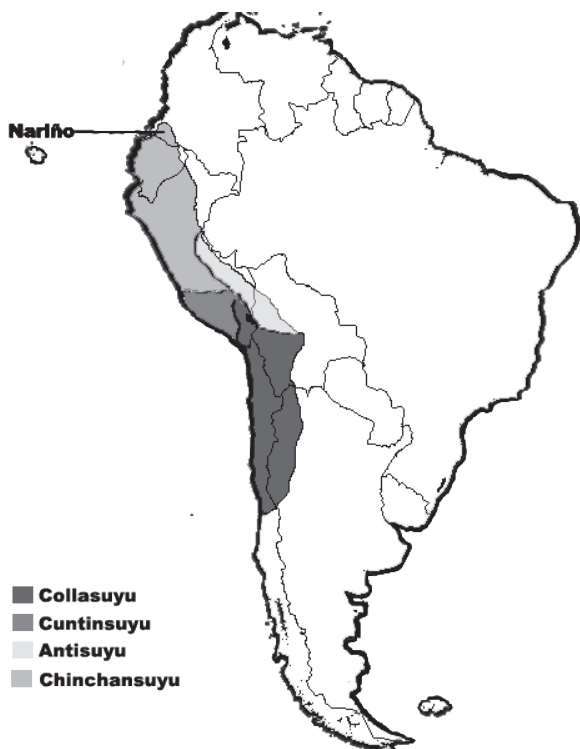
1. Marco Conceptual

1.1. Español Andino

El español andino, según Arboleda (2000), se manifiesta en territorios del suroccidente colombiano, Bolivia, Perú, Ecuador y el noroeste argentino. Esta variedad lingüística se configura a partir de la interacción entre el sustrato quechua y el superestrato castellano, como resultado del contacto entre las lenguas indígenas de los Andes y el español traído por los colonizadores. Este contacto se dio en territorios donde el Imperio Incaico o Tahuantinsuyo tuvo presencia cultural y política, dejando huellas lingüísticas que aún persisten en las comunidades actuales.

En el caso de Nariño, cuya capital es Pasto y está ubicado en el extremo norte de esta región andina, se identifica como uno de los límites septentrionales del español andino. Aquí, el impacto del quechua es evidente en el léxico, la fonética y ciertas estructuras gramaticales, debido a la integración de este territorio dentro del Tahuantinsuyo antes de la llegada de los españoles.

Figura 1
Extensión del Imperio Incaico y sus regiones



Tahuantinsuyu (Imperio Incaico) con sus cuatro regiones

1.2. Quechuismos

Los quechuismos son préstamos léxicos del quechua, que se han integrado al español desde la llegada de los españoles en el siglo XVI.

Según Escobar (2016), el español andino, a diferencia de otros dialectos, ha convivido históricamente con las lenguas andinas, lo que ha permitido la incorporación de numerosos términos que reflejan aspectos culturales y cotidianos de las comunidades andinas. Entre los quechuismos más representativos, se encuentran palabras relacionadas con animales (*llama, vicuña, alpaca*), alimentos (*choclo, palta, quinua*) y términos que aluden a prácticas y espacios culturales (*minga, cancha, chacra*).

1.3. Glotopolítica

La glotopolítica se refiere a las políticas lingüísticas que no solo buscan regular el uso de una lengua, sino también cómo la lengua se conecta con las identidades, el poder y la cultura de los hablantes. En este contexto, Narvaja de Arnoux (2016) define la glotopolítica como “el estudio de las intervenciones en el espacio del lenguaje, que participen en la reproducción o transformación de las sociedades” (p.18). En el ámbito educativo, estas intervenciones lingüísticas tienen una relación crucial, ya que el currículo y las decisiones pedagógicas no solo determinan qué lenguas se enseñan, sino cómo se valoran y qué identidades se construyen en torno al lenguaje.

Por otro lado, Del Valle (2024) considera que la glotopolítica es un campo de estudio que examina las dinámicas de poder relacionadas con el uso y la regulación de las lenguas en contextos históricos, sociales y políticos. Históricamente, ha surgido en respuesta a la necesidad de entender cómo las lenguas no solo son herramientas de comunicación, sino también instrumentos de control y dominación. A lo largo del tiempo, las políticas lingüísticas han sido utilizadas para promover la homogeneización cultural, la identidad nacional y la ex-

clusión de grupos minoritarios, reflejando así las luchas de poder en diversas sociedades.

Las definiciones conceptuales de Narvaja de Arnoux (2016) y Del Valle (2024) proporcionan un sólido marco teórico para este estudio, al relacionar las políticas lingüísticas con las dinámicas de poder, identidad y cultura, elementos clave en el estudio de los quechuismos en el entorno educativo de Nariño. Esto facilita la comprensión de cómo las políticas lingüísticas implementadas por el Ministerio de Educación en Colombia, tales como los DBA, los Estándares Básicos en Competencias del Lenguaje y los Lineamientos Curriculares, afectan la exclusión o inclusión de idiomas y dialectos regionales. Estas definiciones aclaran cómo los quechuismos, a pesar de ser un componente esencial de la identidad cultural de Nariño, han sido relegados en el sistema educativo oficial.

1.4. Actitudes lingüísticas

Según Loia (2023), las actitudes lingüísticas se refieren a las opiniones, ideas y prejuicios que los hablantes tienen sobre una lengua. Estas actitudes pueden ser tanto positivas como negativas, y todos los hablantes son capaces de manifestarlas de diferentes maneras.

Por su parte, Moreno Fernández (1998) define a las actitudes lingüísticas como “una manifestación de la actitud social de los individuos, distinguida por centrarse y referirse específicamente tanto a la lengua como al uso que se hace en sociedad” (p. 179). Este concepto no solo se limita a la lengua estándar, sino que también abarca cualquier variedad lingüística. Tales actitudes son fundamentales porque permiten delimitar una comunidad de habla, identificar la posición

de sus miembros dentro de un grupo social, reflejar sus valores y evidenciar prejuicios o prestigios asociados al lenguaje (Silva-Corvalán y Enrique-Arias, 2017).

Para este estudio, la definición de actitudes lingüísticas es crucial, pues facilita la comprensión de las percepciones, prejuicios y valoraciones que los estudiantes de Nariño poseen respecto a los quechuismos que se encuentran en su dialecto. Como exponen Loia (2023) y Moreno Fernández (1998), estas posturas no solo representan percepciones personales, sino también dinámicas sociales más extensas, como la aceptación o negación de determinadas variedades lingüísticas basándose en elementos culturales, educativos y políticos.

El análisis de las actitudes lingüísticas se configura como un importante insumo para reconocer los obstáculos que impiden la inclusión de los quechuismos en el contexto educativo y sugerir estrategias pedagógicas que aprecien estas expresiones como un componente esencial de la identidad cultural y lingüística de los estudiantes. Por lo tanto, esta visión ayuda a evidenciar cómo los prejuicios lingüísticos pueden perpetuar inequidades y cómo, mediante la educación, se puede promover un cambio hacia una inclusión más amplia y una valoración de la diversidad lingüística.

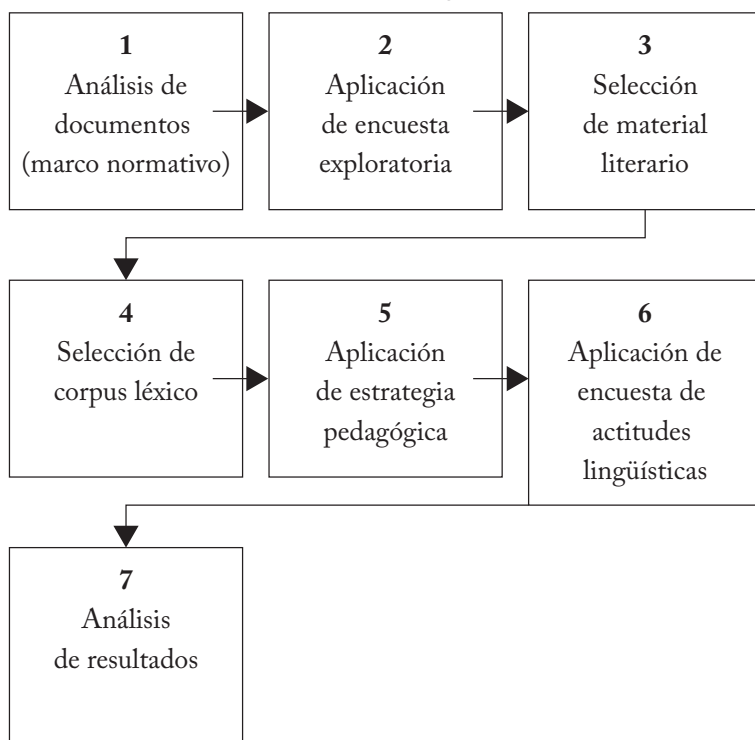
2. Metodología

Este estudio utiliza una metodología mixta, pues fusiona enfoques cuantitativos y cualitativos para conseguir una comprensión completa de las actitudes lingüísticas. La recopilación de información y posterior aplicación de la propuesta pedagógica se realizó en una

población compuesta por estudiantes de octavo grado de un colegio privado en la ciudad de Pasto, concretamente del Colegio Musical Británico. Esta investigación se llevó a cabo con el permiso correspondiente de los directivos del colegio, asegurando un enfoque ético y respetuoso en el entorno educativo.

2.1. Fases metodológicas

Figura 2
Fases Metodológicas



La investigación se desarrolló en varias fases metodológicas, comenzando con el análisis de documentos oficiales expedidos por el Ministerio de Educación de Colombia, como los Derechos Básicos de Aprendizaje (DBA), los Estándares Básicos en Competencias del Lenguaje y los Lineamientos Curriculares, para establecer el marco normativo. Posteriormente, se aplicó una encuesta exploratoria de actitudes lingüísticas, con el fin de diagnosticar las percepciones iniciales de los estudiantes sobre el uso de quechuismos. Con base en los resultados de esta primera etapa, se seleccionó material literario que sirvió como insumo pedagógico para las clases, así como un corpus léxico representativo de quechuismos presentes en el dialecto nariñense. A continuación, se implementó una estrategia pedagógica para la enseñanza de los quechuismos, diseñada para fomentar la apropiación cultural y lingüística. Al finalizar esta intervención, se aplicó una segunda encuesta para contrastar los resultados con la encuesta inicial y evaluar los cambios en las actitudes lingüísticas. Finalmente, se realizó un análisis comparativo de los resultados obtenidos, integrando las diferentes fases del proceso.

3. Análisis de documentos

3.1. Lineamientos Curriculares

El documento aborda la complejidad del lenguaje y su enseñanza en el contexto educativo, destacando la importancia de comprender las diversas concepciones del lenguaje y su relación con la cultura. A través de un enfoque constructivista, se exploran las herramientas ana-

líticas necesarias para el análisis de textos y la producción de ensayos, así como la relevancia de las interacciones sociales en el aprendizaje. Igualmente, realiza un diagnóstico sobre el estado actual de la educación en el país, proponiendo un marco para la reflexión y el desarrollo de prácticas pedagógicas efectivas. Como lo menciona el mismo documento, expedido por el Ministerio de Educación Nacional: “con los lineamientos se pretende atender esa necesidad de orientaciones y criterios nacionales sobre los currículos, sobre la función de las áreas y sobre nuevos enfoques para comprenderlas y enseñarlas.” (p. 3)

Al analizar los Lineamientos Curriculares, se identificó que el documento propone una estructura para el diseño del currículo en la enseñanza de la lengua materna y la literatura. Este currículo está organizado en torno a cinco ejes fundamentales que abarcan distintas dimensiones del aprendizaje lingüístico y comunicativo. El primero, producción textual, promueve el desarrollo de habilidades para crear textos escritos con coherencia, cohesión y adecuación según diferentes contextos. El segundo, interpretación textual, se centra en la comprensión crítica y reflexiva de diversos tipos de textos, fomentando la capacidad de análisis e inferencia. El tercer eje, literatura, busca acercar a los estudiantes a las obras literarias como una expresión artística, histórica y cultural, fortaleciendo su apreciación estética y la comprensión de los contextos socioculturales. Por su parte, el eje de medios de comunicación aborda el análisis y la producción de contenidos mediáticos, destacando su influencia en la sociedad y la necesidad de un consumo crítico. Finalmente, el eje de ética de la comunicación pone énfasis en la responsabilidad social y la construcción de diálogos respetuosos, contribuyendo a la formación de ciudadanos críticos y éticos en sus interacciones comunicativas.

Para el presente estudio, resulta particularmente interesante el eje curricular referido a la ética de la comunicación, dado que aborda principios fundamentales para la interacción y los procesos culturales implicados en las dinámicas comunicativas. Este eje destaca la importancia de construir principios básicos de interacción a través del uso del lenguaje; además, se enfatiza la necesidad de trabajar en el reconocimiento de múltiples códigos sociales y lingüísticos, así como en la claridad y respeto de los roles comunicativos en distintos contextos.

Pese a que en los lineamientos curriculares se hace mención a los dialectos de lenguas indígenas, es notable la ausencia de una referencia explícita a las variedades dialectales del español. A lo largo del documento, solo se encuentran ideas generales y referencias vagas bajo términos amplios como “diversidad cultural y lingüística”, sin abordar de manera concreta las particularidades regionales del español hablado en Colombia. Incluso, la palabra “dialecto” se menciona únicamente una vez en todo el documento, lo que refleja una notable desatención hacia este aspecto. Esta carencia limita la oportunidad de trabajar en el aula temas como los dialectos regionales, que podrían ser un recurso valioso para fomentar el respeto por las identidades locales.

3.2. Derechos Básicos de Aprendizaje

Los Derechos Básicos de Aprendizaje (DBA) son un conjunto de aprendizajes estructurantes que los estudiantes deben adquirir en cada grado de educación escolar. Estos derechos abarcan áreas como lenguaje, matemáticas, ciencias sociales y ciencias naturales, y buscan garantizar una educación de calidad para todos. Su objetivo es promover el desarrollo integral de conocimientos, habilidades y valores

esenciales para la democracia y la igualdad de oportunidades. Ahora se procederá a estudiar los DBA correspondientes a la asignatura de Lenguaje, con el fin de analizar cómo estos lineamientos abordan aspectos relacionados con las variedades dialectales del español, la diversidad lingüística y los procesos de interacción comunicativa en el aula.

Son de principal interés los DBA para grado octavo que incluyen el desarrollo de habilidades relacionadas con el léxico, como la identificación y uso de vocabulario adecuado en diferentes contextos. Se enfatiza la importancia de enriquecer el léxico a través de la lectura y la producción de textos, así como la comprensión de términos técnicos y su aplicación en situaciones específicas. Además, se promueve la reflexión sobre el significado de las palabras y su uso en la comunicación efectiva. Tal como se anuncia en el numeral 2 de referencia de aprendizaje con una de sus evidencias: “Relaciona las manifestaciones artísticas con las comunidades y culturas en las que se producen. (...) Resignifica las expresiones artísticas de origen popular para explorar usos no convencionales del léxico.” (p. 36).

Por esta razón, se decidió aplicar el estudio en grado octavo, ya que los Derechos Básicos de Aprendizaje (DBA) de Lenguaje para este nivel enfatizan el desarrollo de habilidades léxicas fundamentales, como la identificación, el uso adecuado del vocabulario en diversos contextos y la reflexión sobre el significado de las palabras para una comunicación efectiva. Además, estos DBA promueven la relación entre las manifestaciones culturales y las comunidades que las producen, lo que resulta relevante para analizar cómo las variedades dialectales del español, como los quechuismos, pueden integrarse de manera significativa en los procesos de enseñanza y aprendizaje del léxico.

3.3. Estándares Básicos en Competencias del Lenguaje

Habiendo determinado el grado octavo como el nivel educativo para la aplicación del estudio, el siguiente paso consiste en realizar un análisis detallado del documento de *Estándares Básicos en Competencias del Lenguaje*. Este establece las competencias que los estudiantes deben desarrollar en relación con la lectura, la escritura, la oralidad y otros aspectos fundamentales de la comunicación. Su propósito es guiar la enseñanza hacia el fortalecimiento de habilidades lingüísticas que permita a los estudiantes comprender, producir y reflexionar críticamente sobre diversos tipos de textos en distintos contextos.

Respecto a los estándares de grado octavo a noveno, el documento resalta la importancia del lenguaje como una capacidad transversal, con un valor tanto subjetivo (cognitivo y personal) como social (interacción y cohesión grupal). Este enfoque subraya la relevancia de la comunicación efectiva, fundamental para el desarrollo de competencias lingüísticas en los estudiantes. Además, se destaca la relación entre el lenguaje y los procesos cognitivos, señalando cómo el lenguaje organiza y facilita procesos como la planificación y el monitoreo de acciones. Este punto es clave para argumentar que las actividades de lectura y escritura refuerzan habilidades en diversas áreas del aprendizaje.

Este enfoque, centrado en competencias lingüísticas generales, deja de lado el tratamiento más detallado de rasgos lingüísticos específicos, lo que es crucial para el aprendizaje de quechuismos, especialmente cuando se busca que los estudiantes lo integren en producciones textuales. El no abordar la diversidad léxica y las variedades del español limita la comprensión de la riqueza lingüística presente en el idioma. La falta de mención sobre el léxico y sus influencias regiona-

les puede llevar a una visión reduccionista del lenguaje, ignorando la pluralidad cultural y lingüística. Esto podría afectar la formación de los estudiantes al no reconocer la importancia de las variedades del español en su contexto social y cultural.

En el documento, se encontró interesante lo mencionado en cuanto a la literatura latinoamericana, la cual se caracteriza por su diversidad estética, histórica y sociológica, reflejando las particularidades temporales, geográficas y de género. Se destaca la importancia de conocer y caracterizar las producciones literarias de la tradición oral y escrita, así como establecer relaciones entre ellas. Además, se enfatiza la necesidad de identificar elementos textuales que evidencien las características de la literatura latinoamericana en su contexto cultural.

4. Aplicación de encuesta exploratoria

Como parte del desarrollo del estudio, se aplicó una encuesta exploratoria, con el propósito de recopilar datos acerca de las actitudes lingüísticas de los estudiantes en relación con el uso de quechuismos. Esta encuesta permitió identificar percepciones, valoraciones y niveles de aceptación de estos términos, proporcionando un panorama inicial sobre el grado de conocimiento y uso del léxico de origen quechua. Los resultados obtenidos fueron fundamentales para diseñar la estrategia pedagógica que busca fomentar el reconocimiento y la apropiación de los quechuismos como parte del patrimonio cultural y lingüístico de la región.

Se aplicó la encuesta a un total de 18 estudiantes de grado octavo, con el propósito de obtener datos sobre sus actitudes lingüísticas

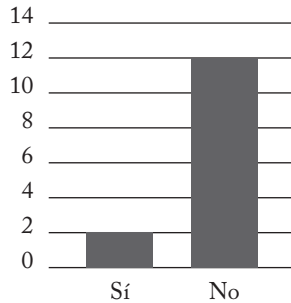
respecto al uso de quechuismos. No se consideraron variables como género y edad, dado que el enfoque del estudio se centra en las actitudes lingüísticas dentro del contexto de la enseñanza. Incluir dichas variables habría desviado los objetivos propuestos, los cuales priorizaron la relación entre la percepción de los estudiantes y la implementación pedagógica de los quechuismos en el proceso educativo.

La encuesta aplicada se diseñó con tres preguntas clave para explorar las actitudes lingüísticas de los estudiantes hacia el uso de los quechuismos en su entorno. Estas preguntas fueron: *¿Qué calificativo le asignaría a los quechuismos?*, *¿Considera que los quechuismos deben ser parte del repertorio léxico de los pastusos?*, y *¿Considera a los quechuismos como un elemento identitario de la cultura nariñense?* La selección de estas preguntas respondió al objetivo de informar no solo las percepciones subjetivas sobre los quechuismos, sino también su valoración cultural y lingüística. Estas preguntas permiten identificar cómo los estudiantes asocian los quechuismos con conceptos como identidad, pertenencia cultural y pertinencia lingüística, aspectos que son fundamentales para comprender el impacto de estas expresiones en la enseñanza y en el contexto sociocultural de la región.



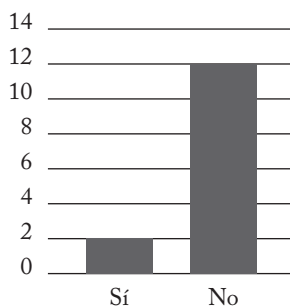
Los resultados de la pregunta “¿*Qué calificativo le asignaría a los quechuismos?*” muestra una tendencia significativa hacia la percepción negativa de estas expresiones. La mayoría de los estudiantes (aproximadamente 12 de 18) calificaron los quechuismos como malsonantes, lo que evidencia un rechazo o incomodidad frente a estas palabras dentro de su repertorio lingüístico. Por otro lado, una minoría (alrededor de 4 estudiantes) los consideran anticuados, lo que podría interpretarse como una percepción de que estas expresiones pertenecen al pasado y han perdido vigencia en el habla actual. Solo un número muy reducido (2 estudiantes) calificó los quechuismos como coloquiales, sugiriendo que pocos los consideran parte de su lenguaje cotidiano. Estos resultados reflejan actitudes lingüísticas marcadas por estigmas hacia los quechuismos, lo que podría estar influenciado por factores socioculturales y educativos que no fomentan su valoración positiva.

¿Considera que los quechuismos deberían ser parte del repertorio léxico de los pastusos?



Los resultados de la pregunta “¿Considera que los quechuismos deben ser parte del repertorio léxico de los pastusos?” reflejan una clara inclinación hacia la exclusión de estas expresiones del vocabulario cotidiano. La gran mayoría de los estudiantes (aproximadamente 16 de 18) respondieron no, indicando que no consideran apropiado que los quechuismos formen parte del léxico utilizado por los pastusos. Solo una pequeña fracción (alrededor de 2 estudiantes) respondió sí, mostrando una aceptación limitada hacia la incorporación de los quechuismos en el habla común. Estos datos sugieren una falta de integración y valoración de los quechuismos en la identidad lingüística de los estudiantes, lo cual podría estar asociado a prejuicios o desconocimiento sobre la riqueza cultural y lingüística que estos términos representan.

¿Considera a los quechuismos como un elemento identitario de la cultura nariñense?



Los resultados de la pregunta “¿Considera a los quechuismos como un elemento identitario de la cultura nariñense?” evidencian una percepción mayoritariamente negativa por parte de los estudiantes hacia esta relación. La mayoría de los encuestados (alrededor de 12 de 18) respondieron no, lo que indica que no consideran a los quechuismos como una característica representativa de la identidad cultural nariñense. Por otro lado, un grupo minoritario (alrededor de 6 estudiantes) respondió sí, reconociendo en los quechuismos un valor identitario vinculado a la cultura de la región. Estos resultados reflejan una posible desconexión entre los estudiantes y las raíces lingüísticas de su entorno.

Los resultados obtenidos en la encuesta revelaron una clara percepción negativa hacia los quechuismos, ya que la mayoría de los estudiantes calificaron estos términos como mal sonantes, considerando que no forman parte del repertorio léxico adecuado para los pastusos. Sin embargo, también se evidencia un reconocimiento del valor cultural de los quechuismos al identificarlos como un elemento representativo de la cultura nariñense. Esta dicotomía sugiere que, aunque los

estudiantes puedan rechazar el uso de estos términos en ciertos contextos lingüísticos, existe una conciencia sobre su relevancia cultural. Por lo tanto, es crucial incluir los quechuismos en la enseñanza del español como lengua materna, no solo para preservar y valorar esta herencia lingüística, sino también para fomentar una comprensión más profunda de la diversidad cultural que forma parte del patrimonio de la región.

5. Selección de material literario

Una vez realizada la encuesta exploratoria y con ello reconociendo la necesidad de cambiar las actitudes lingüísticas a favor de la preservación cultural de los quechuismos, se procederá al diseño de una propuesta pedagógica que supere las dificultades que se presentan en el marco normativo. Para ello, fue necesario revisar el plan de área de Español con el que cuenta la institución educativa donde se aplicó la propuesta pedagógica, ya que este se entiende como la malla curricular que se adecúa al marco normativo e incluye el listado de temas a enseñarse a lo largo de los tres períodos académicos del año. Cada período consta de tres meses en los dos primeros y cuatro meses en el último, en un año escolar que va de febrero a noviembre según el calendario de las instituciones educativas colombianas.

Se procede al análisis del plan de área del Colegio Musical Británico, elaborado en 2010, con el objetivo de identificar una opción temática que permita incluir la enseñanza de los quechuismos dentro de los contenidos del currículo. Este análisis se centra en revisar

tanto las temáticas lingüísticas como literarias que se abordan en el plan de área, buscando una conexión con el uso de los quechuismos.

Tabla 1
Plan de Área de Español

Período	Temas
1	<ul style="list-style-type: none">• Significado y significante.• Narrador y su clasificación.• Estructura gráfica y textual de una obra literaria.• La comunicación oral y escrita.• Medios de comunicación masiva.
2	<ul style="list-style-type: none">• La tradición oral y la antología.• Literatura precolombina.• Literatura colombiana del siglo XV• Literatura del romanticismo colombiano.• El costumbrismo y el modernismo colombianos.• Mapas conceptuales.
3	<ul style="list-style-type: none">• Literatura colombiana del siglo XX.• Literatura colombiana contemporánea.• El lenguaje periodístico.• La crónica.• La reseña.• Las competencias (interpretativa, argumentativa y propositiva).

Tras la revisión, fue de gran interés el abordaje de la literatura costumbrista colombiana en el segundo período, ya que este tema ofrece

una oportunidad valiosa para trabajar la literatura costumbrista nariñense y explorar la presencia de quechuismos en las obras literarias. Al centrarse en este enfoque, se podrían detectar y analizar expresiones que reflejan el habla típica de la región, utilizando los quechuismos como un recurso narrativo para enriquecer la comprensión de los estudiantes sobre las particularidades lingüísticas y culturales del contexto local.

Muñoz (2018) define a la literatura del costumbrismo colombiano como una corriente que retrata las costumbres, tradiciones y modos de vida de diferentes regiones del país. Surge a mediados del siglo XIX, influenciada por el contexto social y cultural de la época, y se caracteriza por su enfoque en la vida cotidiana, la crítica social y la representación de la identidad regional. Este estilo literario se manifiesta a través de cuadros de costumbres, cuentos y novelas que reflejan tanto la nostalgia por lo rural como la crítica a la vida urbana.

En este sentido, resultó fundamental encontrar una obra que retratará el costumbrismo en el plano lingüístico para poder ejemplificar el uso de los quechuismos en la literatura. Por ello, se realizó una revisión de producciones literarias originarias de Nariño, delimitando temporalmente aquellas creadas a finales del siglo XIX y primera mitad del XX. En esta búsqueda, se halló la novela *Chambú* (1946), del autor nariñense Guillermo Edmundo Chaves García, quien nació en Pasto en 1903 y falleció en 1984. Chaves García, considerado uno de los escritores más importantes de Nariño, realizó sus estudios secundarios en el Liceo de la Universidad de Nariño, y más tarde estudió derecho en la misma universidad. A lo largo de su vida, publicó un poemario titulado *Oro de lámparas* y su novela más conocida, *Chambú*. Esta novela parece ser un trasunto de una autobiografía, narrando la experiencia vivida por el autor a través del personaje principal, Ernesto

Santacoloma, quien se embarca en la búsqueda de nuevos horizontes, poniendo en juego su destino. *Chambú* no solo es un relato sobre la vida del protagonista, sino también un reflejo de la cultura y el habla de la región nariñense, lo que la convierte en una fuente ideal para el análisis de quechuisms en la literatura costumbrista.

6. Selección de corpus léxico

Habiendo seleccionado ya una obra literaria que funcione como ejemplo del uso de los quechuisms en las producciones literarias nariñenses, resulta indispensable complementar el análisis con un corpus léxico que ilustre a los estudiantes sobre el significado de las palabras de origen quechua empleadas en el español nariñense. Aunque actualmente existen diversos trabajos presentados como “diccionarios de lengua pastusa”, muchos de ellos carecen de rigor académico y del respaldo investigativo necesario para ser incluidos en el presente estudio. Por ello, se recurrió al trabajo titulado *Apuntes lexicográficos del español hablado en Nariño*, de Albor (1972), una obra que se desprende de la elaboración del *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia* (ALEC) durante la década de los años sesenta. Este trabajo destaca por su solidez académica y su metodología, convirtiéndose en una fuente confiable para identificar y analizar los quechuisms presentes en el habla nariñense y su relevancia en el contexto cultural y lingüístico de la región.

El trabajo de Albor (1972) reúne un total de 107 unidades léxicas que abarcan diversas categorías gramaticales, como interjecciones, sustantivos, adjetivos y verbos. Estas unidades incluyen, además, un análisis de sus variaciones morfológicas en contraste con su origen

quechua, acompañado de ejemplos de uso que ilustran su aplicación en el español nariñense. Cabe destacar que este estudio fue compuesto a partir de entrevistas realizadas a hablantes nariñenses, comunidades indígenas y fuentes de literatura costumbrista. Entre estas últimas, figura la novela *Chambú* de Guillermo Edmundo Chaves García, lo que refuerza la relevancia de esta obra literaria como un referente clave para el análisis del uso de los quechuismos en el contexto regional y su proyección cultural.

7. Aplicación de estrategia pedagógica

La aplicación de la estrategia pedagógica se llevó a cabo durante los meses de julio y agosto de 2023, correspondientes al segundo período académico, en el cual se identificó en el plan de área la temática de literatura costumbrista colombiana. Para implementar la propuesta, se diseñó un cronograma detallado que consta de un total de siete sesiones, cada una con una duración de una hora y treinta minutos, en las cuales se distribuyeron actividades como cinco controles de lectura de la obra *Chambú*, una revisión de la vida y obra del autor, definición de conceptos como: costumbrismo colombiano y quechuismos; y finalmente, un ejercicio de producción textual utilizando quechuismos extraídos del corpus léxico de Albor (1972).

Tabla 2

Cronograma de actividades para aplicación de propuesta pedagógica

Sesión	Actividades
Julio 5	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicación de encuesta exploratoria de actitudes lingüísticas. • Introducción al costumbrismo colombiano y su contexto histórico. • Inicio de lectura de la obra Chambú.
Julio 10	<ul style="list-style-type: none"> • Primer control de lectura de la obra Chambú. • Biografía de Guillermo Edmundo Chaves García.
Julio 12	<ul style="list-style-type: none"> • Segundo control de lectura de la obra Chambú. • Definición de Quechuismos.
Agosto 9	<ul style="list-style-type: none"> • Tercer control de lectura de la obra Chambú. • Identificación de quechuismos en la obra de Guillermo Edmundo Chaves García.
Agosto 14	<ul style="list-style-type: none"> • Cuarto control de lectura de la obra Chambú. • Aproximación al corpus léxico de Albor (1972).
Agosto 16	<ul style="list-style-type: none"> • Quinto control de lectura de la obra Chambú.
Agosto 23	<ul style="list-style-type: none"> • Actividad de producción textual utilizando quechuismos del corpus léxico de Albor (1972). • Aplicación de encuesta de actitudes lingüísticas.

Todas las actividades y la temática que forman parte de la estrategia pedagógica se ajustan al marco normativo establecido por los Lineamientos Curriculares, los Derechos Básicos de Aprendizaje (DBA) y los Estándares Básicos en Competencias del Lenguaje, aprovechando las generalidades y ambigüedades presentes en estos documentos. En particular, se trabajaron los DBA, específicamente

el numeral dos, que menciona: “Relaciona las manifestaciones artísticas con las comunidades y culturas en las que se producen. (...) Resignifica las expresiones artísticas de origen popular para explorar usos no convencionales del léxico” (p. 36). Además, se trabajaron los Estándares Básicos en Competencias del Lenguaje relacionados con el eje de literatura, que fomenta la identificación de los recursos del lenguaje empleados por autores latinoamericanos de diferentes épocas y la comparación con los utilizados por otros autores en contextos temporales y espaciales distintos. También se incluyó el eje de producción textual, que indica: “Tengo en cuenta reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas para la producción de un texto” (p. 38), un enfoque clave que se complementó con el uso del corpus léxico, proporcionando los valores semánticos de cada unidad léxica.

Para actividades como la introducción al costumbrismo colombiano y su contexto histórico, se utilizó como sustento conceptual el documento de Muñoz *El costumbrismo en la literatura colombiana y la formación de tipos regionales (Capitalinos y provincianos)* (2018), el cual proporciona una visión integral sobre los tipos regionales en la literatura colombiana y su vinculación con la identidad cultural. En el caso de la biografía de Guillermo Edmundo Chaves García, se recurrió al texto de Orrego *Chambú de Guillermo Edmundo Chaves: novela colombiana de la heterogeneidad andina* (2013), que permite profundizar en el análisis de la obra *Chambú* y su contexto andino, además de datos relevantes de su autor. Todos los conceptos extraídos de estos documentos pasaron por un proceso de transposición pedagógica, en el cual se depuró el lenguaje y se extrajo información esencial y resumida para asegurar que los estudiantes pudieran aprehenderla de manera efectiva. Además, para el trabajo con la producción textual y el corpus

lexicográfico, se utilizó el ya mencionado trabajo de Albor *Apuntes lexicográficos del español hablado en Nariño* (1972), que fue clave para el estudio de los quechuismos presentes en el español de Nariño.

Para el análisis y la ejemplificación del uso de quechuismos en el contexto literario, se utilizó una edición digitalizada de la obra *Chambú* de Guillermo Edmundo Chaves García, publicada en 2022 por la Universidad de Nariño. Esta edición fue clave para identificar y resaltar algunos apartes de interés, en los que se puede observar el uso de quechuismos dentro del relato. Estos fragmentos fueron seleccionados para ilustrar cómo el autor emplea el léxico nariñense de influencia quechua en la construcción de su obra, permitiendo a los estudiantes conectar la lengua hablada con la producción literaria regional.

Y la comadre Elena que salía de una de las toldas:

—Dios me ampare! Ya está otra vez aquí este condenado... Créele, créele, para que esta noche otra vez se “chume” y tenga que sacarlo a palos.

—Adiós mamitica —exclamó el mozo—. No me regañe a la guagua... Mañana bajamos a misa a Piedrancha, quieren?

—Después te decimos. Bajarás pronto eso sí, que aquí está su cafecito. (Chaves, 2022, p. 44)

En el anterior ejemplo extraído de la obra, encontramos el uso de dos unidades léxicas clasificadas como quechuismos; el primero es el verbo “chumar” (emborracharse) en modo subjuntivo de tercera persona del singular: “chume”; el segundo, el sustantivo común “guagua” (niño o niña); además del uso de diminutivos como “mamitica”, que caracterizan el habla nariñense.

—Oiga don José. Qué significa Chambú?

—No sé señor. Es quechua. Una vez le oí decir a un doctor discutiendo que chamber es como abrir. No sé si dijo que tallar. Asina dijo, pero no le entendí bien. (Chaves, 2022, p. 47)

En el anterior ejemplo, encontramos cuestionamientos de índole lingüística en los diálogos de los personajes, como en el caso del significado de “chambú” (locación geográfica) y su confusión con el verbo “chamber” (hacer canales).

Sería interminable recordar tantos nombres que a uno no se le olvidarán jamás, porque su significado vale plata, como Anganuy, el pueblecito de los altos de Pasto, que es nido de águilas; e interjecciones que no hay en castellano, como achachay, exclamación de frío, que todos decimos; y achichuy, interjección de calor, que yo uso cuando me quemo los dedos o cuando me toca la Casilda...

La muchacha saltó desde el rincón donde se había agazapado para oírlos.

—Por qué dice eso pue, delante er blanco?...

—Achichuy! Negra, no me pellizqués... (Chaves, 2022, p. 70)

El anterior fragmento proporciona un ejemplo claro de cómo la narrativa misma ofrece el significado de algunos quechuismos utilizados en el contexto nariñense. En el extracto, se destacan términos como “Anganuy” (pueblecito de los altos de Pasto) y las interjecciones “achachay” (exclamación de frío) y “achichuy” (exclamación de calor), cuya explicación es brindada directamente dentro del relato. Este tipo de enfoque en el que se ilustran y explican los quechuismos en el mis-

mo contexto literario convierte a la obra en un recurso excelente para la estrategia pedagógica, ya que permite a los estudiantes no solo conocer los términos, sino también comprender su uso y significado dentro de la cultura y la lengua nariñense, favoreciendo así una experiencia de aprendizaje más inmersiva y contextualizada.

El 23 de agosto, los estudiantes realizaron un ejercicio de producción textual siguiendo directrices diseñadas para integrar los quechuismos dentro de un texto narrativo con características del costumbrismo literario. En esta actividad, se les pidió elaborar un cuento que reflejara elementos propios de la identidad cultural nariñense, incluyendo las reproducciones narrativas del dialecto regional en los diálogos de los personajes. Además, debían identificar y destacar frases que, a su criterio, fueran interesantes y tuvieran mayor frecuencia de uso en su entorno cotidiano. En el ejercicio se pudo evidenciar el uso de los quechuismos dentro de sus producciones. A continuación, se citan algunos fragmentos de los diálogos compuestos por cuatro estudiantes para sus textos narrativos.

“—Hola mijo.

—Hola tía, ¿cómo está?

—Bien mijo, vea mijo es que ese guagua mío se me creció y le vamos a hacer una tortica para que arrime un rato.”

En el diálogo propuesto por el estudiante, se aprecia un esfuerzo por reproducir una interacción cotidiana con elementos propios del habla regional, entre los cuales destaca el uso del quechuismo “guagua”, que significa “niño”. Este término no solo refuerza la identidad

cultural del texto, sino que también aporta autenticidad al contexto narrativo, aludiendo a las particularidades lingüísticas del español hablado en Nariño. Además, la repetición del vocativo “mijo” y el uso de expresiones como “vea” y “arrime un rato” enriquecen el registro coloquial del diálogo, dotándolo de cercanía y calidez.

“—Cucha.

—Qué querés vos?

—Para cuando llegue quiero que tenga un choclo con papa y cuy bien sabroso.”

En este diálogo, el estudiante utiliza recursos lingüísticos que reflejan características propias de la región andina, como el uso del quechuismo “choclo”, que se refiere al maíz tierno. Este término, acompañado de referencias culturales como “papa” y “cuy”, enriquece el texto con elementos autóctonos que conectan la narrativa con las tradiciones gastronómicas locales. Además, el uso del voseo en expresiones como “Qué querés vos?” demuestra un dominio del registro informal característico del español hablado en ciertas zonas de Colombia y Ecuador. Este empleo del voseo no solo refuerza la autenticidad del diálogo, sino que también contribuye a la construcción de una identidad lingüística específica para los personajes. En conjunto, el texto evidencia cómo la inclusión de léxico regional y variación pronominal puede fortalecer la representación cultural.

“—Ayayay me duelen las patas –dijo William

—Achichay, viste William por distraído dejaste la chuspa con la comidita —dijo Alonso un poco enojado.”

En este diálogo, el estudiante incorpora los quechuismos “achichay” y “chuspa”. El término “achichay” expresa una sensación de frío o malestar, mostrando cómo el lenguaje refleja experiencias cotidianas a través de interjecciones propias del habla andina. Por otro lado, “chuspa”, que significa bolsa o talega, hace referencia a un objeto común en la vida diaria de las comunidades andinas, cargado de significado cultural. Además, la combinación de estas expresiones con frases coloquiales como “ayayay” y “me duelen las patas” refuerza el carácter regional del diálogo, logrando que los personajes se perciban como parte de un entorno real y cercano.

“Ayer por la noche quedé con una chuma ni la berraca, pero don Urbino tenía que despedirse de su mamá.”

En este fragmento, destaca el uso del quechuismo “chuma”, que hace referencia a un estado de embriaguez. La expresión coloquial “ni la berraca” intensifica el impacto del quechuismo, creando un tono informal y cercano que conecta al lector con el contexto narrativo. Además, el término “chuma” evidencia cómo el vocabulario regional puede ser integrado de manera orgánica en las producciones literarias.

La inclusión de quechuismos en los fragmentos elaborados por los estudiantes refleja un valioso esfuerzo por integrar elementos lingüísticos y culturales propios de su dialecto en sus producciones narra-

tivas. Estos términos, utilizados de manera natural y contextualizada, permiten a los lectores conectarse con la identidad cultural de los personajes y el entorno descrito, ofreciendo una representación más fiel y enriquecida de la realidad regional.

8. Aplicación de encuesta sobre actitudes lingüísticas

Al finalizar la aplicación de la estrategia pedagógica, se volvió a aplicar la misma encuesta sobre actitudes lingüísticas a los estudiantes, utilizando las preguntas: *¿Qué calificativo le asignaría a los quechuismos?*, *¿Considera que los quechuismos deben ser parte del repertorio léxico de los pastusos?*, y *¿Considera a los quechuismos como un elemento identitario de la cultura nariñense?* El propósito de esta reaplicación fue analizar si, después de la aplicación de la propuesta pedagógica, se había generado algún cambio en la percepción de los estudiantes respecto a los quechuismos. Este ejercicio buscaba determinar si la reflexión sobre su uso, su incorporación en textos narrativos y su relación con la identidad cultural habían impactado de manera positiva en sus actitudes hacia este componente lingüístico del español nariñense.

9. *Análisis de resultados*

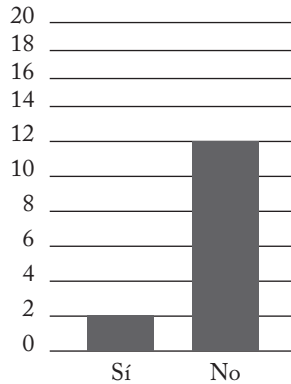


En la reaplicación de la encuesta, los resultados de la pregunta “¿Qué calificativo le asignaría a los quechuismos?” evidencian coloquiales y anticuados con 4 menciones, y solo una persona los percibe como malsonantes.

Este resultado refleja un cambio positivo hacia la percepción de los quechuismos, ya que el calificativo predominante es más neutral y funcional (coloquiales) en lugar de negativo o cargado de juicios desfavorables como “malsonantes”. Esto sugiere que la estrategia pedagógica implementada, que incluyó la reflexión sobre su uso y significado cultural, pudo haber contribuido a desestigmatizar a los quechuismos y a resaltar su relevancia como parte del habla cotidiana.

En los resultados de la pregunta “¿Considera que los quechuismos deben ser parte del repertorio léxico de los pastusos?”, se observa una aceptación prácticamente unánime, ya que 18 estudiantes respondieron sí, mientras que ninguno respondió no.

¿Considera que los quechuismos deberían ser parte del repertorio léxico de los pastusos?

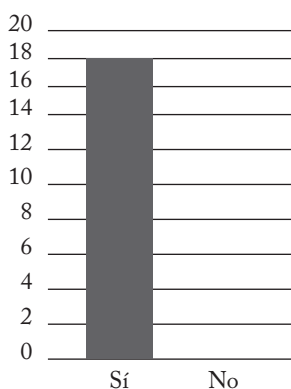


Este resultado evidencia un fuerte reconocimiento por parte de los estudiantes hacia los quechuismos como un elemento importante del repertorio lingüístico de los hablantes nariñenses. Este cambio puede atribuirse a la estrategia pedagógica aplicada, la cual permitió reflexionar sobre el valor cultural y lingüístico de los quechuismos. Además, la inclusión de estos términos en actividades textuales y narrativas ayudó a fortalecer su vigencia y utilidad dentro de la identidad regional, incrementando así su aceptación.

En los resultados de la pregunta “¿Considera que los quechuismos deben ser parte del repertorio léxico de los pastusos?”, se observa una aceptación prácticamente unánime, ya que 18 estudiantes respondieron sí, mientras que ninguno respondió no. Este consenso demuestra un creciente reconocimiento por parte de los estudiantes hacia los quechuismos como un componente esencial de su identidad lingüística y cultural. Además, pone de manifiesto cómo la implementación de

estrategias pedagógicas orientadas al fortalecimiento de la identidad regional puede influir en el cambio de actitudes frente a expresiones lingüísticas propias de la comunidad.

¿Considera a los quechuismos como un elemento
identitario de la cultura pastusa?



10. Conclusiones

Los documentos emitidos por el Ministerio de Educación de Colombia, como los DBA, los Lineamientos Curriculares y los Estándares Básicos de Competencias, presentan un enfoque generalizado y ambiguo en cuanto al tratamiento de las lenguas. Esta carencia fomenta únicamente la estandarización del español, lo que resulta en la exclusión de las variedades dialectales del país. Al ignorar la riqueza lingüística y cultural de las regiones, como el español andino de Nariño, se difumina la identidad cultural de los hablantes y se des-

aprovechan oportunidades para incluirlas en la construcción de un sistema educativo más diverso y representativo.

Los prejuicios lingüísticos hacia los quechuismos en el español andino, especialmente entre la población joven, reflejan una percepción negativa hacia las particularidades léxicas que no forman parte de la norma estándar. Sin embargo, al incorporar actividades pedagógicas en las clases de Lenguaje que permiten analizar, reflexionar y usar estos términos, los estudiantes no solo modifican sus actitudes, sino que también legitiman y valoran formas lingüísticas locales. Estas actividades contribuyen a un cambio de percepción y fortalecen la identidad cultural a través del uso consciente y significativo del léxico regional.

La literatura costumbrista, como la obra titulada *Chambú* de Guillermo Edmundo Chaves García, se posiciona como un recurso valioso en la enseñanza de las particularidades culturales y lingüísticas. Cuando se utiliza de manera pedagógica, permite a los estudiantes identificarse con elementos de su identidad regional, al tiempo que desarrolla un mayor aprecio por su patrimonio cultural. Esta estrategia no solo enriquece el aprendizaje, sino que también convierte a la literatura en un puente para la apropiación cultural, favoreciendo la revalorización de las tradiciones locales en un contexto escolar.

La exposición de los estudiantes a variantes lingüísticas no estándares, como el español andino o los quechuismos, los prepara para enfrentar los retos que supone la diversidad lingüística en su vida cotidiana. Este tipo de exposición no solo les permite entender las dinámicas de la variación lingüística, sino que también los sensibiliza frente a la riqueza y legitimidad de formas de habla diferentes a la norma estándar. En este sentido, se promueve un aprendizaje más integral que fomenta el respeto.

La efectividad de la presente estrategia pedagógica, evidenciada en la transformación de las actitudes hacia los quechuismos y su legitimación como parte del repertorio léxico regional, invita a una profunda reflexión sobre los lineamientos del Ministerio de Educación en las clases de Lenguaje, Español o Lengua Castellana. Este caso demuestra que es posible integrar elementos lingüísticos propios de las variedades del español en el currículo escolar, rompiendo con el predominio exclusivo de la norma estándar. Asimismo, abre las puertas a la inclusión de otros rasgos dialectales, no solo en el nivel léxico, sino también en aspectos fonéticos y sintácticos, fortaleciendo una enseñanza más representativa de la diversidad lingüística del país y promoviendo una visión más inclusiva y culturalmente arraigada en el sistema educativo.

Lista de referencias

- Arboleda, R. (2000). *El español andino*. Forma y función.
- Albor, H. R. (1972). Apuntes lexicográficos del español hablado en Nariño. *Thesaurus*, 27(2), 333-345.
- Chaves, G. E. (2022). *Chambú*. Editorial Universidad de Nariño.
- Del Valle. (2024). *Lo político del lenguaje: Travesía por el español y sus malestares*. Verba Volant.
- E. A. V. (2023). Guillermo Edmundo Chaves. Chambú. *Thesaurus*, 2(3), 559-560. <https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/3302>
- Loia. (2023). Consello da cultura galega. Recuperado el 21 de febrero de 2023 de: <https://consellodacultura.gal/especiais/loia/socio>

- .php?idioma=3&id=5#:~:text=Las%20actitudes%20ling%C3%BC%C3%ADsticas%20son%20las,una%20buena%20actitud%20hacia%%20ella
- Ministerio de Educación Nacional de Colombia (1998). Lineamientos curriculares de lengua castellana. Recuperado el 10 de junio de 2023 de: https://www.mineducacion.gov.co/1621/articulos-89869_archivo_pdf8.pdf
- Ministerio de Educación Nacional de Colombia (2003). Estándares básicos de competencias del lenguaje. Recuperado el 3 de junio de 2013 de: <http://www.eduteka.org/pdfdir/MENEstandaresLenguaje2003.pdf>
- Ministerio de Educación Nacional de Colombia (2015). Derechos básicos de aprendizaje: lenguaje. Recuperado el 17 de junio de 2023 de: https://www.colombiaaprende.edu.co/sites/default/files/files_public/2022-06/DBA_Lenguaje-min.pdf
- Moreno Fernández, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Ariel.
- Muñoz, S. M. (2018). El costumbrismo en la literatura colombiana y la formación de tipos regionales (Capitalinos y provincianos). 駒澤大学外国語論集 = *The semiannual periodical of the Faculty of Arts and Sciences Department of English and Department of Foreign Languages*, (24), 121-146.
- Narvaja de Arnoux, E. (2016). La perspectiva glotopolítica en el estudio de los instrumentos lingüísticos: aspectos teóricos y metodológicos. *Matraga - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ*, 23(38). <https://doi.org/10.12957/matraga.2016.20196>

- Orrego, J. (2013). Chambú de Guillermo Edmundo Chaves: novela colombiana de la heterogeneidad andina. *Escribir al otro. Alteridad, literatura y antropología*, 77.
- Silva-Corvalán, C., y Enrique-Arias, A. (2017). *Sociolingüística y pragmática del español* (2^{da} ed.). Georgetown University Press.

6.

CODA

Entrevista al fraile dominico y escritor brasileño (testimonio)³¹

Alicia Elizundia Ramírez

Frei Betto me estaría esperando a las 9 am en punto. No podía arriesgarme a ser impuntual, teniendo en cuenta el caos que se vive con el transporte público en la capital cubana.

En una pequeña sala de reuniones, que lleva por nombre el del escritor cubano José Lezama Lima, nos encontramos. Magnífico lugar para conversar y lograr el clima que se requiere en una entrevista, pensé de inmediato.

Solo unos segundos bastaron para percatarme de que Frei Betto es estricto con el tiempo. Mientras tomábamos asientos me preguntó: “Dime Alicia, ¿cuál es tu formación? ¿Qué pretendes hacer?” Pensaba que todo ello había quedado claro en la comunicación previa que habíamos sostenido. Por lo que de nuevo sentí que me enfrentaba al reto de persuadirlo.

31 Fragmento del libro de Betto, F. (2011). *Sueño y razón en Frei Betto*. Abya Yala.

Muy segura, le dije mirándole a los ojos: “Quisiera confesarle que tengo gran vocación por las historias de vida. La entrevista es un género que me obsesiona. Desde que hablamos hace un año en Santa Clara estoy conviviendo con su obra y espíritu. Me interesa su filosofía como hombre de fe, así como sus concepciones sobre la religión, y el poder.”

Betto me escuchó con atención, solo asentía de vez en vez. Cuando terminé de hablar me dijo: “Comencemos a trabajar. Recuerde que a las once debemos parar. Durante la tarde tendré un encuentro con los dominicos y después a las siete iré a misa”.

Fue así como dio inicio la primera parte de esta entrevista que en total sumaría más de veinte horas. En tiempos en que muy pocos en el mundo creen en el socialismo, y en los que el escepticismo aflora, hasta en muchos de los que lo viven y construyen, Frei Betto prefiere, a sus 68 años, seguir aferrado a los sueños de su juventud, seguir creyendo en el socialismo, pero consciente de que a la altura del siglo XXI este proyecto político social exige de una mayor democratización.

Al fraile dominico muy pocas personas lo conocen por su verdadero nombre, Carlos Alberto Libanio Christo. Betto fue la forma apocada en que comenzó a llamarlo su familia desde niño, y así se quedó, para ser simplemente Betto. Nombre que puede parecer pequeño para un hombre que transmite lo que quizás muchas personas anhelan tener: paz. No sé si por el tiempo que le dedica a la oración, por su comunión con Dios, por sus conocimientos y espiritualidad, por los cuatro años que sufriera prisión durante la época de la dictadura, por su vida conventual y las horas que permanece solo consigo mismo, o por la conjunción de todo ello a la vez.

¿Recuerda la primera vez que tuvo curiosidad por saber quién era Dios?

Siempre pensaba en Dios como algo que estaba arriba. Un día de Navidad mamá me preguntó qué quería de regalo, le dije que quería ver a Dios. Entonces en la víspera de la Navidad nos dijo a mi hermano y a mí que tomáramos del armario los juguetes y la ropa que ya no queríamos usar. Lo pusimos en un saco y mi mamá nos llevó a un hospital pediátrico de niños y niñas que tenían cáncer, casi todos con las cabezas rapadas. Les donamos las ropas y los juegos, y nos quedamos allí con ellos jugando. Cuando salimos, le pregunté a mi mamá si se había olvidado que ella me había prometido que íbamos a ver a Dios, y me dijo: “Tú acabas de ver a Dios”, y me explicó que a Dios se lo ve en el prójimo, y sobre todo en el prójimo hambriento, enfermo, y eso marcó mi vida.

Hasta este momento, percibo que su mamá era una mujer muy importante en su vida, en su espiritualidad, que fue decisiva en su formación.

Tanto que yo no tengo complejo de Edipo, soy el propio. En mi casa ocurría una cosa curiosa. Mi papá en la juventud había sido un hombre muy religioso y después se tornó en un anticlerical militante. No permitía que ningún cura entrase en mi casa, y mi mamá era una católica progresista, en un tiempo en que no se utilizaba esta categoría para católicos, porque ella pertenecía a la Acción Católica que tenía mucha influencia del catolicismo y de la filosofía francesa, que eran más abiertos y progresistas. Tenía relación con curas que eran muy inteligentes. Mi papá solo hacía una única excepción con uno de esos curas, y decía: “Entra no por ser cura, sino por ser intelectual”.

“Alicia, ahora voy a confesarte un secreto de Estado. No puedes decirselo a nadie. Debo de estar de nuevo en La Habana, del 21 al 29 de marzo, con motivo de la visita del Papa Benedicto XVI a Cuba. Mi visita tendrá un carácter secreto. Estaré todo el tiempo en una casa de protocolo, sin salir de allí. Pienso que tendremos tiempo para seguir trabajando.”

Con estas confesiones de ambas partes, comenzamos nuestro segundo día de trabajo. Sentí que en solo horas había surgido la empatía que necesita un entrevistador para poder adentrarse en la vida del otro.

¿Cómo pudo estar siete meses conviviendo con esas dudas?

Realmente fueron cinco de oscuridad, pero al mismo tiempo Teresa de Ávila me enseñaba que yo iba a pasar por eso. Después Juan de la Cruz dice: “Ama esta noche oscura”, porque él fue discípulo de Teresa y hace la misma descripción de las etapas de la vida de oración en sus obras. San Juan de la Cruz es quien ejerce mayor influencia sobre mí en la cárcel, donde tuve mi segunda experiencia mística fuerte, gracias a él. Entonces, tú vives ahí porque sientes que algo está cambiando para mejorar. Uno de los puntos importantes en la experiencia de meditación es el no querer entender, porque es una experiencia que trasciende los sentidos y la razón, y no hay que darle importancia a las preguntas que nos surjan. Es entregarse a esta función espiritual a la que nos lleva la razón.

Hablaba de la diferencia que había para usted entre el Jesús de hace años atrás y el de ahora...

Exactamente, yo estaba muy influido por lo sociológico y después con Teresa de Ávila y en la cárcel con San Juan de la Cruz descubrí un Dios personal. Tú puedes no ver mi fe, yo tampoco la veo, mas la

siento. Es una cosa personal esta experiencia de Dios. Hubo un tiempo en mi vida que yo tenía una espiritualidad que es propia en la *Biblia* de los fariseos, grupo judaico, en los tiempos de Jesús, y, utilizando una metáfora, parecía que Dios vive en lo alto de una montaña y uno tiene como Sísifo que subir la escalera de las virtudes morales. Es decir, voy a ser honesto, fiel a mis principios, generoso, amar al prójimo, y voy a caminar hasta que llegue al tope de la montaña, y ahí voy a conquistar el premio que se llama Dios. Esa era para mí la espiritualidad, y era la de mucha gente.

Ocurre que somos todos como Sísifo, después del cuarto o quinto escalón nos venimos abajo porque somos pecadores, y ahí de nuevo decimos “Dios, perdóname”. Pasé muchos años así, y de súbito la experiencia mística me hizo revertir el proceso y descubrir el Evangelio y que la propuesta de Jesús es totalmente inversa a la óptica de los fariseos, o sea, Dios es amor, jamás nos deja de amar, no importa lo que hagamos. Es como una madre. Estuve en la cárcel dos años con los prisioneros comunes, y los días de visita venía la pobre madre a ver a su hijo asesino, cruel, un monstruo humano, pero ahí estaba esta mujer con todo cariño para su hijo, y ahí mirando a una mujer de estas pensé: “Dios no puede ser menor que esta mujer”. O sea, el amor de Dios por nosotros es incondicional, pero como todo amor exige reciprocidad en la libertad, eso es lo que me explica un misterio de la vida humana, que es el mal. ¿Por qué si Dios es bueno, existe injusticia, opresión, golpes, el mal?

Esto es un problema para la teología que para mí dejó de serlo en el momento en que descubro que el mal es una consecuencia de nuestra libertad amorosa, o sea, Dios me ama como te ama a ti, a Hitler, a todos indistintamente, pero somos tan libres que podemos

rechazar el amor de Dios. El amor solo existe en la libertad. Dios nos hizo tan libres que podemos rechazar el amor de él. En otras palabras, Dios nos ama incondicionalmente, pero depende de nosotros estar o no abiertos a esta relación amorosa. Y hay mucha gente que no cree en Dios, pero él está abierto. Como hay mucha gente que cree muchísimo, un cardenal, pero no está abierto.

Reconstrucción del diccionario³²

César Eduardo Carrión

I

¡Ay, abuela Teresa! Si pudieras escuchar el gemido amargo de los pájaros. Amargo porque todos los pájaros son instrumentos quirúrgicos de la cobardía.

Si pudieras escuchar el lenguaje raído de los maestros. Raídos porque todos los maestros se comportan como catedrales mínimas de la violencia.

Si pudieras ver de nuevo este cielo, que desde hace un tiempo se ha quedado boca arriba, como una crisálida abandonada, como una polilla del sueño.

32 En Carrión, C. E. (2018). *Es lodo y es polvo y es humo y es nada*. Ruido Blanco.

Este cielo, querida abuela, que rebuzna como un fantasma alcoholizado. Este cielo, Teresa querida, que grazna como un emperador moribundo.

¡Ay, abuela Teresa! ¡Si pudiéramos practicar quiropraxia con la espina dorsal del terror!

II

¡Ay, abuela Teresa! Si pudieras escuchar el gemido amargo de los pájaros, el lenguaje raído de los maestros.

Si pudieras ver este cielo, si pudieras escuchar estos animales, si pudieras tocar estos fantasmas, como lo hago yo, querida abuela, como un intérprete contrahecho de una lira oxidada...

Acaso hablaríamos en su lengua, en su lenguaje de palabras enfermi-
zas, en su lenguaje de palabras suplicantes: *dios, patria y libertad* (cerdo, canción y dilema), *hasta la victoria siempre* (rosa de poliestireno expandido).

Pero todas son palomas zurcidas en mis labios, como llagas saludables, como sangre reseca de los héroes nacionales, como despojo de los santos de la religión de nuestros padres, como versos de amor deshuesados, como letanías populistas, como mentiras empalagosas, como sermones patrióticos y sangrientos, como palomas, abuela, como palomas...

Por esas palabras, por esos gemidos, por esos lenguajes, por este cielo, querida abuela, mi boca se ha convertido en un relicario.

III

¡Ay, abuela Teresa! Si pudieras, por un momento, levantarte de tu cripta, como se levantan los santos, como se levantan los héroes, como se levantan los pájaros que han muerto en pleno vuelo.

Si pudieras escuchar cómo suena en estos tiempos el tremor de tu apellido.

Si pudieras, abuela, contagiarte de mi asco, por unas horas apenas, por un minuto tan siquiera.

Me enseñaste que el silencio es el único tirano ineluctable, el único cura infalible, el sacerdote que no cuelga la sotana, el asesino que no caduca, el sicario con el fusil empotrado en la lengua.

Me enseñaste a enfrentarme a ese hijo de puta. Pero, abuela querida, el maldito es el hijo y la puta misma. Y es el nieto de sí mismo, y el ancestro de su propia muerte.

La tarea parece imposible. La democracia es un lago muy turbio, sembrado de muertos ajenos, sembrado de perros podridos. Es una sopa indigesta, llena de flores y enigmas.

Llevamos armas a la mesa cada día. Desayunamos dragones crudos. Almorzamos cadáveres ancestrales. Bebemos jarabes de entrañas añejas. Cenamos corazones rubicundos.

Hoy pensaba decir tu nombre, para acordar una tregua, para firmar un armisticio con el vacío de tu lengua.

Pero digo tu nombre, y el eco me responde, el eco responde, me responde, responde, dónde, abuela, dónde, dónde...

Hoy me queda apenas levantarme de mi catre, de mi cofre. Transitar el callejón de los vencidos. Cantar el himno de los condenados.

Y bailar y bailar y bailar y bailar iluminado con el esplendor de esta tragedia.

IV

¡Ay, abuela querida! El mar es el peor de todos los ciegos, porque jamás escucha, porque su lengua es un reptil de vidrio derretido, porque siempre está regresando, porque el mar siempre regresa a su propia sombra, porque su sombra es un vientre insumergible, porque el mar es todo vientre, porque todo él es un feto immaculado, porque es padre y madre de sí mismo.

¡Ay, querida abuela! El mar no es solo un tema literario, aunque sea el más literario entre los más literarios que existen. El mar es un caldo de ozono y futuro.

Y a los que no sabemos nadar, o mal nadamos, nos queda apenas resignarnos, santiguarnos, persignarnos con el agua santa de su bullicioso silencio.

Nadar, verbo intransitivo, que describe la ruta del mar hacia su propia nada.

Nadar, acción de todos los cuerpos conocidos hacia el fondo del buche del cormorán termonuclear,

Que al final de cuentas es el único soberano totalmente democrático, porque siempre nos escoge a todos.

¡Ay, abuela Teresa! ¡Cuántos nombres crueles y ridículos tiene el mar!
¿Por qué, abuela querida, si al fin y al cabo es apenas un pedazo de agua?

Una marimba para su reino³³

Mario Conde

En un pueblo de pescadores se cantaba la marimba con tanta bulla y alegría que sus notas cruzaron el mar y llegaron hasta el mismo infierno. Fascinado por la música, al diablo se le ocurrió conseguirse las almas de un conjunto de marimba para alegrar su reino. De inmediato, el cachudo cerró con candado las puertas del infierno y se dirigió al pueblo.

En las afueras, las casas retumbaban con el zapateo de los bailarines. Astutamente, el diablo se convirtió en un hombre buen mozo y bien vestido y entró en una casa enfiestada. Las mujeres agitaban sus polleras y los hombres lanzaban sus pañuelos como flechas de amor. El músico principal, un muchacho llamado Campa, tocaba el requinto mientras recitaba unas coplas de desafío:

33 Cuento inédito de Mario Conde.

Un cangrejo con su espada
me quiso poner un cacho.
Yo le prendí una patada
y le rompí el carapacho.

El cachudo sonrió de oreja a oreja: ese era el músico que quería para su reino. Se paró al frente y lo retó con unas coplas:

Yo salí por Guadualito
y subí por Derrumbado;
sabes que estás cantando
con el diablo desatado.

La música calló y los presentes se quedaron horrorizados: el que acababa de cantar era el diablo en persona. Los bailarines se echaron a temblar, pues si alguien no respondía, estaban condenados a la gran olla del cachudo. Pero Campa no se hizo esperar y cantó:

Desde que te vi tengo
un gran dolor de cabeza.
Para un diablo desatado,
venga Dios con su grandeza.

¡Pum! Retumbó la casa y los asistentes fueron a dar por los suelos. El cachudo, vencido por el nombre de Dios, regresó al infierno echando humo de las orejas por no haber podido traer un conjunto de marimba para su reino. Pero decidió intentarlo de nuevo.

Esta vez se dirigió a un pueblo donde la gente celebraba la victoria por una guerra.

—Este sí es un gran pueblo —se rio el diablo a candeladas—. ¡Entero me lo voy a llevar!

El cachudo entró en una casa donde la gente bailaba y cantaba al ritmo de la marimba. Al igual que la vez anterior, se paró al frente de los asistentes y empezó a recitar que daba gusto. Francelino, el glosador principal de la fiesta, le respondía al punto. Las coplas iban y venían, hasta que el diablo notó que su rival estaba más concentrado en mirar a una bella muchacha que en el desafío. Decidió entonces improvisar una copla para identificarse y llevarse a Francelino:

Soy hijo de la cornuda,
soy enemigo del frío;
pongan atención señores,
que ya Francelino es mío.

Todo el mundo se quedó helado. El diablo estaba en medio de la fiesta. La bella muchacha, que era novia del glosador, sacó un escapulario para decir una plegaria. Pero Francelino cantó primero:

Yo al infierno me bajé
solo con mi escapulario,
y al diablo le hice rezar
el santísimo Rosario.

¡Pum! El diablo dio una patada que hizo retumbar el suelo y desapareció. La casa se llenó de olor a azufre y los asistentes corrieron despavoridos.

Una vez en el infierno, el cachudo se sentó en su trono y, mientras se rascaba los cachos con un tridente, llegó a la conclusión de que debía ser más discreto. Lo mejor sería ganarse la confianza de las gentes, bailar un poco y cuando los músicos estuvieran cansados y con sueño, componer su desafío.

Con esta idea, se dirigió a otro pueblo en las orillas de un río, se confundió entre la gente y en la noche se fue para una casa donde se tocaba la marimba. Bailaba tan bien que los asistentes se quedaron maravillados con los pasos del forastero.

Sin embargo, a doña Juana, la mamá de una muchacha casamentera, le pareció sospechoso el desconocido bailarín, lo observó con atención y se dio cuenta de que era el diablo. Sin perder tiempo, doña Juana se fue a su casa, tomó un frasco con agua bendita y mandó a un chico con un recado para el bailarín.

El diablo sonrió cuando el chico le dio el recado, feliz al imaginar que la señora le iba a ofrecer la mano de su hija. Se encaminó enseguida a las orillas del río, lugar donde se encontraría con la futura suegra.

Doña Juana esperaba resuelta a ahuyentar al diablo para salvar al pueblo. Cuando lo vio venir, las piernas le empezaron a temblar. Para burlarse, el cachudo improvisó una copla:

En un tiempo ya pasado
mi mujer sí me quería,
y mi suegra me presumía
qué buen yerno me ha tocado.

Doña Juana no sabía componer coplas, pero era una ferviente devota. Así que sacó la botella con agua bendita y la arrojó en la cara del cachudo.

¡Pum! Retumbó un trueno en el cielo y el diablo se arrojó al río. Nunca más se lo volvió a ver en busca de un conjunto de marimba para su reino. Como recuerdo, los glosadores le compusieron una rima:

Un diablo se cayó al agua,
vino otro y lo recogió.
Y otro diablo decía
¿cómo diablo se cayó?

Cartografía de voces americanas es la deriva natural de un encuentro, un eco que toma forma para mantener abiertas las conversaciones entre creación y análisis. Este libro se concibe como un territorio compartido donde la crítica y la poesía, la investigación y el relato, se entrelazan sin jerarquías.

Organizado como una partitura, sus secciones invitan a una escucha polifónica. Aquí dialogan el mito y la vanguardia, la literatura de los extrarradios y los imaginarios urbanos, la oralidad y la escritura. Unos capítulos analizan, otros narran. Unos investigan el pasado, otros inventan futuros posibles. Todo convive en un mismo volumen.

Este libro es una cartografía en movimiento: no un mapa fijo, sino un trazado donde cada voz marca una ruta, una huella, un ritmo.



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador

edi
PUCE



Grupo de
Editoriales
Universitarias
AUSJAL

ISBN: 978-9978-77-796-1



9789978777961
