

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

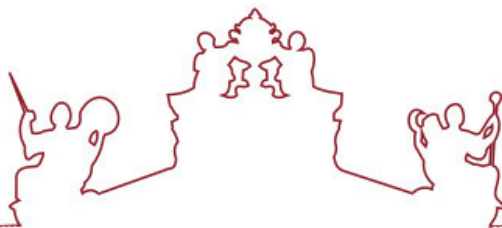
Tese de Doutoramento

Abordaje de la producción literaria de los grupos en situación de vulnerabilidad (diversidades étnicas y sexo-genéricas) en el contexto de la literatura ecuatoriana del siglo XXI.

MILTON BERNARDO LOPEZ BUENO

Orientador(es) | Antonio Sáez Delgado

Évora 2026



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

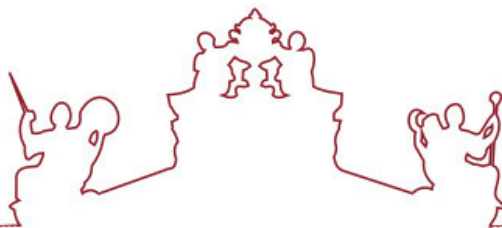
Tese de Doutoramento

Abordaje de la producción literaria de los grupos en situación de vulnerabilidad (diversidades étnicas y sexo-genéricas) en el contexto de la literatura ecuatoriana del siglo XXI.

MILTON BERNARDO LOPEZ BUENO

Orientador(es) | Antonio Sáez Delgado

Évora 2026



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Maria Odete Santos Jubilado (Universidade de Évora)

Vogais | Antonio Sáez Delgado (Universidade de Évora) (Orientador)
Isabel Araújo Branco (Universidade Nova de Lisboa)
Miguel Filipe Mochila (Universidade de Évora)
Santiago Pérez Isasi (Universidade de Lisboa)
Xaquín Núñez Sabarís (Universidade do Minho)

Dedicatoria

A Dios, motor y luz de mi vida, por sostenerme con su gracia en cada paso y recordarme que toda búsqueda tiene sentido cuando se vive con fe.

A mi madre, por sus enseñanzas, paciencia infinita, ternura y amor incondicional, que han sido guía, fuerza y esperanza en cada instante de mi camino.

A la memoria de mi padre, cuya ausencia se ilumina en el legado de bondad, servicio y trabajo que dejó como herencia viva y ejemplo perdurable.

A mi abuelo paterno, a quien no conocí en vida, pero cuya presencia desde otra dimensión sembró en mí el amor por la literatura, la escritura y la docencia, huellas que hoy definen mi vocación.

A mis hermanos, cuñadas y sobrinos, por ser refugio seguro, sostén constante y fuente de alegría y motivación en mi existencia.

Agradecimientos

A Dios, motor y luz de mi vida.

A mi madre, por su paciencia, ternura y fe inquebrantable; y a la memoria de mi padre,
por el legado de bondad, servicio y trabajo.

A mi abuelo paterno, que desde otra dimensión me transmitió el amor por la literatura, la
escritura y la docencia.

A mis hermanos, cuñadas y sobrinos, por ser siempre mi apoyo y motivación.

A Franklin Ordóñez Luna, maestro y amigo que despertó en mí la vocación por la
literatura y la enseñanza.

A mi orientador, Antonio Sáez Delgado, quien fue mucho más que un guía académico: un
gran maestro y un ser humano íntegro, cuya generosidad, sabiduría y cercanía marcaron
profundamente este proceso.

A Cristiana Oliveira, por su compañía entrañable, por el afecto incondicional y la
complicidad sincera.

Y a la Universidade de Évora, por acoger y enriquecer mi proyecto de investigación
doctoral.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	3
ÍNDICE DE CONTENIDOS	4
ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS	7
RESUMEN.....	9
ABSTRACT.....	10
RESUMO.....	11
INTRODUCCIÓN.....	11
FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	15
JUSTIFICACIÓN	16
METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....	23
1. FUNDAMENTOS HISTÓRICOS, CULTURALES Y LITERARIOS PARA EL ESTUDIO DE LAS DIVERSIDADES ÉTNICAS Y SEXO-GENÉRICAS EN EL ECUADOR.....	27
1.1 ANTECEDENTES.....	27
1.1.1 EL MESTIZAJE, SUS ORÍGENES Y EL BLANQUEAMIENTO.....	28
1.1.2 LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD.....	31
1.2 CONTEXTO Y SITUACIÓN DE LOS PUEBLOS Y NACIONALIDADES INDÍGENAS	34
1.2.1 LOS PUEBLOS INDÍGENAS Y LAS RAÍCES.....	34
1.2.2 EL INDIGENISMO	35
1.3 CONTEXTO Y SITUACIÓN DE LA POBLACIÓN AFROECUATORIANA	37
1.3.1 ORÍGENES POBLACIÓN AFROECUATORIANA	37
1.4 CONTEXTO Y SITUACIÓN DE LA POBLACIÓN LGBTI EN ECUADOR	39
1.5 DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA EN EL ECUADOR.....	42
1.5.1 CULTURAS Y LENGUAS INDÍGENAS EN EL ECUADOR	42
1.5.2 DIVERSIDADES LINGÜÍSTICAS EN LAS REGIONES DEL ECUADOR.....	45
1.6 RECORRIDO HISTÓRICO DE LA LITERATURA ECUATORIANA POR PERÍODOS	52
1.6.1 LITERATURA EN LA COLONIA.....	53
1.6.2 EL NEOCLASICISMO EN EL ECUADOR	56
1.6.3 EL ROMANTICISMO EN EL ECUADOR.....	57
1.7 LITERATURA ECUATORIANA EN EL SIGLO XX.....	59
1.7.1 EL REALISMO Y EL REALISMO SOCIAL EN EL ECUADOR.....	61
1.7.2 INTRODUCCIÓN DE LAS VANGUARDIAS Y LA SEGUNDA DÉCADA DEL SIGLO XX	65
1.7.3 LITERATURA ECUATORIANA DE FINALES DEL SIGLO XX E INICIOS DEL SIGLO XXI	67
2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y ESTADO DEL ARTE: CARTOGRAFÍAS DE IDENTIDAD E INTERSECCIONALIDAD EN LA LITERATURA ECUATORIANA CONTEMPORÁNEA	70
2.1 IDENTIDAD COMO DEVENIR Y MULTIPLICIDAD.....	70
2.2 KIMBERLÉ CRENSHAW: LA INTERSECCIONALIDAD COMO MÉTODO DE LECTURA TEXTUAL	74
2.3 PRÁCTICAS LITERARIAS COMO DISCURSO SOCIOCULTURAL	76
2.4 CONOCIMIENTO SITUADO: EPISTEMOLOGÍAS ENCARNADAS EN LA LITERATURA.....	78

2.5	JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ Y LO QUEER COMO HORIZONTE UTÓPICO	80
2.6	ESTADO DEL ARTE.....	82
2.7	ESTADO DEL ARTE: EL CANON LITERARIO EN EL ECUADOR.....	83
2.7.1	EL CANON LITERARIO: BASES CONCEPTUALES Y APLICACIÓN EN EL CONTEXTO ECUATORIANO.....	83
2.7.2	EL CONTRASTE ENTRE CANON OFICIAL Y CONTRACANON EN EL CONTEXTO NACIONAL.....	85
2.8	ESTADO DEL ARTE Y FUNDAMENTOS PARA LA LITERATURA INDÍGENA.....	88
2.8.1	DEL INDIGENISMO A LA LITERATURA INDÍGENA: LENGUA, ORALIDAD Y TRADUCCIÓN COMO POLÍTICA CULTURAL.....	90
2.8.2	AUTORÍAS Y PENSAMIENTO CRÍTICO DE MUJERES KICHWAS	95
2.8.3	ECUADOR Y ABYA YALA: TERRITORIOS Y DISPUTAS DE LA LITERATURA INDÍGENA	97
2.8.4	PANORAMA CONTEMPORÁNEO: PERSPECTIVAS Y RETOS	105
2.9	ESTADO DEL ARTE Y FUNDAMENTOS PARA LA LITERATURA AFROECUATORIANA.....	107
2.9.1	IDENTIDADES COLECTIVAS Y MOVIMIENTO SOCIAL AFRO.....	108
2.9.2	MESTIZAJE, SILENCIO Y DIÁSPORA EN LA LITERATURA AFROECUATORIANA: ORTIZ, ESTUPIÑÁN Y PRECIADO... ..	110
2.9.3	CANON, DIÁSPORA Y GÉNERO EN LA OBRA AFROECUATORIANA CONTEMPORÁNEA	115
2.10	ESTADO DEL ARTE Y FUNDAMENTOS PARA LA LITERATURA QUEER EN EL ECUADOR... ..	118
2.10.1	EL PROYECTO QUEER LATINOAMERICANO EN LA LITERATURA SEGÚN PEDRO LEMEBEL, NÉSTOR PERLONGHER Y REINALDO ARENAS.....	120
2.10.2	POLÍTICAS Y NARRATIVAS QUEER: DE LA ABYECCIÓN A LA AGENCIA.....	122
2.10.3	HACIA UNA TRADICIÓN LITERARIA QUEER.....	124
2.10.4	PRIMERAS ESCRITURAS DISIDENTES: GENEALOGÍAS QUEER EN LA OBRA DE PALACIO Y LEDESMA.....	125
2.10.5	DISIDENCIAS, GÉNERO Y CANON LITERARIO ANDINO: PERSPECTIVAS CRÍTICAS DESDE EL ECUADOR.....	130
2.11	SÍNTESIS INTEGRADORA Y CRITERIOS ANALÍTICOS DEL ESTUDIO.....	133
3.	REVISIÓN DE PRODUCCIÓN LITERARIA Y ABORDAJE DE LAS OBRAS SELECCIONADAS	135
3.1	PRODUCCIÓN LITERARIA INDÍGENA: FUNDAMENTOS ORIGINARIOS Y DESARROLLOS CONTEMPORÁNEOS... ..	135
3.2	PRESENCIA DE LITERATURA INDÍGENA EN EL ECUADOR DEL SIGLO XXI: AUTORES Y OBRAS REPRESENTATIVAS	138
3.2.1	YANA LUCILA LEMA	138
3.2.2	ARIRUMA KOWII MALDONADO	141
3.2.3	SEGUNDO ANTONIO TITUAÑA MALES (AUKI TITUAÑA).....	143
3.2.4	TSAYWA SAMAY CAÑAMAR MALDONADO	144
3.2.5	RAQUEL ANTÚN TSAMARAINT	145
3.2.6	MARÍA CLARA SHARUPI JUA	146
3.2.7	SARAWI ANDRANGO TITUMAITA	148
3.3	ABORDAJE DE LA OBRA TARIMIAT DE MARÍA CLARA SHARUPI JUA.....	151
3.3.1.	LA DIMENSIÓN ESPIRITUAL COMO NÚCLEO SIMBÓLICO EN LA OBRA	154
3.3.2.	DINÁMICAS NARRATIVAS: LA NATURALEZA COMO ESPACIO Y ELEMENTO DE VALOR EN LA OBRA.....	157
3.3.3	LA FIGURA DE LA MUJER Y LA ETNICIDAD COMO ELEMENTOS DE VALOR EN LA OBRA FRENTE A LA INTERSECCIONALIDAD COMO EJE TEÓRICO PREDOMINANTE.....	161
3.3.4	LA REPRESENTACIÓN DE LAS EMOCIONES QUE CONVERGEN EN TARIMIAT: SÍMBOLOS Y FIGURAS LITERARIAS	164
3.3.5	REPRESENTACIÓN DE LA VULNERACIÓN HISTÓRICA DE LOS PUEBLOS SHUAR Y LA RESISTENCIA COLECTIVA.....	167
3.3.6.	ARTICULACIÓN CRÍTICA ENTRE TEORÍA E IDENTIDAD POÉTICA EN TARIMIAT	169

3.4	ABORDAJE DE CHASKA DE YANA LUCILA LEMA	170
3.4.1	CONTEXTO Y RASGOS GENERALES	170
3.4.2	LENGUAJE, ELEMENTOS Y RECURSOS NARRATIVOS EN CHASKA	171
3.4.3	DINÁMICAS NARRATIVAS: ESTRUCTURAS DE TIEMPO, ESPACIO Y CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES	173
3.4.4	DIMENSIÓN SIMBÓLICA, ESPIRITUAL Y COLECTIVA EN CHASKA	176
3.4.5	IDENTIDAD ANCESTRAL Y RESISTENCIA SIMBÓLICA FRENTE A LA EXCLUSIÓN EN CHASKA	180
3.4.6	ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y REDES INTERTEXTUALES EN CHASKA	182
3.4.7	IMPACTO CULTURAL Y RESIGNIFICACIÓN DE LA MEMORIA EN CHASKA	184
3.5	PRESENCIA DE LITERATURA AFROECUATORIANA EN EL ECUADOR DEL SIGLO XXI: AUTORES Y OBRAS REPRESENTATIVAS	186
3.5.1	LADY BALLESTEROS DE SOSA	187
3.5.2	ILIANA JOHANNA CARABALÍ MÉNDEZ	188
3.5.3	DIÓGENES CUERO CAICEDO	190
3.5.4	LUZ ARGENTINA CHIRIBOGA GUERRERO	191
3.5.5	JULIO MICOLTA CUERO	192
3.5.6	YULIANA ORTIZ RUANO	194
3.5.7	ANTONIO PRECIADO BEDOYA	195
3.6	ABORDAJE DE CUADERNO DEL IMPOSIBLE RETORNO A PANGEA DE YULIANA ORTIZ RUANO	201
3.6.1	ESTRUCTURA COMPOSITIVA, DISTRIBUCIÓN INTERNA Y TIPO DE LENGUAJE EN CUADERNO DEL IMPOSIBLE RETORNO A PANGEA	202
3.6.2	GEOPOÉTICAS DEL TIEMPO HERIDO: DESPLAZAMIENTOS ESPACIALES Y FRACTURAS TEMPORALES EN CUADERNO DEL IMPOSIBLE RETORNO A PANGEA	205
3.6.3	SUJETOS POÉTICOS E IMAGINARIO SIMBÓLICO EN CUADERNO DEL IMPOSIBLE RETORNO A PANGEA	208
3.6.4	CONTRASTE DE TEORÍAS DE IDENTIDAD EN TRÁNSITO Y POÉTICA DEL ARRAIGO EN CUADERNO DEL IMPOSIBLE RETORNO A PANGEA	213
3.7	ABORDAJE DE LA OBRA ESTE MUNDO NO ES DE LAS FEAS DE LUZ ARGENTINA CHIRIBOGA	216
3.7.1	TIEMPO, ESPACIO Y FORMA: CATEGORÍAS NARRATIVAS EN TENSIÓN EN LA OBRA DE LUZ ARGENTINA CHIRIBOGA	219
3.7.2	EL CUERPO COMO TERRITORIO Y LA PERIFERIA COMO CENTRO NARRATIVO	222
3.7.3	DIMENSIÓN SIMBÓLICA Y RESIGNIFICACIÓN DE VALORES EN ESTE MUNDO NO ES DE LAS FEAS	223
3.7.4	DOLOR, RESISTENCIA Y MARGINALIDAD: EJES TEMÁTICOS EN LA OBRA ESTE MUNDO NO ES DE LAS FEAS	227
3.7.5	ARTICULACIÓN CRÍTICA ENTRE TEORÍA E IDENTIDAD EN LA NARRATIVA DE ESTE MUNDO NO ES DE LAS FEAS	231
3.8	PRESENCIA DE LAS DIVERSIDADES SEXO-GENÉRICAS EN LA LITERATURA DEL ECUADOR DEL SIGLO XXI: AUTORES Y OBRAS REPRESENTATIVAS	234
3.8.1	MARÍA AUXILIADORA BALLADARES	235
3.8.2	ALICIA ORTEGA CAICEDO	237
3.8.3	FRANCISCO GRANIZO RIVADENEIRA	238
3.8.4	ROMMEL MANOSALVAS	240
3.8.5	FRANKLIN ORDÓÑEZ LUNA	241
3.8.6	ROY SIGÜENZA	243
3.8.7	PRESENCIA TRANS EN LA LITERATURA ECUATORIANA	245
3.8.8	VICTORIA VACCARO	246
3.9	ANÁLISIS DE LA OBRA ANATOMÍA TRANSPARENTE DE ROMMEL MANOSALVAS	249
3.9.1	TIEMPO, ESPACIO Y FORMA: CATEGORÍAS NARRATIVAS EN TENSIÓN EN ANATOMÍA TRANSPARENTE	253
3.9.2	TRAYECTORIAS, VÍNCULOS Y FUNCIONES NARRATIVAS DE LOS PERSONAJES	256

3.9.3 DIMENSIÓN SIMBÓLICA Y RESIGNIFICACIÓN DE VALORES EN ANATOMÍA TRANSPARENTE.....	261
3.9.4 ARTICULACIÓN CRÍTICA ENTRE TEORÍA E IDENTIDAD EN LA NARRATIVA DE ANATOMÍA TRANSPARENTE	266
3.10 ABORDAJE DE BREVE MITOLOGÍA DEL CUERPO ORIGINAL DE VICTORIA VACCARO.....	268
3.10.1 CONVENCIONES LÍRICAS Y ESTRUCTURA POÉTICA EN BREVE MITOLOGÍA DEL CUERPO ORIGINAL.....	271
3.10.2. CARTOGRAFÍAS SENSIBLES: MEMORIA, TERRITORIO Y FIGURAS LÍRICAS EN EL DEVENIR POÉTICO DE BREVE MITOLOGÍA DEL CUERPO ORIGINAL	274
3.10.3 LA MITOLOGÍA DEL CUERPO: TRAZOS DE DESEO, VIOLENCIA Y REESCRITURA	276
3.10.4 IMAGINARIO RITUAL Y POÉTICA SIMBÓLICA EN BREVE MITOLOGÍA DEL CUERPO ORIGINAL	278
3.10.5 CONTRASTE TEÓRICO: CORPORALIDAD POÉTICA, TRANSUBJETIVIDAD E INVOCACIÓN SIMBÓLICA EN BREVE MITOLOGÍA DEL CUERPO ORIGINAL	282
CONCLUSIONES: RESULTADOS, REFLEXIONES Y APORTES.....	285
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA.....	296

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. CLASIFICACIÓN DE LOS PUEBLOS Y NACIONALIDADES INDÍGENAS DEL ECUADOR.....	43
TABLA 2. REPRESENTANTES DE LA LITERATURA INDÍGENA DEL ECUADOR: FINALES DEL SIGLO XX, INICIOS DEL SIGLO XX.....	150
TABLA 3. REPRESENTANTES DE LA LITERATURA AFRODESCENDIENTE DEL ECUADOR EN EL SIGLO XXI.....	199
TABLA 4 REPRESENTANTES DE LA LITERATURA DE LAS DIVERSIDADES SEXUALES DE ECUADOR EN EL SIGLO XXI.....	248
TABLA 5 RESULTADOS DEL ABORDAJE DE OBRAS DE LA LITERATURA INDÍGENA.....	292
TABLA 6 RESULTADOS DEL ABORDAJE DE OBRAS DE LA LITERATURA AFROECUATORIANA	292
TABLA 7 RESULTADOS DEL ABORDAJE DE OBRAS DE LA LITERATURA DE LAS DIVERSIDADES SEXO- GENÉRICAS	293

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. REPRESENTACIÓN DE LAS RUINAS POR PARTE DEL PROTAGONISTA.....	263
FIGURA 2. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA DESCOMPOSICIÓN EN SAMUEL (PROTAGONISTA).....	265

Abordaje de la producción literaria de los grupos en situación de vulnerabilidad (diversidades étnicas y sexo-genéricas) en el contexto de la literatura ecuatoriana del siglo XXI.

Resumen

La falta de reconocimiento de la literatura escrita por autores provenientes de los grupos vulnerables en el Ecuador del siglo XXI, constituye en la actualidad una crisis cultural a nivel tanto local como global. Una de sus principales causas es la paradoja existente en el desconocimiento de esta literatura por constituir poblaciones históricamente olvidadas, considerando que el Ecuador es declarado un país pluriétnico y pluricultural que acoge a las diversidades. En tal razón, esta investigación se concentra particularmente en tres de los llamados grupos vulnerables: los pueblos y nacionalidades indígenas, la población afroecuatoriana y las diversidades sexo-genéricas, que cuentan con representantes en el desarrollo de su literatura y que desafortunadamente no han sido considerados como referentes literarios ni de lectura. A través de esta aproximación se analiza la situación de cada uno de estos grupos en el contexto nacional durante el siglo XXI, considerando los constructos teóricos sobre la identidad de estas poblaciones; se compila y se recuperan obras oficiales mediante la generación de una base de datos y el análisis interpretativo de una muestra de la producción de algunos de los autores que conforman estos grupos y que al mismo tiempo presentan desde los géneros lírico y narrativo, diversas temáticas relevantes desde su escritura. Mediante este análisis se pretende contextualizar y evidenciar a nivel histórico, la falta de atención a la literatura de estas poblaciones, así como explicar su ausencia en el canon literario ecuatoriano.

Approach to the literary production of groups in situations of vulnerability (ethnic and sex-gender diversities) in the context of twenty-first-century Ecuadorian literature.

Abstract

The lack of recognition for literature authored by writers from vulnerable groups in twenty-first-century Ecuador currently constitutes a cultural crisis at both the local and global levels. One of its main causes is the existing paradox in the ignorance of this literature, because it's a historically forgotten population, considering that Ecuador is declared a multiethnic and multicultural country that welcomes diversities. Therefore, this research focuses particularly on three of the so-called vulnerable groups: indigenous peoples and nationalities, the Afro-Ecuadorian population and gender diversity, which have representatives in the development of their literature and unfortunately have not been considered as literary or reading references. Through this approach, the situation of each of these groups in the national context during the XXI century is analyzed, considering the theoretical constructs on the identity of these populations, compiling and recovering official works through the generation of a database and the interpretative analysis of a sample of the production of some of the authors that make up these groups and that, at the same time, present from the lyrical and narrative genres, diverse relevant themes in their writing. The purpose of this analysis is to contextualize and demonstrate the historical lack of attention to the literature of these populations, as well as to explain their absence in the recognized Ecuadorian literary canon.

Abordagem da produção literária dos grupos em situação de vulnerabilidade (diversidades étnicas e sexo-genéricas) no contexto da literatura equatoriana do século XXI.

Resumo

A falta de reconhecimento da literatura produzida por autores provenientes de grupos vulneráveis no Equador do século XXI constitui, na atualidade, uma crise cultural tanto a nível local como global. Uma das suas principais causas é o paradoxo existente na falta de reconhecimento desta literatura por ser uma população historicamente esquecida, considerando que o Equador é declarado um país multiétnico e multicultural que acolhe a diversidade. Por esta razão, esta pesquisa centra-se particularmente em três dos chamados grupos vulneráveis: os povos e nacionalidades indígenas, a população afro-equatoriana e a diversidade de género, que têm representantes no desenvolvimento da sua literatura e que, infelizmente, não têm sido considerados como referências literárias ou de leitura. Através desta abordagem, analisa-se a situação de cada um destes grupos no contexto nacional durante o século XXI, considerando as construções teóricas sobre a identidade destas populações, compilando e recuperando obras oficiais através da geração de uma base de dados e da análise interpretativa de uma amostra da produção de alguns dos autores que compõem estes grupos que, ao mesmo tempo, apresentam a partir dos géneros lírico e narrativo, diversos temas relevantes na sua escrita. O propósito desta análise é contextualizar e demonstrar a falta histórica de atenção à literatura destas populações, bem como explicar a sua ausência no reconhecido cânone literário equatoriano.

Introducción

El estudio de la literatura ecuatoriana del siglo XXI revela un panorama en el que conviven múltiples voces, aunque no todas han recibido la misma atención dentro del campo académico ni en el canon nacional. Entre ellas se encuentran las producciones de autores pertenecientes a diversidades étnicas y sexo-genéricas —particularmente de los pueblos y nacionalidades indígenas, la población afroecuatoriana y LGBTI— cuyas obras constituyen el núcleo de esta investigación, que tiene como propósito central examinar dichas producciones, recopilando y organizando un corpus representativo para analizarlas en sus dimensiones históricas, sociales, culturales y lingüísticas. La investigación se sustenta en un enfoque cualitativo basado en la revisión documental, la clasificación sistemática de textos y el análisis crítico de una muestra significativa. Para ello, se estructura en cinco capítulos que abordan de manera progresiva, los antecedentes, el estado del arte, el marco teórico, el análisis de la producción literaria y las conclusiones. Más allá de su valor descriptivo, este recorrido busca rescatar y visibilizar obras que han permanecido en los márgenes, reconocer su aporte al patrimonio cultural del Ecuador y sentar bases para futuras investigaciones que contribuyan a la construcción de un panorama literario más amplio, diverso e inclusivo.

En el Ecuador, al igual que en otros contextos latinoamericanos, la literatura ha atravesado procesos y transformaciones que han definido sus características y le han otorgado un sello particular. Pese a ello, esta singularidad no ha logrado consolidar un reconocimiento que la sitúe con claridad en el panorama literario global. Al mismo tiempo, dentro de la multiplicidad de diversidades que conforman el país, se aprecia una vasta riqueza y una apremiante necesidad de expansión literaria, comenzando por el reconocimiento del valor de lo producido por los autores ecuatorianos contemporáneos en distintos géneros y contextos, con especial énfasis en aquellas voces que, durante largos periodos de la historia republicana, han sido silenciadas por no ajustarse a los estándares de cada época o por razones sociales, raciales, religiosas, políticas y morales. Con esta afirmación se hace referencia a los grupos vulnerables o históricamente olvidados, colocando particular atención en las poblaciones que han sufrido el peso de la exclusión y el rechazo por su etnia, raza y orientación sexual, es decir: los pueblos y nacionalidades indígenas, la población afroecuatoriana y la población de las diversidades sexo-genéricas conocida en la actualidad con las siglas LGBTI para referir

a lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersexuales. Estas voces, al ser reprimidas, han constituido una razón de peso para despertar el interés por detectarlas, apelando a la curiosidad por conocer su historia, su entorno, su cultura, sus rasgos lingüísticos y sobre todo su creación literaria.

A nivel histórico, el Ecuador ha experimentado su mayor auge en la literatura durante el siglo XX, principalmente en los años treinta con la emergencia de escritores que se ocuparon de plasmar la realidad que se vivía desde los diferentes escenarios del país, desde las regiones: costa, sierra y oriente. Estos entornos han determinado diferencias culturales, dando paso al surgimiento de ciertas corrientes, de las cuales sobresale de manera prominente el realismo social que se centró en abordar temáticas de índole social, principalmente desde el género narrativo, tanto en la novela como en el cuento que evidenciaban de una manera más espontánea la realidad de los grupos menos favorecidos históricamente por causa de la exclusión, las clases sociales, el racismo y la discriminación. Siendo esta corriente la más significativa y, al mismo tiempo, la que mayormente ha trascendido a nivel internacional, bajo el predominio de la temática indigenista. En esta línea, resulta pertinente cuestionar el lugar que ocupa la literatura ecuatoriana en la actualidad, dado que su desarrollo ha sido percibido como estancado y, en consecuencia, relegado dentro del panorama de las letras latinoamericanas. Esta falta de reconocimiento, más que una impresión aislada, ha sido señalada y documentada por diversos críticos y escritores, quienes han destacado sus vacíos, deficiencias y la ausencia de representantes con proyección internacional.

Este panorama es claramente representado en el apartado titulado La literatura invisible del artículo “La caja sin secreto” de Carlos Arcos Cabrera (2006), en el que se recalcan ciertas afirmaciones con un tono de desaliento, pero realistas, desde la voz de figuras de la literatura como Javier Vásconez que sostenía en 2005: “Ecuador es un país literariamente invisible. Puede ser fascinante escribir desde la in-visibilidad, pero otras veces uno se siente desolado, impotente.” (citado en Arcos Cabrera, 2006, p. 188). A esto se añaden las palabras del poeta y editor Juan González Soto, quien afirmó: “seamos sinceros, la literatura ecuatoriana no existe” haciendo referencia al desconocimiento en España. (citado en Arcos Cabrera, 2006, p. 188).

Estas afirmaciones evidencian la percepción tanto interna como externa sobre la literatura ecuatoriana que no ha tenido el impacto deseado, al punto de servir como plataforma para la creación de un personaje ficticio: el escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga, autor de *La Caja sin secreto*, *Jardín de piedra* y *La línea imaginaria*, entre otras obras. Según la entrevista realizada por Milagros Aguirre a Carlos Fuentes para el Comercio de Quito en 2001, Fuentes afirma que su creación obedece a una inventiva junto con el escritor José Donoso para que representara a este país ante la ausencia de un representante ecuatoriano en la literatura del boom latinoamericano.

Ante las carencias expuestas, surge la necesidad de encarar esta deuda histórica, tanto con la literatura ecuatoriana como con los grupos históricamente olvidados, por lo que esta investigación pretende dar respuestas a la necesidad de desarrollar un abordaje de la producción literaria correspondiente a los autores que conforman tres de los ya mencionados grupos en situación de vulnerabilidad que comprenden: los pueblos y nacionalidades indígenas, la población afroecuatoriana y los escritores de las diversidades sexo-genéricas, partiendo de la revisión del contexto histórico, cultural, lingüístico y social de estas poblaciones en el Ecuador, así como la caracterización de cada uno de estos grupos, considerando algunos constructos teóricos planteados por estudiosos respecto a la identidad, la diversidad, la diferencia y la afirmación de que en estas poblaciones se concentra una multiplicidad de identidades inmersas en cada uno de los autores; una cuestión que no permanece estática sino que fluye y se transforma. Con ello se busca profundizar en la producción literaria desde los géneros lírico y narrativo, a fin de organizarlas estructuradamente por medio de una base de datos que sirva como referencia para futuras investigaciones en este ámbito. Del mismo modo, resulta indispensable conocer sus contenidos, siendo imperativo analizar interpretativamente una muestra tanto de autores como de obras seleccionadas, a fin de identificar su valor y sus rasgos desde el enfoque teórico planteado y reconocer su valor frente a las obras representativas en el canon literario ecuatoriano con el propósito de evidenciar la falta de atención a estos grupos en el campo de las letras, así como generar reflexiones que logren sensibilizar sobre la importancia de reivindicar en las letras a estos sectores sociales que han permanecido bajo el silencio y la invisibilización.

Ante lo expuesto, es importante identificar al Ecuador como un entorno complejo, esto lo confirma el investigador Enrique Ayala Mora (2002) “Pero el Ecuador no es simple, no es sencillo. Es una entidad social y política compleja” (p. 7). Este grado de complejidad no necesariamente obedece a factores negativos, por el contrario, al ser un territorio tan corto de extensión posee una diversidad admirable, por lo que es posible atreverse a afirmar que toda la diversidad del continente se puede encontrar a escala en este territorio que dispone de 256.370 km² de superficie (Ministerio de Asuntos Exteriores, 2023). Enrique Ayala Mora (quinta edición actualizada, 2017) en su obra titulada *Ecuador Patria de todos*, parte de la premisa de que todos los países del mundo se constituyen como heterogéneos en diversos sentidos, sin embargo, destaca que en el Ecuador se puede apreciar una convergencia de diversidades marcadas y en varias dimensiones. Este no representa el único caso del mundo, no obstante, resalta que desde su entorno se cuenta con una eclosión de diversidad geográfica, étnica, religiosa y social que reproduce todo el subcontinente, es decir: es una América Latina comprimida, con todos los climas, las distintas raíces étnicas y las formas de mestizaje. Aquí yace la complejidad antes mencionada y esto se complementa con lo que el mismo autor concluye: “La diversidad del Ecuador es nuestra riqueza” (2017, p. 18). Por tanto, es imprescindible hallar en la diversidad y la heterogeneidad del Ecuador una carta de presentación, una bandera, o un símbolo auténtico de identidad.

En este contexto, corresponde asociar los postulados sobre la diversidad con lo que constituye la interculturalidad, entendida de manera particular como la convivencia de múltiples culturas en cada escenario, y empleada desde diversos ámbitos, tanto políticos como sociales en el país. Este término comenzó a tener auge a finales del siglo XX, según lo que manifiesta la investigadora Marta Rodríguez (2017) en su artículo “Construir la interculturalidad. Políticas educativas, diversidad cultural y desigualdad en Ecuador”, donde afirma que la interculturalidad fue adoptada en los discursos de los movimientos indígenas latinoamericanos entre las décadas de 1980 y 1990 (López, 2001; Moya, 2009; Ferrão, 2010).

La diversidad, al igual que el reconocimiento a los grupos menos favorecidos, de los cuales se centrará el análisis de este trabajo, constituye una fortaleza para obtener los resultados que se esperan y con ello orientar el enfoque de investigación hacia estas áreas que no

disponen de información suficiente y que requieren una adecuada visibilización como un patrimonio intangible de la cultura y las letras.

Fundamentación del problema de investigación

La literatura ecuatoriana desde sus orígenes ha enfrentado un déficit estructural en su circulación y reconocimiento más allá de las fronteras nacionales, lo cual revela, además de las limitaciones editoriales e institucionales, una marginalidad epistémica dentro del sistema literario latinoamericano y mundial. Un punto de relativa apertura frente a este relegamiento se dio con el realismo social del siglo XX, cuando la narrativa indigenista alcanzó cierta resonancia al denunciar las violencias históricas ejercidas contra pueblos indígenas y afrodescendientes, ubicándolos no únicamente como víctimas de exclusión, sino también como portadores de una voz crítica. Sin embargo, esta visibilidad parcial no modificó de manera estructural el campo literario, ya que diversas expresiones siguieron siendo relegadas. Entre ellas, la producción de escritores y escritoras indígenas y afrodescendientes, que pese a sostener una tradición con densidad histórica y política, continuó desplazada frente a los criterios dominantes de canonización; y la literatura de disidencias sexuales y de género, cuya emergencia permaneció oprimida por un régimen jurídico y cultural que criminalizó la homosexualidad hasta finales del siglo pasado. El resultado fue un panorama fragmentado, donde la incorporación limitada de ciertas memorias colectivas coexistió con la exclusión persistente de otras, revelando los alcances restringidos de los procesos de canonización locales.

En el siglo XXI, el Ecuador ha sido escenario de transformaciones jurídicas y sociales orientadas al reconocimiento de los derechos humanos, particularmente de las poblaciones que constituyen el objeto de estudio de esta investigación. Estos avances, sin embargo, no se han traducido en una presencia proporcional de sus producciones dentro del campo literario. La obra de autores y autoras provenientes de estos sectores continúa siendo marginal, con escasa difusión, y mínima presencia en los circuitos institucionales de la literatura ecuatoriana. Tal brecha revela una contradicción persistente: la distancia entre los reconocimientos legales y políticos alcanzados y la falta de legitimación cultural en el ámbito

literario. De allí surge la necesidad de identificar, recuperar y analizar estas producciones, no solo para visibilizar su aporte y su valor estético, sino también para evidenciar la deuda histórica que arrastra el canon en un país que se autodefine como pluriétnico y multicultural.

Justificación

En razón de lo manifestado en líneas anteriores, esta investigación responde a la necesidad de evidenciar los vacíos y tensiones que atraviesan la construcción de una identidad literaria en el Ecuador, la cual aún no logra consolidarse desde la diversidad, la interculturalidad y la plurinacionalidad que reconoce la Constitución. Superar la visión reducida con la que históricamente se ha representado a estas poblaciones —limitada a lo pintoresco del folclor, el colorido o las tradiciones, promovida de manera habitual por instancias políticas y sociales— implica también reconocer el papel de la literatura como espacio de disputa simbólica en torno a la identidad. Por ello, esta investigación se orienta hacia el análisis crítico de la literatura producida por autores de las diversidades étnicas y sexo-genéricas en el Ecuador contemporáneo, considerando tanto las condiciones históricas y sociales de su emergencia como los recursos estéticos, temáticos y políticos que atraviesan sus obras. Desde esta perspectiva, se propone explicar las brechas de representación que lo han mantenido fuera del canon y valorar sus aportes a la configuración de una identidad literaria nacional más amplia y plural en el siglo XXI.

Frente a ello, lo que interesa mostrar no es únicamente la dimensión identitaria, sino también cómo esta se entrelaza con el sentimiento de resistencia que ha acompañado históricamente a estas comunidades. La literatura, en este sentido, se convierte en un espacio para recuperar memorias y desafiar los intentos de invisibilización. Un ejemplo lo ofrece la novela *Changó, el gran putas*, del colombiano Manuel Zapata, donde se subraya que “el muntu con su origen bantú, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia, inmerso en el universo presente, pasado y futuro” (Zapata, 1983, p. 514). Con esta imagen, el autor advierte sobre la amenaza de la desmemoria, entendida como un proyecto colonial de deshumanización, y convoca a resistir desde la afirmación de la memoria colectiva. Esta perspectiva permite establecer un paralelo con la realidad

ecuatoriana, donde las literaturas marginadas también han buscado contrarrestar la exclusión a través de la reivindicación de sus raíces y la afirmación de sus derechos culturales.

Como se ha venido señalando, estas poblaciones han sido consideradas como objeto de estudio en función de la exclusión social, por lo que conforman los grupos de atención prioritaria y constituyen el punto más vulnerable por parte de los sistemas políticos y la sociedad a lo largo de la historia, en razón del rechazo, la fobia, la persecución y la indiferencia. Este abordaje, además de pretender compilar su literatura no divulgada y explicar sus motivos desde el marco de los valores y la diversidad, es motivada desde un enfoque social, debido a la problemática latente hasta la actualidad con respecto al reconocimiento de los derechos y la inclusión de los grupos menos favorecidos en este país. Por tal razón, esta iniciativa comprende a su vez un compromiso por contribuir a la reivindicación desde frentes que no han sido considerados de una manera explícita.

En este sentido, resulta indispensable abordar esta problemática identificada desde la discriminación partiendo desde sus acepciones, tal como lo presenta el Diccionario de la Lengua Española, con dos definiciones del verbo discriminar: “1. Separar, distinguir, diferenciar una cosa de otra; 2. Dar trato de inferioridad, diferenciar a una persona o colectividad por motivos raciales, religiosos, políticos, etcétera” (Carbonell et al., 2007, p. 61). La primera definición constituye una acción, por decirlo natural, que comprende únicamente separar, distinguir o escoger, no implica valoración alguna, sea positiva o negativa. La segunda acepción resulta más pertinente para el propósito de este estudio, pues permite visibilizar una problemática histórica y persistente en la sociedad ecuatoriana. Desde hace décadas, amplios sectores de la población han padecido este mal, lo que evidencia las limitaciones del Estado y de las instituciones sociales para enfrentarlo de manera eficaz. Al mismo tiempo, se trata de un fenómeno de alcance global que exige ser analizado críticamente desde perspectivas que trasciendan lo meramente descriptivo.

La discriminación se ve reflejada no solamente en el ámbito racial, sino también desde lo étnico, lo cultural, lo religioso, lo socioeconómico, por la orientación e identidad sexual, por discapacidad y por corresponder a grupos etarios específicos como el caso de la

ancianidad. En este marco, Rodríguez Zepeda (2004) desde su libro *¿Qué es la discriminación y cómo combatirla?* afirma:

La discriminación puede ser definida como una conducta culturalmente fundada, sistemática y socialmente extendida, de desprecio contra una persona o grupo de personas sobre la base de un prejuicio negativo o un estigma relacionado con una desventaja inmerecida, y que tiene por efecto (intencional o no) dañar sus derechos y libertades fundamentales. (p. 19)

Esta definición resulta significativa para los objetivos de este estudio porque reconoce a la cultura como una de las raíces profundas de la discriminación. Lejos de constituir un espacio neutro, la cultura se convierte en un terreno donde se gestan y transmiten prejuicios que se expanden en la sociedad y terminan marcando la vida de quienes son considerados “inferiores”. Las consecuencias no recaen únicamente en estadísticas o categorías abstractas: se reflejan en la experiencia cotidiana de las personas y comunidades que cargan con esas exclusiones, arrastrando heridas que atraviesan generaciones y consolidan desigualdades. Es evidente que durante los últimos años los derechos de estos grupos se han visto restituidos en cierta medida desde varios frentes; sin embargo, hay campos como la literatura donde aún no se ha reflejado un avance significativo, motivo que impulsa adentrarse en esta problemática y reconocer la necesidad de profundizar en la producción literaria, los autores, y el grado en que se ha trascendido de la oralidad.

En este sentido, la discriminación se presenta como un fenómeno transversal que la literatura ecuatoriana ha sabido recoger y problematizar desde distintas aristas. La cuestión étnica, marcada por la exclusión de comunidades indígenas, afrodescendientes y mestizas, revela cómo las jerarquías raciales han condicionado históricamente la vida social y se han proyectado en la producción literaria como denuncia y como resistencia. La desigualdad de género, por su parte, ha sido interpelada en textos que ponen de relieve los patrones patriarcales que relegaron a las mujeres a espacios de subordinación y evidencian los desafíos que aún persisten en su búsqueda de equidad. A ello se suma la disparidad económica y social, tematizada en narrativas que muestran la fractura entre los sectores privilegiados y los grupos empobrecidos, revelando cómo la marginalidad se convierte en un factor que limita el acceso a derechos básicos y a una ciudadanía plena. Finalmente, la orientación y la

diversidad sexual, largamente silenciadas en la tradición literaria, emergen en las últimas décadas como un campo de exploración estética y política, en el que se reivindican identidades históricamente invisibilizadas y se cuestionan los prejuicios que todavía sostienen la exclusión. En conjunto, estas dimensiones muestran que la literatura ecuatoriana no solo reproduce las tensiones sociales de su tiempo, también abre espacios de disputa simbólica y de construcción crítica de la identidad nacional.

Al concebirse la literatura como una práctica social, cultural e ideológica, resulta evidente que también puede funcionar como un espacio de producción y reproducción de exclusiones. En ella se han materializado, de manera explícita o velada, ideologías que refuerzan el racismo, el sexismo, la xenofobia o las LGBTI-fobias, contribuyendo a naturalizar jerarquías y desigualdades. Esta dimensión permite comprender que la discriminación no solo se expresa en prácticas sociales o políticas, sino también en los discursos y representaciones que circulan en el campo literario. En esta línea, el investigador y antropólogo colombiano Eduardo Restrepo en su artículo “Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio” advierte que “las identidades no sólo se refieren a la diferencia, sino también a la desigualdad y a la dominación. [...]. Las identidades no sólo están ligadas a principios clasificatorios, sino también a prácticas de explotación y dominio” (2007, p. 27). De modo que su reflexión reafirma que la literatura no puede desligarse de las disputas ideológicas: en la medida en que construye identidades, estas pueden afirmarse tanto desde la equidad como desde la reproducción de relaciones de dominación.

Por otra parte, la historia del Ecuador, atravesada por procesos como la colonización, la esclavitud y las luchas indígenas, ha sido un motivo recurrente en la literatura donde se evidencian las marcas de exclusión y resistencia que han incidido en la configuración de la sociedad. Así, la literatura actúa como un espejo de la realidad: algunas obras interpelan de manera crítica las distintas formas de discriminación, mientras que otras, al reproducir estereotipos y prejuicios, contribuyen a mantenerlos vigentes. Esta ambivalencia confirma que la literatura ocupa un lugar estratégico en la construcción de imaginarios colectivos, porque legitima desigualdades y a su vez abre posibilidades para el diálogo, la reflexión y la transformación social.

Una tarea ineludible de este estudio es diferenciar la literatura indígena de la corriente del indigenismo, categorías que con frecuencia han sido asociadas o confundidas hasta el presente. La primera remite a la producción literaria creada por autores que se reconocen como indígenas, mientras que la segunda corresponde a un movimiento político y social que impulsó la restitución de derechos, pero cuyo espacio literario estuvo dominado en gran medida por escritores mestizos. Establecer esta distinción permite comprender cómo, durante décadas, lo indígena fue concebido como un patrimonio aislado y representado desde miradas externas; ello explica que en el contexto literario abunden representaciones sobre lo indígena, aunque pocas veces se ha otorgado espacio a la voz propia de sus autores. De este modo, se vuelve imprescindible reconocer una producción indígena significativa que, pese a su riqueza estética y simbólica, ha permanecido marginada por los circuitos oficiales de la literatura y que se conserva en cantos, relatos y leyendas que constituyen parte fundamental de la memoria cultural de sus comunidades. En consecuencia, más que insistir en la ausencia de autores indígenas, lo relevante es indagar en los efectos que esta omisión ha tenido en la manera de narrar el país. El predominio de miradas externas no solo ha condicionado la representación de los pueblos originarios, también ha configurado un imaginario nacional que minimiza su papel en la historia y en la cultura. Explorar estas tensiones permite comprender cómo la literatura ha funcionado como un espacio de disputa simbólica en el que se definen jerarquías y exclusiones, y al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de imaginar un canon más plural que integre las voces que hasta ahora han sido relegadas.

En cuanto a la población afrodescendiente en el Ecuador, desafortunadamente se ha podido evidenciar una realidad muy similar, marcada por el racismo y los estereotipos sociales, donde el negro ha sido relegado del ámbito literario y de áreas del pensamiento y la ciencia por ser considerado apto únicamente en campos específicos, como el fútbol, el folklor, la cocina, las labores de seguridad o, incluso, asociado con la delincuencia. A ello se suma su utilización como objeto de burla en programas televisivos que han reforzado un racismo maquillado de humor. En razón de lo manifestado, la cultura y todo lo que implica la presencia del negro en este país se ha convertido en un motivo de desigualdad y degradación, sin que se reconozca plenamente su riqueza cultural y artística. Es así que, mientras Ortiz, Estupiñán Bass y Preciado —los tres escritores más representativos de

negritud en el siglo XX— han continuado ampliando la comprensión del ser negro en el Ecuador, pocos compatriotas se han sumado a esa tarea.

La discriminación ha sido mucho más visible en el factor racial, principalmente hacia la población afrodescendiente y se sigue manifestando hasta la actualidad. Una muestra de ello corresponde al lamentable acontecimiento que resonó mundialmente: el asesinato de George Floyd, Jr., en los Estados Unidos. En torno a este hecho surgieron múltiples manifestaciones de rechazo frente a un racismo que, en pleno siglo XXI, continúa reproduciéndose. Entre estas reacciones se destaca la del crítico Michael Handelsman, quien hace referencia a la obra del artista Juan Montaña Escobar, conocido como “El Jazzman”, en la que se reclama por los 8 minutos y 46 segundos que se le negaron a Floyd, enfatizando que estos crímenes se replican de manera sistemática y responden a un racismo estructural. En su propuesta, Montaña asocia las últimas palabras de Floyd —“I can’t breathe”— con la historia de las Américas desde la llegada de los barcos negreros con los primeros esclavos. Como señala Montaña Escobar (2020, citado en Handelsman, 2021): “La palabra, gráfica o fonética, tiene el poder de la persistencia en las existencias y así sostienen, en la memoria colectiva y cotidiana, la resistencia, para liberarnos de la no existencia y volver, por siempre, a la re-existencia”.

Con referencia a la Literatura LGBTI, como se ha señalado previamente, la literatura ecuatoriana vinculada a esta temática estuvo atravesada durante gran parte del siglo XX por la censura y la discriminación, lo que obligó a numerosos autores a ocultar su orientación o identidad sexual. Este silenciamiento no fue solo resultado de presiones sociales, también se reflejó en el propio campo literario, donde se evidenció el rechazo hacia estos grupos por parte de escritores de gran representatividad. Un ejemplo ilustrativo lo analiza María Auxiliadora Balladares (2013) en su artículo “David Ledesma Vázquez: la conciencia de ser abyecto” al referirse al poeta que en la década de los cincuenta formó parte del grupo de escritores Club 7 integrado en principio por siete poetas: David Ledesma Vázquez, Sergio Román Armendáriz, Gastón Hidalgo Ortega, Ileana Espinel Cedeño, Carlos Benavides Vega (quien después se llamaría Álvaro San Félix) Miguel Donoso Pareja y Carlos Abadía Silva. Sin embargo, el hecho se suscita por la desintegración de estos dos últimos escritores:

Apenas en 1994, cuarenta años después de la publicación del poemario, Donoso Pareja explica en sus memorias el verdadero motivo por el cual a Club 7 solo lo integran cinco. Según Donoso Pareja, él y Abadía Silva decidieron, a última hora, sacar sus poemas del libro porque se enteraron que dos de los integrantes del grupo [Ledesma y Benavides] eran homosexuales. (Balladares, 2013, p. 130)

Esta decisión fue explicada por Donoso Pareja —autor reconocido y homenajeado en múltiples ocasiones a nivel local—, quien señaló que ambos desertores identificaron en el sujeto “desviado” sexualmente a un transgresor, una “alteridad amenazadora” para el proyecto revolucionario de izquierda que defendían. Conviene recordar que uno de los propósitos de este club, además de la práctica poética, era su adhesión al socialismo. Situaciones similares se repitieron en diversos contextos, donde la homosexualidad y las diversidades sexuales fueron rechazadas desde los ámbitos políticos, religiosos y sociales, al ser concebidas como una abyección o un atentado contra la normatividad.

Con la despenalización de la homosexualidad, hito histórico —debidamente ampliado en los antecedentes— en conjunto con el avance en las luchas sociales de estos colectivos, se han presentado nuevas formas de expresión literaria. En virtud de lo expuesto, es propicio analizar la producción literaria de esta población en la actualidad, vista desde una perspectiva evolutiva frente al silencio que ha venido acarreado desde siglos anteriores. En este contexto, las poblaciones seleccionadas para este estudio enfrentan un panorama complejo, evidenciado en la escasa circulación de obras publicadas por autores que provienen de estos grupos. Esta carencia no significa ausencia de producción, sino que obedece a la falta de reconocimiento, difusión y legitimación dentro de los circuitos oficiales de la literatura. De allí surge la necesidad de emprender un proceso sistemático de recuperación y análisis que permita, además de registrar sus obras, caracterizarlas e interpretarlas en relación con los vacíos de representación que han condicionado su lugar en la tradición literaria ecuatoriana. Este esfuerzo busca responder a las preguntas iniciales de esta investigación y ofrecer nuevas rutas para comprender la pluralidad de voces que configuran el horizonte cultural del país.

En este marco, resulta indispensable abrir un espacio de lectura crítica de las literaturas producidas por minorías étnicas y sexo-genéricas, pues estas voces interpelan de manera directa los imaginarios de exclusión que han prevalecido. Reconocer y valorar estas

producciones supone ampliar el horizonte de lo nacional y avanzar hacia un canon más inclusivo y plural. Este estudio asume la deuda histórica con dichas voces y propone visibilizar la literatura como territorio de resistencia y posibilidad, capaz de contribuir a la construcción de una identidad ecuatoriana más justa, diversa y representativa en el siglo XXI.

Metodología de investigación

Este estudio se aproxima a la producción literaria del grupo seleccionado mediante una revisión de la teoría y del estado del arte con énfasis en los géneros lírico y narrativo del siglo XXI. Ello permite cartografiar su presencia en las letras ecuatorianas y construir un repositorio (base de datos) útil para futuras investigaciones. Con el corpus reunido se procede a tomar una muestra acotada de autores para un análisis interpretativo que caracterice tanto a sus poéticas como a sus narrativas y sitúe su aporte en el campo literario nacional. La metodología se ha organizado en fases articuladas —búsqueda y sistematización bibliográfica, conformación del corpus, análisis y síntesis crítica— orientadas al cumplimiento riguroso de los objetivos.

Para la selección de la muestra, a partir de las publicaciones oficiales disponibles, se conforma un repositorio de autores clasificado por población y rasgos característicos. Los criterios de inclusión considerarán, de forma no exhaustiva, la diversidad étnica y de género, la provincia de origen, la relevancia en el campo literario, las temáticas tratadas, las corrientes que los influyen, así como el lenguaje y el estilo. Con base en estos criterios se opta por una muestra representativa —equilibrada en términos de diversidad, territorio, periodo y estilos— que ha de ser analizada conforme a los objetivos de la investigación. Siguiendo con la etapa de compilación, se procede a identificar y seleccionar las obras más significativas de cada autor seleccionado; estas se recopilan mediante una profunda búsqueda en portales digitales, así como en centros culturales tanto públicos como privados, bibliotecas y otros entornos relacionados. Además, se utilizarán formatos accesibles, destacando los trabajos de la editorial ABYA YALA localizada en la ciudad de Quito que comprende un interesante proyecto editorial que dispone de algunas de las obras de autores procedentes de los pueblos y nacionalidades indígenas, afroamericanos e identidades emergentes. Esta etapa de compilación exige un proceso de búsqueda más amplio que una revisión bibliográfica convencional, dado que una de las principales dificultades encontradas fue la escasa sistematización de la información disponible sobre los grupos poblaciones de este estudio.

En varios casos, los registros encontrados corresponden principalmente a recopilaciones de la oralidad, testimonios, leyendas, cantos, materiales pedagógicos o documentos de carácter cultural, los cuales, aunque resultan valiosos para comprender la memoria colectiva de estas comunidades, no se enmarcan de manera directa en los objetivos de esta investigación, centrada en la producción literaria publicada desde los géneros lírico y narrativo. En razón de esta limitación, la conformación del repositorio exige un proceso de búsqueda progresiva en distintos territorios y espacios culturales. Se consideraron lugares vinculados con la presencia histórica y cultural de los pueblos y nacionalidades indígenas, como Saraguro, Otavalo, Cañar y territorios amazónicos relacionados con la nacionalidad shuar; así como espacios de fuerte presencia afroecuatoriana, especialmente en Esmeraldas. En estos entornos se tomaron como referencia casas de la cultura, bibliotecas públicas, centros culturales, catálogos institucionales y archivos vinculados con la memoria literaria y cultural de cada población. En el caso de la literatura shuar, la búsqueda se orientó especialmente hacia repositorios e instituciones vinculadas con lenguas, culturas y publicaciones amazónicas, entre ellas el Archivo de Lenguas y Culturas del Ecuador de FLACSO, la Editorial Abya Yala, la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo y la Biblioteca Pública de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Estos espacios resultaron pertinentes para rastrear materiales relacionados con la lengua shuar chicham, la memoria cultural amazónica y publicaciones asociadas a pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador. Con respecto a la literatura vinculada con las diversidades sexo-genéricas, el proceso de localización presenta una condición distinta respecto de las otras poblaciones estudiadas. A partir del siglo XXI, se observa una mayor circulación de información en portales web, entrevistas, archivos digitales, registros de encuentros literarios, eventos culturales, publicaciones independientes y espacios afines a la creación contemporánea. Esta mayor disponibilidad no implica necesariamente una plena legitimación dentro del canon literario ecuatoriano, pero sí ha permitido acceder con mayor facilidad a nombres, obras, reseñas, trayectorias y referencias críticas de autores cuyas escrituras dialogan con la disidencia sexual, la corporalidad, la abyección, la memoria afectiva y las tensiones frente a la heteronormatividad.

El proceso de búsqueda también incorporó una estrategia de contacto directo y rastreo por referencias, cercana a la metodología de bola de nieve. A partir de consultas iniciales con gestores culturales, personal vinculado a casas de la cultura y personas relacionadas con el campo literario ecuatoriano, se obtuvo información que permitió identificar nuevos nombres, obras, editoriales y circuitos de circulación. En este recorrido se establecieron contactos o intentos de contacto con

escritores y agentes culturales como Yana Lema, Aline Pachamama, Julio Micolta, Franklin Ordóñez Luna y Rommel Manosalvas; sin embargo, la información disponible no siempre ha resultado suficiente ni homogénea, lo que confirma la dispersión del archivo literario de estas poblaciones. Del mismo modo, algunas referencias institucionales han permitido llegar a autores y autoras como Rommel Manosalvas, Yuliana Ortiz Ruano y María Clara Sharupi Jua, cuyas obras evidencian la necesidad de ampliar los mecanismos de búsqueda más allá de los repertorios literarios canonizados. Asimismo, la revisión del estado del arte ha constituido una vía de orientación metodológica para la base de autores, obras y documentos relacionados con las poblaciones estudiadas; por lo que la revisión de literatura previa funcionó como un mapa inicial que ha permitido rastrear autores y obras que no siempre aparecen en los circuitos editoriales más visibles ni en los repertorios tradicionales de la literatura ecuatoriana.

Cabe recalcar, además, que en la web sí existe información sobre algunos de los autores; sin embargo, esta información suele presentarse de manera escasa, fragmentaria y dispersa. En muchos casos, las obras no se encuentran disponibles en librerías locales ni en catálogos nacionales de fácil acceso, sino en plataformas internacionales o repositorios externos, e incluso mediante canales de compra ubicados en países como Colombia, Chile o Argentina. Esta situación resulta paradójica al tratarse de autores ecuatorianos. Tal dificultad no solo evidencia un problema de acceso, también refleja una necesidad de consolidación de archivos, catálogos y mecanismos de difusión para estas literaturas dentro del Ecuador. Un caso significativo dentro de este proceso fue la localización de *Chaska*, de Yana Lucila Lema, obra que debió ser solicitada en el exterior, debido a que una de las principales editoriales con presencia en el país, que trabaja con Unidades educativas y a su vez es responsable de su publicación, actualmente no dispone de ejemplares de esta obra disponibles en stock, siendo retirada de los catálogos venta institucionales. En consecuencia, la dificultad para acceder a determinadas obras no debe entenderse únicamente como una limitación material de la investigación, sino también como un indicio de la escasa acogida, difusión o permanencia editorial que han tenido ciertos textos producidos por autores pertenecientes a las poblaciones estudiadas.

La información obtenida durante esta etapa fue organizada en archivos complementarios en formato Excel, concebidos como bases de datos de apoyo para la investigación. En dichos documentos se sistematizaron los datos relevantes ya mencionados de los autores identificados, incluyendo en la mayoría sus contactos telefónicos y de correo electrónico. Esta organización permitió clasificar la información de manera operativa, comparar trayectorias, reconocer vacíos

documentales y delimitar con mayor precisión la muestra de autores y obras que sería abordada en el análisis interpretativo. Para ello se aclara que estas bases han pasado por un proceso de selección y filtro a fin de priorizar los objetivos de estudio. Esta depuración permitió distinguir entre información cultural general, registros de oralidad, menciones biográficas, publicaciones dispersas y obras literarias con mayor pertinencia para el análisis propuesto. De este modo, el corpus seleccionado responde no solo a la disponibilidad de información, sino también a su capacidad para ser abordado críticamente en relación con la producción literaria ecuatoriana del siglo XXI y con los mecanismos de validación, exclusión o reconocimiento que operan dentro del canon literario nacional. En este sentido, las bases de datos no constituyen únicamente un instrumento de registro, también comprenden una herramienta metodológica que permitió ordenar el corpus, justificar los criterios de selección y evidenciar las dificultades de acceso a la información sobre estas literaturas en el contexto ecuatoriano.

Una vez seleccionadas las obras definitivas de abordaje, se procede al análisis individual que dispone de manera breve y general de una revisión del contexto histórico, geográfico, social y biográfico de cada autor, resaltando eventos relevantes para comprender tanto sus obras como el impacto de cada una. Dentro de ellas se abordarán los aspectos formales y estilísticos, como la estructura narrativa, el uso del lenguaje, la simbología y los recursos literarios. Adicionalmente, se identifican las temáticas recurrentes y los motivos presentes en cada obra para entender las preocupaciones y enfoques de los autores, así como el contraste de los elementos de valor encontrados en estas obras, en sintonía con la teoría y los constructos planteados desde el marco teórico. De este análisis se podrán obtener las debidas reflexiones en los apartados finales de esta investigación, considerando el valor cultural de las obras y su relevancia a lo largo del tiempo. De este modo, el análisis permitirá esclarecer y responder a las interrogantes planteadas al inicio de este estudio.

Finalmente, una vez desarrollada la parte central de este estudio, será posible exponer las conclusiones que destaquen los hallazgos más relevantes del análisis y la comparación de las obras, incluyendo reflexiones pertinentes frente a la problemática abordada con el propósito de destacar la contribución de la investigación al entendimiento de la literatura ecuatoriana frente al canon y a la representatividad.

1. Fundamentos históricos, culturales y literarios para el estudio de las diversidades étnicas y sexo-genéricas en el Ecuador

1.1 Antecedentes

Con la finalidad de responder de manera coherente a los objetivos planteados en esta investigación, es necesario partir de un panorama general que permita comprender las condiciones históricas, sociales y culturales que han dado forma a la identidad ecuatoriana. Para ello, el libro de carácter sociocultural e histórico: *Ecuador Patria de todos* de Enrique Ayala Mora, tanto en su primera edición (2002) como en su quinta edición actualizada (2017) comprende una fuente importante que aborda con claridad y profundidad los procesos estructurales que atraviesan al país: el mestizaje, el blanqueamiento, la religiosidad, la diversidad territorial y la situación de los pueblos indígenas. Iniciar desde estos antecedentes permite establecer un marco interpretativo sólido que sustente el análisis posterior de las dinámicas identitarias presentes en la literatura ecuatoriana del siglo XXI.

Desde una contextualización geográfica se ha venido sosteniendo que el Ecuador posee, entre sus rasgos favorables y a la vez complejos, una considerable diversidad en su población, incluidas sus etnias y comunidades. Este aspecto comprende una realidad aún más compleja si se tiene presente que esta población ocupa un territorio diverso en su totalidad, considerando que geográficamente el Ecuador se ubica en el punto central del planeta —por tal motivo lleva este nombre—. Retomando la parte introductoria del libro de Ayala Mora (2002), este territorio se ubica en plena zona tórrida, donde conviven regiones con climas muy variados. Por un lado, está la zona del litoral, conocida como *La Costa*, que corresponde al océano Pacífico y se caracteriza por ser cálida; esta convive a pocos kilómetros, en proporción con los otros países sudamericanos. Por otra parte, está la sierra, ubicada en la parte central, atravesada por la Cordillera de los Andes que representa una variación sobre la región antes mencionada con climas templados y fríos debido a su altitud sobre el nivel del mar. Adicionalmente, se encuentra la Amazonía, *el Oriente* que ocupa un territorio

significativo en el país con un clima tropical, que a la vez corresponde a una pequeña parcela de lo que comprende la hoya amazónica en América del Sur, pero que alberga más del cincuenta por ciento de toda su diversidad y riqueza ecológica. Finalmente, las Islas Galápagos o la llamada también región Insular, constituye uno de los escenarios mágicos que cuenta con especies de animales únicas en el mundo, siendo un espacio importante para el ambiente y la biología en el mundo (Ayala Mora, 2002, p. 9). Esta referencia permite identificar el contexto físico del Ecuador como un factor de significativa importancia para comprender el desarrollo de las culturas y con ello las características de sus etnias y comunidades que, en sintonía con la historia de la vida republicana, al igual que en otras naciones, también se han enfrentado a batallas y conflictos por causas de libertad, política y de territorio que constan reflejados en la producción de la literatura a lo largo del tiempo.

1.1.1 El mestizaje, sus orígenes y el *Blanqueamiento*

Conocer los orígenes es fundamental para poder entender en gran medida cómo se fue gestando y construyendo esta cultura desde la diversidad y a su vez, comprender el sentido de la literatura de esta región. En tal razón, resulta importante reconocer que el mestizaje no es más que el surgimiento de una nueva identidad, y no corresponde a la formación de dos culturas en paralelo; por el contrario, se ha forjado un nuevo mundo con rasgos tomados desde varios escenarios que se han transformado a lo largo de la historia.

Desde el principio de la llamada *Conquista* en el siglo XV, los colonizadores españoles se establecieron en tierras de lo que hoy se conocen como ecuatorianas, al igual que en los otros escenarios del continente, introduciendo el castellano, el cristianismo, sus costumbres, su cultura y sus formas de vida, además de los valores y sus prejuicios. Esto desencadenó en un intenso choque cultural y como fruto de esta dominación, se fue gestando una identidad cultural que sumaba elementos de ambas raíces. Es así como se fue entretejiendo el mestizaje, que no es el resultado de la suma de lo indígena, lo hispánico y lo negro, sino que representa una realidad emergente con una identidad distinta y diversa, con varios mundos conviviendo en cada espacio.

De acuerdo con Ayala Mora (2002), el mestizaje en Ecuador debe entenderse principalmente como una construcción cultural más que como una cuestión racial. Es

evidente identificar rasgos indígenas, sintonizando con rasgos europeos (blancos) y afroamericanos (negros) presentes en la población mestiza; su particularidad responde a sus ideas, costumbres, su religiosidad, su lengua, entre varios aspectos que reflejan una compleja identidad cultural. Aunque en la actualidad, la gran mayoría de los ecuatorianos se consideran mestizos, esta identidad presenta ambigüedades originadas en la complejidad histórica y los procesos sociales que la han configurado (p. 8).

En la fundación del Ecuador, los mestizos, los *cholos* de las ciudades y ciertos pueblos rurales, comprendían una parte importante de la población del país. En 1830 se estableció un nuevo Estado con un sello *criollo* de exclusión; esta situación no mudaría hasta fines del siglo XIX e inicios del XX, con la reconocida *Revolución Liberal* donde abiertamente se aceptó el mestizaje como una realidad en el Ecuador, siendo identificada como una nación mestiza. Con el paso del tiempo se fue perfilando una cultura, un arte, una literatura y una idiosincrasia mestiza, no obstante, se mantuvieron algunas contradicciones. Es importante señalar que el reconocido indigenismo, que surgió desde los años veinte y treinta corresponde a una postura mestiza. Las nuevas realidades en los últimos años, en especial las demandas de los pueblos indígenas, han manifestado ciertos cuestionamientos sobre esta visión y han llevado a un extremo la ambigüedad del mestizaje. El propio Agustín Cueva (1974), mencionado en la obra de Ayala Mora, confirma que el mestizo vive en la ambigüedad (pp. 59-89).

Según lo que Ayala Mora (2002) plantea, el *blanqueamiento* es una conversión de indígenas en mestizos o cholos, esto debido a la enorme presión de la sociedad dominante y a su vez influyente y la implementación de mecanismos de aculturación en el sistema educativo, la burocracia, los medios de comunicación, entre otros factores, producen que los indígenas se *blanqueen* sin la mediación de un “mestizaje biológico” (p. 24). El principal motivo para que esto ocurra, son las migraciones del campo a la ciudad por motivos principalmente económicos debido al crecimiento y desarrollo de las ciudades. Esto no fue más que una alienación que poco a poco ha ido enajenando a los indígenas de su cultura, lengua, costumbres y principios, siendo un factor que de cierta manera incide en la identidad de los escritores indígenas que no constan en los registros como autoidentificados con su procedencia, lo que constituye una limitante para su desarrollo cultural en el contexto del Ecuador.

En complemento con lo manifestado, la religión constituyó uno de los sistemas que la colonización trajo consigo en tierras americanas para adoctrinar bajo los principios de la iglesia. Por tanto, continuando con la referencia de la obra de Ayala Mora (2002), durante más de un siglo, el Ecuador estuvo dividido por la cuestión religiosa, inclusive la primera Constitución declaró al catolicismo como religión del Estado en forma excluyente.¹ La marcada influencia de la iglesia a lo largo de la historia del Ecuador se vio reflejada en ámbitos como: la educación, la política y la sociedad bajo el predominio de las congregaciones religiosas, hasta que en 1895 con la Revolución Liberal impulsada por Eloy Alfaro, comenzó a implantarse el Estado Laico, generando cambios radicales en las relaciones de poder, la modernización del país en varios aspectos y la consolidación del Estado-Nación. En medio de un fuerte conflicto se dio una ruptura de relaciones con el Vaticano, se separó la Iglesia del Estado, se creó el Registro Civil, el matrimonio dejó de ser un asunto exclusivamente religioso y pasó a estar regulado por el Estado, lo que permitió la legalización del divorcio. Por otra parte, se permitió el ejercicio de otros cultos y se garantizó la libertad de conciencia (Ayala Mora, 2002, p. 59).

A pesar de lo sucedido, este periodo permitió contar con las primeras documentaciones oficiales de literatura ecuatoriana que corresponden a temáticas religiosas, en su mayoría producidas por escritores jesuitas, quienes desempeñaron un rol significativo y, a la vez, dominante en la educación y en la ciencia. Al respecto, en el artículo “Sociedad y literatura en la Audiencia de Quito” de Hernán Rodríguez Castelo (1984), citado por Gabriela Pólit Dueñas, se señala que:

La misión jesuita en la formación de la ‘intelligentsia’ en la Colonia fue decisiva, y la cultura que impartían los jesuitas desde sus centros de formación fue el eje centralizador de mucha de la producción artística durante la época que duró su hegemonía.
(Pólit Dueñas, 2002, p. 18)

Esta centralidad, aunque permitió el desarrollo de un corpus escrito y disciplinado, también implicó que gran parte de la producción literaria quedara sujeta a intereses

¹ “La Religión Católica, Apostólica, Romana es la religión del Estado. Es un deber del Gobierno en ejercicio del patronato protegerla con exclusión de cualquier otra.” (Estado del Ecuador, Constitución del Estado del Ecuador, Nueva Historia del Ecuador, Vol. 15. p. 135).

doctrinales y a un control ideológico que limitó la diversidad de voces y perspectivas, condicionando así el imaginario cultural y restringiendo la emergencia de manifestaciones literarias ajenas al canon religioso imperante.

Desde una perspectiva generalizada, en conjunto con el factor religioso, América Latina presenta una realidad sociodemográfica muy irregular y compleja por causa de diversos factores como la conquista europea, posteriormente el colonialismo y en las últimas décadas los procesos migratorios que han reunido a diversos grupos étnicos en un mismo territorio, en donde los grupos afrodescendientes², étnicos y diversidades de sexo-género han sido probablemente los más afectados con estos acontecimientos. De manera particular en el Ecuador, al considerar las condiciones económicas entre ciertos factores de crisis, en relación con la sociedad, se revelan altos niveles de pobreza en una significativa parte de la población. Lo paradójico de esta situación, es que, al ser un país lleno de riquezas, estas han permanecido concentradas en minorías poseedoras de poder y privilegios, en tanto que los índices de desnutrición, analfabetismo y problemas de salud pública aumentan. Estas condiciones son similares en otros escenarios de Latinoamérica, considerada como *subdesarrollada* por el hecho de no contar con las mejores condiciones de vida para sus habitantes. Las condiciones de pobreza también han representado una temática recurrente en la producción literaria del realismo social, donde sale a la luz la desigualdad social, una problemática que desde los años treinta según se documenta, se ha mantenido o hasta posiblemente habría empeorado. Esto va de la mano con la discriminación y el racismo, lo que agudiza aún más esta problemática social.

1.1.2. La cuestión de la identidad

En el marco de la diversidad del Ecuador, la identidad se erige como un eje central de este trabajo, en torno al cual se articula gran parte del análisis teórico. Este concepto adquiere relevancia al momento de examinar la producción literaria objeto de estudio, pues

² Cuando nos referimos a los afrodescendientes aludimos a las personas descendientes de africanos esclavizados en América Latina y el Caribe. Son también llamadas “negros(as)” y, según cada país donde viven, se conocen, por ejemplo, como afroecuatorianos o afrocostarricenses.

permite comprender las tensiones y resignificaciones que emergen en relación con los discursos sociales y culturales. En este sentido, resulta pertinente contextualizarlo frente a la noción de una sociedad dominante, lo que hace necesario abordarlo desde la perspectiva del historiador Enrique Ayala Mora:

En las formulaciones constitucionales y legales, como en las concepciones culturales y políticas más generalizadas, se ha sostenido que el Ecuador como Estado es la expresión política de una sola nación mestiza, originada de raíces indígenas y coloniales hispánicas. (...) hay una sola identidad ecuatoriana, que el país progresará cuando los indígenas, negros y quienes no responden a la definición de “lo ecuatoriano”, se “integren” a la sociedad dominante. En este sentido se ha buscado, a veces de muy buena fe, uniformar las creencias, costumbres, lengua y formas de organización económica de todos los ecuatorianos. Las prácticas y creencias indígenas se han considerado “salvajes”, “primitivas” o puramente folklóricas; los idiomas de los pueblos originarios que todavía se hablan en el país se han reputado “incultos” y se ha hecho todo lo posible por impedir que continúen siendo vehículos de comunicación. (Ayala Mora, 2002, p. 13)

Ante lo expuesto, es necesario tener en cuenta que el Ecuador no comprende un territorio homogéneo; su heterogeneidad es esa diversidad que dota de riqueza y valor a este país que encierra varios mundos e identidades en una pequeña porción. Este punto invita a cuestionar el común calificativo de *subdesarrollado* frente a la identidad ecuatoriana y latinoamericana, por lo que es imperativo contemplar ciertos factores que contextualizan la realidad desde la diversidad y las condiciones, tanto socioculturales como económicas, así como la calidad de vida de la población. En complemento a lo manifestado, se agrega como un dato de valor, el nombramiento que realiza la Constitución Política reformada en 1998 al declarar al país como multiétnico y pluricultural, reconociendo la existencia y derechos de los pueblos indígenas y afroecuatorianos (República del Ecuador, 1998, arts. 1, 83, 84). Esta disposición legal no surge en el vacío, sino como respuesta a una larga historia de exclusión marcada por la imposición de un modelo monocultural que identificaba lo “ecuatoriano” únicamente con lo mestizo. En este sentido, Altmann en su artículo “Plurinationality and Interculturality in Ecuador: The Indigenous Movement and the Development of Political Concepts” (2013) sostiene: “The concepts of Interculturality and Plurinationality were used to break the monocultural construct of identity. They aimed at an inclusion of the

marginalized peoples or nationalities of Ecuador by constructing a new, inclusive national culture” (Altmann, 2013, p. 47).

De este modo, la identidad ecuatoriana lejos de entenderse como una categoría homogénea, debe considerarse un entramado en constante disputa. En ese entramado, lo que está en juego no es solo el reconocimiento formal de la diversidad, sino la redistribución del poder simbólico, político y cultural que históricamente ha estado concentrado en una élite mestiza y urbana. La identidad nacional, lejos de asumirse como una esencia fija, se abre como un campo de tensiones donde confluyen memorias coloniales, resistencias indígenas y afrodescendientes, así como nuevos discursos de género y sexualidad. Cada uno de estos sectores reclama visibilidad y, al mismo tiempo, el derecho a redefinir lo que significa ser parte de la nación. Las luchas identitarias en el Ecuador muestran, entonces, que la construcción de lo nacional es un proceso inacabado, siempre abierto, que desafía de manera permanente la narrativa hegemónica. Reconocer esta dimensión conflictiva supone leer la identidad ecuatoriana como un territorio de negociación, donde las voces históricamente marginadas buscan dejar de ocupar los márgenes para situarse en el centro de la producción cultural y simbólica.

En el contexto ecuatoriano, la identidad se conceptualiza como un constructo dinámico y multifacético que se forma a través de la interacción constante de diferencias culturales, sociales y personales. Esta visión resulta lógica al relacionarla con la teoría del nomadismo de Rosi Braidotti (1994) un eje determinante que compone el marco teórico de este trabajo que considera la identidad como un proceso continuo de transformación y cambio, y no como un estado fijo o estático. En este sentido, se tiene la noción de que dentro de la identidad ecuatoriana se encuentran inmersas un sinnúmero de identidades que transitan y convergen tanto de forma lineal como transversal. Desde esta perspectiva, el nomadismo se concibe como una estrategia teórica y también una práctica diaria que responde a la multiplicidad como condición de nuestra época. El enfoque correspondiente al nomadismo como una metáfora de la identidad fluida y adaptable es particularmente relevante para considerarlo y desarrollarlo posteriormente en este documento como una base teórica para el análisis de la literatura ecuatoriana del siglo XXI que aborda experiencias de marginalidad y diversidad.

1.2 Contexto y situación de los pueblos y nacionalidades indígenas

1.2.1 Los pueblos indígenas y las raíces

Según el investigador Enrique Ayala Mora (2022), en el Ecuador “los pueblos indígenas son aquellos que se asientan en el territorio nacional y viven la continuidad social y cultural de pensamiento y organización de las sociedades que poblaban América antes de la conquista europea.³” (p. 17). Esto quiere decir que los pueblos indígenas tienen rasgos históricos, políticos y sociales, con una extraordinaria capacidad de organización, lengua y cultura que los impulsa a reconocerse e identificarse.

La composición étnica del Ecuador ha sido un asunto de disputa política tanto para el Estado como para los pueblos indígenas. De acuerdo con el artículo “Ecuador's Indigenous Cultures: A Stride Orality and Literacy” de Jorge Gómez Rendón (2013), mientras la CONAIE sostuvo en 2001 que los indígenas representaban un tercio de la población, el CONDENPE estimó que eran apenas el 11 %. Esa misma década, el censo oficial de 2001 registró un 6,8 % de autoidentificación indígena. Años después, el censo nacional de 2010, realizado por el INEC, estableció que solo el 7 % de la población se identificaba como indígena (INEC, 2010). Gómez Rendón advierte que los censos han sido realizados de forma poco clara, lo que ha generado datos sesgados respecto a los pueblos indígenas. En suma, se puede afirmar que la población indígena en Ecuador ha sido históricamente subrepresentada y que la falta de datos precisos y transparentes ha dificultado la comprensión real de la magnitud de esta población y sus necesidades. Esta situación destaca la importancia de políticas y programas que reconozcan y protejan los derechos y la diversidad de los pueblos indígenas en Ecuador.

Los pueblos indígenas del Ecuador han sido identificados desde tiempos pasados y sus nombres han sido asignados desde la cultura dominante como: *colorados*, *jibaros* o *aucas*. Solamente en los últimos años se ha comenzado a usar sus nombres propios. En la

³ Este fue el concepto que se usó en el “Proyecto de Ley de Nacionalidades Indígenas”, presentado en el Congreso Nacional de 1998, luego de una consulta realizada con organizaciones de todo el país. Este fue el primer documento jurídico que recogió la problemática para la discusión.

sierra se asienta el pueblo Quichua; en el Oriente los Siona-Secoya, Cofán, Huaorani, Shuar-Achuar y el pueblo Quichua amazónico. En la Costa viven los Chachi, Tsachila y Awa.

Para referirse a los indígenas, según los estudios antropológicos se empleó el término *etnias*, pero este terminó por considerarse limitado, posteriormente se generalizó la denominación *pueblos*. Existen también organizaciones que han optado por usar el término *nacionalidades* para identificarse; por tanto, en la actualidad se los conoce como *Pueblos y Nacionalidades Indígenas*. En este contexto, es importante recalcar que en 1998 la constitución reconoció a los pueblos indígenas como sujetos de derechos colectivos.⁴

Comprender las raíces de estos pueblos y comunidades permite comprender de manera más precisa la realidad y el proceso que hay detrás de esta población que forma parte de las identidades más representativas del Ecuador. En este sentido, Ayala Mora (2002) sostiene que el continente americano estuvo habitado por los pueblos indígenas hasta el siglo XV, los mismos que habían desarrollado culturas diversas. Algunos con más desarrollo que otros, sobre todo en los campos de la agricultura y astronomía; otros se mantenían en estadios primitivos, dedicados a la caza y la recolección. Una característica particular es que estas poblaciones asignaban a sus tierras diversos nombres y desconocían de que todo fuera una unidad desde el norte hasta el extremo sur. Con respecto a los nombres identitarios, este estudio agrega “Los indios cuna, que habitaban y aún habitan la ‘tierra firme’ que está en Panamá y el norte de Colombia, la llamaban Abya Yala, esto es, ‘tierra en plena madurez’” (Ayala, 2022, p. 14).

1.2.2 El Indigenismo

El indigenismo tuvo un impacto significativo en la historia ecuatoriana que se afirmó desde la Revolución Liberal, iniciada en 1895 que presentaba un discurso radical en donde apenas se dieron cambios menores en torno a la situación de los indígenas. Por otra parte, el centro histórico de las reivindicaciones indígenas había sido el derecho a la tierra y al

4 República del Ecuador, Constitución Política de la República del Ecuador. Art. 84. Gaceta Constitucional, junio, 1998. pp 25-27.

territorio, y es a partir de la década de 1960, especialmente durante la de 1970, que estas pasaron a ser replanteadas en términos de la especificidad étnica (Chiodi 1990; Bretón 2009).

Con el apogeo del socialismo en los años veinte, en un contexto de cambios en el panorama político e ideológico: la denuncia de la cuestión indígena fue uno de los ejes más trascendentes que competen a esta investigación. Esta actitud reivindicativa se extendió al relato, al ensayo y a otras manifestaciones. El realismo social y el indigenismo, como se había mencionado anteriormente, constituyen elementos claves para marcar un hito en la historia política y cultural. Posteriormente, en las décadas de los ochenta y noventa, los indígenas y otros grupos sociales se organizaron para movilizarse por el reconocimiento de sus demandas y para enfrentar al modelo de ajuste. Con ello consiguieron en ciertas ocasiones revertir ciertas medidas, al punto de ejercer influencia para la caída de algunos gobiernos. No obstante, su logro más significativo fue el reconocimiento de su personalidad política, así como el de sus derechos (Ayala Mora, 2022 p. 16). En este contexto se destaca el reconocimiento del Ecuador como un Estado intercultural y plurinacional como lo manifiesta Marta Rodríguez Cruz:

Esta lucha por una sociedad intercultural e igualitaria, y tras décadas de batallas y movilizaciones, la CONAIE logró que en la nueva Carta Constitucional –que se emitió en 2008 en Ecuador– se reconociera al país por primera vez en la historia como Estado intercultural y plurinacional (art. 1). Ello significó importantes avances en el ámbito de la educación, desde (...) el Sistema de Educación Nacional, en general, y el Sistema de Educación Intercultural Bilingüe (SEIB), en particular, deberían sustentarse sobre estas mismas claves para favorecer la construcción de un nuevo modelo de Estado con la diversidad cultural como uno de los pilares fundamentales de su refundación. (Rodríguez, 2018, p. 219)

A pesar de los avances conseguidos por activistas y grupos indígenas, la autora agrega que es importante tomar en cuenta la cuestión de la igualdad en las relaciones interculturales, dado que históricamente han existido estas relaciones entre culturas, pero desafortunadamente se han dado desde una posición asimétrica. “de manera que si no se cuestiona en qué condiciones se dan las mismas (de desigualdad social, cultural, política, económica y de género), la interculturalidad seguirá siendo un horizonte utópico” (Tubino, 2005, 2011, citado en Rodríguez Cruz, 2018, p. 220).

Ante lo expuesto, se ha venido considerando como *interculturalidad* a las relaciones de dominación que se dan entre los grupos étnicos. De modo que, es fundamental que este término desde su significado esté siempre enmarcado en políticas de igualdad desde todos sus ámbitos.

1.3 Contexto y situación de la población afroecuatoriana

1.3.1 Orígenes población afroecuatoriana

Los orígenes de esta población se remontan a la Colonia. De acuerdo con Ayala Mora (2002), los negros llegaron a tierras americanas algunas décadas después del inicio del proceso de colonización europea. No se asentaron en estos territorios por voluntad propia, sino que fueron traídos en calidad de esclavos para reemplazar la mano de obra indígena, diezmada por la represión, las enfermedades y las adversidades climáticas. Su primer asentamiento numeroso fue el Caribe y con el paso del tiempo, tanto las islas caribeñas como una parte de la tierra firme circundante quedaron pobladas por comunidades negras que mantuvieron sus rasgos culturales (Gutiérrez Azopardo, 1996, citado en Ayala Mora, 2002, p. 29). La llegada de esta población al territorio que hoy corresponde al Ecuador también estuvo marcada por sucesos marítimos que favorecieron el establecimiento de comunidades libres. Como explica Lane (2002), los esclavos que sobrevivieron a naufragios en la costa de Esmeraldas se asentaron en localidades como San Mateo, y un segundo naufragio en 1553 amplió dicha población. Estos acontecimientos facilitaron la conformación de espacios donde los africanos y sus descendientes comenzaron a vivir al margen del control colonial, forjando relaciones con la población indígena.

En la región de Esmeraldas, este proceso adquirió un carácter particular. Como señala Morelli en su artículo “En los confines de la soberanía. Esmeraldas, siglos XVI-XIX” (2015), al referirse a esta región “puede compararse a un palenque, o sea, un lugar de difícil acceso donde se refugiaban los cimarrones, esclavos rebeldes huidos de las plantaciones y de las haciendas, muchas veces compartiendo el territorio con los grupos indígenas” (p. 13). De manera que Esmeraldas se consolidó durante años como un espacio de refugio y resistencia, en el que convergieron cimarrones y comunidades indígenas, configurando un escenario de autonomía al margen de las instituciones coloniales, sumándose también como un lugar de

asentamiento de esta población, los valles cálidos de la Sierra, conocido en la actualidad como El Valle del Chota, luego de sufrir el azote de la desigualdad y la discriminación con las peores degradaciones. Sin embargo, gracias a su resistencia sobrevivieron y lograron mantener algunos de sus rasgos culturales y tradiciones con todo el colorido y la alegría que los caracteriza. De la misma manera, en el período republicano los pueblos afroecuatorianos no se libraron de la explotación y del racismo. Al final de la colonia, según lo que Ayala Mora (2002) apunta: una gran cantidad de negros de la región costera compraron su libertad y pasaron a ser jornaleros (p. 29). En la actualidad los afroecuatorianos constituyen una importante parte de la población del país y desafortunadamente, continúan siendo víctimas de manifestaciones de odio racial, cuya base para ser discriminados es su condición de pobreza. En el Ecuador, si bien en los últimos años se ha evidenciado una disminución de los actos de racismo, persisten altos niveles de pobreza entre la población afroecuatoriana, una parte significativa que vive en condiciones de extrema miseria, por lo que esta situación se mantiene como una problemática social de alcance global. En este margen, la persistencia de la discriminación sistémica ha generado una amplia brecha en el acceso a oportunidades socioeconómicas en comparación con otros grupos étnicos del Ecuador. Uno de los rasgos más visibles de esta exclusión es la desigualdad económica en un contexto social. En la mayoría de las comunidades afroecuatorianas el porcentaje de pobreza es alto en comparación con otros sectores de la población del país. Aunque representan el 7,2 % de la población total, concentran el 40 % de la población en situación de pobreza y el 15 % de quienes viven en pobreza extrema. Esta desproporcionalidad ha sido reconocida por la Corte Constitucional como una manifestación del racismo estructural que atraviesa al país (El País, 2024). Esto se debe a los mercados laborales caracterizados por la discriminación contra los afroecuatorianos, quienes suelen ocupar trabajos de baja remuneración con escasas oportunidades de promoción.

Además de las brechas estructurales, la población afroecuatoriana enfrenta barreras de carácter cultural que limitan su acceso a oportunidades educativas y económicas. A pesar de su riqueza en expresiones como la música, la danza y la oralidad, la cultura afro ha sido históricamente desvalorizada frente a otras matrices culturales del país, especialmente desde el ámbito institucional. No obstante, esta misma cultura ha servido como vehículo de

resistencia, permitiendo a las comunidades afroecuatorianas reafirmar su identidad y sostener prácticas de dignidad frente a la exclusión.

La lucha contra la discriminación en el marco de la búsqueda de igualdad de oportunidades ha impulsado el surgimiento y fortalecimiento de diversas organizaciones y movimientos afroecuatorianos. Estas organizaciones han pretendido visibilizar las prácticas estructurales de exclusión, promover políticas públicas con enfoque étnico y fortalecer una identidad cultural propia y resiliente. Entre los múltiples logros, se puede destacar de manera reciente el esfuerzo colectivo desde la participación activa de organizaciones afroecuatorianas en la elaboración de la Matriz de Políticas Públicas para el Decenio Afrodescendiente, reconocida oficialmente por el Estado. Como se señala en el informe *Estado Plurinacional y Sociedad Intercultural: Políticas y Derechos* (2021):

La Matriz de propuestas de Políticas Públicas para la implementación del Decenio Afrodescendiente – Capítulo Ecuador, fue el resultado de un esfuerzo conjunto de las organizaciones afroecuatorianas, con el auspicio del Consejo de Participación Ciudadana y Control Social y de la Secretaría Nacional de Gestión de la Política (p. 64).

A nivel histórico, el pueblo afroecuatoriano ha sostenido una lucha firme contra el racismo, la exclusión y la desigualdad de oportunidades. Su resistencia, más allá de representar un acto de justicia social, representa una afirmación de su presencia en la historia y en el tejido cultural del país. La resiliencia demostrada en la conservación y reivindicación de sus prácticas culturales es testimonio de una apuesta constante por un futuro más equitativo e inclusivo.

1.4 Contexto y situación de la población LGBTI en Ecuador

Una de las problemáticas estructurales más persistentes tanto en el Ecuador como en el contexto latinoamericano y global es la desigualdad de género. Este fenómeno, arraigado históricamente, ha configurado relaciones de poder asimétricas entre los sexos y continúa reproduciéndose en diversas esferas sociales, políticas, económicas y culturales. Esta diferencia no fue asumida en términos de equidad, por lo que derivó en una estructura de dominación masculina que configuró las bases de la sociedad, el Estado y otros sistemas bajo

una lógica patriarcal. Esta concepción promovió relaciones jerárquicas que privilegiaron a los hombres y relegaron a las mujeres a espacios de subordinación. En tiempos recientes, han emergido movimientos y acciones orientadas a la reivindicación de los derechos de las mujeres, así como al reconocimiento de otras identidades históricamente excluidas. En el contexto del género, la población que ha padecido históricamente el golpe de la discriminación corresponde a quienes conforman las diversidades sexo-genéricas o en otras maneras de referirse, la población: Lesbiana, Gay, Bisexual, Transexual e Intersexual (LGBTI) que aún por muchos, sigue siendo considerada como una minoría, y en la actualidad, ante la libertad de expresión de la identidad sexual, se puede considerar una población significativa.

De acuerdo con el artículo “La despenalización de la homosexualidad en Ecuador: el legado de la acción colectiva LGBTI” de Rafael Garrido (2017) el Ecuador de los años 80 y 90 vivió una violencia de gran magnitud, en donde los entes de seguridad del Estado perseguían a grupos insurgentes, actores políticos, así como también a defensores de los derechos humanos. En este contexto, se constata la violencia sostenida contra hombres gays y travestis, personas transexuales y transgénero, a quienes se les perseguía y aprehendía sobre la base de la legislación penal vigente para la época, en el artículo 516 del código penal que tipificaba como delito las relaciones sexuales consentidas entre dos personas del mismo sexo. Este delito otorgaba legalmente la acción de funcionarios policiales y militares, escudados por esta ley para perseguir, reprimir y abusar de esta población, de la que participó la prensa como cómplice al elaborar reportajes que apuntaban hacia estos grupos de personas como depravadas y abyectas, generando un rechazo en la sociedad que los tildaba de “mecos” “maricas” “marimachas” “raritos”, entre muchos otros calificativos. Frente a lo acontecido se resalta la intensa movilización dada en el Ecuador durante la última década del siglo XX, protagonizada por nuevos actores sociales como los pueblos indígenas, los grupos ecologistas, las mujeres, los grupos estudiantiles, quienes demandaban cambios y lograron entre sus resultados, el reconocimiento de sus derechos en la Constitución de 1998. En ese contexto se integran actores no tradicionales como gays, lesbianas, transexuales y transgéneros (llamados generalizadamente homosexuales o gays), de quienes las mujeres trans resultaron ser quienes más se movilizaron y se visibilizaron en la recolección de firmas para respaldar la propuesta de despenalización de la homosexualidad.

La despenalización de la homosexualidad en el Ecuador tuvo como antecedente un hecho histórico similar al que se suscitó en Nueva York con *Stonewall*⁵ —marcados por la violencia policial contra personas de las diversidades sexuales y la posterior rebelión que dio origen al Día del Orgullo LGBTI, conmemorado cada 28 de junio— ente episodio tuvo su raíz en *Abanicos*, un bar de la ciudad de Cuenca que presencié un acto de abuso policial contra la población de la diversidad sexual y de género que desencadenó procesos sociales y jurídicos que contribuirían posteriormente a la despenalización de la homosexualidad en el país. De acuerdo con Garrido:

El 25 de noviembre de 1997 se declaró la inconstitucionalidad del inciso primero del Código Penal. El fallo del Tribunal Constitucional (TC) fue unánime. Ayer ocho votos (un vocal estuvo ausente) echaron abajo el primer inciso del artículo 516 del Código Penal que penalizaba la homosexualidad como un crimen⁶. (Garrido, 2017, p. 41).

De esta manera, se abrió un precedente legal clave para el reconocimiento de los derechos de las diversidades sexuales dentro del marco jurídico ecuatoriano. Si bien la sentencia del Tribunal Constitucional de 1997 eliminé la criminalización de la homosexualidad, el reconocimiento formal de este colectivo como grupo de atención prioritaria no se consolidó sino hasta la aprobación de la Constitución de 2008. Esta establece en su artículo 35 que “Las personas adultas mayores, niñas, niños y adolescentes, mujeres embarazadas, personas con discapacidad, personas privadas de libertad y quienes padecen enfermedades catastróficas o de alta complejidad, recibirán atención prioritaria y especializada en los ámbitos público y privado” e incluye entre estos grupos a “las personas en situación de riesgo y las víctimas de violencia doméstica y sexual, maltrato infantil, desastres naturales o antropogénicos, personas con diferentes opciones sexuales, y otros” (Constitución de la República del Ecuador [CRE], 2008, art. 35). A pesar de estos avances

5 El Stonewall Inn era un conocido bar gay en Greenwich Village, Nueva York, en el que la policía tenía la costumbre de amedrentar y abusar de las personas que acudían a divertirse. Sin embargo, a diferencia de otras muchas ocasiones, en la madrugada del 28 de junio de 1969, la clientela del bar respondió y resistió desafiando a las autoridades por primera vez.

6 El TC falló a favor de los “gays” El Comercio (Quito) 26 de noviembre, 1997. A7.

normativos, en la actualidad persisten manifestaciones de rechazo y discriminación hacia las personas LGBTI en distintos ámbitos sociales e institucionales.

1.5 Diversidad lingüística en el Ecuador

1.5.1 Culturas y lenguas indígenas en el Ecuador

La cultura constituye un pilar esencial para el desarrollo de las naciones. Por tal razón es importante abordarla en conjunto con la lengua y el entorno que constituyen escenarios de gran riqueza. En este contexto, en un país que se reconoce como plurinacional y pluricultural, la existencia de múltiples lenguas ancestrales, más allá de representar una riqueza simbólica, comprende un acto de resistencia. Cada pueblo y nacionalidad indígena en el Ecuador tiene su propia lengua, profundamente entrelazada con su cosmovisión, sus formas de habitar el mundo y su memoria colectiva, lo cual reafirma su identidad. Estas lenguas, además de conformarse como herramientas de comunicación, constituyen espacios donde habitan los relatos, los afectos y las luchas de generaciones. De esta manera, reconocer y preservar esta diversidad lingüística no comprende una tarea filológica, sino un gesto ético y político: significa escuchar aquello que aún no ha sido del todo silenciado y defender el derecho de cada cultura a nombrarse desde sus propios términos. Los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador con sus lenguas originarias se clasifican de la siguiente manera:

Tabla 1*Clasificación de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador*

COSTA	LENGUA
· Nacionalidad Tsáchila	Tsafiqui
· Nacionalidad Awá	Awapit
· Nacionalidad Epera	Epera Pedede
· Nacionalidad Chachi	Cha`palaa
SIERRA	
· Nacionalidad Kichwa	Kichwa
AMAZONIA	
· Nacionalidad Shuar	Shuar Chicham
· Nacionalidad Achuar	Achuar
· Nacionalidad Kichwa	Kichwa
· Nacionalidad Siona-Secoya	Paicoca
· Nacionalidad Cofán	A'ingae
· Nacionalidad Záparo	Kayapi
· Nacionalidad Huaorani	Waotededo

Nota. De acuerdo con (Mejeant, 2001) los pueblos y nacionalidades indígenas se clasifican de acuerdo a cada región del Ecuador, con su respectiva lengua.

En el marco de la riqueza y de las múltiples formas de diversidad que tiene el Ecuador se destaca diversidad lingüística como un tipo de patrimonio intangible y de un valor determinante en torno a la variedad de lenguas que conviven en un mismo territorio. María Eugenia Villalón sostiene que la diversidad lingüística puede entenderse como el conjunto de lenguas y sus variaciones que son utilizadas o comprendidas por las diferentes comunidades de hablantes que habitan en un mismo país (Villalón, 2011). En consecuencia, cabe destacar que el Ecuador se reconoce como un país pluricultural y plurilingüe (Gómez, 2008) en el cual coexisten catorce lenguas indígenas que se agrupan en ocho familias lingüísticas —Barbacoa, Chocó, Jívaro, Quechua, Tukano y Záparo— junto con dos lenguas independientes: Cofán (A'i) y Wao Terero (FLACSO, 2010). Visto de esta manera, se

considera al lenguaje como uno de los pilares más representativos en cada pueblo, ya que constituye la máxima representación de la identidad y variedad de cultura, además, forma parte de su patrimonio intangible o inmaterial.

Este patrimonio está reflejado en la Constitución de la República del Ecuador, referente a la conservación de los idiomas ancestrales. En el Art. 379, numeral 1. versa lo siguiente: “Son parte del patrimonio cultural tangible e intangible... las lenguas, formas de expresión, tradición oral y diversas manifestaciones y creaciones culturales, incluyendo las de carácter ritual, festivo y productivo” (Constitución de la República del Ecuador [CRE], 2008, art. 379.1). Esto representa un sustento para la protección de la diversidad lingüística a través de lo normativo, aseverando que, bajo el marco constitucional, se reconoce al Ecuador por su variedad multiétnica y pluricultural. Este artículo confirma la importancia de reconocer, respetar, promover y proteger las múltiples formas lingüísticas, al igual que las costumbres y creencias, dado que desde este plano se refleja la diversidad cultural del territorio ecuatoriano.

En esencia, el lenguaje representa un patrimonio cultural inmaterial, con ello alberga por una parte la preservación de la riqueza cultural de los pueblos y por el otro, el cúmulo de conocimientos que se transmiten de generación en generación. En razón de lo expuesto, el Ecuador al contar con una variedad de pueblos y nacionalidades indígenas, con rasgos particulares y representativos, refleja este patrimonio que se manifiesta desde la Organización de las Naciones Unidas, al referirse a los pueblos indígenas como los grandes aportantes de la diversidad cultural, al cuantificarse trescientos cincuenta millones de indígenas dentro de más de cuatro mil grupos culturales diferenciados que representan el 90% de la diversidad del planeta. (ONU, 2008). En la actualidad, existen alrededor de 5.000 lenguas, de las cuales, más del 50% corren el peligro de desaparecer de acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 2001), lo que significaría una pérdida representativa para la cultura, el patrimonio y la diversidad lingüística.

Las variedades lingüísticas en el Ecuador se pueden encontrar de manera activa en tres regiones. En la costa se reconocen el Tsa'fiqui, lengua de la población tsa'chi asentada

en Santo Domingo de los Tsáchilas, el Cha'palaa que pertenece al pueblo Chachi, conocidos como "Cayapas" y el Awapit de la familia lingüística Barbacoa, hablado por el pueblo Awá en la frontera entre Carchi y Esmeraldas, así como al noroccidente de Imbabura, sus hablantes se ubican en el lado occidental de los Andes del Pacífico (Haboud, 2016). En cuanto a las regiones Sierra y Amazonía, se puede apreciar el predominio de la lengua kichwa (Quechua) que cuenta con el mayor número de hablantes. (FLACSO, 2010). Ello lo confirma Haboud (2016) al referirse al kichwa como la lengua más hablada con alrededor de un millón de hablantes en el Ecuador, misma que consta en la Constitución del año 2008 como la segunda lengua oficial del país (Guaján, 2019).

1.5.2 Diversidades lingüísticas en las regiones del Ecuador

En razón de considerarse a la lengua Kichwa la lengua indígena más hablada en el país, es importante referir que en las provincias del callejón interandino y en la región amazónica del país se concentran la mayoría de pueblos kichwa hablantes, esto comprende: Imbabura, Pichincha, Bolívar, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar, Azuay, Loja, Napo, Sucumbíos, Orellana, Pastaza y Zamora Chinchipe (FILAC, 2019).

De acuerdo con la escritora e investigadora de la literatura ancestral de la cultura shuar, Lucía Mejeant (2001), existen ciertos grupos de indígenas en condición de migrantes en varias provincias de la Costa que conservan la lengua quichua, asimismo, fuera del Ecuador se pueden encontrar hablantes de esta lengua, tanto en países andinos como el Perú, Bolivia, Colombia, Chile y Argentina, como en Brasil y muy probablemente en Paraguay con un aproximado de ocho millones de hablantes de los que se cuenta con múltiples publicaciones de diccionarios y gramáticas que datan de la época colonial. En lo que refiere al ámbito de la escritura, se conoce que Paul Rivet y Jijón y Caamaño desde las primeras décadas del siglo XX hicieron la introducción de la k y la w en la escritura de lenguas indígenas, con ello se mantiene la tendencia a escribir con este sistema internacional.

Los orígenes de la enseñanza formal del quichua en el Ecuador se vinculan con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), a través del trabajo de los investigadores Consuelo Yáñez y Fausto Jara. Ellos desarrollaron una metodología específica para la enseñanza de este idioma, en la que se incorporaba el uso de una escritura

estandarizada. Para el año de 1980 mediante un encuentro de representantes y autoridades indígenas en el Campamento “Nueva Vida” se estableció no hacer uso de la k y la w; con ello se resolvió aprobar el siguiente alfabeto: a, b, c, ch, d, f, g, h, i, j, l, ll, m, n, ñ, p, qu, r, s, sh, t, ts, u, y, z, zh (26 letras). Posteriormente, la Universidad Católica a través de los promotores nacionales para la alfabetización, redujeron este alfabeto al siguiente: a, c, ch, hu, i, j, l, ll, m, n, ñ, p, qu, r, s, t, ts, u, y, z. (21 letras). Esta forma de escritura se mantiene hasta la actualidad (p. 7).

Actualmente existen debates sobre la posibilidad de retomar el uso de la k y la w en la escritura del quichua, sin embargo, en los últimos diez años se ha insistido en estandarizar la escritura en los dialectos de todos los países de América donde se habla, siendo este el alfabeto a ser usado para su escritura: a, ch, tr*, i, h, j, k, l, ll, m, n, ñ, p, q, r, s, sh, t, u, w, y. (20 letras). En lo que respecta al quichua ecuatoriano, esto implica reintroducir el fonema potsvelar /q/, que pertenece a los dialectos del quichua correspondientes a la Sierra Central (Bolívar, Chimborazo), sin ser registrado por los estudiosos de esta lengua. Lo mismo sucede con el fonema /tr/. Entre algunas de las variaciones en los dialectos del sur correspondientes a Bolivia y al Perú, ha sido preciso suprimir los fonemas oclusivos aspirados glotalizados: ph, th, chh, kh, qh, p', t', ch', k', q'. Es importante considerar antes de introducir nuevamente las grafías k, w en la escritura correspondiente al dialecto ecuatoriano, pensar en un medio para estandarizar de manera global todos los dialectos quichuas que pertenecen a los países que hablan esta lengua como una necesidad. De llegar a darse esta anhelada estandarización, ello implicaría el fortalecimiento de la lengua quichua, constituyéndose un referente a nivel global (p. 7).

En la Amazonía es posible apreciar a partir de las nacionalidades indígenas, las diversidades lingüísticas: shuar, achuar, shiwiar, waorani, sionas, secoyas, y zápara (Sápara) (Haboud, 2016), de las cuales, las nacionalidades indígenas shuar, achuar, shiwiar; sus hablantes se encuentran en Zamora Chinchipe, Morona Santiago y Pastaza. Sin embargo, los waorani, se ubican en los ríos Yasuní, Cononaco, Nushiño y Curaray. Los sionas y secoyas se ubican en las orillas de los ríos Aguarico y Cuyabeno y los záparo, se encuentran al norte y noreste de Pastaza (FLACSO, 2010).

- A'ingae.

Esta lengua forma parte de la población A'i (Cofán) localizada en los ríos Aguarico y San Miguel que conforman la provincia de Sucumbíos. El A'ingae es hablado en las siguientes comunidades: Dureno, Duvuno, Sinangüe, Benejo, Sábalo Chandía Na'en. Con un aproximado de 650 personas. El Instituto Lingüístico de Verano (ILV) elaboró un alfabeto titulado como “práctico” muy ligado al castellano. Los fonemas /ph/, /chh/, /th/, /tsh/, /kh/; se representan por las grafías pp, chh, tt, tss. ss-qqu, respectivamente. Recientemente se publicó una traducción de la Biblia con esta escritura, sin embargo, no se han dado intentos de adecuar esta escritura a los criterios universales que establece la lingüística. En la actualidad el alfabeto que se está empleando se presenta de la siguiente manera: a, an, b, c, cc, ch, chh, d, dy, e, en, f, g, i, in, j, m, n, ñ, o, on, p, pp, qu, qqu, s, sh, t, tt, ts, tss, u, un, v, y, z, (36 letras). Un alfabeto que aplica los criterios lingüísticos propuestos por el autor de esta investigación para ajustarlo a la práctica universal se establecería de esta manera: a, â, b, ch, chh, d, dy, e, ê, f, g, i, î, j, (h), k, kh, m, n, ñ, o, ô, p, ph, s, sh, t, th, ts, tsh, u, û, v, y, z, (35 letras) (Mejeant, 2001, p. 2).

- Kayapi

Esta lengua, es hablada por el pueblo Záparo, se localiza en la provincia de Pastaza y en Balsaura al noreste de Pastaza, de la que se conocen muy pocas familias hablantes de este idioma, no obstante, este pueblo era muy numeroso antiguamente, aunque desafortunadamente han quedado pocos representantes de esta cultura a lo largo del río Curaray. La recopilación del corpus lingüístico más destacado corresponde a Louisa Stark entre 1971 y 1975. Este comprende un trabajo escasamente divulgado en los entornos lingüísticos, siendo un vocabulario de 500 palabras. El alfabeto empleado por la autora es el siguiente: a, a^o, ch, i, i^o, j, k, m, n, p, r, s, sh, t, ts, u, u^o, w, y, zh*. (21 letras). A pesar de algunos de los intentos por tratar de rescatar a esta lengua que apenas es hablada por algunas personas que superan los 65 años, se ha procurado que estos lo transmitan a las nuevas generaciones. Como un dato importante es preciso señalar que existe la Organización de la Nacionalidad Zápara del Ecuador (ONAZE). Otro grupo se encuentra en el Curaray y mantiene contacto con la organización de pueblos indígenas de Pastaza (OPIP) (p. 4).

- Paicoca

En la provincia de Sucumbíos, en los ríos Aguarico y Cuyabeno se ubican los pueblos Siona y Secoya que son dos dialectos que corresponden a la misma lengua. Existen alrededor de 250 secoya-hablantes y de 200 a 250 hablantes del Siona. A este último pertenecen los centros de Piaña (Campo Eno) y Puerto Bolívar y los centros Secoya son: el de San Pablo de Cantetsiaya y el de Secoya (sewaya). El dialecto de la lengua Paicoca fue conocido con el nombre de “Tetete” que en la lengua A’ingae significa “salvaje”. Lo más probable es que este dialecto se haya extinto desde la década de los ochenta; con lo que muy posiblemente sus hablantes se quichuizaron. También se conoce de hablantes de Paicoca en Colombia con el dialecto Siona y en el Perú con el dialecto del Secoya. Además, resulta importante señalar que esta lengua tiene profunda relación con todas las de la gran familia “Tucano” que se encuentran en Colombia, Perú y Brasil, ya que esta forma parte del grupo de los Tucano Occidental. El ILV del Ecuador ha publicado un vocabulario y una gramática únicamente del dialecto Secoya. El alfabeto con el que se escribe actualmente el Paicoca y que fue implementado por el ILV es el siguiente: a, a, c, d, e, e, ë, ë, hu, i, i, j, m, n, ñ, o, o, p, qu, r, s, t, ts, u, u, y, (27 letras). En caso de adaptarse una escritura más acorde con el sistema internacional, el alfabeto según la propuesta del autor sería de la siguiente manera: a, â, d, e, ê, i, î, i, î, j, k, m, ñ, o, ô, p, r, s, t, ts, u, û, w, y, (26 letras). Una de las particularidades del Paicoca es que constituye el único idioma ecuatoriano que indica género en el verbo. Así: ‘va’ (él) ‘va’ (ella), entre sus rasgos importantes (p. 5).

- Shuar-Achuar Chicham

Conocida por algunos expertos como la lengua “jívara” es hablada en Zamora Chinchipe, Morona Santiago, Pastaza, Napo, Sucumbíos y también en algunas provincias de la Costa. En sus orígenes en la provincia de Sucumbíos, se sabe que los Shuar, llegaron desde Morona Santiago y Zamora Chinchipe a mediados de los años setenta. Cuenta con alrededor de 80 mil hablantes en el Ecuador y se ubican principalmente en los cantones: Cascales, Cuyabeno y Shushufindí. Del mismo modo existe en el Perú con aproximadamente veinte mil hablantes. Como una característica importante de resaltar, los Shuar se han mantenido unidos en centros y esto ha permitido mantener la cultura, luchar por algunos de

sus derechos como la Educación Intercultural Bilingüe, el acceso a la tierra, etc. En la actualidad la comunidad hablante del Shuar se encuentra ubicada en la provincia de Pichincha-Quito. Un dialecto importante del Shuar-Chicham (lengua de la persona) es el Achuar. La palabra “Achuar” al parecer proviene de morete⁷ y hombre, y significaría “hombre de los moretales”. Este dialecto se habla en las zonas fronterizas con el Perú de las provincias de Morona Santiago y Pastaza. Es importante apuntar que existe una importante variación lexical entre los dialectos shuar y el dialecto achuar. Por ejemplo, en el número tres en shuar se dice: “menaint”, en tanto que en Achuar se dice: “kampata”, el cuatro en shuar es “aintiuk”, en achuar es “chinduk-chinduk”, etc. Dentro del dialecto shuar también existen varios subdialectos, tanto en el sur (Bomboiza, Zamora, etc.) y el habla del norte (Sucúa, Chiguaza, etc.). Por otra parte, existe otro subdialecto en la provincia de Pastaza conocido como Shiwiar. El ILV empleó el siguiente alfabeto: a, ch, e, i, j, k, m, n, p, r, s, sh, t, ts, u, w, y. (17 letras). Como dato importante, los misioneros salesianos añadieron las vocales nasales y unas vocales que las llamaron susurradas. En el shuar se emplea el siguiente alfabeto: a, a, aa, aa, ch, e, e, ee, ee, i, i, ii, ii, j, k, m, n, p, r, s, sh, t, ts, u, u, uu, uu, w, y. (29 letras). En el Achuar se está empleando el alfabeto: a, aa, ch, e, ee, i, ii, j, k, m, n, p, r, s, sh, t, ts, u, uu, w, y, (21 letras) (p. 7).

- Waotededo

Los hablantes de esta lengua se asientan en los ríos: Cononaco, Curaray, Nushiño y Yasuní de las provincias de Napo y Pastaza con un aproximado de 1.300 hablantes. Como muestra de la diversidad lingüística, existen variaciones entre las hablas del Yasuní, Cononaco, etc. El alfabeto propuesto y usado inicialmente por el ILV fue el siguiente: a, ä, b, c, d, e, ë, ae, aë, g, i, ï, o, ö, p, qu, t, w, y (19 letras). El autor de este artículo propuso el alfabeto: a, b, d, e, g, i, k, m, n, ñ, ng, o, p, t, w, y. (16 letras). Se suprimían las vocales nasales debido a que en las últimas décadas ha existido un proceso de segmentación de la nasalidad suprasegmental de las vocales (p. 9).

⁷ Morete es una palmera de fruto comestible

En lo que respecta a la región Costa, de las cuatro lenguas indígenas que se hablan en este territorio se registran el Cha'pala, el Awapit y el Siapedee que pertenecen a la provincia de Esmeraldas; por otra parte, el Tsa'fiki se habla en la provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas, mientras que el resto de la Costa se considera monolingüe, respecto al castellano. No obstante, esta situación contrasta con lo que ocurría en tiempos coloniales, cuando la diversidad lingüística era mucho más amplia. En este sentido, es importante referir, de acuerdo con Gómez Rendón en su artículo “Deslindes lingüísticos en las tierras bajas del Pacífico ecuatoriano (Tercera parte)”, la cita tomada de la Descripción de la ciudad de Guayaquil (1605), en la que se señala que: “En cada pueblo [de indios del distrito de Guayaquil], y aun en algunos en cada parcialidad, hablan los indios lengua diferente, propia y antigua de aquel lugar; no usan lengua común entre todos, ni la del inga, ni otra. La que saben ya casi todos y corre en general, es la castellana”; lo cual evidencia que, con la llegada de los primeros españoles, se hablaba a lo largo de la Costa un mayor número de lenguas (Ponce Leiva, 1994, citado en Gómez Rendón, 2021, p. 18).

- Awapit

Conocida también como lengua Coaiquer de «Coai» pueblo y «quer fuerza» lo que equivale a “Pueblo de Fuerza” y es empleada por la población Awá. Sin embargo, los hablantes la conocen con el nombre de Awapit [Awabit]. En Ecuador se cuenta con un aproximado de 3.500 hablantes y están ubicados en las fronteras de Carchi y Esmeraldas, así como en la parte noroccidental de Imbabura. Se hallan identificados 17 centros, de los cuales un 60% son de habla Awapit, los otros han perdido la lengua y se han castellanizado. El resto de hablantes se encuentra en Colombia y son alrededor de 10.000 en la Costa del departamento de Nariño y en Putumayo en la parte Amazónica de Colombia, donde han emigrado los Awas algunas décadas atrás. De modo que el alfabeto del Awapit que se está utilizando es el siguiente: a, â, ah, ch, e, i, î, ih, i, î, ih, j, k, l, m, n, ñ, p, s, sh, t, u, û, uh, w, y. El autor de este estudio ha recopilado un corpus de unas dos mil palabras, pero aún permanece inédito, habiendo a penas iniciado un estudio de la morfología de esta lengua (Mejeant, 2001, p. 2).

- Tsafiqui

Esta es la lengua que pertenece al pueblo Tsa'chi, identificados como “colorados”. Con un aproximado de dos mil hablantes, esparcidos en unas ocho comunidades que son: Bua, Chiguilpe, Cóngoma, Naranjos, Peripa, Pose, Otongo y Tahuaz. Se encuentra localizado en la zona de Santo Domingo de los Colorados en la provincia de Pichincha. En esta lengua también existen variaciones dialectales entre el habla de Cóngoma y las demás. Un ejemplo sería: perro en Cóngoma se dice [shushu], mientras en otros lugares se dice [susu], la lluvia en Cóngoma [shua] en otros lugares se dice [su]. En la actualidad se ha optado mantener en la escritura la “sh” para las palabras donde existe su presencia en algunas hablas y la “s” para las palabras que utilizan este sonido en todas las formas de habla. El alfabeto tsafiqui que se usa actualmente es el siguiente: a, ch, d, e, f, g, i, j, k, l, m, n, ñ, o, p, r, s, sh, t, ts, u, w, y. (23 letras) (Mejeant, 2001, p. 9).

- Cha'palaa

Esta lengua, determinada por algunos historiadores como “Cayapas”, se ubica en el pueblo Chachi, en la zona del río Cayapas, del río Canandé y de Muisne, en Esmeraldas, cuenta con aproximadamente ocho mil hablantes. De lo que se conoce, el ILV ha publicado un vocabulario con algunas notas gramaticales. Asimismo, el Padre Vitadello ha publicado dos tomos sobre la lengua Cha'palaa, que tratan sobre aspectos morfosemánticos, mitología y narración. Sobresale también un indígena chachi, José Francisco Añapa, quien elaboró un valioso estudio sobre su lengua denominado “Módulos para el Área del Idioma Cha'palaa”. El alfabeto Cha'palaa que se ha comenzado a usar es el siguiente: a, aa, b, ch, d, dy, e, ee, f, g, i, ii, j, k, l, ll, m, n, ñ, p, r, s, sh, t, ts, ty, u, uu, v, y, (30 letras). (Mejeant, 2001, pp. 4-5).

- Epera Pedede

La población que habla esta lengua se ubica en la provincia de Esmeraldas, de donde proviene el pueblo Êpera (empera), un grupo reducido en el Ecuador con un número de sesenta personas aproximadamente, sin embargo, en Colombia, se cuenta con alrededor de treinta mil hablantes. Para el dialecto ecuatoriano solo existe un estudio de la fonología del

Êpera Pedede, elaborado para la CONAIE por la Dra. Catalina Álvarez, en donde se presenta el siguiente alfabeto: a, â, aa, b, ch, d, e, ê, ee, î, î, ii, i, î, k, kh, m, n, o, ô, oo, p, ph, r, s, t, th, u, û, uu, w, y, (32 letras) (Mejeant, 2001, p. 4).

Un elemento importante es el significado común de los nombres de los idiomas indígenas ecuatorianos, en el cual se caracteriza la unidad de hombre (persona) con lengua; de este modo se aprecia que al traducir al español los nombres de las lenguas indígenas significan lo siguiente:

- A'ingae (a'i=hombre; ingae=lengua)=lengua del hombre
- Awapit (awa=hombre; pit=lengua)=lengua del hombre
- Cha'palaachi (chachi=hombre; palaa=lengua)=lengua del hombre
- Êpera pedede (êpera=hombre; pedede=lengua)=lengua del hombre
- Paicoca (pai=hombre; coca=lengua)=lengua del hombre
- Runa shimi (runa=hombre; shimi=lengua)=lengua del hombre
- Shuar Chicham (shuar=hombre; chicham=lengua)=lengua del hombre
- Tsa'fiqui (tsachi=hombre; fiqui=lengua)=lengua del hombre
- Wao-tededo (wao=hombre; tededo=lengua)=lengua del hombre

De esta manera, es fundamental concluir que en el país se encuentran representadas algunas de las familias lingüísticas más importantes de América (Montesdeoca et al., 2021).

La preservación de la diversidad lingüística, por su significado cultural y su riqueza histórica, ha cobrado tal relevancia que el Ecuador ha establecido un marco normativo orientado a su protección y transmisión a las futuras generaciones.

1.6 Recorrido histórico de la literatura ecuatoriana por períodos

La caracterización de las distintas poblaciones del Ecuador en el siglo XXI, a partir del tipo de literatura que producen, responde a una historia marcada por acontecimientos clave y por los múltiples contextos que han configurado sus voces. Por ello, resulta fundamental revisar —aunque de manera sucinta— la cronología de la literatura ecuatoriana, sus movimientos, principales representantes, obras emblemáticas y aportes desde sus

orígenes hasta finales del siglo XX. Este recorrido permite comprender cómo el pasado allanó el camino para que las diversidades adquirieran autonomía literaria, al tiempo que visibiliza las brechas aún existentes en cuanto a equidad de derechos dentro del campo de las letras en el país.

Cabe señalar que este apartado se apoya en algunos estudios relacionados y de manera particular el trabajo de Galo René Pérez (2001), *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años): crítica y selecciones*, cuya perspectiva crítica y panorámica sirve como base para comprender el devenir literario ecuatoriano. En razón de ello, se han considerado varios de sus aportes a fin de contextualizar adecuadamente los procesos históricos que anteceden a las manifestaciones literarias contemporáneas.

1.6.1 Literatura en la colonia

El género de la crónica estuvo estrechamente vinculado al proyecto político y religioso de la colonización. Vanina Teglia (2021) en su artículo “Las crónicas de Indias: testimonios de verdad de un nuevo mundo sobrenatural” lo expone con claridad al señalar: “Si la lengua es la compañera del Imperio (...) la crónica es el género que, en la Temprana Modernidad, narra el tiempo del poder y del poderoso, lo circunscribe, lo identifica y niega el pasado que no sea cristiano” (p. 63). De este modo, las crónicas más allá de registrar los hechos, reconfiguraban el pasado desde una mirada eurocéntrica, borrando otras memorias y consolidando un relato único que favorecía al poder colonial. Por tanto, las crónicas representaron mucho más que testimonios sobre el “nuevo mundo”. Teglia (2021) sostiene que “Las crónicas de Indias proliferaron [...] porque resultaban más adecuadas para comunicar las expectativas del poder metropolitano” (p. 61). Esta afirmación evidencia que su función principal fue cultural y política, orientada a imponer un modo de ver y narrar América, reforzando el control simbólico de la Corona y marginando las voces indígenas y locales.

Desde la época de la colonización en América, existieron nombres de escritores con el compromiso de narrar y describir con fidelidad los hechos, hombres y lugares; a ellos se les conoce como Cronistas de Indias, quienes informaban de los acontecimientos con un estilo que perseguía la naturalidad; entre ellos se destacan: Pedro Cieza de León, Francisco

de Jerez, el secretario de Francisco Pizarro. En el Ecuador hay varias páginas que constan en ciertas crónicas como las del aludido Jerez y de Sancho de la Hoz, Gutiérrez de Santa Clara, Pedro Cieza de León, Gonzalo Fernández de Oviedo, Agustín de Zárate, Pedro Ordóñez, Toribio de Ortiguera y Gaspar de Carvajal. De los mencionados, Pedro Gutiérrez de Santa Clara, elabora una relación de las conquistas de los incas en América del Sur, dando detalles sobre su linaje y sus hazañas. Se refiere a Huayna Cápac y su historia guerrera junto a su descendencia, en quienes dividió los dominios imperiales: Atahualpa y Huáscar o Soga de Oro. Es así que el testimonio de los cronistas ha dejado un criterio más o menos uniforme sobre la organización en los pueblos de Quito correspondiente a una época anterior a la del dominio incaico. Junto a los cronistas se destaca el Padre Juan de Velasco, figura del siglo XVIII, considerado el historiador más antiguo, quien hizo investigaciones sobre el pasado precolombino, compiló y validó algunos de los textos de los Cronistas (Pérez, 2021, p. 10).

En este punto es necesario hacer referencia a la ciudad de Quito que constituyó el eje político, administrativo, económico, religioso e intelectual del país durante la época de la colonia. Además, se concentraron las labores de la iglesia en donde la poesía tomaba frecuentemente una función moralizadora. Sobresalen con un singular protagonismo los profesores Jesuitas, entre ellos destacan: el religioso quiteño Francisco Guerrero, Juan Bautista Aguirre, este último fue considerado uno de los mejores poetas del siglo XVII hispanoamericano, autor de la obra *Disquisición sobre el Agua*. También está Pedro de Mercado, quien escribió alrededor de dos docenas de libros con énfasis en el género histórico, en su obra preponderan asuntos relacionados a la iglesia, su principal obra se titula *Historia de la Provincia del Nuevo Reino de Quito de la Compañía de Jesús* (1957) que comprende cuatro volúmenes. Otro escritor fue Jacinto Basilio Morán de Buitrón, nacido en Guayaquil también en el siglo XVI se orientó en el campo de la filosofía, dejando algunos tratados que han permanecido inéditos. Entre sus escritos dejó el *Compendio histórico de la Provincia de Guayaquil* (1789); *La Azucena de Quito* o *Vida de Santa Mariana de Jesús* (1725) (Pérez, 2021, p. 20). En el campo científico se destacan: Pedro Vicente Maldonado, nacido en Riobamba, quien realizó la primera carta geográfica y también Pedro Franco Dávila, guayaquileño que dejó una obra escrita de inestimable interés desde el *Catálogo Sistemático y razonado de la Naturaleza y de las Artes* (1767) (p. 23).

En cuestiones de reconocimiento, de lo que se conoce de la época precolombina de América, ninguna de las literaturas nativas al parecer alcanzó el tipo de jerarquía como la maya y la quiché, no obstante, el quechua se extendió por el amplio dominio de los incas desde Colombia hasta la Argentina, donde su representación gráfica fueron *los quipos*. En el Ecuador, el teatro, la poesía y la fábula eran únicamente orales, algo de ello se rescató por la diligencia de un misionero español que consiguió trasladar al alfabeto latino los sonidos quechuas. Como muestra de ello se cuenta con la *Elegía por la muerte de Atahualpa* que se la puede leer actualmente en dos idiomas y que ha sido atribuida a un cacique de Alangasí. Posteriormente, el Gongorismo se manifestó en el Ecuador dentro del siglo XVII con los poetas Antonio Bastidas, Jacinto de Evia y Juan Bautista Aguirre, este último, considerado actualmente como uno de los valores del gongorismo hispanoamericano, quien tuvo como principal adversario a Eugenio Espejo y lo fue por varias razones: su repugnancia a las labores educativas y culturales de los jesuitas, su condenación y burla al conceptismo y gongorismo, además de su falta de disposición y destreza para profesar o entender el ejercicio de la poesía. Entre su obra se encuentra bajo el título *Versos castellanos, obras juveniles, misceláneas* que permanecieron inéditos por causa de la expulsión jesuítica. Además de su conocida *Carta a Lizardo* y *A una dama imaginaria*, entre su más reconocida producción. Es preciso resaltar que el libro de poesía ecuatoriana más antiguo es el *Ramillete de varias flores poéticas* (1675) de Jacinto de Evia, por otra parte, Antonio Bastidas es quizás el mejor glosador de los pocos con que cuenta la poesía ecuatoriana. Y su más estimable glosa es tal vez, *A la flor de la temprana muerte del Príncipe don Baltazar Carlos* (p. 54). Por otra parte, Gaspar de Villarroel dejó una obra extensa, con alrededor de doce volúmenes de *Los Comentarios, dificultades y discursos literales y místicos sobre los Evangelios de la Cuaresma* (1634); las *Historias Sagradas y Eclesiásticas Morales* (1657); *El Gobierno Eclesiástico Pacífico* (1656-1657), la mayoría de su producción se caracteriza por la rigidez de su preocupación religiosa (Pérez, 2021, p. 47).

Posteriormente, en la época pre-revolucionaria se resalta el impacto de la ilustración, la ciencia y la filosofía, destacándose la prensa con Eugenio Espejo, cuyo antecedente fue la llegada tardía de la imprenta en el Ecuador. En su artículo “Eugenio Espejo y la comunicación periodística en la Real Audiencia de Quito” Punín y Calva (2014) explican:

En 1750 se establece la primera imprenta en el Ecuador, propiedad de los Jesuitas. Antes de ello, el único medio con el que contaba el pueblo para manifestarse era el escrito en pared. Eugenio Espejo basándose en esta realidad y al ver que México, Guatemala y Perú ya contaban con periódicos pensó que la capital Quito debía publicar su primer periódico, y así lo hizo. (p. 1178)

Este hecho, aunque tardío en comparación con otros países de la región, permitió el nacimiento de la prensa local y otorgó a Espejo el espacio para consolidarse como el mayor representante de la Ilustración en el Ecuador. Hijo de un indio y una mulata, asimiló las ideas modernas europeas y las reprodujo en obras como *El nuevo Luciano de Quito o Despertador de ingenios* (1779), *Marco Porcino Catón* (1780), *La Ciencia Blancardina* (1780) y *Reflexiones acerca de las viruelas* (1785), en las que mediante una crítica escolástica y moderna, denunció el estado intelectual de la colonia. En este marco también sobresale José Mejía Lequerica, nacido en Quito, cuya producción destaca en los *Discursos de Don José Mejía en las cortes españolas* (1810-13) (Pérez, 2021, p. 55).

1.6.2 El Neoclasicismo en el Ecuador

Este movimiento surgió como la otra rama del movimiento ilustrado en el siglo XVIII en el cual los ideólogos de la emancipación republicana debieron mucho a la nueva filosofía europea. En Ecuador tuvieron protagonismo José Mejía, Vicente Rocafuerte y José Joaquín de Olmedo, quienes expresaron su fervor liberal en la corte de Cádiz en favor del destino progresista del Ecuador, algunos críticos llaman a la literatura neoclásica como pre-revolucionaria por sus ideales y por anteceder a las guerras de independencia, de los que destacan Olmedo de Ecuador, Bello de Venezuela y Heredia de Cuba. José Joaquín de Olmedo, nacido en Guayaquil en el último tercio del siglo XVIII, autor del gran poema *La Victoria de Junín* (1825), se desempeñó también por su discurso sobre la supresión de las mitas, lo que lo definió entre los defensores de América para ser considerado uno de los mayores liberales. En este marco, resulta pertinente mencionar lo que señala Prendes Guardiola (2021) en su artículo “La épica neoclásica en América del Sur: Bello, Olmedo y Heredia” donde afirma que “Olmedo no es simplemente un político con aficiones poéticas, o un poeta con vocación política, sino que política y poesía forman parte de un mismo proyecto de participación en la sociedad” (p. 32). Ya en siglo XIX, se proyectan otras figuras

clave del campo letrado ecuatoriano. Durante el siglo XIX sobresale una de las máximas figuras de las letras del Ecuador: Juan Montalvo de la ciudad de Ambato, considerado el fundador del ensayo moderno en lengua castellana y precursor del modernismo. Entre los autores de este siglo destaca también Vicente Rocafuerte, oriundo de la ciudad de Guayaquil, ex presidente del Ecuador a quien se le atribuyen las obras: *Cartas a la Nación*, *Ensayo sobre la tolerancia religiosa* (1831) (Pérez, 2021, pp. 85-113).

En consecuencia, el neoclasicismo ecuatoriano no puede comprenderse únicamente como una etapa de transición estética, sino como un espacio en el que se articularon los ideales republicanos y los proyectos políticos de independencia. La obra de Olmedo y sus contemporáneos ilustra cómo la literatura funcionó como un recurso estratégico para la construcción de una identidad nacional emergente y como una herramienta de legitimación de los discursos emancipadores.

1.6.3 El Romanticismo en el Ecuador

El romanticismo en el Ecuador surgió de la fuerte rebelión individualista del siglo XVIII y al igual que en Hispanoamérica tuvo una significativa herencia europea, principalmente en las ideas y normas estéticas que al igual que en Europa se impulsaron desde los afanes nacionalistas, exaltando las libertades. José Joaquín de Olmedo es considerado como un precursor del romanticismo por su canto a la libertad y su condenación a España. A estos ideales en el siglo XIX se sumaron Juan Montalvo y Juan León Mera que a pesar de su antiespañolismo tuvieron el influjo de José Espronceda, José Zorrilla, Gustavo Adolfo Bécquer y Fernando Velarde. En este escenario la figura de Juan León Mera adquiere una particular relevancia ya que su postura frente al romanticismo no fue homogénea y estuvo marcada por una crítica interna a este movimiento. En la introducción a *Poetas románticos*, Rodríguez Castelo (2007) plantea una mirada panorámica sobre las corrientes románticas en el Ecuador, resaltando tanto la influencia europea como las particularidades locales y sostiene que Juan León Mera, a pesar de ser considerado uno de los epónimos del romanticismo ecuatoriano, terminó cuestionando los rasgos propios de esta corriente y mediante su libro *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, contribuyó al tránsito hacia formas neoclásicas en una generación de poetas. Esta observación revela una de las paradojas más

significativas del romanticismo en el Ecuador: su representante más emblemático rechazó los fundamentos de la corriente que lo identificaba. De este modo, el romanticismo ecuatoriano no puede entenderse como un movimiento homogéneo, sino atravesado por tensiones internas. En el caso de Mera, su crítica a los excesos románticos y su inclinación hacia el neoclasicismo evidencian el debate ideológico que marcó la evolución literaria del siglo XIX en el país. En este sentido, la *Ojeada histórico-crítica* de Mera no solo refleja un posicionamiento personal, también se configura como un gesto de poder cultural que deslegitimó los rasgos románticos y consolidó un giro hacia formas más normativas vinculadas al neoclasicismo. En lo que respecta a su producción lírica, Juan León Mera publicó entre algunos poemas legendarios: “La virgen del sol” (1861) y “Mazorra” (1875) y referente a su narrativa posteriormente lanzaría en 1879 su novela más reconocida, *Cumandá* que resalta a la belleza de la selva, fue considerada una de las mejores novelas de índole regional en Hispanoamérica y a su vez constituiría una obra fundadora del género novelesco en el Ecuador.

En el marco del romanticismo ecuatoriano, también aparece Rafael Carvajal, desterrado por la dictadura militar de Veintemilla, quien escribió el soneto “Impresión a la vista al mar” (1878). Del mismo modo sobresalen las leyendas de inspiración indianista con Miguel Riofrío, autor del poema “Nina Yacu” (1952), la novela *La Emancipada* (1863); *De la penumbra a la luz* (1882) entre otras obras. Además, se identifica a Francisco Javier Salazar con la elegía “Plegaria” (1892), Numa Pompillo Llona con *Grandeza Moral* (1893), los *Versos doloridos* (1895) de Luis Cordero. En cuanto a los sentimientos de sensibilidad ante el paisaje y la exaltación interior, se destacan: Miguel Moreno y Honorato Vázquez. Se destaca también la figura Julio Zaldumbide conocido como el “poeta filósofo” nacido en Quito, además de ser poeta fue ensayista y traductor, quien no publicó ningún libro durante toda su vida, sin embargo, cuenta con composiciones como “Canto a la Música” (1866). En sus creaciones poéticas predominaba el romanticismo y el clasicismo, destacando “A la soledad del campo” y los cantos titulados “La Eternidad de la Vida”. Por otra parte, Dolores Veintimilla de Galindo, quiteña nacida en 1829, vivió apenas 27 años pasando por peripecias sentimentales en su vida donde dejó muestras de su desahogo en “La noche y mi dolor” (1857), “Quejas” y “A mis enemigos” (Pérez, 2021, pp. 122- 123).

Por otra parte, Juan Montalvo, a quien ya se lo había mencionado, tuvo un protagonismo significativo en la historia de la literatura ecuatoriana, caracterizándose por su oposición al gobierno de Gabriel García Moreno, cobrando prestigio internacional después de mediados del siglo XIX destacándose con sus obras: *El Cosmopolita*, (1866-69) *Las Catilinarias* (1880), *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* y *Siete tratados* (1895). Cabe resaltar que, desde la misma ciudad de Ambato, el ya mencionado Juan León Mera, se mostró con una ideología política antagónica a la de Juan Montalvo. (Pérez, 2021, pp. 114-144).

1.7 Literatura ecuatoriana en el siglo XX

Siguiendo esta revisión desde lo que manifiesta Pérez (2021), a comienzos del siglo veinte se contó con una marcada influencia de la corriente arielista que tomó ese nombre debido a la obra *Ariel* del escritor uruguayo José Enrique Rodó (1900), la cual tenía como característica la oposición del utilitarismo anglosajón con los valores de la cultura grecolatina. Una de las manifestaciones más antiguas de esta corriente en el Ecuador apareció en 1916 en las páginas del ensayo “¿Imperialismo o Panamericanismo?” de Agustín Cueva. Adicionalmente, Gonzalo Zaldumbide, escritor quiteño, padre del poeta romántico Julio Zaldumbide —quien también se hizo modernista—, se acercó a la obra de Rodó, siendo autor de ensayos críticos como *En elogio de Henri Barbusse* (1909), *La evolución de Gabriel d’Annunzio* (1909) y *Cuatro grandes clásicos americanos: Rodó, Montalvo, Gaspar de Villarreal, J.B. Aguirre* (1951), además de la novela *Égloga trágica* (1956) (Pérez, 2021, pp. 145-151).

En este mismo contexto, el modernismo se consolidó como una de las corrientes literarias más influyentes de Hispanoamérica entre 1880 y 1920, extendiéndose desde México hasta Argentina y configurándose como un fenómeno global. En este movimiento se destaca su condición altamente estética, sobresaliendo tanto en la prosa como en el verso, y constituyendo una de las conquistas literarias de los últimos tiempos. En el Ecuador se manifestó de manera tardía; sin embargo, se contó con una generación modernista con rasgos estilísticos y predilecciones del alma, que conocían e identificaban con claridad lo que se había logrado con Rubén Darío y también con los simbolistas y parnasianos franceses. Sus principales representantes fueron Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro

y Medardo Ángel Silva, quienes conformaron la conocida “Generación Decapitada”. Estos autores fueron altamente influenciados por Baudelaire, Lautréamont, Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, además de haber muerto a temprana edad. La investigadora Antonella Calarota, en su artículo “Modernismo en Ecuador: la ‘Generación Decapitada’” (2014), enfatiza la impronta trágica de este grupo al señalar:

La muerte imprevista, a una tierna edad y por mano propia, de estos cuatro jóvenes talentos desperdiciados que fueron semejantes hasta en sus tragedias personales: los cuatro murieron muy jóvenes, dos de ellos—Borja y Silva—se suicidaron antes de haber cumplido los veintiún años de edad, ocurridas entre 1912 y 1929, resultó influyente a la hora de escribir la historia de la literatura del país. (p. 253)

La producción lírica del quiteño Arturo Borja fue recogida en *La flauta de ónix*, obra que refleja el refinamiento formal y la estética modernista que caracterizó a su breve trayectoria. En la misma línea se encuentra Ernesto Noboa Caamaño, nacido en Guayaquil, cuya escritura se distinguió por una depuración estilística evidente en composiciones como *Lobos de mar* y *5 a.m.*, así como en la publicación de *Romanza de las horas* (1922). A este panorama se suma Medardo Ángel Silva, también guayaquileño, que representa dentro de la Generación Decapitada un punto de inflexión por la manera en que logró articular una voz poética desde una posición social marginal. Su biografía introduce un contraste revelador: mientras Borja y Noboa Caamaño desarrollaron su producción desde entornos de relativa comodidad, Silva enfrentó la precariedad económica y la exclusión educativa. Esta condición no solo marcó su experiencia vital, también incidió en la recepción crítica de su obra, muchas veces reducida al tópico del “poeta maldito” o al mito del joven suicida. Calarota (2014): subraya precisamente esa diferencia estructural entre Silva y sus contemporáneos, enfatizando que fue la pobreza lo que obligó al poeta a abandonar la escuela y a forjarse un camino autodidacta:

Medardo Ángel Silva, el más joven, se diferencia de sus dos compañeros citados por su caso familiar: de origen humilde, la pobreza le obligó a dejar el colegio y trabajar para vivir. [...] Alcanzó a publicar sus trabajos en Quito y Guayaquil, llegó a colaborar en las filas de la revista *Nosotros* en Buenos Aires, de *Cervantes* en Madrid y fue redactor literario de *El*

Telégrafo en Guayaquil, donde publicó su novela, *María Jesús*. A los veinte años había publicado el libro de poesías, *El árbol del bien y del mal*. (p. 255)

Sobresalieron, además, varios poemas de Silva; “Danse d’Anitra” es una muestra de ello (Pérez, 2021, p. 156). Sin embargo, como advierte Calarota (2014), su valoración crítica ha sido parcial y fragmentaria:

Existen escasos estudios dedicados a los poetas de la generación decapitada que hayan considerado y criticado, mayormente, sus vidas y sus muertes. [...] A veces no se han mencionado en el estudio de la literatura ecuatoriana y otras han sido parte de una lista de nombres fácilmente olvidados. (p. 273)

Del mismo modo, surgió una corriente que convivió de manera prolongada con el romanticismo, por lo que ambos movimientos dieron sus frutos simultáneamente hasta que de a poco se fueron independizando. En esta doble línea se inscribieron tres autores de la misma generación: Juan Montalvo, Juan León Mera y José Modesto Espinosa, considerados como costumbristas. De ellos, Juan León Mera fue considerado como el primer novelista romántico, orientándose hacia la narración de costumbres, y Modesto Espinosa se reconoció como el iniciador ecuatoriano del artículo de costumbres. También tiene su lugar el escritor José Antonio Campos, quien publicó artículos costumbristas en periódicos guayaquileños con columnas tituladas *Rayos catódicos* y *Fuegos fatuos* bajo el seudónimo de Jack the Ripper (Pérez, 2021, pp. 174-175).

1.7.1 El realismo y el realismo social en el Ecuador

El realismo en el Ecuador constituye una etapa de transición clave dentro de la historia literaria del país. Más que un movimiento homogéneo, se configuró como una tendencia que buscaba representar los conflictos sociales y culturales de la nación a inicios del siglo XX. Con la publicación de *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez se inaugura una narrativa que, si bien mantiene rasgos románticos y costumbristas, introduce de manera explícita la problemática social y política de la época. Este punto de partida abrió el camino hacia una literatura comprometida con las tensiones de la realidad nacional, la cual encontraría en las

décadas posteriores su consolidación bajo la forma del realismo social. En este sentido, resulta fundamental comprender que el realismo ecuatoriano no puede ser entendido como una escuela cerrada, sino como un proceso que evolucionó hacia una escritura más combativa. Tal como expone Puig Peñalosa (2021) en su artículo publicado en el Boletín de la Academia Nacional de Historia:

Si algo caracteriza desde el punto de vista societario a la década de los años treinta del pasado siglo en el Ecuador, es la “cuestión social”. (...) En el contexto más específicamente artístico, conviene resaltar que desde mediados de la década de los veinte y hasta principios de la de los treinta, numerosos artistas ecuatorianos, principalmente escritores, adoptaron muchos de los postulados estéticos y creativos de las vanguardias históricas europeas. Sin embargo, la pujanza del denominado realismo social en la creación artística (literatura y pintura especialmente) proveniente tanto de la URSS como, sobre todo, del muralismo mexicano, instaurarían escuela en el país. (p. 117)

Este testimonio pone en evidencia cómo el realismo literario desembocó en una forma de escritura socialmente orientada, en la que los autores ecuatorianos no solo describieron su entorno, sino que asumieron un papel crítico frente a las injusticias, desigualdades y luchas colectivas que marcaron la primera mitad del siglo XX.

El realismo ecuatoriano tuvo en la ya mencionada obra *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez uno de sus hitos fundacionales. El escritor ambateño, Martínez supo articular en su novela tanto elementos románticos y costumbristas como una visión crítica de las tensiones sociales de su tiempo, lo que lo convirtió en pionero de esta corriente en el país. Algunos críticos, como Anderson Imbert, lo han descrito como narrador naturalista (Pérez, 2021, p. 176). Sin embargo, esta clasificación ha sido matizada por lecturas más recientes. En efecto, como advierte el artículo “Lectura ideológica de ‘*A la costa*’ de Luis A. Martínez” de Sinardet (1998) “*A la costa* ha sido analizado como una obra realista. Es en realidad lo contrario, pues no reproduce la realidad, sino que la esquematiza reduciéndola a una oposición sistemática al servicio de una demostración” (p. 293). Este cuestionamiento permite reconocer que *A la Costa* no debe entenderse como una mera reproducción objetiva de la realidad, sino como una construcción ideológica que inaugura el debate sobre los conflictos sociales y culturales de inicios del siglo XX en el Ecuador.

A partir de la tercera década del siglo XX la diversidad regional tuvo una importancia relevante en las producciones narrativas, con narradores procedentes de la costa y la sierra valiéndose de la novela como documento social en donde se expresaba la preponderancia de lo ecológico, tanto en lo geográfico como en lo social, como se expresa en el artículo “El cuento ecuatoriano en la segunda mitad del siglo XX: Una aproximación historiográfica” de León Castro, Benito del Pozo y Salazar Estrada (2019): “la época de consolidación y florecimiento del cuento literario en el Ecuador coincide con los años de surgimiento y predominio hegemónico del realismo social e indigenista... período que constituye la ‘época de oro de la narrativa ecuatoriana’” (p. 70). Este fortalecimiento del relato comprometido refleja el compromiso de los autores con problemáticas sociales y su voluntad de articular una voz literaria que encarna las tensiones sociales del país.

Sobre este antecedente se puede apreciar una muestra cuantiosa de novelas y narraciones breves que se han desarrollado en concordancia con el medio más próximo, colocando énfasis en el reclamo telúrico o propio de la tierra, insertándose elementos regionales. Esto refleja en la compilación de cuentos *Los que se van* (1930) de los autores: Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara y Demetrio Aguilera Malta que de acuerdo con Galo Pérez (2021) se caracterizaron por un sentido de novedad revolucionaria. De manera simultánea, otros narradores manifestaron una actitud semejante en la narrativa, tal es el caso de Jorge Icaza y José de la Cuadra. Toda esta producción tuvo un antecedente veintiséis años atrás con la novela *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez. De los autores antes mencionados: Gilbert, Gallegos Lara y Aguilera Malta, además de Alfredo Pareja Diezcanseco han sido asociados a la crítica, reconocidos como *El Grupo de Guayaquil*.

El relato regional, tanto en la costa como en la sierra apareció de manera simultánea. En la parte del litoral está presente el paisaje tropical con el montubio y el negro, mientras que en la parte de la sierra se resalta el páramo con el cholo, el mestizo o el indio. Del mismo modo participan los entornos urbanos de Guayaquil y Quito en algunas narraciones. Adicional a Humberto Salvador, entre los modernos fundadores de la novela social del Ecuador sobresale José de la Cuadra como uno de los escritores más reconocidos que en líneas anteriores ha sido mencionado en un contexto breve. De la Cuadra nació en Guayaquil y destaca por su temprana madurez con una producción abundante y homogénea, entre

narraciones, artículos y ensayos. De su obra se destacan las novelas y relatos: *Oro de Sol* (1934); *El amor que dormía* (1930); *Repisas* (1931); *Banda de pueblo* (1931); *La Tigra* (1931); *Guasinton* (1938); *Los monos enloquecidos* (1951) y su novela más reconocida *Los Sangurimas* (1934).

En este plano se retoma la figura del guayaquileño Enrique Gil Gilbert que creció en medio de un ambiente de influencias sociales y políticas, su nombre comenzó a ser reconocido a partir de la publicación de la ya mencionada compilación *Los que se van* (1930) donde colabora junto a Joaquín Gallegos Lara y Demetrio Aguilera Malta. Su obra se caracterizó por la cruda representación de los problemas de población rural y de los trabajadores sin descuidar el aspecto regional, incorporando la cruda revelación de los problemas de la masa rural y los trabajadores. Entre sus principales producciones figuran: *Yunga* (1933); *Relatos de Emanuel* (1939) y *Nuestro Pan* (1942) alcanzando una gran relevancia internacional con la obtención del segundo premio en concurso de novelas inéditas Latinoamericanas de la Editorial Farrar and Rinerhart de Nueva York en 1940. Por su parte, Joaquín Gallegos Lara nació en Guayaquil y muere después de una vida desasosegada y melancólica, se caracterizó por ser un autodidacta en su formación y, en su producción literaria, además de participar en *Los que se van* (1930) escribió *Las cruces sobre el agua* (1946), una obra varias veces reeditada y publicada en Guayaquil donde se tomó un hecho histórico del puerto: el levantamiento popular del 15 de noviembre de 1922 que plasma la represión sangrienta por parte del ejército contra los centenares de ciudadanos que participaron en la calles defendiendo sus derechos. A los autores ya nombrados se suma el esmeraldeño Adalberto Ortiz como representante de la negritud, autor de cantares negros y mulatos por los círculos intelectuales del país. Su principal obra es *El Juyungo* (1943) con el cual obtuvo el premio nacional de novela en Quito, sobresalen también sus poemas *Tierra, son y tambor* (1953) obteniendo el segundo puesto entre las publicaciones en ese año en la ciudad de México, también es el autor de *Camino y puerto de la angustia, poemas* (1952); *El animal herido* (1959); *El espejo y la ventana* (1967) siendo traducido al francés, checo, alemán, ucraniano, italiano, búlgaro, etc. Es preciso reconocer también a Enrique Terán desde Quito, quien constituye un referente importante en la literatura con formación académica en Londres, tuvo una ligación hacia la música y el periodismo; sin embargo, en la producción literaria, su principal obra fue: *El cojo Navarrete* (1940), una obra representativa de la novela

hispanoamericana dentro de su tradición social y realista. Alfredo Pareja Diezcanseco complementa esta sección del grupo de escritores nacidos en Guayaquil, se caracteriza por haber escrito abundantemente en varios géneros; la novela, la historia y la biografía, el ensayo crítico y el periodismo. Entre sus obras están: *La casa de los locos* (1929); *La señorita Ecuador* (1930); *Río arriba* (1931); *El muelle* (1940); *Las tres ratas* (1944), *La advertencia* (1956); *El aire y los recuerdos* (1959), *Los poderes omnímodos* (1964) y *Las pequeñas estaturas* (1970) (Pérez, 2021, pp. 181- 247).

Finalmente, en este contexto regional y étnico se destaca entre los escritores más representativos de la historia de la literatura ecuatoriana a Jorge Icaza, nacido en Quito, ícono de la literatura indigenista que desde su infancia vivió en el entorno rural, conociendo la realidad de los indígenas con sus costumbres y cosmovisión, se inició en el teatro con *El intruso* (1828); *La comedia sin nombre* (1829); *Por el viejo* (1829) entre otras obras. Posteriormente se enfocó en la narración con rasgos dramáticos, inclinándose hacia los problemas sociales en torno al indio, como su sufrimiento, la discriminación racial, la desigualdad económica y las leyes. Sus obras fueron: *En las calles* (1935); *Cholos* (1938); *Media vida deslumbrados* (1942); *Huairapamushcas* (1948); *El Chulla Romero y Flores* (1958); *Atrapados*, (1972) y su más reconocida novela: *Huasipungo* (1934) con la cual obtuvo el primer premio de la novela hispanoamericana, constituyendo la obra más icónica de la literatura ecuatoriana (p. 207).

1.7.2 Introducción de las Vanguardias y la segunda década del siglo XX

Posterior a la generación de autores realistas, aparece como iniciador de las Vanguardias en el Ecuador, la figura de Pablo Palacio, a quien se lo considera en capítulos posteriores como un referente valioso en los inicios de la literatura queer en el Ecuador, nacido en la ciudad de Loja, pasó por la cátedra universitaria y por su inteligencia singular fue presa de fuertes trastornos mentales hasta morir a la edad de cuarenta años en un manicomio. Pérez (2021) señala que de este autor sobresalen principalmente tres libros narrativos: *Un hombre muerto a puntapiés* (1927); *Débora* (1927); y *Vida del Ahorcado* (1932). En la segunda década del siglo XX, nace Pedro Jorge Vera en la ciudad de Guayaquil que se destacó en el periodismo, así como en la literatura y en la poesía, ente su obra se

sobresale: *Carteles para las paredes hambrientas* (1934); *Nuevo itinerario* (1937); *Romances madrugadores* (1939) y *El túnel iluminado* (1949). En el género narrativo escribió las novelas: *Los animales puros* (1946); *La guamoteña* (1947); *La semilla estéril* (1962); *Tiempo de los muñecos* (1971) y *El pueblo soy yo* (1979). Así como en el cuento destacan: *Luto eterno y otros relatos* (1953) y *Un ataúd abandonado* (1968). En teatro escribió: *El dios de la selva* (1943) y *Los ardientes caminos* (1952). Como resultado de su producción, ha obtenido importantes premios nacionales (Pérez, 2021, pp. 248-263).

En el contexto de las Vanguardias surgieron las renovaciones ultraístas, estas nacieron en la poesía bajo la advocación de Góngora, más tarde aparecieron otros estilos y tendencias tanto en el neoclasicismo, el romanticismo y el modernismo. Posteriormente surgieron los fenómenos renovadores como los “ismos” donde existió una fascinación verbal mayoritariamente con influencias ultraístas. Este movimiento no fue meramente una moda literaria, sino que definió el rumbo de la narrativa y la poesía ecuatoriana de la época. Como explica Castillo de Berchenko (1998) en su artículo “La controversia vanguardista en la literatura ecuatoriana de los años 30. Los casos de Pablo Palacio y Alfredo Gangotena” que manifiesta: “la controversia literaria ecuatoriana de los 30 significa el triunfo de la corriente vanguardista radicalizada del realismo social, y la definición del carácter propio de la literatura del país andino” (p. 87). En esta misma línea, Pérez (2021) señala que dentro de las corrientes de vanguardia tuvo especial presencia el creacionismo, cuyo principal representante en el Ecuador fue Miguel Ángel León, autor de *Labios sonámbulos* (1954). A las demás corrientes contemporáneas se han incorporado Jorge Carrera Andrade de Quito, autor de versos y prosas de las cuales sobresalen: *Estanque inefable* (1922); *La guirnalda del silencio* (1926); *El tiempo manual* (1935); *Biografía para uso de los pájaros* (1937); *Boletines de mar y tierra* (1930) con prólogo de Gabriela Mistral, *Microgramas* (1940) *Hombre Planetario* (1959) y *El camino del sol* (1959). Cabe incluir también al quiteño Gonzalo Escudero que cuenta con un sentido estético predominante en sus libros, entre sus más reconocidos: *Hélices de huracán* (1933); *Altanoche* (1947); *Estatua de aire* (1951) y *Materia de ángel* (1953), entre otros. Alfredo Gangotena es otro de los grandes reconocidos de esta época, quien escribió en francés y español, su más reconocida producción es *Tempestad secreta* (1940). Adicionalmente se destaca al escritor Augusto Sacoto Arias, nacido también en Quito, un poeta muy afín a la sensibilidad de los autores de la generación del 27, con sus

obras: *Del sentir* (1920); *El corazón de Eva* (1927); *Viaje* (1943); *Canto a Beatriz* (1945) y *Paisajes* (1950); también es reconocida su tragedia lírica *La furiosa manzanera* (1943).

Pasando al austro del país, en la ciudad de Cuenca se identifica a los autores: César Andrade y Cordero, considerado uno de los iniciadores de la narración moderna del Ecuador, que refleja en su producción, temas de naturaleza y el hombre, destacan sus cuentos: *Del ande y de la tierra* (1932); *Barro de la siembra* (1939). Particularmente se resalta su talento lírico en la antología titulada *Las cúspides doradas* (1959). A este le sigue César Dávila Andrade, el más reconocido escritor cuencano, nacido en 1918, autor de *Boletín y Elegía de las mitas* (1958); *Espacio me has vencido* (1947); *Catedral Salvaje* (1951), entre otros. También de sus cuentos, destacan entre varios: *Abandonados en la tierra* (1959) y *Trece relatos* (1955). Continuando con el teatro, a pesar de no haber tenido el impacto de los géneros lírico y narrativo; Ricardo Descalzi desarrolló una amplia investigación del género en el Ecuador, creyendo haber encontrado aquí la pieza más antigua de la América India *El Diun-Diun* o los llamados *Los Quillacos* el cual recoge más de quinientas obras que corresponden a 160 autores, entre ellos figuran: Juan Montalvo, Julio Matovelle, Nicolás Augusto González, Francisco Aguirre, José Rumazo González, Humberto Salvador, Trajano Mera, Enrique Avellán Ferrés, Enrique Garcés, Raúl Andrade y varios trabajos de Jorge Icaza y de Descalzi (pp. 263-291).

1.7.3 Literatura ecuatoriana de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI

En lo que respecta a los autores más recientes, de acuerdo con la recopilación de Galo René Pérez (2021), se destaca a Ernesto Noboa Arízaga, nacido en Cañar, entre su producción destacan en el verso: *Cantos a Lídice* (1944); *Órbita de la pupila iluminada* (1947); *Ámbito del amor eterno* (1949); *Imágenes cautivas* (1961) y *Biografía Atlántida* (1967). Seguido está Rafael Díaz Icaza de la ciudad de Guayaquil que escribió: *Estatuas en el mar*, verso (1946), *Cuaderno de bitácora*, verso (1949), *Las fieras*, cuento (1952), entre otros. Efraín Jara Idrovo de la ciudad de Cuenca destacó principalmente en la poesía sus obras: *Tránsito en la ceniza*, (1947) y su más reconocido poema elegíaco “Sollozo por Pedro Jara” (1978) que comprende una elegía por la muerte de su hijo. Asimismo, es necesario reconocer a otros autores que, desde diferentes sensibilidades estéticas y géneros literarios, contribuyeron a la

consolidación de la escritura ecuatoriana en el siglo XX. Entre ellos se encuentran Carlos Manuel Arízaga, Carlos Eduardo Jaramillo, Teodoro Vanegas, Manuel Zabala Ruiz, Fernando Cazón Vera, Rubén Astudillo, Ana María Iza, Antonio Preciado, José Martínez Queirolo, Renán Flores Jaramillo y Raúl Pérez Torres, cuyas obras ampliaron el horizonte creativo y crítico de la literatura nacional (Pérez, 2021, pp. 311-333).

A partir de la segunda mitad del siglo XX, hasta el siglo XXI, han aparecido nuevas generaciones de escritores en el Ecuador, tanto en la poesía como en la narrativa. Cabe señalar algunos de los nombres que más relevancia han tenido en las últimas décadas según Galo Galarza Dávila (2015), en su artículo “La literatura ecuatoriana en las primeras décadas del siglo XXI”: Miguel Donoso Pareja, Alicia Yáñez Cossío, Francisco Proaño Arandi, Abdón Ubidia, Iván Egüez, Vladimiro Rivas, Jorge Dávila Vásquez, Eliecer Cárdenas, Jorge Velasco Mackenzie, Javier Vásconez, Juan Valdano, Carlos Arcos, Carlos Carrión, Sonia Manzano, Milton Benítez, Pablo Barriga, entre otros. Del mismo modo poetas de esas mismas generaciones: Euler Granda, Fernando Cazón, Antonio Preciado, Raúl Arias, Julio Pazos, Bruno Sáenz, Ulises Estrella, Humberto Vinueza, Iván Carvajal, Iván Oñate, Alexis Naranjo, Javier Ponce, Simón Zavala, Diego Oquendo, Ana María Iza, Ileana Espinel, Violeta Luna, entre los más destacados (Galarza, 2015, p. 139).

La siguiente generación corresponde a autores que aparecieron a finales del siglo XX y se mantienen en su oficio en la narrativa, tales como: Leonardo Valencia, Gabriela Alemán, Santiago Páez, Alfredo Noriega, Raúl Serrano, Raúl Vallejo, Byron Rodríguez, Yanna Hadatty, Lucrecia Maldonado, Ramiro Arias, Oscar Vela, Juan Carlos Moya, Pedro Artieda, Alejandro Rivadeneira, Aminta Buenaño, René Jurado. En la poesía se reconoce a: Edwin Madrid, Marcelo Báez, Ramiro Oviedo, Leopoldo Tobar, Mario Campaña, Fernando Iturburu, Fernando Balseca, Jorge Martillo, Luis Carlos Musso, Margarita Lasso, María Fernanda Espinosa, María Aveiga, Vicente Robalino, Edgar Allan García y Modesto Ponce, entre otros. Del mismo modo a inicios del siglo XXI surgieron autores con obras de contenido histórico, policial o autobiográfico, tal es el caso de Luis Zúñiga: *Manuela* (1991); Rayo (1997). No se puede dejar de mencionar a los ensayistas que han aportado con importantes libros para el ámbito literario de estudio *La literatura ecuatoriana de los últimos 30 años* de Alejandro Moreano (1983). A ellos se suman académicos extranjeros que han realizado

algunas profundizaciones de la literatura ecuatoriana, liderados por Michael Handelsman. Del mismo modo, las editoriales independientes han sido pieza fundamental para impulsar la producción literaria, estas son: El Conejo, Paradiso, Eskeletra Alfaguara, Seix Barral, Santillana, Random House-Mondadori, entre las principales (Galarza, 2015, p. 140).

Es importante resaltar, como un dato que refuerza la justificación de este trabajo, la limitada proyección internacional que han tenido los escritores ecuatorianos en comparación con otros contextos latinoamericanos. Como señala Galarza Dávila (2015), ninguno ha recibido el Premio Rómulo Gallegos, instituido en Venezuela en 1964, cuyo primer jurado fue Benjamín Carrión y cuyo galardonado inaugural fue Mario Vargas Llosa. Si bien Jorge Carrera Andrade estuvo próximo al Premio Nobel de Literatura, Jorge Enrique Adoum fue considerado para el Premio Cervantes y autores como Javier Vásconez, Francisco Proaño o Abdón Ubidia fueron nominados al Rómulo Gallegos, mientras que Telmo Herrera alcanzó la final del Premio Nadal, lo cierto es que la narrativa y la poesía ecuatorianas no han logrado consolidarse en esos circuitos de legitimación internacional. Este hecho revela, más que una ausencia de calidad literaria, las profundas asimetrías del campo cultural latinoamericano, donde la visibilidad depende tanto de la obra misma como de las redes editoriales, mediáticas y políticas que sostienen su circulación. Reconocer esta situación no es un ejercicio de resignación, sino de comprensión crítica: permite mirar cómo, pese a esas limitaciones, la literatura ecuatoriana ha configurado un espacio propio de resistencia y creación, que dialoga con su historia, sus tensiones y sus posibilidades futuras dentro del marco más amplio de América Latina.

2. Fundamentos teóricos y estado del arte: cartografías de identidad e interseccionalidad en la literatura ecuatoriana contemporánea

2.1 Identidad como devenir y multiplicidad

El debate sobre la identidad en la literatura ecuatoriana y latinoamericana ha transitado de visiones homogéneas hacia concepciones más plurales y abiertas. Frente a la tradición que buscaba fijar al sujeto en categorías rígidas de etnicidad, nación o género, surge la necesidad de explorar las identidades fluidas como un terreno en constante transformación. La literatura se convierte así en un escenario donde estas identidades no solo se representan, sino que se disputan y se reinventan en resistencia a los marcos de normalización.

La noción de identidad ha constituido un punto central para numerosos debates académicos y literarios. Tradicionalmente se la concibió como un constructo unitario y coherente, delimitado por rasgos demográficos y roles sociales fijos. En palabras de Stuart Hall (1990): “Our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as ‘one people’, with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history” (p. 223). Esta formulación da cuenta de cómo, en su concepción tradicional, la identidad se sostenía sobre la idea de continuidad, homogeneidad y permanencia, lo que dejaba poco margen para reconocer la diferencia, la hibridez o el conflicto.

No obstante, esa concepción rígida no alcanza a dar cuenta de la riqueza y la complejidad de las experiencias humanas en un mundo cada vez más globalizado y tecnológicamente interconectado. Históricamente la literatura ha desempeñado un rol crucial en la representación y consolidación de las identidades, operando bajo paradigmas que enfatizan la fijeza y la homogeneidad. Este enfoque tradicional ha sido usado de forma predominante para reforzar las narrativas nacionales y culturales, donde la identidad de los personajes y los espacios se presenta como inmutable y claramente definida. El crítico Terry Eagleton, en el capítulo titulado *The Rise of English* de su obra *Literary Theory: An Introduction*, sostiene que la literatura opera como una institución estrechamente vinculada a la ideología y, por tanto, a relaciones de poder que puede reproducir o disputar (Eagleton, 1996). En ese marco, muchas tradiciones han tendido a estabilizar identidades dentro de

contornos normativos; frente a esa fijación, Stuart Hall en su capítulo: *Who needs identity?* incluido en *Questions of Cultural Identity* (1996) recuerda que la identidad no es una esencia previa, sino una construcción siempre inacabada y en proceso. Lo decisivo de esta idea, más que la crítica al esencialismo, es la afirmación de que toda identidad se constituye en la representación y, por tanto, en el terreno del discurso y de la disputa simbólica. Por otra parte, la crítica literaria a través de figuras como Edward Said ha señalado cómo estas representaciones han servido frecuentemente a los intereses de hegemonías culturales y políticas, construyendo “el Otro” como un sujeto diametralmente opuesto y a menudo inferior al “Yo” normativo (1978, p. 49). Esta dicotomía refuerza la percepción de una identidad “pura” y estática que margina la fluidez y la multiplicidad como aspectos inherentes a las identidades reales.

Durante el siglo XXI, las nociones de identidad han sido desafiadas y reevaluadas a medida que ciertos teóricos contemporáneos como Rosi Braidotti y Gilles Deleuze abogaban por un enfoque más fluido y multifacético. Estos pensadores argumentaron que la identidad no comprende un estado a alcanzar sino un proceso continuo de devenir (Braidotti, 1994, p. 160; Deleuze, 1994, p. 123). El enfoque post-estructuralista sobre la fluidez de la identidad es crucial para comprender la manera en cómo las identidades se forman y reforman en contextos de interacción constante y cambio socio-cultural. En este sentido, Gilles Deleuze, en *Diferencia y repetición* (*Différence et répétition*, 1968/1994), cuyo trabajo ha sido ampliamente interpretado y ampliado por teóricos como Paul Patton (2000) y David Lapoujade (2006), sostiene que la identidad no puede concebirse como una esencia fija, sino como un proceso de diferencia perpetua, donde lo que prevalece no es la estabilidad, sino la variación y la capacidad de transformación frente a nuevas condiciones y contextos. En esta dirección, en su obra *Nomadic Subjects* (1994), Rosi Braidotti introduce la metáfora del nomadismo para describir la subjetividad como el devenir-otro. El sujeto nómada, al no permanecer fijado en un origen único ni en una identidad estable, se constituye en la movilidad y en la apertura a lo múltiple. Este planteamiento es trascendente para analizar producciones literarias que rehúsan fijar a sus personajes en un marco identitario definitivo y, en cambio, los muestran atravesados por desplazamientos, rupturas y transformaciones. Así, el nomadismo más allá de constituirse únicamente como una condición existencial, se configura como un marco teórico que permite pensar cómo la literatura figura la diferencia

y multiplica los modos de ser. En este contexto, con respecto a la identidad, existen aproximaciones que parten de la noción de devenir desarrollada por Deleuze y Guattari (1980) y reelaborada por Rosi Braidotti (1994), quien ofrece un enfoque valioso para comprender estas transiciones. Braidotti sostiene que la identidad no es un destino predeterminado, sino un proceso de transformación constante, un devenir abierto que se resiste a definiciones fijas y que refleja la capacidad de los sujetos para adaptarse frente a normativas opresivas y dominantes. En sus palabras: “The nomadic subject is a myth, or a political fiction, that allows me to think through and move across established categories and levels of experience” (Braidotti, 1994, p. 4). Esta concepción se alinea en gran medida con las dinámicas que ofrece la literatura ecuatoriana, donde la figura del “otro”, ya sea por su etnia, género o sexualidad, no se presenta como un margen, sino como un protagonista activo en la redefinición de la cultura y la sociedad, aun cuando este aspecto no haya sido debidamente reconocido. Además, Deleuze y Guattari (1980) introducen el concepto de devenir otro, concebido como un proceso mediante el cual los individuos se transforman más allá de las categorizaciones impuestas, como las de género, etnia y sexualidad, reaccionando de manera creativa a las fuerzas de opresión y exclusión. En el contexto de la literatura ecuatoriana contemporánea, resulta imperativo partir de estos conceptos al analizar cómo los personajes y las narrativas enfrentan las concepciones normativas de género, etnia y sexualidad, promoviendo así una diversidad de formas de existencia. El concepto también se extiende a la manera en que los personajes interactúan con los “otros”. Braidotti argumenta que el proceso de devenir otro no solo se refiere a la transformación personal sino también a la capacidad de relacionarse y conectarse con diferencias. Esto es particularmente relevante en textos que exploran intersecciones de raza, género y sexualidad, donde los personajes frecuentemente entablan diálogos que transgreden y transforman las fronteras sociales y culturales. Al hacerlo, estos personajes no solo reinterpretan su propia identidad, también participan en la redefinición de la identidad colectiva. De manera complementaria, Stuart Hall (1996) aporta la noción de fragmentación identitaria, entendida como el resultado de procesos históricos y culturales que hacen imposible concebir un sujeto unificado. Para Hall, las identidades se construyen siempre de manera parcial, en la intersección de múltiples pertenencias —étnicas, raciales, de clase, de género o regionales—, lo cual introduce tensiones y contradicciones en los relatos del yo. Este enfoque ilumina cómo en el corpus

literario aparecen voces desgarradas, personajes desdoblados o narradores que encarnan la imposibilidad de fijar una única identidad coherente, subrayando la dimensión conflictiva de la subjetividad.

En razón de lo expuesto, el concepto de identidad ha experimentado progresivamente una evolución significativa en las últimas décadas, desplazándose de un entendimiento estático y unitario hacia uno más fragmentado y fluido, donde la literatura se manifiesta ya no solo como reflejo, esta se transforma en un escenario para forjar y redefinir estas identidades. La literatura ecuatoriana, en particular, constituye un espacio donde la marginalidad y la diversidad no solo se ponen en evidencia, sino que requiere contar con un sentido de reivindicación por medio del cuestionamiento de las narrativas nacionales y culturales dominantes que han perpetuado el desarrollo de estructuras de poder excluyentes. En el contexto latinoamericano la literatura ha servido como un escenario privilegiado y al mismo tiempo determinante para explorar y cuestionar las construcciones identitarias impuestas por procesos históricos, sociales y culturales. Un artículo reciente desarrollado por Neira Sancho, Freire Freire, Freire Vásquez y Noboa Neira (2024), titulado “Lingüística aplicada y construcción de identidades: un enfoque en la literatura de Ecuador y América Latina” realiza una revisión sistemática sobre la manera en que la lingüística aplicada influye en la formación de identidades dentro de contextos literarios específicos en Ecuador y América Latina. Estos hallazgos revelan que la literatura en estas regiones alberga una riqueza singular en cuanto a diversidad de identidades culturales y lingüísticas en convivencia se refiere, aquí el lenguaje se constituye como un medio para la autoexpresión y a su vez para la resistencia cultural. Asimismo, se identificaron patrones en el uso del lenguaje que reflejan la influencia de contextos sociopolíticos en la construcción de identidades.

La literatura ecuatoriana contemporánea, a pesar de no contar con una amplia visibilización, ofrece un terreno fértil para explorar estas teorías, por su naturaleza misma, esta revela las múltiples capas de identidad y diversidad cultural propias de los grupos en situaciones de vulnerabilidad. El análisis de las obras literarias que serán consideradas en este estudio pretende enmarcarse desde ciertos enfoques que se proponen en estos postulados respecto a la identidad, teniendo presente los supuestos de Braidotti (1994), Deleuze (1968),

Patton (2000) y Lapoujade (2006) a fin de examinar de una manera más rigurosa y profunda, la medida en cómo se negocian y se representan las identidades en el marco de las interacciones sociales y culturales contemporáneas. En este contexto, el artículo titulado “Encuentro con el ensayo y la narrativa en la literatura ecuatoriana en el siglo XXI” publicado en la revista Públicos (2024), afirma que la narrativa ecuatoriana contemporánea “no solo busca entretener, sino también provocar una reflexión sobre la condición humana y la identidad nacional” (p. 53).

En conjunto, los aportes de Eagleton (1996), Said (1978), Hall (1990, 1996), Deleuze (1968), Deleuze y Guattari (1980), Patton (2000), Lapoujade (2006) y Braidotti (1994) configuran un marco teórico que permite pensar la identidad como devenir y multiplicidad. Desde la crítica a las formas hegemónicas de representación hasta las propuestas que enfatizan la fluidez, la diferencia y el nomadismo, se dibuja un horizonte en el que la identidad deja de concebirse como esencia para entenderse como proceso dinámico y situado. La literatura, al figurar sujetos en tránsito, fragmentados o nómadas, no solo refleja estas tensiones, también las produce activamente como práctica de resistencia frente a los discursos homogeneizantes. Estas perspectivas y postulados constituyen una base fundamental para el análisis del corpus, en tanto permiten abordar las identidades literarias desde su carácter performativo, relacional y abierto al cambio.

2.2 Kimberlé Crenshaw: la interseccionalidad como método de lectura textual

La aplicación de la teoría de la interseccionalidad en el análisis literario comprende una herramienta importante para entender el modo en que las diversas formas de opresión y privilegio interactúan en las distintas narrativas. Kimberlé Crenshaw introdujo el término interseccionalidad en su artículo “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics” (1989), donde explica cómo las experiencias de las mujeres negras quedan invisibilizadas en los marcos legales dominantes al no considerarse la interacción simultánea de racismo y sexismo. Posteriormente, en el artículo “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color” (1991), desarrolla y amplía este concepto,

mostrando cómo las estructuras de poder y privilegio se cruzan y afectan de manera particular a mujeres de color en situaciones de violencia y subordinación.

El objetivo de Crenshaw al desarrollar esta teoría radicó en ilustrar cómo las mujeres negras, en particular, enfrentan de manera simultánea formas de discriminación que no son simplemente el resultado de la suma del racismo y el sexismo, sino que representan una experiencia única derivada de la intersección de ambos. A través de esta teoría se muestra cómo los sistemas de poder y privilegio —como el patriarcado, el racismo y el clasismo— se cruzan y afectan de distintos modos a las personas dependiendo de sus múltiples identidades. Esto se confirma con lo que señala Crenshaw (1991): “Because of their intersectional identity as both women and of color within discourses that are shaped to respond to one or the other, women are marginalized within both” (p. 1244). Este pasaje confirma que las mujeres racializadas quedan excluidas en los dos marcos de referencia dominantes, lo que demuestra cómo las estructuras de poder operan de manera conjunta y obliga a un análisis interseccional para comprender sus formas particulares de subordinación. En lo que respecta a las narrativas contemporáneas ecuatorianas, este enfoque se puede evidenciar de forma prominente en la obra de María Fernanda Ampuero, *Pelea de gallos* (2018) que explora las experiencias de mujeres frente a la violencia patriarcal, racial y de clase. En sus narraciones, las protagonistas además de enfrentarse a las tensiones de género, revelan sus identidades marcadas por su ubicación en los márgenes sociales y económicos.

Ampuero detalla cómo estas mujeres navegan por múltiples formas de exclusión que son inseparables entre sí. En su obra, la interseccionalidad está presente, no como una simple yuxtaposición de opresiones, sino como un tejido complejo donde el género, la clase y la raza interactúan de modo que agudizan las vulnerabilidades de los personajes. Como muestra se puede apreciar en este fragmento:

–Daaaaaamas y caballeeeeros.

Al gordo no le gustan los que lloriquean ni los que dicen que tienen niños ni los que gritan a la desesperada no sabes con quién te estás metiendo. No. Menos le gustan los que amenazan con que se va a pudrir en la cárcel. Todos esos, mujeres y hombres, ya

han recibido puñetazos en la barriga. He escuchado gente caer al suelo sin aire. Yo me concentro. (Ampuero, 2018, p. 15).

En consecuencia, comprender cómo estas múltiples formas de opresión se inscriben en los textos exige ampliar la mirada hacia la literatura misma como una práctica social y discursiva. No se trata únicamente de identificar identidades cruzadas en las narrativas, sino de reconocer que el discurso literario participa activamente en la producción cultural de esas identidades. En este sentido, los aportes de Cros, Bajtín, Hall, Deleuze y Patton permiten situar la literatura como un espacio donde se entrecruzan ideología, lenguaje y contexto, clave para analizar las dinámicas de la diversidad en el Ecuador contemporáneo.

2.3 Prácticas literarias como discurso sociocultural

En el contexto ecuatoriano contemporáneo, donde las producciones literarias de autores indígenas, afrodescendientes y sexo-disidentes disputan espacios de representación y legitimidad, se vuelve indispensable comprender la literatura más allá de su dimensión estética. Desde esta perspectiva, resulta necesario entenderla como una práctica sociocultural y discursiva que refleja, reproduce y, al mismo tiempo, transforma las condiciones históricas y sociales en las que emerge. Para este fin, resultan iluminadores los aportes de Edmond Cros, Mijaíl Bajtín, Stuart Hall, Gilles Deleuze y Paul Patton, quienes, desde diferentes tradiciones teóricas, coinciden en destacar que el texto literario constituye un espacio en el que se entrecruzan ideología, identidad y contexto social. Esta mirada, además de ofrecer herramientas conceptuales sólidas, permite situar la literatura ecuatoriana del siglo XXI como un campo fértil para el análisis de las dinámicas de diversidad étnica y sexo-genérica.

Es importante resaltar en este estudio el enfoque sociocultural al abordar la identidad, tomando como base la postura del crítico Edmond Cros (1997), quien considera el texto literario como una forma privilegiada en la que la cultura se manifiesta. En su análisis, Cros retoma a Louis Althusser, quien ya en *Pour Marx* (1965) y posteriormente en *Lenin and Philosophy and Other Essays* (1971) señalaba que la ideología —y por extensión la cultura— no posee una existencia abstracta o ideal, sino que se materializa en prácticas y manifestaciones concretas. Desde esta perspectiva, la literatura no puede comprenderse como

una producción aislada, por lo que comprende una manifestación sociocultural e ideológica donde, siguiendo a Cros, la cultura constituye el espacio donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia. De este modo, Edmond Cros (1986) plantea que la relación entre literatura y contexto social se entiende a partir de las huellas semióticas que inscriben en los textos los discursos de una época. Estas huellas, observables y concretas, permiten comprender la literatura como práctica sociocultural e ideológica. En esta línea, y siguiendo a Bajtín, Cros resalta categorías como el intertexto, el interdiscurso y la polifonía, que evidencian cómo los textos dialogan con múltiples voces y se convierten en espacios de disputa y producción de sentido en contextos históricos determinados. Partiendo de este preámbulo, al considerar la realidad sociocultural, es preciso reconocer que la globalización y la evolución de las sociedades contemporáneas han impulsado un interés creciente en el conocimiento y la comprensión de las diversidades étnicas y sexo-genéricas. De manera particular el Ecuador, al ser una nación situada en el corazón de América del Sur, presenta un contexto peculiar y fascinante debido a su vasta herencia cultural, su riqueza tanto biodiversa como social y a la intersección de diversas identidades.

En la literatura ecuatoriana del siglo XXI los postulados relacionados con la diversidad étnica y sexo-genérica se entrelazan frecuentemente por cuestiones de identidad y diferencia. En la aplicación de las teorías de Deleuze y Patton, es posible evidenciar la manera en que los autores hacen uso de la repetición de ciertos motivos, estilos narrativos o personajes para resaltar la diferencia con el fin de desafiar las concepciones estereotípicas de la identidad. Esto ha venido plasmándose desde el realismo social del siglo XX donde se presentó principalmente la figura del indígena y del negro desde sus condiciones frente a una sociedad excluyente. La repetición de escenarios o situaciones en las distintas obras puede ser vista como una estrategia para resaltar las variaciones sutiles que definen la identidad de los personajes teniendo su entorno cultural y social como referente. En la actualidad es fundamental explicar cómo estas narrativas modernas desafían y transforman las representaciones tradicionales de la identidad, enfatizando en la diversidad y la multiplicidad. De este modo se va forjando una conciencia creciente de la complejidad de las identidades en un mundo globalizado y tecnológicamente avanzado, donde las interacciones culturales y sociales están en constante evolución.

Algunos autores ecuatorianos han manifestado una actitud crítica para rechazar las representaciones tradicionales de identidad que tienden a ser estáticas y monolíticas, invitando a adoptar un enfoque más fluido y fragmentado, reflejando la realidad de una sociedad diversa que está en constante cambio. Esto se alinea con ciertas teorías contemporáneas de la identidad que rechazan la noción de un "yo" coherente y unificado a favor de una identidad vista como un sitio de múltiples posiciones del sujeto que pueden existir en una sola persona "Identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions." (Hall, 1996, p. 4).

En síntesis, comprender la literatura como práctica sociocultural y discursiva permite reconocer que las narrativas ecuatorianas contemporáneas de las diversidades étnicas y sexo-genéricas no solo representan la diferencia, sino que participan activamente en la producción de identidades y en la disputa por los significados dentro del canon nacional. De este modo, los aportes de Cros, Bajtín, Hall, Deleuze y Patton configuran un marco analítico robusto que articula ideología, intertexto, interdiscurso, diferencia y fragmentación como claves para estudiar la identidad en la literatura ecuatoriana del siglo XXI.

2.4 Conocimiento situado: epistemologías encarnadas en la literatura

El concepto de conocimiento situado, formulado por Donna Haraway en su artículo "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" (1988, trad. cast. 1995), constituye una de las herramientas más relevantes para repensar la producción de saberes en contextos de diversidad étnica, de género y sexo-genérica. Haraway plantea que la objetividad no puede entenderse como una perspectiva neutral o universal, sino como un conocimiento situado y encarnado, consciente de sus propios límites y de las condiciones históricas y sociales en las que se produce. En sus palabras: "Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object" (Haraway, 1988, p. 583). Este planteamiento cuestiona la noción tradicional de una objetividad "desde ninguna parte" y propone, en cambio, una visión crítica que asume la parcialidad como condición

epistemológica. En este mismo artículo Haraway sostiene: “The moral is simple: only partial perspective promises objective vision” (p. 583), lo cual implica que toda representación está atravesada por las experiencias, identidades y posiciones de quienes enuncian.

Trasladado al campo literario, el conocimiento situado permite comprender cómo las escrituras que emergen desde colectivos históricamente subalternizados —como los pueblos indígenas y afroecuatorianos— no solo narran experiencias particulares, sino que también constituyen epistemologías propias. En este sentido, la literatura no se reduce a un reflejo de la realidad, esta que se convierte en un espacio de producción de saberes encarnados, en los que cuerpo, lengua, memoria y territorio funcionan como soportes de conocimiento. La aplicación de esta perspectiva a los estudios literarios ecuatorianos permite repensar el lugar de autoras y autores cuyas voces han sido históricamente invisibilizadas. Tal es el caso de escritoras afroecuatorianas como Luz Argentina Chiriboga, cuya narrativa articula simultáneamente la experiencia de ser mujer y afrodescendiente, generando un discurso crítico que interpela las normas heteronormativas, patriarcales y raciales. En esa línea, Sandra Carbajal (2019) señala que la narrativa de Chiriboga se inserta en una corriente literaria que cuestiona la objetividad tradicional y propone una aproximación más situada e inclusiva de la realidad. Desde esta perspectiva, el conocimiento situado opera como categoría teórica y metodológica que habilita la lectura de las literaturas indígenas y afroecuatorianas como formas de conocimiento encarnado. Estas escrituras ponen en evidencia cómo las experiencias de opresión, desplazamiento y exclusión se transforman en relatos que no solo representan, sino que también producen visiones alternativas del mundo, capaces de cuestionar los saberes hegemónicos.

En consecuencia, incorporar el conocimiento situado al marco teórico permite sostener un análisis que reconozca la parcialidad, la corporalidad y la contextualidad como principios epistemológicos, lo cual resulta fundamental para una investigación que se adentra en las producciones literarias de diversidades étnicas y sexo-genéricas en el Ecuador contemporáneo, donde lo literario funciona a la vez como representación estética y como disputa política de saberes.

2.5 José Esteban Muñoz y lo queer como horizonte utópico

Desde la óptica de José Esteban Muñoz, pensar en lo queer implica una ruptura con las ideas estáticas de identidad. Su perspectiva invita a entender lo queer como una apuesta por el porvenir, por aquello que aún no ha sido alcanzado, pero se intuye, se desea y se construye desde los márgenes. En *Cruising Utopia*, Muñoz es determinante al manifestar: “Queerness is not yet here. Queerness is an ideality.” (Muñoz, 2009, p. 1), lo cual no implica precisamente que lo queer no exista, sino que su fuerza política y estética reside en que trasciende el presente normativo. Es una fuerza que impulsa hacia diversos futuros posibles, hacia universos donde las vidas disidentes no solo perduran, sino que emergen desde el deseo y el ideario colectivo. Desde este punto de vista, la escritura queer deja de ser simplemente el testimonio de una marginación para transformarse en una práctica performativa que explora lo que aún carece de nombre, lo que se encuentra fuera de los lenguajes establecidos. Como indica él mismo: “Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality for another world.” (Muñoz, 2009, p. 1). Esto explica que no únicamente consiste en relatar lo que duele, sino también en plasmar lo que podría ser. Este enfoque resulta determinante para leer a escritores queer ecuatorianos actuales, cuyos trabajos no se restringen a denunciar la violencia o la disidencia sexual como trauma, sino que crean espacios simbólicos donde el cuerpo, el deseo y el lenguaje se desplazan, se fugan y se reinventan. En numerosas de estas escrituras, lo queer se manifiesta como un temblor en la forma, como una grieta en el lenguaje, o una fuga en el sentido. En este acto de fuga, el texto se transforma en un territorio de resistencia y al mismo tiempo de esperanza encarnada, como Muñoz afirmaría: “a backward glance that enacts a future vision” (p. 4). En razón de lo expuesto, referirse a lo queer con Muñoz, es abordar el deseo como fuerza política de la estética como registro de la disidencia, y de la utopía como impulsora de la vida, no de una utopía ingenua o abstracta, sino de aquella que se escribe con los cuerpos que no se ajustan, con las memorias no permitidas y gestos que insisten en amar distinto. En este contexto, incluir esta perspectiva en el estudio literario, no solo facilita la interpretación, sino que también permite acompañar el gesto de aquellos que escriben desde el borde del lenguaje y del canon, pero con los ojos puestos en un mundo que todavía no ha llegado, aunque ya lo estén imaginando.

En síntesis, la propuesta de José Esteban Muñoz (2009) amplía el horizonte del pensamiento queer al situarlo no únicamente como un espacio de resistencia frente a la normatividad, sino como una práctica anticipatoria que desborda los límites del presente. Al concebir lo queer como utopía, su teoría permite leer la literatura no solo en clave de denuncia, sino como un laboratorio de futuros posibles, donde la escritura se convierte en acción performativa y en proyecto colectivo de transformación. De esta manera, su aporte resulta fundamental para comprender las poéticas disidentes en el contexto ecuatoriano, pues ofrece una categoría crítica que articula la memoria, el deseo y la imaginación política, proyectando a la literatura como un terreno en el que se negocia, se cuestiona y se reinventa la vida misma.

2.6 Estado del arte

El tránsito desde los fundamentos teóricos hacia la revisión de antecedentes no puede plantearse como un simple cambio de apartado, pues implica confrontar la forma en que las nociones de identidad, interseccionalidad o conocimiento situado, entre otros que se encarnan en la práctica literaria. Hablar de estas categorías exige observar los mecanismos históricos que han delimitado lo legible, aquello que se inscribe como “literatura ecuatoriana” y aquello que queda relegado al margen. El estado del arte que aquí se presenta responde a esa lógica: más que reunir textos, busca desentrañar las estructuras que han ordenado el campo literario, evidenciando sus tensiones, exclusiones y disputas.

Con ese horizonte, el inicio se ocupa en analizar el canon literario desde sus nociones básicas, entendido como un entramado de valoraciones y exclusiones que ha consolidado jerarquías y ha modelado la idea de una tradición nacional. Revisarlo en primer término permite exponer las reglas que han sostenido esa narrativa homogénea y, al mismo tiempo, preparar el terreno para reconocer las fracturas que hoy la atraviesan, sobre todo en el contexto ecuatoriano. Solo desde esa lectura resulta posible dimensionar la potencia de las literaturas indígenas, afroecuatorianas y queer, que no aparecen como anexos, sino como proyectos críticos capaces de reordenar los criterios de lo literario.

La estructura de este apartado responde a una estrategia analítica que busca recorrer tanto los fundamentos de consagración como las voces que los cuestionan. En este trayecto se enlazan canon y contracanon, instituciones y resistencias, tradiciones heredadas y escrituras emergentes que problematizan sus límites. De ese modo, la revisión no se circunscribe únicamente a un bloque cerrado, sino que se despliega hacia las literaturas indígena, afroecuatoriana y LGBTI, cuyos aportes han reformulado de manera decisiva el campo literario. Lo que se ofrece entonces, es una cartografía crítica de disputas y relecturas que permite comprender cómo lo literario en el Ecuador se ha configurado, interpelado y transformado a lo largo del tiempo.

2.7 Estado del arte: el canon literario en el Ecuador

2.7.1 El canon literario: bases conceptuales y aplicación en el contexto ecuatoriano

El canon literario, tal como lo plantea Harold Bloom (1994), no se configura como un listado neutral de obras reconocidas, este se establece desde un proceso cultural dinámico en el que participan críticos, lectores y agentes institucionales. Bloom sostiene: “The Canon, then, is not a program for education but the means by which we learn to read the few writers who matter most to us.” (p. 15). Por tanto, no es un programa formal de carácter educativo, comprende una construcción que revela qué autorías son consideradas influyentes y perdurables dentro de una tradición literaria. Esta institución simbólica establece un horizonte estético sobre el cual se mide toda producción literaria. No obstante, esta lógica no es pasiva, Bloom desarrolla en *The Anxiety of Influence* (1973) el postulado que afirma que los escritores experimentan una tensión profunda, esto implica que deben adquirir conciencia crítica de la influencia de sus predecesores, procurando a su vez, distanciarse de ellos para construir una voz propia. No es una simple reverencia, implica una lucha consciente que revela cómo el canon funciona como un espacio simbólico, donde el nuevo creador disputa la autoridad estética precedente. Este mecanismo ilustra el sesgo implícito del canon que otorga poder simbólico a poéticas y narrativas que reproducen valores dominantes, desencadenando a su vez, un bloqueo a la inscripción legítima de voces disidentes. Esta dinámica general descrita por Bloom permite trasladar la reflexión al escenario ecuatoriano, donde el canon ha operado bajo lógicas similares de legitimación y al mismo tiempo de exclusión. Esto quiere decir que las tensiones de influencia, poder simbólico y reproducción de valores dominantes que Bloom identifica como universales, encuentran un correlato específico en el contexto nacional en el que se ha consolidado una tradición homogénea sustentada en narrativas mestizas y nacionalistas. En este marco, la teoría general del canon ofrece un punto de partida para comprender cómo los mecanismos de exclusión señalados por diversos críticos, entre ellos Ernesto Carrión, se han concretado en la historia literaria del Ecuador.

En el contexto ecuatoriano este mecanismo se emplea para erigir un canon homogéneo. El escritor Ernesto Carrión (2014) realiza una crítica desafiante en su ensayo *Canon y*

dominación, disponible en la página web de la revista *Matavilela*. Carrión (2014) en este texto describe cómo bajo la lógica estatal, las obras seleccionadas como representativas han sido aquellas compatibles con una narrativa nacionalista, urbana y mestiza. Estas obras han recibido legitimidad por medio de instituciones oficiales, editoriales estatales, medios tradicionales y festivales literarios. Carrión advierte que los criterios de periodización, temática y validación no han actuado de manera imparcial, sino que por el contrario, han servido como instrumentos para determinar qué literatura “es válida” y cuál queda relegada y permanece en la marginalidad. En esta línea Carrión agrega: “Un canon literario no solamente promueve un tipo de literatura sobre otra, sino que cuando realiza este desplazamiento subjetivo, está además promoviendo los contenidos con los que está de acuerdo el Estado o el fantasma de la gran mayoría.” (Carrión, 2014, *Divagaciones iniciales*). De esta afirmación se infiere que en la actualidad, sostener dicho sistema constituye un problema epistemológico e ideológico. Hablar de canon resulta un acto “forzado” porque, como se ha venido manifestando a lo largo de este trabajo, las voces marginadas han adquirido una presencia imposible de negar. En consecuencia, se hace evidente la fractura de una tradición que pretende universales homogeneizantes, pero que se ve interpelada por una pluralidad cultural innegable y en constante expansión. Sobre este panorama, el canon nacional se ha sostenido sobre una lógica de marginación persistente en la que comunidades indígenas, afrodescendientes y disidencias sexo-genéricas han quedado relegadas de los principales espacios de legitimación. Su ausencia en antologías, premios y circuitos académicos da cuenta de un sistema que reproduce jerarquías culturales bajo una dinámica que ha desembocado en una violencia simbólica que opera a través de la invisibilización de lenguas, cuerpos y memorias situadas en los márgenes.

En este marco, el abordaje planteado en esta investigación parte de reconocer que el canon ha operado como un dispositivo de exclusión y homogeneización. Analizarlo de manera crítica permite justificar la necesidad de un método que ponga en relación esas estructuras de legitimación con las producciones que emergen desde los márgenes. Esta aproximación, por tanto, se orienta a interrogar el canon desde dentro y a la vez desde fuera: dentro, al rastrear las huellas de su influencia en la configuración del campo literario; fuera, al atender a las escrituras que se sitúan en tensión con ese horizonte normativo. De ahí que los objetivos trazados no se limiten a describir un corpus alternativo, sino que busquen revelar

cómo su estudio, bajo una perspectiva comparativa y crítica, permite replantear los criterios de valor y abrir el espacio para nuevas formas de representación en la literatura ecuatoriana contemporánea.

2.7.2 El contraste entre canon oficial y contracanon en el contexto nacional

El canon ecuatoriano vigente, pese a no estar institucionalizado, continúa siendo una instancia que valora y reconoce narrativas “unificadoras”: la literatura mestiza, urbana, nacionalista, legitimada por centros académicos y culturales. Esto se puede apreciar de manera evidente en los textos educativos del sistema de Educación del Ecuador, que si bien pretenden una inclusión de diversidades, no trascienden de los objetivos escritos. Esto se amplía en lo que respecta a la producción literaria indígena como población rezagada del canon, de acuerdo con López (2024) en su artículo “La literatura indígena y su presencia en el Ecuador, bajo la sombra del indigenismo” que manifiesta:

La selección de textos obedece a la tradición nacional y universal, considerando dentro de la tradición nacional a las obras más representativas que forman parte del canon literario ecuatoriano, incluidos los textos de temática indigenista; sin embargo, no constan obras de autoría indígena y, por lo tanto, se entiende que en los distintos niveles educativos aún se sigue sin conocerla, pese a contar con los objetivos antes mencionados y de manifestarse el deseo de abordarlo sin que constituya un mero discurso. (p. 58)

Aquí se evidencia la necesidad de inclusión de autores que escriben desde los márgenes y la disidencia, especialmente desde sectores claves como la formación educativa en básica y bachillerato, cuyos planes de estudio contemplan lecturas de obras que siguen la tradición y que, a su vez, perpetúan la normatividad, extendiendo la brecha con la literatura que se propone ser visibilizada desde este trabajo. En contraste con el imaginario del canon literario emerge un contracanon múltiple: iniciativas editoriales emergentes, publicaciones afro-indígenas, redes de auto publicación queer y trans, festivales comunitarios y espacios de resistencia. La Editorial Abya Yala, que ha sido antes mencionada, así como los colectivos disidentes independientes que representan a las poblaciones diversas, comprenden una muestra de estas tentativas por expandir la cultura literaria desde las diversidades y la

interculturalidad que presenta narrativas divergentes y que revela la identidad ecuatoriana de una manera más auténtica.

La tensión actual radica en la coexistencia de ambos polos: el canon aún domina las instituciones; y el contracanon, que de a poco va ganando visibilidad social y cultural. En esa tensión hay una crisis de legitimidad: el sistema institucional se resiste a abrirse, pero se encuentra frente a un campo literario que ya no es homogéneo, ni uniforme ni controlable. Según la lógica desarrollada por Bloom (1973; 1994), la tensión que se establece entre los escritores y el canon no debería inhibir la creatividad, sino impulsar procesos de innovación estética mediante una lucha crítica con la tradición. Sin embargo, Carrión alerta sobre la persistente resistencia del canon oficial a aceptar la pluralidad como legítima. Su idea de que las tentativas de diversificación son condenadas a la marginalidad evidencia que la inclusión continúa siendo una asignatura pendiente. En este mismo marco, se impone la necesidad de ampliar el debate, más allá de la oposición entre canon y contracanon, hacia un cuestionamiento profundo sobre la pluralidad y los desafíos que la producción literaria de las diversidades plantea al campo cultural nacional. La reflexión crítica referente al canon literario ecuatoriano en la actualidad no puede eludir la emergencia de poéticas que, desde las diversidades étnicas, sexo-genéricas y lingüísticas, cuestionan los fundamentos mismos de la representación literaria nacional. Al respecto, Ernesto Carrión complementa afirmando:

¿Y quiénes son esos autores que no provocan una identificación mayor en los lectores? Casi siempre autores ajenos al canon, marginados por su sexualidad, su etnia, su credo, su provincialismo, en definitiva: autores aislados de todo lo oficial por poseer una identidad que no es acorde a los valores que un canon pretende promover como único receptáculo de la identidad de un país. (Carrión, 2014, *Divagaciones iniciales*).

Esta aseveración, proveniente de un autor de alta trayectoria —más reconocido en el exterior que dentro del propio país— confirma la problemática del desplazamiento de aquellas voces que no se ajustan al imaginario hegemónico de lo que la literatura nacional “debería ser”. Esta dinámica no solo ha marginado la producción de los grupos en situación de vulnerabilidad, también ha reproducido y reforzado una visión excluyente de la identidad cultural del país, siendo probablemente uno de los factores que han desencadenado la crisis literaria nacional, a la cual se refiere el mismo Carrión —autor que ha sido leído ampliamente

fuera del Ecuador, ganador del Premio Casa de las Américas (Cuba), Premio Juan Alcaide (España) con traducciones al inglés, francés e italiano, siendo invitado a residencias literarias en Estados Unidos, mientras que en Ecuador su recepción ha sido fragmentaria y limitada— A esto, se agrega la denuncia de una situación paradójica en su país. Como declaró a HJCK: “En Ecuador sales a la calle y preguntas quiénes son sus autores y no saben, hay un desconocimiento total” (Carrión, citado en HJCK, 2022). Esta disparidad confirma que existe un fenómeno de “profeta sin tierra”, donde la internacionalización de su obra contrasta con su invisibilidad local.

Lo dicho hasta ahora permite entrever que el abordaje de estos autores disidentes, y sus obras en esta investigación, confirma el planteamiento de un desafío ineludible al canon vigente por parte de las obras rezagadas y disidentes. No es factible continuar en el imaginario de un canon que ignore la pluralidad de voces y estéticas que hoy configuran la producción literaria ecuatoriana. Desde esta lógica, la incorporación de estas obras al espacio de legitimación literaria no responde a un gesto de inclusión superficial, exhorta a la necesidad de repensar los propios criterios de valor que han sostenido el canon. Como lo ha concebido Bloom (1994), el canon es un campo de tensiones, donde la lucha entre tradición y creatividad debería propiciar una renovación estética permanente. En el caso ecuatoriano es evidente que este espacio ha sido colonizado por un imaginario monocultural que ha desconocido durante décadas las estéticas y epistemologías de las diversidades.

Desde una perspectiva temática y simbólica, los libros abordados en este trabajo no se han limitado a representar cuerpos racializados queer o trans, por el contrario, desde ellos han construido nuevos modos de narrar, de percibir y de habitar el lenguaje. Estas poéticas y narrativas reactivan epistemologías ancestrales y despliegan estrategias de descolonización lingüística, recuperando ritualidades y oralidades como formas de resistencia y del saber situado. De manera simultánea se articulan comunidades de sentido que trascienden la lógica individualista del autor canonizado, al proponer una escritura concebida como práctica colectiva y política. En sintonía con lo que sugiere Ernesto Carrión, cualquier proyecto canónico que aspire a representar la cultura nacional en el mundo contemporáneo debe confrontar la pluralidad y asumir el desafío de transformarse a partir de ella. De ahí que estas

obras, además de demandar su inclusión, exigen repensar radicalmente el campo literario nacional.

En síntesis, al evidenciar que el canon literario ecuatoriano se ha conformado bajo un modelo monolítico, nacionalista y reproductor de estereotipos culturales, resulta propicio reconocer que las injusticias simbolizadas por su práctica han marginado voces esenciales a lo largo del tiempo. A partir de este abordaje, se revela la importancia y la trascendencia de obras que representan una crítica radical a esa exclusión, y reivindican el valor del cuerpo, la memoria, la ritualidad y la fragmentación como símbolos y vectores de resistencia.

2.8 Estado del arte y fundamentos para la literatura indígena

El indigenismo constituyó el primer escenario en el que la figura del indígena adquirió protagonismo en la literatura del Ecuador. Se trató de un movimiento de gran complejidad, con implicaciones sociales, políticas y culturales que buscaban responder a la llamada “cuestión indígena”. Como señala Giraudo (2017), el término surge hacia 1930 y se identifica con una política, programa o acción “especial” orientada a los “indígenas”. Además, precisa que los vocablos indigenismo e indigenista emergieron en un debate continental sobre defensa indígena y activismo, donde Moisés Sáenz acuñó el neologismo indigenista para referirse a “los promotores de una política relacionada con el indio, o los ejecutores de programas que buscan su redención” (pp. 1-2). Sáenz, en los años veinte y treinta, fue una de las voces más relevantes en torno a esta problemática, que trascendía lo nacional y se discutía a escala latinoamericana, particularmente en relación con los procesos vividos en Perú y México.

En el ámbito literario, el indigenismo latinoamericano se consolidó como corriente estética y crítica que, en palabras de Chang-Rodríguez (2009), ubicaron “al indio en el contexto de su ideología, caracterizándolo en la cultura y la sociedad hispanoamericanas” (p. 103). Este movimiento tuvo una intensidad semejante al nativismo rioplatense —orientado hacia lo gauchesco— y al negrismo caribeño —centrado en la herencia africana—, y contó entre sus mayores representantes a Manuel González Prada (1844-1918), Uriel García (1884-1965) y José Carlos Mariátegui (1894-1930) en Perú; José Vasconcelos (1882-1959) en

México; Jorge Icaza (1906-1978) en Ecuador; y Fernando Díez de Medina (1908-1990) en Bolivia. En el caso ecuatoriano, los orígenes del relato indigenista se remontan a *Cumandá* (1879), de Juan León Mera. Esta novela romántica, subtitulada “un drama entre salvajes”, ambientada en la Amazonía, introdujo al indígena como personaje problemático y exótico, respondiendo a una visión paternalista propia del siglo XIX. Sin embargo, marcó un antecedente clave en la construcción literaria de la figura indígena, que más adelante se profundizaría en las obras del realismo social.

En este marco, *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza se consolidó como obra insigne del indigenismo ecuatoriano y uno de los textos de denuncia más contundentes de la literatura hispanoamericana. Soriano (2016) su artículo “El precio de la palabra: la voz indígena en *Huasipungo* de Jorge Icaza” afirma: “Esta obra comprende una crítica despiadada al abuso sistematizado de los terratenientes ecuatorianos hacia los indígenas”. Además, recoge la valoración de Gustavo V. García, quien resalta la trascendencia internacional de la novela al haber sido traducida a dieciséis idiomas, adaptada como novela infantil y objeto de continuas reediciones. Todo ello confirma la vigencia y relevancia cultural del texto (p. 326). El relato indigenista ecuatoriano se caracteriza por tres rasgos fundamentales que Manuel Corrales (1978) identifica en su artículo “Las raíces del relato indigenista ecuatoriano”. En primer lugar, posee un carácter documental, es decir, “la manifestación de ciertos aspectos, acontecimientos, personajes y conflictos de la sociedad extra novelesca” (p. 41). En segundo lugar, destaca la intromisión del narrador, quien “viene a ser como una voz anónima, o simplemente como un comentarista que enjuicia desde fuera los acontecimientos, emite opiniones sobre el comportamiento de los personajes, enuncia apreciaciones éticas, etc.” (p. 44). Finalmente, Corrales señala su carácter crítico, ya que en la novela indigenista “el matiz no es simplemente ‘retratar’ la sociedad, sino a propósito de ese retrato hacer consideraciones críticas sobre ella” (p. 44). No obstante, *Huasipungo* va más allá de la denuncia social. En su lectura crítica, Soriano enfatiza que “la novela rompe así la concepción tradicional que hace sinónimos el sujeto y el cuerpo, pues en *Huasipungo* se destruye al indígena físicamente justo en el momento en que aparece como hablante” (2016, p. 327). Esta paradoja narrativa muestra cómo la irrupción de la voz indígena coincide con su aniquilación material, reflejando la violencia estructural ejercida sobre este grupo. Sin embargo, la obra abre grietas simbólicas para la emergencia de esa voz, como en el grito final de rebelión o en los pasajes

donde la lengua kichwa se poetiza en el relato. Según Soriano, *Huasipungo* “abre un espacio entre el blanco y el indígena en el que este último adquiere una temporalidad que supera su frágil y efímero cuerpo. Con la posibilidad de una recuperación de la voz indígena, constantemente suprimida por el ladino” (2016, p. 329). De esta manera, Icaza no solo inscribe al indígena como objeto de explotación, también lo hace como sujeto en tensión entre silencio y expresión. Su protagonista, Andrés Chilibinga, encarna esa dialéctica entre subordinación y resistencia, constituyéndose en un vehículo para visibilizar la herencia cultural y las enseñanzas que atraviesan a los pueblos indígenas.

En síntesis, el indigenismo literario fue crucial para situar en el debate público y cultural la problemática indígena, no obstante, sus limitaciones son evidentes: como se había manifestado, la representación se construyó desde voces externas, cargadas de estereotipos de sumisión, silencio y marginalidad. Su aporte mayor consistió en abrir un espacio de denuncia que, con el tiempo, permitió la emergencia de una literatura indígena contemporánea, producida directamente por autores indígenas, con sus lenguas y cosmovisiones.

2.8.1 Del indigenismo a la literatura indígena: lengua, oralidad y traducción como política cultural

A pesar de lo señalado y una vez reconocido el valor que tiene *Huasipungo* en la literatura ecuatoriana, es evidente que esta, al igual que las diversas obras de tinte indigenista, no han conseguido plasmar con rigor la verdadera representación del mundo indígena, en virtud de la necesidad de contar con un narrador que además de contar con la sabiduría, el conocimiento y la destreza creadora, se identifique y sea parte de esta población. Al respecto José Carlos Mariátegui plantea lo siguiente:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indígena. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indígenas estén en grado de producirla (Mariátegui, 1975, p. 252).

En este enunciado, Mariátegui consolida la idea de la existencia de una literatura indígena que por su coherencia debe ser producida por autores indígenas. Sin embargo, considerando el año en que fue expresado este enunciado, el tiempo que tuvo que transcurrir hasta la actualidad fue significativo para que las corrientes reivindicatorias de indígenas logren ocupar un espacio importante en la literatura de Ecuador.

Retomando el planteamiento respecto al indigenismo, es válido reconocer que a pesar de los esfuerzos por parte del autor indigenista para plasmar de una manera rigurosa la realidad y el discurso del indígena; este no ha logrado ser representado con fidelidad, sino que constituye una mera recreación simbólica; lo que Soriano califica como una “construcción de la cultura dominante del propio indígena que pretende reivindicar” (Soriano, 2016, p. 327). Tanto para Mariátegui (1975) como para Cornejo (1979), el indigenismo comprende una literatura de mestizos, debido a que constituye un ejercicio literario occidental que intenta controlar la cuestión indígena en términos literarios. Esto evidencia de alguna manera cómo los textos indigenistas se han apropiado del discurso del indígena para representarlo. En complemento, es oportuno resaltar que a Jorge Icaza se le ha considerado como un activista en favor del indígena en todos sus entornos, a tal punto de ser condecorado en México como "Defensor de los indígenas" (March y Martul: 177). No se puede desconocer su aporte a las letras en lo que respecta a la presencia indígena en la novela ecuatoriana, ya que como Agustín Cueva lo afirma: «El indigenismo de Icaza, aun en lo que se ha dado en llamar sus «defectos», es un reflejo de la realidad. (citado en Arcos Cabrera, 2006, p. 199). Por otra parte, también hay quienes han cuestionado la prevalencia de este tipo de literatura por el paso del tiempo y el surgimiento de nuevas corrientes y temáticas en la narrativa, tal es el caso de Francisco Proaño quien expresa: “Evidentemente, este realismo de problemática social no tiene ya vigencia». *Huasipungo*, la novela de Icaza, «agotó las posibilidades»” (Arcos Cabrera, 2006, p. 201).

En el ámbito de la literatura, a nivel de Latinoamérica, el indigenismo se ha manifestado desde diversos contextos, sin embargo, no constituye el único medio para dar cuenta de la realidad indígena, por la coexistencia con la literatura indianista y a la literatura indígena. El escritor mexicano Francisco Romero, asigna una definición para cada una de estas literaturas:

- La literatura indianista es creada por escritores no indígenas que pretenden ser portavoces de esa cultura.
- La literatura indigenista: los escritores tampoco son indígenas, pero buscan adentrarse en ese pensamiento desde su perspectiva, tratan de penetrar en su cosmología para dar a conocer esa cultura.
- Literatura indígena es aquella producción escrita por los propios indígenas en su lengua original o en versión bilingüe. Puede abarcar todos los géneros: poesía, narrativa, teatro y ensayo. (Romero, 2010, p. 10)

En razón de lo manifestado, es importante subrayar estas diferencias, focalizando la atención en la literatura indígena, a la que corresponde toda producción realizada por autores que se reconocen parte de los pueblos y nacionalidades indígenas, esto implica no solo cultura, sino también historia, filosofía, cosmovisión y hasta realismo social. Para alcanzar una apreciación más certera, es preciso tomar la siguiente afirmación del poeta mexicano Juan Gregorio Regino:

Esta literatura se caracteriza porque se “piensa” “crea” y “re-crea” bajo sus propias estructuras y cánones estilísticos en los que se plasma una forma de mirar al mundo, la recuperación de la palabra de los ancestros, sus acontecimientos históricos y su realidad actual, todo bajo el sentido de la belleza y la armonía que cada cultura posee, a la vez que se presentan como una “respuesta” a la literatura “indigenista” aquella que simuló ser escrita desde una perspectiva indígena. (Gregorio, 1998, pp. 1-3)

En esta línea, resulta imprescindible reconocer que la literatura indígena en el Ecuador no surge únicamente como un gesto de resistencia cultural, sino también como un ejercicio político que interpela las formas hegemónicas de concebir la escritura y el conocimiento. La transición hacia una literatura producida por autores indígenas abre un nuevo horizonte, donde lengua, oralidad y sistemas propios de codificación se articulan como pilares de una producción que busca disputar los sentidos impuestos desde la colonización. En este marco, Kaia Heimer (2017), en su proyecto de investigación independiente titulado *Somos tierra floreciendo: El surgimiento de la literatura Kichwa como herramienta política y cultural*, realizado en el contexto del programa SIT Study Abroad Ecuador, analiza cómo la literatura escrita ha constituido una herramienta de resistencia cultural y política para los pueblos

kichwas de la sierra ecuatoriana. Es imperativo iniciar esta revisión destacando la defensa de la lengua Kichwa. Así lo expresa el escritor y profesor Rasu Paza, citado en Heimer-Bumstead (2017), al señalar: “¿Qué hubiera pasado si nosotros hubiéramos invadido a Europa? Nosotros hubiéramos dicho igual, (que) no tuvieron escritura” (p. 9). Esta reflexión apunta al valor intrínseco de la lengua Kichwa por sus características y estructura, independientemente de los parámetros occidentales. Sin embargo, persisten concepciones distorsionadas que catalogan a las sociedades indígenas precoloniales como “analfabetas”, basadas en una definición reduccionista de escritura. Como observa Molly Anne Tun, la escritura en Occidente ha sido construida históricamente en oposición a la oralidad, creando una dicotomía artificial con implicaciones culturales y políticas (Heimer-Bumstead, 2017).

Lejos de carecer de sistemas de registro, los pueblos Kichwas desarrollaron formas propias de codificación, como los *kipus*, evidencia de una noción de escritura no reconocida por la perspectiva colonial. Estos sistemas, presentes desde el período incaico y también visibles en textiles y cerámica, constituían formas complejas de transmisión de significados mediante nudos, colores y organización. De esta manera, Ariruma Kowii y Rasu Paza enfatizan la importancia de recuperar y desarrollar estos sistemas ancestrales de escritura, pese a lo que se ha perdido en los últimos 500 años debido a la violencia colonial (Heimer-Bumstead, 2017).

En esta misma línea, Roberto Viereck Salinas (2012) en un abordaje de la poesía de seis escritores de los pueblos originarios de América Latina a través de su libro *La voz letrada. Escritura, oralidad y traducción: Diálogos con seis poetas amerindios contemporáneos* describe la reapropiación de la escritura y la traducción de la siguiente manera:

Estamos hablando de una escritura que, por una parte, afirma no solo la escritura alfabética como propia, sino también el español mismo como lengua *ganada con sangre* y, por otra parte, se trata de una escritura que, de distintas maneras [...] busca colocar a la propia etnia como generador de la escritura. (Viereck, 2012)

En efecto, la reapropiación ha reconocido tanto la historia como la realidad y las ha adoptado para su desarrollo desde la cosmovisión, permitiendo la convivencia de las lenguas

y la continua construcción de su cultura e identidad. Pese a ello, resulta necesario volver a los valores ancestrales para que esta cultura se solidifique y pueda perdurar en el tiempo. Retomando las palabras de Kowii, citado en Heimer-Bumstead (2017), “Es necesario que la educación bilingüe logre realmente enseñar en Kichwa como lengua primaria, no como transición a la enseñanza en español” (p. 14). Con estas palabras se refleja lo apremiante que la lengua Kichwa sea integrada a los programas de estudios como base esencial de la enseñanza, teniendo la misma importancia que el castellano.

La oralidad, en este sentido, no debe ser relegada, pues constituye una fuente primaria y directa de transmisión cultural. Chuquín, citada en Heimer-Bumstead (2017), lo sintetiza claramente: “Si esta concepción de oralidad permanece a los indígenas, la lengua no se va a desaparecer” (p. 15). Kowii añade la importancia de integrar oralidad y escritura en un mismo horizonte cultural, mediante la participación comunitaria y expresiones como la poesía oral, el canto, el ritual y el *hayri* —poema breve y participativo propio de la tradición Kichwa (Heimer, 2017).

A este debate se suma la controversia en torno a la traducción. Roberto Viereck (2012) advierte: “resulta evidente la importancia que juega —y ha jugado— la traducción como herramienta de comunicación y sobrevivencia cultural” (p. 18). La traducción ha servido para expandir la literatura Kichwa más allá de sus comunidades inmediatas, aunque al mismo tiempo plantea tensiones sobre la fidelidad cultural. En este sentido, el poeta náhuatl Pedro Martínez sostuvo en el Festival Internacional de Poesía en Lenguas Originarias que, en el contexto de la globalización, “los escritores en lenguas originarias deben ser multilingües para poder servir como creadores, promotores y traductores de su propio trabajo, no limitarse solo a los lectores de sus propios pueblos y sus propios países” (como se citó en Heimer-Bumstead, 2017, p. 24).

En conjunto, estos aportes reflejan que la oralidad, la escritura y la traducción no son únicamente recursos formales de expresión, sino auténticas estrategias políticas y culturales que han permitido a la literatura Kichwa sostener su continuidad, resistir procesos de colonización y proyectarse como un espacio de construcción identitaria. Esta perspectiva resulta central para comprender cómo en el contexto ecuatoriano contemporáneo, la literatura

de pueblos originarios disputa las narrativas dominantes y contribuye a ampliar el horizonte de la diversidad en la nación.

En este entramado, la recuperación de la lengua, la revalorización de la oralidad y las estrategias de traducción han configurado un terreno fértil para que nuevas generaciones de escritores y escritoras Kichwas inscriban sus voces en el espacio literario. Si bien estos procesos han estado atravesados por tensiones coloniales y políticas, también han abierto posibilidades inéditas de creación y resistencia. Dentro de este horizonte, la producción de autoras Kichwas adquiere un papel central, pues no solo confronta las herencias de exclusión lingüística y cultural, sino que introduce de manera explícita la dimensión de género como eje crítico. Las escrituras de mujeres indígenas revelan cómo las categorías de lengua, cuerpo, territorio y memoria se entrecruzan, convirtiendo la literatura en un espacio de enunciación que visibiliza y problematiza la intersección entre etnicidad y género en el Ecuador contemporáneo.

2.8.2 Autorías y pensamiento crítico de mujeres kichwas

La irrupción de las autoras Kichwas en el campo literario ecuatoriano constituye un hito en la configuración de un canon alternativo que desafía las estructuras hegemónicas de representación. Su producción no solo prolonga los esfuerzos de recuperación lingüística y cultural desarrollados en torno a la literatura en lengua Kichwa, sino que incorpora de manera decisiva la dimensión de género como eje crítico. Desde esta perspectiva, las escrituras de mujeres indígenas visibilizan la intersección entre etnicidad, cuerpo, territorio y memoria, proponiendo un discurso literario en el que lo personal y lo colectivo se entrelazan como estrategias de resistencia y de enunciación. Así, la literatura producida por mujeres kichwas no se limita a la preservación cultural porque problematiza las herencias coloniales y patriarcales, abriendo un espacio de enunciación en el que las voces femeninas indígenas reclaman un lugar central en la configuración de la diversidad literaria contemporánea del Ecuador. Este proceso se refleja con especial claridad en los avances recientes de la literatura indígena, donde la presencia de las mujeres kichwas adquiere protagonismo. En este marco, Mercedes Prieto y Verónica Guaján (2013), a través de su artículo “Intelectuales indígenas en Ecuador: hablan y escriben mujeres kichwas” abordan la contribución de intelectuales

indígenas como Dolores Cacuangó y Luz María de la Torre, quienes desafían las narrativas oficiales y proponen una revalorización de la memoria y la cultura indígena.

De acuerdo con Prieto y Guaján (2013), Dolores Cacuangó (1881-1971) es una figura icónica que "polemiza con la narrativa oficial y propone a los pueblos originarios como dueños de los territorios disputados" (p. 138). Es reconocida por su papel activo desempeñado en la formación de sindicatos agrícolas y escuelas prediales en la década de 1930, se valió de su posición para proponer "una historia fundadora de una patria india" que marca un contraste con la historiografía oficial (p. 142). Esta narrativa alternativa, que incluye elementos de la naturaleza y varios simbolismos, sobre todo religiosos "transgrede la narrativa del Nuevo Testamento al poner en manos de un niño sin credenciales divinas el poder de la creación" (p. 142). Este enfoque tiene la particularidad de resaltar la importancia de la memoria colectiva y la reivindicación de los derechos territoriales de los pueblos indígenas.

Por otro lado, Luz María de la Torre se distingue por su perspectiva desde la diversidad cultural y la memoria histórica, principalmente desde una perspectiva de género. De la Torre, una intelectual Kichwa del pueblo Otavalo, se caracteriza por haber desarrollado conceptos como "kipi", que se refiere al "registro de la memoria afectiva que sustenta a la mujer indígena" (p. 145). Esta noción de "corazonar" pone un determinado énfasis en la crítica al proceso civilizatorio del capital y la razón instrumental, abriendo la posibilidad de una pluralidad cultural y de género. Luz De la Torre "se incluye entre las intelectuales que han pasado por un proceso de educación formal universitaria y tienen una producción publicada" (p. 143), misma que busca crear sentidos para los pueblos indígenas desde la diversidad cultural. La obra producida por De la Torre también aborda las tensiones de género dentro de las comunidades indígenas, mediante la propuesta de un "feminismo étnico" que cuestiona y desafía el sexismo en los usos y costumbres tradicionales, así como en la sociedad en general. Este feminismo étnico aboga por una "agenda de desdomesticación de las mujeres, de descolonización y resignificación de sus prácticas culturales", promoviendo una integración flexible de hombres y mujeres (p. 145).

Este artículo destaca que la emergencia de estas intelectuales mujeres no solo representa un desafío a la narrativa oficial de la nación, sino que también cuestiona las estructuras de poder y dominación cognitiva. Este enfoque permite "subvertir el orden impuesto a través de la reproducción de conocimientos" y combatir "los peligros de la homogeneización y la asimilación imperante en las estructuras de poder" (p. 146). De esta manera, sus producciones se convierten en herramientas cruciales para la resistencia y la subversión frente a los discursos oficiales que invisibilizan la agencia política de las mujeres indígenas.

En suma, los aportes de Cacuango y De la Torre revelan que la literatura Kichwa escrita por mujeres, más que un gesto periférico, constituye un centro de irradiación crítica. Sus textos ponen en juego la memoria y el territorio como archivos vivos, cuestionan las fronteras entre oralidad y escritura, y desplazan los límites de lo que suele reconocerse como producción literaria. Esta irrupción, además, introduce una perspectiva que desestabiliza los regímenes de género y de saber, situando la voz femenina indígena no como excepción, sino como fundamento de nuevas formas de pensar la cultura y la política. En ese gesto, la literatura se convierte en un campo de disputa y de creación que enlaza las luchas locales con las resonancias más amplias de Abya Yala, afirmando un horizonte donde la palabra escrita y la memoria ancestral se encuentran para proyectar futuros posibles.

2.8.3 Ecuador y Abya Yala: territorios y disputas de la literatura indígena

La literatura indígena en Ecuador es una expresión rica y diversa que refleja las tradiciones, cosmovisiones y experiencias de los pueblos originarios del país. Estas manifestaciones literarias, transmitidas en su mayoría de manera oral a lo largo de generaciones han evolucionado y en algunos casos, se han fusionado con formas de expresión escrita más contemporáneas. Entre algunos aspectos clave de la literatura indígena en Ecuador se resaltan las siguientes características:

- La oralidad y la tradición como rasgos dominantes en la literatura indígena del Ecuador que se ha venido transmitiendo a lo largo de las generaciones, considerando que la oralidad es un medio fundamental para preservar mitos, leyendas, cuentos y conocimientos tradicionales de las comunidades.

- Su cosmovisión y relación con la naturaleza, factor que caracteriza a la literatura de los pueblos originarios, destacando la conexión espiritual y práctica con la naturaleza. En algunas de las culturas, y de acuerdo con la tradición oral, se ha evidenciado la relación íntima entre la comunidad indígena y su entorno natural, lo cual ha constituido un tema recurrente en su escritura.
- La presencia de la lengua Kichwa y otras lenguas indígenas comprende también un aspecto identitario relevante, dado que la literatura indígena en el Ecuador se ha manifestado en diversas formas lingüísticas, siendo el kichwa la lengua con mayor presencia; esto constituye un verdadero desafío tanto para escritores e investigadores indígenas al pretender preservarla y revitalizarla por medio de la literatura.
- Dentro de su cosmovisión como se ha mencionado, se incluye como un factor fundamental a las “narrativas de resistencia”, debido a que múltiples textos literarios indígenas abordan temas de resistencia cultural, histórica y social. Estas narrativas a menudo exploran la lucha de los pueblos indígenas contra la discriminación, la explotación y la pérdida de tierras. Esto se conoce con mayor detalle en lo que ha presentado la literatura del indigenismo anteriormente abordado, sin embargo, en la tradición oral y en esta búsqueda a través de los escritos, se podrá dar cuenta de esta temática recurrente.

En razón de lo expuesto, se pueden confirmar las teorías presentadas sobre la identidad y la diferencia con su representación, ya que esta literatura constituye un canal importante para la construcción y afirmación de su identidad cultural. Sin embargo, dentro de esta identidad también existen vertientes distintas que configuran la identidad personal de cada individuo en torno a su etnia. De modo que, a pesar de la multiplicidad de diversidades, los escritores indígenas, aunque poco visibilizados constituyen el anhelo de representar auténticamente las experiencias y desafíos de sus comunidades.

Aunque la literatura indígena ha venido gestando de manera histórica su reconocimiento, persisten ciertos desafíos en términos de valoración y visibilidad, frente al peso del canon literario y lo que representa. En este sentido, el reconocimiento de la

diversidad cultural y lingüística continúa siendo un desafío que debe ser enfrentado y desarrollado, a fin de recobrar su valor pleno y su contribución de la literatura del Ecuador. En el territorio ecuatoriano, al igual que en otros lugares, esta literatura constituye un factor esencial para preservar la identidad, transmitir conocimientos y contribuir a la comprensión intercultural. Su reconocimiento, así como su estudio, son trascendentales para una apreciación más completa y enriquecedora de la diversidad cultural en el país desde sus valores.

A pesar de lo referido, se puede evidenciar que hasta la fecha no ha sido posible encontrar una producción literaria sólida que corresponda a autores indígenas ecuatorianos. De acuerdo con Inkarrí Kowii: “Ni el cuento, ni la novela parecen haber encontrado un lugar entre los escritores indígenas, a pesar de que en el primer caso hay esfuerzos iniciales” (Kowi, 2021, p. 52). En este punto, el análisis de la literatura indígena en el Ecuador permite reconocer tanto sus avances como sus tensiones en torno a la lengua, la oralidad, la traducción y las autorías femeninas kichwas. Sin embargo, estos procesos no pueden entenderse de manera aislada, ya que forman parte de un horizonte más amplio de producción literaria en Abya Yala, donde la palabra escrita y oral de los pueblos originarios se ha consolidado como un espacio de resistencia, memoria y disputa frente a los legados coloniales. Abrir la mirada hacia este contexto regional permite situar la experiencia ecuatoriana no como un fenómeno aislado, sino como parte de un entramado continental en el que convergen experiencias de reapropiación lingüística, construcción de memorias colectivas y luchas políticas que reconfiguran la literatura indígena en América Latina contemporánea.

En clave de estado del arte, resulta necesario mapear cómo la literatura indígena ha sido reconocida —o marginada— en distintos países de Abya Yala⁸. Más que una cronología de publicaciones, este mapeo busca identificar patrones críticos: la emergencia de autorías originarias frente al predominio histórico del indigenismo criollo, el papel de la lengua como herramienta de legitimación, y los modos en que estas literaturas disputan un lugar en los sistemas canónicos. En esta línea, Arturo Arias (2012) en su artículo “Literaturas de Abya

⁸ En la lengua del pueblo kuna, Abya Yala significa “tierra madura”, “tierra viva” o “tierra en florecimiento” y es sinónimo de América.

Yala” sintetiza que el surgimiento de un corpus indígena propio constituye un territorio de agenciamiento frente a los legados coloniales y mestizos.

La emergencia de un vasto corpus de obras literarias de autoría indígena, no solo pone fin al imperio de los indigenismos criollos y mestizos, sino también constituye la literatura en un territorio de agenciamiento indígena en el contexto contemporáneo de América Latina (Arias, 2012, p. 7).

Esta afirmación, en contraste con lo manifestado anteriormente, presenta con optimismo el panorama desde una perspectiva latinoamericana, enfatizando en el desplazamiento crucial del indigenismo no-indígena para que las obras escritas por autores indígenas adquieran su debido protagonismo en las letras actuales. Es importante recalcar que este acto emergente se refleja asumiendo la reivindicación de las letras indígenas sobre lo que históricamente se ha presentado por auspicio del indigenismo. Esta realidad puede apreciarse principalmente en países como Perú (quechua), Chile (mapuche), Guatemala (maya), México (sobre todo maya, zapoteca y náhuatl). Arias, lo define como una “irrupción autoral indígena en el sistema literario canónico”, una mirada entusiasta que considera como "contemporaneidad de Abya Yala en la literatura” (p. 7) al proceso desarrollado desde la década de los años sesenta hasta el presente, en medio de procesos revolucionarios en diversos entornos sociales y políticos que han formado parte de la historia de los pueblos.

En razón de lo expuesto, el documento de Arias da a conocer de manera significativa la presencia de las letras indígenas desde el Perú con la publicación de *Túpac Amaru Kamaq taytanchisman. Haylli-taki/A nuestro padre creador Túpac Amaru* (1962), poema en quechua y castellano de José María Arguedas. Por otra parte, Andrés Alencastre dispone de una poesía de versificación tradicional, en quechua, publicando en 1964 su segundo libro, titulado *Taki ruru*. Desde otra tradición indígena andina, se identifica a José Luis Ayala con sus poemarios *Geografía del corazón* (1961) y *Viaje a la ternura* (1966). Posteriormente, William Hurtado de Mendoza publica su poemario *Yanapaq jailli* (1971) y en las siguientes décadas emerge un nuevo grupo de escritores quechua; entre ellos destacan: Eduardo Ninamango, Dida Aguirre y Odi González. Chile, por su prominente presencia de grupos indígenas, cuenta una importante presencia en las letras, comenzando por el poeta mapuche Sebastián Queupul Quintremil con sus poemas mapuche en castellano (1966). También está Pedro Alonzo

Retamal, identificado como mapuche y hablante de su lengua nativa, entre sus escritos se resalta el poema *Epu mari quiñe ülcatun* (1970). Cabe mencionar que, en medio del contexto de la crisis a causa de la dictadura militar de Pinochet y el retorno de la democracia en 1990, emergen dos libros señeros de la contemporaneidad literaria mapuche, estos son los poemarios: *En el país de la memoria* (1988) en castellano de Elicura Chihuailaf y *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) en mapudungun y castellano, de Leonel Lienlaf. Desde finales del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI, se destacan una serie de poetas mapuches con una representativa presencia en la escena literaria: Lorenzo Aillapán, Jaime Huenún, Graciela Huinao, Adriana Paredes Pinda, Paulo Huirimilla, David Añiñir y Roxana Miranda Rupailaf. Por otra parte, en la Argentina sobresale la escritora Liliana Ancalao. En este marco se destaca el aporte de Colombia, que constituye un importante escenario de reconocimiento de la literatura indígena desde sus organismos públicos. Como muestra de ello, el Ministerio de Cultura publicó en la década pasada la “Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia” que incluye narrativa, poesía y ensayo, con obras de escritores como Miguel Ángel López y Estercilia Simanca Pushaina (ambos wayuu), Freddy Chikangana (yanakuna) y Hugo Jamioy Juagibioy (camsá). En América Central, Guatemala también destaca con una valiosa presencia por sus autores maya: kaqchikeles Francisco Morales Santos con sus poemarios *Agua en el silencio* (1961) y *Nimayá* (1968) y José Luis de León Díaz (Luis de Lión), con su colección de cuentos *Los zopilotes* (1966) y *Su segunda muerte* (1970). Posteriormente en 1972, De Lión escribe una novela considerada “un hito fundacional de la contemporaneidad letrada maya” *El tiempo principia en Xibalbá*, que se publicaría en 1985. Es necesario poner en contexto el panorama político de Guatemala, caracterizado por el regreso a los gobiernos democráticos que dio paso al surgimiento de varios escritores mayas, entre ellos: Víctor Montejo (pop’ti), Humberto Ak’abal (k’iche’) y Gaspar Pedro González (q’anjob’al) y, en consecuencia, surge también la poesía maya escrita por mujeres, entre ellas: Maya Cu Choc (q’eq’chi), Calixta Gabriel Xiquin (kaqchikel) y Rosa Chávez (k’iche’-kaqchikel) (Arias, 2012, p. 8).

México comprende en la medida de su extenso territorio, un lugar en donde la literatura indígena ha tenido una presencia sumamente representativa, a pesar de tener como antecedente la aparición tardía de la literatura indígena debido a los procesos del mestizaje emprendidos luego de la revolución, cuenta con una amplísima producción en la que

sobresalen cuentistas como Librado Silva Galeana, quien en 1990 traduce *Huehuetlahtolli*, una colección de pensamiento náhuatl del siglo XVI. A finales de los años setenta, en el marco de los encuentros sobre revitalización lingüística y educación bilingüe, se desarrollan los primeros talleres literarios en Mérida, Yucatán, los mismos que dieron paso al surgimiento de escritores yucatecos como Natalio Hernández (náhuatl)—el gran pionero del movimiento literario indígena náhuatl— Miguel May May, Gerardo Can Pat, Feliciano Sánchez Chan, María Luisa Góngora Pacheco, Briceida Cuevas Cob (maya yucateca), Natalia Toledo (zapoteca), Alberto Becerril Cipriano (náhuatl), Irma Pineda (zapoteca) y Juan Gregorio Regino (mazateco). Vale la pena destacar como un hito, la creación del Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Indígenas en 1993 y dos años más tarde, este premio reconocería precisamente la producción literaria de Silva Galeana, por su libro de cuentos *Coscacuaucó*. México también cuenta con una Asociación de Escritores Indígenas fundada en 1993 en 1996 y con la fundación de la Casa del Escritor en Lengua Indígena. Asimismo, México cuenta con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) que desarrolla programas de entrega de becas y premios literarios a varios escritores indígenas. Es importante agregar que durante las décadas comprendidas entre la transición del siglo XX al siglo XXI, se han escrito algunos textos narrativos de autoría indígena, de los que destacan las novelas: *Vientos primerizos* (1994) del zapoteca Javier Castellanos Martínez, *El infierno del paraíso* (2005) del escritor náhuatl Crispín Amador Ramírez (náhuatl) y *X-Teya, u pujsi' ik' al kóolel/Teya: un corazón de mujer* (2009) de Marisol Ceh Moo, siendo la primera novela escrita por una autora maya yucateca (Arias, 2012, p. 8).

Acciones con impactos similares se han visto reflejadas en varios contextos donde los pueblos indígenas, además de convivir entre sus lenguas nativas con el castellano, lo han hecho con la lengua portuguesa como ha sucedido en el Brasil, un territorio que también ha padecido de este fenómeno de exclusión hacia la presencia indígena en la literatura, teniendo al indigenismo, de autores no-indígenas como referente. Esto se evidencia en el capítulo “Palavra é coragem: Autoria e ativismo de originários na escrita da História”, publicado en *Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo* (2020), se señala:

“Há uma vasta bibliografia indigenista que não foi escrita pelo indígena. Tais escritos se apropriam de nossos conhecimentos e saberes, muitas vezes traduzidos em vários idiomas, menos no idioma daquele que inspirou o registro. E o autor é sempre o outro” (Pachamama, 2020, p. 27)

En este fragmento se evidencia, de manera similar a lo expuesto, la problemática del histórico silencio de la literatura indígena frente al reconocido indigenismo; no obstante, mediante esta publicación integral de literatura indígena contemporánea, se expresa este conflicto, a manera de antecedente, dado que la causa es la misma, sin embargo, esta situación ha sido enfrentada y revertida con una actitud de resistencia que se refleja en este mismo texto: “Um Povo, que é originário, não será mais silenciado em seu próprio território e em seu conhecimento. Então, também por isso, decidimos escrever” (Pachamama, 2020, p. 27).

A pesar del silencio en esta literatura, al ser expresada por mucho tiempo desde la voz de otros, los autores indígenas han tomado acción y se han resistido a ser privados de manifestarse. Como resultado de ello, Brasil dispone de un gran número de representantes que constituyen una resistencia determinante desde las letras y que se representa en su producción literaria. En sus motivos de escritura se vislumbran objetivos y rasgos muy similares y característicos que forman parte de sus pueblos y que permanecen; esto lo comparten algunos autores en el apartado *Desvendando os “nós” presentes na literatura indígena contemporânea* del libro *Literatura infantil e juvenil em pauta* de Ramalho (2021) que expresa lo siguiente:

Ademais, é possível falar da função do texto literário ao tratar-se da Literatura Indígena, pois essa possui um caráter funcional, como pode ser confirmado por meio das palavras dos/as próprios/as autores/as: “[...] atualizar o pensamento ancestral” (MUNDURUKU, 2018, p. 83); “[...] mostrar a riqueza das diversas culturas indígenas do Brasil” (WAPICHANA, 2012, p. 28); “Através da literatura, posso exercitar plenamente, o direito de defender a minha cultura” (DESSANA, 2012, p. 37); “A literatura indígena cumpre o papel de resgate, preservação cultural, fortalecimento das cosmovisões étnicas” (POTIGUARA, 2014, p. 20); “Tal literatura é uma maneira de revisar a história nacional e afirmar a diversidade dos nossos povos” (KAYAPÓ, 2013, p. 31). Sobre as motivações para o ato da escrita, Aline Pachamama (2020) revela que escreve para honrar os/as ancestrais e permanecer desperta. Enquanto Jaider Esbell diz ter um chamado a fazer, “Então escrevo para convidá-los a des-

evoluir, a desnacionalizar-se especialmente da ideia de Brasil-Colônia também” (2020, p. 20) (Dos Santos, R. y Silva, JAS, 2021) (Ramalho, 2021, p. 14).

Munduruku, Wapichana, Dessana, Potiguara, Kayapó, Aline Pachamama y Jaider Esbell son una muestra de los autores que forman parte de los escritores procedentes de los grupos indígenas que manifiestan en este apartado, sus impulsos para manifestarse mediante este canal de expresión, confirmando aquel sentimiento de resistencia, junto al deseo de permanencia del pensamiento ancestral desde sus riquezas, mediante la defensa de su cosmovisión y la diversidad como parte de sus principios.

Considerando que el factor “silencio” y “olvido” en la literatura aún constituyen una problemática compartida en la mayoría de países que cuentan con poblaciones indígenas como un obstáculo para el desarrollo de una producción literaria representativa, es imperativo referir al escritor zapoteco Esteban Ríos en la Feria Internacional del libro en Guadalajara (2007) quien refiriéndose a la situación de la literatura indígena en el continente, expresó: “Hay una grieta que se está abriendo en esa pared, que es precisamente el olvido en el que se tenía a las letras indígenas. Pero es ganada a pulso por nuestra gente. No es un regalo”. Ríos a través de este mensaje, reconoce el olvido al que ha estado sometida la literatura indígena, una barrera que todavía se manifiesta; sin embargo, enfatiza con un simbolismo de ruptura, el valor de la resistencia y la unidad mediante un histórico esfuerzo para reivindicar día a día esta literatura hasta devolverle su valor auténtico.

Latinoamérica, en líneas generales ha mostrado un desarrollo crucial en la producción literaria indígena con la emergencia de diversos autores que se han mostrado claves para ser portavoces de sus comunidades. No obstante, el desarrollo de las letras indígenas está presente, permanece y se actualiza con diferentes desafíos, donde su postura ha sido un factor determinante que ha impulsado a que comunidades se unan y se propicien espacios para el desarrollo de esta literatura.

Agustín Cueva lo advirtió en 1965, en referencia a las palabras del escritor Juan Carlos Mariátegui:

Sostenía que la literatura indígena llegaría a su tiempo, «cuando los propios indios estén en grado de producirla». «Me temo que nunca venga», afirma Cueva. «Los indígenas

estarán en capacidad de producir una literatura cuando hayan alcanzado un cierto nivel cultural. Pero ese nivel que tienen que alcanzar (...) no es precisamente indígena. Es mestizo; (Arcos Cabrera, 2006, p. 199).

En este sentido, las literaturas indígenas de Abya Yala deben comprenderse como parte de un entramado regional de disputas simbólicas y políticas, donde la oralidad, la memoria y la escritura operan como recursos centrales de resistencia y afirmación cultural. Más que circunscribirse a la descripción de casos nacionales, este panorama evidencia cómo los pueblos originarios han configurado espacios propios de enunciación que dialogan y tensionan los marcos canónicos establecidos. Así, la experiencia ecuatoriana se inserta en un horizonte continental dinámico y en permanente resignificación, que ofrece las bases para abordar los ejes analíticos que orientan esta investigación.

2.8.4 Panorama contemporáneo: perspectivas y retos

El recorrido por las literaturas indígenas de Abya Yala ha mostrado cómo la palabra originaria se ha constituido en un espacio de resistencia, memoria y disputa simbólica frente a los legados coloniales. En este horizonte regional, el caso ecuatoriano comparte problemáticas y desafíos similares a los de otros países latinoamericanos: la tensión entre oralidad y escritura, la disputa por el reconocimiento en los sistemas canónicos y la búsqueda de legitimidad a través de la lengua propia. De este modo, la contemporaneidad de la literatura indígena no puede ser comprendida únicamente desde experiencias locales, sino como parte de un entramado mayor que redefine la función cultural y política de las letras originarias en el continente.

En esta perspectiva, Krishna Naranjo Zavala (2011), en su artículo “Literatura Indígena Contemporánea: Panorama, Perspectivas y Retos”, ofrece una visión integral de las tendencias actuales, subrayando cómo la revitalización de las letras indígenas desde la década de 1980 marca una transición desde la periferia cultural hacia un espacio central de enunciación. Para la autora, esta “Nueva Palabra, Yancuic Tlahtolli, da cuenta del mundo indígena, los avatares históricos que ha enfrentado y una cosmovisión que no deja de sorprendernos” (Naranjo, 2011, p. 1). Tal resurgimiento se explica, en gran medida por el

fortalecimiento de las organizaciones indígenas y por políticas educativas y culturales que han facilitado el acceso de escritores originarios a los circuitos literarios.

La literatura indígena contemporánea en el Ecuador se caracteriza por una inmensa diversidad de voces que reflejan variados matices entre la tradición y la modernidad. La autora enfatiza en la importancia de “reivindicar las voces de la Yancuic Tlahtolli; que circulen las letras indígenas en recintos académicos y en el espacio íntimo del lector” (Naranjo, 2011, p. 2). Esta literatura no solo mantiene la tradición oral y la cosmovisión indígena, también incorpora perspectivas críticas contemporáneas para mantenerla vigente. Uno de los principales desafíos que enfrenta la literatura indígena es su integración plena en el canon literario nacional. A pesar de la voluntad expresada por parte de varias organizaciones, el posicionamiento de la literatura indígena sigue siendo frágil. Como indica Montemayor (2001, citado en Naranjo, 2011), “el surgimiento específico no fue el resultado inmediato de políticas de gobierno sino de los propios autores o proyectos independientes” (p. 3). Esto resalta el valor de la autonomía y el esfuerzo individual de los escritores indígenas para ganarse a pulso el debido reconocimiento. Por otra parte, la preservación de la oralidad y la tradición es fundamental para la literatura indígena ya que comprende uno de los mayores referentes sobre la sabiduría ancestral. Naranjo Zavala (2011) destaca que “la oralidad indígena es de una riqueza asombrosa que ha forjado paradigmas culturales” (p. 3) y enfatiza en la necesidad de realizar estudios críticos, investigaciones lingüísticas, culturales y filosóficas para profundizar y preservar esta tradición.

Ante lo expuesto, el reconocimiento de las lenguas y la literatura indígena es crucial para el desarrollo cultural del país. La Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas de 2003 y la creación del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) son pasos importantes hacia la promoción y preservación de las lenguas indígenas. Krishna Naranjo (2011) señala que “la difusión y preservación de la literatura colorea un horizonte que ofrece múltiples perspectivas”, fomentando así un mayor entendimiento y apreciación de las cosmogonías ancestrales (p. 4). En diálogo con estos planteamientos, Romero (2010), en su artículo “*La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional*”, subraya que la literatura indígena contemporánea, además de preservar la tradición, se erige como un espacio de resistencia cultural y afirmación identitaria frente a la homogenización.

Su énfasis en la búsqueda de una identidad nacional, aunque referido al contexto mexicano, encuentra paralelos con la experiencia ecuatoriana. Desde esta perspectiva, los autores indígenas no solo sostienen la oralidad y la memoria ancestral, sino que también han abierto caminos hacia un reconocimiento más amplio en los circuitos académicos y culturales. Este panorama contemporáneo, leído a la luz de Naranjo Zavala y otros críticos, sienta las bases para analizar cómo la literatura indígena en el Ecuador se posiciona frente a las disputas actuales por legitimidad y visibilidad.

2.9 Estado del arte y fundamentos para la literatura afroecuatoriana

La literatura afroecuatoriana constituye un campo en permanente disputa por la visibilidad y el reconocimiento dentro del sistema literario nacional. Durante gran parte del siglo XX, las voces afrodescendientes fueron interpretadas o representadas desde miradas externas, lo que contribuyó a la reproducción de estereotipos y a la marginalización de sus experiencias históricas y culturales. Esta situación ha generado una doble problemática: por un lado, la ausencia de autores afro en los cánones tradicionales; por otro, la necesidad de repensar las categorías críticas con las que se ha leído su producción.

En este sentido, resulta indispensable situar la literatura afroecuatoriana en diálogo con procesos sociales más amplios, como el movimiento afrodescendiente y sus luchas por la ciudadanía, la memoria y la identidad. La producción literaria no puede entenderse de manera aislada, sino como parte de un entramado donde lo cultural, lo político y lo social se cruzan constantemente. Así, el recorrido por este apartado abordará tres ejes fundamentales: primero, las apariciones tempranas y disputas de representación del sujeto afro en la literatura ecuatoriana del siglo XX; segundo, la problemática del silencio y la ausencia en torno a la autoría afrodescendiente y los debates críticos que han acompañado este fenómeno; y tercero, la crítica cultural y la relectura del canon, que permiten reconocer las aportaciones de escritoras y escritores afroecuatorianos en la configuración de nuevas miradas sobre identidad, mestizaje y diferencia. De esta manera, la literatura afroecuatoriana más allá de examinarse como expresión artística, se aborda como un campo de resistencia simbólica y de creación de memorias que interpelan los discursos hegemónicos del Ecuador contemporáneo.

2.9.1 Identidades colectivas y movimiento social afro

La producción crítica sobre literatura afrodescendiente en el Ecuador ha destacado la construcción de identidades y la reivindicación de derechos como ejes para comprender su emergencia y proyección. En este marco, resulta pertinente abordar la cuestión identitaria con el papel del Movimiento Social Afroecuatoriano, a fin de situar cómo estas dinámicas se proyectan en el campo literario y cómo dialogan con los estudios de Peter Wade (2000), Jhon Antón Sánchez (2010) y los marcos de Arturo Escobar (2005). Ello permite, además, preparar el enlace con la indagación literaria específica y con la figura de Michael Handelsman (2010), cuyas lecturas sobre cultura y canon afroecuatorianos son referencia obligada.

En *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Wade (2000) ubica entre los objetivos del movimiento afrodescendiente “afirmar el derecho al espacio cultural para la identidad” y precisa que este surge como respuesta a modelos neoliberales que han dejado efectos negativos en poblaciones marginadas (p. 116). Este encuadre habilita a leer en qué medida la literatura contemporánea incorpora y da voz a estas experiencias desde su propia producción y circulación, y a entender la escritura como práctica cultural que articula memoria, pertenencia y disputa simbólica. En este sentido, a pesar de los logros alcanzados, el movimiento ha enfrentado desafíos persistentes. Antón Sánchez (2011) advierte que aun cuando existen avances en reconocimiento de derechos colectivos y políticas públicas, persisten problemas de pobreza, discriminación y exclusión social. Estas condiciones impactan también el campo cultural y literario, lo que hace necesaria una evaluación crítica y el fortalecimiento de políticas de inclusión y equidad para garantizar producción, circulación y legitimación de las obras afroecuatorianas. El mismo Antón Sánchez define al movimiento como una red de asociaciones y grupos que, mediante la politización de la identidad, despliegan acciones colectivas para promover cambios concretos en políticas e instituciones. Esta caracterización se articula con la noción de “modernidades alternativas” de Arturo Escobar (2002) —respuestas culturales de grupos subalternos frente a procesos globalizantes y hegemónicos— y con la orientación estratégica que Antón sintetiza así: “el movimiento se plantea una lucha frontal contra el racismo, mayor inclusión en el espacio democrático, y la construcción de una nación multiétnica y pluricultural” (2011, p. 136). En consonancia, autores como Agustín Lao-Montes (2007) han subrayado que los movimientos

afrodescendientes buscan subvertir el sistema dominante e impulsar giros descoloniales y antihegemónicos. Desde esta perspectiva, la literatura se entiende como extensión simbólica de estas luchas: un espacio donde se recuperan memorias, se denuncian exclusiones y se proponen horizontes de reconocimiento. En este marco, para comprender cómo las luchas del movimiento social afroecuatoriano dialogan con el campo cultural, resulta indispensable atender a los primeros momentos en que la figura del afrodescendiente apareció en la literatura nacional. Estas apariciones tempranas, mediadas inicialmente por escritores mestizos, dieron lugar a disputas en torno a la representación del sujeto afroecuatoriano, al mismo tiempo que sentaron las bases para una producción posterior de autoría propia que buscó cuestionar el lugar marginal asignado dentro del canon.

En el artículo “plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura”, Handelsman (2001) sostiene que la primera representación literaria de la negritud en el Ecuador se encuentra en 1937 con el cuentista mestizo José de la Cuadra. En su análisis, recuerda cómo el autor describe al montuvio como “la resultante de la fusión del indio con el negro y en la que el correr de los siglos ha depositado gotas de sangre blanca, y es fruto, además, de la herencia dejada por las antiguas importaciones africanas de los terratenientes esclavistas” (p. 16). Esta caracterización temprana muestra cómo la presencia del negro fue incorporada, desde los inicios, a las discusiones literarias sobre mestizaje e identidad en el Ecuador. Esto evidencia que la figura del afrodescendiente en la literatura del Ecuador, al igual que el indígena, apareció de la mano de escritores mestizos en el realismo social que reflejó gran parte de la realidad que atravesaron muchos afroecuatorianos desde que se tiene registro. De acuerdo con Michael Handelsman “la supuesta aceptación del negro ecuatoriano como componente integral del contexto nacional ha sido más bien un simulacro” (p. 16). Como resultado de estos impulsos por visibilizar al afrodescendiente se ha logrado que la figura del negro pueda ir ganando protagonismo en el siglo XX. De este modo, para poder contextualizar a la literatura afroecuatoriana es necesario considerar que, desde su aparición esta surgió en medio del predominio del discurso cultural donde las palabras han tenido más que ver con las apariencias que con las verdades. Partiendo de esta afirmación, la base teórica va tomando sus primeros cimientos con el factor de que el afrodescendiente fue impulsado de a poco gracias a las menciones hechas en novelas enmarcadas en el ya mencionado

realismo social, hasta que posteriormente fueron surgiendo escritores negros que se encargaron de plasmar por escrito su propia realidad.

Metodológicamente, Antón Sánchez (2011) combina análisis sincrónico y diacrónico del movimiento. El primero se centra en la “expresión coyuntural del fenómeno”, desagregando recursos, oportunidades políticas y tácticas de interpelación (p. 137); el segundo asume un proceso de larga duración, con ciclos de protesta y repertorios heterogéneos de acción colectiva, en diálogo con aportes de McAdam, Tarrow y Tilly (2005). Esta doble escala ilumina cómo, en el plano literario, tradición y modernidad interactúan en obras que reivindican identidades y disputan desigualdades.

2.9.2 Mestizaje, silencio y diáspora en la literatura afroecuatoriana: Ortiz, Estupiñán y Preciado

La reflexión sobre la identidad afroecuatoriana no puede desligarse de un elemento transversal: el mestizaje. Este proceso, lejos de anular la raíz africana, constituyó un factor decisivo en la configuración de las identidades afrodescendientes, pues implicó tanto la memoria de los orígenes como la afirmación de una pertenencia latinoamericana. En este marco, Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass y Antonio Preciado —considerados pilares de la literatura afroecuatoriana— asumieron la fusión étnica y cultural como parte de sus proyectos estéticos y políticos. Tal como señaló Ortiz, la negritud en América no podía significar un simple “retorno a África” ni una defensa rígida de la cultura africana; por lo que debía comprenderse como resultado de un mestizaje histórico que se expresa no solo en los cuerpos y costumbres, sino también en el folclor, las creencias, las supersticiones y, de manera central, en las manifestaciones literarias (Handelsman, 2011).

En este marco, y siguiendo el análisis de Handelsman, resulta necesario subrayar la escasa visibilización y el limitado reconocimiento de esta literatura. En concordancia con esta perspectiva, el crítico Henry Richards (1989) en su libro *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass*: “Después de registrar fuentes bibliográficas ecuatorianas (...) de Nelson Estupiñán Bass, concluí que este distinguido escritor esmeraldeño no es profeta en su tierra ya que su obra no ha recibido en el Ecuador la atención que merece” (citado en Handelsman, 2001, p. 18). Adicional a lo manifestado, es importante enfatizar en las formas

de silencio de las diferentes historias oficiales y de la crítica literaria que han relegado al negro en una periferia nacional durante los últimos cinco siglos en el Ecuador, dando como resultado una confusión sobre los términos raza y etnicidad en este contexto. En tal razón, todavía se pueden encontrar imprecisiones en las estimaciones demográficas sobre la población en el Ecuador. Según Handelsman, existe una complejidad racial y cultural en la costa ecuatoriana hasta el sur de Esmeraldas para ocultar la presencia negra de este mestizaje montuvio, así como los vínculos socioculturales caribeños que se hacían presentes en este territorio. Uno de los factores que han impedido la apreciación y el reconocimiento de lo negro como componente medular del país, ha sido el marcado regionalismo existente entre la costa y la sierra, a esto se suman las políticas, el centralismo anclado a la sierra, lo que ha limitado este aspecto de raza y etnia. Además, es importante considerar que, como parte del regionalismo focalizado en la sierra, al referirse a la composición multiétnica y plurinacional, esta se ha concentrado principalmente en los sectores indígenas, que como manifiesta el crítico ha constituido una importante revaloración de estas poblaciones, pero al mismo tiempo, esto ha implicado un distanciamiento de lo que respecta a lo “no andino”. Tomando como referente la década de los años ochenta, la gran mayoría de editoriales y los libros publicados sobre asuntos relacionados con la identidad nacional, nación-estado o sobre la naturaliza pluralista del Ecuador, ha resaltado como característica, el “silencio” en lo que refiere lo costeño y por ende a lo afroecuatoriano.

Por otra parte, el activismo de ciertos grupos sociales durante el siglo XX ha logrado como consigna restituir en una escasa medida los derechos de algunos de los grupos vulnerables en algunos aspectos sociales. Esto se ha visto reflejado principalmente en los grupos indígenas, pese a que no se hayan superado hasta la actualidad algunas barreras de exclusión y opresión; sin embargo, el caso del afrodescendiente al parecer no ha logrado resultados favorables según Handelsman que afirma: “En la coyuntura histórica, que aparentemente se presta a (...) democratizar al país, el negro ecuatoriano con todos sus matices de raza y de cultura continúa siendo un elemento ausente” (Handelsman, 2001, p. 21). Esta problemática permite partir de realidades tangibles al momento de construir una base teórica considerando las afirmaciones de Richards (1989), Handelsman (2001, 2011) y Antón Sánchez (2011) que presentan la realidad del afrodescendiente con una voz ausente, marginado de las letras ecuatorianas, incluso en contraposición con los grupos de

representación andina por razones culturales y regionalistas que hasta la fecha se evidencian en el país. En este sentido el negro ha hecho frente a esta carencia, optando por una autorrepresentación por medio de tres pilares fundamentales que han sido Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass y Antonio Preciado. Aun así, resulta irónico pretender evidenciar la ausencia del afroecuatoriano en ciertos episodios de la literatura del país cuando se ha tenido el privilegio de contar con tres escritores considerados claves representantes dentro de la literatura afrolatinoamericana, otorgándole al país un alto prestigio nacional. No obstante, ha sido una realidad denunciada por algunos teóricos de la materia.

A diferencia de obras icónicas como: *Huasipungo* (1934), *Don Goyo* (1933) o *los Sangurimas* (1934) que retratan las tragedias y peripecias que han vivido los diversos grupos sociales: cholos, indios, montuvios, las obras de los autores: Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass y Antonio Preciado no comprenden únicamente un acercamiento significativo a un grupo marginado y considerado vulnerable en el Ecuador, sino que han representado el producto mismo del afroecuatoriano. Eso quiere decir que el negro no ha esperado que lo defiendan, lo estudien o lo interpreten, sino que ha creado su propia voz dentro de la literatura escrita pero desafortunadamente no ha sido considerada por otros sectores, donde en lugar de darse una integración, se ha propiciado un aislamiento para el afroecuatoriano con respecto a lo considerado andino y blanco/mestizo.

Luego de que Handelsman (2001) presentara su criterio al revisar el proyecto de la historia de las literaturas del Ecuador que constituye una importante compilación de la historiografía literaria, auspiciado por la Corporación Editora Nacional del Ecuador, es posible destacar entre sus objetivos principales: el contrarrestar la “visión etnocéntrica que hasta hoy ha prevalecido en los estudios de nuestra literatura y que ha privilegiado en forma exclusiva a las manifestaciones literarias castellanas y originarias del sector blanco mestizo de la sociedad”. Retomando con lo que sostiene Handelsman en la *Historia de las literaturas del Ecuador*, auspiciada por la Corporación Editora Nacional “Desgraciadamente de las dos mil páginas proyectadas, solo veinte han sido designadas para un ensayo general intitulado: “Literatura afroecuatoriana” (p. 22).

En razón de la problemática manifestada, en torno al silencio de la producción literaria y la apropiación cultural en lo afrodescendiente, el mismo Handelsman (2001) advierte:

“si los intelectuales afroecuatorianos no toman la iniciativa de contrarrestar dicha apreciación llevada a cabo por los sectores blanco-mestizos pese a los múltiples obstáculos que hubiese, todo el proceso de búsqueda de identidad nacional seguirá estancándose en un desconocimiento propio de una visión parcial y parcializada -producto de un mestizaje homogeneizador- que, en el fondo, sirve de pantalla de humo destinado a detener una verdadera democratización nacional”. (p. 23)

La reflexión de Handelsman concluye advirtiendo que si en el país no se cuenta con un proyecto abiertamente afrocéntrico en conjunto con otras propuestas de carácter multiétnico se correría el riesgo de perder de vista la noción de que nuestro mestizaje se compone de todas estas diversidades étnicas tal como Ortiz (1943) lo menciona en el Juyungo: “El que no tiene de inga, lo tiene de mandinga” (p. 277). Adicional a lo que han propuesto los teóricos en este apartado, se evidencia que el silenciamiento de la literatura afroecuatoriana, responde a una visión etnocéntrica y andino-centrista del canon nacional. En este contexto, este marco teórico plantea la autorrepresentación como forma de resistencia ante la desatención manifiesta. Por lo que lejos de buscar una integración forzada, estas voces afirman una diferencia cultural legítima, de modo que la exclusión, así, no es casual, sino estructural y profundamente política.

En este contexto de silenciamiento estructural y exclusión persistente de las voces afroecuatorianas en el canon, resulta clave examinar figuras que, a través de su obra, lograron tensionar esas fronteras y afirmar una autorrepresentación crítica. Antonio Preciado se convierte en un caso paradigmático: su escritura no solo confronta las lógicas de marginalización, sino que también encarna las tensiones de la diáspora africana y los debates sobre identidad, canon e inclusión. La cuestión de la identidad ecuatoriana se vuelve especialmente compleja cuando se observa desde la experiencia afrodescendiente. Esa complejidad se vuelve visible en la vida y obra de Antonio Preciado, leída por Michael Handelsman en el artículo “Antonio Preciado, poeta de la diáspora” donde el poeta aparece como un caso representativo de la tensión entre autoidentificación y resistencia frente a la

marginalización étnica y cultural. El eje del análisis se sitúa en cómo la autoría de Preciado negocia pertenencias, rechaza encasillamientos y a la vez afirma una identidad que no renuncia a la universalidad de la experiencia humana.

Partiendo de la necesidad de profundizar en las raíces de la negritud, Handelsman recuerda que “La necesidad de encontrar el pasado africano es un eje referencial inevitable, sin embargo, creo que estamos en la obligación de asumir la realidad actual y actuante que vivimos” (Handelsman, 2011, p. 3). Esta afirmación fija dos coordenadas para la lectura de Preciado y de muchos afroecuatorianos: el reconocimiento de las raíces y la interpelación de la realidad presente con sus desafíos sociales y culturales. La identidad, así entendida, no se reduce a una esencia, sino que se configura como práctica y como posición crítica en el campo literario. En ese marco, Handelsman subraya la conocida postura del autor frente a las antologías: Preciado “rechazó el valor de las antologías dedicadas estrictamente a los escritores afros, señalando que dichos proyectos solamente contribuían a marginar a dichos escritores del canon literario, sea este nacional o latinoamericano” (Handelsman, 2011, p. 2). El señalamiento pone en el centro la dicotomía inclusión/segregación: visibilizar por separado puede reforzar el aislamiento que se busca superar. El debate no desestima la especificidad afro; cuestiona, más bien, los dispositivos de legitimación que, bajo la retórica de la inclusión, reproducen fronteras simbólicas.

Respecto de su poética, el propio Preciado declara: “mi poesía en su totalidad, aunque toque los temas negros como afirmación de mi identidad cultural, de la que me enorgullezco, voy al abrazo del hombre en general” (Handelsman, 2011, p. 3). La frase condensa una ética de la escritura que afirma la identidad sin quedar reducida a etiqueta: la obra dialoga con la condición humana y rehúye cualquier molde que pudiera encasillar al sujeto afro. De fondo, late la advertencia sobre estrategias de inclusión que, mal diseñadas, pueden convertirse en arma de doble filo y derivar en nuevas formas de exclusión. El artículo también sitúa a Preciado en el horizonte más amplio de la diáspora africana en las Américas, generando enlaces con Frantz Fanon (1968) y W. E. B. Du Bois (1989). En particular, la idea de la “doble conciencia” ilumina la tensión que atraviesa al poeta: verse a sí mismo “a través de los ojos de otros” mientras intenta conciliar su identidad personal con la percepción pública y con las expectativas que el entorno cultural le impone. Esta lectura ayuda a comprender

cómo la obra articula memoria, pertenencia y universalidad, sin renunciar a la crítica de las jerarquías raciales y simbólicas.

Finalmente, Handelsman muestra que Preciado —junto con otros poetas afrodescendientes— emplea la poesía para resistir a las narrativas dominantes y reclamar un lugar en la literatura nacional y en el debate global. Su producción no solo afirma una identidad, también cuestiona las estructuras de poder literario que amparadas en la tradición, han excluido o marginado voces afroecuatorianas. En suma, el artículo ofrece un análisis que, más allá de reconocer la contribución del autor, analiza críticamente las condiciones institucionales en que esa contribución es recibida y valorada, y proporciona bases para comprender las complejidades de la representación y de la identidad étnica en contextos poscoloniales.

2.9.3 Canon, diáspora y género en la obra afroecuatoriana contemporánea

El proyecto crítico de Michael Handelsman (2001) se inscribe en una crítica cultural afrocéntrica desde su libro *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura* que interpela el imaginario nacional andinocéntrico y la retórica del mestizaje homogéneo. Desde la introducción, el autor sitúa lo afro como componente medular de la discusión sobre la plurinacionalidad, cuestionando la tendencia a considerar la presencia afroecuatoriana como ajena al núcleo de “lo ecuatoriano”: “la presencia afroecuatoriana ha sido marginada del imaginario nacional y andino ya que se la ha considerado erróneamente como ancilar o exótica—como una cultura desplazada del Caribe” (2001, p. 11). Frente a este desplazamiento simbólico, plantea la necesidad de reconocer lo afro no como añadido periférico, sino como un componente constitutivo de la cultura ecuatoriana y andina. Esta toma de posición permite comprender la literatura afroecuatoriana como un campo de resistencia cultural y como un espacio de producción de saberes que interpelan el canon.

Alicia Ortega (1999) ha subrayado este aporte situando a Handelsman como una pieza clave en la investigación sobre la negritud en el Ecuador. Su lectura destaca que la centralidad de lo afro en la obra del crítico busca ofrecer herramientas conceptuales para repensar el proyecto plurinacional desde los márgenes “no andinos de este país andino” (p. 36), cuestionando las afirmaciones de un mestizaje armónico. Ortega muestra que, lejos de

contraponer lo afro a lo indígena, Handelsman defendió un horizonte equitativo en el que ambas presencias dialogan, aunque advirtiendo que la exclusión de lo afro responde a una lógica estructural del canon y de las políticas culturales. Desde esta perspectiva, la crítica cultural afrocéntrica se proyecta no solo como análisis literario, sino como estrategia política de desmitificación del discurso nacional. Este desmontaje del andino como sinécdoque de la nación se articula con una crítica directa a la utopía del mestizaje que invisibiliza tensiones raciales. Handelsman muestra cómo el concepto tradicional de una nación mestiza llamada Ecuador ha dominado el imaginario del país a lo largo del siglo XX, reforzado por una imagen estereotipada del Ecuador primordialmente blanco-indio, según la cual el Ecuador es una nación —en términos étnico-culturales— andina (Handelsman, 2001, pp. 24–25). Esta figura homogeneizante borró de la representación nacional la complejidad de la Costa y de la diáspora afroamericana. Desde esta perspectiva, la relectura descanoniza la doxa identitaria al articular análisis literario e historia social. En el núcleo de su crítica, Handelsman advierte que “la supuesta aceptación del negro ecuatoriano como componente integral del contexto nacional ha sido más bien un ‘simulacro’”, operación que, al amparo de la retórica del mestizaje, sostiene la ficción de un país “sin racismo” y encubre procesos de blanqueamiento, noción que orienta la contextualización de la literatura afroecuatoriana en diálogo crítico con el discurso oficial y sus “apariencias” (2001, p. 16).

Sobre ese andamiaje, Handelsman (2001) propone volver al canon con una óptica afrocéntrica. Por un lado, revisa la figuración de personajes negros en el realismo social de la Costa (Grupo de Guayaquil), para mostrar cómo esas textualidades exhiben un reconocimiento paulatino de la centralidad de lo afro en el “vivir costeño”, lo que “pone en tela de juicio los parámetros tradicionales de una identidad nacional andina” (2001, p. 13). Por otro lado, Handelsman aborda Juyungo de Adalberto Ortiz desde la diáspora afroamericana, lo que desplaza la lectura costumbrista y devuelve a la novela su dimensión histórica y política; en palabras del autor, es “un artefacto socio-cultural fundamental dentro del proceso evolutivo e híbrido que sigue siendo la diáspora” (Handelsman, 2001, p. 88). En la misma línea, la lectura de *Jonatás y Manuela* integra lo afro en el relato nacional sin reemplazar un centro por otro: “es la afirmación de un centro, pero solamente de un centro entre muchos” (Handelsman, 2001, p. 112). Con ello, la novela ensancha la idea de nación y sostiene la relectura del canon abierta por Juyungo, en diálogo con diáspora, género y región.

La crítica reciente ha retomado y actualizado esta línea. Marta Silva (2022) en su capítulo “Tradiciones de la diáspora africana en el Ecuador del siglo XXI”, incluido en el libro *Nuevas aproximaciones a las realidades africanas y sus diásporas* sostiene que “la literatura afroecuatoriana del siglo XXI se caracteriza por una fuerte presencia de temas relacionados con la identidad, la memoria histórica y la resistencia cultural” (p. 110). Este énfasis confirma la vigencia de la identidad como núcleo de la escritura afroecuatoriana, pero añade un aspecto fundamental: la intersección con las diversidades sexo-genéricas. Según Silva, “las narrativas de Luz Argentina Chiriboga no solo exploran la identidad afroecuatoriana, sino que también desafían las normas tradicionales de género y sexualidad” (2022, p. 112). De esta manera, la obra de Chiriboga encarna la posibilidad de pensar de manera conjunta la diferencia étnica y la disidencia sexual, ampliando el horizonte de representación. Como sintetiza la autora, “la literatura afroecuatoriana del siglo XXI no solo aborda la identidad étnica, sino que también explora cómo esta se intersecta con otras identidades, como el género y la sexualidad, para ofrecer una representación más compleja y matizada de la experiencia humana” (Silva, 2022, p. 114).

En este marco de crítica cultural afrocéntrica y de relectura del canon que proponen autores como Handelsman y Silva, resulta pertinente volver la mirada hacia la narrativa de esta autora esmeraldeña. Su obra permite observar cómo estas discusiones teóricas encuentran una concreción literaria en *Jonatás y Manuela*, novela que articula de manera singular las dimensiones de género, memoria y traducción cultural. En este texto, Chiriboga ha marcado un hito en la literatura afroecuatoriana al representar con fuerza las experiencias de la población negra y su vínculo con las cuestiones de género, situando en el centro a mujeres históricamente silenciadas y otorgándoles voz y agencia en un contexto de exclusión. Como señala Sandra Carbajal García (2019) en su capítulo titulado El problema de la objetividad y el enfoque del conocimiento situado en *Jonatás y Manuela* de Luz Argentina Chiriboga, incluido en las Memorias del XIV Congreso Internacional de Literatura: Memoria e imaginación de América Latina y el Caribe “las acciones tienen como protagonistas a tres mujeres negras que encarnan la fuerza, el dolor y la valentía de una raza que es parte constitutiva y fehaciente de nuestra historia, por lo que la autora censura la situación de exclusión en la que viven los grupos negros en el Ecuador, específicamente las mujeres que portan la triple condición de marginalidad: son excluidas por ser mujeres, por ser negras y

por ser esclavas” (p. 327). Este planteamiento confiere a la narrativa de Chiriboga una dimensión de denuncia y transformación social, pues como enfatiza Carbajal García (2019), “su voz es un llamado al despertar de una sociedad, la América mestiza, que aún espera y camina hacia la esperanza de un mundo más justo, principalmente, para ‘la gran mayoría en pie’, los grupos históricamente excluidos” (p. 330). En este sentido, el proyecto literario de Chiriboga se inscribe dentro de una estética feminista que busca legitimar la palabra de la mujer negra en el ámbito literario, social y político. Tal como sostiene Carbajal García (2019), “Luz Argentina Chiriboga es reconocida como una asidua defensora de los derechos humanos de la mujer negra y de la cultura afro-ecuatoriana, por lo que su obra narrativa puede leerse como un proyecto feminista de legitimación de la palabra de la mujer ecuatoriana en el ámbito social, político y literario del país” (p. 330).

De este modo, *Jonatás y Manuela* se configura como una novela referente que articula raza, género y memoria desde una perspectiva situada y crítica, cuestionando los moldes tradicionales de identidad y visibilizando voces históricamente marginadas. En conjunto, la obra de Chiriboga y la recepción crítica que ha suscitado permiten constatar cómo la literatura afroecuatoriana contemporánea no solo ha reivindicado la memoria histórica y cultural de una comunidad sistemáticamente excluida, sino que también ha irrumpido en los debates sobre género y representación, desestabilizando las narrativas hegemónicas de la identidad nacional. Este recorrido por las escrituras afroecuatorianas ofrece, así, un marco fundamental para comprender la ampliación del campo literario en el Ecuador del siglo XXI y establece un puente hacia la reflexión sobre las diversidades sexo-genéricas, eje del siguiente apartado de esta investigación.

2.10 Estado del arte y fundamentos para la literatura queer en el Ecuador

Así como las autorías afrodescendientes han tensionado los discursos hegemónicos sobre nación, identidad y representación, las narrativas queer en el Ecuador irrumpen cuestionando las normas de género y sexualidad que han sostenido el canon literario. Ambas trayectorias críticas —afro e indígena, por un lado, y queer por otro— convergen en su carácter disidente: buscan desestabilizar los regímenes de poder que han definido qué voces son legítimas y cuáles permanecen en los márgenes. En este sentido, la literatura queer no

constituye un apéndice ni un capítulo aislado, sino un horizonte crítico que dialoga con las luchas históricas de otras diversidades, ampliando las posibilidades de pensar la literatura ecuatoriana contemporánea desde la pluralidad, la diferencia y la resistencia.

En América Latina, la intersección entre género y escritura ha representado un campo fértil para explorar identidades y resistencias. A través de la literatura diversos autores han cuestionado las normas de género, utilizando la escritura como un espacio para problematizar, proponer y redefinir estructuras sociales. Estas narrativas no solo revelan la diversidad de experiencias, también impulsan el diálogo crítico y el sentido de cambio. Un referente clave es *el libro Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*, editado por Alicia Salomone, Lorena Amaro y Ángela Pérez (2010). Allí, las editoras sostienen que la obra busca “reflexionar crítica y creativamente en torno a la relación entre género y escritura” y subrayan “una mirada que prioriza la heterogeneidad por sobre los monologismos” (p. 9). El volumen abarca contextos heterogéneos —Guatemala, Chile, Argentina— y evita una visión monolítica del género. En sintonía con este planteamiento, Marambio (2011), en su reseña de este libro, publicada en la *Revista Chilena de Literatura*, señala “para ciertas posiciones de lectura, los vínculos entre texto y contexto son insoslayables” (p. 272). La obra muestra cómo narrativas de memoria y diferencia sexual se entrecruzan en la literatura, generando micro-políticas que buscan subvertir la matriz heterosexual hegemónica. Esto se enlaza con lo que desarrolla, Gilda Luongo en su análisis del libro *Bandera Hueca* de Víctor Hugo Robles, al subrayar la existencia de “acciones micro políticas que intentan subvertir o al menos desestabilizar el estado normalizador del género y del sexo que impone la matriz heterosexual hegemónica” (pp. 137-138). Este énfasis en la heterogeneidad y en la resistencia cultural permite entender la literatura como un espacio activo de disputa de sentidos, donde los textos “toman sus propios caminos y sus propios desvíos, evitando así el fundamentalismo teórico” (Marambio, 2011, p. 272). Dicho enfoque amplía las posibilidades de análisis al situar la escritura como un terreno dinámico en el que convergen memorias, políticas y subjetividades en constante transformación.

De este modo, la perspectiva planteada en *Caminos y desvíos lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina* constituye un punto de partida clave para investigación, pues ilumina cómo la literatura latinoamericana —y en particular la ecuatoriana— incorpora

las luchas de género y sexualidad en diálogo con procesos históricos, políticos y culturales. Esta base crítica habilita la transición hacia un horizonte específico: el de las políticas y narrativas queer, donde la tensión entre abyección y agencia se convierte en un eje articulador del debate literario y social.

2.10.1 El proyecto Queer latinoamericano en la literatura según Pedro Lemebel, Néstor Perlongher y Reinaldo Arenas

El estudio de las narrativas Queer en América Latina, especialmente en el Ecuador, se ha enriquecido con las contribuciones de escritores como Pedro Lemebel, Néstor Perlongher y Reinaldo Arenas. A través del artículo de Paola Arboleda Ríos titulado “¿Ser o estar ‘Queer’ en Latinoamérica? El devenir emancipador en Lemebel, Perlongher y Arenas” se explora cómo estos autores han desafiado los modelos occidentales establecidos sobre la homosexualidad y han propuesto nuevas formas de entender la identidad queer para el contexto latinoamericano. Arboleda Ríos resalta que los autores latinoamericanos cuestionan las imposturas homosexuales de occidente bajo la iniciativa de proponer estrategias rebeldes para re-imaginar el proyecto queer latinoamericano. En palabras de la autora: “las creaciones de estos escritores contestan los modelos importados tanto de análisis teórico como de formas de ser disidente” (2011, p. 111). Desde este enfoque, al señalarse las “imposturas homosexuales de occidente”, la autora no solo desenmascara la universalización de una experiencia queer blanca y anglosajona, también destaca el gesto político de los autores latinoamericanos al momento de crear formas propias de representación y resistencia. Esta perspectiva es relevante al considerar un contexto, donde las epistemologías del sur pretenden afirmar sus propios modos de ver y narrar el mundo. El rechazo de ciertos modelos importados, tanto teóricos como de subjetividad, no significa una negación del pensamiento queer global, por el contrario representa una relectura desde las realidades concretas de cuerpos racializados, atravesados por la colonialidad, la violencia estructural y la espiritualidad. Así, las “estrategias rebeldes” que hace mención Arboleda, se convierten en actos de autodefinition cultural y política. Dado el contexto de esta investigación, esta visión constituye un aporte para sustentar la idea de un queer latinoamericano que más allá de imitar, lo reconfigura, y que desde la literatura propone nuevas formas de disidencia que además de dialogar con el norte global, también lo interpelan críticamente desde el borde.

Pedro Lemebel (1996) con su “homosexualidad proletaria” representa un ejemplo paradigmático de resistencia a los modelos gay imperialistas. Lemebel se autodescribe como “pobre y maricón”, con una postura enfática y cítrica hacia la pseudo-democracia capitalista, denunciando los horrores de la dictadura chilena. Su obra *Loco Afán* es citada por Arboleda Ríos para ilustrar su crítica a la violencia contra los homosexuales marginados mediante la defensa de un “mariconaje guerrero” que enfatiza un discurso propio y fragmentado (Arboleda Ríos, 2011, p. 114). Por su parte, el reconocido escritor Néstor Perlongher, citado por la autora, defiende la importancia de asumir devenires marginales, especialmente el devenir mujer. Perlongher argumenta que las identidades deben ser vistas como devenires, esto quiere decir: como mutaciones y transformaciones constantes. Arboleda Ríos hace referencia a Perlongher para destacar que “el devenir homosexual mina o perturba la ‘organización jerárquica del organismo’, que asigna funciones determinadas a los órganos” (p. 117). Esta perspectiva enfatiza en el valor de la fluidez y la transformación continua en la construcción de identidades Queer.

La narrativa Queer en América Latina también hace una dura crítica a la heteronormatividad y al colonialismo cultural. Reinaldo Arenas (1992) en su autobiografía *Antes que anochezca*, explica cómo la homosexualidad en Cuba permite relaciones entre hombres sin que estos se consideren homosexuales, cuestionando así la rigidez de las categorías sexuales tradicionales. Arboleda Ríos recalca que “el ejemplo de devenir-homosexual-latinoamericano de Reinaldo Arenas sugiere la existencia de incontables devenires no-heteronormativos que requieren de discursos propios” (Arboleda Ríos, 2011, p. 119). Como se ha podido identificar, estos autores promueven la hibridación y los intercambios culturales como formas de resistencia ante la hegemonía cultural. Esta perspectiva enfatiza la necesidad de reconocer y valorar la especificidad de las subjetividades latinoamericanas. Frente a ello la autora de este estudio manifiesta que “los escritores y artistas feministas y LGBT en América Latina tratan de defender y potencializar la energía transformadora de la hibridez” (p. 113).

El recorrido por las deferentes aproximaciones, respecto a la cuestión de la identidad y la producción literaria de estos grupos poblacionales evidencia el valor fundamental de los estudios realizados por algunos investigadores como Marta Silva (2022), Michael

Handelsman (2001, 2011), Peter Wade (2000), Sandra Carbajal García (2019) y Krishna Naranjo Zavala (2011), quienes han visibilizado con profundidad las contribuciones literarias de autorías indígenas, afroecuatorianas y LGBTI en el Ecuador. Sus aportes más que develar el silenciamiento estructural al que han sido sometidas estas producciones, proveen un andamiaje teórico fundamental para comprenderlas desde ciertos enfoques como la interseccionalidad, el conocimiento situado y la lucha simbólica por la representación. Gracias a estas aproximaciones, se puede aseverar que el canon literario ecuatoriano no puede seguir configurándose sin reconocer la pluralidad de voces que lo componen, tampoco dejar de considerar la memoria, los cuerpos y las lenguas históricamente marginadas como parte viva y urgente de su transformación.

2.10.2 Políticas y narrativas queer: de la abyección a la agencia

La bibliografía reciente sobre políticas y resignificaciones queer en América Latina describe una agenda que rehúye diseños programáticos cerrados y disputa la oenegización de los movimientos. En términos conceptuales: Salvador Vidal-Ortiz, María Amelia Viteri y José Fernando Serrano (2014) en su artículo “Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social” sostienen que “una agenda Queer es más una intervención que un emergente permanente, no es programática en el sentido de la oenegización de los movimientos sociales” (p. 188). En el mismo campo, Lisa Duggan (2004) precisa la homonormatividad como “un conjunto de prácticas de identidad normativas dentro de la ‘comunidad’ que contrastan con procesos de justicia social y compromiso con un cambio estructural contra formas de opresión” (p. 25). De allí que los activismos queer en Ecuador hayan buscado enfrentar no solo las políticas heteronormativas, sino también jerarquías al interior de los grupos LGBT que domesticarían la disidencia.

Una clave metodológica de este trabajo es la interseccionalidad, aspecto crucial en la literatura y el activismo queer en Ecuador: implica pensar género y sexualidad entrelazados con raza y clase, y orienta prácticas de resistencia que desbordan el mero activismo para incidir en lenguajes, espacios y formas de representación. En este contexto, la obra de artistas y activistas como León Sierra y Eduardo Carrera ejemplifica cómo el activismo resiste normativas hegemónicas y promueve un reconocimiento más inclusivo. Como afirma

Carrera en entrevista, citado en Vidal-Ortiz, Viteri y Serrano (2014): “Los activismos no se logran desgenitalizar”; en ese sentido, “lo Queer (...) posibilita esa desgenitalización, ampliando el abanico para pensar las sexualidades sexo-genéricas en su relación con procesos coloniales y como comentario a temas políticos actuales” (p. 194). Esta perspectiva enlaza memoria colonial, jerarquías raciales y lenguajes de la sexualidad, y orienta la lectura literaria hacia los dispositivos de representación, circulación y recepción que producen y disputan sentidos públicos. Así, las políticas y resignificaciones queer se enlazan con los lenguajes narrativos que les dan forma y visibilidad. La literatura aparece como un espacio donde dichas disputas conceptuales y activistas adquieren densidad estética y crítica, mostrando cómo la abyección histórica puede transformarse en agencia. Este cruce permite atender a las narrativas queer en el Ecuador como parte de un archivo de larga duración que dialoga con las políticas de representación y amplía los horizontes de reconocimiento cultural.

El horizonte narrativo de larga duración de la literatura ecuatoriana —desde las crónicas coloniales hasta la narrativa contemporánea— ha sido examinado por Pedro Artieda (2020) en su artículo “Narrativas queer del Ecuador y América Latina: condenas, muertes, exclusiones y resignificaciones”. Artieda sostiene que tanto en Ecuador como en América Latina, las letras han configurado históricamente relatos de condena, muerte y exclusión hacia las disidencias sexo-genéricas, constituyendo un “archivo punitivo” que la ficción puede reproducir o disputar. En ese marco, el autor recupera la hipótesis histórica de Gerda Lerner para situar el patriarcado en economías agrarias donde las mujeres fueron intercambiadas como recursos, proceso que naturalizó jerarquías y habilitó tecnologías de dominación que luego se extendieron hacia identidades sexo-genéricas diversas (Artieda, 2020, p. 69). En el plano del lenguaje, y apoyándose en Judith Butler, entiende la injuria como acto performativo: “un performativo es eficaz no solo cuando realizo el acto, sino cuando a partir de este acto se derivan un conjunto de efectos” (Butler, como se citó en Artieda, 2020, p. 74); es decir, la palabra no solo describe, produce exclusión, vergüenza y culpa. Por ello, el tránsito de la abyección a la agencia no se reduce a “representaciones positivas”, sino a disputar regímenes de enunciación (quién habla, desde dónde y con qué léxico) y a reconfigurar los espacios sociales —familia, escuela, trabajo, espacio público— donde esas violencias se activan. En el archivo ecuatoriano, las crónicas de Indias registran tempranamente a los “indios sodomitas” y su condena, evidencia del encuadre punitivo con

que se leyó la diferencia sexual (Artieda, 2020, p. 65). Ese horizonte se prolonga durante buena parte del siglo XX, cuando los personajes que transgreden normas sexuales suelen ser castigados con muerte física o muerte social. Con los cambios políticos y culturales recientes, el repertorio se desplaza: “las injurias se han ido revirtiendo y los protagonistas queer, resistidos a la normalización, tienen otro destino en el siglo XXI” (Artieda, 2020, p. 66). Esta reversión implica transformaciones formales (voz, punto de vista, procedimientos de extrañamiento) y políticas (nuevos afectos, nuevas alianzas, nuevas escenas de lectura). Los casos subrayados por la crítica ilustran ese giro. En “Gabriel(a)”, Raúl Vallejo explora el amor entre un hombre heterosexual y una persona transfemenina, en un entorno contemporáneo que alude a la aprobación del matrimonio civil igualitario; el relato funciona como quiebre respecto de la sanción moralizante y habilita lecturas más inclusivas. Por su parte, Eduardo Adams, en *La Venus impropia* (1992) experimenta con el lenguaje — neologismos y cambios de género gramatical— frente a normas prescriptivas; desde un registro neobarroco, ensancha las posibilidades de figuración de identidades diversas. En ambos casos, la disputa por el léxico, la voz y la forma es constitutiva del paso de la abyección a la agencia (Artieda, 2020, pp. 76–77). Estas narrativas no solo muestran el tránsito de la abyección a la agencia, sino que habilitan el terreno para pensar la constitución de una tradición literaria queer en el Ecuador.

2.10.3 Hacia una tradición literaria queer

El recorrido previo sobre políticas, lenguajes y genealogías de la disidencia sexual en América Latina permite afinar la noción de tradición literaria queer como un proceso simultáneamente estético, relacional y archivístico. En la lectura que Daniel Lopera hace del libro *Los caminos del afecto* (2007) de Daniel Balderston, se señala que la tradición no se entiende como una línea sucesoria fija, sino como una red de apropiaciones, relecturas y afectos que, al activarse entre obras y autores, va descubriendo una voz propia: “Balderston propone que la creación de una tradición es también el descubrimiento de una voz propia a lo largo de los ‘caminos del afecto’” (Lopera López, 2015, p. 613). La hipótesis es crucial para el caso ecuatoriano porque desplaza la pregunta por “orígenes” hacia prácticas de lectura y de circulación mediante las cuales los textos se reconocen, se citan, se desobedecen y se resignifican.

Balderston muestra, además, que dicha red se sostiene en operaciones intertextuales concretas: lecturas retrospectivas, apropiaciones, reescrituras, parodias y guiños que enlazan temporalidades diversas. No se trata de acumular antecedentes, sino de producir filiaciones activas. En tal razón, resulta pertinente la observación que subraya Lopera: “esta apropiación de la obra de escritores del pasado o contemporáneos demuestra la construcción en proceso de una tradición e identidad queer en la literatura latinoamericana” (p. 613). En paralelo, el análisis de estrategias formales como la impersonalidad y la personificación en la poesía homoerótica, más que un detalle estilístico, comprende un gesto político de construcción identitaria: “la impersonalidad se aplica a mucha de la poesía homoerótica de la primera mitad del siglo XX, mientras que la personificación construye identidad por medio de su performatividad” (p. 614). Dicho de otro modo: la forma es ya teoría; la elección de voces, máscaras y posiciones enunciativas define cómo se figura el deseo y cómo se hace legible la diferencia. Desde los ejes de este capítulo, ello articula directamente identidad como devenir (figuras móviles del sujeto), interseccionalidad (posiciones situadas de clase, región, raza y género) y prácticas literarias como discurso sociocultural (la forma como intervención en regímenes de representación).

Con este marco, el archivo ecuatoriano ofrece hitos que funcionan como nudos de activación. “Un hombre muerto a puntapiés” (1927) de Pablo Palacio constituye un punto de condensación temprana: “relata la historia de un hombre homosexual asesinado, desde la posición de la víctima y del victimario, con una especie de gozo voyerista” (Balderston, 2015, p. 615). Más allá del argumento, interesa cómo el texto desacata la mirada moralizante de su época y ensaya dispositivos de focalización y distancia irónica que conducen al lector a interrogar su propio punto de vista. El lugar de Palacio, por tanto, no se agota en la etiqueta de “precursor”; su *nouvelle* propicia diálogos y reescrituras a lo largo de décadas, y ese efecto de lectura es precisamente lo que hace tradición en el sentido propuesto por Balderston.

2.10.4 Primeras escrituras disidentes: genealogías queer en la obra de Palacio y Ledesma

En razón de lo señalado sobre el cuento “Un hombre muerto a puntapiés” (1927) como un punto de condensación temprana dentro del archivo queer ecuatoriano, resulta

necesario detenerse en la figura de Pablo Palacio. Su obra, más allá de funcionar como antecedente, constituye un gesto pionero en la literatura nacional al problematizar la sexualidad y la identidad desde una perspectiva vanguardista. Su obra refleja tanto aspectos individuales como colectivos, revelando cómo la sociedad ha construido discursos alrededor de la homosexualidad en el Ecuador. Autores como Ramiro Arias, Javier Ponce y Raúl Vallejo han contribuido también significativamente a esta literatura, proporcionando un conjunto de experiencias de deseo, amor y erotismo homosexual a menudo ocultas o marginalizadas (Artieda, 2002). Palacio introdujo las Vanguardias en el país y utilizó su obra para cuestionar las estructuras de poder y normatividad sexual de su tiempo. Su narrativa de estilo disruptivo abordó diversos temas de identidad y cuerpo, desafiando las concepciones tradicionales de género y sexualidad. Más allá de cuestionar la heteronormatividad, exploró la complejidad de las identidades sexuales en un contexto andino.

Palacio desde su narrativa busca cuestionar y deconstruir las convenciones sociales y literarias de su tiempo, ofreciendo una visión crítica de la realidad ecuatoriana desde una postura vanguardista. Además, explora la alienación y la identidad a través de un humor ácido y de personajes que desafían las normas de género y sexualidad, evidencia los prejuicios sociales sobre la homosexualidad, proporcionando de este modo una crítica temprana a la rigidez de las estructuras sociales ecuatorianas. Aunque el cuento no promueve explícitamente una aceptación de la orientación sexual, exhibe y desenmascara la homofobia prevalente en la sociedad de su tiempo. En su obra la homosexualidad se aborda mediante un lenguaje elíptico que visibiliza las tensiones, prejuicios y violencias derivadas de la orientación sexual de los personajes. En su cuento “Un hombre muerto a puntapiés” (1927) la representación de la muerte del protagonista, señalado como “vicioso” por las autoridades, pone en evidencia la hostilidad de un entorno social conservador hacia las disidencias sexuales. Este relato no solo denuncia los mecanismos de estigmatización, también interpela al lector respecto a cómo la sociedad produce y sanciona la diferencia. El estilo narrativo de Palacio, innovador en su capacidad para inscribir las “pequeñas realidades” del sujeto común, subvierte las convenciones literarias de su tiempo y abre un espacio para cuestionar los regímenes de normalización sexual. Así, más que relatar una historia, su escritura opera como dispositivo crítico que problematiza las narrativas dominantes sobre la sexualidad y la identidad en el contexto ecuatoriano.

Por otra parte, se resalta la figura de David Ledesma que, siguiendo la estela de Palacio, profundizó en las representaciones de la homosexualidad y de otras identidades queer⁹ en la literatura ecuatoriana. Su escritura, centrada en la cotidianidad y en las tensiones internas de los personajes, abre un espacio de reflexión sobre la condición LGBTI en un contexto marcado por la marginalización y la resistencia. Al problematizar las narrativas tradicionales de la masculinidad y el poder, sus textos contribuyen a visibilizar experiencias históricamente silenciadas y a inscribirlas en el debate cultural. En su obra la transgresión se expresa a través del predominio del erotismo y de un sentimiento persistente de angustia e insatisfacción, dimensión que ha sido analizada por Marcelo Jiménez (2014) en su tesis titulada *La máscara transgresora: análisis e interpretación de la obra poética de David Ledesma Vázquez (1934-1961)*, donde sostiene que “en el tránsito ledesmiano por las tres esferas de la plenitud del gozo, el Yo lírico permanece encerrado en el erotismo sexual, sin llegar a consumir la felicidad en la conformación de un hogar, con su respectiva pareja” (p. 29).

Aunque pueda parecer anacrónico hablar de una conciencia *queer* en la poesía de David Ledesma Vázquez —pues el término *queer*¹⁰ se popularizó décadas después—, su obra revela tensiones que pueden ser releídas desde marcos críticos posteriores. María Auxiliadora Balladares (2013), en su artículo titulado: “David Ledesma Vázquez: la conciencia de ser abyecto” sostiene que “en la tensión de su poesía, se puede percibir un gesto de continua resistencia hacia la consigna de moldear (no importa cuál sea el molde) el enunciado poético” (p. 134). Esta resistencia, inscrita en el ámbito de lo estético, anticipa debates que más tarde se articularían en los estudios *queer*. En este sentido, Judith Butler (2002) concibe lo *queer* como un “sitio discursivo desde donde se busca poner en entredicho la normatividad y la regularización de género” (p. 323). De esta forma, aunque Ledesma no utilizara el término,

⁹ Señala Butler sobre lo *queer*: “Esta posibilidad de transformarse en un sitio discursivo, cuyos usos no pueden delimitarse de antemano debería defenderse, no solo con el propósito de continuar democratizando la política *queer*, sino además para exponer, afirmar y reelaborar la historicidad específica del término (Paidós, 2002).

¹⁰ Fue De Lauretis (1991) quien en la introducción de un número especial de *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* que ella editó, usó el término “teoría *queer*” por primera vez. Ese número especial se llamó “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities”

su escritura se configura como un dispositivo crítico que problematiza los regímenes de normalización de la sexualidad y el deseo en el Ecuador de su época.

La literatura sobre homosexualidad en el Ecuador también exhibe la tensión entre los discursos conservadores y las nuevas expresiones de identidad sexual. Esta literatura más allá de discutir sobre las normas tradicionales, contribuye al debate cultural y social sobre la diversidad sexual en el país. De este modo, el estudio de la conciencia Queer en la narrativa ecuatoriana, además de ser relevante para entender las dinámicas culturales del país, contribuye a reconocer cómo la literatura puede influir y transformar las percepciones sociales hacia la aceptación y el reconocimiento de la diversidad sexual. Por otra parte, el artículo de María Auxiliadora Balladares (2013) “David Ledesma Vázquez: la conciencia de ser abyecto” enfatiza la fragmentación identitaria en la poesía de David Ledesma. Retoma, en este punto la caracterización que hace Juan José Rodríguez (2007) en su estudio sobre David Ledesma Vázquez donde señala que “el sujeto poético, escindido y quebrantado, parece no solo desdoblarse, sino, efectivamente, romperse en varias personas dentro del juego literario” (p. 9). A partir de esta noción de “sujeto escindido”, Balladares describe una identidad “siempre en entredicho” y “fragmentada” (2013, p. 135), lo cual se enlaza con la lógica de la forclusión: aquello que queda excluido en la constitución del sujeto retorna como una negatividad definitoria. Como ella precisa, “lo que se deja fuera de este sujeto, lo excluido por el acto de forclusión¹¹ que funda al sujeto, persiste como una especie de negatividad definitoria” (p. 135). De este modo, la poesía de Ledesma más que reflejar la fractura del yo lírico, problematiza la imposibilidad de una identidad plena, siempre atravesada por lo excluido. En esta línea la tradición queer ecuatoriana lejos de sostenerse únicamente en momentos fundacionales aislados, se configura desde voces que ensancharon los regímenes de enunciación y tensionaron de frente el dispositivo culposo. En este horizonte, la contribución de David Ledesma es decisiva para una literatura andina que abraza la diversidad sexual y de género e instala debates públicos más amplios sobre derechos humanos y aceptación social. Su poesía representa la sexualidad con una franqueza que

¹¹ La forclusión es un mecanismo de defensa descrito por Lacan, caracterizado por la exclusión de un significante fundamental del inconsciente del sujeto. Este proceso impide que el significante sea simbolizado, llevando a una estructura psicótica donde ciertas realidades no son reconocidas. La forclusión es crucial para entender las psicosis en la teoría lacaniana (Lacan, 1959).

desmonta la culpa: el yo poético “gimiente de placer, que asume que tiene que pagar por mantener relaciones sexuales, que además no puede desprenderse del sexo porque va ceñido a él, va dibujando para el lector el devenir del acto sexual” (Artieda, 2020, p. 138). En lugar de vergüenza, emerge una “fuerza inusitada” en la voz (Vásconez, 2007), que convierte el cuerpo y el deseo en espacios de afirmación. De esta manera, Ledesma no se limita a representar lo prohibido: reconfigura el contrato de lectura, desplaza los límites de lo decible y abre circuitos de recepción para nuevas generaciones que exploran alienación, búsqueda de identidad y rechazo de normas opresivas. Dichas operaciones, de nuevo, solo se comprenden en clave de práctica sociocultural: el poema actúa en el espacio público, disputa lenguajes y reposiciona al sujeto disidente dentro del repertorio de sensibilidades de su tiempo.

El planteamiento de Balderston (2015) sobre el archivo queer latinoamericano suma un ángulo metodológico que dialoga con la tarea de esta investigación: leer con y contra el canon. Su homenaje a Eve Kosofsky Sedgwick subraya que la crítica y la traducción son tareas de visibilización: no solo trasladan textos entre lenguas, sino que desbloquean sentidos, abren accesos y reinscriben obras en constelaciones distintas. De ahí la afirmación, recuperada por Lopera, según la cual “Los caminos del afecto nos muestra que, con una mirada nueva, subjetiva queer se pueden reinterpretar y resignificar obras canónicas” (p. 617). En el contexto ecuatoriano, esto implica releer obras asentadas en el imaginario nacional (del realismo social a las narrativas urbanas recientes) con atención a puntos de fuga: silencios, eufemismos, metáforas del desvío, modos de mirar el cuerpo, escenas de vergüenza o de agencia. Al hacerlo, la tradición no se hereda: se practica. Conviene insistir en la dimensión relacional de esta propuesta. Cuando Balderston destaca a Fernando Vallejo, Carlos Monsiváis y Sylvia Molloy como parte de la red latinoamericana, no canoniza una lista; señala procedimientos y acoplamientos entre textos que circulan por editoriales, suplementos culturales, universidades y foros activistas. La tradición queer se vuelve entonces constelación: puntos que brillan con distinta intensidad según quién lee, desde dónde y con qué problemas. Bajo esta luz, el caso ecuatoriano se ancla en Palacio y Ledesma, pero se proyecta hacia autorías posteriores que reescriben la abyección como agencia y experimentan con léxicos, pronombres, focalizaciones y performatividades. Lo relevante en este punto es el mecanismo mediante el cual se constituye la tradición: la intertextualidad, entendida como el archivo que se reactiva; la performatividad, en tanto la forma literaria

produce sujeto; y la circulación, concebida como la transformación de las escenas de lectura. Desde esta perspectiva, la tradición queer no se define como un inventario cerrado de textos, sino como un modo de leer y un conjunto de prácticas en constante disputa.

2.10.5 Disidencias, género y canon literario andino: perspectivas críticas desde el Ecuador

Adicional a lo presentado por Palacio y Ledesma, existen obras literarias de temática LGBTI más recientes que ilustran con fidelidad la discriminación y con ello la lucha social de estos grupos en el Ecuador. Un ejemplo de ello es *Gabriela* de Raúl Vallejo (2019), que desempeña un papel crucial en el reconocimiento y la discusión de las disidencias sexuales al presentar personajes y situaciones que desafían lo normativo, mostrando tanto la discriminación y los prejuicios que enfrentan como la lucha por el derecho a existir y ser aceptados. Esta representación destaca la importancia de la literatura en la visibilización y humanización de estas experiencias, al tiempo que desafía las concepciones tradicionales de género y orientación sexual, visibilizando las tensiones internas y externas de los personajes y la necesidad de una sociedad más inclusiva y empática. Más allá de narrar historias de un grupo vulnerable, *Gabriela* apela a la reflexión sobre los propios prejuicios y sobre la estructura social que perpetúa la exclusión como parte del impacto cultural (Rebelo, 2022). La novela actúa como un catalizador para el cambio social, promoviendo un entendimiento más profundo de la diversidad sexual y un horizonte de confrontación con los regímenes heteronormativos que sostienen la exclusión en el Ecuador contemporáneo.

En un marco más amplio, la literatura andina contemporánea también ha problematizado las subjetividades de las disidencias sexuales, reflejando tanto la resistencia como la conformidad frente a los sistemas normativos. Falconí Trávez (2011), en su tesis doctoral *De las cenizas al texto: transgresiones identitarias gays, lesbianas y queer en el ordenamiento literario andino contemporáneo*, examina cómo los textos literarios andinos no solo representan estas identidades a través de figuras complejas, sino que además transgreden los ordenamientos literarios tradicionales. A través de la teoría literaria y la crítica comparativa, el autor muestra cómo los escritores han utilizado el cuerpo y la sexualidad como espacios de resistencia cultural y política: “el cuerpo y la sexualidad son

utilizados por los autores andinos para cuestionar las normas socioculturales y legales dominantes” (Falconí, 2011, p. 113).

Desde este enfoque interdisciplinario —que combina teoría literaria, estudios culturales y derecho—, Falconí (2011) subraya la importancia de leer la literatura como un acto político capaz de desafiar el *status quo* y abrir un espacio único donde la identidad sexual y de género puede explorarse y expresarse libremente, desafiando las expectativas y normas tradicionales (p. 177). En este sentido, la literatura andina se configura como un refugio para las voces marginadas y un canal para la expresión de identidades no convencionales, lo que permite articular la creación estética con las disputas políticas y culturales en torno a la diversidad sexual en la región. De esta manera, las aproximaciones de Vallejo y Falconí evidencian cómo las narrativas y los estudios literarios se articulan en un mismo horizonte crítico: el de pensar la sexualidad y el género como dimensiones que atraviesan tanto la creación estética como su recepción académica. En esa línea, los aportes posteriores de Falconí (2015) amplían esta reflexión al situar el problema en el terreno de la construcción del canon andino, donde se revelan los alcances y límites de la inclusión de las disidencias sexuales en la literatura.

En referencia a lo que envuelve a la literatura andina y a la teoría de género, esta se puede vincular con la construcción del canon literario, tomando en cuenta lo que ha significado la presencia de las diversidades sexo-genéricas en la literatura ecuatoriana. En tal sentido, Falconí Trávez (2015), en su artículo “El canon literario andino desde los estudios de género: cargar con el peso de la hetero (marica) geneidad contradictoria. El caso de Pablo Palacio” publicado en la revista *Caracol* de la Universidad de São Paulo, explora cómo la ausencia de perspectiva sexo-genérica en ciertos textos literarios, como los de Pablo Palacio, plantea interrogantes sobre la visibilización de la sexualidad en la academia y la justificación del afán creativo de los autores. Además, se cuestiona por qué ciertos escritores, como Palacio, han sido marginados en el canon literario ecuatoriano a pesar de su ruptura estética y crítica. Este texto evidencia la importancia del género como una categoría de análisis fundamental en la literatura andina. La propuesta teórica de Falconí se enmarca en una visión crítica que busca desentrañar las complejidades de la construcción del canon literario desde

una perspectiva de género. Este enfoque se alinea con las corrientes feministas y queer que han problematizado la representación de las sexualidades disidentes en la literatura.

Algunas autoras relevantes en este contexto, como Hélène Cixous (1975), Judith Butler (1990), Eve Kosofsky Sedgwick (1990) y María Lugones (2008), han explorado las intersecciones entre gender, sexuality y literature, aportando a la comprensión de las dinámicas de poder y exclusión presentes en la construcción del literary canon. Asimismo, la crítica feminista y queer ha enfatizado en la necesidad de revisar las imágenes y binomios corporales que subyacen en la academia, como la relación de dependencia entre el subalterno y el literary canon. En este sentido, el análisis de Falconí Trávez (2015) destaca la importancia de cuestionar las normas sexo-genéricas naturalizadas en la construcción del sentido en la literatura andina, de manera que la revisión del canon desde una perspectiva de género e interseccionalidad ética y estética implicaría una apertura hacia nuevas posibilidades para una crítica literaria más inclusiva y reflexiva. Estas propuestas teóricas, aunque de alcance general, encuentran eco y problematización en el análisis de la literatura ecuatoriana, donde las tensiones entre canon, género y disidencia sexual se hacen especialmente visibles. En este marco, la reflexión crítica de Falconí Trávez (2011), en su tesis doctoral *De las cenizas al texto: transgresiones identitarias gays, lesbianas y queer en el ordenamiento literario andino contemporáneo* (Universidad Autónoma de Barcelona), constituye un aporte central para comprender cómo la literatura andina se relaciona con la visibilización (o invisibilización) de las diversidades sexo-genéricas. Allí examina por qué textos como los de Pablo Palacio, pese a su ruptura estética y a su cuestionamiento de la normatividad social, han sido marginados en el proceso de canonización, lo que revela la aparente neutralidad de los criterios académicos como un mecanismo que reproduce dinámicas de poder heteronormativas. La propuesta de Falconí no se limita a rescatar autores específicos, sino que plantea la necesidad de revisar el canon ecuatoriano desde una perspectiva de género, evidenciando los mecanismos de exclusión que han silenciado a las disidencias sexuales en la literatura. Con ello, se abre un campo de análisis que articula teoría literaria, crítica de género y estudios culturales, mostrando cómo la academia misma se convierte en un espacio de disputa por la legitimación o marginalización de ciertas escrituras. Este enfoque resulta especialmente relevante para el presente estudio, pues permite comprender cómo las representaciones literarias de la disidencia sexual en el Ecuador no solo emergen en el plano

estético, sino que también se juegan en la lucha por el reconocimiento académico y la inclusión en el canon. La lectura de Falconí sitúa la literatura andina contemporánea como un territorio crítico en el que la construcción del canon se intersecta con debates sobre género, poder y sexualidad.

En suma, la tradición queer en el Ecuador no se configura únicamente a partir de hitos fundacionales como Palacio y Ledesma, sino que se expande hacia obras posteriores —como las de Raúl Vallejo— y hacia reflexiones críticas sobre el canon literario andino que, desde Falconí Trávez, revelan los mecanismos de inclusión y exclusión en la academia. Esta tradición se construye a través de la intertextualidad, se performa en las formas literarias y se disputa en los circuitos de circulación y canonización. Bajo esta perspectiva, el archivo queer ecuatoriano dialoga con la genealogía crítica latinoamericana, se proyecta hacia nuevas autorías que reescriben la abyección en clave de agencia y abre el camino para los criterios metodológicos que orientarán el análisis del corpus en la presente investigación.

2.11 Síntesis integradora y criterios analíticos del estudio

La revisión del estado del arte y de los fundamentos teóricos ha puesto en evidencia que las literaturas indígena, afroecuatoriana y queer deben entenderse como dimensiones interrelacionadas que tensionan las nociones de identidad, canon y representación en la literatura ecuatoriana contemporánea. De este recorrido se desprenden tres ejes conceptuales —identidad como devenir, interseccionalidad y prácticas literarias como discurso sociocultural— que no solo articulan los debates examinados, también se constituyen en criterios operativos para el análisis del corpus en el Capítulo 4. Dichos ejes permiten abordar cada tradición desde una perspectiva comparativa, sin diluir sus especificidades históricas y estéticas. En este sentido, la síntesis que aquí se presenta no clausura el recorrido, sino que construye un puente hacia la etapa analítica de la investigación. El objetivo es explicitar cómo las categorías teóricas se traducen en hipótesis de lectura y cómo estas se aplican en el examen de las obras seleccionadas.

En esta línea, los debates teóricos y críticos revisados permiten identificar un conjunto de núcleos analíticos que orientan la lectura del corpus. Más que conclusiones cerradas, se

trata de herramientas conceptuales que facilitan el tránsito hacia la etapa interpretativa de la investigación. Estos núcleos se organizan en tres ejes complementarios que articulan las discusiones sobre identidad, canon y representación, y que funcionarán como criterios metodológicos en el análisis de las obras: identidad como devenir y multiplicidad; interseccionalidad como método de lectura textual; y prácticas literarias entendidas como discurso sociocultural.

Identidad como devenir y multiplicidad

Este eje permite observar cómo los textos literarios problematizan la noción de identidad fija, proponiendo en su lugar figuras móviles y procesuales. En el caso indígena, el devenir se articula en torno a la lengua, la oralidad y la memoria colectiva; en lo afroecuatoriano, en torno a la diáspora y la doble conciencia; y en lo queer, mediante estrategias formales como la impersonalidad y la personificación, que configuran experiencias de vergüenza, deseo y agencia.

Interseccionalidad como método de lectura textual

La literatura muestra cómo las identidades se inscriben en un cruce de ejes sociales (género, raza, clase, territorio). En el corpus indígena, la interseccionalidad emerge en la tensión entre etnicidad y género; en el afroecuatoriano, en la articulación de raza, clase y región; en el queer, en la relación entre sexualidad, economía y violencia simbólica. De este modo, la interseccionalidad no opera como telón de fondo, sino como condición constitutiva de la enunciación literaria.

Prácticas literarias como discurso sociocultural

La literatura no solo representa realidades, también interviene en la esfera pública. Los textos indígenas funcionan como resistencia cultural frente a la colonialidad; los afroecuatorianos desestabilizan el canon nacional andinocéntrico y cuestionan el mito del mestizaje armónico; los queer disputan léxicos normativos, experimentan con pronombres y formas, y reconfiguran la recepción de las obras en el archivo nacional.

3. Revisión de producción literaria y abordaje de las obras seleccionadas

El reconocimiento de la literatura como un espacio para el diálogo cultural y la confrontación de las estructuras de poder ha representado un tema ampliamente cuestionado desde diversos escenarios de estudio. En el plano literario del Ecuador, la visibilización de autores que conforman las diversidades étnicas y sexo-genéricas constituye un desafío esencial, no solo para expandir la comprensión de la realidad social del país sino para desestabilizar lo que ha establecido el canon literario tradicional, integrado en gran medida por la hegemonía de autores blancos y mestizos. La importancia de analizar las obras de escritores que conforman estas poblaciones, reside en la comprensión de cómo estos textos no solo narran experiencias de resistencia frente a la opresión, sino que también contribuyen de manera activa a la resignificación de las identidades colectivas, así como la deconstrucción de las narrativas dominantes.

Desde finales del siglo XX hasta el transcurso del siglo XXI, la literatura ecuatoriana ha venido experimentado múltiples transformaciones, implicando un importante resurgimiento en su producción, particularmente en algunos grupos históricamente marginados de los cuales este trabajo se ocupa. Estas poblaciones que han experimentado largos procesos de lucha ante la exclusión y su invisibilización tanto a nivel social como literario, han encontrado en la palabra escrita un espacio para reconocer y reivindicar su identidad, plasmar sus historias y hacer frente a las dinámicas de poder que los han separado del canon literario ecuatoriano. En el transcurso del nuevo siglo, la producción literaria de estas comunidades ha ido ganando fuerza de una manera significativa, algunas con mayor intensidad que otras, integrando elementos estéticos, culturales y políticos que reflejan las luchas por la visibilidad, el reconocimiento y la restitución de sus derechos.

3.1 Producción literaria indígena: fundamentos originarios y desarrollos contemporáneos

El análisis de la literatura indígena producida en el Ecuador desde finales del siglo XX requiere ser situado, aunque de manera puntual, en relación con sus orígenes. Esta referencia, lejos de limitarse a cumplir la función de reseñar un pasado ya documentado, establece el marco conceptual que permite comprender la vigencia de categorías lingüísticas,

literarias, ideológicas y sociales forjadas en esos primeros registros. La temprana escritura en lengua kichwa sumada a la persistencia de la tradición oral, constituyen un horizonte de sentido desde el cual se proyecta la producción contemporánea: una literatura que, al tiempo que dialoga con sus raíces, reconfigura los modos de narrar la memoria colectiva y de intervenir en el espacio social.

La presencia de literatura indígena se remonta al siglo XVII con los escritos de Jacinto Collahuazo, otavaleño considerado el primer cronista indígena del país en una época en que los pueblos estaban bajo el dominio colonial español. Es importante resaltar como un dato crucial en este abordaje, que la ciudad de Otavalo ha constituido un suelo fértil donde han germinado gran parte de los escritores indígenas del Ecuador y casi la totalidad de autores kichwas. Esto se ha podido evidenciar desde épocas coloniales con la ya mencionada figura de Collahuazo, quien ha documentado en lengua kichwa, episodios cruciales de la historia andina, entre ellos: las tensiones entre Huáscar y Atahualpa. Este punto de partida constituye un testimonio no solo de una resistencia cultural, sino de una temprana manifestación de la literatura indígena como herramienta de memoria. Posteriormente en el siglo XX, escritores como Ariruma Kowii revitalizaron esta tradición al transformar el kichwa en un lenguaje poético contemporáneo, como se observa en su obra *Mutsuktsurini* (1988). De igual forma, Fernando Chaves con su narrativa presentada en la novela *Plata y bronce*, abordó el choque entre culturas y las complejidades de la identidad indígena. A estos se suman algunos autores, de quienes más adelante se hará mención, y que testifican cómo Otavalo ha constituido un núcleo de pensamiento crítico y creativo, un espacio donde las letras se entrelazan con las raíces culturales, haciendo frente a la marginalización histórica.

Como sustento de lo manifestado sobre los orígenes de la literatura indígena, se dispone de un documento del historiador Víctor Alejandro Jaramillo (1975) que consta en el apartado “Otavaleños Ilustres” de la primera edición de la revista *Sarance* y manifiesta: “En Otavalo se sabe, desde hace tres centurias, que el cacique indiano Jacinto Collahuazo nació en este lugar por los años 1660, cuando Otavalo tenía la categoría de Asiento y era cabecera del Corregimiento del mismo nombre” (Jaramillo, 1975, p. 90). De este modo se evidencia cronológicamente mediante un documento oficial, la primera presencia de un escritor indígena y al mismo tiempo, activista por sus derechos en el marco de una época compleja

para esta civilización en la historia. Además, se conoce que fue un líder importante en su comunidad, un hombre ilustrado y reconocido por su ingenio, caracterizado por defender los derechos y la identidad cultural de los pueblos indígenas desde sus funciones. En cuanto a su producción literaria —como consta en el antecedente histórico de la literatura ecuatoriana, en el primer capítulo de este trabajo-, su obra más reconocida es el poema “Elegía a la muerte de Atahualpa”, en el cual lamenta la ejecución del último emperador inca a manos de los españoles. Este texto fue escrito en kichwa y posteriormente traducida al español. Su obra constituyó un testimonio de la resistencia cultural de los indígenas y fue considerada como subversiva por las autoridades coloniales, por lo que sus escritos fueron quemados y destruidos. Sin embargo, partes de su obra han subsistido gracias a la tradición oral y a la unidad de comunidades, por lo que esta obra representa una pieza fundamental en la historia de la literatura indígena en América Latina al documentar el dolor de los pueblos nativos frente a la colonización, permitiéndose afirmar que, a pesar de no contar con textos documentados ni publicaciones oficiales, la presencia indígena ha estado manifiesta desde siglos pasados en las letras ecuatorianas.

Bajo esta premisa que hace mención a los orígenes y la presencia indígena en siglos pasados en el Ecuador, su producción literaria, en lo que va desde finales del siglo XX hasta inicios del nuevo siglo, ha constituido en gran medida uno de los múltiples puntos de quiebre de este sondeo, dado que, a pesar de la lucha de las comunidades indígenas por mantener su tradición oral, la escritura no ha emergido en la misma proporción debido a la escasez de obras oficiales publicadas, así como de investigaciones que documenten la existencia de las mismas como se ha venido resaltando en los capítulos anteriores. Sin embargo, esta problemática, como se ha insistido reiteradamente, se enmarca principalmente en el factor exclusión, tanto cultural como lingüística. Esto se evidencia en lo manifestado por Gabriela Pólit Dueñas (2021) en su libro *Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*, en el capítulo “Jirones en el tejido: una lectura de los aportes de la crítica literaria ecuatoriana en la última década”, donde se recalca el abandono cultural y lingüístico al referir lo siguiente:

En el caso de América, el olvido implicó una unidad bajo el alero de una lengua común que descartó diferencias y así logró consolidar el criterio único que fue el proyecto nacional. En

Ecuador, el ejemplo más claro es la exclusión de la lengua indígena y todas sus manifestaciones. (Polit, 2021, p. 19)

Esto afecta directamente a la literatura como una manifestación del lenguaje, agregando que también existe una falta de representación en la literatura ecuatoriana contemporánea según lo que apunta la investigadora. Esta afirmación se fortalece considerando que históricamente la lengua indígena ha sobrevivido a las conspiraciones para su extinción y abandono, como lo expresa Polit más adelante al referirse a la investigadora Regina Harrison, quien en su artículo revela un estudio de la concepción del quichua en el siglo XIX en el que devela que el emblemático Juan León Mera fue quien se preocupó por la inclusión de la lengua indígena en el proyecto nacional como un acto de resistencia al olvido (p. 19). No obstante, de lo poco que se ha podido identificar, se han evidenciado intentos de escritura y publicaciones importantes para la preservación de sus cosmovisiones, lenguas y formas de vida, así como para la resistencia cultural frente a la globalización y la hegemonía cultural occidental. La literatura indígena contemporánea no solo ha constituido una extensión de esta tradición oral, también incorpora la escritura en lenguas indígenas como el kichwa y el shuar por medio de ediciones bilingües en sus publicaciones, reflejando de este modo un acto de resistencia al permitir la supervivencia de lenguas que han venido siendo marginadas y en muchos casos amenazadas de extinción. En este contexto, la escritura indígena se ha venido transformando en un espacio donde se entrelazan lo ancestral y lo contemporáneo, sus autores han utilizado la literatura para reivindicar su cultura, y al mismo tiempo, para confrontar las problemáticas contemporáneas que enfrentan sus pueblos, entre ellas: el desplazamiento, la devastación de la naturaleza y la lucha por la autodeterminación.

3.2 Presencia de literatura indígena en el Ecuador del siglo XXI: autores y obras representativas

3.2.1 Yana Lucila Lema

En lo que respecta a producción literaria de autores indígenas en el siglo XXI se destaca como una de las figuras más representativas de los últimos años a la escritora otavaleña Yana Lucila Lema, nacida en la ciudad de Otavalo en 1974 y reconocida también por su activismo al colaborar con algunas organizaciones indígenas desde su profesión como

comunicadora social. En calidad de escritora, se destaca por haber publicado sus poemarios bilingües: *Tamyawan Shamukupani* (2018), y *Kampa shimita yarkachini* (2021) y en la narrativa, su cuento *Chaska*, ganadora del premio nacional Darío Guevara Mayorga a la mejor obra publicada en la categoría cuento infantil, otorgado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito en 2016 (Nueva York Poetry Review, 2021).

Tanto en las obras *Tamyawan Shamukupani* (2018) y *Kampa shimita yarkachini* (2021), Lema aborda una variedad de temáticas que reflejan su conexión con la cultura indígena y su compromiso con la identidad como una manifestación de su herencia kichwa que explora las complejidades de ser parte de una comunidad indígena en el contexto contemporáneo. Su poesía a menudo incorpora elementos de la cosmovisión indígena con imágenes poéticas que hacen alusión al paisaje andino y sus elementos, donde la diversidad natural juega un papel central en la identidad y espiritualidad (Esteros, 2023). Este culto hacia la naturaleza y sus elementos se ve reflejado de manera constante por medio de figuras literarias que evocan la belleza en su obra *Tamyawan Shamukupani*, *Con la lluvia respetuosamente estoy viniendo* donde manifiesta “madre luna / madre agua / madre tierra / madre antigua / que como mariposa blanca / has venido a visitarnos” (Lema, 2019, como se cita en Fundación Esteros, 2023). A través del uso de la personificación, la autora dota de cualidades humanas a elementos de la naturaleza, al referirse a la luna, al agua y a la tierra, infundiéndolos de vida y oficio para reflejar el valor que poseen estos elementos en la cosmovisión ancestral, un aspecto que desde su culto también representa una ambigüedad en su significado, ya que la cosmovisión andina considera a estos elementos como sagrados, asociados a deidades como La *Pachamama* que traducida del quechua significa Madre Tierra. Del mismo modo, se hace uso del símil para resaltar la comparación de la figura de la madre con una mariposa blanca que simboliza la sutileza y la pureza en un acto de exaltación.

En esta misma publicación la escritora también expresa una voz de denuncia ante las condiciones a las que están expuestas muchas mujeres indígenas en la actualidad frente a la vulneración étnica y de género como se puede observar en su “Poema 54”:

ñuka purita na allikachinakun
yallikta rikushpa upallakuta

—payka na kaymantachu— ninakun
kaymanta warmikunaka na shina tyarinchu
kaymanta warmikunaka na shina churakunchu
kaymanta warmikunaka na shina rimanchu
kaymanta warmikunaka na yachaywasiman rinchu
kaymanta warmikunaka na ista karikunata munanchu
kaymanta warmikunaka na mana ninchu ninakun
ñukakarín yana urkuta
tunirishka ruku wasita yarikupipash
ñukanchik kawsakkuna
ñukanchik wañushkakuna chaykunallata kakpipash
shukmi nishpa rikuwanakun
yallikta rikushpa upallakuta
—payka mana kaymantachu— ninakun¹²
(Lema, 2019, como se cita en Fundación Esteros, 2023)

El postulado de interseccionalidad de Crenshaw (1989) presentado en el apartado teórico puede verse reflejado en estos versos al considerarse como puntos de afectación dos condiciones: la de ser indígena y la de ser mujer. El poema plasma un rechazo de quienes la consideran ajena al lugar, por sus rasgos étnicos y culturales, al manifestar “les parezco extraña / me ven pasar y susurran / —ella no es de aquí—”. Del mismo modo, se recalca un sentimiento de repudio hacia su género en los versos: “no se visten así las mujeres de aquí / no hablan así las mujeres de aquí / no van al colegio las mujeres de aquí. De esta manera Yana Lema retrata desde un lenguaje lírico y al mismo tiempo profundo, una realidad que muchas mujeres indígenas han tenido que atravesar al verse doblemente marginadas frente a los grupos dominantes de la sociedad ecuatoriana.

¹² no les gusta mi caminar / me ven pasar y susurran /—ella no es de aquí—/ no se sientan así / las mujeres de aquí /no se visten así las mujeres de aquí /no hablan así las mujeres de aquí / no van al colegio las mujeres de aquí / no aman a otros hombres las mujeres de aquí/ no dicen no las mujeres de aquí / aunque yo extraño el monte negro / y la casa vieja que ahora / es tierra aunque nuestros vivos / y nuestros muertos son los mismos /les parezco extraña /me ven pasar y susurran. Adaptación al español a partir de la traducción publicada en la página Fundación Esteros (2023.)

Por su parte *Kampa Shimita Yarkachini, Tengo hambre de tu boca* refleja, además de la exaltación a la naturaleza de su tierra, como se ha apuntado anteriormente, el sentimiento pasional hacia su ser amado, a través de imágenes y metáforas que hacen alusión al fuego, al avivamiento del amor y lo que este sentir genera en ella: “me adornaré con mullos / y cuentas preciosas / y les hablaré de ti / yo creo / que arderá como en llamas rojas / tu corazón por mí” (Lema, 2019, como se cita en Fundación Esteros, 2023). Es conveniente resaltar que su escritura transita por varias sensaciones manifiestas desde la realidad indígena: la indignación ante el rechazo, el derecho a sentir amor de una mujer indígena, el culto a la naturaleza y a sus divinidades siempre está presente como un acto de fidelidad a sus raíces y creencias.

Yana Lema, además de representar de manera activa un reflejo de las letras indígenas, se ha destacado representando al Ecuador en sus participaciones, tanto en el Encuentro Internacional de Comunicadores Indígenas y de Escritores en Lenguas Indígenas (UNAM), el Encuentro de la Asociación de Escritores en Lengua Indígena de México, y los Festivales de Poesía de Medellín y Bogotá (Colombia) entre los más destacados. Adicional a sus publicaciones, su poesía consta en los libros: *Las palabras pueden: Los escritores y la infancia* (UNICEF), en la antología poética de los pueblos y las nacionalidades indígenas del Ecuador *Ñaupá pachamanta purik rimaykuna / Antiguas palabras andantes* (Casa de la Ecuatoriana 2016), y en el número especial de la revista *Diálogo*, Los cinco puntos cardinales en la literatura indígena contemporánea (DePaul University, 2016). En la actualidad, la autora se desempeña como catedrática en la Universidad de la Artes en Guayaquil. (Hawansuyo, 2019).

3.2.2 Ariruma Kowii Maldonado

En la ciudad de Otavalo también sobresale la figura de Wankar Ariruma Kowii Maldonado, antes llamado Jacinto Conejo Maldonado, nacido en agosto de 1961, escritor, poeta y dirigente indígena ecuatoriano de nacionalidad kichwa. Actualmente es considerado uno de los poetas más importantes que escriben en kichwa. Sus estudios fueron en ciencias sociales y políticas en la Universidad Central del Ecuador. Adicionalmente colabora para el diario quiteño Hoy.

En su producción literaria destaca su colección de poemas kichwas *Mutsuksurini* publicada en 1988 el mismo que ha marcado un hito por ser uno de los primeros libros en el Ecuador exclusivamente escritos en kichwa, además, escribió en 1993 el libro *Tsaitsik: poemas para construir el futuro* en una edición bilingüe y en 1998 *Diccionario de nombres quichuas*. Su obra se caracteriza por representar un acto de resistencia cultural que a través de la lírica pretende reivindicar la identidad y la cosmovisión andina. Sus poemas en *Mutsuksurini* abarcan la naturaleza, la espiritualidad, la memoria ancestral y la lucha por la libertad. Por medio de su escritura, Kowii pretende retratar la esencia de la cultura kichwa, rescatando sus valores, así como la importancia de la lengua y la tradición oral. Su trabajo está caracterizado por una musicalidad particular y el uso de un lenguaje cargado de simbolismos, que revela la conexión entre el ser humano y la tierra. Su poesía constituye no solamente un canal de expresión artística, sino también un puente de sanación y de resistencia cultural. *Tsaitsik: Poemas para construir el futuro* es una obra bilingüe en kichwa y español, comprende una manifestación de la identidad cultural andina y un esfuerzo consciente por avivar la lengua kichwa a través de la literatura. En este poemario el autor fusiona elementos de la cosmovisión kichwa, su relación con la naturaleza y los desafíos del mundo moderno, buscando construir un futuro que respete y celebre la herencia cultural indígena. Del mismo modo, celebra al amor en todas sus manifestaciones, con énfasis en el amor eros, sin dejar de lado sus convicciones de lucha como lo expresa en uno de sus poemas “Canción de amor” *Llajtapaj kaparishna / ñukataka juyanimi / ninki / shina kashkamanta / kanta juyani*. (Kowii, 2000, p. 72)¹³

Es de esta manera, como Kowii presenta una obra de contextos no aislados que integra al sentimiento afectivo, el enfoque social al que históricamente ha estado expuesta la población indígena ante las desigualdades sociales. No obstante, es preciso recalcar que esta obra presenta elementos que oscilan desde la denuncia ya expuesta, hasta el culto a la

¹³ Lo que más amo de ti / es tu forma de decir / que me amas / como el grito fuerte /del pueblo, cuando sale /a combatir. Adaptación al español incluida en la misma edición del libro *Tsaitsik: poemas para construir el futuro* (Kowii, 2000).

naturaleza y lo sagrado, así como la reafirmación de la identidad en torno a la manifestación sentimental hacia su ser amado.

Es oportuno recalcar que adicional al campo literario, Ariruma Kowii Maldonado ha estado presente de una manera muy significativa en el plano político y social en su comunidad, ocupando cargos estratégicos en su lucha al ser nombrado subsecretario de Educación de los Pueblos Indígenas de Ecuador en el Ministerio de Educación en 2007.

3.2.3 Segundo Antonio Tituaña Males (Auki Tituaña)

Otro representante de la lírica Kichwa es el otavaleño Auki Tituaña definido como un escritor comprometido con las maneras de representación de la vida, así como con las comunidades indígenas y sus desafíos en el contexto ecuatoriano. Su producción se caracteriza por un marcado sentido de pertenencia e identidad cultural y por la denuncia hacia la marginación y los procesos históricos de colonización que han afectado a los pueblos y nacionalidades indígenas. Al igual que los autores Otavaleños ya mencionados, Tituaña forma parte de una generación de escritores indígenas que se valen de la literatura como un canal de resistencia y a su vez una herramienta para preservar y difundir la ancestralidad y la cultura en sí misma

Dentro de su producción sobresale su obra más relevante titulada *Corazón que rompe el silencio* (2018). Este poemario manifiesta el anhelo del autor por reivindicar aspectos claves de su cultura, entre ellas: la identidad, la espiritualidad y la resistencia de los pueblos indígenas frente a las múltiples formas de opresión. Por medio de una poética de denuncia, y a su vez de esperanza, Tituaña pone de relieve la importancia de contar con una memoria histórica, así como la preservación de las tradiciones indígenas en el mundo moderno.

Entre los temas centrales en la obra de Auki Tituaña se destaca la defensa de la tierra y el territorio, la espiritualidad indígena, el reconocimiento de la diversidad cultural y la lucha contra la opresión y la injusticia social, los mismos que son presentados entre símbolos y mitos de la cosmovisión Kichwa, además de las múltiples experiencias de lucha y resistencia. Es importante resaltar que estos aspectos se van plasmado desde los elementos identitarios que el autor va a introduciendo en sus escritos como lo manifiesta: “De las entrañas de la

tierra surge el recuerdo / Mi espíritu camina buscando / El recuerdo vuela con el cóndor / Mi corazón se llena del recuerdo/ Grande es la vida, profundo su eco” (Tituaña, 2003, p. 65). De estos elementos, merece la pena resaltar la figura de “El Cóndor” que corresponde, además de un símbolo ancestral por las destrezas de esta ave, un elemento que forma parte de la identidad ecuatoriana y que consta en la parte superior del escudo nacional, siendo un símbolo de identidad étnica y nacional que representa a la fauna de este país y a los pueblos y nacionalidades indígenas. Este elemento es mencionando en medio de versos que aluden a la espiritualidad que surge desde las raíces y la tierra como una manera de injertarse a la naturaleza, denotando pertenencia y a su vez la celebración de la vida como un don recibido.

3.2.4 Tsaywa Samay Cañamar Maldonado

De la ciudad de Otavalo también es originaria la escritora Tsaywa Cañamar, una mujer kichwa otavaleña, psicoterapeuta y docente universitaria de activismo feminista. Su labor se ha caracterizado por la sensibilidad con los derechos humanos, dedicando su trabajo a la protección de la infancia en contextos de movilidad humana, así como a los derechos de las mujeres frente a la violencia de género.

En lo que respecta a su obra, Tsaywa es autora del poemario “Shunku-yay” (Mirarse en la eternidad del corazón) (2021) una producción bilingüe kichwa-español, que se propone empatizar con la Madre Tierra y con la realidad de las mujeres indígenas como una de las realidades de la actualidad. Esta autora, a diferencia de los ya mencionados, se caracteriza por plasmar en sus obras, temas relacionados con el feminismo y las diversas problemáticas que afectan a las mujeres y los cuerpos feminizados. Además de mostrar una afinidad con los elementos de la naturaleza, Cañamar profundiza en aspectos espirituales como la sanación y la memoria, a su vez aborda cuestiones relacionadas al oficio de la escritura como se presenta a continuación: Imatak kan killkanaka niwarkami /Chayka imashachari nanay shunkuta tuksimurka, yuyaytapash, makitapash nanachirka. /Chay yashka kipaka nirkani;

/Killkashpaka ancashnami kay kawsaypi muyurini...¹⁴ (Cañamar, 2021 como se cita en Siwar Mayu, 2022).

Al enfatizar en la sanación, reiterando el hecho, la autora hace catarsis con el acto de escritura como un escape para contrarrestar el peso de la opresión histórica que guarda en la memoria y las diferentes condiciones de vulnerabilidad hacia su etnia y su género, reflejándose nuevamente visible el concepto de interseccionalidad. Adicional a su labor literaria, Tsaywa ha participado en diversos proyectos de investigación relacionados con la enseñanza de la lengua y cultura kichwa en instituciones como la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) y la Universidad Nacional de Educación (UNAE).

Como se ha apuntado anteriormente, la ciudad de Otavalo ha representado un lugar de privilegiado para el surgimiento de múltiples voces literarias indígenas, adicional a los ya mencionados están: Ali lema Imbaquingo, Achic Pacari Lema, entre otros, considerando también que en esta misma ciudad han emergido autores como Gustavo Alfredo Jácome que a pesar de no ser indígena, sino mestizo, su producción literaria toca representación y defensa de la identidad indígena desde una perspectiva mestiza.

Por otra parte, adicional a los autores Kichwa, existen autores indígenas de otros pueblos nacionalidades de los que se destacan autores Shuar.

3.2.5 Raquel Antún Tsamaraint

Raquel Yolanda Antún Tsamaraint, escritora Shuar nacida en 1969 en Taisha Morona Santiago, su formación la hizo en pedagogía, constituyéndose como mediadora de conflictos comunitarios. Su activismo ha sido ejercido con liderazgo, militando desde temprana edad en la lucha por los ideales del Movimiento Indígena, trabajó en la Federación Interprovincial

¹⁴ Si me preguntaran de nuevo / ¿por qué escribo? /Repetiría: para sanar memoria. /Hoy me sana lo que en su siglo nos ató los huesos. /Hoy se tejen con mi voz, e invento salidas. Adaptación al español a partir de la traducción publicada en la página Siwar Mayu (2022).

de Centros Shuar; llegando a ser su dirigente de Educación y presidenta de la Comisión Nacional de Educación Intercultural Bilingüe, entre otros cargos de liderazgo.

Su producción literaria ha destacado en la producción lírica y en la escritura de trabajos de carácter didáctico e investigativo, además, su poesía ha estado relacionada con la vivencia y la cosmovisión de la nacionalidad Shuar, a pesar de no contar con publicaciones oficiales, ha participado en las antologías: *Amanece en nuestras vidas; Collar de historias y Lunas; L'Avant-garde du monde; Hatun Taki / Poemas a la Madre Tierra y a los Abuelos; Chawpi Pachapi Arawikuna / Nuestra propia palabra y Ñawpa pachamanta purik rimaykuna / Antiguas palabras andantes* (Siwar Mayu, 2022).

Entre sus temas recurrentes, está el culto y respeto hacia la naturaleza, la flora y la fauna, la ancestralidad de los pueblos y la exaltación al amor con elementos culturales. Esto se puede apreciar en su poema “YAMPINKIA NAYAIMPINIAM / Jaguares del cielo”:
Yampinkia nayaimpiniam wakaruiti yaa aintsank. / Nayaimpiniam charip chichainiakuinkia
nii ainiawai nunkanam /Tarattsa wakeruuniak./ Yampinkiaka yaa yunkunmirin yuiniawai,
niinkia winia apachur /Ainiawai, karar wainianiawai¹⁵(Antun, 2016, como se cita en Siwar Mayu, 2023).

En este texto la autora refleja el valor de la ancestralidad y su diversidad, mediante elementos ficticios cargados figuras literarias como metáforas: “Y los jaguares subieron al cielo convertidos en estrellas” y personificación “Si de pronto el firmamento ruge”. De esta manera se representa la fusión de múltiples elementos tanto reales como ficticios a modo de un realismo mágico de lo que abarca el entorno de la selva ecuatoriana.

3.2.6 María Clara Sharupi Jua

María Clara Sharupi es una de las escritoras Shuar que más se ha destacado en la población Shuar. Originaria de Morona Santiago, región amazónica del Ecuador, ha dedicado su vida a la preservación y promoción del Shuar Chicham, su lengua materna. Desde muy

¹⁵ Jaguares del cielo: Y los jaguares subieron al cielo convertidos en estrellas. / Si de pronto el firmamento ruge, / son ellos que extrañan el calor de la tierra. / Los jaguares comen polvo de estrellas, / ellos son mis abuelos que guían mis sueños. Adaptación al español a partir de la traducción publicada en la página Siwar Mayu (2022).

joven tuvo una inclinación especial por las tradiciones orales y la literatura de su comunidad bajo la influencia de su padre, un traductor shuar-castellano, y su madre, quien le transmitió los saberes ancestrales por medio de los cantos, relatos y rituales de su cultura. María Clara enfrentó una serie de dificultades como la discriminación en su infancia por hablar y vestir como mujer shuar, razón de fuerza que la impulsó para activar su sentido creativo como reacción ante las injusticias. Sharupi encontró en la poesía un medio para transformar la indignación, rabia y el miedo en herramientas de resistencia y comunicación, y para difundir la riqueza de las lenguas maternas y no callar ante la realidad dominante.

Su obra literaria incluye algunas antologías, de las cuales destaca *Amanece en nuestras vidas* (2011) que contribuyó para posicionarla como una representante de la literatura indígena y que a su vez le ha permitido alcanzar un reconocimiento internacional. Además, participó en festivales y ferias de renombre, y su poesía ha sido traducida a varios idiomas. Su libro más representativo, *Tarimiat*, constituye un homenaje a sus ancestros, recopila historias y tradiciones orales shuar en un esfuerzo por mantener viva la memoria cultural. Este proyecto refleja su compromiso latente por documentar y preservar la cosmovisión de su pueblo.

Además de su labor literaria, ha sido traductora de la Constitución de Montecristi a la lengua Shuar Chicham, fue integrante de la Coalición de Mujeres Amazónicas y promovió proyectos interculturales orientados hacia niños y jóvenes. Para María Clara la lengua es un pilar esencial de la identidad y la memoria, por lo que su lucha está dirigida a garantizar que las futuras generaciones reconozcan el valor de las lenguas ancestrales como herramientas de resistencia y representación cultural. Con la producción futura de su libro *Cerbatana y Curare*, busca continuar su misión de llevar los saberes shuar a un público más diverso y extenso, fomentando el diálogo intercultural y la reflexión sobre el valor de preservar las tradiciones orales dentro de un mundo globalizado (Proamazonía, 2023).

Los valores ancestrales ejercen un poder significativo en la obra de Sharupi, desde sus versos descriptivos, llenos de imágenes diversas y culturales que evocan a la memoria de sus progenitores como proveedores de esa inmensa riqueza cultural heredada en las letras de

la autora y su sensibilidad hacia los elementos naturales de su comunidad. Esto se puede reflejar en su poema titulado “Como puma herido”.

Evoco la memoria de mi Madre
pegada a un libro e hilando sus letras
queriendo interpretar colores y sabores
pienso en mi Padre
junto a la hoja de un cuaderno
tratando de esculpir formas esquivas
para enseñar a sus hijos a descubrir en cada letra
el cordón umbilical de la sabiduría ancestral.
(Sharupi, 2012, como se citó en Festival Internacional de Poesía de Medellín, 2012).

Mediante este fragmento se puede apreciar el valor que la autora otorga a la herencia ancestral con todas sus manifestaciones, por medio del uso de recursos como la metáfora, al recordar a su madre “hilando sus letras, queriendo interpretar colores y sabores” o al referirse a su padre como un escultor que, mediante la enseñanza, mantiene viva la herencia del lenguaje y toda la sabiduría de su cultura. Gran parte de la riqueza encerrada en los versos de María Clara Sharupi, podrá ser escudriñada con mayor detalle en el análisis de su obra *Tarimiat*.

3.2.7 Sarawi Andrango Titumaita

Sarawi Andrango, oriunda del pueblo Kayambi del territorio Panzaleo es una voz destacada en la literatura indígena de Ecuador. Entre sus actividades combina su quehacer literario con la orfebrería, el bordado y la producción artística, demostrando una profunda conexión con la cultura ancestral. Su producción escrita aborda temas de identidad indígena, resistencia cultural, y en gran medida la lucha por los derechos de las mujeres, elementos visibles en sus libros: *Somos* (2022) y *Resistencia* (2024), coescritos con Darío Iza Pilaquina. Estos textos describen la historia de los pueblos originarios y sus luchas, incluyendo el levantamiento indígena y popular de 2022 en el Ecuador.

Ha sido reconocida internacionalmente y ha participado en ferias del libro y encuentros poéticos en países como México, Bolivia y Perú, llevando consigo la memoria histórica de su comunidad. Su poesía, se caracteriza por el llamado que hace a la dignidad y los derechos de los pueblos originarios, buscando el despertar de conciencias y la preservación de la identidad indígena. Como líder cultural, su compromiso va más allá de las letras, constituye en un símbolo de la resistencia y la lucha por la justicia social desde el corazón de los Andes ecuatorianos. En su poesía, a diferencia de otros autores indígenas, se puede evidenciar el sentimiento de lucha y activismo presente en las jornadas de levantamiento indígena ante hechos políticos y sociales que han aquejado al Ecuador en el año 2019 durante las protestas hacia el gobierno de Lenin Moreno, ante las fuertes medidas económicas ejercidas en el país. Este sentimiento de resistencia se puede detectar claramente en su poema titulado “Octubre 2019”.

¡No tenemos miedo!
El runa se levantó
tiemblan los políticos.
el de hablar suave y mirada oculta
se levantó.
¡No tenemos miedo!
pulmones oprimidos
ojos humedecidos,
piel enrojecida
¡No tenemos miedo!
agua y bicarbonato
pañuelos y pies rápidos
lentejas y pan
lágrimas y abrazos.
(Andrango, 2021, como se publicó en Casa Bukowski, s.f.).

La justicia social que se une al clamor de un país atravesado por la crisis, es uno de los sentimientos manifiestos con mayor intensidad en la obra de Sarawi, ya que expresa su indignación ante la represión del gobierno y la policía hacia su pueblo que resiste y a la vez resalta la gallardía de su pueblo, a manera de un cantar de gesta del siglo XXI que revela el peso de la memoria que guardan los indígenas por más de 500 años de resistencia. Existen a su vez una serie de autores indígenas de quienes lamentablemente no se cuenta con documentación suficiente sobre su vida y producción, sin embargo, es preciso mencionar algunas figuras como la de Ampam Karakras, escritor shuar que escribió *Etsa y el Gigante*

(*Leyenda Shuar*) (1965) y *Miguel Tankamash y la lucha shuar* (2018), así como la ya mencionada Achic Pacari Lema, Ali Lema Imbaquingo, Patricio Guerrero Arias, entre otros autores, los cuales cuentan con escritos publicados en algunas plataformas y otros medios, de los que no se dispone de la suficiente información, dejando un camino amplio para ocuparse y hacer territorio en la indagación sobre la literatura que no se ha divulgado en medios oficiales.

Tabla 2

Representantes de la literatura indígena del Ecuador: finales del siglo XX, inicios del siglo XXI

Autor(a)	Año de nacimiento	Ciudad Nacionalidad	Lengua	Género	Obras
Andrango Titumaita, Sarawi		Panzaleo	Español	Lírico	•Vibraciones (2017) • Si un runa cae mil llegamos (2019) • Donde duermen las nubes
Antun Tsamaraint, Raquel	1969	Taisha/ Shuar	Shuar Chicham	Lírico	• Tsentsak: la experiencia chamánica en el pueblo Shuar (1991) • Poema Psulkinua (Diosa del Agua, en shuar) (2016, primera aparición documentada)
Cañamar Maldonado, Tsaywa	Sin registro verificable	Otavaló	Español Kichwa	Lírico	• Shunku-yay, Mirarse en la eternidad del corazón (2021)
Karakras, Ampam Ipiak	1938	Shuar	Español	Narrativo	• Etsa y el gigante (<i>Leyenda Shuar</i>) (1965) • Miguel Tankamash y la lucha shuar (2018)
Kowii, Ariruma	1961	Otavaló/ Kichwa	Español Kichwa	Lírico	• Mutsuksurini, 1988 • Tsaitsik: poemas para construir el futuro, 1993 • Diccionario de nombres quichuas, 1998
(Jacinto Conejo Maldonado)					
Lema, Lucila	Yana 1974	Otavaló/ Kichwa	Español Kichwa	Narrativo / Lírico	• Cuento: <i>Chaska</i> (2016) • Poesía: - Tamyawan shamukupani (Con la lluvia respetuosamente estoy viniendo) (2019) - Kampa shimita yarkachini (Tengo hambre de tu boca) (2021) - Hatun Taki (Poemas de la Madre Tierra y a los Abuelos) (2013) - Ñawpa pachamanta purik rimaykuna (Antiguas palabras andantes) (2016) - Chawpi Pachapi Arawikuna Nuestra propia palabra) (2016)
Sharupi María Clara	Jua, 1964	Sevilla Don Bosco/ Shuar	Shuar Chicham	Lírico	• Tarimiat (2019)
Tituaña Segundo (Auki Tituaña)	Males, 1965	Cotacachi / Kichwa	Español - Kichwa	Lírico	• Toma mi corazón y rompe el silencio (2003)

Nota. Adaptado de Mejeant, A. (2001). *Lenguas y pueblos indígenas del Ecuador: Una aproximación etnolingüística*. Quito: Abya-Yala. Complementado con datos de FLACSO (2010), Villalón (2011) y Gómez (2008) según se cita en el cuerpo del texto.

3.3 Abordaje de la obra *Tarimiat* de María Clara Sharupi Jua

Tarimiat es una de las muy pocas producciones líricas escritas por autores Shuar, considerando que la tradición oral ha constituido el principal medio de transmisión de historias, leyendas, cantos y poemas de las comunidades amazónicas en el Ecuador. Esta obra, publicada en el año 2019 en la ciudad de Quito por la Editorial Abya Yala, con un tiraje de 500 ejemplares, pretende retratar de la vida de los años 70 donde los territorios de los pueblos y nacionalidades eran considerados un espacio fecundo para la vida en abundancia, con un tiempo cálido, muchos productos y valiosas tradiciones. Este ambiente cobijó el nacimiento y el desarrollo de María Clara, quien registra cada suceso que en este entorno se desarrolla, la vida en comunidad, la familia, los saberes, las costumbres y la diversidad.

Merece la pena ampliar la información de esta publicación, a fin de dar mayor comprensión a cada uno de los textos que agrupa, destacando la labor de la editorial y librería Abya Yala que, como se había mencionado anteriormente, constituye uno de los muy pocos espacios que han dado cabida a los grupos vulnerables, fomentando la literatura de las diversidades que no han sido debidamente visibilizadas. En cuanto a la forma de producción de este poemario, se destaca la particularidad de su formato, ya que además de ser un libro muy visual, que compila algunas fotografías que acompañan a los textos, esta obra es bilingüe, cada poema es presentado primero en lengua shuar y posteriormente consta su traducción al español. En 155 páginas, este libro dispone de algunos apartados previos a la selección poética, estos son: índice, glosario, dedicatoria, agradecimiento, información sobre las fotos, presentación e introducción. Seguido están los 104 textos que corresponden a los 52 poemas con su texto traducido. Estos apartados están debidamente estructurados ya que los paratextos proporcionan la información necesaria para comprender de manera más amplia los textos, la terminología y las referencias importantes sobre el contexto, tanto de la autora como de esta publicación.

Partiendo de los apartados visuales, es importante señalar que la fotografía y las ilustraciones que acompañan al libro recopilan gran parte de la historia del centro Shuar Uyuentza-agua de nutrias, ubicado en Morona Santiago, estas testifican algunos de los acontecimientos vividos los años 60 y 70 donde una de las características fue la abundancia la diversidad y la riqueza tanto cultural como natural del entorno.

El texto de presentación escrito por Eloísa Carbonell Yonfá (2019) presenta mediante descripciones y reflexiones, algunos rasgos de la obra de Sharupi, de los cuales destaca los sentires, saberes, y aprendizajes propios de la autora con sus vivencias. De este modo Carbonell manifiesta:

Desde su pluma es fácil conectar con la fuerza del espíritu de la cascada, escuchar el viento meciendo la tormenta y sentir el arcoíris como la promesa de un mejor mundo (...) La poesía de María Clara huele a selva fresca, a trino del agua al amanecer, y en cada verso transparenta su amor a la creación. (p. 18)

En estas líneas se refiere a la obra de un modo sublime, con un lenguaje metafórico, evocando riqueza y exaltación, a manera de dar a conocer su admiración y al mismo tiempo, introduciendo de manera implícita a algunas de las temáticas que predominan en los textos. Concluye apuntando “Su poesía es una invitación a descubrir lo grandioso que habita en este pluriverso, en esas dimensiones desconocidas, allí donde los anent’s habitan y se hacen presentes en cada verso, que es un canto a la vida.” (p. 18).

En la parte introductoria, resulta interesante la manera en que la autora inicia presentando la resignificación de la palabra “jibara” aludiendo a un significado que ha evolucionado desde lo peyorativo, porque se lo usaba como un insulto, hasta adquirir un sentido de resistencia ganada a pulso en el que resalta el valor de la literatura oral que proviene de los ancestros: los *anent’*, los *nampet’*, los *ujaj*, y los *uwishint’ tsuamatei*.

En lo que respecta a la parte lírica, María Clara Sharupi (2019) manifiesta:

La poesía amazónica Shuar, trascendencia en dos cosmovisiones busca plasmar la herencia transformadora de mujeres y hombres shuar que nos antecedieron, así como las distintas simbologías en la interpretación escrita y la contemplación de oportunidades que representa

la globalización y todo aquello que los conocimientos tradicionales pueden ofrecer al mundo”. (p. 22)

Para la autora, el acto creador poético es visto como un canal para mantener viva la herencia cultural y sus valores, con sus conocimientos y la diversidad que caracteriza a su etnia; esto se ve representado desde las diversas manifestaciones líricas, entre ellas: los *Anent'* que representan la poesía ritualizada por medio de invocaciones, los *Nampet* que constan de cantos cotidianos de tipo festivo, los *Ujaj*, cantos de guerra usados durante la ejecución del acto de la *tsantsa*¹⁶ y los *uwishint' tsuamatei* que comprenden cantos de sanación, usados también para hacer daño al enemigo. En estos textos destaca el canto al amor de *Arutam* que comprende un acto de reconocimiento al Padre eterno y los cantos a la diosa *Nunkui* que representa a la Madre tierra y se la invoca para transmitir los conocimientos hacia la mujer como autora de la vida. Mediante los cantos se sanaba la tristeza del corazón y todo tipo de desequilibrio relacionado con lo espiritual a fin de lograr la tranquilidad desde lo emocional y lo afectivo.

Como se ha venido manifestando, tanto la cultura como la poesía Shuar se han caracterizado por la oralidad, no obstante, con el paso del tiempo estas manifestaciones y saberes se han logrado materializar de forma escrita, como una necesidad de supervivencia de estos saberes contenidos, a fin de preservarlos y que la voz de estas comunidades se haga presente en los diferentes escenarios del país, así como en otros entornos. En tal razón, este tipo de riqueza, intangible, pero a la vez sustanciosa, permite presentar la realidad de un país diverso, con autonomía cultural, que va más allá del folclor y que tiene representatividad en la literatura. La autora enfatiza en este apartado que entre sus motivos de escritura está la necesidad por recuperar el poder de la palabra que desafortunadamente ha sido desvirtuada por parte de quienes la comercializaron, distorsionando su sentido de espiritualidad ancestral Shuar (Sharupi, 2019, p. 23). En este sentido, hay una voluntad por reivindicar mediante las letras aquello que ha permanecido en la invisibilización, como una forma de activismo y de resistencia, con el coraje con el que representa de forma lírica el sentir de las comunidades Shuar ante las múltiples formas de expropiación tanto material como simbólica.

¹⁶ La *tsantsa* comprende una práctica ritual de los shuar que consiste en la reducción de la cabeza de un enemigo vencido, con el fin de contener su espíritu vengativo (*muisak*) y proteger a la comunidad (González, 2019)

Asimismo, esta obra transita por otras temáticas recurrentes, entre las que se destaca el culto y la espiritualidad, el amor, el erotismo, la libertad, la figura de la mujer, las costumbres de las comunidades, así como sus tradiciones, la diversidad en su cultura y la defensa de la lengua, resaltando el escaso apoyo y la falta de compromiso desde las autoridades por conservar la lengua materna de quienes conforman los pueblos Shuar. Esta amplitud de temas y mensajes convidan a un traslado de tiempo y espacio, al mismo tiempo a sumergirse a las profundidades de la selva amazónica para tener conocimiento de la vida en comunidad desde estas cosmovisiones y a recuperar los saberes y las enseñanzas que pretenden ser divulgadas y debidamente reconocidas como un patrimonio incommensurable de un país pluricultural.

3.3.1 La dimensión espiritual como núcleo simbólico en la obra

Entre las temáticas predominantes en la obra de Sharupi, se destaca la espiritualidad y el valor de la misma dentro de la cultura Shuar, su escritura constituye un reflejo de las creencias que se profesan y las prácticas que se realizan en los pueblos, teniendo como base las enseñanzas provenientes de tiempos pasados mediante la herencia de las generaciones. La cosmovisión de los Shuar se puede definir desde sus creencias, como politeísta que alberga una rica mitología con seres espirituales y deidades que interactúan con el mundo físico y espiritual. Entre las figuras centrales en su sistema de creencias destacan: *Arútam*, considerado un espíritu protector y fuente de poder que es invocado a través de rituales y confiere fortaleza y sabiduría. *Nunkui*, como ya se la había mencionado, es la diosa de la tierra y la fertilidad, quien enseña a las mujeres shuar sobre el cultivo y el cuidado de la tierra. *Tsunki* es el espíritu del agua, se lo relaciona con la sabiduría, la salud y la conexión con la realidad de las aguas. *Etsa* se relaciona con el sol y a su vez con la masculinidad, este dios es considerado un símbolo de poder y vida.

Como reflejo del valor que tiene la dimensión mística en la obra, la autora inicia el apartado lírico con un poema dirigido a Arutam, que se titula con el mismo nombre y que muestra una reverencia a este ser, a quien se dirige con absoluto respeto, ya que representa al dios supremo, esto se revela en los primeros versos: “Te vine a visitar / escucha el aroma de mis palabras/dame tu piedad / y dame permiso para hablarte.” (Sharupi, 2019, p. 35).

A lo largo del texto, la autora se dirige esta deidad reconociendo su grandeza y su bondad, haciendo uso de algunos recursos literarios como la personificación “la luna piadosa me cobijó del frío” al referirse a la luna, un elemento tan significativo y simbólico en varias culturas, lo representa como un elemento sagrado, ya que además de ser un astro, tiene su valor espiritual, aludiendo a la protección y a la providencia. Finalmente hace un pedido a modo de una invocación, apelando a su amor y a su apertura para permanecer en su morada.

En el poema titulado “El misterio de tu voz”, también se puede apreciar de un modo muy similar, la delicadeza con la que se dirige a su ser supremo: “En tu sabio amor creaste a tus hijos / y en él estaba mi nombre. / En la copa de los árboles pusiste el coro de los pajaritos / serenara que acaricia mi piel en cada amanecer.” (p. 41). En estos versos la autora emplea una voz en segunda persona y se dirige a su creador con un lenguaje lleno de culto y a su vez armonioso que celebra de la creación divina como un acto de amor, en el que incluye a modo de sinestesia el “coro de los pajaritos” como una serenata que acaricia su piel.

Asimismo, se refiere a otras figuras divinas en su segundo poema titulado “Nunkui” a quien le manifiesta: “De tu boca nace la abundancia” (p. 37) de un modo metafórico, aludiendo al don de saciar a todo aquel que implora su auxilio. Más adelante le hace una súplica “Mi alma te busca madre vientre / vuelve para que te veamos y escuchemos tu canto / salva las cosechas de enfermedades y plagas” (p. 37). Aquí se evidencia lo mencionado en líneas anteriores con respecto a la relación de esta diosa con la mujer y los cultivos, de este modo se hace notar la conexión femenina con esta divinidad, a quien puede invocarla libremente para pedir auxilio. De la misma manera, el poema que le sigue, “Plegaria Shuar”, un anen't a modo de ofrenda y súplica en el que emplean de una manera sensitiva, algunos recursos literarios, entre personificaciones y metáforas: “me transformaré en el aliento del viento para llegar a ti” (p. 39).

Adicional a lo expuesto, los Shuar creen en un universo animado, influido no solo por los dioses y espíritus, sino también por animales, plantas, ríos y otros elementos de la naturaleza, a los cuales se le atribuye una dimensión espiritual. En su poema titulado “Luna” la autora le atribuye nuevamente al astro, cualidades humanas, tales como la capacidad de

escuchar, a su vez, expresa al astro su sentir, valiéndose de personificaciones y metáforas: “mis ojos se humedecen / acaricias mis cabellos y te alejas: / enamorada estoy de ti luna!” (p. 89).

Estas creencias politeístas están profundamente integradas con la forma de vida los rituales, y las prácticas chamánicas en estas comunidades, sin embargo, el contacto con el cristianismo ha influido significativamente en su espiritualidad, generando un sincretismo religioso como un factor importante para considerar en este poemario, ya que se hace referencia a la figura de Cristo en su poema “Yus/ Jesús” a quien se refiere también como la figura de una divinidad, acudiendo en sus temores y necesidades y depositando su confianza: “Cuando estoy contigo pierdo mis miedos / ahuyentas a quienes desgarraron mi vida / traes de vuelta mi fe que casi se desvanece. / fui amada por ti, eres amor y nada más.” (p. 140). Es importante resaltar que se hace mención al término “fe” desde una perspectiva cristiana, lo que refleja la influencia de las culturas occidentales y sus creencias en las comunidades shuar, sin dejar de lado sus propios principios espirituales. Merece la pena también resaltar que partir de los versos del texto, “El misterio de tu voz”, se puede hacer intertextualidad con los textos bíblicos desde el símbolo, ya que se manifiesta: “en cada latido pronuncias mi nombre / y dices que me amas / tatuada me tienes en la niña de tus ojos / caminar de tu brazo quiero en mis noches de miedo y temor” (p. 41), esto guarda relación con los salmos que versan de la siguiente manera: “Guárdame como a la niña de tus ojos;/escóndeme bajo la sombra de tus alas” (Salmos 17:8, Reina-Valera 1960). Es evidente que esta relación se da de manera implícita, sin embargo ambos textos manifiestan sobre el símbolo “alas/brazos” la protección de un ser superior que infunde confianza y paz como una figura protectora que lo asemeja con la de un padre a su niña predilecta “la niña de tus ojos”.

En este plano espiritual es importante señalar que este poemario, como indica la autora en la parte introductoria, concibe a su lengua nativa y a sus saberes como algo reservado para su pueblo, con ello María Clara manifiesta que, en su acción como traductora del shuar al español, este proceso no lo realiza de una manera, del todo fiel a la lengua propia, dado que prefiere conservar los sentimientos y la espiritualidad presente, así como sus vínculos con las deidades sacras del mundo shuar. “Son lenguajes y plegarias con simbologías que no se deben revelar en su totalidad” (p. 24). De esta manera se limita el proceso de traducción y se reserva en cierta medida la profundidad de significados

provenientes de lo sagrado de su cultura. Sin embargo, ello no impide apreciar las riquezas y parte de los valores intangibles de la literatura shuar que abarca varios mundos visibles y ocultos a la percepción y sensibilidad de quienes la abordan.

Es oportuno recalcar que en las comunidades Shuar, la música se ha caracterizado por guardar una significativa afinidad al campo espiritual, con un rol trascendente a través de los *Nampet* que comprenden composiciones musicales usadas en las festividades de la comunidad, en medio de bailes con diversos ritmos y movimientos que intentaban imitar a los pájaros, por su parte los *Anen't* son plegarias compuestas a manera de poemas y sirven como puente de comunicación con los dioses, tal es el caso de *Nunkui*, relacionada con la naturaleza a quien clamaban por sus cultivos, Etsa para tener éxito en la caza, así como para tener una buena pesca, invocaban a *Tsunki*, para vencer las guerras se invocaba a *Ayúmpum* y para bendiciones en el trabajo se acudía a *Shakaim*. Estas composiciones eran acompañadas de música suave. Los *Anen't* eran usados también para atraer al ser amado o para dedicar a hijos, así como se usaban para momentos íntimos de profunda espiritualidad. Del mismo modo se destacan los ya mencionados *Ujaj*, que se usaban en medio de un ritual antes de las guerras para alcanzar el dominio del espíritu del enemigo. En medio de estos rituales realizados por los *Uwishint*, transmitidos por los maestros con fines formativos, se usaba la piedra *Amuánk* como un amuleto de destrucción del enemigo.

3.3.2 Dinámicas narrativas: La naturaleza como espacio y elemento de valor en la obra

Un eje temático que no es ajeno al plano espiritual es el culto a la naturaleza y a lo que hay en ella, esto incluye a la flora y a la fauna que además de referirse de manera literal, también estos elementos constituyen importantes símbolos, tanto culturales como poéticos que usa la poeta para enfatizar la belleza, la diversidad, los valores identitarios de su cultura como la gallardía, el trabajo, el amor, entre otros.

En palabras de la autora:

Para los Shuar, la poesía es la relación permanente que existe desde nuestros corazones y pensamientos hacia la naturaleza-kampúntin, mediante los anent, los nampet, los ujaj y los

uwishin nampetei, expresiones que se conservan hasta hoy como símbolo de amor y sanación. (Sharupi, 2019, p. 26)

Es de esta manera, que tanto la espiritualidad como la naturaleza están profundamente ligadas en las formas de expresión Shuar como temáticas muy recurrentes que conviven y a su vez se transversalizan en todos los ámbitos.

La naturaleza no se ha quedado aislada únicamente en lo espiritual, sino que forma parte de las vivencias de la autora, dado que la considera presente en todo, al punto de dialogar con sus elementos como si fuesen sus semejantes e interactuar con ellos, los reconoce y hasta les hace peticiones: “Guárdame desierto mío la imprecisión de mis palabras” (p. 81), “Agua de caña y miel / silencio de la noche / veo tus pasiones y / tiembla mi alma” (p. 83). En estos versos se refleja la sensibilidad con la madre tierra y se evidencia el valor que ella tiene en medio de su comunidad. Del mismo modo en su poema que se titula: “Juat” destaca la figura del árbol como testigo de un encuentro amoroso: “para que mi hermano... / no pueda descubrir mis encuentros amorosos / quiero disfrutar de este amor con mi ashant / a los pies del gran árbol de Kunchay” (p. 61). Es preciso señalar al respecto, que desde la cosmovisión Shuar, un árbol puede simbolizar un eje de conexión espiritual entre el cielo, la tierra y los seres humanos y simbólicamente puede representar un protector del amor, considerando que, desde la tradición, son considerados guardianes que ofrecen refugio. Asimismo, se lo considera un testigo sagrado y proviene de Nunkui que representa a la Madre Naturaleza.

En este contexto la autora también usa elementos de la naturaleza por medio de imágenes y escenarios mágicos que describen su entorno como un lugar surreal. Esto se refleja en el poema titulado “Sueños” donde versa: “La niña tiene cinco años y sueña / semejante a un delgado bejuco son sus piernas / con ellas se transporta a lugares nunca imaginados / llega hasta el cielo / regresa a la tierra y trae los días del tiempo (p. 79). Desde su título refiere al contenido onírico presente en la obra con elementos surreales a modo de un realismo mágico que experimenta una niña de cinco años. Si bien apunta el texto, la niña puede transportarse a lugares inimaginados, esta niña, bien pudo haber sido la misma autora o un ser próximo a ella, sin embargo, conviene destacar el sentido fantástico que también

posee este tipo de escritos, desde el entorno amazónico que, de una forma similar al personaje de “Alicia”, de Lewis Carroll, con una edad similar, experimenta escenarios sobrenaturales, expresados desde una lírica indígena. Después de esta experiencia onírica, la niña finalmente llega a una interrogante:

Ante el inevitable viaje de la vida
clama desesperada ¿Qué es la poesía?
mientras duerme, llega una hábil voz y le despierta
le habla, le engrandece le eleva en lo alto y le indica qué es la
poesía
Sus plegarias fueron escuchadas
y despertó entre los ríos de Arutam.
(Sharupi, 2019, p. 79)

Además de presentarse rasgos fantásticos, este texto hace alusión hacia lo que hay detrás de la poesía, algo que no ha sido sencillo de definir, a pesar de las múltiples concepciones existentes, ella lo presenta como el fruto de una experiencia sobrenatural y al mismo tiempo sagrada que viene desde la experiencia espiritual. No se puede dejar de lado también la presencia del río, un elemento natural y un símbolo clave como testigo de esta experiencia mística. En complemento a lo manifestado, desde la cosmovisión Shuar se cree que la palabra nace del corazón, ellos dicen *enentiemjai chichasta* que significa, “habla desde tu corazón” (p. 26), es por esta razón que se le otorgaba un valor importante al mundo de los sueños porque servían como una manifestación para prevenir alguna fatalidad.

La fauna ocupa un lugar destacado en la lírica de Sharupi, en especial a través de la figura del ave y sus múltiples variedades. Este motivo, reiterado de manera simbólica, se convierte en uno de los recursos más frecuentes de la autora para evocar sensaciones positivas, pues las aves representan el gozo y la plenitud que experimenta frente al amor: “Vuelvo mis ojos al amante de mis días / que ha traído a los pájaros / que cantan y sonríen / mientras sacuden sus alas” (p. 93). De la misma manera, menciona la figura del colibrí para reflejar el poder de su etnia y de la mujer Shuar: “somos veloces como los colibríes: / aleteamos colores infinitos” (p. 73) mediante el uso del símil, la metáfora y la hipérbole, se asocia al ave por la cualidad de ser libre, si esta ave es atrapada, en seguida muere, esto

simboliza el anhelo de libertad y al mismo tiempo la cualidad de la velocidad, la agilidad y la diversidad de su cultura y de su feminidad por medio de los colores infinitos. El colibrí en la poesía de María Clara también tiene cualidades proféticas: “Y un colibrí anunció que las personas que partieron se encuentran bien” (p. 111), evocando la esperanza y el consuelo por quienes ya no están presentes.

La naturaleza, al ser un campo sagrado en la cosmovisión Shuar, ha sido de manera recurrente un tema de defensa en este libro, como algo propio y a la vez sagrado que demanda ser respetada tanto por propios y ajenos a la comunidad. Este sentir se ve manifestado en varios de los textos como en el poema titulado “Mujer Shuar” que versa: “que nadie profane la madre tierra con condones del maléfico *Iwia*¹⁷” (p. 73) refiriendo que nada maligno puede atentar contra lo sacro de su entorno natural, ya que su valor no puede ser vulnerado. A ello se suma el poema “Voces del lago” que expresa: “que cuidemos a la madre tierra / ante el irrazonable ambicioso y criminal saqueo / la vida perfecta que en ella existe” (p. 99). Con ello se refiere principalmente a las intervenciones de quienes son ajenos a estas comunidades, por lo que de manera directa en el poema que se titula “Intrusión petrolera”, se expresa una actitud de rechazo hacia la explotación de crudo, desarrollada en la Amazonía ecuatoriana: “Cuando las legislaciones ejecutaron / prácticas imperialistas en territorios ancestrales. / Desintegraron los estados naturales, / destruyeron la vida de los árboles” (p. 108). En versos posteriores de este texto se expresa de forma imperativa: “¡Fuera las transnacionales rugen los jaguares!” (p. 109). Este hecho significó un punto que tocó la sensibilidad de muchos indígenas y mestizos de ecuatorianos de todas las regiones, así como también de extranjeros, entre ellos, reconocidas figuras de la música, el cine y famosos activistas internacionales que se han pronunciado ante estos atropellos hacia la región amazónica durante las últimas décadas. A esta manifestación se suman otras expresiones artísticas como la de Saskia Calderón, quien obtuvo el primer lugar en la XII Bienal Internacional de Cuenca en 2014 con su obra *Ópera Onowoka*, una combinación de performance y música, producto de una realidad que acontece principalmente de los pueblos *taromenane*, *tagaeri* y *waorani*.

¹⁷ En la mitología shuar, *Iwia* representa la figura del enemigo, son seres considerados malignos. Los *Iwia* son espíritus o entidades demoníacas que habitan en las profundidades de la selva y se les asocia con infortunio, enfermedades o fuerzas negativas.

La obra se caracteriza por la transcripción de sonidos y melodías asociadas a los espíritus de estas comunidades. En esta representación la artista realiza ejercicios vocales que inducen el vómito de un líquido negro, simbolizando el derrame de hidrocarburos en la Amazonía ecuatoriana, con esto se crea de manera simultánea, una experiencia que reflexiona sobre la riqueza cultural de la Amazonía y su progresiva pérdida debido a la influencia occidental.

Finalmente, es posible apreciar a través de estas manifestaciones la afirmación del coraje de esta comunidad y el valor para defender lo suyo, y esto no se deja pasar por alto en este poemario que manifiesta la gallardía del pueblo Shuar y la fe en sus creencias, así como el valor de la herencia, tal como se refleja en “Tuntui” donde versa: “Tengo envenenado una flecha de *Etsa*,¹⁸ / dispararé en tu pecho / es el rayo vengador de la vena fuerte / de resistencia y valor / que dejaron mis abuelos.” (p. 43).

3.3.3 La figura de la mujer y la etnicidad como elementos de valor en la obra frente a la interseccionalidad como eje teórico predominante

Entre los temas más significativos de la obra, la autora sitúa a la mujer como custodia de los saberes y transmisora de conocimiento. La poesía, concebida en el mundo shuar como una práctica mágica y cotidiana, no solo se enseñaba en la formación de los hijos, sino que también se integraba a las labores agrícolas y a la vida afectiva, donde los cantos poéticos funcionaban como invocaciones de fertilidad, abundancia y regulación de los vínculos emocionales (Sharupi, 2019, p. 27).

En este sentido, la lírica de Tarimiat resalta la figura de la mujer desde diversas perspectivas, una de ellas es desde su razón identitaria, dando a conocer sus cualidades por medio afirmaciones, entre metáforas, sinestesias y otras figuras, como lo manifiesta su poema “Mujer Musap” que expresa: “Soy mujer atracción / mis olores son deliciosos, / cautivan el corazón del hombre que deseo conquistar, / mis perfumes tienen poderes sobrehumanos” (p. 53). Esta afirmación se muestra cargada de certeza y seguridad de los atributos que puede tener una mujer para atraer al ser amado y cautivar al mundo entero desde su propia esencia

¹⁸ En la mitología shuar, Etsa corresponde al dios del sol, es una de las deidades principales de su cosmovisión porque se le considera el protector de la humanidad y el creador de la luz.

que es representada por medio del perfume y los olores como elementos de atracción y hechizo. De un modo muy similar se resalta como fruto de los valores de una mujer virtuosa, el poder de la seducción y al mismo tiempo de coquetería mientras realiza las labores tradicionales de su cultura: “Sonrío coqueta cuando sirvo la chicha / camino de un lado a otro moviendo mis caderas / no te pongas celoso esposo mío / mis ojos son para ti” (p. 63). Es importante detenerse en la sencillez del lenguaje que la poeta utiliza en este texto, escrito en segunda persona y de un modo espontáneo para resaltar el valor del entorno y sus elementos culturales, ya que la chicha es una bebida sagrada en las comunidades indígenas, por lo que el acto de servirla, le otorga una función importante en su entorno, orientada al servicio como un acto de nobleza. También está presente en estos versos, la conciencia de la sensualidad que como mujer irradia con el acto de mover sus caderas con absoluta libertad de actuar, pese a confesarle a su esposo de su acto seductor, lo contiene usando la expresión “mis ojos son para ti” con esto refiere de manera simbólica que sus ojos, un obsequio, algo libre y voluntario, son para él, sin ninguna imposición, enfatizando que por naturaleza sus ojos no son de la propiedad de su esposo, sino que este gesto corresponde a una decisión propia.

Como se había mencionado anteriormente, los elementos de la naturaleza están presentes de manera constante en la lírica de María Clara, al punto de representar simbólicamente la fuerza, el valor y la versatilidad femenina por medio de su poema “Anen’t de poder” donde versa: “Soy mujer cascada, / mi voz es potente / ninguna calumnia embustera me podrá alcanzar / me encuentro en la espalda de mi padre. / Soy mujer agua. / mi nombre restituye el pacto de ayer / con sueños de poder.” (p. 69). En este texto, la cascada y el agua constituyen elementos significativos con los que se identifica simbólicamente por sus particularidades, dando valor a su nombre para concluir con una afirmación que alude a la renovación del pacto de sus ancestros usando el poder como una forma de mantener vivo el espíritu de quienes la antecedieron.

Dentro de los valores femeninos se identifica el sentido de *sororidad* que equivale a la solidaridad entre mujeres en su poema titulado “Ella”, donde manifiesta: “Oí el sonido de tus testimonios / junté las condenas... / deseché los enojos / derribamos en pedazos nuestros quebrantos.” (p. 117). Otros valores atribuidos a su género pueden apreciarse representados por el afecto y la empatía mediante el “Anent’ para evitar el enojo del esposo” donde hace

una petición de misericordia, sin desconocer su naturaleza y su dignidad porque afirma: “compadécete de mí soy diosa mujer” (p. 71). Lo que a breves rasgos podría aparentar un acto de sumisión, no es más que una muestra de confianza y seguridad, sabiéndose poderosa.

Entre las motivaciones de María Clara, tanto para su activismo como para su escritura, está el perfil de Jennie Carrasco Molina, autora del libro *Historia de mujeres e historia de género en Ecuador* (2009), considerando principalmente su segundo artículo que enfatiza en la participación de la mujer entre los años 1922 y 1960, provocando una ruptura en las barreras de género ante un sistema patriarcal, sobre todo en la escritura como un valioso recurso o una herramienta para posicionar su voz y sus ideas a fin de reforzarlas a través de las diversas formas de manifestación artística. Esta lectura, según Sharupi, reafirmó su deseo por escribir con propósito para recuperar la palabra que envuelve sentires y a su vez, dar liberación a esos cuerpos y espíritus de mujeres y niñas de la selva, oprimidas por un medio patriarcal y una supremacía blanca mestiza que condicionaba y vulneraba doblemente su existencia (p. 25). En tal sentido, algunos de los poemas de *Tarimiat* revelan la resistencia de la mujer desde un enfoque de género y de etnia, lo que evidencia la interseccionalidad, donde principalmente convergen las vulnerabilidades por violencia de género y exclusión étnica.

Desde la perspectiva de género se puede apreciar que la autora intenta representar en sus versos la voz femenina desde una posición de firmeza y de lucha, bajo la defensa de su integridad y los valores que la componen. En tal razón, el poema que se titula “Mujer Shuar”, inscribe un acto de resistencia de las mujeres ante la amenaza de ser silenciadas y oprimidas: “De la selva somos voces / que quieren ser calladas / pero somos alboradas luminosas, / frente a actitudes atroces” (p. 73). Esta resistencia, además de ir contra la violencia de género también se refiere al acto de menospreciar su cultura y su procedencia, de parte los invasores y de la supremacía blanco/mestiza.

Dentro de los antecedentes presentados por la autora, es valioso resaltar que en el año 2010 el Ministerio de Cultura, desde sus investigaciones sobre poesía y poetas indígenas, descubrió que no existen mujeres poetas indígenas, por lo que se promovieron proyectos para impulsar la escritura en esta población. De estas iniciativas surgió la primera antología ecuatoriana escrita por mujeres indígenas ecuatorianas titulada *Li iwiakmarin tsawáwai-*

Amanece en nuestras vidas (2011). En el mismo año se construyó la antología poética de mujeres indígenas de América Latina *Collar de historias y lunas* (2011). Estos hechos han marcado un hito para defender el argumento de una producción literaria ecuatoriana que no se está debilitando, por el contrario, surgen nuevas voces con una representatividad mayormente marcada y que al mismo tiempo debería ser reconocida, ya no por los organismos estatales, sino por los mismos lectores ecuatorianos que constituyen el primer escenario para que este material tenga la debida difusión.

3.3.4 La representación de las emociones que convergen en Tarimiat: símbolos y figuras literarias

No se puede dejar de lado la carga emocional que tiene esta obra que transita por diversas tonalidades de sentimientos que van desde el amor fraterno, el amor Eros que involucra al ser amado, hasta el dolor a causa de la pérdida, o de las injusticias recibidas. En tal sentido, la autora se muestra libre de expresar a plenitud sus sentires, destacando el amor y el afecto, desde el enfoque pasional y romántico, un tema que bien constituye hoy en día un punto susceptible de llegar a un lugar común, sin embargo, se marca una diferencia particular al considerar la contextualización de su cultura y la manera de representar este sentimiento desde la voz de la mujer indígena, quien introduce elementos propios de su identidad y maneras diversas de expresar el mismo sentimiento universal. Este tipo de textos se pueden encontrar de manera seguida en un apartado que va desde la página 47 hasta la 65, partiendo del poema “Anen’t” que versa lo siguiente: “Yo, la amada de mi amado / traje chicha *sawe* en pinink de nuwe¹⁹/ adornado con colores de ipiak.” (Sharupi, 2019, p. 47). Este fragmento representa la afirmación de un sentimiento mutuo, donde hay la certeza de amar y sentirse amado, un sentimiento que predomina en el texto y que combina palabras propias del universo Shuar, lo que dota al texto de diversidad y de un colorido lingüístico particular para evocar un interculturalidad activa que juega con elementos valiosos de su identidad, tal es el elemento de la chicha que se menciona nuevamente, así como se menciona al *nuwe* refiriéndose a una vasija de barro que contiene esta bebida sagrada, lo que da a entender que existe plenitud en su afectividad. Como bien se puede apreciar, el sentimiento

¹⁹Término Shuar que refiere al barro para elaborar la alfarería y los utensilios.

manifiesto se asocia simbólicamente con elementos vivos, llenos de color y de diversidad. A esto se complementa lo que expresa en su poema “Paum”²⁰ en el que pretende expresar el sentimiento de ausencia del ser amado: “Si mi amado está ausente mi alma se inquieta / Dónde estás mi amado Paum,” (p. 49). Es oportuno resaltar que el título de este texto poético corresponde a un tipo de ave de la Amazonía, y es mencionado con el fin de asociarlo con su amado para invocarlo ante su nostalgia y la necesidad de tenerlo cerca. Una técnica muy similar se utiliza al realizar otra comparación con el *pájaro Tiwia*, otra ave de su región en el poema titulado “Pájaro del atardecer” que contiene el siguiente fragmento: “solo en el corazón de mi amado calmo mi sed. / En su amante pecho reposan mis pensamientos / cuida de mi como si fuera mi amoroso padre.” (p. 51). Aquí puede resaltarse el uso del hipérbaton como un factor que revela cierta influencia de la poesía del Siglo de Oro que tuvo a su mayor exponente Luis de Góngora, esta figura literaria se puede ver reflejada en la expresión “amante pecho”, usado con fines estéticos, que al mismo tiempo corresponde a una prosopopeya, que atribuye a un objeto inanimado (el pecho) una característica humana (ser amante); esto humaniza y dramatiza la expresión. Es interesante apreciar que en tan solo tres versos se pueden identificar cuatro figuras distintas: metáfora, hipérbaton, personificación y símil, reflejando de esta manera una riqueza literaria significativa, con solo una muestra que pretende referir al sentimiento que evoca la autora desde el plano emocional. En este contexto, la autora refleja también el sentimiento de nostalgia por la ausencia del ser amado como una sensación de necesidad y dependencia al afirmar en sentido figurado que en el corazón de su amado calma su sed, a esto se agrega el uso reiterado de la metáfora y el símil al compararlo con su padre, que al mismo tiempo representa un símbolo de protección y cuidado. Este sentimiento se extiende al poema “Anen’t de Carmela” donde manifiesta: “la olla de guayusa se está secando. (...) ven pronto a la casa amado... / o la guayusa se secará.” (p. 55). A diferencia de los pasajes abordados anteriormente, aquí se presenta una analogía, tomando como elemento la infusión de guayusa²¹ que representa la paciencia ante la espera a su amado, misma que por el acto del fuego, que todo lo consume, se reduce hasta secarse; la autora pretende expresar, a manera de advertencia, el sentimiento que se disipa ante la ausencia. Otros sentimientos similares se manifiestan en su poema “Tanku” no obstante, este

²⁰ Nombre de un pájaro en Shuar

²¹ Planta de la Amazonía ecuatoriana

sentimiento va tomando forma en los poemas posteriores en los que hace referencia al amor en un contexto de infidelidad y en complicidad con la fauna: “ardillita de pies invisibles / esconde mis huellas / de mis encuentros amorosos” (p. 59). Anen’t infiel, como se titula este texto, pretende evocar a la ficción mediante la metáfora usada con la ardilla, con la finalidad de referir al acto de encubrir un romance secreto, mismo que continúa desenmarañándose en los textos posteriores, como sucede en los versos del poema “Juat”, mismo que ya se había mencionado al referir la presencia del “gran árbol de *kunchay*” como testigo de un romance prohibido, en el que previamente expresa una invocación a Juat’(rana) pidiendo soltar su veneno en los ojos de su rival para no ser descubierta de sus encuentros amorosos (p. 61).

En este marco de sentimiento, pasión y hasta picardía; estos poemas también se enmarcan en un plano de sensualidad y erotismo, como lo refleja el poema que se titula “Embriágame con tus besos” que expresa: “Desata el makich de mis tobillos, / el shakap’ de mis caderas, / desnudita estoy y espero por ti.” (p. 75). Este texto pasional, con un lenguaje que evoca la lubricidad y el sentido picaresco mediante el uso del diminutivo “desnudita”, un elemento muy común en el contexto latinoamericano, hace fusión con ciertas palabras shuar de uso diario, revela un acto de entrega total hacia su compañero, como ocurre también en el poema que se titula “Entre amantes”, dotado también de una singular riqueza de lenguaje figurado: “En tu pecho plantaré semilla de flores pasionarias / y crecerán dioses para que el corazón no destruya / la travesía del amor” (p. 85). Estas imágenes cargadas de significado, recrean una catarsis como producto de la pasión que experimenta quien escribe y que se permite experimentar.

Finalmente, en contraste a los sentimientos abordados, merece la pena resaltar el dolor, un sentir muy presente desde diversas manifestaciones en estos textos, reflejando, tanto la realidad que experimentan a diario los pueblos y nacionalidades indígenas, así como el desgarramiento ante las pérdidas humanas, o el sufrimiento encarnado en el temor ante el peligro inminente. Cabe resaltar que el elemento de la muerte está presente en algunos de los poemas ya sea de manera directa o indirecta. Como muestra de ello se reflejan las creencias ancestrales, la superstición o las premoniciones en el anent’n, a vísperas de ser asesinada, refiriéndose al pájaro de mal agüero *Yampis*, que una vez que mande su canto de alerta, se sabrá que su momento se aproxima: “¿qué pasará con mi hijo recién nacido / cuando la lanza

me haya asesinado? (...) te pido por favor que conserves el pilche / donde tomé la chicha / bota la tsapa lejos de ti.” (p. 65). De esta manera reconoce que llegará su muerte, “atravesada por una lanza” una forma de muerte muy probable desde la concepción de su cultura, con los elementos ancestrales que están siempre presentes. Otro sentimiento latente es el miedo, y no específicamente a la propia muerte, sino al porvenir de su hijo, una vez que tenga que abandonarlo contra su voluntad. Este dolor de madre se transforma y se intensifica cuando la muerte alcanza a su hijo, estremecimiento que se representa textualmente en el “Anent’ por la muerte de un hijo”, donde manifiesta: “no estas con nosotros / estas en el corazón de *Arutam* / cuando se muere ya no se regresa hijo mío.” (p. 103). A pesar de la tristeza, su consuelo está en sus creencias, por lo que evoca esperanza en medio del dolor al manifestar que su hijo se encuentra en el corazón del *Arutam*, el dios supremo que vive en las cascadas, a quien atribuye el don de la vida.

3.3.5 Representación de la vulneración histórica de los pueblos Shuar y la resistencia colectiva

En *Tarimiat*, el dolor no se ve plasmado únicamente en la muerte y el temor, sino también en el proceso que ha envuelto la lucha histórica que estas comunidades han venido gestando a causa de la exclusión. Este dolor se revela contra la injusticia a la que injustamente su comunidad ha estado sometida a causa de lo que la autora califica como la mal llamada “Civilización”, el problema de la pérdida y la desvalorización de los conocimientos ancestrales por la llegada de los misioneros y colonos, hecho que marcó el inicio de una discriminación de carácter étnico, además de la exclusión tanto sociocultural, económica y laboral, incluyendo la imposición de una cosmovisión distinta (Sharupi, 2019, p. 27). Entre las múltiples formas de abuso plasmadas en esta obra, el poema titulado “Como Nantar y Namur” versa lo siguiente: “jibara fue el nombre con el que me latigearon / ráfaga de municiones y pólvora fue la semilla en mi corazón.” (Sharupi, 2019, p. 91). Desafortunadamente hasta la actualidad se usa este término de una manera despectiva para marcar exclusión hacia estas minorías, lo que ha forjado ese sentimiento de resistencia, expresado mediante el símbolo de la semilla que fue formándose en su interior para defender a su pueblo, como una consecuencia del atropello y la injusticia. Esta colonización también realizó múltiples expropiaciones de las riquezas que pertenecieron a las comunidades Shuar

e indígenas en varios escenarios latinoamericanos, hechos que permanecen en la memoria de la autora y no pasan desapercibidos en su obra: “Tomaron para la corona española / los más sagrados manjares para calmar su sed de piedra muerta” (p. 91). A pesar de la temática y el tono afligido, la autora mantiene el uso de figuras literarias tanto como metáforas y personificaciones, destacando los términos “sangrado manjares” que se refiere a las riquezas perecientes a los nativos indígenas que se les fueron arrebatadas, así como también la expresión “sed de piedra muerta” que además de ser una expresión metafórica y prosopopéyica, está dotada de símbolo y significado ya que la piedra, representa lo inerte y al mismo tiempo lo duro, como la actitud inescrupulosa de quienes arremetieron injustamente contra los ancestros indígenas de la Amazonía. Merece la pena recalcar que antes de esta expresión se usa el verbo “calmar” haciendo alusión al acto ambicioso de poseer más, a costa del dolor humano de sus semejantes.

Ante estas múltiples arbitrariedades, los pueblos y nacionalidades indígenas han levantado su voz desde diversos rincones de la Abya Yala, y las comunidades Shuar no han sido la excepción, este espíritu de resistencia se muestra presente en el poema “Tiris Nacaimp’i²²”:

Tu valentía de aquel día sacude mi corazón,
te miré transformada en dos lanzas en la puerta de tu casa
resistías a la fuerza de los policías, colonos y gringos
te empujaban de un lado a otro
‘hemos venido por los jibaros ladrones’ gritaban
Cerré mis ojos y el sol ya no salió al otro día.
(Sharupi, 2019, p. 95)

Valentía y coraje son valores muy similares, pero al mismo tiempo constituyen términos propicios para referir al valor de este pueblo que plasma de manera literal una denuncia hacia los grupos sociales y estatales que han impulsado esta serie de atropellos en nombre de la ley y, que por infortunio hasta la fecha se manifiestan, principalmente por causa

²² Nombre Shuar

de la minería, hecho que ya se había apuntado en líneas anteriores, y que constituye no solamente un atentado a la soberanía de los pueblos, sino también a la naturaleza.

3.3.6 Articulación crítica entre teoría e identidad poética en *Tarimiat*

En *Tarimiat* confluyen con cierto impacto algunos de los postulados que se han venido apuntando desde el marco teórico, de los cuales se destacan: el devenir identitario de Rosi Braidotti, la interseccionalidad de Crenshaw, el conocimiento situado de Haraway y la literatura indígena como resistencia. En este sentido, la voz de María Clara Sharupi emerge desde un cuerpo y una lengua que han sido históricamente marginados, y que en la actualidad participan en la reconfiguración del territorio de lo literario desde la pluralidad. Como plantea Haraway (1988), todo conocimiento es encarnado; por lo que en los versos de Sharupi, el saber poético se produce desde la experiencia sensible y espiritual de una mujer shuar enraizada en su territorio. Su identidad, lejos de ser esencialista, se constituye como nómada, múltiple y relacional (Braidotti, 1994), y con ello, como se ha venido mencionando, atraviesa una intersección concreta de género, etnicidad y lengua que le faculta denunciar la expropiación simbólica y material de su pueblo (Crenshaw, 1989). De esta manera, la decisión de no traducir ciertos elementos sagrados al español, no comprende un vacío, es una afirmación política de autonomía epistemológica.

Este análisis ha permitido desentrañar algunos de los múltiples sentires, temáticas, recursos y formas creativas de escritura, presentes en *Tarimiat* como una muestra de que la poesía permanece activa, aún más en el Ecuador, bajo la licencia de una autora Shuar que ha optado por dejar de lado el silencio de la opresión y se ha pronunciado para difundir las riquezas de su cultura y al mismo tiempo, reforzar su firmeza. Es importante señalar que este libro también constituye un acto de resistencia escrita que permanece como una evidencia para la historia, que al final, será quien establezca los debidos juicios y valores sobre esta realidad, y de la manera de hacer literatura, derribando toda creencia asociada con el factor de la representatividad en la literatura indígena. En síntesis, a partir de esta aproximación y abordaje se puede aseverar que en *Tarimiat* no solo se recupera la memoria, también se reconstruye un modo de estar en el mundo, de escribir desde lo silenciado y de resistir escribiendo.

3.4 Abordaje de *Chaska* de Yana Lucila Lema

3.4.1 Contexto y rasgos generales

La narrativa, como se ha indicado a breves rasgos en los apartados anteriores, no ha representado un punto de fortaleza dentro de la literatura producida por autores indígenas, esto a causa de la escasez en la producción escrita y con ello, la limitación de publicaciones oficiales; pese a que ha existido una vasta tradición oral de historias, entre mitos y leyendas, con dificultad se han podido encontrar relatos de autoría indígena en lo que va del siglo XXI. Bajo esta premisa, el libro *Chaska*, a pesar de su corta extensión comprende una muestra importante de la narrativa kichwa a través de un relato infantil con elementos fantásticos y valores asociados a la identidad cultural y al respeto de la misma. Su autora, la otavaleña Yana Lucila Lema, considerada una de las figuras más representativas de literatura kichwa contemporánea, a pesar de tener su mayor fortaleza en la producción lírica, ofrece un material breve pero significativo, el mismo que ha emergido como un acto de resistencia ante la imposición de discursos coloniales que han relegado las narrativas indígenas de los márgenes de la producción literaria. *Chaska*, se inscribe dentro de este proceso de recuperación de la memoria y reafirmación de la identidad kichwa, enmarcado en un contexto más amplio de revitalización lingüística y literaria. Esta obra no solo expone la riqueza del mundo simbólico kichwa, también representa una manifestación de denuncia ante las fracturas ocasionadas por la colonización y los efectos de la modernidad sobre las comunidades indígenas del Ecuador.

Es necesario iniciar este abordaje desde de la parte estructural de *Chaska*, obra que se terminó de producir en el año 2016 con una primera edición en Loqueleto Ecuador y una primera reimpresión en el 2017 por medio de la editorial Santillana, S.A. Este libro contiene 46 páginas y tiene una estructura compartida entre el texto y las ilustraciones, las mismas que fueron realizadas por el artista Guido Chaves, ecuatoriano oriundo de la ciudad de Guaranda, el estilo fue corregido por Gabriela Tamariz y la diagramación la realizó Ramiro Jiménez. Al ser una producción dirigida principalmente a la niñez, con fines didácticos y formativos, es importante destacar lo amigable que resulta la disposición de las páginas que cuentan con ilustraciones en la totalidad del espacio de cada una, y dentro de ellas contiene el texto correspondiente al relato. Asimismo, sus ilustraciones están marcadas por un estilo semi-

realista con rasgos de caricatura, lo que sugiere un enfoque narrativo propio de un público infantil y juvenil. En cuanto a las tonalidades de los colores que se emplean en estas, es notorio el predominio de una paleta azulada, morada y grisácea, refiriendo un ambiente nocturno, misterioso y a la vez tranquilo, esto, aunque no se ha detallado de manera explícita, muy probablemente simbolizaría la calma, la incertidumbre y la aventura de la historia. Con respecto a la distribución de apartados, este libro contiene 46 páginas, de las cuales, las primeras 28 son ocupadas por el texto y las ilustraciones y posteriormente se dispone de un cuadernillo de actividades de comprensión lectora y de reflexión sobre los valores de la obra.

3.4.2 Lenguaje, elementos y recursos narrativos en *Chaska*

La producción de *Chaska*, al ser destinada principalmente a públicos de corta edad, se maneja mediante un lenguaje estructurado de una manera sencilla, pese a la brevedad de su extensión, incluye varios pasajes descriptivos, llenos de colorido, en los que incluye coloquialismos y expresiones comunes de la serranía ecuatoriana. Esto resulta determinante si se pretende entender a profundidad la obra, ya que el estilo de Lema involucra la musicalidad de la oralidad. Asimismo, la repetición de estructuras y el empleo de imágenes sensoriales producen un efecto de resonancia, que evoca la tradición de los relatos que preservan la herencia transmitida por las generaciones. Por tanto, el estilo de *Chaska* está definido por una economía del lenguaje que concuerda con la estructura de los cuentos orales. Lema emplea frases cortas y directas, con un ritmo cadencioso que pretende imitar el tono de una narración hablada, a esto se suma el uso de imágenes sensoriales, lo que intensifica la carga emotiva del relato. Adicional a lo expuesto, un aspecto notable que conviene destacar es la inserción de términos kichwas, conviviendo con el español, lo que enfatiza la identidad cultural de los personajes y sitúa la narración en un contexto lingüístico específico. Entre los quichuismos se pueden destacar algunas palabras como “ñaña” o “guagua” que no solo aportan autenticidad al relato, también funcionan como una afirmación de la lengua kichwa en la literatura escrita.

En este contexto, merece la pena destacar que la narración de Lema cobra una función de testimonio y a la vez de afirmación cultural. Al escribir en español, y al mismo tiempo integrar elementos propios de la oralidad kichwa, la autora recupera una estética compuesta

que desafía la supremacía lingüística impuesta por la historia colonial del Ecuador. La elección de nombres como Chaska, Kaya, Llawkiri, Ankash y apellidos como Lema, Cachicuango, entre otros, así como el uso de términos y referencias culturales específicas y lugares, permiten forjar un tejido narrativo que recupera la memoria colectiva del pueblo kichwa.

En cuanto a los recursos, es fundamental examinar las convenciones narrativas que estructuran el cuento y que potencian su carga simbólica y temática, estas incluyen la estructura, el tipo de narrador, el uso del tiempo, la construcción de los personajes y el estilo narrativo. *Chaska* sigue una estructura clásica de inicio, desarrollo y desenlace bajo una fuerte influencia de la narrativa oral andina que tiene como característica la circularidad. La historia inicia con un estado de normalidad; la rutina de Chaska y Kaya de salir a jugar a contar estrellas en la noche. Sin embargo, la desaparición de las estrellas y el desconcierto de la comunidad, constituyen la ruptura del orden, con ello, la tensión crece a medida que los personajes buscan comprender lo sucedido, hasta llegar al clímax por medio del ofrecimiento de Chaska para convertirse en estrella. Al final, el desenlace ya no implica un retorno a la normalidad del principio, por el contrario, va hacia una transformación que restaura el equilibrio de una manera distinta a la esperada.

Con respecto a la narración, esta se la realiza en tercera persona, bajo la figura de un tipo de narrador omnisciente que faculta al lector tener acceso no únicamente a las acciones de las que participan los personajes, sino también a sus pensamientos y emociones, lo que constituye un factor crucial para la construcción del tono del relato porque permite presentar la historia a la manera de una leyenda que se transmite entre generaciones. Se identifica evidentemente que la voz del narrador es cercana a la oralidad, esto se percibe tanto en la cadencia de las frases como en la presencia de diálogos breves aunque significativos: “¡Vamos, ñañaaa! —dijo Kaya a modo de grito pero quedito” (Lema, 2017, p. 9). En este pasaje se destaca a modo de exclamación, el término kichwa antes mencionado “ñaña” que significa hermana y que es muy utilizado coloquialmente en el Ecuador, así como uso del diminutivo “quedito”. La implementación de estos términos refuerza la ambientación de la historia que está siendo narrada desde el interior de la comunidad kichwa, respetando así sus formas de expresión.

En razón de lo manifestado sobre el uso del lenguaje y el tipo de narración, estos factores no determinan que esta obra sea dirigida únicamente a niños y adolescentes, *Chaska* también transita por temáticas que contienen significados profundos, cargados de simbolismos y analogías que apelan a trastocar la conciencia humana desde la noción de responsabilidad cultural y medioambiental, el rescate de valores y la sabiduría de los pueblos y las comunidades kichwas. Adicionalmente, estos temas están presentes diariamente en múltiples debates a nivel nacional y por ende, constituyen algunas de las mayores problemáticas que aquejan hoy en día a varias naciones latinoamericanas que comparten en gran medida el factor de la interculturalidad y los valores ancestrales.

3.4.3 Dinámicas narrativas: estructuras de tiempo, espacio y construcción de personajes

La estructuración del texto está definida por la convergencia entre los elementos que conforman el desarrollo de los hechos, por lo que conviene identificar los rasgos más trascendentes con respecto al tiempo y al espacio. En tal sentido, la estructura desde la disposición de los hechos presenta un manejo del tiempo representado como un fenómeno cíclico y no precisamente lineal, como un punto de diferencia con la narrativa occidental predominante, donde el tiempo suele presentarse de manera progresiva, con una estructura de inicio, desarrollo y desenlace que avanza de forma irreversible. El cuento de Lema, por su parte, concibe el tiempo de una manera particular en la cosmovisión andina, donde, pasado, presente y futuro interactúan interconectados en una circularidad constante. El relato comienza en un contexto realista —la noche, la plaza de Peguche, niños jugando y los adultos conversando— no obstante, la desaparición de las estrellas introduce un elemento atípico que altera la percepción del tiempo. Como resultado, la oscuridad absoluta genera un espacio narrativo, donde la comunidad parece estar suspendida en un plano o dimensión distinta, pese a no haber claridad en las referencias tanto visuales como temporales. “Se encontraron aturdidas en medio de la oscuridad sin poder dar más pasos” (Lema, 2017, p. 13).

De la misma manera, el factor del espacio es determinante en la composición de la historia por desarrollarse en un entorno que no constituye meramente un escenario estático, por el contrario, se manifiesta dinámico, como un ente vivo que permanece en diálogo con

los personajes. Asimismo, algunos de los elementos como: la noche, la cascada, el viento, las plantas de mora, entre otros, forman parte de un paisaje dinámico que no permanece como espectador de los hechos, sino que participa activamente en la narración: “La brisa helada de la cascada se sentía en la piel” (p. 5). En este fragmento, la naturaleza adquiere un carácter sensorial y casi animista, lo que refuerza la cosmovisión indígena del mundo, visto como un sistema interconectado desde sus elementos. Este aspecto constituye una constante en la literatura indígena que desafortunadamente se ha ido perdiendo y requiere ser preservada, tal como apuntan los estudios de Mignolo (2003) sobre el pensamiento decolonial, donde se enfatiza en la necesidad de recuperar las epistemologías alternativas que han sido marginadas por la tradición occidental.

En este sentido espacial, el paisaje es visto como un elemento activo dentro de la narración, las múltiples descripciones del ambiente no solo contextualizan la historia, también la dotan de emociones y a su vez refuerzan el valor del simbolismo en el relato. Algunos de los paisajes y escenarios icónicos del Ecuador que bordean el entorno de los Kichwas son mencionados, tal es el caso de la cascada y la plaza de Peguche, así como el *Taita Imbabura* que corresponde a un área natural protegida en el norte del Ecuador. Estos, entre otros detalles del entorno, crean una atmósfera sensorial a través de descripciones que emplean figuras literarias como la metáfora y la sinestesia al combinar sensaciones percibidas por el olfato y el gusto “las matas de mora silvestre que se batían con el viento, dejaban su olor dulce en el entorno.” (Lema, 2017, p. 6), al mismo tiempo estas formas representan la diversidad natural del paisaje, percibida desde varios sentidos simultáneamente, lo que coadyuva a intensificar la experiencia lectora. Esta recreación del paisaje también refleja la interconexión desde su profundidad y el diálogo entre los personajes con su entorno, como un rasgo clave de la cosmovisión andina, despojándose de la idea de ser únicamente una descripción meramente decorativa.

La disposición de los personajes en *Chaska* obedece a la construcción de los roles que desempeñan dentro de la comunidad y su relación con la memoria ancestral, por lo que conviene destacar primeramente el simbolismo manifiesto desde los nombres de cada uno como un factor que refuerza la carga poética del relato y su arraigo a la cultura y a la cosmovisión andina. El nombre de la protagonista, Chaska — significa estrella de la mañana

en kichwa— la vincula de manera directa con su destino en la historia. En este sentido, la relación entre los nombres y los destinos de los personajes, constituye un recurso narrativo que fortalece la idea de predestinación y armonía con la naturaleza como un valor que amerita ser destacado dentro de la narrativa indígena.

Chaska al igual que su hermana Kaya, representa la infancia como una etapa de germinación que prepara el terreno para conexión directa con el mundo natural y espiritual, ellas asumen un papel más activo al pretender una explicación de lo que ocurre. A través de este contraste se refuerza la idea de que la memoria cultural se mantiene por la acción de las nuevas generaciones que tienen el encargo y la responsabilidad por preservar el patrimonio ancestral y la cultura. Por su parte, Taita Algodón Mocho, el anciano cantor, tiene un rol fundamental ya que simboliza la sabiduría de los ancianos y su papel de autoridad dentro de la comunidad. A través de su canto expresa en medio del dolor y la necesidad, el sentimiento de pertenencia como un acto de resistencia ante las amenazas que recibe su pueblo “El hombre cantó y cantó hasta cuando su voz se lo permitió” (p. 21). Este canto representa un eco de los relatos míticos que sostienen la identidad kichwa a través de los tiempos, el accionar de este personaje representa la sabiduría de los ancianos en estas comunidades que tienen como función recordar la importancia de la oralidad para preservar conocimiento ancestral.

Los Padres de Chaska, si bien aparecen al momento de percatarse de la penumbra, aparentemente no se muestran como personajes de gran trascendencia en la historia, sin embargo, representan el valor de la unidad familiar y simbolizan la protección de las niñas, ya que la primera persona a quien acuden en su desesperación es a Llawkiri, el padre “— Papi, murieron mis hermanas las estrellas, tú siempre me dices que soy el lucero más grande — dijo Chaska al llegar a casa.” (p. 14). Este pasaje revela en apenas tres líneas aspectos cruciales de la obra que requieren ser desentrañados. En primer lugar, la figura del padre al representar la protección del hogar de Chaska, se convierte en la primera persona en enterarse del suceso para que actúe con sabiduría, y al mismo tiempo, de una manera indirecta asume el rol de un profeta en este relato al anunciar prematuramente y quizás a modo figurativo, la afirmación de que Chaska es el lucero más grande. Si bien se aprecia a simple vista una metáfora, también se vislumbra profundidad y se refleja poder que tiene la palabra, al punto

de establecer una conexión clave con el desenlace de la historia. Por otra parte, este pasaje revela el sentido de familiaridad que existe entre la condición humana y los astros, al punto de emplear una prosopopeya para referirse a las estrellas como sus hermanas, atribuyéndolas cualidades humanas y reforzando el lazo fraterno con los elementos del paisaje. Por otra parte, no se puede desmerecer la figura de la madre, ya que también cumple con su rol “Ankash se levantó para consolar a sus hijas, pero cuando salió se quedó paralizada” (p. 15). Su labor como madre es en este caso el proporcionar afecto y consuelo a sus hijas ante la desesperación, mientras llamaba a su esposo para mostrarle el acontecimiento. Ankash también asume la responsabilidad de ser la primera persona en alertar a todas las familias del pueblo sobre la desgracia que azotaba a la aldea “¡Vengan todos, por favor! – dijo Ankash. Uno a uno asomaron los Terán (...)” (p. 17). Es de este modo que la familia también constituye un personaje trascendente por el grado de unidad que demostraron tener ante la crisis.

Ante lo manifestado, también se puede encontrar un personaje colectivo en la comunidad, lo que constituye un rasgo particular de los pueblos indígenas organizados, a diferencia de lo que comúnmente se presenta en la organización los grupos sociales del contexto occidental que acostumbra a centrar la acción en los individuos. La colectividad en este caso representa un valor trascendental, evidenciado por la reacción del pueblo ante la adversidad; es así que mediante sus plegarias refuerzan la idea de que la identidad kichwa no es individual, sino comunitaria y esta se intersecta a su vez con otros valores desde lo espiritual, lo cultural y lo identitario.

3.4.4 Dimensión simbólica, espiritual y colectiva en *Chaska*

Siguiendo esta línea de análisis es importante resaltar que esta obra, en su brevedad, es rica en valores que van desde lo cultural, lo humano, lo fraterno y lo sensitivo con los elementos naturales. De ello se destaca en un primer plano el valor del colectivismo y se posiciona a la comunidad como un elemento constante y determinante en el desarrollo de los hechos, a tal punto que esta se organiza y se siente responsable del mantenimiento de sus conexiones con el pasado y con la lucha por la preservación de la sabiduría de sus ancestros. La reacción de los habitantes de Peguche ante la desaparición de las estrellas, no constituye

una actitud meramente emocional, esta obedece a una lógica cultural que posiciona a la memoria como la base de la identidad.

El sentido de la unidad de los pueblos, vista como un valor innato de estas comunidades, se presenta en el momento en que los personajes se congregan y claman por el retorno de los astros, como una exigencia de algo que les pertenece y que no lo supieron preservar. Aquí conviene resaltar una ambigüedad válida desde todos sus significados, dado que, al pedir de vuelta la luz, lo hacen no solo en un sentido literal, sino que con este acto pretenden restaurar su conexión con los ancestros y con el orden cósmico como una necesidad colectiva: “mirando al cielo, pedían que volviesen las estrellas” (Lema, 2017, p. 22). Este gesto de colectividad enfatiza en la importancia del ritual y las tradiciones en la cultura kichwa, porque las prácticas simbólicas tienen el poder para intervenir y transformar la realidad.

Esta narrativa también revela que el espíritu colectivo se opone ante lo individual; mientras en las narrativas occidentales modernas, el héroe muchas veces triunfa por sus propios méritos y autonomía; en *Chaska* la resolución de los conflictos que se interponen, responde a la unidad de las comunidades y a su determinación, así como las decisiones más importantes se orientan hacia el beneficio de la comunidad. Esto se evidencia cuando Chaska decide ofrendarse para convertirse en la estrella más grande, su gesto va mucho más allá de lo personal, representa un acto de entrega en función de su pueblo y su sentido de pertenencia a la raíz de la colectividad. Este acto responde a un rasgo profundamente arraigado de la cosmovisión kichwa y de muchas poblaciones indígenas, donde la existencia individual cobra sentido al mantener una relación con el grupo, lo que refuerza la idea de que la comunidad adquiere un protagonismo trascendente en el cuento.

Otro aspecto fundamental que merece la pena resaltar, es la importancia de los grupos generacionales que plasman de una manera determinante su valor y su significado, tanto en la obra como en el contexto de las comunidades. En este sentido, merece la pena destacar la infancia como un elemento significativo para comprender en un nivel más profundo su impacto dentro de la estructura simbólica. Chaska y Kaya no representan únicamente dos personajes infantiles determinantes, ellas encarnan la continuidad de los saberes ancestrales

en una realidad donde la tradición y el olvido se mantienen en una constante debacle. A diferencia de lo que normalmente se muestra a través de los cuentos infantiles corrientes que, a través de sus hechos guardan dentro de sí un mensaje, *Chaska* va más allá de lo que se presenta de manera literal, ya que por medio de la niñez se profundiza en la riqueza de las nuevas generaciones que nacen con la responsabilidad de involucrar tanto en su formación como en su crecimiento a los elementos propios de su cultura. Entre los elementos se incluyen también valores como el respeto hacia la naturaleza que adquiere el valor semejante al de una madre, como se refleja en la interacción con las estrellas como parte de su rutina de juego “Todas las noches jugaban a contar las estrellas, esperaban con ansias la hora de salir de casa” (p. 8). Este acto de nombrar las estrellas simboliza la transmisión de la sabiduría de las generaciones y la perpetuación de una historia colectiva. Este juego, aparentemente simple y sin trascendencia, determinaría, además del hecho principal del que giraría la historia: la pérdida del punto de referencia al desaparecer las estrellas, lo que refuerza la visión de que sin una memoria oral y sin las referencias cósmicas, la identidad de la comunidad se ve amenazada.

Por otra parte, es esencial reconocer la presencia de los ancianos como un grupo generacional trascendente en las comunidades y a su vez, un símbolo de sabiduría por considerarse como “custodios del conocimiento”. Taita Algodón Mocho, el cantor más viejo de Peguche, en su experiencia sabe cómo proceder al tomar la iniciativa y romper el silencio con su canto, cuando la comunidad permanecía sumida en la desesperación. La figura del cantor se remonta a la tradición de los *yachaks*²³, maestros indígenas que se encargaban de mantener viva la tradición y la historia a través de la palabra y la música. La insistencia en el canto como medio de resistencia, comprende una enseñanza sobre lo imperativo de mantener la oralidad como herencia y construcción de la identidad kichwa. Asimismo, en la literatura de resistencia indígena, el canto emerge como un mecanismo de preservación cultural de cara a la opresión y la pérdida de valores. En este sentido, el personaje de Taita Algodón Mocho actúa como un puente mediador entre el pasado y el presente, enfatizando en la memoria y la necesidad de la comunidad por recuperar su voz.

²³ Los *yachaks* son sabios indígenas kichwas que ejercen como curanderos y guías espirituales mediante saberes ancestrales (El Telégrafo, 2020).

A pesar de no corresponder a un grupo generacional, los animales también tienen su lugar importante en esta narración, pese a mencionarse únicamente a animales domésticos, la presencia de los perros Puyú y Sacha no pasan desapercibidos como un detalle menor dentro del relato, dado que en algunas de las culturas indígenas, los animales cumplen una función mediadora entre el mundo terrenal y el espiritual. El acompañamiento de los perros y su insistencia para guiar a las niñas en su regreso durante la oscuridad que enfrenaron, los posiciona como figuras protectoras que representan la intuición y la conexión con los ancestros como sus mensajeros. Este simbolismo tiene sus raíces en las mitologías indígenas que conciben a los animales no solo como seres físicos, sino como guardianes espirituales. De esta manera, la participación de los perros en la obra refuerza el planteamiento de que la naturaleza es un ente vivo con un rol activo en la preservación del equilibrio cósmico de una manera influyente.

Una particularidad fundamental en esta obra, además de los elementos presentados, es la manera de representar la relación entre ellos, tal como se plasma en la conexión entre la humanidad y el cosmos, lo que representa un aspecto central dentro de la cosmovisión indígena y particularmente en los kichwas. Este relato presenta al cielo, no solo como un telón de fondo, sino un reflejo del estado cultural y espiritual de la comunidad. El acontecimiento de la desaparición de las estrellas no solo representa una crisis en el panorama paisajístico, obedece a un colapso en el orden cósmico. Esto guarda relación con la noción andina de *Pachakutik*, una concepción que denota un cambio radical significativo o una alteración del orden del mundo, ya que la noche sin estrellas podría ser interpretada como un *Pachakutik* negativo, una inversión del equilibrio que representa una amenaza hacia la identidad y la memoria del pueblo kichwa.

Al hablar de elementos que conviven en el relato, también se puede apreciar la importancia de la dualidad presente en desarrollo de los hechos que componen a *Chaska*, esta se construye sobre una progresión simbólica que conduce al análisis de una ambivalencia, tanto entre la memoria y el olvido, así como del silencio y la palabra. El hecho principal en el radica la problemática central de este texto: la desaparición de las estrellas, además de representar el punto de inflexión en la narrativa, constituye una ruptura epistemológica dentro de la cosmovisión kichwa. En este contexto, la ausencia de los astros

apunta a una crisis en la transmisión de los valores y conocimientos ancestrales: “No había ni una sola estrella” (p. 13). Esta oscuridad en el cielo reflejaba el quiebre en la continuidad intergeneracional de su pueblo, confirmando uno de los temas más recurrentes en la literatura indígena: la crisis ante la pérdida de la oralidad como valor y a su vez, vehículo de identidad y permanencia.

En referencia a los múltiples temáticas y significados que convergen en *Chaska* también se destaca el valor propio de la resistencia cultural y la lucha contra la homogeneización impuesta por la modernidad y sus sistemas. La desaparición de las estrellas simboliza no solo la pérdida de referentes cósmicos, sino también la fragmentación de las tradiciones indígenas y con ello la pérdida frente a un sistema que privilegia modelos culturales en su mayoría occidentales, ajenos a la cosmovisión kichwa. El estado de angustia de la comunidad al percatarse de la oscuridad absoluta, no es más que una alusión simbólica del temor al olvido: “Nunca antes habían visto tal penumbra” (p. 15). Esta imagen concuerda con el concepto de colonialidad del saber propuesto por Quijano (2000), que sostiene que los conocimientos indígenas han sido sistemáticamente desplazados por estructuras de pensamiento occidentales.

3.4.5 Identidad ancestral y resistencia simbólica frente a la exclusión en *Chaska*

Entre los elementos culturales, merece una atención especial considerar el ámbito espiritual que se concibe en este libro desde las creencias que forman parte del día a día de estas poblaciones. Retomando nuevamente el momento determinante de la desaparición de las estrellas y la llegada de la oscuridad, se destaca la actitud de reacción que toman los personajes y su proceder ante este suceso, porque en lugar de resignarse a la oscuridad, la comunidad se une en un acto ritual de súplica y resistencia: “Muchos dibujaban una cruz en el suelo, besaban la tierra y, mirando al cielo, pedían que volviesen las estrellas” (Lema, 2017, p. 22). El elemento de la cruz representa un factor significativo que podría interpretarse como el reflejo de un sincretismo religioso, pues la tradición andina se entrelaza con las influencias cristianas infundidas desde la colonia. No obstante el acto de besar la tierra y elevar las manos al cielo revela el peso de una cosmovisión indígena que se establece bajo la conexión con la Pachamama y muchos de los elementos naturales. Este pasaje resalta el valor

del ritual y su significado como un mecanismo de cohesión social y de resistencia simbólica ante las adversidades. Asimismo, en las líneas finales del relato se usa un término “venerada” en el contexto de la estrella más amada por los kichwas, lo que implica una connotación espiritual propia de la cosmovisión Andina, ya que los astros representan también a las deidades que guían la espiritualidad de los pueblos.

En *Chaska* la identidad cultural se presenta como un valor que se forma desde la infancia, considerando que en las sociedades modernas, la promoción de valores ancestrales que son ajenos a las culturas dominantes, son ignoradas o en su defecto invalidadas, una realidad que acontece desafortunadamente en el Ecuador y en varios escenarios latinoamericanos y que se ha demostrado en los apartados anteriores de este trabajo. En tal sentido, se destacan los valores que propone este texto, siendo necesaria la presencia de este tipo de relatos que permite a la niñez reconocerse dentro de sus propias tradiciones y a su vez contribuyen a fortalecer su sentido identitario y de pertenencia. El pasaje “Rogó ser ella quien contara a otros guaguas la historia que sus abuelos le habían cantado sobre su pueblo” (p. 25) enfatiza en la importancia de esta necesidad por representar al acto de narrar y transmitir historias como un accionar esencial para el de robustecimiento de la cultura y su continuidad.

Desde la teoría literaria, Linda Hutcheon (1988) propone que ciertas ficciones posmodernas funcionan como discursos alternativos que desafían las versiones dominantes de la historia, en lo que hoy podría entenderse como formas de “contra-narrativas”. En tal sentido, esta muestra de literatura indígena infantil bien podría enmarcarse en estos postulados, ya que en *Chaska*, la contra-narrativa no solo reside en el contenido de la historia, sino en su existencia misma como un tipo de narración que aborda el sentimiento de amenaza ante una decadencia cultural y la necesidad de preservar esta memoria ancestral. En el acto creador de un relato accesible para un público infantil, Lema no se dirige únicamente a los más jóvenes, hace una interpelación a la comunidad entera, evidenciando que la transmisión de valores y conocimientos no le compete de manera exclusiva de los espacios formales, sino que acontece en el acto cotidiano de contar historias.

Es importante considerar que a pesar de ser un relato breve de extensión y sencillo en cuanto a su lenguaje, el factor de la exclusión también puede verse reflejado de una manera

implícita en este texto como un aspecto clave, ya que si bien es cierto, no se especifican las causas por las cuales, se han ido perdiendo las tradiciones y la identidad, sin embargo, es de conocimiento general e histórico la influencia de las culturas occidentales y el efecto de la colonización como uno de los principales factores desencadenantes de esta crisis. A esto se suma la manera en que esta manifestación indígena infantil desafía la representación estereotipada de los pueblos originarios del Ecuador en el marco del discurso dominante. Durante siglos, la literatura infantil producida desde una perspectiva occidental ha presentado a los personajes indígenas como figuras muchas veces limitadas, tal es el caso de la representación de *Pocahontas* en la narrativa infantil y en la adaptación cinematográfica de Disney (1995) que ejemplifica la manera en que los personajes indígenas han sido reducidos a estereotipos exóticos de una manera romantizada como parte de la narrativa occidental. Estas versiones presentan a esta princesa indígena como una joven atractiva, conectada espiritualmente con la naturaleza, mostrando de una manera estereotipada la idea la “india noble y salvaje” en la que, tanto su identidad como su cultura se diluyen en el plano de un romance con el colonizador John Smith, dando así un desplazamiento del conflicto real del colonialismo en favor de una visión idealizada.

En torno a algunos de los significados que pueden encontrarse en este contexto, se puede interpretar también, a través de un paralelismo, la desaparición de las estrellas y la vulnerabilidad de las lenguas indígenas. De modo que, así como las estrellas se apagan en la narración, muchas lenguas originarias se encuentran en amenaza de extinción por causa de los procesos de aculturación y desplazamiento lingüístico. La autora, al escribir este cuento, no solamente recrea una historia de resistencia, también realiza un aporte significativo a la preservación del pensamiento kichwa, usando la literatura como herramienta. Esto guarda relación con las teorías de Walsh (2009), que postulan que la recuperación de las epistemologías indígenas comprende un acto de autodeterminación y soberanía cultural.

3.4.6 Estrategias narrativas y redes intertextuales en *Chaska*

Entre varios de los aspectos a concluir de esta obra, se destaca un recurso narrativo importante como lo es el uso de la anticipación o *foreshadowing*. En líneas anteriores se había hecho mención en algunos de los hechos que predicen el desenlace de la obra, mediante la

incorporación de símbolos o señales que dan indicios de lo que ha de suceder después. Desde la primera página en las líneas de inicio de la narración, se marca a modo de presagio, un indicio de la desaparición de las estrellas mediante la descripción del clima: “El aire cargaba de diminutas escarchas. La brisa helada de la cascada se sentía en la piel” (Lema, 2017, p. 5). Estos detalles no solo constituyen una mera descripción sensorial, responden a una señal temprana, un presentimiento de algo extraordinario que va a ocurrir. Factores como el frío de la brisa y la sensación de una cierta incomodidad en el ambiente, marcan de alguna manera un síntoma de la crisis que se avecina a la comunidad. Este recurso de anticipación refleja la particularidad narrativa de Lema y su ingenio al lograr crear una atmósfera de tensión, de manera sutil, previo al evento central del cuento.

La intertextualidad por su parte comprende uno de los aspectos más enriquecedores al momento de analizar y reconocer el valor de *Chaska* por su relación con otras narraciones tanto de la tradición oral kichwa como de la literatura universal. Desde esta perspectiva, el trabajo de Lema no constituye un relato aislado, por el contrario, forma parte de un entramado de historias que han sido contadas y reformuladas a lo largo del tiempo. En tal razón, por los rasgos temáticos de *Chaska*, se puede identificar un diálogo con algunos de los mitos andinos sobre la creación de las estrellas, así como también se relaciona por sus estructuras narrativas presentes en la mitología y la literatura de distintas culturas.

Desde una apreciación más generalizada, esta obra también guarda similitudes con mitos de otras culturas que comparten valores como el sacrificio de un personaje para reestablecer el equilibrio del mundo. En la mitología griega por ejemplo, se puede encontrar la historia de Faetón, de Ovidio, quien intentó conducir el carro del sol, sin embargo, al fracasar, fue duramente castigado por Zeus. A pesar de tener un desenlace trágico, el impacto de su caída dio lugar a la creación de la Vía Láctea. Si bien es cierto, en *Chaska* la protagonista no fracasa, no obstante, su transformación en estrella sigue una lógica de sacrificio personal para garantizar la permanencia del cosmos. Por medio de este paralelismo se demuestra que el cuento de Lema no solo comprende una reafirmación de la identidad kichwa, abarca también una reformulación de motivos universales desde un contexto indígena. Por otra parte, un rasgo peculiar de esta narración es el empleo de elementos que conforman en cierta medida una fantasía y a la vez de un sentido de realidad e identidad en

un tono similar a lo que presenta el realismo mágico; esto de una u otra manera alude a las tendencias narrativas que acostumbraban a usar en sus obras, autores como Gabriel García Márquez y Juan Rulfo. *Chaska* a pesar de su corta extensión y de su carácter de narrativa infantil adquiere una dimensión específicamente andina, en la que lo sobrenatural no constituye precisamente una ruptura de lo real, sino una extensión natural de la cosmovisión indígena.

3.4.7 Impacto cultural y resignificación de la memoria en *Chaska*

El impacto del cuento *Chaska* ha resultado significativo en sus primeros años de publicación, al obtener el Premio nacional Darío Guevara Mayorga en 2016 en las categorías de cuento e ilustración. Al poco tiempo, la editorial Santillana lo publicó y lo incluyó en la lista de libros para los proyectos lectores educativos en el Ecuador. En este marco, conviene destacar que *Chaska* establece un vínculo con la literatura indígena contemporánea, que comprende una corriente significativa de narrativas que implican la recuperación de la memoria. En este contexto, también han destacado a nivel latinoamericano, autores como Juan Carlos Galeano en Colombia y José María Arguedas en Perú, su trabajo ha enfatizado en la concepción de la naturaleza como un ente que mantiene un constante diálogo con los seres humanos y que es protagonista en la configuración de la identidad cultural como sucede en la narrativa de Lema. De modo que, la historia de *Chaska* no solo representa una tentativa de rescate de los valores kichwas, esta también se inscribe como uno de los pocos cuentos infantiles de autoría y temática indígena que promueve el rescate de los valores interculturales. En razón de lo manifestado, es importante avanzar a los principales significados de la obra, de los cuales se destaca la transformación de Chaska en una estrella; un hecho que no parte de un evento casual y que constituye la confirmación de su identidad y su rol dentro del tejido cósmico. Así, en el momento clave “pidió ser ella la estrella más grande del cielo.” (p. 25), no solo está formulando un deseo infantil, sino que está cumpliendo con un anhelo espiritual: recuperar el equilibrio perdido en su comunidad, que al mismo tiempo era una necesidad imperante.

El acto de ofrenda de Chaska, al optar por transformarse en una estrella, más allá de resolver el conflicto narrativo, abre camino a una nueva comunión entre los vivos y los

ancestros. En muchas tradiciones indígenas, las estrellas son concebidas como espíritus que trascienden la existencia terrenal. La transformación de Chaska no implica una tragedia en el final del relato, comprende una integración con el cosmos que reafirma lo cíclico del tiempo. Este desenlace resuena con la teoría de los *wakas* de la mitología andina, en la que a ciertos elementos del paisaje (estrellas, montañas, ríos, etc.) se los considera sagrados por encarnar la energía y la esencia de los ancestros. En tal razón, estos hechos refuerzan la idea de que la memoria no se pierde, por el contrario, se transforma en nuevas formas de existencia.

De esta manera, el acto final de sacrificio, visto desde una perspectiva simbólica, podría leerse también como un acto de renacimiento y trascendencia. De modo que, con este acto, además de recuperar el equilibrio, Chaska transiciona a un estado espiritual superior “Chaska es ahora la estrella más venerada y amada por todos los Kichwas” (p. 26). No es casualidad que las últimas líneas se refieran acciones vinculadas al amor, como un valor que prevalece por sobre todas las virtudes y que se vio reflejada en el acto de entrega de esta niña indígena que pretendía únicamente el bienestar de su pueblo y el equilibrio de la Madre Tierra. Este desenlace enfatiza en el valor proveniente desde los principios ancestrales, en donde la memoria no perece, sino que se transforma, garantizando que los saberes y las buenas prácticas de la comunidad sigan transmitiendo a las generaciones futuras.

Desde un enfoque fundamentado en los postulados presentados en el marco teórico, *Chaska* encarna una tentativa literaria de resistencia decolonial que reclama una desestabilización del canon dominante desde una identidad en devenir (Braidotti, 1994), donde el cuerpo infantil femenino constituye un canal de saber ancestral, comunitario y a la vez cósmico. Por otra parte, el relato configura un tejido narrativo donde lengua, territorio y oralidad comulgan desde una perspectiva situada, que reconoce que todo conocimiento parte de un cuerpo, una historia y una geopolítica concreta (Haraway, 1988; Santos, 2009).

En suma, entre las innovaciones de *Chaska*, se destaca que ciertos elementos como: la circularidad del tiempo, el paisaje animado y la colectividad como sujeto narrativo, activan una contra-estética que restaura los vínculos con lo sagrado. Lema propone, así, una literatura de tránsito: entre lenguas, generaciones, mundos, donde el sacrificio de Chaska es una afirmación de soberanía ontológica y epistémica. De esta manera, la obra de Yana Lucila

lema, lejos de narrar simplemente una historia, reescribe el derecho de los pueblos indígenas a ser, sentir y significar desde su propia matriz simbólica, con ello invita a la reflexión y al cuestionamiento sobre la necesidad de relatos que plasmen desde una cosmovisión indígena orgánica, la realidad de los pueblos y el reconocimiento de sus saberes y valores.

3.5 Presencia de literatura afroecuatoriana en el Ecuador del siglo XXI: autores y obras representativas

El siglo XXI ha sido testigo de una nueva ola de escritores afrodescendientes con el propósito de representar la experiencia de la negritud en el Ecuador desde una perspectiva auténtica, profundamente ligada con la historia de la diáspora africana y las luchas tanto contra el racismo, como con la exclusión social. La diáspora ha constituido un tema central y recurrente en esta literatura, que explora las experiencias del desarraigo, la migración y la búsqueda de identidad en un contexto global y local que continúa siendo hostil hacia esta población. Tanto la narrativa como la poesía afroecuatoriana contemporánea comprenden de manera simultánea la celebración de la cultura afrodescendiente y la denuncia de las injusticias y desigualdades que persisten en el entorno.

En complemento, conviene apuntar que esta literatura ha sido marcada por un enfoque en las intersecciones que se producen entre la raza, el género y la clase social, donde los escritores afroecuatorianos contemporáneos han encontrado una plataforma para dismantelar múltiples representaciones estereotipadas de los afrodescendientes que han prevalecido desde la cultura dominante. De cara a ello, desde la escritura se han presentado retratos complejos y matizados que revelan la experiencia afroecuatoriana. Estos autores abordan no solamente el racismo estructural, también transitan por las diferentes formas de exclusión cultural, desde las más sutiles, que evidencian que las narrativas afrodescendientes han sido ignoradas o minimizadas en el plano de los discursos nacionales sobre identidad y patrimonio cultural.

Entre los aspectos a destacar de la literatura afroecuatoriana contemporánea sobresale también el uso del cuerpo como un escenario de resistencia y memoria, como ocurre en otras literaturas afrodescendientes del continente americano. El cuerpo negro en la literatura

afroecuatoriana comprende un símbolo de resistencia contra las formas de opresión racial y sexual; a través de la poesía y la narrativa, los autores afroecuatorianos han venido transformado el cuerpo en un campo de batalla donde se negocian las identidades y se desafían las construcciones hegemónicas de la belleza y el poder. De este modo, la literatura afroecuatoriana del siglo XXI representa no solo una lucha por el reconocimiento cultural, también una reafirmación del derecho a existir y ser visible en un entorno literario y social que ha priorizado la tradición por sobre la diversidad.

3.5.1 Lady Ballesteros de Sosa

Figura destacada en la literatura afroecuatoriana contemporánea, nacida en Limones, Esmeraldas en 1949 es una escritora que ha centrado su obra en la poesía infantil, su labor como escritora se caracteriza por la exaltación de la identidad afrodescendiente, así como la transmisión de valores culturales y la animación a la lectura desde edades tempranas, constituyéndose una importante referente de la literatura de esta población que orienta su trabajo hacia un público infantil. Dentro de su trabajo y trayectoria, Ballesteros de Sosa dedicó más de 30 años a la docencia, lo que la motivo a desarrollar su enfoque en la promoción de la lectura desde edades tempranas. Su labor en el campo educativo estuvo marcada por la promoción de la cultura afroecuatoriana y la formación de valores en la infancia.

En su producción literaria, se destaca su obra *Chocolate, coco y miel* (2011), que comprende una antología que recopila 110 poemas infantiles en la que pretende inculcar valores morales, cívicos y culturales en la niñez, a través de un lenguaje claro y melódico. En cuanto a las temáticas y estilos que maneja esta autora, su poesía se caracteriza por su sencillez y riqueza en imágenes sensoriales, acompañados de una musicalidad particular, además emplea ciertos recursos como la rima, y la aliteración para crear un ritmo que permita la fácil memorización y el deleite de su público. Entre los temas que Ballesteros aborda en su obra están: la identidad con énfasis en la cultura afroecuatoriana, el amor y el respeto por la naturaleza, los valores familiares y cívicos así como los valores del trabajo y la solidaridad como ejes trascendentales de la sociedad. Esto se puede evidenciar en los versos 1–10 del poema el poema titulado “Nuestros niños”, en donde la autora celebra la belleza y alegría de

los niños esmeraldeños: “Los niños esmeraldeños / son chocolate / en la piel / con dentadura / de coco / su sonrisa / es cascabel; / tienen corazón de oro, / ojos de color / de miel...” (Ballesteros, 2001). A través de estos versos, Ballesteros emplea múltiples metáforas sensoriales en un juego de palabras para resaltar las cualidades físicas y emocionales de los niños, los asocia con ciertos elementos naturales y dulces que evocan ternura y orgullo. Del mismo modo, en el poema “las hormiguitas” destaca valores relacionados al trabajo y a la perseverancia que se muestran en los cinco primeros versos: “Con antifaz de cristal / saltan de aquí y de allá / están las hormiguitas / cargadas con sus hojitas / trabajando sin cesar.” (Ballesteros, 2001). Mediante este poema, la autora pretende transmitir a la niñez la importancia de determinados valores por medio del empleo de la figura de la hormiga que simboliza el esfuerzo y el trabajo en equipo, a través de la personificación de las hormigas se exhorta a valorar el trabajo y la dedicación. Dado el contexto, los valores también se enmarcan en el plano cívico, por lo que en su poema “Señora Patria” la autora expresa un profundo amor por su nación como se muestra en los cinco primeros versos: “Señora Patria / la llevo muy dentro / de mi corazón / cuando flamea al viento / su bello tricolor” (Ballesteros, 2001). Este pasaje revela el sentimiento de profundo arraigo y pertenencia a sus raíces ecuatorianas y a su vez pretende inculcar en el público infantil el respeto y sentimiento de valor de la identidad por su país, esto lo realiza mediante el empleo de un lenguaje emotivo y carismático.

Es importante señalar que Lady Ballesteros de Sosa se autodefine como una “obrero de las letras”, quien se mantiene comprometida con el ejercicio de la palabra y el trabajo intelectual. Su trabajo se reconoce por su aporte a la literatura infantil y la promoción de la identidad afroecuatoriana. Actualmente, continúa con su labor en favor de proyectos literarios que reivindiquen el valor de las raíces y el folclore esmeraldeño.

3.5.2 Iliana Johanna Carabalí Méndez

Otra de las voces con una importante representatividad en la literatura afroecuatoriana contemporánea es Iliana Carabalí, originaria de la comunidad de El Chota (Ibarra, 1970), esta escritora se desempeña desde el frente lírico y su obra se entrelaza profundamente con las tradiciones ancestrales y con la espiritualidad afrochoteña. Carabalí, además de ser

investigadora tiene una profesión como turismóloga, y en este contexto se desempeña como activista cultural comprometida con la preservación y la promoción del patrimonio afrodescendiente. Gracias a su formación académica ha logrado desarrollar proyectos orientados al reconocimiento de las expresiones culturales de su comunidad y con ello fomentar su valor. A esto se suma su pasión por la escritura que ha venido forjando desde temprana edad por medio la poesía, como herramienta para enlazar su esencia con el mundo y expresar sus emociones y experiencias desde una línea creativa distinta.

En cuanto a su producción lírica, su obra más destacada es *Akoko Pade: El ritual de nacé* (2021) con la cual recibió una mención de honor en el III Concurso Nacional de Poesía del Centro Cultural Ecuatoriano Medardo Ángel Silva. A través de este trabajo, Carabalí Méndez explora el ritual de enterramiento de la placenta, una práctica ancestral que pretende simbolizar la conexión espiritual del neonato con su tierra y su ancestralidad, esto se puede apreciar en uno de los fragmentos de este texto, tomado de los cuatro versos de la estrofa 34 que al no contemplarse como obra oficial, se contempla en un blog de la web. El texto versa: “La dama pide al padre que haga el hueco / en el quicio de la puerta hay hágame el favor, / harale profundo que sea casi un metro / porque ahí va la madre pa’ armá conexión” (Carabalí, 2021). Este pasaje revela el valor y la importancia de las prácticas tradicionales en la configuración de la identidad y el sentido de pertenencia cultural. Se destaca al mismo tiempo como un elemento de valor, el uso del lenguaje coloquial y la incorporación de elementos típicos del habla afrochoteña que aportan con autenticidad y profundidad a sus composiciones. Otro elemento significativo es la espiritualidad propia de su cultura en relación a la conexión con los orishas a que se refleja en los siguientes versos: “Le pondrán manilla roja e marfil a la derecha / Pa cuidá su cuerpo y su espíritu blindá / con ello Elewá, Orisha e la puerta y el camino / a este nuevo ser con su fuerza envolverá” (Carabalí, 2021). En esta estrofa Carabalí integra ciertos elementos de la religiosidad afrodescendiente, en los cuales resalta la protección espiritual y la guía que proviene de los orishas para los recién nacidos.

De esta manera la poesía de Iliana Carabalí comprende un testimonio vivo de la riqueza cultural y espiritual de la comunidad afrochoteña como una de las variantes de la población afroecuatoriana. Su obra además de preservar las tradiciones ancestrales, las

revitaliza, exigiendo un lugar en la literatura contemporánea ecuatoriana e invitando a la reconexión con sus raíces y al reconocimiento de la diversidad cultural de un país ampliamente diverso.

3.5.3 Diógenes Cuero Caicedo

Dentro de las voces masculinas afroecuatorianas se destaca la figura de Diógenes Cuero, originario de San Francisco de Ónzole (Esmeraldas, 1948), su voz lírica se caracterizó por ser una de las más potentes y profundas dentro de la literatura afroecuatoriana contemporánea, la misma que estuvo profundamente arraigada en la identidad afro, la resistencia de la memoria ancestral y la denuncia social. Su trabajo se consolidó desde la década de 1980 como un referente clave para muchos escritores de la negritud. Cuero además de ser poeta se desempeñó como abogado, catedrático universitario y activista cultural, en el que fue crucial para desarrollar proyectos en favor de la promoción y preservación de la cultura afroecuatoriana. Su labor en el ámbito cultural se caracterizó por la creación de la Asociación de Norteños Residentes en Esmeraldas “Raíces”, en la cual desarrolló seis festivales internacionales de marimba en los cuales se fomentó de manera trascendental la cultura afroesmeraldeña. Entre sus proyectos de difusión cultural también consta la coordinación del programa “Raíces” que sirvió como un espacio de difusión de las tradiciones y saberes de su pueblo, esta labor la ejecutó durante veinte años.

La poesía de Cuero está determinada por una conexión íntima con la identidad negra y sus tradiciones, así como la denuncia ante todo tipo de discriminación. A través de su estilo emplea de manera combinada: décimas, sonetos y prosa poética, en los cuales incorpora elementos del habla popular con referencias a la mitología y a la identidad afroesmeraldeña. En su obra *Tsunami, mitología y poesía*, Cuero transita por temáticas afro en vinculación con la mitología, donde sobresalen ciertos personajes como: el duende, el diablo, la tunda y la gualgura. En uno de sus poemas, titulado “La luna y el niño”, expresa un sentir de nostalgia de la infancia en relación a la conexión con la naturaleza: “Espléndida luna, / Otra vez te sorprendí, / mirándome entre los árboles, / mientras el camino trotaba, / pisoteando muy de prisa, / mi propia sombra; / para tu luz disfrutar.” (Cuero, 2006, disponible en *La Hora*). Del mismo modo su sentimiento enraizado se ve manifiesto en su obra *Me quieren quitar... lo de*

Negro, desde su título se puede identificar el sentir de resistencia, combinado con la expresión del orgullo por la identidad negra y su rechazo a las etiquetas formadas hacia su identificación racial: “Yo no soy afrodescendiente, soy negro”, era una de sus expresiones características en sus intervenciones poéticas.

El legado de Diógenes Cuero ha sido significativo en su producción literaria desde la negritud y la cultura afroecuatoriana, su trabajo continúa siendo abordado y reconocido por su alto grado de autenticidad, sensibilidad y riqueza en el campo cultural e identitario, en razón de que su poesía ha logrado visibilizar las luchas del pueblo negro en el Ecuador, posicionándose como un referente en la defensa de la negritud y la identidad afroecuatoriana.

3.5.4 Luz Argentina Chiriboga Guerrero

Entre las voces más audaces y renovadoras de la literatura ecuatoriana contemporánea está la afroesmeraldeña Luz Argentina Chiriboga (1940). Con una amplia trayectoria en su obra que comprende novela, poesía, cuento y ensayo, además de su trabajo literario ha sido una pieza clave en cuanto al activismo por su población al ser pionera en visibilizar la experiencia de las mujeres negras en un país marcado por el racismo estructural y la violencia de género. Desde su labor como escritora, Chiriboga ha desafiado ciertos tabúes literarios desde una narrativa exuberante con una tonalidad sensual, transitando por temas como la espiritualidad afrolatina, la sexualidad femenina, y la memoria histórica de la diáspora africana.

La formación académica de Chiriboga la realizó en biología con una especialización en ecología en la Universidad Central del Ecuador, más adelante contrajo matrimonio con el reconocido escritor Nelson Estupiñán Bass, ícono de la literatura canónica ecuatoriana y representante de producción literaria afrodescendiente en el siglo XX. Su labor en la escritura la inició como producto de una motivación de un circo que visitó su ciudad natal y a partir de ese momento ha desarrollado una prolífica carrera literaria y ha desarrollado un activismo importante en favor de la cultura afrodescendiente, siendo invitada por la UNESCO y diversas universidades a nivel internacional. La escritura en Chiriboga tiene su fortaleza en la narrativa caracterizada por una prosa lírica que fusiona elementos del realismo mágico con una exploración profunda de la identidad femenina afroecuatoriana. Su novela icónica, *Bajo*

la piel de los tambores (1991), aborda la dualidad cultural afro-hispánica y de manera simultánea la lucha y la resistencia de las mujeres negras por afirmar su identidad en una sociedad patriarcal y machista. Pese a tener sus trabajos de mayor trascendencia en la novela, la poesía de Chiriboga despliega una voz íntima y poderosa de la que se puede destacar el poema “Tambores a la luz de la luna”, donde expresa: “Y yo aquí, / encerrada en esta piel, / en esta barca viajo / balanceándome. / En ella han quedado. / cosidos los sueños, / los suspiros / y todos los caminos que se abrieron en el tiempo.” (Chiriboga, 2005, pp. 22–23). A través de estos versos se refleja la introspección y el viaje interior de la autora, donde la metáfora de la piel representa la barca que transporta sueños y memorias.

La labor de Luz Argentina Chiriboga ha obtenido reconocimientos internacionales por su valioso aporte a la literatura afrodescendiente. Su cuento titulado “El Cristo de la mirada baja” recibió el primer lugar en el Concurso Literario Internacional del Libertador General San Martín en 1986. En complemento se puede afirmar que esta autora es ha sido la voz femenina afrodescendiente con mayor trayectoria y desempeño en la letras ecuatorianas, por lo que su legado la posiciona como una referente de las nuevas generaciones de escritoras y escritores comprometidos con la justicia social y la diversidad cultural.

3.5.5 Julio Micolta Cuero

En el campo de la poesía también se destaca el escritor Julio Micolta (Esmeraldas, 1955) con una poesía que emerge desde el litoral esmeraldeño para exaltar la identidad negra con un estilo particular en el que se intersectan: el humor, la memoria y el ritmo, además de reflejar las tradiciones orales junto a los elementos paisajísticos de los pueblos. Su formación la realizó en leyes, lo que lo llevó a ser juez de la niñez y la adolescencia además de ser Presidente del Tribunal de menores en Esmeraldas. Sin embargo, su vocación han sido las letras y el arte, desde joven, se destacó como líder estudiantil y orador, cultivando la décima como forma de expresión identitaria, adicionalmente fue promotor cultural y como poeta ha participado en festivales internacionales de poesía, encuentros de escritores afrodescendientes y múltiples actividades de difusión literaria, llevando consigo la tradición oral y la musicalidad del pueblo negro del Ecuador.

En cuanto a su obra, el trabajo de Julio Micolta se fundamenta en las expresiones populares del habla afroesmeraldeña. Su producción lírica, en su mayoría en décima espinela, representa un canto a la vida, al paisaje costero, a los valores, al sabor, pero también a la defensa de la raza a través de la resistencia y la denuncia ante la discriminación y la indiferencia institucional. Sus escritos transitan entre lo reflexivo y la festividad con un matiz coloquial que se enriquece desde el sentimiento de la colectividad con el ritmo de la marimba, la cocina, la calle y la memoria compartida. Uno de sus poemas más representativos que más se aproxima al siglo XXI se titula “El Tapao”, que al no constar en una publicación oficial, se encuentra disponible en la página *Bates College*. Este texto refleja una costumbre gastronómica afroesmeraldeña desde un enfoque festivo y sensorial desde los seis primeros versos de la segunda estrofa: “A chiyangua y a pescao / huele el aire del ambiente, / agua zurumba caliente/tiene al pueblo alborotao. / Van a servir el tapao / con plátano y condimento.” (Micolta, 1999). En este extracto, el poeta crea una escena vibrante del litoral afrodescendiente, en la que el aroma, la comunidad y la vida compartida también son manifestaciones poéticas. La décima desde la musicalidad interna proporciona al texto un ritmo que se remite de manera directa a la lengua afroamericana desde la oralidad y a la tradición de los contrapuntos, así como los juegos de palabras. Otra variante de su obra poética se manifiesta en el poema “Tiembla mi Patria Ecuador, pero tenemos valor” que no consta en una publicación oficial, pero está disponible en la página digital del diario *El Comercio*. Este texto escribió después del terremoto en 2016 que afectó principalmente a Manabí y Esmeraldas, tierra del poeta que expresa un tono más humilde y solidario desde los primeros cuatro versos: “Mi patria sufre el tormento / hoy le agobia la tristeza, / pero le sobra entereza / en el cruel padecimiento.” (Micolta, 2016). Desde esta lírica la palabra se vuelve refugio y resistencia en la cual Micolta da voz a la comunidad herida, sin renunciar al aliento esperanzador y a la dignidad colectiva que atraviesa todo su trabajo.

Entre los logros de Julio Micolta Cuero se destaca el reconocimiento y galardón a escala nacional e internacional por su aporte al arte y la cultura afroecuatoriana, además de participar en calidad de representante del Ecuador en Colombia, Perú, México y Cuba, presentando su obra poética en acontecimientos que honran el legado afrodescendiente. Su labor ha sido esencial para reavivar la décima como una expresión viva en la literatura del

país, además de servir como un referente a las nuevas generaciones para escribir y difundir con orgullo su identidad negra. También ha recibido importantes distinciones como la Medalla Vicente Rocafuerte desde la Asamblea Nacional del Ecuador y su legado se mantiene activo más allá de lo escrito, vive en la voz, en la cultura y en la comunidad que representa.

3.5.6 Yuliana Ortiz Ruano

Entre las voces más jóvenes de la literatura afroecuatoriana sobresale la figura de Yuliana Ortiz (Limonas, Esmeraldas, 1992) Poeta, narradora, docente e investigadora cuya obra se fundamenta en la vivencia afrodescendiente del litoral ecuatoriano, transitando entre temas como el cuerpo, la memoria, la violencia estructural y la espiritualidad de su cultura. Esta poeta a través de un estilo que cuestiona las convenciones y las normas lingüísticas y estéticas, ha creado un universo literario intensamente individual y grupal, en el que el lenguaje se transforma en un gesto de resistencia y afirmación de la identidad. Desde temprana edad se formó en una familia de mujeres lectoras y narradoras orales, vio en la literatura un mecanismo para materializar las vivencias de su comunidad. A la edad de 17 años se estableció en Guayaquil, donde cursó estudios de Literatura con mención en Artes y Escritura en la Universidad de las Artes. En la actualidad ejerce la docencia en la misma institución y se la reconoce por su activismo cultural, además de incursionar como DJ de música afro del Pacífico.

La producción literaria de Ortiz Ruano se distingue por una combinación de poesía y narrativa que enfrenta y cuestiona las barreras tradicionales por medio de un lenguaje que alberga melodías y neologismos en el cual manifiesta la entonación y la cadencia de las comunidades afroecuatorianas. En su obra poética *Canciones desde el fin del mundo* (Libero Editorial, 2021), la escritora indaga en el legado ancestral y la lucha de las mujeres por medio imágenes fuertes y a la vez profundas que terminan siendo conmovedoras. En el octavo canto VIII, manifiesta: “Padre, / ya no quiero canciones / como látigos en mis sienes. / [...] / Hemos vuelto a ser Pangea. / Padre, / solo los débiles sobrevivimos.” (Ortiz, 2021 p. 26). Desde estos versos se revela una íntima conexión con la historia y el dolor colectivo, mediante el uso de la metáfora de Pangea para aludir a una unidad perdida y deseada. En su novela *Fiebre de*

carnaval (La Navaja Suiza, 2022), Ortiz Ruano relata la historia de Ainhoa, una niña que crece en Esmeraldas en la década de 1990 y experimenta la miseria de múltiples formas, ya sea desde la violencia, la pobreza y la música popular de su entorno. Este trabajo ha sido reconocido con el Premio Joaquín Gallegos Lara a la mejor novela ecuatoriana del año y con el Premio a la Ópera Prima IESS en Italia. A pesar de su corta edad, frente a los autores abordados en este trabajo, Yuliana Ortiz se encuentra entretejiendo una huella significativa en la literatura ecuatoriana como representante contemporánea de la población afro por su destacada labor como escritora disidente de quien sus obras se han publicado en diversas antologías y revistas internacionales, además de representar al país en festivales literarios en América y Europa. Adicional a los premios mencionados, ha obtenido el primer lugar en el Concurso Nacional de Literatura, categoría poesía Libre Libro, en 2019, y una mención de honor en el concurso nacional Poesía en Paralelo Cero, en 2017.

En la actualidad, Ortiz además de la escritura se desempeña como gestora cultural y desde este espacio continúa explorando nuevas formas de expresión y resistencia a través de la palabra, lo que le ha permitido consolidarse como una de las voces activas más frescas y comprometidas de esta población, por la cual se ha considerado su obra *Cuaderno del retorno de Pangea* como material de abordaje en esta investigación.

3.5.7 Antonio Preciado Bedoya

Dentro de los últimos poetas que transicionaron del siglo XX al XXI con una representatividad notable en el campo literario a nivel nacional, está la figura de Antonio Preciado (Esmeraldas, 1941) cuya trayectoria literaria y su trabajo cultural lo ha posicionado como una voz que no puede faltar como un ícono afroecuatoriano en las letras. Tanto su vida como su obra ilustran la riqueza de la literatura de las diversidades étnicas en el Ecuador, lo que constituye una pieza clave para la reivindicación cultural de una población históricamente marginada.

Antonio Preciado creció en un entorno humilde, lo que lo llevó a enfrentar carencias económicas, no obstante, ello no le impidió formarse de manera sólida. Una vez que concluyó sus estudios secundarios se trasladó a la ciudad de Quito para estudiar Ciencias Políticas y Económicas en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Desde temprana edad

involucró de manera activa en causas sociales y en la militancia política, siendo parte de Partido Comunista, en coherencia con su temprana conciencia sobre la injusticia social y racial (Aguilar, 2022, párr. 3). Esta temprana formación académica y compromiso social marcarían la impronta de su obra literaria. Su labor poética la inició desde muy joven y con apenas 20 años publicó su primer poemario, *Jolgorio* (1961), al que siguieron *Este hombre y su planeta* (1965) y *Más acá de los muertos* (Quito, 1966) Sin embargo el libro que consolidó su voz poética fue *Siete veces la vida* (1967), mismo que lo hizo acreedor de múltiples reconocimientos, al punto de ser considerada su obra más emblemática, con la cual obtuvo Primer lugar en el Festival Nacional de las Letras de 1967. De acuerdo con la cronología y el estilo, Preciado pertenece a la generación poética de los años sesenta en el Ecuador, esta generación se destacó por introducir con fuerza la temática afrodescendiente en la poesía del país, un aporte innovador en medio de un panorama literario bajo una supremacía de voces mestizas y andinas. En aproximadamente seis décadas de producción, Preciado ha publicado una docena de poemarios que registran distintos registros y etapas de su evolución. Entre los títulos más destacados, adicional a los ya mencionados, cabe citar: *Tal como somos* (1969); *De sol a sol* (1979); *Poema húmedo* (1981); *Espantapájaros* (1982); *De ahora en adelante* (1993); *Jututo* (1996) y las colecciones más recientes: *De boca en boca* (2005) y *De par en par* (2005). Estas obras fueron publicadas en diversos contextos geográficos, reflejando la proyección internacional de su poesía. Más allá de su labor como escritor, Preciado ha desarrollado una amplia labor intelectual en favor de la cultura, asumiendo algunos cargos importantes de liderazgo en entidades asociadas a la cultura en el Ecuador, además de representar al país en funciones diplomáticas.

En la actualidad, Antonio Preciado representa un ícono en la literatura ecuatoriana y es conocido como el “poeta de la diáspora” por su insistencia en articular las vivencias de la diáspora africana en América, siendo reconocido entre los escritores afroecuatorianos más destacados junto con los ya fallecidos Adalberto Ortiz (1914-2003) y Nelson Estupiñán Bass (1912-2002), Preciado integra la tríada de los más destacados escritores afroecuatorianos del siglo XX, que abrieron caminos para la representación del “Ecuador negro” en la literatura nacional. Sin embargo, se considera a Preciado en esta lista, porque su obra también ha sido producida en el siglo XXI, por lo que, entrando al contexto de su obra, es importante resaltar que su lírica ha estado profundamente afirmada por su identidad afrodescendiente y por la

historia de su pueblo. No obstante, siempre ha mantenido una postura matizada respecto a esta identidad en la literatura: ha manifestado estar en desacuerdo con ser etiquetado únicamente como “poeta negro”, prefiriendo ser considerado “poeta, a secas”, pese a enorgullecerse de sus raíces africanas.

En su escritura, Preciado representa la identidad afrodescendiente desde múltiples perspectivas: a veces de forma sutil y metafórica, otras de modo directo. En este sentido, acude con frecuencia a símbolos de la memoria ancestral, esto se puede apreciar mediante su poema titulado “Hallazgo” en el que remite al descubrimiento de un vestigio óseo ligado a sus ancestros y la transmutación del dolor histórico. Dice el poeta: “Hoy saqué de la arena / un hueso que me ha pertenecido, / porque tiene una señal de sangre / idéntica a mí mismo” (Preciado, 1969, disponible en *Festival Internacional de Poesía de Medellín*). Estos versos remiten a la conexión física y espiritual con los antepasados africanos llegados al continente americano; la imagen de ese hueso con una marca de sangre “idéntica” al yo poético, hace alusión a la herencia consanguínea de la esclavitud y la diáspora. Posteriormente, el poema propone una prominente reacción creativa al sufrimiento heredado: “Pues bien, / me haré una flauta, / compondré una canción a mi asesino, / y la saldré a tocar todas las lunas / a lo largo de los caminos” (Preciado, 1969) En este pasaje el autor transforma metafóricamente el hueso del antepasado (símbolo de la violencia sufrida) en una flauta, es decir, en música y poesía a modo de revertir el significado, además le dedicará una canción al “asesino” que corresponde al opresor colonial o esclavista. Estos versos ilustran cómo el poeta asume y se afirma en la identidad afrodescendiente, no simplemente como un legado de dolor, sino como fuente de creación y resistencia espiritual, de este modo el arte se torna un vehículo de interacción con el pasado traumático que jamás olvida su marca.

Asimismo, Preciado integra a su poesía elementos de la tradición oral y cultural afroesmeraldeña a modo de reforzar la identidad de su voz poética. En varios textos utiliza ciertos vocablos y giros del habla popular afroecuatoriana, dotando a sus versos de una sonoridad propia. Poemas como “Chimbo y Cantaleta” contienen expresiones dialectales como “me habís embrujao” o “negrona”, aproximando el registro escrito con la cadencia de la oralidad de su pueblo. También es importante destacar la presencia de la música afro en su imaginario: tambores, marimbas y ritmos del currulao se hacen presentes en sus metáforas;

esto puede apreciarse en el poema “Dos solos de tambor” de *Tal como somos*, (1969), aquí el tambor, instrumento central de la cultura afro, se transforma en un interlocutor poético. De este modo, Preciado celebra la cultura afrodescendiente desde la intimidad, otorgándole espacio en la poesía culta escrita y a su vez dignificándola.

En razón de lo expuesto, la poesía de Antonio Preciado no se limita a expresar una identidad; va más allá al erigirse en una forma de resistencia cultural y un instrumento de denuncia política, por lo que varios de sus poemas muestran las duras realidades de la población negra, evidenciando el racismo estructural y las desigualdades. Esto se puede apreciar en el poema “Cantaleta” incluido en *De sol a sol* (1979), donde presenta la situación de un trabajador afrodescendiente enfermo y la manera en que es despreciado por su patrón, con crudeza, expresa: “y el patrón dice que el negro enfermo / al fin y al cabo no gana nada, / que su flojera le importa un cuerno, / que sólo muere, / que no trabaja” (Preciado Bedoya, 1976, p. 193). Estos versos reflejan la deshumanización y el prejuicio que ha reducido al hombre negro a su fuerza de trabajo, revelando la mentalidad explotadora heredada de la colonia. A través de la transcripción de estas palabras despiadadas en un texto, Preciado denuncia y satiriza aquella lógica opresora, invitando al lector a confrontar su injusticia, por lo que la poesía toma lugar de testimonio y acto de protesta en el que se exhiben las cadenas modernas de la discriminación.

En consecuencia, la resistencia cultural en la obra de Preciado se expresa en dos aspectos: en el contenido de sus escritos, que cuestiona el discurso racista dominante, y en la propia existencia como poesía afroecuatoriana en un contexto que históricamente había excluido estas voces; por tanto, su trabajo más allá de representar una afirmación de identidad, implica un reto directo a las estructuras de poder literario que históricamente han marginado o reducido las expresiones. La destacada escritora Alicia Ortega, quien ha sido mencionada en varios apartados de este trabajo, afirma que intelectuales y pensadores históricos como Michael Handelsman han resaltado que la cultura afroecuatoriana ha sido sistemáticamente excluida del imaginario oficial “andino” del país, a menudo percibida como una variante caribeña que no pertenece a Ecuador. Frente a esa afirmación de la realidad, la poesía de Preciado emerge como un gesto de reivindicación, en razón de que reintroduce y consolida lo afro en la narrativa nacional. Cada uno de sus poemas comprende

fundamentalmente, un acto de resistencia frente a la exclusión étnica y cultural. Al redactar desde los confines no-andinos de esta nación andina (parafraseando a Ortega), Preciado contribuye a desmantelar la creencia de un Ecuador mestizo homogéneo, mostrando la verdadera diversidad de la nación. Su poética pone en margen de duda cualquier concepto de cultura singular y lucha contra la exclusión a través de la belleza subversiva del lenguaje.

La obra de Preciado ha dejado un legado determinante y perdurable. Por una parte, ha logrado que la voz afroecuatoriana tenga un lugar dentro del canon nacional. Su lírica ha sido estudiada en antologías escolares y universitarias como parte integral de la historia literaria ecuatoriana constituyéndose como un puente entre generaciones, inspirando a escritores más jóvenes a involucrar sus investigaciones en temáticas de identidad racial, marginalidad y resistencia desde la creación literaria. En el Ecuador del siglo XXI la obra de Preciado resuena con fuerza al dialogar con los esfuerzos contemporáneos por visibilizar y valorar la diversidad étnica en la cultura. Adicionalmente, tanto autores afroecuatorianos emergentes, como artistas de otras disciplinas (músicos, teatristas), encuentran en Preciado un precursor que abrió caminos y derribando ciertas creencias o estereotipos relacionados con la identidad; por tanto, su trayectoria evidencia cómo un poeta afrodescendiente, armado únicamente con la palabra, ha logrado derribar muros de prejuicio y conquistar un espacio legítimo en el contexto cultural y literario del Ecuador.

Tabla 3

Representantes de la literatura afrodescendiente del Ecuador en el siglo XXI

Autor(a)	Año de nacimiento	Ciudad	Género-diversidad sexual	Género literario	Obras
Lady Ballesteros de Sosa	1949	Esmeraldas	Mujer	Lírico	<i>Chocolate, coco y miel</i> (2001) <i>Canto por él</i> (1988) <i>Un hueco a la ternura</i> (1976) <i>De costumbres y raíces</i> (2015)
Iliana Johanna Carabalí Méndez	1991	El Chota	Mujer	Lírico / Narrativo	<i>Hatun Taki (Participación)</i> (2013) <i>Akoko Pade - El ritual de nacé</i> (2021)
Diógenes Cuero Caicedo	1945	Esmeraldas	Hombre	Lírico / Narrativo	<i>Huellas imborrables sobre la arena</i> <i>Desde atrás de la vida</i> (1971) <i>Tsunami, mitología y poesía</i> (2006) <i>Abrazo en negro del caracol y del cununo</i> (1972) <i>El Alfabeto de las golondrinas</i> <i>Epístolas para el hombre y el mar</i> (1974)

- Cuento

						<p><i>La alegría en casa de pobre dura poco</i> (1984)</p> <p><i>Una buena historia para contarla</i> (1986)</p>
Luz Chiriboga	Argentina	1940	Esmeraldas	Hombre	Narrativo Lírico	<ul style="list-style-type: none"> • Novela y relato <p><i>Bajo la piel de los tambores</i>, (1991)</p> <p><i>Jonatás y Manuela</i>. Abrapalabra Editores, (1994)</p> <p><i>En la noche del viernes</i> (1997)</p> <p><i>Cuéntanos, abuela</i> (2002)</p> <p><i>Desde la sombra del silencio</i> (2004)</p> <p><i>La nariz del diablo</i> (2010)</p> <p><i>Díspora</i>, Ardilla Editores (1997)</p> <p><i>Este mundo no es de las feas</i> (2006)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Poesía <p><i>La contraportada del deseo</i> (1992)</p> <p><i>Manual de ecología para niños</i> (1992)</p> <p><i>Palenque (décimas)</i> (1999)</p> <p><i>Coplas afroesmeraldeñas (recopilación)</i> (2001)</p> <p><i>Capitanas de la historia</i> (2003)</p> <p><i>Con su misma voz</i> (2005)</p> <p><i>Multiplifica las llamas</i>, (2013)</p>
Julio Cuero	Micolta	1955	Esmeraldas	Hombre	Ensayo, Narrativo	<p><i>Génesis del canto</i></p> <p><i>Al son de la alegría</i> (1995)</p> <p><i>Tapao, canción y miscelánea</i> (1996)</p> <p><i>Décimas y motivaciones de la tierra verde</i> (2008)</p> <p><i>Suena un tambor a su lado</i> (2015)</p> <p><i>Antologías</i></p> <p><i>Bitácoras de ruisiñores</i></p> <p><i>Conforsado, solas y atrevimiento</i></p>
Yuliana Ruano	Ortiz	1992	Portovelo	Hombre	Lírico	<p><i>Sovoz</i> (2016)</p> <p><i>Canciones desde el fin del mundo</i> (2018)</p> <p><i>Kikuyo</i> (2021)</p> <p><i>Cuaderno del imposible retorno a Pangea</i> (2022)</p>
Antonio Bedoya	Preciado	1941	Esmeraldas	Hombre	Lírico/ Narrativo	<p><i>Jolgorio</i> (1961)</p> <p><i>Este hombre y su planeta</i> (1965)</p> <p><i>Más acá de los muertos</i> (1966)</p> <p><i>Siete veces la vida</i> (1967)</p> <p><i>Tal como somos</i> (1969)</p> <p><i>De sol a sol</i> (1979)</p> <p><i>Poema húmedo</i> (1981)</p> <p><i>Espantapájaros</i> (1982)</p> <p><i>De ahora en adelante</i> (1993)</p> <p><i>Jututo</i> (1996)</p> <p><i>De boca en boca</i> (2005)</p> <p><i>De par en par</i> (2005)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Antologías <p><i>De sol a sol</i> (1992)</p> <p><i>Lírica ecuatoriana contemporánea</i> (1979)</p> <p><i>Poesía viva del Ecuador</i> (1990)</p> <p><i>La palabra perdurable</i> (1991)</p> <p><i>Con todos los que soy</i> (2012)</p>

Nota. Elaboración propia a partir del análisis crítico e interpretativo del corpus literario seleccionado en esta tesis, conforme a los criterios definidos en el apartado metodológico (véase sección 1.11). La información fue recopilada mediante revisión de fuentes primarias y secundarias, incluyendo obras literarias obtenidas a través de editoriales nacionales (Abya-Yala, La Caída, El Conejo), archivos del Sistema Nacional de Bibliotecas del Ecuador (SINAB), así como referencias biobibliográficas contenidas en el *Diccionario de la literatura ecuatoriana* (Barriga López, 1980).

3.6 Abordaje de Cuaderno del imposible retorno a Pangea de Yuliana Ortiz Ruano

Cuaderno del imposible retorno a Pangea comprende una de las propuestas líricas más profundas y significativas en la actualidad de la poesía afroecuatoriana juvenil escrita por una mujer. Publicado en el año 2021 por la editorial Festina Lente, este poemario de Yuliana Ortiz Ruano se convierte en una apuesta poética que emerge desde la memoria corporal, el mar, el exilio y la maternidad entre algunos de los territorios simbólicos. Esta publicación constituye un aporte relevante, no solo por su contenido que transita entre lo político y lo testimonial, también lo es por la manera cómo logra inscribir la voz de una mujer afrodescendiente en el corpus de autores emergentes que desafían el sentido de normatividad marcado por la tradición literaria ecuatoriana que muchos identifican como *canon*.

Con un tiraje independiente y una circulación inicialmente reducida, esta obra se ha posicionado como uno de los referentes de la escritura disidente y decolonial en el país. Este poemario agrupa entre sus experiencias el desarraigo, el desplazamiento, el dolor y la resistencia, todas ellas atravesadas por el cuerpo racializado, y la memoria de una infancia escenificada en Limones, Esmeraldas, lugar de su nacimiento. En este sentido, la autora articula sus textos a través de una voz poética que se desplaza entre lo íntimo y lo colectivo, y en su profundidad, entre la herida personal y la memoria ancestral que determina el sentido y el significado de este trabajo. Conviene destacar que esta publicación comprende una elaboración estética compleja que presenta una estructura fragmentada al igual que los textos anteriormente abordados, con un lenguaje profundamente sensorial que convierte su lectura en una experiencia inmersiva. A nivel visual, el libro opta por una diagramación sobria, en

blanco y negro, que refuerza el carácter íntimo y denso de los textos, sin precisar de interrupciones gráficas o ilustraciones. Esta decisión editorial intensifica la experiencia lectora, motivando a habitar cada palabra y a hacerse cómplice del viaje emocional que propone Ortiz Ruano.

En cuanto a los paratextos, este trabajo cuenta con una distribución convencional, que contempla una dedicatoria, epígrafes y los poemas que están dispuestos en cinco apartados que funcionan como estaciones simbólicas del tránsito identitario, corporal y territorial. El primero, “Cuaderno del imposible retorno a Pangea”, evoca la fragmentación del origen y la imposibilidad del retorno a una unidad perdida, como Pangea. El segundo que se titula “Bitácora de lo animal”, este despliega una voz encarnada en lo salvaje, donde ciertos elementos como: el cuerpo, la madre y el deseo se manifiestan desde las heridas y la furia contenida. El tercero, “Anatomía de la obediencia” con el cual ejerce una denuncia hacia lo que comprende la esclavitud y la explotación sobre los cuerpos feminizados y racializados. A este le sigue, “Júpiter la isla que se repite”, este apartado configura un espacio insular y mítico donde el “yo” pretende disolverse y renacer hasta configurarse como un ente fuera de toda norma. Finalmente, “Madre o el retrato de lo insular” cierra el círculo con una exploración íntima del linaje materno, visto como isla devorada y amor ancestral que resignifica la maternidad como territorio de tránsito, pérdida y afecto. Adicional a estos apartados se pueden encontrar algunas referencias intertextuales que dialogan con lo musical, lo corporal y lo geográfico.

En efecto, este trabajo poético no comprende una propuesta aislada de contexto, esta representa una propuesta profundamente situada en las coordenadas de la literatura de las diversidades. Su publicación se asienta como un punto importante en el panorama editorial ecuatoriano, ya que visibiliza el trabajo de mujeres negras que escriben desde los márgenes sin pedir permiso, con una intensidad que desborda cualquier forma de encasillamiento.

3.6.1. Estructura compositiva, distribución interna y tipo de lenguaje en Cuaderno del imposible retorno a Pangea

La estructura del poemario de Yuliana Ortiz, como se había apuntado de manera breve, está determinada por una lógica fragmentaria que opera como un ente afectivo y

espiritual de una voz poética en tránsito; de tal forma que cada poema se estructura como una estación de paso en un trayecto cíclico, donde el cuerpo, la memoria y el lenguaje se entrelazan y dialogan en una dinámica de invocación que implica a su vez pérdida y reconstrucción. Esta estructura al no ser lineal posibilita que el poemario se interprete como una travesía iniciática, intensamente ritual que no cuenta con un destino específico, sino con una reiterada reinscripción del yo poético en la trama del lenguaje.

En cuanto a su construcción métrica, este trabajo no se adscribe a una estructura técnica convencional, por lo que está construido sobre versos libres, sin estar sujetos a una métrica rigurosa, además de estar desprovistos de una puntuación estricta, lo que proporciona al texto una sonoridad fluida y un aire orgánico que se asemeja a la oralidad afroesmeraldeña. Esta decisión no solo se vincula a un interés estético, por el contrario, representa un mecanismo político de resistencia que aspira a desestabilizar las estructuras tradicionales de la lírica convencional del Ecuador. En este contexto, el lenguaje expresado en cada verso transita entre la formalidad estética propia de la lírica y la informalidad que implica la cultura y la oralidad en complemento con un sentido de profundidad simbólica. De este modo, como un mecanismo de equilibrio, la autora hace uso de algunos recursos como el encabalgamiento, la enumeración y la anáfora, a fin de fortalecer la naturaleza casi litúrgica de los poemas, de los cuales la repetición no solo realza el ritmo, también potencia e intensifica el significado espiritual del lenguaje. Ante lo expuesto, se agrega que en múltiples ocasiones los versos se encadenan por yuxtaposición más que por subordinación lógica, creando una atmósfera donde la sintaxis cede espacio a la imagen. Así, en el poema inicial, la autora escribe: “Limonas desde arriba es un cienpiés / redondo imposibilitado” (Ortiz, 2021, p. 11), de este modo se construye una imagen topográfica que al mismo tiempo representa una declaración ontológica sobre la isla y su identidad mutable.

La reiteración de ciertos elementos como la lancha, el ojo, la orilla, el vientre, o el caballo dan un efecto de circularidad ritual, en razón de que estos elementos, más allá de conformar una iconografía personal, también ofician como herramientas para poetizar el trauma desde una lógica vital, dejando de lado el afán victimista. En tal sentido, el uso de anáforas en estos versos “Este mar que todo lo traga / esta boca de dientes infinitos / este

habitáculo de mantarrayas” (p. 14), emerge a manera de una plegaria que a través de la exaltación, con el uso de la repetición y el ritmo, pretende restaurar lo perdido.

En cuanto al tipo de escritura y el estilo impregnado en estos poemas, la poeta emplea un lenguaje lírico de alta carga metafórica, entre otros recursos, de los cuales sobresale la prosopopeya y la metáfora con un empleo recurrente que se ejemplifica en el pasaje: “el mar es en realidad / un gran ojo / por ello es imposible volver” (p. 36). En estos versos el mar no solo toma el lugar del sujeto, también se configura como guardián y testigo de la imposibilidad del retorno, enfatizando la tesis central del libro. Esta alusión hacia los elementos naturales, revela una conexión íntima con la cosmogonía afrodescendiente, por lo que el entorno deja de ser un mero escenario y se constituye un elemento / personaje que participa de la subjetividad. Por otro lado, se emplean ciertas figuras literarias para referir al cuerpo, interpretado como un espacio transgredido y resimbolizado. De manera que, en los versos “trazo un mapa caduco de mi vientre / neocolonizo mi vientre” (p. 79), la autora recurre a una metáfora amplia que sustente la geopolítica y la biografía, desde un gesto de denuncia y resignación simultáneamente. De este modo el verso se transforma en un acto performativo en el que cortar, fragmentar, derramar implican acciones tanto lingüísticas como vitales. Asimismo, en estos versos el yo poético, en lugar de la personificación, opta por una metáfora de identificación, llegando hasta una transubjetivación poética que se establece como un ser animal, mestizo y a su vez acuático: “animala de isla / más acuática que terrestre” (p. 36). Aquí la poeta proclama una pertenencia híbrida: tanto lo humano, como lo ancestral y lo territorial, se desintegran sin distinciones de jerarquía. En complemento, es posible reconocer ciertos mecanismos de creación lingüística que cuestionan la normativa gramatical y potencian el significado poético. Esto se evidencia mediante el uso extrañamente conjugado de algunos verbos: “existirme” o “bienvenirme” (p. 19), donde el ingenio lírico amplía el lenguaje para expresar lo que aún no existe, en un accionar político que a su vez subvierte el lenguaje colonial y patriarcal. En razón de lo expuesto, esta creación, lejos de ser impulsiva, satisface una necesidad esencial: “me voy a descuartizar la lengua para poder / abrir la boca en serio” (p. 35), escribe Ortiz en función de destacar la lengua como un espacio de batalla y nacimiento.

En esencia, la estructura de este poemario equivale a la de un viaje sin cartografía, donde los elementos como: el cuerpo femenino y afrodescendiente, la isla, el agua y la palabra, se entretajan bajo una ritualidad que busca la autoconstrucción y en ella reside la imposibilidad del retorno que se transforma entonces en una posibilidad de invención, no únicamente del origen, sino desde un lenguaje propio que, a pesar de la fractura, florece en su propia deriva.

3.6.2. Geopoéticas del tiempo herido: desplazamientos espaciales y fracturas temporales en Cuaderno del imposible retorno a Pangea

Es fundamental identificar las categorías de tiempo y espacio en la obra de Ortiz como factores de trascendencia al momento de comprender su arquitectura simbólica, así como la manera en que se articula la subjetividad poética desde una condición de exilio y desplazamiento. Estas categorías no actúan bajo coordenadas fijas o convencionales, por el contrario, son deconstruidas a lo largo del texto para desembocar en una poética de lo fragmentario y lo errante. En este sentido el trabajo de Yuliana Ortiz configura una geopoética de la insularidad y la diáspora afrodescendiente, donde el tiempo y el espacio no se manifiestan como coordenadas fijas, sino como territorios simbólicos que fluyen de manera constante y que a su vez están profundamente atravesados por la memoria, el cuerpo y la orfandad ancestral. A diferencia de las estructuras cronológicas convencionales, se puede identificar en este poemario un sentido de transgresión de la linealidad del tiempo así como la alteración en la estabilidad del espacio para inscribir una experiencia dislocada, intensamente corporal y relacional, propia de los sujetos racializados y desposeídos.

La estructura del poemario se manifiesta a modo de una travesía discontinua. En la que cada texto comprende un episodio emocional que recopila fragmentos de una memoria antigua incapaz de retornar a un origen legendario. En este caso, el lugar central e idealizado constituye Pangea, ese continente representativo que en algún momento estuvo unido antes de la separación tectónica y colonial. En este contexto, la obra es interpretada desde el tiempo como una espiral, donde tanto el pasado como el presente y futuro conviven y colapsan, generando una temporalidad mítica y genética que se resiste al olvido. Así lo sugiere la voz poética al expresar: “volveré a vislumbrar tu carne cuando volvamos a ser Pangea”

(Ortiz, 2021, p. 46), proponiendo un regreso imposible que más allá de lo geográfico se vuelve ontológico hacia una corporalidad y un territorio que fueron desintegrados.

En cuanto a la temporalidad, al representar una entidad inestable, esta emerge del cuerpo, por lo que el yo poético se ubica en un espacio temporal caracterizado por el trauma, la gestación, la animalidad y el exilio. La experiencia del tiempo se expresa desde un sentimiento de pérdida, como si el pasado representara una herida abierta y el porvenir, una reiteración de la catástrofe. La escena del nacimiento, expuesta en un tono angustioso y sin idealización, representa uno de los instantes cruciales para entender esta interrupción temporal: “Desconozco el camino que me lleva a la casa donde mi cabeza destruyó el cuerpo de mi madre para hacerse vida” (p. 11). Esta referencia grotesca del parto no se remite a un inicio esperanzador de la vida, por el contrario, se refiere a una modalidad violenta de irrupción que determina una discontinuidad en la pertenencia, así como una inscripción radical en el cuerpo. Desde esta óptica, la temporalidad se siente, se padece, se habita desde las entrañas, permitiendo reconfigurar las diversas formas en la que la poesía afrodescendiente inscribe sus memorias. De este modo, el yo poético no se manifiesta desde un lugar ajeno al dolor histórico, lo hace desde una interioridad hídrica que lo desborda y al mismo tiempo lo arrastra; de tal manera que esta vivencia orgánica del tiempo permite hablar de una “temporalidad encarnada”, donde el ritmo no se rige por el calendario ni por la historia oficial, sino por el pulso de las mareas internas de una subjetividad desgarrada y resistente.

En referencia al espacio, Ortiz dismantela la idea convencional de un territorio establecido y lo transforma en un espacio emocional, fluctuante y acuático. Algunos de los elementos relacionados: el mar, la isla, la lancha, el mangle y la orilla comprenden componentes recurrentes y a su vez determinantes en su lírica, que, en lugar de transformarse en paisajes indiferentes, estos se impregnan de agencia, de historia y de sufrimiento. El espacio no se limita a ser descriptivo, se permite sentir, al convertirse en un cuerpo que habita, respira, absorbe, alberga y expulsa. Así lo declara la voz poética al referirse al mar como una entidad devastadora, hambrienta que, además de ser testigo, actúa con una fuerza animal (p. 13). A través de estas representaciones figuradas, que hacen uso de la prosopopeya, el océano se transforma en un ser abyecto que asimila la historia inédita del mar: la del tráfico de esclavos, el exilio forzado y los residuos coloniales.

Es conveniente destacar que el espacio insular no simboliza un espacio de sosiego o pertenencia. Limones, una región insular de Esmeraldas de la que se hace referencia de manera frecuente, no representa la patria prometida, sino el no-lugar: “este mar con bordes de mangle / es el hogar que nunca soñé” (p. 14). Así, el poemario forja una poética de la extranjería donde el lugar de origen se torna inviable, y el anhelo del hogar se transforma en un acto poético de supervivencia: “No comprendo qué significa un hogar / pero puedo huir con mis pies de un animal salvaje / hasta identificarlo” (p. 17). Esta espacialidad también es caracterizada por su dimensión sensorial y animal. En ciertos versos, la autora se siente identificada con la fauna y las formas del agua, anulando los límites entre lo humano y lo no humano, así como lo sólido y lo líquido: “sumergí mi cabeza por horas para saberme viva / animala de isla / más acuática que terrestre” (p. 37). En este apartado, el espacio deja de ser fondo y se convierte en forma, en una extensión viva del cuerpo lírico. Esta combinación entre espacio e identidad da lugar a un territorio híbrido, fronterizo, en el que la subjetividad se expande entre las aguas, los bordes y los restos.

Otro aspecto esencial que tiene relación con el espacio en *Pangea* es su condición de ruina, en este se pueden apreciar de manera persistente ciertas imágenes de destrucción y fragmentación: “una lancha a la deriva / a punto de hundirse / es lo más cercano a un hogar” (p. 32). En este contexto, aquella lancha que se muestra inestable, simboliza más allá de lo material, el desplazamiento emocional y epistémico de una identidad que no logra establecerse. El espacio, entonces, no comprende un punto fijo en el mapa, se vuelve un lugar en fuga, cargado de escombros y ausencias. En tal sentido, el poemario propone un “espacio-memorial”, un escenario que se configura mediante el recuerdo y la evocación, de manera que la isla, el mangle, la lancha y el mar constituyen cuerpos contenedores de historia, desde un sentido afectivo y testimonial. Así lo manifiesta Ortiz: “Esta isla / única masa desprendida de Pangea / es la crisálida demencia del mar que no florece” (p. 39). El espacio insular se torna símbolo de un linaje quebrado y a su vez de una potencia poética que no cesa de nombrar y de resistir.

En razón de lo expuesto, el abordaje del tiempo y del espacio en *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* obedece a una lógica de la fragmentación, dando lugar a una descolonización simbólica. La poeta reconfigura ambas categorías desde la vivencia

encarnada de una voz poética negra, femenina, insular y desplazada, que se expresa desde el borde, que es también herida y oleaje. En su trabajo lírico, el tiempo y el espacio se reconfiguran como materia viva, cuerpos en tránsito, pulsaciones de una identidad fracturada que no anhela completarse, anhela mantenerse en movimiento, como la marea, como la memoria y el canto.

3.6.3. Sujetos poéticos e imaginario simbólico en *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*

En complemento con la estructura y las categorías de este poemario, conviene destacar los seres y entes presentes que, a pesar de ser una producción lírica, se pueden identificar como personajes de quienes se hace mención como figuras importantes en la vida y cosmovisión de la autora. En este contexto se destaca a la madre como una de las figuras centrales, quien es abordada desde una perspectiva crítica que deconstruye la visión idealizada de lo materno. En uno de los versos profundamente corporales, la voz poética afirma: “Madre me ha enseñado que para caminar en círculos no hace falta más que lengua, una docena de hijas estériles y un vientre inflable: cadáver de la edad que nos asignan” (Ortiz, 2021, p. 92). A través de estos versos se refuerza la función simbólica de la madre como una fuente transmisora del saber corporal y lingüístico, quien al mismo tiempo es vista como figura crítica frente a los roles impuestos respecto a la maternidad y a la feminidad. El “caminar en círculos” sugiere un retorno constante hacia aquello que no se ha resuelto, una repetición heredada, a la vez que la “lengua” y el “vientre inflable” remiten a una maternidad forzada o simbólica que representa un punto de quiebre con la linealidad patriarcal. Adicional a la madre, aparece “Óscar” como una figura profundamente cargada de afecto, pérdida y reconfiguración de la memoria. Este representa una figura evocada en segunda persona por la voz poética en un tono elegíaco, íntimo y al mismo tiempo ritual. En uno de los pasajes que lo menciona expresa: “¿Cómo era tu no rostro en mil novecientos ochenta y siempre, óscar? [...] óscar / ese es tu nombre / quiero dejar de ocultarte bajo el manto de la patraña de / esta lengua” (Ortiz, 2021, pp. 54–55). Óscar representa probablemente una figura amada, ausente o perdida, que logra activar en el hablante una debacle entre el lenguaje y la memoria. Su incorporación en el poemario no es anecdótica, opera como una presencia que altera la linealidad biográfica del yo poético, que a su vez permite articular temas como: la muerte, la

desmemoria, el cuerpo, la herida, y la creación de nuevas genealogías afectivas. Óscar es, en suma, una figura liminal que resiste la clausura y, al mismo tiempo posibilita que la voz poética explore espacios de pérdida, amor y reconstrucción simbólica.

Junto a estas presencias se manifiesta de manera protagónica la figura de la voz poética como un personaje fractal, mutable, en ocasiones humano, en ocasiones animal, en ocasiones isla. Su característica es porosa, en movimiento, en diálogo permanente con los componentes que la envuelven. Esta voz, más allá de manifestarse como una identidad consistente, se constituye como un ser que recolecta y combina las voces del pasado desde lo conocido y lo irracional. De este modo, el yo se desvanece en la isla, en el océano, en el caballo, en la madre, en el mapa fragmentado de una identidad que no quiere permanecer estable. Como apunta la poeta: “nos amaremos en medio de la muerte [...] solo en medio del horror el amor es cierto” (p. 45), una afirmación que potencia la fuerza emocional de la voz en medio del caos simbólico.

En razón de lo manifestado, los personajes en esta obra no cumplen, ni pertenecen a una función narrativa tradicional, estos operan como núcleos simbólicos que encarnan un conflicto existente, tanto entre pertenencia y exilio, como entre la memoria corporal y la fractura histórica. Son agentes poéticos de resistencia que rehúyen la clausura del sentido, invitando a una lectura abierta, consciente y situada.

En este punto, la dimensión de los sujetos poéticos se entrelaza con el imaginario simbólico que articula la obra, configurando una poética de la invocación. El valor de *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* reside en la profundidad de su significado, manifestado en una arquitectura simbólica íntimamente enraizada en la memoria territorial, que a su vez se compone de lo corporal y lo espiritual. Esto subvierte toda normativa vinculada con la tradición poética y se refleja desde los primeros versos en los cuales el lector se ve enfrentado a un universo lírico cargado de imágenes que intensifican los límites trazados entre la naturaleza, el cuerpo, el mito y el trauma. Este entramado simbólico no responde a una mera pretensión decorativa, por el contrario, radica en una búsqueda de resignificación de la experiencia afro desde diversas expresiones, en un país donde las identidades no normativas han venido siendo históricamente silenciadas y vulneradas.

El título de esta obra menciona a *Pangea*, que además de constar como un elemento geográfico e histórico, también comprende un símbolo crucial que actúa como una metáfora mayor de esta poética del desmoronamiento y del irremediable retorno. En respuesta a la intencionalidad del título, la voz lírica no aspira precisamente a una unidad geográfica literal, pretende una unidad ontológica, es decir, un estado previo a la fragmentación del yo, lo que convierte al apocalipsis en un punto de partida para la reconexión, para el desborde amoroso y la restauración de un continente afectivo propio.

Entre los símbolos más recurrentes a lo largo de la obra está el agua, desde la figura del mar. Este componente, más allá de manifestarse como un elemento estético o como geografía, se presenta como una entidad viva que absorbe, contempla y decide el destino del sujeto poético. Entre los primeros versos se nombra al mar como una “boca de dientes infinitos”, un “animal reptando en la orilla del fin de Pangea” (Ortiz, 2021, p. 14). La prosopopeya que opera sobre el mar no solo refleja un recurso estilístico, también comprende una percepción animista y ritual del mundo natural, donde lo líquido simboliza el tránsito, el parto, la muerte, y al mismo tiempo el origen. De este modo, el mar no se configura únicamente como un paisaje emblemático de Esmeraldas que corresponde al escenario de gran parte de los versos, también funciona como testigo del desarraigo, un símbolo de la represión colonial, que al mismo tiempo representa un hogar perdido. La voz poética lo nombra de manera reiterada e insistente en varios versos, al punto de conspirar en domesticarlo: “Voy a nombrar de nuevo este mar / voy a decirle por ejemplo: / Boca que todo lo traga / Animal deglutiendo lo inservible” (p. 13). Aquí se puede identificar desde un lenguaje figurado, que utiliza reiteradamente la personificación, una operación semiótica que pretende sustraer al lenguaje dominante su poder de imposición, de este modo, nombrar es, entonces, reconfigurar el mundo.

Otro símbolo esencial se aprecia en la lancha, que se incluye de forma reiterada en algunos fragmentos que ilustran el vértigo del desplazamiento, la fluctuación identitaria y existencial, así como el sentido de la vulnerabilidad: “La oscilación de la lancha de un costado al otro se asemeja a la vida / es la vida del agua / la que reaviva / la madera que me sostiene.” (p. 36). Esta imagen, lejos de ser una evocación anecdótica, refleja la inestabilidad en relación a la vida misma y de manera simultánea, la probabilidad de una constante

reconfiguración del individuo, por lo que la lancha constituye un espacio liminar que no se encuentra ni en el mar ni en la tierra, al igual que la voz poética propia que reside en un cuerpo que trasciende toda categoría establecida como normativa.

La animalidad por su parte comprende otro eje simbólico central, a menudo la voz lírica tiende a identificarse a partir del linaje animal: “Vengo de una estirpe de animales errantes / de lancheras perdidas entre los manglares” (p. 38). Esta filiación no aspira precisamente a esencializar un regreso a lo primitivo, sino a formar parte de una genealogía disidente, que transita entre lo humano, lo monstruoso y lo sagrado. Por lo cual, la animalidad se transforma en un medio para romper las lógicas de la civilización y dar paso a modos de vida que no se rijan a la norma. Dentro de esta animalidad, en el entramado simbólico de este poemario se destaca la figura del caballo como uno de los símbolos más complejos y transformadores. Este, lejos de representar un elemento decorativo o una mera imagen salvaje, deviene una extensión visceral del cuerpo poético y a su vez, una manifestación del deseo, el trauma y la resistencia. En uno de los poemas del apartado “Bitácora de lo animal” se afirma: “Mi caballo es una herida que sangra y late” (p. 46). Bajo esta primera aparición se asocia al caballo con la herida y con una organicidad en movimiento: el animal no solo se manifiesta, este también sangra y presenta signos vitales, como un corazón abierto; de modo que el caballo no simboliza únicamente una fuerza bruta o un impulso sexual, representa una potencia vulnerada, una energía vital que ha sido trastocada por el dolor. Es así, que esta conexión entre el cuerpo y el caballo se fortalece con la acción “Ato mis manos al lomo de este caballo para no dibujarte al lado de las manchas que ha quedado después de su trote” (ídem), que puede entenderse como un mecanismo de autocontrol, de limitación del deseo o de la memoria de un vínculo que no puede ser nombrado sin dejar heridas.

Conforme el poemario avanza, el caballo va asumiendo la función de un vehículo ritual, deja de ser una simple representación de la fuerza reprimida y se transforma en un eje de desplazamiento entre lo humano y lo animal, así como entre el trauma y la agencia. En entornos andinos y afrodescendientes, también se puede interpretar al caballo como un símbolo colonial, o la representación de una fuerza impuesta; no obstante, Ortiz lo contrapone: sí, su caballo está herido, pero es propio, el cuerpo lo domestica, en lugar de montarlo para dominarlo, lo sujeta como una membrana de contención, resistencia y escape.

De esta manera se puede apreciar que el caballo, dentro del significado de la obra, sufre una mutación de símbolo desde el trauma hasta la autonomía, siendo una criatura con la que desarrolla una relación íntima, que es a su vez sensorial y mística.

El cuerpo como símbolo no representa únicamente un territorio biológico, comprende sobre todo un archivo de memorias donde conviven la violencia, el deseo, el exilio y la sacralidad. Lejos de representarse como unidad cerrada o identidad estable, el cuerpo en los poemas de Yuliana Ortiz implica un territorio en constante tensión, atravesado por marcas históricas y espirituales que lo desbordan. A lo largo del poemario, el cuerpo se presenta fragmentado y se inscribe como territorio colonizado, que a su vez se constituye como zona de fuga. No es casual que este elemento se presente vinculado con imágenes de apertura, disolución o tránsito: este sangra, se ofrece, escapa, emerge. Esta plasticidad formal del cuerpo poético dialoga con la idea de identidad como flujo y devenir a la vez, en consonancia con las teorías del nomadismo de Braidotti (1994). Así, el cuerpo desde este enfoque no es ni víctima pasiva, ni heroína redentora; comprende una presencia ambigua que resiste, acciona y al mismo tiempo invoca. De modo que, el cuerpo se afirma como una poética en sí mismo, dejando de ser objeto del poema para consolidarse como el lugar desde donde se escribe. En este contexto, tanto la sintaxis fragmentaria como las imágenes viscerales y la musicalidad irregular, refuerzan esta sensación de un cuerpo que se expresa desde la herida y el aliento; por esta razón, la poesía de Ortiz no solo enuncia el cuerpo, también lo hace temblar.

Es importante señalar el valor de la dimensión visual que este poemario aporta a la construcción simbólica, por lo que es posible identificar el dominio de ciertos colores como el rojo y el blanco que aparecen en diversos fragmentos, cargados de una tensión semántica. El rojo en este poemario, al igual que en las obras de Vaccaro (*Breve mitología del cuerpo original*, 2022) o Manosalvas (*Anatomía transparente*, 2022), se expande más allá de lo tangible que se ve en la sangre, y apunta al deseo y al sacrificio desde una mística profunda. Por otro lado, el blanco remite al ideal de pureza impuesta y al silenciamiento ante la falta de visibilización; sin embargo, al igual que en algunas de las obras abordadas en este trabajo, también hace alusión al vacío y a la nada. En este contexto, conviene también resaltar el equilibrio de contrastes entre lo blanco y lo negro, que están asociados al área sentimental y

que al mismo tiempo parten desde un deseo que combina espacio y símbolo: “quiero permitirme y sentirte cierto y existente / fuera del territorio de este universo blanco / de signos negros y titilantes (Ortiz, 2021, p. 52). Estos colores actúan como metáforas visuales que estructuran el imaginario desde los versos, apelando a una lectura sensorial y polifónica que revela la experiencia afrodiaspórica ecuatoriana.

En complemento con los elementos antes destacados, es fundamental resaltar la incorporación de ciertos símbolos vinculados a la geografía ecuatoriana desde una lógica de reterritorialización poética. De esta manera se pueden identificar: el mangle, el mar contaminado, las gallinas criollas, entre otros, que aparecen como parte de un ecosistema simbólico, profundamente telúrico. Estos elementos no corresponden al sentido de ornamentación del texto, van más allá y se conforman como parte activa de la construcción de un cuerpo poético que se reconoce como: “animal de isla / más acuática que terrestre” (p. 37). Este cuerpo, amalgamado con la naturaleza, refleja la disidencia desde un lugar ancestral, descolonizado, profundamente local y al mismo tiempo universal en un sentido radical.

En suma, es posible afirmar que los símbolos en *Pangea* no funcionan como alegorías cerradas, por el contrario, se configuran como pulsaciones de un lenguaje que se desborda. Cada uno de ellos: el agua, la lancha, el ojo, el caballo, entre otros, componen un sistema simbólico que no aspira decodificarse, sino experimentarse desde el cuerpo y la herida. En tal sentido la autora no describe, se toma el atrevimiento de invocar, a manera de un acto, de donde reside la fuerza poética de su obra.

3.6.4. Contraste de teorías de identidad en tránsito y poética del arraigo en Cuaderno del imposible retorno a Pangea

Desde el plano teórico, la obra Yuliana Ortiz Ruano constituye una exploración poética radical del cuerpo, el territorio y la memoria, vistos desde una perspectiva que subvierte las formas hegemónicas de la identidad. En este sentido, la autora dispone de una voz poética que no se asienta desde una entidad unívoca, lo hace desde una multiplicidad de voces inestables. Bajo una perspectiva filosófica y decolonial, esta lírica se vincula con los conceptos de “devenir”, “rizoma” y “sujeto nómada”, tal como los formulan Deleuze y Guattari (1980), Patton (2000) y Braidotti (1994). En este sentido la identidad en *Pangea* se

presenta como un proceso constante de cambio, movimiento e intersección entre cuerpo, lenguaje y territorio, donde el “yo”, más allá de referir una esencia, se configura como una red dinámica y situada. Este cambio se ve reflejado desde su nacimiento en el cual, el hecho de no pertenecer a ninguna parte configura la identidad nómada de la voz poética: “No conozco la casa donde grité por primera vez para existirme” (Ortiz, 2021, p. 17). Este desconocimiento ya revela un sentido de impertinencia que se refuerza con la afirmación: “una lancha a la deriva / a punto de hundirse / es lo más cercano a un hogar.” (p. 31). La identidad es concebida no únicamente a modo personal, como se ha presentado desde la voz poética en primera persona; también se refleja en el acto de nombrar el territorio y en la secuencia de maneras para hacerlo: “Voy a nombrar de nuevo este mar” (p. 12), “¿Cómo nombrar lo nunca antes visto?” (p. 22), “Nombrar es hacerse isla” (p. 24). Es importante destacar desde esta secuencia, el dinamismo que plantean los teóricos antes mencionados en torno a la identidad que fluye desde el hecho de usar la palabra: en este caso, el verbo “nombrar”, para hacer surgir algo en un espacio donde lo que antes había era únicamente agua; dando como consecuencia, que con la mera acción de nombrar, la voz se materialice y en este caso se convierta en isla. A modo de intertexto también se puede relacionar el trasfondo de este pasaje que resuena con el valor teológico que tiene la palabra “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios” (Juan 1:1, *Reina-Valera 1960*). De esta manera se puede revelar cómo la identidad desde los diversos constructos teóricos se configura y no se presenta de manera estática, sino que se muestra progresiva. En complemento con lo manifestado, el poemario de Yuliana Ortiz se estructura como una deriva, un camino fragmentario que evoca la cartografía rizomática, donde no hay un punto de inicio, ni un destino final; existe una multiplicación de rutas posibles. El texto inicia con una ilustración aérea de Limones, comunidad afroesmeraldeña, que deja de ser un territorio fijo, la autora lo describe como “un erizo de mar / moviéndose a 1 km/h / arriba del océano Pacífico” (p. 9). En este lugar, el espacio también se muestra en movimiento y lo hace al manifestarse como un ser vivo, móvil y peculiar. Esta perspectiva de movimiento muestra una subjetividad descentralizada, distinta a la interioridad occidental tradicional. En esta etapa, se asemeja a lo que Braidotti (1994) llama “sujeto nómada”, una subjetividad que se forma en el desplazamiento, desde límites corporales, geográficos y epistémicos.

En relación a los postulados sobre la identidad, respecto a la voz poética que se identifica con ciertos elementos de valor como: la animalidad, la lancha, el agua, el mangle, esta se nombra o autopercibe como “animala de isla / más acuática que terrestre” (p. 37), en este extracto previamente referido, la voz, en lugar de reducirse a metáfora, constituye una estrategia política de des-identificación, por lo que la poeta subvierte los límites entre lo humano y lo no humano, dando lugar una ontología porosa, afín a lo que Lapoujade (2020) llama “formas de vida sin sujeto”, vidas que no se condensan en una identidad sustancial, sino en intensidades y afectos. En este estado de animalidad, el “yo” se dirige hacia los cuerpos sin nombre, hacia el mangle y sus formas vivas, lo que de forma simultánea funciona como una crítica encubierta a la lógica colonial de la categorización y apropiación del cuerpo racializado. Otro eje de valor en este poemario reside en la incapacidad de regresar, como lo anuncia el título *Imposible retorno a Pangea*, la noción del regreso, cargado de añoranza en los discursos esencialistas identitarios, se cuestiona en este punto, desde una poética de la discontinuidad. “Limonos no puede volar / solo extiende sus tentáculos de guadua en un sinsentido del retorno” (p. 35). No existe retorno al origen; el origen mismo se desmorona. Este constructo resuena en Deleuze (1994), quien propone que no existe una esencia previa al devenir: todo es diferencia y repetición. En ese contexto, la poeta altera la lógica del tiempo lineal y genealógico, concediendo mayor valor a la idea de un tiempo cíclico, espiral, repleto de grietas en el cual, el retorno no es a precisamente a un territorio, sino a una condición fluida, a un “mar que todo lo traga” (p. 15), en donde la memoria es animal, acuática y agitada.

Por otra parte, la corporalidad en el texto tampoco se presenta estable ni completa, el cuerpo aparece fragmentado, visceral, sometido a fuerzas que lo desintegran y lo reestructuran. “Mi sangre contiene una historia que no me pertenece / que grita un auxilio de plaquetas y glóbulos verdes” (p. 76). Esta sangre que no es propia, desfigura la noción de un yo coherente. Por otro lado, sugiere una perspectiva del cuerpo como un archivo múltiple, como un lugar habitado por memorias externas, ausencias, fluidos que resuenan. Desde la perspectiva deleuziana, el cuerpo aquí es “sin órganos”, y no por la carencia de órganos biológicos, sino por su resistencia a ser territorializado por funciones asignadas, por una identidad fija.

Finalmente, y no siendo la menos importante, la interseccionalidad propuesta por Crenshaw (1989) se manifiesta en este poemario más allá de un discurso explícito, comprende una experiencia vivida y encarnada por la voz poética que la revela desde una subjetividad atravesada simultáneamente por la racialización, el género, la clase y el territorio, dando cuenta la medida en que estas dimensiones no operan de forma aislada. Este conflicto se puede identificar desde los primeros versos en el cual, el cuerpo femenino racializado se muestra como superficie de inscripción de violencias estructurales: “cuerpos vaginados / que se parten / para dar paso a otra continuidad / inhumana” (p. 11). Desde estos versos, Ortiz denuncia el modo en que, el ser mujer negra, envuelve una relación con la maternidad, el territorio y el dolor que se ve impedido de separarse, tanto de su historia colonial como de su presente marginalizado. De esta manera la obra de Yuliana Ortiz ofrece una lírica interseccional no precisamente como una teoría declarada, lo hace como una vivencia poética compleja que exige una lectura situada y crítica.

3.7 Abordaje de la obra *Este mundo no es de las feas* de Luz Argentina Chiriboga

El libro de cuentos de la escritora afrodescendiente Luz Argentina Chiriboga comprende una muestra de la narrativa que forma parte de la transición del siglo XX al siglo XXI de la literatura afroecuatoriana que revela entre una serie de relatos, el sentir de la negritud, al tiempo que denuncia las dinámicas de exclusión racial que se mantienen hasta la actualidad. Este trabajo corresponde al material producido por Chiriboga durante el siglo XXI, y fue publicado en el año 2006 bajo la licencia de la colección Crónica de sueños, de la editorial Libresa que, desde su estructura, se compone de doce cuentos distribuidos en 143 páginas, las mismas que constan de narraciones independientes que envuelven historias en torno a personajes afrodescendientes y las diversas situaciones en las que se ven inmersos dentro del contexto ecuatoriano.

Este mundo no es de las feas se inscribe en la literatura ecuatoriana contemporánea como una obra disruptiva en medio de los discursos de género, sexualidad y etnicidad, ubicando la voz de una mujer afrodescendiente en un contexto literario que ha sido parte del silencio de estas identidades relegadas a márgenes estéticos y simbólicos, bajo el peso de la historia. En virtud de lo señalado, estas narraciones cuestionan la normatividad desde una

escritura que transita entre lo confesional y lo crítico, al mismo tiempo, interpela de manera directa las estructuras sociales que condicionan la vida de las mujeres negras en Latinoamérica. Lejos de ajustarse a modelos formales o narrativas tradicionales, desde estas historias se propone una narrativa íntima y a la vez fragmentaria, cuyo eje comprende el cuerpo racializado, lo femenino y la lucha contra el estigma de no encajar en los cánones impuestos de belleza, clase o virtud. La voz narrativa pretende dar cuenta de ciertas historias que envuelven a mujeres afrodescendientes, estos textos están contruidos desde un punto de vista crudo y por ocasiones lacerante, en el cual los relatos de vida se erigen como una manifestación de resistencia. En sus páginas, la sexualidad, la culpa, la marginación y la aspiración de afirmación identitaria se entrecruzan, y no precisamente desde un lugar de idealización, sino desde la contradicción y la corporeidad. Como sugiere el título, *Este mundo no es de las feas*, más allá de referirse al rechazo estético, alude al sistema entero que perpetúa jerarquías raciales y sexistas en relación con la apariencia, el deseo y la legitimidad social. La voz narrativa, lejos de perseguir la redención o reconciliación, busca la comprensión de sí misma mediante el sufrimiento, el placer y la escritura como medio de desobediencia simbólica.

En este marco, conviene examinar con detenimiento la estructura narrativa, la disposición interna y el tipo de lenguaje que articulan esta propuesta literaria, ya que en ellos radica buena parte de su fuerza disruptiva y de su capacidad para cuestionar los órdenes establecidos.

La obra de Chiriboga, al ser profundamente política y provocadora, presenta un lenguaje que opera simultáneamente como un vehículo de resistencia y una trinchera afectiva. Por medio de una prosa frontal, deliberadamente sensual y, hasta descarnada en ciertos momentos, la autora configura un universo donde el cuerpo femenino afrodescendiente no únicamente se nombra, también se afirma, se disfruta, se erotiza, y se narra fuera de los márgenes del canon. El lenguaje que atraviesa esta novela comprende un híbrido que fusiona tanto lo formal con lo popular, como lo culto con lo erótico, y hasta lo íntimo con lo social. De esta manera, la narración se desplaza entre descripciones poéticas y escenarios crudos que desenmascaran el racismo, el clasismo y hasta el machismo, desde la violencia estructural. La autora desde su narrativa no embellece el dolor, tampoco lo explota, sino que

lo transforma en palabra, aquella que de forma sincronizada se convierte en un cuerpo vivo que arde, sangra y hasta goza. Este lenguaje emplea ciertos recursos estilísticos que transitan desde metáforas corporales, sinestesias, diálogos ágiles, hasta expresiones idiomáticas populares. Esta dinámica creadora permite anclar la experiencia narrativa desde una oralidad afrodescendiente situada y vital. En este sentido, la repetición, el ritmo plasmado de las emociones, los silencios entre frases, inclusive los juegos de lenguaje, dan cuenta de una tentativa por escribir desde el margen sin pedir permiso, ni disfrazar sensaciones que van desde la ternura hasta el enojo.

Por otro lado, la estructura de la obra tampoco responde a un modelo tradicional de progresión argumental, ni a una secuenciación de historias, se trata de un conjunto de cuentos que, lejos de seguir una progresión lineal, se despliega como una secuencia de episodios íntimos, atravesados por la conciencia de la mujer que se sabe marginal pero no silenciada, por lo que no se limita a la imitación de modelos lingüísticos dominantes, por el contrario, inventa su propio ritmo y lógica expresiva que se vincula íntimamente a la experiencia del cuerpo racializado y excluido. Desde esta articulación simbólica reside su complejidad estructural, dado que no hay una historia principal, sino múltiples núcleos narrativos que al ser leídos en conjunto, revelan una arquitectura literaria deliberada. De este modo, cada relato se presenta como un espacio narrativo cerrado en sí mismo, que dispone de personajes, conflictos y tonos particulares. No obstante, a medida que avanza la lectura, es posible percibir una lógica interna que permite la conexión de estas historias, más allá de lo temático. En efecto, hay un ritmo emocional que orienta el tránsito entre relatos y no obedece a un tiempo lineal, sino al movimiento alternante de las experiencias afectivas del cuerpo, de la exclusión y de la voz que insiste en narrarse desde el borde.

Es importante recalcar que lo fragmentario en este libro no es un equivalente a lo disperso, existe una intencionada disposición de los relatos que permite que cada uno funcione como un eco del anterior o en su defecto, como una premonición del siguiente, pese a no compartir personajes o escenarios. Esta estrategia genera una lectura envolvente, donde el lector, más allá de transitar por vidas distintas, se encuentra siempre en el territorio reconocible de una misma sensibilidad narrativa que le permite explorar la belleza no normativa, así como el deseo feminizado, cuerpo racializado, y las violencias cotidianas con

una combinación de lirismo, rabia y humor. La secuencia de cuentos no se ve influido por criterios jerárquicos o temáticos evidentes, no obstante, parece estar guiada por una pretensión de intensidad creciente, en razón de que los primeros textos, al ser más introspectivos y sensuales, van abriendo camino a los relatos de denuncia, de violencia simbólica o explícita, que al final confluyen entre ficciones que rozan la fábula, la sátira y el desenlace poético. De manera que esta progresión no estructura un argumento unificado, pero genera una curva simbólica y emocional que da cohesión al conjunto.

Otro de los elementos estructurales que merece la pena resaltar es la variación en los puntos de vista narrativos. En ciertas ocasiones Chiriboga juega con la alternancia entre voces en primera y tercera persona, sin que ello interrumpa la unidad del conjunto, esta dinámica construye un mosaico coral que amplifica la dimensión colectiva del libro, dado que ya no se trata de una autora hablando por otros, sino de múltiples seres dialogando en sí mismos, desde sus cuerpos y sus memorias. Esta polifonía no se presenta como recurso experimental, por el contrario, emerge como un gesto político que desestabiliza la idea de un “yo” fijo y hegemónico en la narrativa.

En razón de lo manifestado, la estructura de *Este mundo no es de las feas* podría leerse como una forma de resistencia al modelo canónico de narración, esta no pretende una progresión ascendente ni una resolución final porque su objetivo no es cerrar un conflicto, es mantener abiertas las heridas, los placeres y los cuestionamientos. Por tanto, su diseño fragmentario, emocional y orgánico, es el reflejo de una escritura encarnada que se reconoce desde la multiplicidad, sin imponer una verdad absoluta.

3.7.1 Tiempo, espacio y forma: categorías narrativas en tensión en la obra de Luz Argentina Chiriboga

El libro de Luz Argentina, al desplegar una arquitectura narrativa que subvierte los modelos hegemónicos de representación literaria, evidencia desde cada relato, que las categorías de forma, tiempo y espacio están atravesadas por las corporalidades racializadas, feminizadas, y por el deseo. No se trata de categorías narrativas neutrales; cada una opera como un campo de resistencia simbólica y estética. Desde una perspectiva crítica, estas dimensiones contribuyen a entender la manera en que la autora construye una voz literaria

que, lejos de adaptarse al canon, la desborda. La disposición de los personajes en los relatos se aparta de los arquetipos convencionales, en razón de no presentar héroes redentores, ni antagonistas unívocos; en el relato predominan las figuras marginales y seres periféricos, estos se construyen como personajes redondos o iceberg, con capas de sentido que se van revelando de manera progresiva a lo largo del relato, por lo que sus historias no son lineales ni cerradas. De esta manera, Chiriboga subvierte las convenciones de caracterización, apostando por una escritura que respeta la complejidad de las experiencias de sus personajes.

Estas figuras cotidianas no actúan como víctimas pasivas ni como seres ejemplares. Son cuerpos que desean, que recuerdan, que sufren, gozan, y al mismo tiempo, interpelan directamente al lector desde su particularidad inherente. Del mismo modo, los personajes se configuran, considerando el entorno y la cultura afroecuatoriana, de la que se puede identificar de manera reiterada el apellido “Caicedo” muy común en esta población del país. En este contexto, se destaca de forma protagónica la figura de la mujer negra, desde quien giran las historias para constituirse el centro de las narraciones. Nombres como: Ana, Natalia, Zulema, Fátima, Gioconda, Catalina, Lucía, Mercedes, Súa, Manuela, Linda, Candelaria, corresponden a estos personajes femeninos que constituyen el eje narrativo de los principales acontecimientos en los relatos.

Por otra parte, el factor del tiempo en cada uno de los cuentos fluye de manera indistinta, sin estar determinado por una secuencia cronológica ni progresiva. En varios de los cuentos, el tiempo tiene como característica la fragmentación y lo subjetivo. Esta temporalidad se ve reflejada en varios de los relatos y se articula a través de recursos narrativos como la analepsis y la elipsis. A lo largo de las narraciones se presentan saltos temporales de manera reiterada: los recuerdos interrumpen el presente narrativo y las vivencias traumáticas o determinantes se actualizan constantemente en la conciencia de los personajes, como se presenta de manera frecuente en el cuento “El viaje”, que está construido sobre un presente que juega con escenas de diferentes tiempos para evocar recuerdos y contextualizar el grado ascendente de la violencia. De manera simultánea, la elipsis permite condensar el tiempo, al omitir transiciones superfluas, enfocándose en aquellos momentos cargados de significación emocional. En determinados relatos, la prolepsis también opera como recurso para anticipar desenlaces o estados futuros, reforzando la circularidad y la

subjetividad del tiempo narrado. La voz narrativa no sigue una línea de vida ordenada, por lo que constantemente recuerdan, interrumpen, retornan a la infancia o al trauma, desde un presente que también se percibe inestable. En este contexto, es fundamental destacar que el mes de “abril” tiene un significado, más allá de corresponder a un momento determinado. En algunos relatos se menciona de manera reiterada, como sucede en el cuento titulado “La hazaña de Natalia”:

Era abril, el amanecer lluvioso arrastraba perfume de tierra. Abril le traía muchos recuerdos felices: su madre había nacido en abril, se graduó en abril, conoció a Emilio en abril. Abril de manos tendidas y acariciadoras. Ella fue gestada bajo el cielo de abril. Y ahora, justamente en abril, abandonaba la vida de Emilio. «Abril gravita sobre mi destino», pensó. (Chiriboga, 2006, p. 31)

Aquí puede reflejarse el mes de abril como un elemento de valor que funciona como un eje simbólico que atraviesa la vida de la protagonista, desde una evocación al origen, del amor y de los hitos vitales, así como también del quiebre. Su carga emocional no solo le permite recordar, también lo define con un significado: Lo que comienza y lo que termina ocurre en abril, esto da cuenta de que el tiempo es circular y determinante. La expresión “gravita sobre mi destino” revela que más allá de la memoria, representa una fuerza que la condiciona. De la misma manera se hace mención de este mes en otros relatos “La sirena desapareció por un tiempo. Pero una soleada tarde de abril, Fátima suspiró hondo y dominó su pánico” (p. 39). Este escenario se presenta en contraposición al anterior pasaje que presentaba un “amanecer lluvioso” y se desplaza a “una soleada tarde”, enfatizando en los contrastes a lo largo de la obra, en donde abril se representa en conjunto con las condiciones climáticas contrarias que a su vez forman parte de los rasgos temporales de esta estación. Más adelante, sucede algo semejante en el cuento “Soy previsiva” que inicia: “UN VIERNES DE ABRIL TROPICAL, ME LLAMÓ MI HERMANA” (Chiriboga, 2006, p. 45). El uso de las mayúsculas en la primera línea es un rasgo característico de la narrativa de Chiriboga en esta obra que otorga un valor mayor a la parte inicial de cada relato; por lo que en esta ocasión, el mes de abril es el comienzo de los hechos y también se presenta acompañado de una condición climática.

En efecto, se confirma que abril es un mes determinante en la narrativa de Chiriboga, este testifica los hechos más trascendentales de varios de los relatos, considerando que este adquiere un valor simbólico especial desde la cosmovisión occidental —especialmente en la tradición europea y anglosajona— dado que abril suele asociarse con la primavera y por tanto, con imágenes de renacimiento, fertilidad, esperanza, amor, juventud y nuevos comienzos. Esta relación simbólica responde a que abril es uno de los primeros meses de la primavera en el hemisferio norte, y se ha convertido en un recurso poético frecuente.

3.7.2 El cuerpo como territorio y la periferia como centro narrativo

En los relatos de Chiriboga, los espacios no son meramente escenarios: son cuerpos, a la vez son tensiones, son estados afectivos; de modo que lo espacial se vincula de manera profunda con lo corporal. En este sentido, las habitaciones, las calles, el mar, los prostíbulos, entre otros espacios, además de situar la acción, revelan las condiciones de existencia de los personajes. El cuerpo probablemente constituye el espacio más importante en esta obra, en razón de que los relatos están atravesados por cuerpos que no se ajustan a las normas y al mismo tiempo, comprende el territorio donde se inscribe la violencia social y de género, pero también el goce, la autonomía y la capacidad de comunicar. Esta constante reivindicación del cuerpo como espacio político es central en la propuesta de Chiriboga.

La geografía por su parte, no reproduce los mapas literarios tradicionales, lo más específico que se hace mención es “la Ciudad Blanca” (Chiriboga, 2006, p. 23) —que se asume, podría ser la ciudad de Ibarra, que se identifica de esa manera en el Ecuador— También se hace mención de algunos escenarios del litoral: el mar, la playa, las embarcaciones, el clima tropical que configuran un imaginario que remite de manera directa a la región afroecuatoriana, en particular a la provincia de Esmeraldas. Estos elementos y escenarios se relacionan de manera entrañable con el poemario de Yulia Ortiz abordado en líneas anteriores. No obstante, estos relatos no concentran su atención en la exaltación del paisaje, ni en la idealización del campo mestizo. Lo que se revela es una cartografía de lo íntimo: lo urbano marginal, lo interior femenino, lo corporal desbordado; Chiriboga reconfigura el espacio narrativo desde una lógica contrahegemónica, en donde el valor ya no reside el paisaje externo, sino en la vivencia situada.

En contexto, esta categoría espacial se articula con el concepto de territorialización simbólica (Deleuze & Guattari, 1980; Braidotti, 1994): el cuerpo y los espacios que lo rodean, son sitios de disputa simbólica. Allí se reproduce la violencia, aunque también emerge la posibilidad de reescribir el mundo desde la diferencia. De esta manera, el conjunto de historias que compone la autora, construye una poética de la disidencia desde sus elecciones formales, temporales y espaciales. Desde el acto de adoptar una estructura de cuentos independientes, centrar el enfoque en personajes marginalizados, desarticular la linealidad del tiempo y transformar el cuerpo en espacio narrativo, Chiriboga propone una escritura encarnada, afectiva y crítica desde la profundidad. Por lo que esta narrativa representa un ejemplo nítido de cómo la literatura puede articular subjetividades no normativas en diálogo con una estética de la ruptura y la memoria situada.

3.7.3 Dimensión simbólica y resignificación de valores en *Este mundo no es de las feas*

Al tomar como base las dimensiones estructurales y narrativas que sustentan la obra, es importante profundizar en aquellos símbolos y elementos de valor que, más allá de su función referencial, activan en el texto una red de significaciones vinculadas a los procesos de resistencia, memoria y afirmación de la negritud femenina en el contexto ecuatoriano. Estos elementos, lejos de actuar como meros detalles narrativos, reconfiguran de manera crítica los marcos simbólicos que sostienen las relaciones de poder en torno a los cuerpos racializados y feminizados.

El título de la obra, *Este mundo no es de las feas*, constituye un dispositivo de ironía crítica que articula la denuncia central de los relatos. Más allá de una referencia al rechazo estético, el título interpela los dispositivos de clasificación social que establecen jerarquías de valor, en función de la apariencia, el color de piel y la edad. De modo que puede ilustrarse de manera más específica este factor en el relato que se titula igual que el libro, donde versa lo siguiente: “Todo, porque había heredado de algún pariente una fealdad con efe mayúscula. O tal vez el cruce de mis padres no fue el apropiado (...) Lo cierto es que heredé una fealdad abrumadora, causa de mis angustias y mis desvelos.” (Chiriboga, 2006, p. 104). La narrativa de Chiriboga al usar el factor estético como centro de su obra, va más allá de exhibir la carencia social y del sistema que se fundamenta en los estándares de belleza, la autora

desestabiliza los discursos normativos y emplea recursos creativos para ilustrar la realidad de sus personajes:

Me llamo Linda ¡Qué contraste! Por no decir ¡qué absurdo! Qué falta de sensatez de mi madre. Ponerme ese nombre sin analizar un momento, detalle por detalle, la hija que había traído al mundo. Un mundo tan complejo, tan difícil en el que solo tienen cabida los normales. (Chiriboga, 2006, p. 105)

Este pasaje revela el nombre contradictorio—según la voz narrativa— a modo de un oxímoron para resaltar la paradoja que, además revela la falta de aceptación de sí misma como producto de la violencia simbólica que han generado los arquetipos de belleza impuestos por el sistema y que a lo largo del relato lo resalta a modo de rechazo. No obstante, esta voz al final se retracta al afirmar: “Pero sabía que estaban equivocados, que quienes debían ir donde especialista eran ellos (...) para que comprendieran mi diversidad, para que no me miraran tras las cortinas y murmuraran: Allá va la fea” (p. 109). Resulta interesante en medio de este contexto, el empleo del término “diversidad” una palabra que remite a la diferencia, propuesta de la línea de Deleuze (1968) y Patton (2000), al plantear que la identidad no es fija, sino un proceso dinámico que se construye a partir de la diferencia y la multiplicidad, y que a su vez, rechaza los modelos homogéneos. Desde este enfoque, la diferencia es concebida como elemento productivo y transformador en los contextos sociales y culturales, tal como lo refleja Chiriboga en su relato. De esta manera, el título opera como un enunciado desestabilizador que problematiza los valores dominantes sobre los que se edifica el imaginario de la belleza desde las sociedades postcoloniales.

Por otra parte, el mar y el río comprenden elementos recurrentes en los escenarios de los relatos que adquieren una dimensión simbólica que trasciende su función geográfica y ambiental. Estos elementos acuáticos se configuran como espacios de flujo, así como de transformación y de memoria de donde se inscribe la historia de la diáspora y de la resistencia afrodescendiente. En este contexto, el mar no comprende un mero telón de fondo, ni un escenario poético, por el contrario, opera como un interlocutor simbólico que evoca el trauma del desplazamiento forzado y, al mismo tiempo, la posibilidad de un retorno simbólico a las raíces. En este sentido, los personajes que guardan relación con el mar o el río, encuentran en estos elementos una fuente de potencia vital y de enraizamiento identitario que desafía la

lógica del desarraigo colonial. Asimismo, el elemento del río, en el cuento “El viaje”, representa el elemento por el cual la protagonista, navega para huir del peligro de muerte, al tiempo que reflexionaba: “LA CANOA A MOTOR SE DESLIZABA POR LAS TURBULENTAS aguas del río Vechí (...) Yo iba huyendo de Ludovico por los maltratos que me daba y con el temor por mi destino incierto” (Chiriboga, 2006, p. 91). Desde este plano se destaca también el símbolo de la canoa que, además de ser un elemento propio del litoral y un elemento que identifica a las zonas de asentamiento de la población negra, representa el vehículo de escape de la violencia y a su vez, el cómplice de la decisión resiliente de romper el círculo. A modo de intertextualidad, es pertinente recurrir una vez más a la lírica de Yuliana Ortiz en *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*, donde la “canoa” constituye un espacio y un símbolo trascendental en cuanto al significado y al desarrollo de la obra.

Entre los elementos simbólicos de esta obra también se destaca la ancianidad, que en el relato no se muestra como símbolo de sabiduría y experiencia, como la tradición literaria ha enseñado y como se ha presentado anteriormente desde el cuento *Chaska* de Yana Lema, por el contrario, se presenta a la figura del anciano como un ser ultraconservador que perpetúa los modelos patriarcales que limitan y oprimen a las mujeres: “El anciano afirmó que todo eso es resultado del libertinaje que vivimos (...) Señorita, ese fue el error, la instrucción de la mujer, aquello destruyó la armonía familiar” (p. 94). Aquí se puede apreciar de manera evidente una ruptura con la tradición, como uno de los mecanismos subversivos y desafiantes de la autora para deconstruir los discursos dominantes y desafiar la heteronormatividad como un rasgo que identifica a su narrativa. El uso del color en los relatos de Chiriboga también opera como un determinante simbólico de tensiones y desplazamientos. El blanco, por ejemplo, ya no remite a la pureza, como la tradición literaria canónica ha perpetuado, sino a la blanquitud como norma violenta que se impone sobre los cuerpos racializados: “Desde pequeña comencé a reconocer las normas, los resabios y las aberraciones del mundo. En esta sociedad se rendía culto a la belleza, y lo bello era lo blanco.” (p. 104). De esta manera, la presencia del blanco señala la frontera simbólica que separa a las protagonistas del ideal normativo de feminidad y belleza, y que convierte sus cuerpos en espacios de otredad. Por otra parte, se reflejan los colores asociados al litoral —azules, verdes, ocres— que evocan

una geografía afectiva en vinculación con la memoria ancestral y al deseo de reconexión con las raíces africanas, estableciendo un contrapunto a la violencia de la normatividad cromática.

Es importante resaltar como un elemento de valor, dentro de la representación de la diversidad entre las culturas afrodescendientes en el Ecuador y Latinoamérica, el factor de la espiritualidad y el misticismo que proviene desde la ancestralidad africana y que se revela de manera significativa en algunos de los relatos como un valor arraigado de su identidad. En este contexto, al igual que en algunos relatos indígenas se puede apreciar el peso de la ritualidad desde el sincretismo, por el hecho de la convivencia de tradiciones y creencias con el mundo occidental. Por un lado, estaban las creencias de los pueblos afrodescendientes y por otro, la adopción de las prácticas religiosas del catolicismo, como se puede identificar en el cuento “La hazaña de Natalia” que versa: “Natalia debía recoger agua bendita de las siete iglesias más antiguas de la ciudad y bañarse con ellas a las doce de la noche, fórmula mágica para que volviera Emilio” (p. 22). Asimismo, en diversos pasajes se manifiesta la devoción hacia determinadas deidades “Cada vez que llegaba un esclavo a la isla, Mercedes entonaba un himno que jamás supo si era de tristeza o ruego a Obatalá²⁴, pero ninguno esperaba aquella recepción.” (p. 70). Asimismo, se revela la devoción a sus deidades para pedir protección: “Previa a cada inmersión pedía apoyo a Yemayá²⁵.” (p. 72).

Además de la ritualidad, se evidencian en menor medida elementos mitológicos y la incorporación de componentes ficticios, que irrumpen en un relato de corte cotidiano y realista mediante personajes irreales que se transforman en el núcleo del relato, evocando un realismo mágico limitado por la brevedad del texto: “Entonces fue que divisó una sirena con senos enhiestos y supo que no se ahogaría. Pensó en el significado de aquella visión, (...) Pero la sirena le sonrió dichosa.”. (p. 35). Por la naturaleza de los relatos de este libro, este pasaje resulta un factor particular que por momentos se aparta de manera intencional de la

²⁴ Obatalá es una deidad mayor del panteón yoruba, creador de la humanidad y símbolo de pureza, sabiduría y paz; en la diáspora afrodescendiente representa la conexión espiritual con los ancestros y la resistencia cultural.

²⁵ Yemayá es la diosa yoruba del mar y la maternidad, símbolo de protección, fertilidad y fuerza espiritual en las culturas afrodescendientes.

dinámica de la narración, como un recurso intencionado de la autora para dotar de diversidad temática al texto.

3.7.4 Dolor, resistencia y marginalidad: ejes temáticos en la obra *Este mundo no es de las feas*

Entre los méritos más significativos de la obra de Chiriboga, sobresale su capacidad para articular, desde una escritura encarnada y radicalmente situada, un conjunto de ejes temáticos que dialogan con las realidades más complejas de las mujeres afrodescendientes en el contexto ecuatoriano. Los relatos que componen este trabajo, lejos de establecer jerarquías temáticas; entrelazan el dolor, la resistencia cultural, el racismo, la violencia de género, la marginalidad y la experiencia de la periferia en un entramado simbólico que permite visibilizar y politizar estas subjetividades históricamente silenciadas. De modo que, estas variables contribuyen a profundizar en las múltiples capas de significación que atraviesan los relatos.

El dolor, uno de los sentimientos más recurrentes, se erige como un hilo conductor determinante en la obra; lejos de constituir un simple registro del sufrimiento, se configura como una experiencia profundamente performativa. Por tanto, los cuerpos narrados no son solo cuerpos que padecen, son cuerpos que se manifiestan desde el dolor, que inscriben sus cicatrices en la palabra y, de manera simultánea, hacen de la escritura un acto de recuperación simbólica. En este sentido, Chiriboga no embellece el dolor, ni lo instrumentaliza para generar compasión; al contrario, lo transforma en un mecanismo de agencia narrativa que faculta a sus personajes reconstruir su subjetividad desde la herida: “Lloró por el agotamiento que tenía, lloró por el silencio de ese instante, lloró por los indios y negros que construyeron la iglesia, por los santos que, asombrados, la miraban por su corazón adolorido” (Chiriboga, 2006, p. 25). Este pasaje revela de manera conjunta el dolor de la protagonista desde la empatía, al recordar a indios y negros, como población sufriente por la opresión recibida. De este modo, el sufrimiento que recorre y atraviesa los relatos, no representa un padecimiento pasivo, se revela como un dolor reflexivo que interroga, que resiste y al mismo tiempo resignifica las experiencias corporales que han sido marcadas por el racismo, la violencia, la pobreza, y el deseo que se aparta de lo normativo. Junto al dolor, la resistencia cultural se

configura como una fuerza transversal que transita la obra. Más allá de pretender simplemente denunciar la opresión, estos relatos construyen un espacio simbólico que permite a la cultura afrodescendiente afirmarse en toda su complejidad y vitalidad. Por tanto, la oralidad, la música, la memoria ancestral, los cuerpos no hegemónicos y el lenguaje híbrido constituyen expresiones de una resistencia que no se limita precisamente a la protesta explícita; esta se encarna en las prácticas cotidianas y en las formas de autodefinición que despliegan las protagonistas. Esta resistencia, lejos de responder a modelos heroicos y a discursos de redención, se configura como una práctica situada, que emerge desde el margen y que encuentra en la escritura un refugio y una vía de afirmación cultural. A esto se suma el racismo como sistema estructural de exclusión y jerarquización social, en el que, lejos de abordarlo como un problema abstracto, la autora lo hace visible en varios apartados desde las dinámicas concretas de los relatos: en la desigualdad al acceder a los espacios urbanos, en la precariedad laboral, en los estereotipos que sexualizan o asexúan a las mujeres afrodescendientes como se revela en este pasaje: “Afirma que no es racista y por eso desea acostarse conmigo (...) Ismael comienza con gestos suplicantes a decirme: «Tu cuerpo oscuro, fibroso y ardiente...». Me mira a los ojos como perro hambriento.” (p. 49). En efecto, los relatos de Chiriboga, a través de una prosa que no teme confrontar al lector, denuncian la violencia racial que impregna la vida cotidiana. Los cuerpos de las mujeres protagonistas se revelan como territorios donde se inscribe el racismo y también se configuran como espacios de resistencia desde los cuales se cuestionan y subvierten los discursos hegemónicos sobre la negritud.

La violencia de género es quizá el eje de vulnerabilidad que más se identifica a lo largo de los relatos y que transita desde distintas dimensiones, desde la violencia estructural, simbólica, social, económica y física. Los relatos revelan cómo la opresión patriarcal se entrecruza con el racismo y la exclusión de clase, configurando formas específicas de violencia que afectan a las mujeres afrodescendientes:

Al abrirse la puerta se detuvo, él la miraba con ardiente odio. Natalia no se movió, le sostuvo la mirada. Llena de perplejidad, sintió un empujón que la hizo caer de espaldas. Quiso defenderse, las desgarraduras en su ropa demostraban que había resistido con todas fuerzas. Pero, finalmente, su terrible quejido se extendió en el aire, el eco llevó lejos su llamada de angustia. ¡Socorro! (Chiriboga, 2006, p. 31)

Esta escena retrata un tipo de violencia interseccionada que se basa en el género, la raza y al mismo tiempo en la clase social, en el cual una mujer negra se enfrenta al misterio de una infidelidad y termina siendo brutalmente asesinada, posteriormente se refleja como otro rasgo de violencia, la impunidad a consecuencia del deficiente sistema de justicia del país, al no atender con formalidad el caso del asesinato y declarar inocentes a los principales sospechosos sin tener claridad en los hechos.

Dentro de los relatos también se revela la justificación de muchos hombres para cometer infidelidades, como se revela en el cuento “Le tenía miedo a la soledad”, en él se muestra a la soledad como el sentimiento principal en el personaje de Ricardo, factor que lo impulsó a tener otra mujer en el momento de la ausencia de Lucía, quien luchaba por ser una mujer exitosa en su campo laboral y profesional. De este modo se evidencia de manera implícita la violencia estructural ante el anhelo de superación personal de una mujer afrodescendiente. Esta problemática que envuelve a las mujeres frente al sistema patriarcal y todas sus formas de violencia, se evidencia de manera más visible y desde todas sus dimensiones en el cuento “El viaje” que de los hechos que se narran en sus primeras páginas se revela una conversación de un joven y un anciano en una canoa, atravesando el río Vechí:

La organización familiar se ha roto. Sí, joven, claro, es que antes la mujer estaba en su hogar, se hacía cargo de la casa, cuidaba los hijos, los animales, cocinaba, planchaba y no tenía tiempo para pensar en otros asuntos que no fueran de su interés. Todo marchaba bien.
(Chiriboga, 2006, p. 93)

Este apartado se enmarca en un tipo de violencia simbólica que se ejerce a través de discursos, representaciones o valores y creencias que refuerzan las desigualdades y jerarquías de género, además de reforzar el modelo patriarcal de familia que limita las acciones de la mujer por subordinación e imposición de funciones. Esto puede verse también desde una violencia psicológica por el mero hecho de limitar el desarrollo personal y desacreditar las aspiraciones de la mujer. Más adelante, estas afirmaciones se fortalecen bajo el peso de la tradición religiosa y el temor, que da como consecuencia, el autosabotaje:

— En los tiempos de mi abuela, que Dios la tenga en el cielo, ¡santa mujer! —dijo el anciano—, al género femenino solo se le enseñaba a leer para que leyera las oraciones a la Virgen, pero no a escribir, para que no enviara cartas a sus enamorados. Entonces, la sociedad era mejor y vivía llena de amor.

—No existe amor bajo sometimiento, señor.

El barbado agregó que el hombre había perdido su capacidad de jefe del hogar, desde el primer día a la esposa se le daba nalgadas.

Mi imaginación creyó que mis males eran el resultado de la cólera de Dios, debía pagarle con sacrificio, purificación y expiación. (Chiriboga, 2006, p. 94)

Posteriormente, la violencia se intensifica en el vínculo entre Manuela y Ludovico, el cual, según la narración, comienza como una historia de amor idealizada pero se va corrompiendo con los celos, la imposición y la agresividad de Ludovico, hasta el punto de obligar a Manuela a huir para salvar su vida frente a sus amenazas de muerte: “mientras el de barba comenzaba a hablar comencé a temblar, los gritos de Ludovico volvieron a mi pensamiento: te mato, te mato traidora (...) Él persiguiéndome con el foete” (p. 96). La violencia en todos sus niveles fue tomando cada vez más fuerza, al punto de obligarla a tener un bebé, de celarla con su propio médico y de agredirla física y sexualmente. Finalmente, se destaca en este relato el sentir de la protagonista que se emula al sentir de muchas mujeres en el Ecuador “Sentí miedo, distinto a mis miedos anteriores, era un terror a la muerte” (p. 99). De esta forma se revela la problemática de género inmersa en varios de los relatos y a la vez, levantando una voz de denuncia frente a lo que viven muchas mujeres en el entorno nacional y latinoamericano.

Por otra parte, el eje de la periferia y lo marginal, más allá de atravesar la configuración espacial de los relatos, define la construcción simbólica de sus personajes. Los escenarios que pueblan la obra —barrios marginales, interiores domésticos precarizados— reconfiguran la narrativa desde una lógica contrahegemónica que descentraliza los espacios y las subjetividades privilegiadas. Con la elección de relatar desde los márgenes, Chiriboga subvierte el orden simbólico dominante y al mismo tiempo construye una estética de la disidencia que problematiza las categorías de belleza, virtud, sociedad e ideales normativos. A través de la representación de la marginalidad, la autora no pretende remitir a un gesto de exotización ni de fetichización de la pobreza. Por el contrario, revela la complejidad y la

densidad de las vidas que transcurren en los bordes del sistema, evidenciando las redes afectivas, las formas de solidaridad, las estrategias de supervivencia y los espacios de goce que emergen en contextos de exclusión. En este sentido, la marginalidad se convierte en un lugar de enunciación legítimo y determinante desde donde es posible reimaginar el mundo y repensar nuevas formas de resistencia estética y política.

3.7.5. Articulación crítica entre teoría e identidad en la narrativa de *Este mundo no es de las feas*

Desde una mirada situada en las aproximaciones teóricas que estructuran este trabajo —el devenir y nomadismo identitario (Braidotti, 1994), la interseccionalidad (Crenshaw, 1989), las formas de vida no fijas (Lapoujade, 2020) y la problematización del mestizaje y racismo en la literatura afroecuatoriana (Handelsman, 2000)— la obra de Luz Argentina Chiriboga constituye un corpus narrativo muy significativo para entender la medida en que se articula la identidad racializada y feminizada en el contexto del Ecuador contemporáneo. A través de estos relatos breves se despliega una crítica incisiva a los mecanismos históricos que han operado sobre los cuerpos afrodescendientes y femeninos, en un territorio como el ecuatoriano que, como sugiere Ayala Mora (2002), ha procurado invisibilizar su diversidad bajo el mito de una nación mestiza.

Al contemplar una lógica que aborda las identidades en tránsito y el nomadismo como práctica narrativa, la narrativa de Chiriboga inscribe el cuerpo negro y femenino como un territorio de disputa y transformación que sintoniza con la concepción de la identidad desde el devenir, planteada por Rosi Braidotti (1994) que sostiene que el sujeto nómada se opone a las identidades fijas y esencialistas, desplazándose a través de múltiples posiciones y territorios simbólicos. En este conjunto de cuentos, las mujeres narradoras encarnan este movimiento, desde la protagonista del cuento homónimo, quien experimenta una transición desde el auto-rechazo, hasta la afirmación de su “diversidad”, como sucede con Manuela, del ya mencionado cuento “El viaje”, que abandona un entorno de violencia y opresión para reconfigurarse como sujeto de agencia. Esta manifestación del nomadismo no se da únicamente de modo geográfico —la huida en canoa de Manuela, el éxodo simbólico de la protagonista del cuento *Este mundo no es de las feas*—, también se presenta de una manera

profundamente existencial, dado que las protagonistas navegan entre categorías excluyentes, disolviéndolas mediante una escritura que afirma el poder de la diferencia. Tal como plantea Braidotti (1994), el nomadismo puede comprenderse como una estrategia teórica y política para resistir las formas de identificación normativas, lo que permite leer en Chiriboga la construcción de cuerpos y relatos que se configuran como zonas de tránsito y metamorfosis.

Por otra parte, considerando lo que presupone el devenir, la diferencia y multiplicidad, desde una poética de la otredad: los relatos de Chiriboga dialogan de manera constante con la noción deleuziana del devenir, dado que no se pretende representar una esencia de lo afrodescendiente o de la feminidad negra; se busca explorar los devenires minoritarios que emergen en la fricción con el poder. De modo que, la multiplicidad de voces, cuerpos y relatos en la obra responden a una lógica de rizoma; no existe un centro narrativo hegemónico, sino una proliferación de líneas de fuga. En este contexto, cada cuento funciona como una cápsula afectiva, donde el tiempo y el espacio se configuran desde la experiencia corporal y emocional. La recurrencia simbólica del mes de abril, por ejemplo, lejos de organizar un tiempo lineal, establece un orden circular y heterogéneo, en el cual los acontecimientos se re-significan en cada relectura del presente. En razón de lo expuesto, y siguiendo la filosofía de la diferencia de Gilles Deleuze (1968) y su recepción en los estudios literarios bajo la noción de una *poética de la diferencia*, los relatos de Chiriboga conforman un laboratorio de formas narrativas que no pretenden representar una totalidad cerrada, sino apertura del texto a la multiplicidad de afectos y corporalidades, siendo narrado el cuerpo femenino negro como una superficie de inscripción simbólica, y al mismo tiempo como fuente de goce, placer y resistencia.

La interseccionalidad es quizá el postulado teórico más recurrente en los cuentos de Chiriboga, por lo que es crucial abordarlo en este contexto para entender la densidad política de esta obra. Desde estos relatos se exponen de manera abierta las formas en que el racismo, el sexismo y la opresión de clase se entrelazan para construir escenarios abyectos y subjetividades desposeídas. En este sentido, no es casual que en algunas narraciones, los personajes femeninos estén situados en los márgenes de la sociedad. De modo que, sus trayectorias vitales están determinadas por múltiples ejes de discriminación que configuran experiencias singulares de violencia. La mayoría de historias revela de una u otra manera la

intersección de vulnerabilidades, de las cuales se inscriben actos de violencia de diversas índoles hacia mujeres negras y de condiciones económicas limitadas que por lo general, mantienen relaciones de dependencia principalmente económica con la figura del hombre. En referencia a los relatos mencionados en líneas anteriores, esta teoría se ilustra de manera más visible en el cuento “Soy previsiva” como un claro ejemplo para exhibir el caso de una mujer negra, de clase trabajadora, bajo el mando de su jefe “Ismael” de quien recibe acoso y posteriormente termina siendo asesinada. En este relato se identifican ciertos pasajes que revelan como contexto la interseccionalidad: “Con Ismael nos hemos mirado cara a cara y le he repetido no seré su amante (...) Lo peor es que no puedo usar minifaldas, escotes, ni vestidos ajustados porque él se altera.” (Chiriboga, 2006, p. 49). En líneas posteriores, hace mención de su color de piel, desde la lubricidad, lo que ilustra la intersección de una doble vulnerabilidad hacia la protagonista.

La obra de Chiriboga también representa un acto de conocimiento situado (Haraway, 1988; Collins, 1990), al inscribir saberes y formas de narración que emergen de la experiencia humana y afectiva de mujeres afrodescendientes. Desde este plano, la hibridez del lenguaje como mezcla del registro culto y popular y de integración de la oralidad, comprende un mecanismo consciente para reivindicar la legitimidad epistémica de estas voces. Por otra parte, elementos como: la jerga popular de la cultura afrodescendiente, el clamor hacia las deidades “Obatalá” “Yemayá” y figuras como el mar, el río, la canoa, como símbolos centrales en la obra; condensan esta dimensión de memoria y resistencia. Estos comprenden espacios de tránsito y umbral, de escape y renacimiento, en sintonía con la poética acuática de la diáspora africana.

Desde una mirada que aborda la estética de la diferencia y la disidencia (Patton, 2000; Deleuze, 1968), *Este mundo no es de las feas* se inscribe como una práctica literaria que subvierte los códigos canónicos de la narrativa ecuatoriana. Ante un contexto literario que ha invisibilizado históricamente a las voces afrodescendientes, los textos de Chiriboga afirman una escritura encarnada, afectiva y radicalmente situada. Tanto el rechazo a las estructuras narrativas lineales, como la apuesta por un ritmo emocional fragmentario, comprenden decisiones políticas y estéticas que cuestionan el orden simbólico dominante. De este modo, el cuerpo narrado, lejos de ser una mera superficie de representación, se inscribe como un

campo de batalla, un archivo de memoria y un espacio de transformación. Así, la obra encarna plenamente el postulado de Braidotti que plantea que el cuerpo es un lugar de resistencia y de producción de nuevas subjetividades (Braidotti, 1994).

El abordaje de *Este mundo no es de las feas* revela que más allá de la denuncia y de la representación, la narrativa de Chiriboga propone un espacio de reapropiación simbólica para cuerpos e identidades históricamente relegadas. Desde sus elecciones formales, hasta la construcción de personajes y símbolos, la autora enfrenta al lector hacia los pliegues de una subjetividad en constante devenir, atravesada por memorias, resistencias y deseos. En este proceso, la literatura más allá de convertirse en un refugio, se configura como un campo de disputa, en el cual se reescriben tanto los márgenes como el centro del imaginario social. Por tanto, reflexionar desde este corpus exige entonces, cuestionar también los propios marcos con los que se ha entendido la diferencia.

3.8 Presencia de las diversidades sexo-genéricas en la literatura del Ecuador del siglo XXI: autores y obras representativas

Para el abordaje de la producción literaria de autores de las diversidades sexuales en el presente siglo, es oportuno referir y reconocer la presencia de este tipo de literatura en el siglo pasado, que como consta en apartados anteriores de este trabajo, comprende una irrupción de voces disidentes que desafiaron a la normatividad en un contexto más complejo, donde en gran parte del siglo la homosexualidad era considerada un delito. En este sentido esta emergencia puede leerse como un punto de inflexión en la configuración de un canon alternativo, en el que se gestaron diversas formas narrativas que, más allá de un contenido transgresor como lo que caracteriza a la literatura queer, configuraron una resistencia simbólica hacia los moldes literarios dominantes. Este factor adquiere una importancia significativa al momento de analizar la literatura más reciente por configurarse como un punto de partida que se enmarca a la luz de algunas de las teorías abordadas, de las que se pueden destacar tanto del nomadismo de Rosi Braidotti (1994) como de la diferencia y repetición de Gilles Deleuze (1968) que desde sus aportes enfatizan en la identidad, no como una esencia fija, sino como un proceso en constante transformación y a su vez, lejos de basarse en la semejanza y en la equivalencia, se fundamenta en la diferencia perpetua.

En este marco, y como se señaló en el estado del arte, resulta necesario reconocer que las figuras de Pablo Palacio y David Ledesma se constituyen en hitos fundacionales para comprender la emergencia de una tradición queer en el Ecuador. Palacio, con su obra “Un hombre muerto a puntapiés” (1927), abrió una fisura en el campo literario al evidenciar cómo la homosexualidad podía irrumpir como desestabilización y tensión irresuelta frente al discurso normativo. Ledesma, por su parte, desde una poética del cuerpo atravesada por el erotismo y la abyección, consolidó una voz lírica que politizó lo íntimo y convirtió la marginalidad en fuerza expresiva. Más que repetir sus aportes, interesa aquí subrayar que estos antecedentes del siglo XX anticiparon marcos de lectura que permiten abordar las escrituras contemporáneas de las diversidades sexo-genéricas. De este modo, la producción del siglo XXI puede leerse en continuidad y, al mismo tiempo, en ruptura con aquellas voces, en la medida en que retoman la disidencia como gesto estético y político, pero la despliegan en nuevas claves narrativas y poéticas.

3.8.1 María Auxiliadora Balladares

María Auxiliadora Balladares Uquillas es una de las mayores representantes de la literatura LGBTI ecuatoriana y latinoamericana que entre sus ejes de su escritura, de manera particular transita por temáticas relacionadas a las diversidades sexuales. Nacida en la ciudad de Guayaquil, Ecuador en 1980, además de ser escritora se destaca por su amplia formación académica en sociología y artes liberales, literatura y literatura hispanoamericana en universidades locales y en la Universidad de Pittsburgh. En este mismo contexto se desempeña en la actualidad como docente investigadora en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ), además de ser coordinadora de la carrera de Artes Liberales. Entre sus ramas de interés están la poesía tanto ecuatoriana como latinoamericana que gira en torno a la temática LGBTIQ+.

En cuanto a su producción literaria, Balladares escribe poesía, narrativa y ensayo, entre sus obras se destacan: *Las vergüenzas* (2013): una colección de cuentos que exploran diversas facetas de la experiencia humana; *Todos creados en un abrir y cerrar de ojos* (2015),

ensayo de análisis de la obra de la poeta Blanca Varela; *Animal* (2017), poemario con el que obtuvo el segundo lugar del certamen de poesía hispanoamericana, Festival de la Lira en Cuenca, Ecuador, adicionalmente ha publicado: *Guayaquil* (2019): que consta de 22 poemas acerca de las experiencias de la autora en la ciudad Guayaquil, con el que obtuvo el primer lugar en el Premio Pichincha de Poesía 2017; *Caballo y arveja* (2021); *Acantile duerme piloto* (2022), ganadora del Premio Jorge Carrera Andrade en 2023, en la ciudad de Quito al mejor libro de poesía del año. Adicional a lo expuesto, Balladares ha participado en valiosos proyectos editoriales, de los que se destaca la colección de poesía hispanoamericana *La casa del fuego*, publicada por la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). Tanto desde la academia como desde su producción literaria se ha consolidado como una figura influyente en el panorama cultural ecuatoriano.

El estilo de María Auxiliadora Balladares está marcado por una fusión entre lo íntimo y lo universal, en el que aborda categorías como la naturaleza, el cuerpo, y las emociones humanas con una voz que transita entre la ternura y la crudeza. En su lírica utiliza de manera frecuente imágenes vívidas y metáforas que conectan a la naturaleza desde lo humano hacia lo animal, explorando así, la intersección entre ambos mundos. Esto se puede evidenciar en su poemario *Animal* (2017) en el que cada poema refiere a un animal distinto, a fin de construir una metáfora de su representación vinculada a algún aspecto humano. Como muestra de este trabajo, se considera uno de sus los poemas “Las Iguanas” en el cual la voz poética toma la forma de un reptil acompañado por otro y de esta forma retrata un acontecimiento desde el erotismo y la experiencia afectiva: “Vengo de lejos, / donde las iguanas/hablamos poco o nada. / juro que no lo vi. / No lo vi, lo juro. / Copulamos / junto a la carretera, debajo de un mango, / caminamos mucho. / A veces se quejaba de mi silencio, / de mi cara de iguana.” (Balladares, 2021, p. 19). A través de estos versos se articula una voz poética marcada por el extrañamiento, la animalización y la marginalidad. El verso inicial, “Vengo de lejos”, introduce un desplazamiento geográfico y a su vez simbólico, la voz poética refleja impertinencia y trae consigo un cuerpo y una memoria foránea, posiblemente excluida o periférica. Por otra parte, al recurrir a la figura de la iguana, que además de ser un animal representativo de Guayaquil que es la ciudad de origen de la autora, la voz poética se identifica con una criatura marginal, probablemente incomprendida o no humana en términos de sensibilidad emocional y expresión verbal. Adicionalmente, este animal funciona como

metáfora de una corporalidad queer, de una subjetividad desplazada de los cánones tradicionales del erotismo, de la afectividad y la feminidad normativa. Por último, la expresión “copulamos junto a la carretera, debajo de un mango” narra una experiencia sexual que no se inserta en los espacios convencionales del amor romántico en el marco heteronormativo; al contrario, el deseo aparece en un margen literal (la carretera) y natural (el mango), sugiriendo una forma de relación fuera del sistema, clandestina pero vital, intensa y al mismo tiempo, sin domesticar. Además de este texto, en este poemario constan otras referencias de animales tanto terrestres como marinos con los cuales la autora se representa y al mismo genera diálogos con humanos, de manera cercana a las fábulas, con un giro más icónico y paródico desde lo lírico.

En esta línea, Julia Wong (2020), poeta y crítica peruana de ascendencia china, señala que la obra de Balladares potencia el rasgo esencial de cada criatura a través de un tono erótico, lo que establece un vínculo estrecho entre la corporalidad femenina y la dimensión biológica. De este modo, la poética de Balladares revela una diversidad que, desde la animalidad, explora lo íntimo y configura una voz disidente que cuestiona todo lo que se instituye como normativo.

3.8.2 Alicia Ortega Caicedo

En la secuencia de autoras procedentes de la ciudad de Guayaquil, al igual que María Auxiliadora Balladares, se destaca Alicia Ortega Caicedo, nacida en 1964, reconocida escritora, catedrática, crítica literaria y editora que tuvo su formación superior en filología en la Universidad Lomonósov de Moscú, tuvo su paso por la Universidad Andina Simón Bolívar y obtuvo su doctorado en literatura y lenguas hispánicas en la Universidad de Pittsburgh. En el desarrollo de su carrera se la identifica desde la crítica literaria como una de las voces más influyentes en el país en la que ha realizado abordajes y ediciones de obras de Alejandro Moreano, Jorge Icaza, Agustín Cueva, Pablo Palacio y Bolívar Echeverría. De ello sobresale su obra: *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX* (2017) donde desarrolla un análisis profundo de la narrativa ecuatoriana del siglo pasado acerca de las tensiones entre el realismo y el vanguardismo. Esta obra fue reconocida con el Premio Isabel Tobar Guarderas en la ciudad de Quito. Posteriormente publicó en 2022 una novela híbrida combinada con

ensayo literario y memorias que se titula *Estancias*, esta se ambienta en las experiencias a causa del confinamiento por COVID-19, la obra transita entre temáticas sobre la soledad, el duelo y la separación, en la que se incluyen reflexiones sobre su relación con la escritora María Auxiliadora Balladares.

En cuanto a su estilo, la escritura de Ortega está determinada por una introspección constante y profunda en la que combina sus experiencias personales con elementos culturales y literarios. Su narrativa se caracteriza por ser reflexiva, en ella juegan tanto lo individual como lo colectivo, adentrándose en la condición humana y sus complejidades. Aunque en su obra no se abordan de manera directa las diversidades sexuales ni la temática LGBTI, se puede apreciar de manera particular en *Estancias*, un determinado sentido de sensibilidad y apertura hacia las diversas formas de experiencia humana en las que se incluyen la identidad y la orientación sexual de manera combinada con otros elementos de análisis. En definitiva, su labor como escritora y crítica literaria ha contribuido para la visualización de obras que tratan sobre la diversidad sexual, un factor que favorece el panorama literario en el Ecuador.

3.8.3 Francisco Granizo Rivadeneira

La poesía de Francisco Granizo Rivadeneira forma parte de una tradición ecuatoriana que ha explorado temáticas recurrentes en la literatura queer como lo son: el erotismo, el dolor, el silencio y la búsqueda de sentido a través de una voz íntima y filosófica. Nacido en la ciudad de Quito en 1925, es una de las pocas voces visibles en la literatura queer ecuatoriana del siglo XX; sin embargo, se lo considera en este abordaje ya que parte de su obra es generada en este siglo.

Su producción lírica no responde a las estéticas propuestas por los sistemas canónicos, tampoco está sujeta a fórmulas convencionales. Esta se construye desde un abismo del lenguaje, ante la imposibilidad de nombrar algo absoluto. En este sentido, a diferencia de sus contemporáneos, Granizo se caracteriza por proponer una poesía del desencuentro, donde se entrelazan el cuerpo, el amor y la muerte, constituyéndose dimensiones de una misma experiencia ontológica. Su voz poética se caracteriza por su complejidad de expresión y por estar cargada de símbolos e imágenes de una manera persistente con un estilo que se identifica no solo como un erotismo celebratorio, sino como

un ente marcado por la fugacidad y la pérdida, lo que lo enmarca en la imposibilidad. Es importante señalar que la obra de Granizo tuvo un impacto significativo en las letras ecuatorianas del siglo XX, al punto que Hernán Rodríguez Castelo (1979) en su compilación *Lírica ecuatoriana contemporánea* manifiesta: “Pienso que en una selección de los mayores poetas ecuatorianos del siglo, así fueran diez o menos, no podría faltar Granizo.” (p. 268).

De su obra se destaca *Sonetos del amor total* (1990), en este trabajo el autor edifica una arquitectura verbal en la que el cuerpo amado toma el lugar de una cifra y al contar con ciertos rasgos como los del soneto, esto no le impide desarrollar una tensión casi mística que transita entre el deseo y la palabra como puede apreciarse en el poema “A ti, alta y delgada sombra”, publicado originalmente en 1969, que fue incluido en la antología *Poesía ecuatoriana: Antología esencial* (Universidad del Azuay, 2021). Allí, Francisco Granizo escribe: “Otra vez –ya fugada– mi palabra te encuentra, / mi palabra que apenas dibujaba tu boca...” (p. 155). En estos versos se refleja de manera deliberada la intensidad del deseo a través de una carga significativa de imágenes simbólicas que mantiene su estructura sonora de una manera cuidadosa y sutil como caracteriza al estilo de Granizo. Aquí se evidencia una pugna tanto entre el cuerpo y el lenguaje, así como entre la presencia el espectro en donde la voz se posiciona en un borde que oscila entre la invocación y el lamento. En su lírica, la carga de erotismo no está catalogada desde una norma heterosexual tradicional, pese a no haber afirmaciones explícitas de una disidencia sexual, su lenguaje abre caminos de ambigüedad y sugerencia donde el deseo trasgrede las barreras del género. Bajo este sentido de apertura, tomando como base la corporeidad como territorio de búsqueda, es posible entender la poesía de Granizo como una dinámica estética que guarda una entrañable afinidad con la exploración queer, logrando desestabilizar las formas convencionales de amor, deseo y afecto.

En el inicio del siglo XXI, Francisco Granizo escribió *El sonido de tus pasos* (2005) lo que correspondería a su último trabajo poético en donde se lo muestra con una voz más sensible y melancólica plasmada desde profundidad de sus reflexiones “en la vieja playa sonaba / como una caracola / y como sonaría un ancla en el hondo monte como el solo pájaro / y en la horrenda ciudad como los únicos pasos.” (p. 49). Estos versos podrían entenderse desde una metáfora que envuelve al cuerpo y la voz disidente que fluye y se desplaza por

distintos escenarios. En la playa, “sonar como una caracola” evoca desde una subjetividad íntima, un acervo de sensaciones que resuenan desde lo interior. Por otra parte, la figura del ancla en el monte, fuera de su lugar habitual, bien podría asociarse a lo queer por el posicionamiento en un lugar normativo, ajeno a su identidad. Finalmente, la expresión el “solo pájaro” puede referir a la existencia libre y solitaria, en tanto que los “únicos pasos” en la ciudad revelan un transitar sobre un territorio hostil, lo que se puede asociar al sentido de vulnerabilidad a la que se enfrentan los sujetos disidentes. De esta manera la poesía queer se revela desde los primeros años del nuevo siglo de la mano de un poeta atravesado por dos hemisferios temporales que representan esta transición de la poesía queer hacia otros contextos y escenarios divergentes que augurarían una mayor presencia y visibilidad de la producción literaria de las diversidades sexuales ya no como una temática queer, sino como una referencia de la identidad que se ve representada en diversas formas. En razón de lo expuesto se puede afirmar que Francisco Granizo no pertenece a la poesía de la inmediatez ni de la claridad didáctica, por el contrario su proyecto escritural demanda un cierto grado de inmersión, de escucha minuciosa y de sensibilidad, por lo que sus aportes a las letras del Ecuador no se miden por la cantidad de su producción, ni por su trayectoria, sino por la profundidad con la que reconfigura el lenguaje poético, convirtiéndolo en una herramienta de conocimiento, dolor y resistencia.

3.8.4 Rommel Manosalvas

Una aproximación al trabajo de Rommel Manosalvas implica adentrarse en un espacio donde la escritura comprende a la realidad desde los bordes del anhelo, la lesión, el recuerdo y la revelación. Este joven autor es oriundo de la ciudad de Quito, nacido en 1993, es arquitecto de formación, sin embargo, su camino hacia la literatura se ha entretejido de manera íntima y a su vez sólida en la que presenta una perspectiva intensamente humana y compleja sobre las relaciones emocionales, la sexualidad disidente y las ruinas tanto simbólicas como materiales que permean la vivencia contemporánea. Su producción alcanzó reconocimiento en 2020 cuando obtuvo el Premio Mundial de Escritura con su relato titulado “Abuelita”, una narración en la que lo cotidiano y lo extraordinario se intersectan con una sensibilidad poética que cuestiona los convencionalismos del relato hispanoamericano. En este escrito, el escritor ya mostraba una inquietud y a su vez un interés por la memoria entre

las generaciones, los sentimientos periféricos y la existencia de lo que perdura en lugares íntimos, sin la necesidad de proclamas, sino desde una escritura que murmura desde el interior.

Su primera obra y la más importante es *Anatomía transparente* (Seix Barral, 2022), novela que será objeto de análisis en este trabajo como parte de la muestra de la producción literaria sexo-genérica. En esta obra Manosalvas expone con más detalle su proyecto literario a partir de una serie de manuscritos hallados por una madre después del suicidio de su hijo, en los que se exploran de manera detallada de los silencios en la familia, las tensiones entre la maternidad y la libertad, y el sufrimiento ante la incompreensión social y el estigma de la identidad sexual. Manosalvas, sin dar lugar al sentimentalismo, elabora una narrativa introspectiva y a la vez sensible, repleta de imágenes intensas con un lenguaje que fusiona lo poético y lo explícito que surgen como estratos de una piel que se va desvaneciendo frente al lector.

Desde la perspectiva queer, la obra de Rommel Manosalvas puede interpretarse como una manifestación de la sensibilidad desde la disidencia, su trabajo, lejos de manifestarse desde el enfrentamiento directo, se desarrolla en la indagación de la vulnerabilidad. Su predilección por lo epistolar, en conjunto con lo lírico que revela una voz íntima y personal, lo establece como una figura que se enfrenta a los patrones narrativos predominantes, generando una expansión en el contexto de la literatura ecuatoriana hacia nuevos mecanismos de representación emocional. Rommel Manosalvas a pesar de no haber alcanzado un reconocimiento significativo en el contexto local, pese a lo que ha conseguido, se incorpora a una nueva generación de escritores latinoamericanos que desarrollan una literatura del cuerpo, de la fractura y la emoción en la que la expresión no solo relata, sino que también reconstruye.

3.8.5 Franklin Ordóñez Luna

La obra de Franklin Ordóñez Luna puede definirse como un mapa personal, donde el cuerpo, el deseo y la palabra se entrelazan en una incesante búsqueda de significado. Ordóñez, nacido en Loja en 1973 y posteriormente establecido en Cuenca, ha logrado posicionarse desde su entorno académico como un representante de la poesía queer

ecuatoriana. Su escritura no persigue consuelo ni decoro; por el contrario, se adentra en las áreas sombrías del espíritu, en los recuerdos sensibles y en el idioma como un territorio tambaleante. En sus poemarios *Mapa de sal*, *A la sombra del corsario* y *A cambio de monedas* se evidencia un impulso por expresar lo inimaginable en un alto grado de erotismo, que no se manifiesta precisamente a modo de exaltación, sino como vivencia vulnerable, se presenta al amor no como resguardo, sino como un espacio de exposición donde la tensión se traza desde la piel, la palabra y el silencio. En uno de sus poemas, “Autorretrato” se puede leer: “Momificaré el pasado y lo depositaré en las criptas de mi corazón” (Ordoñez, 2022, p. 12). En este pasaje refleja la manera en cómo el autor vive la escritura en un esfuerzo por preservar la identidad y la memoria, sin olvidar su peso emocional, en este sentido, el autor también se adentra en lo subjetivo, donde el amor, abandonando el lugar común, se transforma en un territorio de riesgo y de quebranto: “Tanto te nombro que envejeces igual que esta ciudad. / Y caes a pedazos / Y a pedazos te recojo. / Te llamo luz, gato, pedregal.” (p. 25). Es así que el sujeto poético proyecta en el cuerpo del amado una desintegración progresiva, a manera de un derrumbe afectivo y físico. La fragmentación está presente como uno de los símbolos claves que se manejan de manera recurrente en la literatura queer para referir a una identidad fragmentada que resiste, a la vez que se reconstruye y se reconfigura desde el deseo y el lenguaje, como se puede identificar de manera reiterada en *Anatomía transparente* de Manosalvas. La lírica de Ordóñez puede entenderse como una poética queer sin un nombre específico ya que cuestiona las normas de género desde el deseo, lo emocional y lo plasmado. Sus textos no recurren a etiquetas, pero sí a corporalidades que se desbordan, a subjetividades que se desplazan en las fronteras, en la contraposición. Por tanto, el cuerpo poético que se manifiesta en sus escritos comprende una perpetua transformación, permeado por el lenguaje, el amor, la pérdida y el sexo.

El abordaje de la obra de Franklin Ordóñez implica confrontar una escritura que no aspira a satisfacer, sino a crear fisuras. Su trabajo invita a considerar el lenguaje como un espacio de cuerpo y al cuerpo como un espacio de verdad con todas sus contradicciones y bellezas deconstruidas. En su poesía el cuerpo no comprende un símbolo, sino un lugar de conflicto, de disfrute y de pérdida, en lugar de optar por los mecanismos tradicionales, se atreve a denominar el deseo sin reservas, a presentar la carne como el territorio donde se plasma la identidad: “He muerto. Él lo sabe. / Mi piel es de seda y terciopelo. / Mis huesos:

el bronce para labrar la tierra. / Deambulo por el infierno de esta ciudad. / La devoro hacia adentro.” (p. 55). La experiencia que apunta este fragmento, va más allá del sentido de la pérdida, remite al extrañamiento radical del cuerpo, la de habitar un territorio que ya no se siente propio. La muerte a la que alude el yo poético, no es definitiva, es continua, se vive desde dentro, se arrastra como sombra, y su síntoma es el cuerpo. En este sentido, el fragmento se refiere al sentimiento de disonancia entre lo que se habita y lo que se es, a modo de disforia, ante el dolor de no encontrar descanso en la propia forma. Esto se alinea con algunos de los rasgos que identifican al pensamiento queer contemporáneo, que lejos de concebirse como una identidad fija, se presenta como una forma de habitar el mundo desde el desajuste de las normas sociales y las identidades estables, como han planteado Butler (1990) y Muñoz (2009).

De esta manera, la poética de Ordoñez comprende una muestra de una literatura que se desplaza de manera constante, en la que el cuerpo se convierte en el lugar donde se inscriben las fracturas del “yo” y los efectos de una norma que no da cabida a otras formas de existencia. Su lírica no pretende estabilizar una identidad, anhela dejar testimonio de su transformación. En ese gesto, su obra se inscribe desde una sensibilidad queer que busca dar lenguaje a aquello que duele cuando el cuerpo no encaja.

3.8.6 Roy Sigüenza

Roy Sigüenza (Portovelo, 1958) es una de las voces más singulares y a su vez necesarias en de la literatura ecuatoriana contemporánea, una voz que se ha venido gestando desde finales del siglo XX y que, hasta la actualidad, con su producción continúa siendo uno de los poetas más representativos en el Ecuador, particularmente en el campo de la producción literaria enmarcada desde las diversidades sexo-genéricas. Además, ha estado comprometido con la gestión cultural en su ciudad. A comienzos de la década del 2000 coordinó el departamento de cultura del municipio de Portovelo, donde, además de aportar en la escritura, lo hizo también con colaboraciones en proyectos que recuperen la memoria y el patrimonio cultural. Es importante destacar que esta conexión con lo territorial, atraviesa significativamente también su obra, en la que acude en varias ocasiones a imágenes del

paisaje, entre los que se destaca: el río, el trabajo y la vida minera estos elementos son parte de sus textos en los que predomina la experiencia del cuerpo, el amor y la sensualidad.

Su obra poética ha sido una de las primeras en articular de manera abierta el deseo homosexual desde la autenticidad y sin concesiones a la normativa heterosexual dominante de acuerdo a lo que establece el canon. Desde la década de los 90, donde publica su primer libro, *Cabeza quemada* (1990), Sigüenza establece una voz propia, donde escribe “desde su cuerpo y con su cuerpo” (Sigüenza, 2022, citado en Círculo de Poesía, 2022), de esta manera inaugura un discurso poético y va forjando una tendencia de escritura desde su estilo que define al deseo desde la identidad, como una herramienta de afirmación, desplazando el tabú y la vergüenza. Su lírica va más allá de la tragedia o la culpa porque transita por el erotismo masculino con sencillez, belleza y profundidad.

Conviene destacar que el lugar de Sigüenza en la literatura ecuatoriana está determinado también por su procedencia, al nacer en una pequeña ciudad del país, se posiciona desde una doble periferia: la geográfica y la sexual. Como lo manifiesta Apolo Gavilanes (2019) en su proyecto de tesis basado en el deseo homosexual como mecanismo de resistencia en la poética Roy Sigüenza “el deseo homosexual se presenta con la sinceridad de una voz que no está fabricada para encajar en el canon poético ecuatoriano que se caracteriza, entre otras cosas, por ser heterosexual y masculino” (p. 8). Este sentido de no encajar se convierte, de manera paradójica, en su fortaleza. Su lírica no pretende ajustar nada, ni acomodarse; por el contrario, enfrenta y confronta al lector a través imágenes sensoriales directas que, como consecuencia interpelan los sentidos y deconstruyen los preceptos sociales acerca del amor y el cuerpo como se puede apreciar en su poema “Abrazadero” que corresponde al libro *Abrazadero y otros lugares* (2007), que fue incluido en la antología *Poesía ecuatoriana: Antología esencial* (Universidad del Azuay, 2021).

Los abrazos de los amantes
propician el verano y el invierno;
a ellos se debe que el agua vaya y vuelva,
que la luz esté ahí, sobre todo en las noches,
y sepamos que nada hemos perdido,
aunque lo hayamos perdido todo.
(Sigüenza, 2021, p. 416)

Este fragmento no solo representa el acto amoroso homosexual de los amantes, también lo refleja con un alto grado estético que exalta la naturaleza, destacando el elemento del agua como un símbolo de variabilidad, así como la luz como algo presente junto con las estaciones opuestas como producto del afecto, sin embargo se destaca el sentido de la autenticidad antes manifestada en Sigüenza, que poco le importa lo que se pierda socialmente o desde un enfoque moralista, sino que por el contrario, se plasma el sentido de afirmación en medio de la vulnerabilidad como belleza, confrontando los binarismos emocionales tradicionales.

En razón de lo expuesto, la obra de Roy representa un cambio discursivo en medio de un país que ha relegado históricamente la literatura LGBTI por asociarla a la enfermedad y la tragedia y que apenas en los últimos años ha venido cobrando valor y fuerza. Conviene a su vez señalar que al buscar en la página Wikipedia bajo la referencia de “literatura LGBT en Ecuador”, figura el nombre de Roy Sigüenza como uno de los mayores referentes e iniciadores de la misma. Su obra, a diferencia de otros textos literarios que pretendían representar a la homosexualidad como una tragedia o una transgresión que debía ser castigada por ser considerada un delito hasta el siglo XX, ofrece representaciones más diversas a partir de la afirmación, recalcando que la homosexualidad no debe estar asociada a la vergüenza ni al tabú, mucho menos al miedo de ocultarla. En este sentido, se reconoce a Sigüenza como uno de los pioneros de la poesía LGBTI en el Ecuador.

3.8.7 Presencia trans en la literatura ecuatoriana

A pesar de los avances que se han obtenido en cuanto a derechos de las diversidades sexuales a partir de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador en 1997, estos logros no se han podido alcanzar de una manera homogénea, ya que la transexualidad continúa siendo una de las expresiones más estigmatizadas y menos favorecidas con respecto a las diversidades sexo-genéricas. En tal sentido, el reconocimiento pleno de los derechos de las personas trans, se ha venido dando de manera retardada y fragmentaria al estar limitado a lo jurídico y con ello; el respeto y el reconocimiento a este tipo de diversidad ha estado ausente tanto en lo educativo, como en lo laboral y lo cultural.

En el campo literario, esta exclusión no se ha visto manifiesta de manera explícita; sin embargo, se reproduce a través de la escasa presencia de autores trans en espacios académicos y editoriales, desplazándolos de la posibilidad de consagrarse en un rango canónico. Es oportuno reconocer en el contexto de la literatura los avances que se han desarrollado gracias al activismo y a la lucha por los derechos de las personas de esta población, particularmente en el siglo XXI. No obstante, la población trans aún no ha logrado reivindicarse en la medida de lo que han logrado en general las diversidades sexuales, lo que evidencia que la problemática en el reconocimiento de las diversidades en el campo literario persiste y de manera marcada, pese a que aparentemente se cuenta con una presencia significativa de estas diversidades en la actualidad.

Es importante recalcar que, de lo poco que se ha encontrado con respecto a la presencia trans en la literatura ecuatoriana, se puede caracterizar que esta ha sido escrita desde cuerpos en tránsito y aborda con agudeza temas como: la disidencia, el deseo, la identidad aislada, la maternidad y la violencia estructural. En este contexto y con los antecedentes manifestados, las voces trans emergen ya no como gesto estético, sino como archivo de memoria y resistencia política, donde autoras como Victoria Vaccaro y Purita Pelayo inauguran un panorama distinto de representación que pretende resignificar el cuerpo como lugar de enunciación y de presencia escritural.

3.8.8 Victoria Vaccaro

Dentro de la población trans merece la pena destacar la figura de Victoria Vaccaro, joven poeta trans, nacida en Guayaquil en 1998, considerada una emergente figura destacada en la literatura trans y como feminista y mujer transgénero, su poesía indaga en asuntos como la identidad, el cuerpo y la maternidad, cuestionando las historias convencionales y brindando visiones innovadoras desde la disidencia de género. En su trabajo poético se destaca su primer libro *Árbol ginecológico* (2020), se publicó por primera vez en la edición Crímenes en Venus y fue reeditado en 2021 por Libero Editorial. En este trabajo, Vaccaro examina la maternidad desde un enfoque simbólico y crítico, manteniendo distancia de los temas romantizados y a su vez indagando en las complejidades de la vivencia materna.

En 2022, obtuvo el Premio Internacional de Poesía Ana María Iza por su poemario *Breve mitología del cuerpo original*, obra considerada en el abordaje de la muestra de autores de las diversidades sexo-genéricas de este trabajo, de la que se realizarán los debidos apuntes sobre su producción. El trabajo fue presentado en el Encuentro Internacional de Poesía en Paralelo Cero, organizado por la Universidad del Azuay y El Ángel Editor. En la actualidad, Victoria Vaccaro está estudiando una licenciatura en Literatura en la Universidad de las Artes de la ciudad de Quito. Su trabajo ha aparecido en múltiples publicaciones y plataformas de literatura, entre las que se incluyen: Elipsis, Alter Vox Media y el Periódico de Poesía de la UNAM.

Finalmente, en el contexto de la producción literaria de autores trans, sobresale la figura de Purita Pelayo, escritora trans femenina nacida en Esmeraldas en 1957, se ha destacado por su liderazgo en la lucha por los derechos de las personas trans en Ecuador al punto de ser fundadora y presidenta de Asociación Coccinelle, a las personas trans en Ecuador, que desempeñó un papel clave en la campaña para despenalizar la homosexualidad, que finalmente sucedió en 1997. Si bien es cierto no destaca de manera directa en la lírica, ni en la novela, ni en el cuento, pero merece la pena destacar la publicación de su libro *Los fantasmas se cabrearón*, (2017) un trabajo de no ficción que describe su vida sagrada y la fundación del activismo LGBTI en Ecuador desde la década de 1980 hasta la década de 1990. Esta obra que la realizó en colaboración con Gabriela Ruiz Agila, recolecta relatos, declaraciones y reportajes acerca de la represión policial, la criminalización y la resistencia del grupo trans en Ecuador durante las décadas de los 80 y 90. Se reconoce como un documento de testimonio y autobiografía, y constituye el archivo vivo de la memoria trans ecuatoriana. El libro narra, desde un punto de vista directo, las agresiones experimentadas por las mujeres transgénero y el camino de batalla que condujo, entre otras cosas, a la legalización de la homosexualidad en 1997.

Adicionalmente, pone de manifiesto la formación de espacios de resistencia como la Asociación Coccinelle. De este modo, esta obra se caracteriza como un testimonio político y autobiográfico, valioso para su estudio en una tesis sobre literatura y producción cultural de diversos géneros y sexos, aunque no sea de carácter narrativo de ficción. En este sentido, Pelayo además de ser una figura literaria significativa, fue una pieza clave para la documentación y profesionalización de la historia trans en el Ecuador.

Tabla 4

Representantes de la literatura de las diversidades sexuales del Ecuador en el siglo XXI

Autor(a)	Año de nacimiento	Ciudad	Género/ diversidad sexual	Género literario	Obras
María Auxiliadora Balladares	1980	Guayaquil	Mujer	Lírico/ Narrativo	<ul style="list-style-type: none"> • Cuento <i>Las vergüenzas</i> (2013) • Poesía <i>Animal</i> (2017) <i>Guayaquil</i> (2019) <i>Caballo y arveja</i> (2021) <i>Acantile duerme piloto</i> (2023) <i>En tiempos de niebla sé el mar</i> (2024) • Ensayo <i>Todos creados en un abrir y cerrar de ojos</i> (2015) <i>Sobre Blanca Varela</i> (2009)
Alicia Ortega Caicedo	1964	Guayaquil	Mujer	Ensayo, Narrativo	<ul style="list-style-type: none"> <i>Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX</i> (2017) <i>Estancias</i> (2022)
Francisco Granizo Rivadeneira	1925	Quito	Hombre	Lírico/ Narrativo	<ul style="list-style-type: none"> • Poesía <i>Por el breve polvo</i> (1948) <i>19 poemas</i> (1954) <i>La piedra</i> (1958) <i>Nada más el verbo</i> (1969) <i>Muerte y caza de la madre</i> (1978) <i>Sonetos del amor total</i> (1990) <i>El sonido de tus pasos</i> (2005) • Novela <i>La piscina</i> (2001) • Teatro <i>Fedro</i> (2005)
Rommel Manosalvas	1995	Quito	Hombre	Lírico	<i>Anatomía transparente</i> (2022)
Franklin Ordóñez Luna	1973	Loja	Hombre	Lírico	<ul style="list-style-type: none"> <i>Mapa de sal</i> (2001) <i>A la sombra del corsario</i> (2004) <i>A cambio de monedas o palabras</i> (2007) <i>Augusta Patientia</i> (2014) <i>Cuxibamba o Cantos a la amada</i> (2014)
Purita Valentina Pelayo (Alberto Cabral)	1957	Esmeraldas	Mujer trans	Narrativo	<i>No-ficción Los fantasmas se cabrearon</i> (2017)

Roy Sigüenza	1958	Portovelo	Hombre	Lírico	<i>Cabeza quemada</i> (1990) <i>Tabla de mareas</i> (1998) <i>Ocúpate de la noche</i> (2000) <i>La hierba del cielo</i> (2002) <i>Cuerpo ciego</i> (2005) <i>Cuatrocientos cuerpos</i> (2009) <i>Abrazadero y otros lugares</i> (2007) <i>Manchas de agua</i> (2016) <i>Apuntes de viaje a Nurdu</i> (2018) <i>Habilidad con los caballos</i> (2020)
Victoria Vaccaro García			Mujer trans		<i>Breve mitología del cuerpo original</i> (2022)

Nota. Elaboración propia a partir de obras y datos biográficos obtenidos de fuentes académicas como Ortega (2017), Silva (2022), Romero (2010) y materiales editoriales consultados en la base de datos del Sistema Nacional de Bibliotecas del Ecuador (SINAB) y editoriales nacionales.

3.9 Análisis de la obra *Anatomía transparente* de Rommel Manosalvas

Anatomía transparente (2022) constituye una muestra del género narrativo ecuatoriano de los últimos años y se inscribe dentro del corpus literario contemporáneo del país desde el contexto LGBTI, la obra de Rommel Manosalvas se caracteriza por la exploración de las diversidades sexo-genéricas en un contexto de violencia estructural, precariedad y conflictos internos asociados a la identidad. Esta novela se presenta como un entramado narrativo fragmentado, con una estructura marcada por la dislocación temporal y la oscilación de voces narrativas, evocando las diversas maneras de inestabilidad del protagonista.

El sentido fragmentario en la narrativa de Rommel Manosalvas explora los constructos sobre la identidad y la existencia en el marco de la vulnerabilidad y la marginalidad que experimenta una persona desde una perspectiva queer en un contexto latinoamericano contemporáneo. Se sigue la historia de Samuel, un joven, infectado con VIH-Sida, cuya existencia ha sido marcada por la precariedad emocional y material, así como la violencia estructural y la lucha por permanecer en un entorno que rechaza todo criterio que no se mantenga alienado a los principios heteronormativos y que a su vez estigmatiza las infecciones de transmisión sexual (ITS) por cuestionamientos que obedecen en gran medida a principios moralistas. Por medio de una prosa poética y al mismo tiempo cruda, que se

establece en permanente diálogo con su madre, el relato se despliega bajo una estructura discontinua, donde el cuerpo y la memoria funcionan como espacios de disputa y resistencia para resignificar la problemática de la construcción de la identidad sexo-genérica en un país conservador en el que las disidencias han sido históricamente silenciadas.

Publicada en la ciudad de Bogotá, en el año 2022 bajo la licencia editorial de Seix Barral (Biblioteca Breve) y la editorial Planeta Colombiana S. A. como editorial responsable, esta edición cuenta con 184 páginas, no incluye un prólogo escrito por otro autor, sin embargo, en la contraportada se destaca una cita del escritor Leonardo Valencia, quien elogia la prosa de Manosalvas, enfatizando en una prosa de alta visibilidad que al ser reveladora, mismo tiempo es empática e irónica.

En cuanto a su estructura este libro se compone de una serie de episodios que, aunque en un primer nivel de lectura dan la impresión de estar inconexos, se manejan mediante una lógica interna de montaje, como uno de los rasgos que caracterizan a la estética de la literatura queer contemporánea. Esta fragmentación, además de ser un recurso estilístico, constituye una estrategia de resistencia contra las narrativas tradicionales lineales, las mismas que han sido históricamente impuestas desde una perspectiva hegemónica como se había planteado en el apartado teórico desde Braidotti, (1994) el cual, el nomadismo de la subjetividad funciona como un mecanismo de resistencia frente a las estructuras hegemónicas impuestas por los modelos lineales y universales que definen la identidad. Esto quiere decir que en lugar de una narrativa estática y fija, el *sujeto nómada* se configura un proceso de devenir continuo y a su vez cuestiona las categorías rígidas que han dominado el pensamiento occidental. En este sentido, la disrupción de la linealidad temporal, así como la falta de una progresión causal evidente, refuerzan la idea del sujeto nómada cuya identidad no se fija en coordenadas estables, sino que está en constante devenir.

En lo que respecta estructura narrativa de *Anatomía transparente*, esta se maneja de una manera compleja caracterizado por una alternancia de voces que conduce de manera intencionada a una fragmentación temporal y discursiva del relato, tal es el caso de las narraciones desde las voces de Irene (madre) y Frank (pareja), para las cuales se destinan dos capítulos del libro. Uno de los factores más determinantes en la configuración de la voz

narrativa es el uso predominante de la segunda persona que establece una dinámica de interpelación directa a la figura materna, esto afirma y profundiza el sentido proximidad e intimidad, así como también de un desdoblamiento. La elección de esta estrategia narrativa es fundamental, considerando la naturaleza de la obra, ya que evidencia la dificultad para reproducir la propia historia desde una posición fija y estable, lo que refuerza la idea de una subjetividad en permanente transición. Por otra parte, la narración también emplea una voz en tercera persona para ciertos pasajes, cuando el narrador adopta una posición más distante y describe los acontecimientos desde una perspectiva exterior. Este transitar entre la segunda y la tercera persona introduce una dinámica fluida de perspectivas, conduciendo a la dislocación de la identidad del protagonista, dado que este no se desdobra únicamente en su relación con la figura materna, también se percibe desde una apreciación externa, casi impersonal.

Los diálogos que están presentes en varios pasajes, desempeñan una función crucial en la configuración de la voz narrativa, en razón de que las múltiples conversaciones se muestran despojadas de marcas convencionales, esto refuerza la sensación de flujo de conciencia y el impedimento de establecer límites claros entre la voz del protagonista y las de los personajes de su entorno. A través de esta estrategia se refuerza la idea de que el lenguaje es un territorio inestable, un espacio de disputa donde las voces fluctúan y se confunden, siendo el reflejo más detectable de la precariedad identitaria del protagonista. De esta manera, el juego de alternancias entre la segunda y la tercera persona, el uso de diálogos desestructurados y una fragmentación formal que reafirma la inestabilidad del protagonista, corresponden a estrategias que responden no solamente a una elección estética, también tienen implicaciones políticas y filosóficas, en la medida en que desafían al sistema, a la normativa y a los modelos narrativos convencionales, así como también proponen una visión de la identidad como un proceso en construcción permanente.

El manejo del lenguaje en la obra de *Manosalvas* se define por un lirismo imperativo de gran intensidad, a pesar de ser un texto de naturaleza narrativa, la vastedad de imágenes, metáforas, prosopopeyas, símiles, entre otros recursos, configuran una narración diversa que juega con elementos realistas y a su vez introduce detalles estéticos, contribuyendo a la construcción de una atmósfera dinámica que comulga entre varios elementos opuestos y que

conforma un híbrido entre la sutileza de los detalles, el erotismo y lo explícito de la sexualidad y los tipos de relaciones. Entre los rasgos más notables del lenguaje, dentro de la narración, se destaca la recurrencia a imágenes sensoriales que evocan la corporeidad y la vulnerabilidad de Samuel, el protagonista. A través de descripciones minuciosas, el autor cumple con la consigna de transmitir una sensación de fragilidad y descomposición que permea todo el relato. Adicional a lo expuesto, los detalles tienen su valor significativo en el lenguaje, tal como se manifiesta en la insistencia en texturas, olores y sonidos, un recurso que refuerza la carga emocional de la novela, posicionando al cuerpo como un espacio de inscripción de la marginalidad y la memoria afectiva.

Asimismo, dentro del lenguaje, el uso de repeticiones y estructuras sintácticas que privilegian la acumulación de imágenes, refuerza la sensación de intensidad y saturación emocional. Este recurso, en el contexto de la literatura queer, funciona como una estrategia de visibilización y también de resistencia, donde el exceso en lo lingüístico se transforma en un mecanismo de afirmación identitaria. En este sentido, este tipo de prosa se alinea con una tradición que hace uso de un determinado lenguaje, ya no únicamente como una herramienta de representación, sino como un escenario de disputa tanto política como simbólica.

En cuanto al registro lingüístico de *Anatomía transparente*, se puede resaltar que oscila entre lo coloquial y lo poético, dado que, fusiona expresiones del habla cotidiana con pasajes que contienen una carga simbólica significativa. Esta dinámica de alternancia contribuye a la creación de un tono peculiar que transita entre la evocación y la crudeza, resaltando a su vez la tensión entre la experiencia y su manera de representación literaria en el que el lenguaje se convierte en un espacio de exploración y resistencia. En este contexto, se puede destacar la intertextualidad como otro aspecto fundamental en el lenguaje de la novela, ya que el autor incorpora referencias a la historia política y social de Ecuador, así como a la cultura pop e imágenes icónicas del imaginario queer. Esta dinámica permite a la obra dialogar con otros textos y discursos, lo que aporta al enriquecimiento de su carga simbólica y genera nuevas formas de significado.

En medio de esta fusión de estilos y de lenguajes, el autor transita entre estas dinámicas, enmarcándolas en un erotismo homosexual como esencia, y a través de juegos de

palabras sutiles y a la vez profundas, remite a lo sensorial que experimenta en cada uno de sus encuentros: “‘Es maravilloso llenar y ser llenado’, pensé mientras me balanceaba en la cima de su vientre. Luego gritamos y reposé mi cabeza sobre sus muslos fríos (Manosalvas, 2022, p. 25). En ese mismo contexto, se introducen al lenguaje, elementos visuales muy comunes del Ecuador como lo son la naranja y el tocte²⁶ y los combina con la genitalidad, haciendo uso de un símil para referir a un reptil que habita principalmente en la Amazonía ecuatoriana:

«Te amo», dije, y sentí abrirse la tierra bajo el peso de sus brazos. Luego cortó una naranja y me dio de comer en la boca; el jugo de la fruta se derramó sobre mi vello púbico trazando rutas en mi entrepierna rígida, dura como el lomo de un caimán, como la piel de un tocte. (Manosalvas, 2022, p. 25)

De esta manera, el lenguaje en sus múltiples formas configura la obra de Manosalvas y comprende su identidad como autor de este tipo de subgénero literario, asociado al subgénero de la autoficción, que a su vez podría clasificarse dentro de la narrativa testimonial y el realismo sucio.

3.9.1 Tiempo, espacio y forma: categorías narrativas en tensión en *Anatomía transparente*

La configuración temporal en *Anatomía transparente* mantiene una distancia marcada con referencia a lo que comprende la linealidad tradicional, dado que al generarse una estructura narrativa fragmentaria, se logra desestabilizar la percepción cronológica del relato. Aunque no se hace una mención explícita sobre algún año o época exacta en la que se desarrollan los hechos, se puede realizar una aproximación por las referencias culturales y contextuales para situarla en un presente que bordea las primeras décadas del siglo XXI; es decir, un panorama de la actualidad, considerando aspectos que dan señales del periodo temporal como la presencia del VIH y su tratamiento, lo que sugiere un contexto contemporáneo, donde la condición ya no implica una sentencia de muerte inmediata, no

²⁶ Conocido científicamente como *Juglans neotropica*, es una nuez andina consumida principalmente en el sur del Ecuador y en menor grado en el Perú.

obstante, permanece con el peso de un estigma social que impacta de manera fulminante al protagonista. Asimismo, en varias de las descripciones del entorno urbano con las condiciones de precariedad material se remiten a un Ecuador moderno, marcado por las desigualdades sociales estructurales.

Ante la ausencia de un tiempo lineal, se resalta la ya mencionada naturaleza de una narración de alternancia que fusiona recuerdos, escenas del presente y evocaciones oníricas que aluden a la discontinuidad, donde el tiempo no permanece estático ni lineal, sino que responde a una construcción subjetiva y mutable. La temporalidad en la novela, además de carecer de una secuencia lineal, es inestable, como resultado del desarraigo y la vulnerabilidad del protagonista, que ante la incertidumbre en su sentido de pertenencia, se halla imposibilitado de establecerse en una cronología determinada. En este sentido, *Manosalvas* genera una ruptura con la concepción convencional del tiempo, vista como una sucesión de hechos encadenados y en lugar de ello, plantea un entramado de instantes desarticulados que adquieren sentido a partir de lo que el protagonista va experimentando.

Por otra parte, el tiempo se experimenta de manera fragmentada y cíclica a la vez, sobre todo cuando se refiere a la memoria y el manejo de la condición de enfermedad. La presencia del VIH/sida en el relato constituye un detonante de la inestabilidad temporal, dado que el cuerpo del personaje adquiere múltiples simbolismos, uno de ellos es que este se convierte en un archivo de memorias, entre síntomas y marcas que lo anclan de manera simultánea al pasado, dejando una incertidumbre sobre los hechos futuros. La condición de vivir con VIH posiciona al protagonista en el marco de una genealogía de personajes queer históricamente estigmatizados y a su vez lo mantiene en un estado de alerta ante la sentencia y la finitud que altera su percepción del tiempo: “El reloj se rompe en los espejos de la fiebre” (p. 73). A través de este pasaje expresado en metáforas, se evidencia la constancia de un tiempo fragmentado, visto desde la descomposición que arrastra consigo el espacio.

En referencia a los aspectos de forma y espacio, el relato está ambientado en un Ecuador del nuevo siglo, donde las condiciones de decadencia tanto material como afectiva configuran la existencia del personaje central. Este escenario se alinea al estado de vulnerabilidad del protagonista, que se configura mediante un paisaje urbano de la ciudad de

Quito, en un estado de abandono, transitoriedad y ruinas: “La ciudad es un lago de mercurio que se ensancha de norte a sur, y sobre el cual solamente despunta la figura inerte de una virgen alada.” (p. 18). Esta referencia de la ciudad capital, refleja mediante una metáfora, las características tanto geográficas como estructurales del entorno, como el caso de la Virgen del pancillo, una estatua icónica de la ciudad de Quito. Por otra parte, se representa a la ciudad través de la metáfora del “lago de mercurio”, desde una perspectiva visual y sensorial que lo asocia al metal líquido que refleja la luz de manera distorsionada y que genera imágenes fragmentadas y en movimiento. Esta cualidad bien puede resonar con la manera en que el protagonista percibe la ciudad: un entorno inestable, ilusorio y mutable, donde las estructuras tanto de identidad como de pertenencia no son fijas, sino que fluctúan y a la vez se descomponen en el reflejo de su propia marginalidad.

Del mismo modo, los espacios específicos que la novela recorre, se destacan habitaciones en su mayoría carentes de luz y de espacio, como lo plasma en su departamento “Alguna vez dijiste que mi casa parecía una caja de zapatos. Lo dijiste con desagrado en el rostro. Imagino que el comentario se debía a su tamaño.” (p. 39). Entre otros espacios se describen baños sucios y en mal estado, espacios cerrados y calles desiertas, entre otros lugares que responden a la metáfora del abandono, la ruina y la escasez. Esta estética del desencanto es una característica de la literatura queer que a su vez comulga con otros aspectos como la literatura híbrida, el realismo grotesco y nihilista que ronda los escenarios latinoamericanos marcados por la exclusión social hacia los sujetos disidentes; estos espacios se descubren a detalle con una crudeza que refuerza la sensación de inestabilidad y disfunción familiar: “El polvo cubría las paredes, las esquinas estaban llenas de cosas que nadie usaba, igual que mi cuerpo” (p. 94).

Como parte del espacio, pese a no referir específicamente a un lugar físico, el hogar es presentado como un concepto desarticulado a lo largo de la narración, que envuelve vacío y desencanto, paralelamente al deterioro de los espacios físicos mencionados; esta concepción a diferencia de los postulados normativos, no implica un espacio de seguridad ni de afecto, inclusive la relación con la madre, a quien se dirige en el relato como un eje central de la narración, se presenta marcada por una distancia emocional y la incompreensión, remitida a la dolorosa experiencia vivida con su padre y todo lo que involucra a episodios de

violencia y rechazo, esto se materializa en el espacio físico de la casa en la que creció y en la que evitaba permanecer. Esta tensión se revela en la manera en cómo Samuel describe el espacio: “Cada rincón de la casa me empuja afuera, cada sombra es un pasillo sin salida” (p. 57). De este modo se evidencia que la casa y todo lo que abarca su infancia representan una extensión de la violencia simbólica que ha experimentado desde la infancia por no encajar en el marco de la normatividad.

De manera paralela se encuentra la ciudad, configurada como un ambiente hostil e insensible, donde se manifiesta la experiencia queer desde un realismo crudo que retrata los parques de Quito, donde el deseo sexual, la curiosidad y el peligro coexisten en torno al temor de ser descubiertos y señalados, esto refuerza la idea de que el espacio urbano está marcado por la norma y con ello, la exclusión. Se describe también a las calles peligrosas, los bares que, pese a destinarse como escenarios de encuentro y deseo, también implican territorios de riesgo por el contexto de exclusión y violencia. Esta mezcla de sensaciones se refleja cuando Samuel, entre sus mecanismos de escape acude un bar gay donde busca placer, pero al mismo tiempo siente el temor de la vigilancia y el rechazo: “Las luces de neón ocultan el miedo, pero también lo iluminan” (p. 121). Mediante el uso de la sinestesia se intenta representar la combinación de sensaciones simbolizadas por un elemento de estos escenarios que transmite una ambivalencia de sentimientos. Esta forma de representación del entorno urbano, visto como un espacio de vulnerabilidad y transgresión, comprende uno de los temas constantes en la literatura queer, en el cual, el desplazamiento en la ciudad se convierte en un mecanismo de resistencia, y que a su vez implica una exposición al peligro.

3.9.2 Trayectorias, vínculos y funciones narrativas de los personajes

La narrativa de *Anatomía transparente*, sustentada en una estructura poco convencional marcada por saltos temporales y otros recursos narrativos, desarrolla personajes con particularidades singulares que se construyen bajo la lógica de la técnica del iceberg: gran parte de su complejidad psicológica y afectiva emerge a través de silencios, omisiones y reflexiones internas inconclusas. La narración gira en torno a Samuel, el protagonista, quien se dirige a su madre para manifestar su experiencia con el desasosiego y la insoportable ambigüedad de existir ante una condición de decadencia. Este rasgo se

presenta desde el inicio del relato del protagonista: “Hay algo fascinante en la imagen de un cuerpo al caer, al romperse bajo sombras azules. ¿Te imaginas, madre, romperte bajo sombras azules?” (Manosalvas, 2022, p. 17). La ruptura tiene su lugar en reiteradas partes del relato como un estado de quiebre emocional que el protagonista pretende comunicar a través de metáforas y que a su vez refuerza la idea de la fragmentación.

El estado de decadencia también se manifiesta desde las múltiples formas de rechazo y violencia por las cuales Samuel ha transitado desde su infancia por causa de su orientación sexual y posteriormente por su condición como portador de VIH-Sida. Por la naturaleza del relato, este personaje no define su edad, ya que al ser un texto fragmentado se muestran varios saltos en el tiempo, abarcando diferentes épocas de su vida. Por su caracterización, este constituye un personaje redondo, marcado por una subjetividad que oscila entre el deseo de pertenencia y la negación de su propia historia. A través de su narración en segunda persona dirige una interpelación permanente a su madre que nunca llega a ser resuelta, lo refuerza la sensación de distanciamiento consigo mismo y su identidad. De este modo, esta técnica narrativa profundiza por una parte la necesidad apremiante de ser escuchado y a su vez, la inestabilidad emocional y existencial del personaje, quien se percibe a sí mismo en una tendencia constante a la fuga: “Te miras al espejo y no reconoces tu rostro, cada día te pareces más a algo que nunca quisiste ser” (p. 45). Este tipo de autopercepción fragmentada y al mismo tiempo evasiva de la realidad, denota un rasgo que se asocia a la literatura queer, donde la identidad no comprende una esencia fija, como se había manifestado, sino un proceso de constante movimiento que se reconfigura sin dejar tensión. Del mismo modo, en torno a la figura de Samuel se transversalizan algunos discursos asociados a la precariedad, la memoria y la negación, por lo que este representa una forma fragilidad en la identidad queer que se desenvuelve en un contexto aislado, donde el ideal normativo y a su vez hegemónico se propicia desde la exclusión hasta la violencia estructural por sus condiciones de vulnerabilidad. Continuando con la caracterización de su personaje, muy distante de seguir una progresión lineal, se mantiene en un estancamiento que afecta a su identidad y contribuye al autosabotaje y la falta de lucidez ante un panorama difuso y poco alentador: “No hay redención posible, solo un montón de habitaciones cerradas dentro de mí” (p. 112).

A pesar de lo manifestado, la figura de Samuel no se desenvuelve como un ente único, este siempre lleva consigo el símbolo de la muerte como una premonición presente de manera constante que lo acompaña en sus reflexiones, sin embargo esta se manifiesta a lo largo del relato como parte de los pensamientos del protagonista al observar algún acontecimiento relacionado, como la muerte del hijo de su vecina, o la *muerte roja* de la estudiante de bata blanca que se lanzó de una de las torres de la Universidad Católica (p. 20), o del pasaje que muestra a las víctimas del 11 de septiembre: “Parecían aves heridas intentando volar. Doscientas aves heridas que se perdieron entre los escombros ese día.” (p. 21). El conocimiento de su autodestrucción estaba presente en distintas partes de la narración, como si lo supiese desde siempre, que fue concebido con esa vocación de ave herida que prefiere huir del fuego que en este caso representa su enfermedad y prefiere hacerse cargo de su muerte. Adicional a las distintas alusiones a la muerte, la historia presenta en distintas fracciones las experiencias vividas de Samuel desde temprana edad: su vida familiar, sus sentimientos y la atracción hacia los varones. Esta última se aborda por medio de un lenguaje explícito, expresado bajo la figura de un símil:

No recuerdo todo lo que jugábamos, pero lo que sí puedo recordar es que en esos callejones empezaron los encuentros con Carlos (...) Nos agarramos los testículos con las yemas de los dedos, como si fueran los huevecillos tiernos de un pájaro exótico. (Manosalvas, 2022, p. 43)

Con el paso del tiempo, se detalla el tipo exclusión que experimentó Samuel, comenzando por su entorno familiar, principalmente de parte de su padre, una figura autoritaria, quien desde el inicio actuó con dureza y aberración ante su orientación sexual. Este personaje, de quien no se profundiza y que participa únicamente de los recuerdos pasados, ha marcado de una manera negativa la vida del protagonista, no solo por su actitud de negación, sino por sus actos de violencia y abuso que repercutieron en varios de los personajes. Por otra parte, la hostilidad que vivió el protagonista también se revela desde su entorno educativo y en sus círculos sociales, lo que reforzó la idea de estar errado en sus decisiones y en su existencia. Aunque resulta impensable, el protagonista también sufrió violencia en su entorno, esto se revela de manera muy marcada por parte de una de sus parejas, Gabriel, con quien, en una relación intensa, experimentó control y agresión de

múltiples maneras, conduciéndolo a generar un apego insano que lo llevó a la dependencia emocional: “Yo esperaba que regresara para decirle que me quisiera un poco, que lo necesitaba conmigo porque la vida me era insoportable en ese lugar vacío, sin él a mi lado.” (p. 33). La vida del protagonista también se configura con la experiencia y el diálogo con su madre, a quien se dirige en este relato y que a pesar de ser quien aparentemente lo escuchaba y pretendía asistirlo en su enfermedad, se rehusaba a aceptar su orientación y en varias ocasiones reforzaba los cuestionamientos severos de su padre, con quien tomó una postura de sumisión ante un sistema heteropatriarcal radical instaurado en su hogar. Irene a pesar de procurar estar presente en su agonía, también demandaba de Samuel un comportamiento determinado por lo normativo: “Tú, madre, solías decirme que no cruzara el límite de tu paciencia, que debía llevar mi vida siempre dentro de un camino de rectitud, siguiendo la línea establecida por otros.” (p. 50).

De esta manera se manifiesta el peso de las experiencias y los actores que influyeron en ellas para desencadenar en el estado de desolación permanente que mantuvo Samuel durante el relato y que repercutía en sus pensamientos, sus sueños recurrentes llenos de surrealismo que lo atormentaban, así como el existencialismo y su visión de la vida con un continuo cuestionamiento hacia lo religioso, lo moral, el sentido de la misma.

Los personajes secundarios por su parte desempeñan una función de espejo y contraste en relación a Samuel. Irene, la madre, es un personaje que encarna el peso del juicio moral y social con respecto a la disidencia sexo-genérica, ella puede definirse dentro de este grupo de personajes iceberg, por sus motivaciones y conflictos internos que no se muestran explícitos, esto se manifiesta con el silencio y la evasión de la realidad pretendiendo suplirla con la atención tardía y el servicio al desahuciado. Pese a ello, existió una brecha emocional con su hijo, por lo que la constante interpelación de Samuel hacia ella, no llega a ser más que una necesidad de aprobación y de afecto que nunca trascendió a la medida de lo que su hijo esperaba: “Mamá, nunca me dijiste que mi voz era una fractura” (p. 67).

Por otro lado, Frank, el amante, un personaje misterioso y a la vez determinante, al punto de convertirse en el centro del último capítulo y que mantiene un vínculo con Irene mediante un diálogo sobre Samuel y su padre. A este personaje también se lo puede catalogar

como Iceberg, a pesar de contar con un capítulo destinado a él, este se construye desde una ambivalencia que lo posiciona entre el deseo y la crueldad, para representar la precariedad de los vínculos afectivos, donde el amor transita entre la violencia y la imposibilidad de permanecer. A pesar de lo expuesto, también responde a los criterios para definirlo un personaje plano, en cuanto a su desarrollo psicológico, ya que su función en la narración no está destinada a evolucionar, ni a generar cambios significativos, pese a ello, su actuar desencadenó en un detonante de la crisis de Samuel. En este sentido, su superficialidad llega a ser significativa, porque refuerza la idea de que los afectos están marcados por lo efímero y lo imposible al momento de procurar lazos estables: “Frank es solo un cuerpo, un punto de luz que se apaga antes de poder retenerlo” (p. 138). Aunque no se especifica del todo, la figura de Frank guarda dentro de sí su propia decadencia y también un sentido de dependencia emocional que lo manifiesta con el cuidado y la protección a fin de pretender salvar al protagonista de su destino, aún en contra de su voluntad.

El Padre de Samuel, de quien se habían mencionado algunos rasgos, representa un personaje plano, que a pesar de no evolucionar, dejó huellas indelebles en Samuel por su rigidez y negación ante la orientación sexual de su hijo, este siempre se mostró ajeno a la vida del protagonista, tomando un distanciamiento intencionado, inducido por el sistema heteronormativo y patriarcal que manifestaba a través del trato agresivo hacia Irene, su esposa y por el abuso a sus empleadas. Este personaje reproduce actitudes de homofobia y transfobia en repetidas ocasiones durante el relato en rechazo a la realidad de su hijo: “Siempre los había odiado, pero luego su odio se tornó rabioso. Responsabilizó a todos los invertidos del mundo por haberme contaminado” (p. 29). Este pasaje muestra la desaprobación hacia la colectividad sexo-genérica por una supuesta influencia o “contaminación” en Samuel para que no siga la linealidad de la tradición. El relato no hace mención del destino que tuvo el padre de Samuel, sin embargo, en el capítulo final consta el diálogo entre Irene y Frank, en donde este último le confiesa de los sueños de Samuel con una escena que nunca pudo olvidar: “Soñaba con Virginia y con una tal Lupe —dijo, todavía inseguro—, y con su papá, y lo que su papá les hacía a esas mujeres en la oscuridad.” (p. 179).

Entre los demás personajes sobresale Gabriel, quien mantuvo una relación intensa con el protagonista, marcada por un profundo apego, tanto físico como emocional, este a su vez constituye una figura ambigua y perturbadora para Samuel, por ejercer un fuerte dominio basado en el control emocional, la posesión física y la violencia. Esta relación refleja claramente la doble vulnerabilidad de Samuel, tanto por su fragilidad ante la exclusión vivida y perpetrada por parte de su pareja en un entorno de violencia y por su condición de enfermedad, lo que intensificaba su afectación. Esta violencia se manifestaba oculta en un romance inestable, bajo la figura de contradicción que oscila entre la ternura y el sometimiento: “Pienso que existo en aquel corazón pétreo como la presa desnuda de una criatura que cambia de forma continuamente” (p. 81).

En estos pasajes se evidencia el abuso físico y emocional que Gabriel despliega sobre su pareja de manera recurrente, generando una necesidad afectiva y apego altamente nocivo, en una visión distorsionada del amor, al punto de llegar a la sumisión: “Gabriel me llena con su presencia, va saturando mis rincones con su mitad oscura, su mitad monstruosa de tentáculos vivos. Y yo lo amo” (p. 80). En definitiva, esta relación contribuye no solo a reforzar la vulnerabilidad de Samuel, también a sumergirlo en una autodestrucción que se revela posteriormente en el rechazo que siente hacia su propio cuerpo. Los demás personajes: Virginia, Lupe, Julia, Alberto, Carlos, entre otros, no representan mayor relevancia en la narración; sin embargo, son parte de la realidad que marca los recuerdos y experiencias del protagonista. Estos, bien pueden constituirse como personajes planos en la narración dado que no evolucionan y se presentan de manera superficial para nutrir la historia.

3.9.3 Dimensión simbólica y resignificación de valores en *Anatomía transparente*

Luego de abordar los aspectos más relevantes asociados a la forma y la estructura de *Anatomía transparente*, esta cuenta con un fondo cargado de simbolismo y significado que revela los sentires más profundos del protagonista y encarna el clamor de una población que experimenta múltiples formas de violencia a causa de la exclusión en un entorno dominado por la normatividad. Este relato maneja una dinámica determinante al representar mediante símbolos y conceptos algunos aspectos relacionados al espacio, al tiempo, a la propia

anatomía, entre otras formas relevantes de las cuales abundan las reflexiones del protagonista durante la narración.

Uno de los elementos sobre el cual gira esta obra es el “cuerpo” y a este también obedece el título *Anatomía transparente* que lo concibe como un espacio de identidad, sufrimiento y exclusión que se mantiene en un estado de fragilidad. En este sentido, partiendo de la estructura de la palabra “anatomía” se hace referencia a la corporeidad, al mundo físico que sostiene a Samuel en cuanto a su existencia, un cuerpo marcado por el deterioro y la enfermedad. Por otra parte, “transparente” como parte de la vulnerabilidad, remite a una condición de invisibilidad, lo que refuerza la idea de un cuerpo que de a poco se descompone y que paradójicamente, no es visto, pasando desapercibido ante el desconocimiento de su entorno. El cuerpo también constituye un territorio de conflicto, sometido a la decadencia, Samuel lo describe como un espacio en ruinas: “Una casa es como un cuerpo, y un cuerpo está condenado a desaparecer” (Manosalvas, 2022, p. 134). En este pasaje, la comparación con la casa viene a ser recurrente, haciendo énfasis en la fragilidad y en la descomposición que se vuelve inevitable. Sobre este contexto, el autor introduce un apartado gráfico que lo titula con la interrogante: “¿Cuál es la forma de mis ruinas?” Seguido de esta pregunta se presenta una secuencia de imágenes que ilustran las formas de una casa en relación al cuerpo y sus componentes para concluir que: “Una casa puede ser un cuerpo que se consume” (p. 136), esta afirmación comprende producto de los escombros que deja la memoria también consumida por el fuego y que al final deja ruinas.

Figura 1

Representación de las ruinas por parte del protagonista



En esta representación, Samuel se percibe a sí mismo como un conjunto fragmentos, un cúmulo de restos configurados por su entorno: “Más que cuerpo, soy los fragmentos que han creado otros. Colecciono cicatrices que eventualmente se infectan” (p. 137). De manera explícita se expresa el efecto de su condición como portador de una enfermedad letal.

Adicional a lo expuesto, el “espacio” también constituye un elemento esencial que está ligado al cuerpo y en este contexto puede considerarse opresivo y alienante. La casa puede representar tanto un refugio como una prisión, o simplemente un espacio que alberga recuerdos dolorosos y una sensación de encierro que debilita y consume al protagonista: “Este piso es como una cárcel que me he fabricado. Aquí la vida se apaga lentamente” (p. 71). En varias ocasiones Samuel compara a su departamento con una caja de zapatos, un elemento que está presente como un símbolo en varios pasajes, representa la memoria y con ello, la imposibilidad de deshacerse del pasado. Este objeto contiene la historia de Samuel, su identidad, sus pensamientos, sus memorias y sirve como un testimonio póstumo de su

existencia. Como constancia, Irene, la madre, encuentra fragmentos de la vida de Samuel en esta caja: “Irene lo revisó todo rápidamente: los fragmentos, las cartas y los apuntes (...) Luego, con las manos llenas, sintiéndose invadida, lo colocó todo de vuelta en la caja” (p. 11).

Un elemento clave en el desarrollo del significado de este relato es el “borde”, ya sea en un sentido literal como metafórico porque va más allá de lo que superficialmente se manifiesta, este representa los límites de la identidad, así como la transgresión y la línea delgada entre la vida y la muerte. Samuel constantemente se sitúa en esos límites, en lugares que no le proporcionan pertenencia, tampoco estabilidad. En efecto, en varios pasajes Samuel hace reflexiones que involucran el sentido de su propia existencia, concebida como un borde, un punto clave que hace que todas las normas se desintegren: “Soy el borde donde se desintegra la idea de que todo debe ser de una forma determinada. Soy una orilla, un canto, un saliente. Mi cuerpo es el borde donde sucede la revolución” (p. 51). La imagen del borde se usa en reiteradas ocasiones a lo largo del texto como un símbolo de la precariedad existencial del personaje: “El borde habla el lenguaje de las posibilidades” (p. 17).

Este elemento con sus múltiples significados se usa de manera intencional, por lo que es considerado desde la primera parte que se titula “Disertación sobre los bordes” (p. 13) y comprende a su vez un concepto que permite anticipar el desenlace trágico del protagonista, donde se alude a la cornisa y con ello a la caída “Esta cornisa es el lugar donde todo se vuelve cielo. Aquí arriba se pueden percibir las cosas del mundo con mayor claridad” (p. 18). En tal razón, se confirma que a través de la figura del borde, se determina la transición entre la vida y la muerte, en este caso se vio representada con una cornisa.

El cuerpo y la identidad en esta novela adquieren una dimensión espacial, por lo que se han venido apuntando algunas de las estructuras que el protagonista define para representar su anatomía y con ella el fluir y la transformación. En este contexto, se resalta el elemento de la descomposición como el resultado de la tesis de la corporeidad y la síntesis del borde que lo trasciende o lo trasgrede. En este caso, las diversas formas de violencia recibida y la transición de una identidad que bajo la negación y el rechazo, se ha orientado hacia el autosabotaje; dan como síntesis una descomposición en la que el deterioro del cuerpo y del

espacio físico constituyen un detonante para su destrucción, de manera particular, la condición de Samuel como portador de VIH-Sida que sufre las consecuencias fulminantes de esta patología y que a modo de metáfora es representada con la desintegración, elemento que se usa también en otros contextos y hace alusión a la fragmentación.

Esta desintegración es representada también de manera gráfica en el texto como un recurso del autor y la edición del libro:

Figura 2

Representación gráfica de la descomposición en Samuel (protagonista)

Últimamente sueño que mi cuerpo se desmorona, que se deshace como si estuviera hecho de arena o de migas de pan.

Sueño que me devoran las hormigas y que las palomas me picotean, que floto como cenizas. Me despierto agitado, empapado en sudor y la humedad traspasa las sábanas trazando sombras sobre el colchón.

Estoy flaco y el frío me atraviesa. Sudo. Parece que hubiera corrido una maratón o que tuviera un carbón encendido en el pecho. Tengo frío y tiritito. Mi cuerpo tiembla y a ratos siento que

hay
partes
que
se
des
pren
den
y
se
caen
para
siempre.

57

Existen otros elementos que tienen su valor simbólico y se usan para remitir a los hechos y sentimientos del protagonista, entre ellos está el color blanco que adquiere un significado ambivalente: por una parte, representa la pureza y el vacío, y por otra la muerte y la enfermedad: “Si mis restos tuvieran color serían blancos” (p. 135). El color también se representa con la ciudad y el entorno transmitiendo una sensación de borrado y desaparición. También se destacan sentimientos como la pérdida de un hijo, desde la perspectiva de la

madre y el dolor que lo representa de una manera paralela entre: el dolor de Irene como madre del protagonista y el dolor de la vecina que también ha perdido a su hijo. Este hecho se desarrolla de manera particular en las primeras líneas del relato.

Por otra parte, los animales, aunque aparecen en pocas ocasiones, tienen su valor y su significado en la obra. De una manera particular se hace alusión a la figura del gato como un animal espiritual y perceptivo que además de ser testigo, presagió el final del romance con Gabriel “Entonces el gato desapareció, quizás intuyó lo que pasaría. A lo mejor se largó para no ver en lo que nos convertimos” (p. 34). En razón de lo expuesto, el acto de abandono del gato, retrata el grado de aislamiento que produce la decadencia y cómo las partes que conforman su corpus, se van desprendiendo conforme avanzan las condiciones precarias que envuelven al protagonista.

3.9.4 Articulación crítica entre teoría e identidad en la narrativa de Anatomía transparente

A lo largo del análisis se han venido apuntando algunos de los ejes temáticos más frecuentes por los cuales transita Manosalvas en su narrativa, problematizando una realidad visible en el entorno latinoamericano. En este sentido, Samuel es quien encarna la violencia estructural que atraviesan los cuerpos disidentes en el Ecuador del siglo XXI, en donde se forja su identidad en medio de un escenario hostil que presenta a una sociedad que, en gran medida es ultraconservadora, a esto se suma el estado y sus sistemas e instituciones, la influencia de la iglesia, combinada con las tradiciones y finalmente la familia que constituye el primer escenario que perpetúa la exclusión.

En razón de lo manifestado, esta narración abarca a través del caso de Samuel, algunas de las teorías planteadas en el apartado teórico, de las cuales sobresale la interseccionalidad (Crenshaw, 1989) marcada por una múltiple condición de vulnerabilidad, asociada a la discriminación por orientación sexual, la violencia por la precariedad económica y de clase, así como la estigmatización de la enfermedad por ser portador de VIH-Sida. Estos elementos se evidencian desde el núcleo familiar, educativo y laboral al cual el protagonista se ha visto inmerso como punto de exclusión: “Mi cuerpo marica, sudaca, enfermo. Soy el borde donde se desintegra la idea de que todo debe ser de una forma determinada. Soy una orilla, un canto,

un saliente. Mi cuerpo es el borde donde sucede la revolución.” (Manosalvas, 2022, p. 50). Por otra parte, se revela la representación de la masculinidad como una construcción impuesta, donde Samuel internaliza todas las formas de violencia y exclusión, y las reproduce en su autopercepción que lo muestra como un ser frágil y contaminado por su condición. En este sentido Butler (2002) concibe al género como una performance dentro de un marco normativo que sanciona las desviaciones. De esta manera, el protagonista no solamente lidia con el rechazo externo, también se convierte en una víctima ante la imposibilidad para ajustarse al modelo de masculinidad dominante. Esto se refuerza con la hipersexualización de sus relaciones y la violencia simbólica recibida de su padre desde temprana edad.

En complemento, como se ha apuntado al inicio de este análisis, la novela mantiene un constante diálogo con la teoría del nomadismo de Braidotti (1994) que a su vez sostiene que el devenir otro comprende un mecanismo de resistencia frente las categorías normativas impuestas por el género, la sexualidad y la cultura, esto a su vez permite a los individuos escapar de los sistemas de opresión para reconfigurarse. En el relato, el personaje queer — Samuel— aparece como un sujeto en tránsito constante, al sentirse ajeno tanto a los moldes tradicionales de masculinidad como a los espacios de la propia comunidad LGBTI. Esta condición lo mantiene en un movimiento permanente, donde cuerpo e identidad se transforman sin cesar y le impiden alcanzar una pertenencia definitiva. Este permanente desplazamiento, además de presentarse en lo emocional y afectivo, también se da en el aspecto material y familiar, esto responde al uso constante del elemento del “borde” que remite a la transición y la trasgresión de los límites.

Estas apreciaciones también se asocian a la base teórica de la diferencia y repetición en la identidad queer. Gilles Deleuze (1994) sostiene que la identidad no constituye una esencia estable, sino un estado de diferencia perpetua, ya que lo que prevalece es la transformación como resultado a los contextos y las nuevas condiciones. En este sentido, Manosalvas traduce esta noción en la fragmentación del protagonista, quien se redefine y se reconfigura de manera constante a partir de sus experiencias hostiles y las relaciones afectivas fallidas en un escenario que lo excluye. La voz narrativa del relato enfatiza en la dificultad para establecer una identidad, a través del sentido de ambigüedad, adquiere mayor sentido la

idea de que el protagonista no encaja en una única categoría, por el contrario, este transita entre diversos estados de ser, sin encontrar una estructura para sostenerse.

En suma, bajo estas consideraciones, la narración no ofrece ningún tipo de escape ni redención, por lo que la imposibilidad de habitar un espacio seguro se convierte en una de las detonantes de la desesperanza que vive el protagonista. Esto responde a la manera en cómo Manosalvas construye una narrativa desde la violencia no episódica y estructural, dando como resultado: un cuerpo que encarna el testimonio de un sistema que lo condena.

3.10 Abordaje de Breve mitología del cuerpo original de Victoria Vaccaro

Breve mitología del cuerpo original (2022) representa una de las apuestas más notables dentro del corpus de poesía trans contemporánea en el Ecuador, más allá de la importante carga simbólica de sus contenidos, por la manera en que su estructura y lenguaje generan tensión y a su vez reconfiguran ciertos parámetros tradicionales de la lírica ecuatoriana. Al considerar la manera como fue concebida hasta su despliegue textual, este poemario refleja una lírica profundamente consciente de los mecanismos formales de los cuales sostiene, subvierte y transforma. Su estructura se compone de una serie de poemas autónomos que conforman un cuerpo mayor del que se destaca el tránsito identitario, corporal, espiritual y afectivo de una voz trans en una poesía que construye su propia subjetividad desde los elementos convergentes como el mito, el dolor y la memoria.

Al analizar la estructura de este texto, conviene destacar en un primer momento el sentido de fragmentación que lo atraviesa. Aunque no pertenece al género narrativo, comparte rasgos con *Anatomía transparente*, anteriormente examinada, lo que evidencia un recurso recurrente en la producción literaria queer: la representación del movimiento a través de la forma. En este caso, la obra se configura como un conjunto de poemas que operan a manera de escenas rituales de revelación, cargadas de simbolismo y de referencias mitológicas explícitas y significativas. Así, en lugar de articularse en una secuencia lineal, el poemario se despliega como una serie de momentos que condensan, simultáneamente, lo revelador y lo enigmático. Esta fragmentación se debe a una elección estética consistente con el contenido, de tal modo que, si el cuerpo de la autora es un lugar de desplazamiento, cambio

e influencia social, la forma del poema puede adoptar esa fluidez. Cada poema recurre a una lógica que no responde a un orden secuencial; por lo que el tiempo es paralelo y el yo poético se manifiesta desde distintos niveles plasmados en el dolor, el anhelo, la infancia, la maternidad y a su vez, esto se contrasta con la revelación del sentimiento sobre un declive emocional.

El tipo de lenguaje que emplea Vaccaro en esta obra se define por un alto contenido metafórico, el simbolismo funciona como un mecanismo para expresar lo inaccesible y lo indescriptible; esto refiere a aquello que históricamente ha sido refutado por los discursos dominantes sobre el cuerpo, el género y la identidad. En este plano, su propuesta evoca la “poesía codificada” de voces marginales que, al no poder identificar con exactitud lo vivido—ya sea por censura o por sufrimiento—recurren bajo una influencia surrealista a la mitificación, la representación onírica y el desbordamiento sensorial, esto puede ilustrarse desde su poema que expresa: “Desde el vientre oculté mi sexo, / mi primitiva vergüenza” (Vaccaro, 2022, p. 19). En este lugar, el lenguaje no solo identifica, sino que se materializa. No existe una separación entre lo poético y lo vivencial, de modo que, el cuerpo no es simplemente un tema, sino una manera de manifestarse y ser.

La aplicación constante de elementos visuales vinculados, tanto con la naturaleza (lunas, lirios, buganvillas, marfil, raíces, etc.) como con el universo místico (diosas, vírgenes, santuarios, ángeles, oráculos, etc.) representa una sinergia estética por la cual la poeta imprime su vivencia y su cuerpo en un sistema simbólico propio. En este caso el empleo del vocabulario floral, mineral y celeste no comprende una mera imitación romántica del entorno, se adentra en las profundidades, hasta alcanzar una reinterpretación del cuerpo trans como un territorio sagrado y antiguo. En este contexto, el lenguaje figurado se transforma en un instrumento de supervivencia poética; por tanto, es un lenguaje que no describe ni presenta, sino que llama y transforma: “Me descubrí abierta sobre aquel nuevo mar de profundas camelias” (p. 35). De esta manera se puede evidenciar como Vaccaro logra transformar una escena de violencia sexual en una epifanía lírica, sin despojarla de su crudeza y a su vez, inscribiendo en ella su identidad. En complemento con lo señalado, conviene resaltar el sentido de ruptura que mantiene con la puntuación tradicional y el uso de las mayúsculas de una forma libre. Vaccaro da prioridad el ritmo interno del verso, dirigido por pausas naturales, silencios y cortes visuales, en lugar de las reglas sintácticas establecidas.

Esto también puede interpretarse como un mecanismo consciente de disidencia formal frente a lo que establece el canon poético convencional que está edificado en torno a la formalidad y al cumplimiento estricto de las reglas gramaticales. Como se indicó en el estudio de *Tarimiat*, esta ruptura con la norma tipográfica puede interpretarse como una estrategia para revelar una subjetividad distinta, que no se ajusta al modelo estético predominante.

En cuanto a la tonalidad de los textos de *Breve mitología del cuerpo original*, estos fluctúan entre lo elegíaco, lo sagrado y lo contemplativo, así como lo festivo. Sin embargo, se puede apreciar a lo largo de los versos, una cadencia tenue que perdura a través del texto como resultado de la repetición de argumentos, la acumulación de imágenes sensoriales y la utilización de estructuras paralelas. La autora consigue edificar un universo poético propio encerrado sobre sí mismo, en el que cada componente se relaciona con otro y el significado surge más de la resonancia simbólica, que de una evolución lógica. De este modo, el lenguaje de Vaccaro no pretende ser entendido en su totalidad, sino a través del sentido que ha experimentado, dando lugar a que el lector sea conducido a adentrarse en un entorno íntimo y profundo donde la lectura también se convierte en un canal de peregrinación.

Desde la estructura formal de la obra, numerosos poemas en este trabajo actúan como pequeñas ceremonias litúrgicas que presentan: un comienzo sacrificial, un punto epifánico, lleno de intensidad y un final que se presenta a modo de revelación o desgarradura. Esta estructura también cumple con un propósito para su interpretación, lo que implica que cada poema se podría leer en voz alta, a manera de una invocación, como parte del sentido de ritualidad. La voz poética de Vaccaro, en ocasiones similar al susurro, en ocasiones profética, adquiere un papel de autoridad en su sufrimiento y destino, como puede percibirse en las ceremonias rituales de curación de las comunidades indígenas, en donde la palabra posee poder curativo. Este aspecto performativo del texto es vinculado por la autora con la tradición oral, con la poesía que no se restringe al libro, sino que persigue el cuerpo del otro como espacio de resonancia. En razón de lo expuesto, cabe resaltar que el lenguaje que se emplea no opera desde la lógica de la victimización, sino desde el impulso y la potencia; a pesar de contar con textos que retratan episodios de violencia o sufrimiento, la voz poética no está configurada desde el dolor, sino desde la determinación para identificar, resignificar e incluso poetizar la herida. Es así que la disposición del libro no corresponde al trauma lineal, obedece

a la transformación circular: se inicia en el origen —mítico, uterino, lírico— para volver a él como una nueva persona. Esta lógica cíclica se refleja en la insistencia tanto en las razones como en el ritual: el agua, el fuego, la luna, el cuerpo, la madre, las hermanas, la sangre, regresan constantemente, como etapas de un viaje de iniciación que nunca termina.

Tanto la estructura como el lenguaje de *Breve mitología del cuerpo original* no responden únicamente a la pretensión de una propuesta estética, obedecen también a una defensa política, porque al desestabilizar las formas tradicionales de la lírica, la autora reclama un espacio legítimo en el campo literario local para las escrituras y manifestaciones trans, inscribiendo su experiencia en una mitología propia, original e irrepetible. La estructura misma del poemario (fragmentaria, intensamente lírica, simbólica,) constituye ya una afirmación de diferencia y de existencia.

3.10.1 Convenciones líricas y estructura poética en *Breve mitología del cuerpo original*

Los criterios de forma se configuran desde la voz poética que Vaccaro despliega por medio versos libres, sin estar sujeta a una métrica fija, esto permite una mayor libertad expresiva y a su vez genera una ruptura con los estándares clásicos de la lírica ecuatoriana. Esta intención fragmentaria no implica una falta de cohesión, por el contrario, responde a una lógica poética de deconstrucción del sujeto, en concordancia con el devenir identitario que se forja desde la transgeneridad. La ausencia de puntuación en varios fragmentos, así como la yuxtaposición de imágenes y la reiterada alternancia entre elementos míticos, oníricos y biográficos, dan lugar a una poética que opera por acumulación de símbolos.

Uno de los aspectos formales más notables es el uso del yo poético como un sujeto escindido, entre lo biográfico y lo ficcional que interpela constantemente su propia constitución. Más adelante en el poema se expresa: “quise arrancarme de entre las carnes este maldecido fruto, matar al padre” (p. 19), además de manifestar un deseo de enajenación, se revela desde este pasaje la imagen del padre convertida en una metáfora del sistema patriarcal y de la violencia cisnormativa, al cual simbólicamente denuncia esta obra y a su vez comparte con *Anatomía transparente* la concepción de la figura paterna como representación del rechazo, la opresión y un peso en la configuración de la voz lírica.

En términos estructurales, cada poema puede interpretarse desde una estación de lo que puede representarse como una simulación de un viacrucis lírico, en el cual, el cuerpo trans experimenta los momentos clave de un ritual, escarnio, iluminación y consagración. Este tipo de desplazamiento se manifiesta en la sucesión de ciertas escenas como: el bautismo pagano, la procesión, el juego de los niños, el anhelo secreto, la festividad religiosa y la consagración cíclica del cuerpo. Es importante resaltar en esta dinámica de relación de lecturas queer, que al igual que en *Anatomía transparente*, en esa obra también se aprecia una escritura que performa el cuerpo desde la desintegración; mientras en *Manosalvas* se identifica una exploración de la corporalidad desde lo queer y lo médico, Vaccaro acude a lo mítico y a una narrativa espiritual para definir un linaje femenino que restituye un cuerpo original. Esta “mitología” se refiere al anhelo de residir en un cuerpo propio, completo, pero también a la dificultad de localizarlo en los sistemas de representación predominantes. En esta etapa, la poesía toma una dimensión terapéutica y epistémica: el lenguaje poético facilita la creación de genealogías que la biología y el archivo estatal rechazan.

Por otra parte, se identifica la recurrencia a escenas y personajes bíblicos, componentes del canon judeocristiano para subvertir sus interpretaciones, como lo afirma más adelante en uno de sus poemas:

Un ángel me guio hacia las
cavernas sagradas donde habitaba el
crucificado. Sus heridas supuraban
rubíes, granates, fulgurantes peces.
Yo me acerqué con un cáliz para
recoger alguna piedra preciosa,
algún animal de sangre. Pero todo lo
que pude alcanzar fue un ojo de dios
ennegrecido. (Vaccaro, 2022, p. 39)

A través de este pasaje se propone una revisión de la redención desde un punto de vista herético, en el que la divinidad ya no se considera protectora de la pureza, sino que oficia como espectador de la disidencia. De esta manera, el poemario de Vaccaro puede interpretarse como una obra poética compleja, en donde las convenciones líricas se vinculan

con métodos simbólicos y recursos deconstructivos para crear una narración corporal desde la perspectiva trans. La intensidad metonímica, la variedad de voces femeninas, la abundancia de imágenes y la asimilación de lo sacro, fortalecen una propuesta estética que refleja el descontento cisheteronormado “yo escapaba a los patios de la casa vestida con sus sedas [...] soñando, despierta, hasta el resplandor:” (p. 31). Esta epopeya del deseo, tejida a través de la poesía, se erige como una manifestación del anhelo y la resistencia.

Las convenciones literarias de la lírica presentes en este poemario se configuran desde la formación de una voz introspectiva, profundamente subjetiva y conmovedora. En concordancia con la poesía indígena de Sharupi presentada en *Tarimiat*, también se identifica un uso intencional de elementos característicos de la oralidad ritual y la evocación ancestral, aunque reconfigurados desde un universo simbólico de raíces católicas, paganas y femeninas. Los recursos literarios, lejos de presentarse como detalles ornamentales, se configuran en forma de insurrección poética: la imagen, casi siempre lírica y a la vez, cargada de violencia simbólica, opera como un dispositivo de dislocación semántica, el verso: “los labios inmóviles del niño se quebraban en permanente sonrisa” (p. 25) construye una escena visual inquietante que subvierte la solemnidad religiosa de la natividad, superponiendo a la figura del niño Jesús, una corporalidad rota, ajena al ideal de pureza estática. La metáfora por su parte, es el núcleo estructurante del poemario que funciona como herramienta de resistencia: “sus dedos parecían dirigir el principio y el ocaso de las migraciones” (p. 29). Este pasaje configura una imagen de agencia femenina ancestral, donde la palabra y el actuar materno movilizan los ciclos vitales y territoriales. Frente a la lógica jerárquica del dominio masculino, esta figura propone un poder gestual, intuitivo y ritual que reordena el mundo desde el cuerpo y no desde la ley. Otro recurso dominante es el uso intensivo de sinestias que articulan una corporalidad liminar, al construir una percepción expandida del cuerpo y el entorno. En el verso “todo olía a fuego, a sangre, a bestia quemada” (p. 25), se combina el sentido del olfato “olía” con estímulos visuales “fuego”, “sangre” y táctiles “bestia quemada”, generando un entorno sensorial saturado que evoca violencia ritual y descomposición. Esta figura transforma un escenario doméstico en un altar denso y multisensorial que no se puede reducir a un único plano perceptivo. De los recursos que aportan ritmo y profundidad, se destaca el uso de las anáforas que actúan a modo de plegarias

o invocaciones; esta dinámica de repeticiones no solo estructura el poema, también lo potencia bajo el peso emocional y espiritual del discurso, como puede apreciarse en los siguientes versos: “Si no aparezco, es que no estoy y ya. [...] Si no aparezco, es que no estoy y ya. [...] Si no aparezco, es que no estoy y ya.” (p. 79). Este verso, repetido tres veces, opera como una anáfora estructural y emocional, no solo establece un ritmo hipnótico, casi litúrgico, también intensifica la idea de desaparición voluntaria, como un acto de resistencia al ser nombrada. La dinámica de repetición permite que estos versos sencillos adquieran ciertos niveles de sentido: la invisibilidad, la resignación o la afirmación de la no-presencia como un mecanismo de defensa y reivindicación.

Estas estrategias funcionan como una sintaxis de la fisura, y por medio de ellas el lenguaje se convierte en el único espacio donde convergen lo monstruoso, lo femenino, lo ilegible y pueden reclamarse como origen.

3.10.2. Cartografías sensibles: memoria, territorio y figuras líricas en el devenir poético de *Breve mitología del cuerpo original*

Al considerar las estructuras temporales en el poemario, pese a no ser un texto narrativo, se puede identificar una irregularidad cronológica al no regirse por una secuencia lineal, sino por una temporalidad mítica, circular y profundamente personal. Los sucesos que se establecen en torno a la identidad de la voz poética, no se ubican precisamente en un pasado fijo o un presente específico; estos surgen como una serie de visiones y revelaciones que se contraponen sucesivamente. Este aspecto se puede ilustrar en uno de los fragmentos que corresponde a sus poemas: “Contemplé en silencio las ceremonias del agua. Los chamanes / se arrodillaban, encogían sus manos, / las hundían en la ribera, elevaban / plegarias.” (Vaccaro, 2022, p. 27). Aquí se evidencia el tránsito de la temporalidad mítica y cíclica que se había apuntado como un rasgo representativo de las culturas nativas que se presenta distante de la lógica lineal del tiempo contemporáneo. La escena ritual no se puede situar en un instante histórico exacto; no obstante, rememora un periodo sagrado o arquetípico que se pone en marcha a través del ritual. La aplicación del pretérito imperfecto (“se arrodillaban”, “elevaban”) indica acciones repetitivas, abiertas, sin inicio ni término precisos, lo que fortalece esa percepción de temporalidad antigua que trasciende el contexto

cronológico del relato autobiográfico. La escena trasciende lo realista para edificar un espacio interior, relacionado con lo simbólico, lo antiguo y lo físico. Esta modalidad de temporalidad es crucial en el poemario, ya que posibilita entender la experiencia trans no como un relato lineal de transformación, sino como una mitología personal en la que el cuerpo se relata a través de la sacralidad, la repetición y el ritual. De esta manera, el tiempo no solo se desestructura desde una lógica lineal, este se transforma en materia viva de forma encarnada, logrando que el relato temporal de la voz poética trans se exprese como una experiencia dislocada entre el cuerpo sentido y el cuerpo asignado, entre el lenguaje impuesto y el lenguaje revelado. Así, existe una distinción esencial entre lo biológico y lo simbólico que facilita la interpretación de la temporalidad del poemario como un proceso de transmutación y no simplemente de descripción. Por tanto, al expresarse: “Veía aquellos cuerpos: parecían engastados en lágrimas, perlas, leche de una diosa-madre-incestuosa” (p. 27), lejos de observarse un recuerdo, se identifica una perspectiva ritual, como si la narrativa individual y grupal se esculpiera en un momento sincrónico único.

En lo que respecta a elementos espaciales, Vaccaro se vale de escenarios y contextos de gran relevancia con un alto grado simbólico que se complementa con la ambientación ritual: el vientre materno, el entorno de familia patriarcal, los jardines infantiles, los altares católicos y los rituales chamánicos, que, si bien es cierto, no constituyen sitios geográficos específicos, sino “áreas mentales” y “territorios emocionales” que reflejan la violencia, el anhelo y la resistencia. Conviene ilustrar uno de los fragmentos esenciales del poema en el que relata una festividad de Navidad: “La casa estaba ornamentada por el rojo del fuego y de la sangre: era / como un enorme altar que ya había recibido el sacrificio” (p. 25). Estos versos revelan una relación, donde contrastan, tanto el entorno hogareño como el entorno sacrificial, por tanto, estos espacios abren camino para que el cuerpo disidente se transforme en ofrenda dentro del entramado social.

Desde el estudio de los personajes o seres de quienes se hace mención, esta obra muestra un entramado complejo de figuras femeninas y representaciones familiares: la madre, las hermanas, las tías, los antepasados, aunque también existen figuras divinas y monstruosas. La madre constituye una figura trascendente, de doble personalidad que transita entre la figura sagrada y la fuerza de represión. En uno de los versos se menciona: “Mi madre

me enseñó las íntimas revelaciones [...] Con ella descifré la invención de mundos, a modo de los dioses” (p. 29). Esta madre no representa únicamente el origen biológico, también es mediadora de conocimientos mágicos y verbales, una figura de poder antigua, similar a lo que presenta la literatura indígena con respecto al valor de la herencia y la sabiduría transmitida por los progenitores y otros ancestros. Las hermanas, por su parte, encarnan la feminidad hegemónica que calzaba con el arquetipo de mujer correcta “Mis hermanas, dos sutiles princesas. / Cada una gobernaba un ojo de mi / madre: Ivanna el derecho, Janella el izquierdo. (...) Yo me escondía entre las buganvillas para envidiarles / los vestidos y los cabellos” (p. 31). Aquí se revela también la supremacía de la belleza de sus hermanas, desde un ideal heteronormativo, al punto de convertirse en la predilección de su madre, por ajustarse a los modelos normativos de belleza y feminidad; esto despierta en la voz poética, sentimientos de codicia y frustración.

La obra también dispone de figuras masculinas que no siempre son identificables, por ejemplo, el “chico de platinados rizos” o el “animal misterioso” son entidades que traspasan la barrera entre lo erótico y lo amenazante, lo humano y lo sobrenatural. En un texto más adelante expresa “Se abalanzó sobre mí. Sentí sus dientes / de ópalo, su vientre masculino” (p. 35). Esta figura del hombre irrumpe como un agente de inicio abrupto, que señala el camino hacia una nueva interpretación del cuerpo y del deseo.

3.10.3 La mitología del cuerpo: trazos de deseo, violencia y reescritura

Partiendo del significado del título de este trabajo, este adquiere sentido desde el primer poema en que la voz poética declara: “Desde mi origen, ya traía lirios enterrados en la boca” (Vaccaro, 2022, p. 17), lo que inaugura una mitología personal del cuerpo transgénero, donde el lirio pretende simbolizar desde la disidencia lo oculto, lo encubierto y lo floralmente contrario. Esta representación vuelve a constituirse un signo de una poética que opta por lo sensorial y lo metafórico, en lugar de lo argumentativo o lo afirmativo. En razón de lo manifestado, la obra presenta de manera no explícita al cuerpo trans como una entidad histórica, un territorio simbólico y un lugar de escritura poética. En lugar de asumir una postura de victimización, su lírica desarrolla una génesis propia, una “anatomía sagrada” que se deconstruye y que enajena al ser, a través del lenguaje, el ritual y la fantasía.

En *Breve mitología del cuerpo original* el cuerpo trans emerge como sujeto histórico, territorio simbólico y espacio de inscripción poética, no constituye meramente un receptáculo de vivencias o un objeto de violencia: se establece como un personaje simbólico y constructor de significado. A lo largo del poemario el cuerpo se presenta nombrado, invocado, escindido y reconstruido; no como una unidad limitada, sino como una entidad diversa, que experimenta constantes cambios; es un protagonista poético que no se manifiesta desde la periferia de la narrativa, por el contrario, emerge del núcleo mítico y ritual de la voz lírica. Se puede resaltar uno de los momentos más elocuentes de esta configuración desde lo que ilustra el siguiente verso: “Inicié las carnales misas. En las capillas interiores levanté cirios, / laureles, divinidades agrestes” (p. 91). En este lugar, el cuerpo se configura al mismo tiempo como un templo, un altar y una sacerdotisa: no solo alberga el ritual: es el ritual mismo. Esta ilustración combina eficientemente los conceptos de interioridad, invocación, sacralidad y anhelo. La metáfora de las “capillas interiores” fortalece la concepción de que el cuerpo transgénero no es un lugar contaminado por la norma, este comprende un territorio designado por la escritura. La voz poética, al convertir su anatomía en un espacio sagrado, altera las jerarquías entre lo divino y lo corporal, desmantelando la cis-heteronormatividad de la teología convencional. El cuerpo, desde su calidad de figura autónoma, es quien articula las relaciones expresadas, no es un cuerpo práctico, narrativo, provechoso; es un cuerpo que comunica, fluye, anhela y denomina “Corrompía las máscaras y los sexos de los ángeles, / iba hacia el torso desnudo de dios” (p. 91). Estos versos reflejan que el cuerpo poético no se restringe a documentar lo sagrado, por lo que lo cuestiona, lo modifica y lo reformula. La imagen del “dios” se despoja, se transforma en mujer, se vuelve vulnerable ante la voz poética que se manifiesta como portadora de una fuerza mística que trasciende.

En función de lo expuesto, el cuerpo debe interpretarse como una figura poética de mayor relevancia que no está subordinado a la trama, sino que es la propia trama. Su carácter no se basa en su atractivo exterior, se forja en su habilidad para acoger, incitar y modificar lo simbólico. En un escenario histórico marcado por la omisión hacia las corporalidades disidentes, esta obra sugiere la restitución de la carne como texto, como un culto y a la vez como un espacio de expresión poética.

3.10.4 Imaginario ritual y poética simbólica en *Breve mitología del cuerpo original*

La lírica de Victoria Vaccaro en esta obra también se construye desde una propuesta poética con una alta densidad simbólica, su riqueza no se debe únicamente a su temática de la disidencia sexo-genérica, también responde a un intenso trabajo con el lenguaje y la edificación de un imaginario ritual que abarca lo corporal y lo espiritual.

Entre los símbolos más recurrentes conviene destacar a las flores y su variedad, presentes en múltiples versos de los que se hace mención de manera particular a los lirios, los crisantemos y las violetas, estas se vinculan con ciertos aspectos como: la infancia, el cuerpo y el lenguaje. Retomando el pasaje de poema inicial “Desde mi origen, ya traía lirios enterrados en la boca” (Vaccaro, 2022, p. 17), conviene señalar la importancia de este símbolo que marca el inicio de esta composición, el lirio sobresale como una metáfora de la identidad latente y del deseo que ha sido reprimido desde el principio. Esta imagen, resume la función del lenguaje en el poemario, por lo que el cuerpo ya no comprende un dato biológico sino un receptáculo simbólico, representa el lugar donde florecen los signos. En este sentido, el símbolo de la flor está asociado a lo sagrado, al ritual y a lo efímero de la belleza, dotando al cuerpo de una ambigüedad que oscila entre la vida y la muerte, en consonancia, tanto con lo místico como con lo profano. Por otra parte, el agua constituye otro componente que guarda un valor simbólico significativo asociado a la ritualidad: “Contemplé en silencio las ceremonias del agua” (p. 27). Este pasaje representa el valor transcendental de este elemento vital dentro de la cultura chamánica y el escenario mítico en el cual se manifiesta el culto y la contemplación. Adicionalmente se puede apreciar la presencia del agua en varias escenas, desde diferentes maneras como sucede con la lluvia, donde se expresa: “Concebí los ritos del hambre para encontrar tu sombra. / A veces venías, durante la lluvia, con tu pléyade de iguanas profetas.” (p. 73). En estos versos, el agua en forma de lluvia aparece como un umbral simbólico que invoca a todo aquello que permanece oculto o perdido, por lo que este elemento vital deja de ser simplemente un elemento purificador y se transfigura, tomando una condición mágica como terreno fértil para la aparición de lo ausente. La lluvia, al igual que las “iguanas profetas” conforman una atmósfera visionaria en la que el deseo y la búsqueda transitan por la ritualidad. De modo que, esta no llega por intervención divina ni por mandato externo, sino como una respuesta a un ritual íntimo,

producto del hambre y del anhelo más profundo. Esta escena también refleja una carga onírica determinante, con un significado trascendente: las iguanas profetas traen consigo un mensaje, un saber ancestral que no es legible con los ojos, sino con el cuerpo abierto por la lluvia. Este, entre otros apartados del poemario demuestra que la transformación del cuerpo y del deseo no sucede bajo reglas externas, por el contrario, sucede cuando el sujeto trans entra en diálogo con lo sagrado que hay en su interior y en su entorno.

Dentro del significado de los elementos de esta obra también se enmarcan los personajes en su conjunto; algunos de los ya mencionados son el niño con rizos platinados (p. 35), las hermanas princesas (p. 31), la tía Lili hechicera (p. 43) o el mago Arnolfo (p. 41). Estos conforman un repertorio casi onírico en el que cada uno de ellos, bien podría representar una faceta de la subjetividad trans: la ternura de la infancia, la codicia frente al estándar femenino, el anhelo, la iniciación sexual y la violencia. Tal como se apuntó al inicio de este análisis, conviene señalar que tampoco estas figuras se ajustan a un razonamiento narrativo convencional, estas responden a una estructura fragmentada donde cada personaje posee un valor como símbolo o arquetipo dentro de un imaginario poético íntimo.

La luna también representa uno de los principales símbolos que emplea la autora, esta se presenta desde el primer poema como una entidad que testifica de manera inmóvil el nacimiento: “Esta luna que me sigue desde la noche de mi nacimiento, blanco inalcanzable” (p. 17). En este contexto, la luna actúa como símbolo de la feminidad sagrada y a su vez pretende representarse como la apatía divina frente al dolor humano, porque en lugar de desempeñarse como una guía acogedora, la luna “permanecía inmóvil”, rodeada por “serafines” y “gasas” que obstaculizan su desnudez y su revelación. Esta luna, al mismo tiempo inaccesible y omnipresente, también revela la separación entre la identidad experimentada y la identidad impuesta.

Como un factor compartido con el poemario Shuar *Tarimiat* y la novela *Anatomía transparente* se pueden apreciar los símbolos cristianos y paganos que la poeta emplea con el propósito de forjar su cosmovisión poética. El poema de la Natividad (p. 25) anteriormente citado hace referencia a la escena de una festividad cristiana transformada en un ritual de sacrificio que a través de una ilustración pone de manifiesto la crítica hacia el concepto de la

familia desde un enfoque patriarcal y religioso que operan como mecanismos de violencia simbólica. De esta manera, Vaccaro deconstruye el ideal religioso forjado desde la tradición occidental y lo sustituye por un panorama que envuelve al fuego y la sangre.

Por otra parte, es importante resaltar la importancia de los colores en este poemario enmarcado en el plano de la literatura queer. Vaccaro en su lírica, al igual que Manosalvas en *Anatomía transparente*, dota a la cromática de un valor significativo desde su simbología, en donde cada color posee su propio significado, acorde al contexto y a los ejes temáticos que atraviesan a la obra. Entre los colores más determinantes se destacan: el rojo que se manifiesta de manera constante como símbolo de fuego, sangre, pasión, y al mismo tiempo de dolor. El blanco que remite a la pureza forzada, está presente en la luna, los vestidos y las flores como una referencia de la feminidad normativa; al tiempo que también simboliza el vacío y la ausencia como parte de la frialdad y la indiferencia. Estos colores tienen su función y actúan como metáforas visuales que estructuran el imaginario de los poemas, apelando a una lectura sensorial y polifónica que revela la experiencia trans.

En complemento con los símbolos manifestados, se pueden identificar ciertos elementos tanto culturales como naturales propios del Ecuador, aunque no se presentan de manera explícita en un sentido territorialista, pueden apreciarse con cierta fuerza en la construcción del universo simbólico. Vaccaro introduce imágenes que tienen resonancia con la geografía mítica y los imaginarios ancestrales de su país de origen, combinando la naturaleza con el rito y la transformación identitaria en un mismo accionar poético. Esto se revela desde la naturaleza, adicional a la flora que tiene una presencia marcada en los versos, también se destaca la fauna ecuatoriana que opera mediante símbolos: “Vinieron ilusionistas al valle de los cóndores” (p. 41). Este pasaje convoca un panorama cargado de memoria andina. El valle, un escenario que identifica a la sierra ecuatoriana reflejado como un espacio abierto y fértil; por otra parte, el cóndor, un ave sagrada en las culturas prehispánicas que es considerado un ícono de la fauna ecuatoriana, al punto de constar en la parte superior del escudo de armas del Ecuador. Estos elementos no solo conforman un escenario geográfico reconocible, también abren camino a una atmósfera de misterio y desplazamiento en el cual los ilusionistas irrumpen para alterar o generar cambios en el orden de lo visible. Por tanto,

el valle de los cóndores, en este contexto, representa un escenario mítico, donde el cuerpo poético busca gestar sus propios rituales de transformación.

Del mismo modo se puede apreciar de una manera aún más reveladora, una descripción de un entorno que muestra la fuerza telúrica del paisaje ecuatoriano: “A veces parecía un serafín, de esos que engendran volcanes en el ombligo de la tierra. Otras veces parecía hechicera, adivina, serpiente coronada” (p. 45). Aquí se retrata cómo el cuerpo se funde con la imagen del volcán, otro elemento andino que representa al Ecuador que simboliza tanto la fertilidad, como la destrucción y el renacimiento dentro del imaginario andino. Al referirse metafóricamente al “ombligo de la tierra” también se apunta una referencia al Ecuador por estar situado geográficamente en el centro del mundo, rodeado por cadenas montañosas y volcanes activos, que se presentan como un espejo del cuerpo transgénero: dinámico, ardiente, con la capacidad de engendrar diversas formas de existencia desde su propio núcleo. Esta misma figura se complementa de símbolos ambivalentes (rúculas, codornices, vírgenes, carne tierna) “Supe que se alimentaba con rúculas, codornices, vírgenes, carne tierna. Y que llevaba, entre los senos, la rosa de la resurrección.” (p. 45). Esta imagen refleja el concepto de cambio cíclico tan común en los rituales agrícolas y religiosos de los Andes, donde la vida, la muerte y el renacimiento no comprenden estados contrarios, sino componentes de un mismo torrente. La rosa, símbolo de belleza, sufrimiento y resurrección, intensifica la tensión entre vulnerabilidad y fuerza que atraviesa todo el poemario. A través de metáforas sutiles y un imaginario profundamente sensorial, la autora teje los ecos de un Ecuador mítico y telúrico, donde la naturaleza deja de ser un simple telón de fondo para convertirse en agente activo y compañera íntima en el proceso de autoconstrucción poética y corporal. Así, los volcanes, los rituales de resurrección y los animales sagrados configuran un paisaje interno que dialoga con las fuerzas vivas del territorio de origen y consolida la creación de una mitología disidente. Desde una perspectiva formal, este trabajo se sostiene desde una arquitectura poética en la que el recurso estilístico no se emplea precisamente para ornamentar el texto, se ejerce para estructurar la experiencia simbólica del cuerpo y el lenguaje. En tal sentido, no se seleccionan las palabras de manera aleatoria, se edifica con ellas un cosmos que transforma lo personal en una dimensión sagrada. De modo que, el estilo de escritura manifiesta se distingue por el uso constante de la metáfora extendida como herramienta que le facilita relacionar el cuerpo con otros elementos simbólicos ya mencionados —flores, templos, ríos o altares— Esta dinámica de representación por medio de figuras,

se incorpora el ritual que predomina en toda la obra y convierte al cuerpo en un lugar de ceremonia, dejando de lado toda escena exterior.

3.10.5 Contraste teórico: corporalidad poética, transubjetividad e invocación simbólica en Breve mitología del cuerpo original

El análisis de este poemario a la luz del marco teórico de este trabajo, permite identificar que Victoria Vaccaro revela un entramado profundo de temáticas, las cuales convergen de manera simultánea con ciertas propuestas teóricas de Rosi Braidotti (1994), Gilles Deleuze (1968), Paul Patton (2000) y David Lapoujade (2006), y a su vez, con los constructos teóricos asociados a los estudios queer, la interseccionalidad y la representación de la diferencia, considerando el contexto de la literatura ecuatoriana contemporánea.

Desde la perspectiva del nomadismo de Rosi Braidotti, el cuerpo que la voz poética construye en Vaccaro no se concibe como una entidad fija ni esencialista, sino como una forma que se reinventa constantemente en el lenguaje y en el símbolo. Así, la identidad trans se configura como un devenir y un desplazamiento ritual que desmantela la rigidez de los binarismos sexuales. Braidotti (1994) ha planteado que el sujeto nómada, al no tener un centro fijo de referencia, se constituye por desplazamientos, por lo cual, la afirmación poética: “Yo gritaba de hambre, delirando / por un nombre que no era mío: / animal de monte alcanzado por / la flecha, opacado en el sol del / día de su muerte.” (Vaccaro, 2022, p. 23) refleja un acto de resistencia simbólica ante la imposición normativa del cuerpo asignado, desde el nombre como otro modo de sexo asignado por medio de la imagen de un animal cazado. De modo que, la metáfora refuerza el sentimiento de impertinencia y dolor ante una existencia que no es correspondiente con el ser interno y a su vez manifiesta el sentir general de la voz poética que predomina durante toda la obra.

Este acto estético-ontológico dialoga con la teoría de Gilles Deleuze acerca de la diferencia como declaración. En el trabajo de Vaccaro no se rechaza la desintegración del yo: se acepta la potencia. En versos como “Me encontré abierta en aquel nuevo mar de profundas camelias” (p. 35), la apertura corporal no es únicamente sexual, también es metafísica, esto quiere decir que el “yo” se transforma a partir de sus propias fisuras. En

Deleuze, la diferencia no es contraria de la identidad, esta representa el principio que genera, de modo que, Vaccaro recolecta esa lógica de pliegues y de desplazamientos internos, con el propósito de poetizar una subjetividad que se transforma en una potencia simbólica. Por otra parte, la política de la diferencia que propone Paul Patton, entendida como una forma de resistir los mecanismos que pretenden normalizar los cuerpos y los modos de existir, encuentra en este poemario un campo fértil de expresión, ya que desde la poética de Vaccaro, el cuerpo transgénero se despoja de toda lectura patologizante y emerge como un territorio simbólico en el que se conforma una liturgia propia.

En análisis con las ideas de David Lapoujade (2017), particularmente desde su noción de las “minorías actantes”, la obra de Vaccaro en lugar de representar a la población trans como una minoría que exige inclusión desde su marginación y vulnerabilidad, construye un discurso poético que actúa de manera directa sobre el lenguaje, los símbolos y la forma literaria, logrando desestabilizar desde lo profundo los conceptos dominantes de identidad, género y narración, entre otros. Tampoco se presenta como una petición de acceso al canon, sino como una intervención simbólica que lo interrumpe y lo transforma desde el interior. En este sentido, la escritura trans no se limita a nombrar una identidad, la activa, la encarna y la despliega como potencia. Así lo revela en uno de sus versos: “Las mujeres me vistieron por vez primera [...] sobre mi cabeza derramaron aceite de magnolias” (p. 21), aquí se presenta la feminidad no como una condición impuesta, ni como una esencia natural; esta surge como un gesto ceremonial, un acto colectivo que proviene del deseo y de la complicidad entre cuerpos.

La teoría de la interseccionalidad de Crenshaw (1989) que plantea que las formas de exclusión actúan de forma no aislada, encuentra sus puntos álgidos en este poemario que no presenta al cuerpo trans en un aislamiento de su conflicto de género, sino por el contrario, lo muestra atravesado simultáneamente por matrices de familia, clase social y religión, como una serie de experiencias que atraviesan al sujeto poético, generando desde cada verso una reconstrucción de la complejidad de la existencia disidente, como un entrecruzamiento de opresiones en perfecta sintonía. Esto se evidencia en figuras como la madre, las hermanas, las tías, el mago Arnolfo o la tía Lili; cada una encarna una tensión constitutiva que moldea subjetividades y deja huellas, ya sea como espacio de amparo o como lugar de herida. Más allá de lo afectivo, estos personajes funcionan como fuerzas simbólicas que estructuran el deseo, el temor y la inscripción del cuerpo en el lenguaje.

Desde una perspectiva queer, la escritura de Victoria Vaccaro se erige desde la diferencia como forma de creación; el deseo en su obra se despliega como una corriente desbordante que se mezcla, se transforma y rehúye a lo normativo, sin caer en dualismos rígidos entre cuerpo y espíritu, ni entre lo masculino y lo femenino. Estos y otros aspectos analizados permiten afirmar que uno de los valores más significativos del poemario radica en la intencionalidad de la escritura, que funciona como un gesto de revelación: el oficio creador deviene existencia, persistencia y aparición. En este marco, la autora no pretende ser comprendida del todo, sino invocar un universo en el que el lenguaje se encarna en cuerpo y el cuerpo se torna palabra viva. Desde esta intersección entre deseo, ritualidad y fragmento, su obra no solo dialoga con los marcos teóricos de esta investigación, sino que también los encarna, los amplía y los proyecta hacia nuevas preguntas. De este modo, *Breve mitología del cuerpo original* contribuye a imaginar una epistemología poética donde la disidencia deja de ser excepción para convertirse en origen. Tal aporte permite rediseñar el canon lírico ecuatoriano desde una estética trans-disidente y mitopoética. Este accionar implica un trabajo atípico que emerge para enfrentar las brechas en las literaturas contemporáneas, las cuales aún sostienen desafíos inconclusos y no han resuelto plenamente la invisibilización de los grupos vulnerables.

Conclusiones: resultados, reflexiones y aportes

El recorrido de este abordaje se organiza desde una secuencia que avanza desde los cimientos históricos hasta el análisis crítico del corpus literario, de manera que cada capítulo prepara y sostiene al siguiente. De este modo, el primer capítulo ha establecido los fundamentos históricos, culturales y literarios que enmarcan el estudio, problematizando el mestizaje, la religiosidad, la pobreza estructural y la construcción de identidades nacionales que, a pesar de la proclamación del Ecuador como Estado plurinacional, mantienen mecanismos de exclusión.

El segundo capítulo por su parte, ha desplegado el marco teórico y el estado del arte, integrando ciertas teorías centrales como el nomadismo de Rosi Braidotti, la diferencia en Gilles Deleuze y la interseccionalidad en Kimberlé Crenshaw, junto con los aportes de la crítica literaria indígena, afrodescendiente y queer. Estas perspectivas permiten concebir la identidad como devenir y multiplicidad, y leer las obras desde un horizonte que lejos de limitarse a categorías estéticas tradicionales, reconoce sus modos propios de producción simbólica y de resistencia cultural. Finalmente, el capítulo tres ha comprendido el núcleo analítico: en la literatura indígena se ha observado la recuperación de la oralidad, la lengua originaria y la cosmovisión ancestral; en la afroecuatoriana se han destacado las huellas de la diáspora, la denuncia del racismo estructural y la afirmación de prácticas comunitarias; en las producciones queer y sexo-genéricas con escrituras que desestabilizan las normatividades de género y sexualidad, al tiempo que configuran sensibilidades alternativas en torno al cuerpo, el deseo y el territorio. Cada una de estas dimensiones dialoga entre sí y configura un mapa diverso de estrategias estéticas y políticas que interpelan la idea de canon literario y amplían los límites de la tradición nacional. En este punto, es imperativo identificar y resaltar los resultados que emergen de estos abordajes, con el propósito de sistematizar y valorar críticamente los principales hallazgos. La investigación responde a las preguntas planteadas y articula los objetivos con una reflexión que sitúa las producciones estudiadas en un marco amplio del canon literario ecuatoriano, con el propósito de abrir caminos para futuras líneas de estudio.

En un contexto donde la literatura ecuatoriana continúa configurándose desde parámetros blanco-mestizos y andinocéntricos, este trabajo pretende estructurar una base de autores y obras que visibilizan voces capaces de narrar y poetizar la experiencia nacional desde su propia autenticidad. Estas producciones, más allá de la renovación estética que proponen, constituyen intervenciones críticas frente a los discursos hegemónicos sobre la identidad, el cuerpo y el territorio. Por tanto, el análisis refleja que estas no se limitan a reclamar un espacio en el canon existente, sino que lo interpelan, lo desplazan y lo enriquecen mediante la afirmación de diferencias culturales y políticas legítimas. Asimismo, evidencian una densidad simbólica significativa y un compromiso activo con la defensa de la identidad, desplegando una poética que contribuye a la configuración de nuevas genealogías en la literatura nacional. Bajo esta apreciación, el corpus analizado en este trabajo comprendido por los libros: *Tarimiat* (2019) de María Clara Sharupi, *Chaska* (2016) de Yana Lucila Lema, *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*, (2022) de Yuliana Ortiz, *Este mundo no es de las feas* (2006) de Luz Argentina Chiriboga, *Anatomía transparente* (2022) de Rommel Manosalvas y *Breve mitología del cuerpo original* (2022) de Victoria Vaccaro, configura un mapa literario polifónico que da cuenta de la riqueza y la complejidad de la producción literaria de los grupos en situación de vulnerabilidad en el contexto ecuatoriano contemporáneo. Desde diferentes géneros, registros y recursos, tanto estéticos como simbólicos; estas obras cuestionan el canon, amplían los márgenes de representación y ofrecen contra-narrativas que permiten visibilizar las intersecciones entre etnicidad, género y sexualidad.

Es importante detenerse en los elementos de valor transversales que emergen de este corpus, entre los cuales el cuerpo adquiere un lugar decisivo como espacio de enunciación y resistencia. En *Tarimiat*, el cuerpo femenino shuar se inscribe en una poética relacional, donde lengua, territorio y espiritualidad conforman un continuum inescindible. El uso de ciertos elementos rituales y la decisión de no traducir ciertos términos sagrados, por ser parte del valor interno de su cultura, reafirman una autonomía epistemológica que altera la lógica colonial del lenguaje. Por su parte, *Chaska* presenta el cuerpo infantil femenino como un depositario del saber ancestral y cósmico; esto no se produce de una manera estática porque, de cierta manera, evoluciona, articulando una narrativa que restaura el vínculo entre comunidad y cosmos. En *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*, el cuerpo de la mujer

negra comprende un escenario de inscripción de múltiples violencias estructurales y a su vez constituye un territorio de metamorfosis poética. Ortiz construye una lírica interseccional donde factores como la racialización, el género y la clase se entrelazan en una experiencia encarnada y fluida. De manera análoga, en *Este mundo no es de las feas* el cuerpo de la mujer afrodescendiente es abordado desde una narrativa íntima y fragmentaria que denuncia las múltiples opresiones, entre ellas: racismo, sexismo y pobreza, mientras celebra la agencia y el deseo de sus personajes. Tanto *Anatomía transparente* como *Breve mitología del cuerpo original*, desde la perspectiva de las disidencias sexo-genéricas, radicalizan este enfoque corporal. Por una parte, la novela de Manosalvas convierte el cuerpo queer en un espacio saturado de deseo, memoria y, al mismo tiempo, de precariedad, subvirtiendo las normativas de representación desde la exploración de nuevas formas de decir lo indecible. Vaccaro, por su parte, erige una poética ritualizada, donde el cuerpo trans toma forma de altar, flor, templo, configurando de esta manera un linaje simbólico que restituye lo negado por el archivo cisheteropatriarcal.

En diálogo con el eje corporal, la identidad se afirma como práctica de autoría y como criterio de forma: decide el régimen de lengua, ordena la perspectiva y establece la comunidad de escucha que cada obra convoca. En *Tarimiat* y *Chaska*, la identidad indígena se legitima a través de opciones formales que fijan condiciones de lectura: vocablos no traducidos, léxico ritual y giros que desplazan el castellano estándar. Estas decisiones no funcionan como adorno etnográfico; instituyen una soberanía semántica que impulsa a leer desde la cosmovisión que las sostiene y hace del “nosotros” una práctica textual en donde factores como lengua, territorio y espiritualidad se articulan como un mismo campo de pertenencia. En *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* y *Este mundo no es de las feas*, la identidad afrodescendiente reorganiza la escena de habla, mediante una escritura que convierte la memoria diaspórica en forma: fragmentación conducida, alternancia entre registros coloquiales y alta densidad simbólica, y una primera capaz de interpelar a la vez a la comunidad y a la sociedad mayor. Aquí, la identidad nombra un modo de construir el texto donde la herida deja de ser mera materia representada y pasa a operar como principio de montaje, de ritmo y de dicción. Por su parte, *Anatomía transparente* y *Breve mitología del cuerpo original* llevan esa apuesta hacia las subjetividades. La novela de Manosalvas trabaja en desajustes pronominales, desdoblamientos del “yo” y escenas donde el cuerpo se escribe

al límite, de manera que la identidad se fabrica en el curso mismo de la narración. La poesía de Vaccaro, por su parte, reescribe lo sagrado con procedimientos rituales —invocaciones, procesiones, imaginería floral— que instituyen linaje allí donde el archivo lo niega; el resultado es una gramática de autoinscripción que vuelve habitable una voz previamente expulsada del lenguaje público.

En el conjunto del corpus, tanto el cuerpo como la identidad, actúan como operaciones de forma. El cuerpo fija las condiciones materiales de aparición de la voz y por otra parte la identidad organiza los códigos de pertenencia, los registros y la autoridad con que esa voz se hace oír. Esta doble operación desplaza al canon en dos direcciones: hacia adentro, porque tensa y amplía el español literario desde la agencia de sus hablantes, y hacia afuera, porque recompone los mapas de lo nacional al exigir que estas escrituras ocupen el centro de la lectura actual. Más que añadir voces a una tradición preconfigurada, las obras muestran que la tradición contemporánea ya se escribe desde estas diferencias; ahí radica su aporte: reordenar las formas de decir y abrir genealogías críticas duraderas para la literatura ecuatoriana. En lo que corresponde a las estrategias lingüísticas y estilísticas, estas seis obras convergen en una apuesta por la experimentación y la ruptura con las formas convencionales. *Tarimiat* privilegia un lirismo denso, dotado de personificaciones y metáforas sensoriales; su escritura implica también una declaración política que reafirma la vigencia de la identidad y la cosmovisión shuar. *Chaska*, con un lenguaje sencillo y al mismo tiempo, cargado de simbolismo, activa una contra-estética que visibiliza el tejido narrativo de la oralidad indígena. Ortiz, por su parte, en *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* descompone la sintaxis y reconfigura el lenguaje para expresar una subjetividad en tránsito que fluye entre cuerpos, territorios y memorias. Chiriboga en sus relatos alterna registros cultos y populares, incorporando la oralidad afroecuatoriana como forma de resistencia y recuperación de saberes situados en medio de diversos contextos que componen diversas narrativas. Manosalvas a través de *Anatomía transparente* transita entre lo coloquial y lo poético, hibridando el habla cotidiana con imágenes envueltas de erotismo y melancolía, mientras que *Breve mitología del cuerpo original*, explora una poética fragmentaria, profundamente simbólica y performativa, que tiene como eje la ritualidad, donde la palabra más allá de nombrar, opera como un agente que invoca y transforma.

En referencia a los ejes temáticos que trastocan a cada uno de los autores, el corpus ofrece una contundente denuncia de los mecanismos de exclusión que atraviesan a los grupos abordados. La vulnerabilidad experimentada desde la defensa del territorio y la lengua como lo evidencia *Tarimiat* y *Chaska*, dialoga con la crítica hacia la colonialidad, el sistema dominante y la explotación extractivista. Por otra parte, la vulnerabilidad se experimenta en *Pangea* y *Este mundo no es de las feas* desde la racialización y la feminización de la pobreza, además de las dinámicas de exclusión y violencia desde varias dimensiones y que afectan tanto a mujeres como a comunidades afrodescendientes. En virtud de la violencia y la incomodidad, en un mundo que aprueba lo normativo, estas obras recurren al desplazamiento y a la melancolía como mecanismo de supervivencia desde el escape, lo que representa una forma de vulnerabilidad ante la imposibilidad del retorno. Por su parte, *Anatomía transparente* y *Breve mitología del cuerpo original* reflejan sus condiciones de vulnerabilidad y exclusión a través de la expresión desde la radicalidad de las experiencias de la disidencia sexual y de género que se identifica desde la descomposición y la carencia como dinámicas de movimiento ante la complejidad de los cuerpos como territorios temporales. Desde este sentido, las obras plantean una reflexión crítica sobre las normativas de género y los dispositivos de control que regulan los cuerpos no normativos.

En conjunto, las obras comparten una visión no lineal del tiempo y el espacio, como un factor entrañablemente vinculado a las cosmologías y memorias colectivas de sus respectivos grupos. La circularidad del tiempo en *Chaska* y *Tarimiat*, el devenir identitario en *Pangea*, la fragmentación de la experiencia en *Anatomía transparente* y *Breve mitología del cuerpo original*, así como la construcción coral y polifónica en *Este mundo no es de las feas*, configuran un entramado narrativo que afirma identidades irrepetibles desde la diferencia y desborda los modelos hegemónicos de representación. En este contexto, es importante resaltar que estas obras se entrecruzan también desde sus vulnerabilidades, teniendo como semejanza la contraposición a un sistema heteronormativo y patriarcal respaldado por la historia que ha perpetuado las dinámicas de exclusión desde diversas dimensiones, en distintos espacios. Además se destacan los presupuestos teóricos que se involucran en sincronidad con estas literaturas, desde el nomadismo, la interseccionalidad y el conocimiento situado como constructos que atraviesan de manera simultánea a estas tres

poblaciones, desde estas seis obras literarias, reproducidas desde la lírica y la narrativa por autores desde la representatividad de la diversidad en el Ecuador.

El contraste y la relación entre estos libros —diferentes en forma, pero similares en esencia y diversidad— permite concluir que la producción literaria de los grupos en situación de vulnerabilidad en el Ecuador del siglo XXI, más allá de constituir un acto de resistencia, abre camino a nuevos horizontes estéticos, éticos y políticos para la literatura nacional. Al escribir desde los márgenes —étnicos, sexo-genéricos, lingüísticos— estos autores forjan una redefinición del campo literario, desde la creación de un corpus que interpela, incomoda y transforma la manera de entender la literatura, la identidad y el país. En este margen, el proceso de investigación desarrollado a lo largo de este abordaje ha permitido alcanzar resultados sustantivos que además de contribuir a una comprensión más profunda de la producción literaria de los grupos de estudio, configuran un aporte concreto para el fortalecimiento de los estudios literarios nacionales. A partir de una metodología rigurosa y un enfoque crítico, este trabajo se ha planteado como un ejercicio de exploración crítica de los márgenes del canon, estableciendo un diálogo entre las producciones literarias de los grupos poblacionales analizados con los marcos teóricos de los que mayoritariamente se han analizado: el nomadismo identitario, la interseccionalidad y el conocimiento situado. Durante este proceso, se han alcanzado resultados que responden de manera plena a los objetivos generales y específicos planteados, así como a las preguntas que motivaron la investigación en curso. La relevancia de estos resultados reside en que permiten reconocer, visibilizar y valorar un corpus literario históricamente marginado, también contribuyen a proponer una reflexión crítica sobre las estructuras de poder que han modelado el campo literario ecuatoriano y la situación actual del entorno.

Entre los primeros resultados alcanzados se resalta la identificación y visibilización de un corpus literario alternativo, conformado por obras de profundidad política y simbólica, así como de una valiosa calidad estética que introduce elementos culturales propios del Ecuador, tanto en lo lingüístico, como en lo ancestral, lo espiritual y lo mitológico, al igual que el realismo de la contemporaneidad que envuelve a estas poblaciones, desde obras que permanecían en los márgenes del canon oficial. La construcción de las bases de datos y la selección del corpus para el análisis, evidencian que en el Ecuador existe una producción

literaria proveniente de estos grupos, y que no necesita agenciamientos externos —como el hecho de diferenciar y emancipar a la literatura indígena de la literatura indigenista, escrita por mestizos—, lo que aporta con nuevas perspectivas y lenguajes a la literatura nacional. Este resultado cumple de manera directa con el objetivo general de la investigación: abordar la literatura escrita por autores de las diversidades étnicas y sexo-genéricas mediante la recopilación de obras oficiales y el análisis de su producción y contextualización.

El análisis de las seis obras (tres líricas y tres narrativas) ha permitido identificar una serie de ejes temáticos y estéticos transversales emergentes que articulan este corpus:

- **El cuerpo como espacio de enunciación y resistencia:** Todas las obras guardan relación con el cuerpo y su resignificación como territorio simbólico y político. De manera particular, en *Tarimiat* y *Chaska*, el cuerpo femenino indígena se entrelaza con el territorio, la lengua y la espiritualidad. Por su parte, en *Pangea* y *Este mundo no es de las feas*, el cuerpo negro es un campo de inscripción de violencias estructurales y de agencia. En *Anatomía transparente* y *Breve mitología del cuerpo original*, los cuerpos queer y trans representan espacios de transformación y de construcción de genealogías alternativas.
- **Temporalidades no lineales:** Las obras privilegian estructuras narrativas que transgreden la linealidad del tiempo. La circularidad del tiempo indígena, el devenir identitario afrodescendiente y la fragmentación queer configuran temporalidades que cuestionan las cronologías hegemónicas del relato nacional.
- **Ruptura lingüística y estética:** Se identifica un lenguaje disruptivo desde la deconstrucción y la diversidad que integra oralidades, registros populares, términos rituales y estructuras performativas. Este hallazgo revela una tentativa de descolonización del lenguaje literario que aporta al enriquecimiento del panorama estético nacional.
- **Recuperación de saberes ancestrales y resistencias comunitarias:** Las obras indígenas y afrodescendientes integran prácticas culturales y cosmovisiones que reafirman una autonomía epistemológica frente a los discursos coloniales. Las obras queer por su parte, configuran saberes situados que subvierten las normativas de género y sexualidad.

Tabla 5*Resultados del abordaje de obras de la literatura indígena*

Las obras *Tarimiat* y *Chaska* desde la narrativa y la lírica aportan un universo simbólico profundamente anclado en la relación entre cuerpo, lengua y territorio. Se destacan por:

Ejes simbólicos:	Reivindicar la lengua originaria como espacio de resistencia.
Cuerpo, lengua y territorio	Articular una espiritualidad relacional que integra cuerpo, comunidad y cosmos.
	Proponer estructuras narrativas circulares que desestabilizan la linealidad temporal

Estos resultados responden al primer objetivo específico: Abordar la literatura indígena contemporánea desde un análisis interpretativo que evidencie su aporte a la configuración de nuevas narrativas nacionales.

Tabla 6*Resultados del abordaje de obras de la literatura afroecuatoriana*

Cuaderno del imposible retorno a Pangea y *Este mundo no es de las feas* articulan una crítica incisiva a las dinámicas de racialización, sexismo y pobreza. Sus aportes incluyen:

Ejes simbólicos:	La construcción de genealogías femeninas y afrodescendientes que desafían los imaginarios coloniales.
Raza, género, cuerpo y pobreza	La incorporación de registros de la oralidad como un mecanismo de resistencia cultural.
	La exploración de la melancolía y el deseo como estrategias de supervivencia y agencia.

Estos hallazgos cumplen el segundo objetivo específico, al documentar y analizar la producción literaria afroecuatoriana desde una perspectiva interseccional y crítica.

Tabla 7

Resultados del abordaje de obras de la literatura de las diversidades sexo-genéricas

Anatomía transparente y *Breve mitología del cuerpo original* ofrecen un imaginario simbólico radical que subvierte las normativas de género y sexualidad. Sus aportes incluyen:

Ejes simbólicos:	La representación del cuerpo queer y trans como espacio de transición, transformación y performatividad.
Género/sexualidad, cuerpo, identidad y fragmentación	La exploración de narrativas fragmentarias que desestabilizan las estructuras del relato hegemónico.
	La construcción de genealogías propias que restituyen lo negado por los discursos cisheteropatriarcales.

Estos resultados responden al tercer objetivo específico, al aportar un análisis profundo de la producción literaria de las disidencias sexo-genéricas en el Ecuador.

Tomando como sustento los resultados presentados, es posible aseverar que toda investigación literaria que asume el desafío de cuestionar los márgenes, corre el riesgo de que sus hallazgos sean rápidamente asimilados por el discurso oficial o neutralizados en el gesto de la inclusión cosmética. Sin embargo, este trabajo se ha empeñado en demostrar que las literaturas de los grupos en situación de vulnerabilidad en el Ecuador del siglo XXI no pueden ser absorbidas sin una transformación radical del horizonte crítico desde el cual se aborden. Lejos de constituir un simple “nuevo corpus”, lo que estas poéticas y narrativas han puesto en juego, es la necesidad de repensar el estatuto mismo de la literatura como práctica cultural, política y epistemológica.

El problema que esta propuesta ha asumido enfrentar —el desconocimiento y marginación de las producciones literarias de autores indígenas, afroecuatorianos y de las diversidades sexo-genéricas— no representa un déficit que pueda resolverse mediante la cuantificación o la estadística, o a través de determinados estudios. Se trata, en cambio, de un síntoma estructural, originado en una concepción de la literatura profundamente arraigada en matrices coloniales, andinocéntricas y heteronormativas, que han dictado qué puede ser leído como literatura nacional y qué se relega al silencio o al folclore. En este contexto, el hallazgo más relevante de esta investigación radica en lograr evidenciar que las literaturas de

los márgenes no reclaman simplemente un lugar: despliegan otros modos de leer, de narrar y de habitar el lenguaje. Se trata de escrituras que operan como actos de re-existencia desde el cuerpo, la memoria, la oralidad, el rito y la disidencia; escrituras que subvierten los binarismos entre tradición y modernidad, centro y periferia, arte y política.

El proceso exhaustivo de construcción de este corpus, así como su análisis, revelan que estas obras, además de inscribir experiencias históricas de exclusión, configuran nuevas formas de concebir el tiempo, el espacio y el sujeto literario. Desde esta perspectiva, la reflexión crítica que emana de este trabajo va más allá de la denuncia de la exclusión: plantea un desafío a los propios fundamentos del campo literario que surge de los cuestionamientos: ¿es posible mantener el pensamiento de la literatura ecuatoriana como un espacio delimitado por un imaginario nacional homogéneo? ¿Cómo se articula un horizonte crítico capaz de dar cuenta de la multiplicidad radical que estas obras encarnan? ¿Qué nuevas categorías estéticas, políticas y teóricas se precisan para leer este tipo de producciones sin reducirlas a “testimonios” ni folklorizarlas? No se pueden pretender respuestas unívocas e inmediatas, dado que una de las consignas de esta tesis es demostrar que la literatura desde las diversidades no constituye un bloque homogéneo, además de revelarlo como un campo en tensión, atravesado por diferencias irreductibles. Desde estas acepciones se torna necesaria la revisión de las categorías críticas, así como pensar la literatura nacional ya no como un conjunto cerrado, sino como un territorio en disputa, en desarrollo permanente. El horizonte que se proyecta a partir de este trabajo no es el de una reparación simbólica ni el de una expansión aritmética del canon; es el de una resignificación en la manera de concebir la producción, circulación y lectura de las obras literarias en el Ecuador. Esto implica repensar los dispositivos de legitimación, las prácticas pedagógicas, los circuitos editoriales, y los marcos críticos desde los cuales se configura el imaginario de la literatura nacional.

Si algo se puede asegurar al término de este recorrido, es que la producción literaria indígena, afroecuatoriana y queer en el Ecuador contemporáneo constituye uno de los escenarios más fecundos de experimentación estética y política que potencialmente se pueden desarrollar y expandirse en el territorio, al punto de reforzar y afianzar el autoconcepto ecuatoriano de identidad diversa. Asimismo, se demuestra desde la evidencia que esta literatura ya no se enmarca como un apéndice porque el proceso de análisis y

descubrimiento de este trabajo también pretende derribar estereotipos y etiquetas vinculadas al exotismo y al folklor para posicionarla como una fuerza productiva capaz de reconfigurar los imaginarios colectivos. De modo que, esta propuesta no pretende clausurar un debate; por el contrario, lo amplía, en razón de los cuestionamientos que han emergido no solo para interpelar a la crítica literaria, sino también para involucrar a actores cruciales como gestores culturales, educadores, editores y sobre todo a los lectores. Porque en última instancia, lo que está en juego —más allá de la visibilidad y la difusión de ciertas obras— es la posibilidad de pensar un Ecuador literario que haga justicia a su pluralidad constitutiva.

Finalmente, asumir este desafío implica un desprendimiento de las comodidades interpretativas ofrecidas por categorías críticas heredadas, muchas de las cuales resultan ya insuficientes para dar cuenta de la complejidad que las literaturas de las diversidades revelan. Este accionar exige adoptar una disposición crítica capaz de interrogar las estructuras de representación, las jerarquías de legitimación y los regímenes de visibilidad que aún persisten en el campo literario nacional. Leer, en este contexto, se convierte en un acto de apertura intelectual: un ejercicio consciente de desnaturalización de los marcos dominantes y de atención rigurosa a aquello que históricamente ha sido desplazado y marginalizado. Solo una crítica dispuesta a leer de nuevo, a leer de otro modo y a enfrentar lo que aún no ha sido plenamente pensado, permitirá contribuir a la configuración de un horizonte literario verdaderamente plural y dinámico en el Ecuador contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Abad, M. (2013). Las políticas públicas culturales del Ecuador en la época del Sumak Kawsay. *Punto Cero*, 18(26), 57-64.
- Abram, Matthias. (1992). *Lengua, cultura e identidad: El proyecto EBI, 1985-1990*. Quito, Ecuador: P.EBI (MEC-GTZ) y Ediciones Abya-Yala.
- Aguirre, M. (2001, 1 de julio). Carlos Fuentes: La otra cara del espejo. *El Comercio*. Quito, Ecuador.
- Althusser, L. (1965). *Pour Marx*. Paris: François Maspero.
- Althusser, L. (1971). *Lenin and philosophy and other essays* (B. Brewster, Trans.). New York: Monthly Review Press.
- Altmann, P. (2013). Plurinationality and interculturality in Ecuador: The indigenous movement and the development of political concepts. *Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 43(1-2), 47-66. <https://doi.org/10.16993/ibero.22>
- Ampuero, M. F. (2018). *Pelea de gallos*. Páginas de Espuma.
- Antón Sánchez, J. (2011). *El proceso organizativo afroecuatoriano: 1979-2009*. FLACSO, Sede Ecuador.
- Apolo Gavilanes, S. P. (2019). *El deseo homosexual como mecanismo de resistencia en la poesía de Roy Sigüenza* [Tesis de licenciatura, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. Repositorio UCSG. <https://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/7929>
- Arboleda Ríos, P. (2011). ¿Ser o estar 'queer' en Latinoamérica? El devenir emancipador en Lemebel, Perlongher y Arenas. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 39, 111-121.
- Arcos Cabrera, C. (2006). *La caja sin secreto: Dilemas y perspectivas de la literatura ecuatoriana contemporánea. Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, (14), 187-210. Universidad de Alcalá.
- Arenas, R. (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Arias, A., Cárcamo-Huechante, L. E., & del Valle Escalante, E. (2012). Literaturas de Abya Yala. In *LASA Fórum*, 43(1), 7-10.
- Artieda Santacruz, P. (2002). *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Artieda Santacruz, P. (2020). *Narrativas queer del Ecuador y América Latina: condenas, muertes, exclusiones y resignificaciones*. Universidad Central del Ecuador.

- Ayala Mora, E. (2002). Ecuador: *Patria de todos. La nación ecuatoriana, unidad en la diversidad*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ayala Mora, E. (2017). *Ecuador, patria de todos: Identidad nacional, interculturalidad e integración* (5.ª ed. actualizada). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Corporación Editora Nacional.
- Balderston, D. (2015). *Los caminos del afecto*. Instituto Caro y Cuervo.
- Balladares, M. A. (2013). David Ledesma Vázquez: la conciencia de ser abyecto. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (33), 125-153.
- Balladares, M. A. (2019). Michael Handelsman, pionero en los estudios de la literatura afroecuatoriana. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (45), 61-70.
- Balladares, M. A. (2021). *Animal* (2.ª ed.). La Lira Ediciones.
- Ballesteros de Sosa, L. M. (2012, 22 de mayo). Casa de la Cultura presentará “Chocolate, coco y miel”. *Casa de la Cultura Núcleo de Esmeraldas*. <http://casadelaculturancleodeesmeraldas.blogspot.com/2012/05/casa-de-la-cultura-presentara-chocolate.html>
- Bernard, H. R. (1997). Language preservation and publishing. En N. Hornberger (Ed.), *Indigenous literacies in the Americas: Language planning from the bottom up* (pp. 139-156). Mouton de Gruyter.
- Biblioteca Nacional de Colombia. (s.f.). *Poemas y cantos – Luz Argentina Chiriboga*. https://www.bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/01-poemas.html?id_poeta=Luz_Argentina_Chiriboga
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Calarota, A. (2014). *Modernismo en Ecuador: la “Generación Decapitada”*. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 11(3), 248–274.
- Cañamar, T. (2021). *Shunku-yay/Mirarse en la eternidad del corazón*. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

- Carabalí Méndez, I. J. Pro Ecuador Literario. (2021, marzo). *Iliana Carabalí: Akoko Pade - El ritual de nació*. <https://proecuadorliterario.blogspot.com/2021/03/iliana-carabali-akoko-pade-el-ritual-de.html>
- Carbajal García, S. (2019). *El problema de la objetividad y el enfoque del conocimiento situado en Jonatás y Manuela de Luz Argentina Chiriboga*. Universidad Central del Ecuador.
- Carbonell, M., Rodríguez, J., García, R., & Gutiérrez, R. (2007). *Discriminación, igualdad y diferencia política*.
- Carrión, E. (2014). *Canon y dominación: otros modos de entender la poesía ecuatoriana en un país sin lectores*. *Matavilela*. <https://matavilela.org/canon-y-dominacion-otros-modos-de-entender-la-poesia-ecuatoriana-en-un-pais-sin-lectores/>
- Castillo de Berchenko, A. (1998). La controversia vanguardista en la literatura ecuatoriana de los años 30. Los casos de Pablo Palacio y Alfredo Gangotena. *América: Cahiers du CRICCAL*, (21), 81-88. <https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1366>
- Cavarero, A. (2014). *Inclinaciones desequilibradas*.
- Chang-Rodríguez, E. (2009). *José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo*.
- Círculo de Poesía. (2022, junio 7). *Poesía ecuatoriana: Roy Sigüenza*. <https://circulodepoesia.com/2022/06/poesia-ecuatoriana-roy-siguenza/>
- Cixous, H. (1975). *Le rire de la Méduse*. Paris: L'Arc. (En español: Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa*. En R. Sánchez (Ed.), *La escritura femenina* (pp. 13–36). Anthropos).
- Constitución de la República del Ecuador [CRE]. (2008). Registro Oficial Suplemento 449 de 20 de octubre de 2008. https://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion_de_bolsillo.pdf
- Corrales, M. (1978). Las raíces del relato indigenista ecuatoriano. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 39-52.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), p. 1244.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad* (Trad. S. G. Mouton). Madrid: Gredos.

- Cros, E. (1997). *Théorie et pratique sociocritiques* (2ª ed. rev. y corr.). Montpellier: Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques (CERS).
- Cueva, A. (1974). *Sobre nuestra ambigüedad cultural* (*Cuadernos culturales*, No. 10, pp. 59–89). Quito: Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador.
- Deleuze, G. (1968). *Diferencia y repetición*. Prensa Universitaria de Francia.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition*. Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1997). *Essays Critical and Clinical*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press. (Trad. B. Massumi).
- De Lauretis, T. (1991). Queer theory: Lesbian and gay sexualities. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), iii–xviii.
- Dos Santos, R., & Silva, J. A. S. (2021). Desvendando os “nós” presentes na Literatura Indígena brasileira contemporânea. *Literatura infantil e juvenil em pauta*, 13.
- Dorrigo, J., Danner, F., & Danner, L. F. (2020). Literatura Indígena brasileira contemporânea. *Criação, Crítica e Recepção*.
- Du Bois, W. E. B. (1989). *The souls of Black folk*. New York, NY: Bantam Books.
- Duggan, L. (2004). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon Press.
- Eagleton, T. (1996). *Literary theory: An introduction* (2nd ed.). Oxford: Blackwell.
- EFE. (2023, 17 de abril). *Ernesto Carrión: la literatura ecuatoriana siempre ha sido buena pero nadie la conoce* [Entrevista]. HJCK. <https://hjck.com/libros/ernesto-carrion-la-literatura-ecuatoriana-siempre-ha-sido-buena-pero-nadie-la-conoce-cb20>
- El País. (2024, 14 de diciembre). *La sentencia histórica que reconoce el racismo estructural en Ecuador*. <https://elpais.com/america-futura/2024-12-14/la-sentencia-historica-que-reconoce-el-racismo-estructural-en-ecuador.html>
- El Telégrafo. (2020). *Yachaks: sabiduría y poder ancestral*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/yachaks-sabiduria-poder>
- El Universo. (2014, 28 de septiembre). *Diógenes Cuero se define como defensor de la negritud*. <https://www.eluniverso.com/vidaestilo/2014/09/28/nota/4036386/diogenes-cuero-se-define-como-defensor-negritud/>
- Elipsis. (2021). *Canciones desde el fin del mundo—selección de poemas*. <https://www.elipsis.ec/poesia/canciones-desde-el-fin-del-mundo>

- Escobar, A., Grueso, L., & Rosero, C. (2002). Diferencia, nación y modernidades alternativas. *Gaceta del Ministerio de Cultura*, (Bogotá).
- Espinosa, Fabián. “Contexto: Lenguas en contacto.” Presentación para el curso de Discurso Político y Paradigmas de Desarrollo, SIT Ecuador: Desarrollo, Política, y Lenguas. 4 de octubre 2017.
- Falconí Trávez, D. (2011). *De las cenizas al texto: transgresiones identitarias gays, lesbianas y queer en el ordenamiento literario andino contemporáneo*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Falconí Trávez, D. (2015). El canon literario andino desde los estudios de género: Cargar con el peso de la hetero(marica)geneidad contradictoria. El caso de Pablo Palacio. *Revista Caracol*, 1(9), 196–221. DOI: 10.11606/issn.2317-9651.v1i9p196-221.
- Fanón, F. (1968). *Piel negra, máscaras blancas*. La Habana: Instituto del Libro.
- FLACSO. (2010). *Archivo de Lenguas y Culturas del Ecuador*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) sede Ecuador/ Programa DOBES (Documentation of Endangered Languages) del Instituto Max Planck de Psicolingüística, en Nijmegen-Holanda.
- Fundación Esteros. (2023, 14 de junio). *Poesía en kichwa: Yana Lucila Lema*. <https://esteros.org/2023/06/14/poesia-en-kichwa-yana-lucila-lema/>
- Fundación FILBA. (2024). *Festival Internacional de Literatura Filba 2024 Yuliana Ortiz Ruano*. https://www.filba.org.ar/filba-internacional/festival-internacional-de-literatura-filba-2024_130/participantes/ortiz-ruano-yuliana_1828
- Galarza, G. (2015). La literatura ecuatoriana en las primeras décadas del siglo XXI. *Revista AFESE*, (61), 131-143.
- Garrido Álvarez, R. J. (2017). *La despenalización de la homosexualidad en Ecuador: el legado de la acción colectiva LGBTI*.
- Giraudó, L. (2017). ¿Qué/quién hay detrás de un nombre? Indigenismo e indigenistas.
- Gómez, J. (2008). El Patrimonio Lingüístico de Ecuador. Desafíos del siglo XXI. En I. N. (INPC). Quito - Ecuador: *Revista del Patrimonio Cultural de Ecuador*, (1).
- Gómez, J. (2012). *Deslindes lingüísticos en las tierras bajas del Pacífico ecuatoriano*. Primera parte. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Guayas, p. 31.
- Granizo Rivadeneira, F. (2006). *El sonido de tus pasos*. En F. Michelena (Ed.), *Francisco Granizo: Selección poética* (p. 50). Ministerio de Educación del Ecuador. <https://repositorio.educacion.gob.ec/bitstream/123456789/1873/1/SM128-Michelena-Francisco%20G..pdf>

- Granizo Rivadeneira, F. (2021). A ti, alta y delgada sombra. En Universidad del Azuay (Ed.), *Poesía ecuatoriana: Antología esencial* (p. 155). Universidad del Azuay. <https://publicaciones.uazuay.edu.ec/flip/books/libro/uazuay-libro-56.pdf>
- Gregorio J. (1998). *Literatura indígena. Otra parte de nuestra identidad*. <https://www.jornada.com.mx/1998/10/13/oja-identidad.html>.
- Guaján, M. (2019). *El contacto de lenguas Kichwa - Español en el bachillerato acelerado de la Unidad Educativa Pedro Bouguer, parroquia Yaruquí*. Universidad Central del Ecuador. Trabajo de Titulación. Quito, Ecuador, pp. 93
- Guerrero Salazar, M. E., Pilaquina Cantuña, V. P., & Guerrero Salazar, C. V. (2021). La revalorización de la identidad cultural: Un análisis retrospectivo de las principales culturas del Ecuador. *Revista Científica*, 6(21), 336–355. <https://doi.org/10.29394/Scientific.issn.2542-2987.2021.6.21.18.336-355>.
- Gutiérrez Azopardo, I. (1996). *Los afroamericanos: historia, cultura y proyectos* (Colección Nueva conciencia). Santafé de Bogotá: Editorial El Búho. ISBN 958-948205-8
- Haboud, M. (2016). *Lenguas en contacto: Desafío en la diversidad*. <http://diversidadycontact.wix.com/lenguasencontacto#!ponencias/trvhv>.
- Hall, S. (1996). Who needs identity? En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 1-17). Sage.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). London: Lawrence & Wishart.
- Handelsman, M. (2001). *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Abya-Yala
- Handelsman, M. (2011). Antonio Preciado, poeta de la diáspora. *Guaraguao*, 15(38), 133-163.
- Handelsman, M. (2021). *Juan Montaña Escobar, el jazzman de Black Lives Matter, y su son de los 8 minutos 46 segundos (De La Escena Contemporánea)*.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. La invención de la naturaleza. Madrid: Cátedra.
- Haraway, D. J. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Hawansuyo (2019). *Seis poemas de Yana Lucia Lema en Siwarmayu*. [https://hawansuyo.wordpress.com/2019/03/20/seis-poemas-de-yana-lucia-lema-en-siwarmayu/#:~:text=Yana%20Lucila%20Lema%20\(1974\)%20es,en%20Asuntos%20Ind%C3%ADgenas%20en%20FLACSO](https://hawansuyo.wordpress.com/2019/03/20/seis-poemas-de-yana-lucia-lema-en-siwarmayu/#:~:text=Yana%20Lucila%20Lema%20(1974)%20es,en%20Asuntos%20Ind%C3%ADgenas%20en%20FLACSO).

- Heimer-Bumstead, K. (2017). *Somos tierra floreciendo: El surgimiento de la literatura kichwa como herramienta política y cultural*.
- Hidalgo, L. (1995). *Décimas esmeraldeñas, recopilación y análisis literario*.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.
- Jaramillo, V. A. (1975). Jacinto Collahuaso: Biografía. *Sarance. Revista del Instituto Otavaleño de Antropología: Otavaleños Ilustres*, 1(1).
- Jiménez, M. (2014). *La máscara de la transgresión: Análisis e interpretación de la obra poética de David Ledesma Vázquez* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador]. Repositorio UASB.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4080/1/T1459-MEC-Jimenez-La%20mascara.pdf>
- Kowii, A. (2000). *Tsaitsik: poemas para construir el futuro*. Quito: Abya Yala.
- La Hora. (2019, 1 de septiembre). *Diógenes Cuero: El poeta de las raíces esmeraldeñas*.
<https://www.lahora.com.ec/esmeraldas/diogenes-cuero-el-poeta-de-las-raices-esmeraldeñas/>
- La Hora. (2022, 10 de agosto). *Julio Micolta, consagrado a la cultura*.
<https://www.lahora.com.ec/noticias/10-julio-micolta-consagrado-a-la-cultura/>
- Lacan, J. (1959). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. *Escritos*.
- Lane, K. (2002). Caught between Rivals: The Spanish–African Maroon Competition for Captive Indian Labor in the Region of Esmeraldas during the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. *The Americas*, 59(1), 35–61.
<https://doi.org/10.1353/tam.2002.0125>
- Lao-Montes, A. (2007). Hilos descoloniales: Translocalizando los espacios de la diáspora africana. *Tabula Rasa*, 7, 45–83. <https://doi.org/10.25058/20112742.n7.03>
- Lapoujade, D. (2006). *Deleuze, les mouvements aberrants*. Editions de Minuit.
- Lapoujade, D. (2017). *Les existences moindres*. Editions de Minuit.
- Lapoujade, D. (2020). *Las existencias menores*. Editorial Cactus. (Obra original publicada en 2017 como *Les existences moindres*).
- León Castro, J., Benito del Pozo, P., & Salazar Estrada, D. (2019). El realismo social e indigenista en el cuento ecuatoriano 1920-1950. *Revista Humanidades*, 9(2), 63-83.
<https://doi.org/10.15517/h.v9i2.37765>
- Lerner, G. (2018). *El origen del patriarcado*. Culturamas.

- Lopera López, D. (2015). Reseña del libro Los caminos del afecto, Daniel Balderston. *Mutatis Mutandis*, 8(2), 612-617.
- López Bueno, M. B. (2024). La literatura indígena y su presencia en el Ecuador, bajo la sombra del indigenismo. *CIEG, Revista Arbitrada del Centro de Investigación y Estudios Gerenciales*, (69), 52–65. <https://revista.grupocieg.org/wp-content/uploads/2024/08/Ed.6952-65-LopezBueno.pdf>
- Lugones, M. (2008). The coloniality of gender. *Worlds & Knowledges Otherwise*, Spring 2008, 1–17.
- Lugones, M. (2007). Heterosexualism and the colonial/modern gender system. *Hypatia*, 22(1), 186–209. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2007.tb01156.x>
- McAdam, D., Tarrow, S., & Tilly, C. (2005). *Dinámica de la contienda política*. Editorial Hacer.
- Mejeant, L. (2001). Culturas y lenguas indígenas del Ecuador. *Revista Yachaikuna*, 1(1).
- Micolta Cuero, J. (2016, 9 de abril). *Tiembla mi patria* [décima]. *El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/tendencias/poesia-esmeraldas-solidaridad-terremoto-pedernales/>
- Micolta, Cuero, J. (s.f.). *Cantos y versos del pueblo negro del Ecuador*. En *Bates College – Recursos sobre Ecuador*. <https://abacus.bates.edu/~bframoli/pagina/ecuador/Recursos/micolta2Index.html>
- Mignolo, W. D. (2003). *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (2.^a ed.). Akal.
- Ministerio de Asuntos Exteriores. (2023). *Ecuador: República del Ecuador*. https://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/ECUADOR_FICHA%20PAIS.pdf
- Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. (s.f.). *Luz Argentina Chiriboga Guerrero*. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/luz-argentina-chiriboga/>
- Montaño Escobar, J. (2020a, agosto 27). *Color, cultura y conciencia*. *Rebelión – Opiniones y Noticias Rebeldes sobre el Mundo*. <https://rebelion.org/color-cultura-y-conciencia/>
- Montemayor, C. (2001). La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. Universidad Iberoamericana.
- Montesdeoca, A. K. S., Alcívar, D. K. L., Alcívar, M. F. G., & Solórzano, D. M. A. (2021). Diversidad Lingüística en Ecuador: Un caso de Estudio en Manabí. *Polo del Conocimiento: Revista científico-profesional*, 6(6), 271-279.

- Mora, E. A. (2002). *Ecuador: Patria de todos. La nación ecuatoriana, unidad en la diversidad*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Morelli, F. (2015). En los confines de la soberanía. Esmeraldas, siglos XVI-XIX. *Claves. Revista de Historia*, (1), 11–38.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
- Naranjo Zavala, K. (2011). Literatura indígena contemporánea: Panorama, perspectivas y retos. *Razón y Palabra*, 76, Universidad de los Hemisferios, Quito, Ecuador. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199519981061>.
- Neira Sancho, J. V., Freire Freire, C. S., Freire Vásquez, C. A., & Noboa Neira, R. J. (2024). Lingüística aplicada y construcción de identidades: un enfoque en la literatura de Ecuador y América Latina. *RECIMUNDO*, 8(3), 227–241. [https://doi.org/10.26820/recimundo/8.\(3\).julio.2024.227-241](https://doi.org/10.26820/recimundo/8.(3).julio.2024.227-241)
- Núñez, G. (2013). Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian? *Revista de Estudios de Género*.
- ONU. (2008). *Registro Actual del Proyecto de Declaración Americana sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. Doc. of. OEA/Ser.K/XVI.GT/DADIN/doc.334/08.
- Ordóñez Luna, F. (2022). *Cuxibamba o cantos a la amada* (1.ª ed.). ELÁNGEL Editor.
- Ortega Caicedo, A. D. R. (2017). *La novela ecuatoriana del siglo XXI. Nuevos proyectos de escritura II*. Filiaciones literarias, conexiones, reescrituras.
- Ortega, A. (1999). *Michael Handelsman. Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. University of Mississippi.
- Ortiz, A. (1968). *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros* (3ª ed.). Guayaquil, Ecuador: Librería Cervantes.
- Osorio C. (2021). *La pelea literaria por abrirse paso en una lengua indígena*. El País.
- Páez, C. (2010). *Travestismo Urbano: Género, sexualidad y política*. Ecuador: FLACSO.
- Palacio, P. (2006). *Obras completas de Pablo Palacio*. Ecuador: Universidad Alfredo Pérez Guerrero.
- Patton, P. (2000). *Deleuze and the Political*. Routledge.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- Pérez, G. R. (2001). *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años): crítica y selecciones*. Editorial Abya Yala.

- Pólit Dueñas, G. (2002). *Antología crítica de la literatura ecuatoriana: hacia un nuevo siglo*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Ecuador
- Porto-Gonçalves, C. W. (2011). *Abya Yala, el descubrimiento de América*. Bicentenarios (otros), transiciones y resistencias (39-46). Buenos Aires: Uma Ventana.
- Preciado Bedoya, A. (1969). *Tal como somos*. Festival Internacional de Poesía de Medellín: https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/93_94/bedoya.html
- Prendes Guardiola, M. (2023). La épica neoclásica en América del Sur: Notas sobre el "Canto a Bolívar" de José Joaquín de Olmedo. *Mercurio Peruano. Revista de Humanidades*, (534), 29–45. <https://revistas.udep.edu.pe/mercurioperuano/article/view/3342>
- Prieto, M., & Guaján, V. (2013). Intelectuales indígenas en Ecuador: hablan y escriben mujeres kichwas. *Nueva Sociedad*, 245, 137-148.
- Puig Peñalosa, L. (2021). El realismo social en la literatura ecuatoriana del siglo XX. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 99(206), 115–134.
- Punín, M. A., & Calva, L. F. (2014). Eugenio Espejo y la comunicación periodística en la Real Audiencia de Quito. *Revista Lasallista de Investigación*, 11(2), 1176–1183. <https://doi.org/10.22507/rli.v11n2a38>
- Quero, H. C. (2020). Hacia un breve glosario queer: algunas nociones acerca del género, la sexualidad y la teoría queer. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 52(96), 95-121.
- Quijano, A. (1997). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Anuario Mariateguiano*, 9(9), 113-121.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 49(153), 73–101. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4059114>
- Real Academia Española. (1970). *Diccionario de la lengua española* (19.^a ed.). Editorial Espasa-Calpe.
- Rebello Barrera, M. J. (2022). *Las disidencias sexuales en la literatura ecuatoriana y su proyección en la obra "Gabriela" de Raúl Vallejo*. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad Central del Ecuador.
- Rendón, J. G. (2013). Ecuador's indigenous cultures: astride orality and literacy. *Oral literature in the digital age: archiving orality and connecting with communities*, 103-20.

- Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana: Revista del Programa de Antropología de la Universidad del Magdalena*, 5(1), 24–35
- Revista Públicos. (2024). Encuentro con el ensayo y la narrativa en la literatura ecuatoriana en el siglo XXI. Públicos, *Revista Latinoamericana de Estudios Culturales y Comunicación*, 1(4), 49-61. <https://revistapublicos.com/encuentro-con-el-ensayo-y-la-narrativa-en-la-literatura-ecuatoriana-en-el-siglo-xxi/>
- Richard, N. (2010). Palabras con múltiples pliegues. En A. Salomone, L. Amaro, & Á. Pérez (Eds.). *Caminos y desvíos* (p. 271). Cuarto Propio.
- Rimada Oviedo, A. (2010). Literatura indígena en América Latina: Un nuevo cruce de caminos de identidad. *Revista Investigium IRE Ciencias Sociales Y Humanas*, 1(1), 94-105. Recuperado a partir de <https://investigiumire.unicesmag.edu.co/index.php/ire/article/view/9>.
- Rivera, S. (2020). Literatura, identidades y racismo: apuntes teóricos. *Cuadernos Nacionales*, 27, 25-53.
- Rodríguez Zepeda, J. (2004) *¿Qué es la discriminación y cómo combatirla?*
- Rodríguez, I. (2018). New voices in Ecuadorian literature. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 27(4), 509-524.
- Rodríguez Castelo, H. (1979). *Lírica ecuatoriana contemporánea* (Vol. 1 y 2). Círculo de Lectores.
- Rodríguez Castelo, H. (1984). Sociedad y literatura en la Audiencia de Quito. En G. Pólit Dueñas (Ed.), *Antología crítica de la literatura ecuatoriana: hacia un nuevo siglo* (pp. 17–19). Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Ecuador.
- Rodríguez Castelo, H. (2007). Introducción. En *Poetas románticos* (pp. 9–17). Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel.
- Rodríguez-Cruz, M. (2018). Construir la interculturalidad. Políticas educativas, diversidad cultural y desigualdad en Ecuador. Íconos. *Revista de Ciencias Sociales*, (60), 217-236.
- Romero, F. (2010). *La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Said, E. W. (1978) 2003b. *Orientalismo*, Barcelona: Random House Mondadori.
- Salkjelsvik, K. S. (2016). El precio de la palabra: la voz indígena en Huasipungo de Jorge Icaza/The price of the word: the indigenous voice in Huasipungo by Jorge Icaza. In

- Anales de Literatura Hispanoamericana* (Vol. 45, p. 325). Universidad Complutense de Madrid.
- Salomone, A., Amaro, L., & Pérez, Á. (Eds.). (2010). *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Editorial Cuarto Propio.
- Sánchez, J. A. (2007). Museos, memoria e identidad afroecuatoriana. Íconos. *Revista de Ciencias Sociales*, (29), 123-131.
- Scott, J. W. (1986). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*.
- Secretaría de Derechos Humanos del Ecuador. (2021). *Estado plurinacional y sociedad intercultural: Políticas y derechos*. <https://www.derechoshumanos.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/05/Estado-Plurinacional-y-Sociedad-Intercultural-Pol%C3%ADticas-y-Derechos.pdf>
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- Sharupi, M. C. (2012). Como puma herido. *Revista Prometeo*, (91–92). Festival Internacional de Poesía de Medellín. https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/91-92/sharupi.html
- Sigüenza, R. (2007/2019). Los abrazos de los amantes. En S. Vanégas Coveña (Ed.), *Poesía ecuatoriana: Antología esencial* (p. 416). Universidad del Azuay.
- Silva, M. (2022). Tradiciones de la diáspora africana en el Ecuador del siglo XXI. En P. Arconada Ledesma, I. Merino Calle, C. García Andrés, M. Sanz Leal, J. Herrero Izquierdo, & M. Fidalgo de la Rosa (Eds.), *Nuevas aproximaciones a las realidades africanas y sus diásporas* (pp. 109-115). Ediciones Universidad de Valladolid.
- Sinardet, J. (1998). Lectura ideológica de *A la costa* de Luis A. Martínez. *Revista Iberoamericana*, 64(182-183), 285-297. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1998.6186>
- Siwar Mayu. (2022). *Shunku-yay/Mirarse en la eternidad del corazón*. <https://siwarmayu.com/es/shunku-yay-mirarse-en-la-eternidad-del-corazon-tsaywasamay-canamar-m/?utm>
- Smith, B., & Sparkes, A. C. (2016). Narrative analysis and sport and exercise psychology: Understanding lives in diverse ways. *Psychology of Sport and Exercise*, 17, 85-93.
- Soriano Salkjelsvik, K. (2016). El precio de la palabra: la voz indígena en Huasipungo de Jorge Icaza. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45, 325–341. <https://doi.org/10.5209/ALHI.55128>
- Suárez, J. (2023). *Fundación Cultural Esteros*. <https://esteros.org/2023/06/14/poesia-en-kichwa-yana-lucila-lema/>

- Teglia, V. M. (2010). Las crónicas de Indias: testimonios de verdad de un nuevo mundo sobrenatural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36(72), 73–92. <https://doi.org/10.2307/41418356>
- Torres, A. P. B. (2019). La cultura afroecuatoriana y su aporte en el desarrollo musical del Ecuador, a través de sus ritmos tradicionales. *Revista de investigación y pedagogía del arte*, 5.
- Trávez, D. F. (2015). El canon literario andino desde los estudios de género: cargar con el peso de la hetero (marica) geneidad contradictoria. El caso de Pablo Palacio. *Caracol*, 9, 196-221.
- Tubino, F. 2011. El nivel epistémico de los conflictos interculturales. *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad* 7 (6-7): 1-14.
- UNESCO. (2001). *Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Vásconez, J. (2005, octubre-noviembre). Vásconez, en la Web y con nueva novela. *Ex libris*, 2(10).
- Vega Suriaga, E. (2019). De gays y trans a diversidades sexo/genéricas: dos décadas de despenalización de la homosexualidad en Ecuador. *Inter disciplina*, 7(17), 119-152.
- Vélez, C. (2008). Trayectoria de la educación intercultural en Ecuador. *Revista Educación y Pedagogía*, (52), 103-112.
- Vera, R. (2017). La etnoeducación como posicionamiento político e identitario del pueblo afroecuatoriano. *Antropologías del sur*, 4(8), 81-103.
- Viereck Salinas, R. (2012). *La voz letrada. Escritura, oralidad y traducción: Diálogos con seis poetas amerindios contemporáneos*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Vidal-Ortiz, S., Viteri, M. A., & Serrano Amaya, J. F. (2014). Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social. *Nómadas*, 41, 185-201.
- Villalón, M. (2011). Lenguas Amenazadas y La Homogeneización Lingüística de Venezuela. *Boletín de lingüística*, 23. Núm.35-36. Caracas, Venezuela. ISSN 0798-9709, pp. 1-20.
- Wade, P. (2000). *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Abya-Yala.
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala.
- Zapata Olivella, M. (1983). *Changó, el gran putas*. La Oveja Negra.

