

# Revista Académica **SOCIOLOGÍA Y POLÍTICA HOY**

Red de Carreras de Sociología y Ciencias Políticas del Ecuador  
No. 12, Enero - Junio 2026



## IMAGINARIOS SOCIOLITERARIOS

Coordinación general:



Miembros de la Red:

Carreras de Sociología y Ciencias Políticas del Ecuador pertenecientes a las siguientes universidades:

**UCUENCA**  
SOCIOLOGÍA



**ANDES**  
Asociación Nacional de Estudiosos  
de Sociología y Ciencias Políticas del Ecuador

**UEB**  
UNIVERSIDAD  
ESTATAL DE BOLÍVAR

La revista *"Sociología y Política HOY"* es una publicación digital de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador y de la Red de Carreras de Sociología y Ciencias Políticas del Ecuador (conformada en noviembre de 2015).

**Revista No. 12, Enero - Junio 2026**

**ISSN: 2600-593X**

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador

**Correo electrónico:** fcs.h.rsph@uce.edu.ec

**Repositorio digital:** <https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/hoy>

### **Miembros de la Red:**

- Carrera de Sociología de la Universidad Central del Ecuador
- Carrera de Ciencias Políticas de la Universidad Central del Ecuador
- Escuela de Sociología y Ciencias Políticas de la PUCE
- Departamento de Ciencias Sociales de la Escuela Politécnica Nacional
- Carrera de Sociología de la Universidad de Cuenca
- Carrera de Sociología de la Universidad de Guayaquil
- Maestría en Sociología Política Flacso - Ecuador
- Asociación Nacional de Estudiantes de Sociología del Ecuador
- Carrera de Sociología de la Universidad Estatal de Bolívar

### **Consejo Introducción de la Revista:**

- Director: Msc. Francisco Hidalgo Flor (fjhidalgo@uce.edu.ec)
- Msc. Mario Unda Soriano
- Dr. Francisco Morales
- Msc. Andrés Rosero
- Msc. Fernanda Pacheco Lupercio
- Msc. César Garcés
- Dr. Edison Hurtado Arroba
- Msc. Jorge Castro
- Msc. Bruno Soria
- Dr. Tomas Quevedo
- PhD. Soledad Varea

**Co-editor:** Pltgo. Sixto Zotaminga

**Coordinadoras de la Revista No.12:** Cristina Bastidas, Irene Villaescusa

**Revista No.12:** Auspiciada por la Universidad de Ámsterdam, la Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), en el marco del proyecto financiado mediante la Starter Grant titulado "Future Modernities, Non-Modern Futures".

**Foto portada:** Restaurante Sisunga (2020) en Quito.

**Diseño:** Miguel Samaniego (somospuntoylinea@gmail.com)

# Índice

a.-	Presentación general .....	5
b.-	Introducción - Imaginarios Socioliterarios .....	6
1.-	Pensar con las imágenes, escribir con los muertos: una aproximación a los imaginarios literarios y a la necroescritura <i>Irene Villaescusa Illán</i> .....	13
2.-	La nación como pronombre: ciudad letrada y fragmentación en el Ecuador regional del siglo XIX <i>Ximena Margarita Grijalva C.</i> .....	36
3.-	¿Qué es la poesía social y cuál es su desarrollo en el Ecuador del siglo XX? Una breve descripción <i>Pablo Raymond Meriguet C.</i> .....	53
4.-	Reivindicación identitaria y características lingüísticas del dialecto afroesmeraldeño en <i>Fiebre de carnaval</i> de Yuliana Ortiz Ruano <i>Patricia Ricaurte P.</i> .....	76
5.-	Imaginarios del miedo y violencia de género en <i>Pelea de gallos</i> de María Fernanda Ampuero: un análisis hermenéutico del terror cotidiano <i>Paula Espinosa P.</i> .....	99

6.- La Lección de Asimov: extrañamiento y neuroestética en la ciencia ficción <i>Martín Aulestia C.</i> .....	118
7.- Dos modos de imaginar a " <i>María Del Carmen</i> " feminismo, romanticismo político, canción y revolución <i>Grace Merino J.</i> <i>Jorge Luis Acanda G.</i> .....	143

## Presentación general de la Revista

La Revista “Sociología y Política HOY” es una publicación académica de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador y de la Red de Carreras de Sociología y Ciencias Políticas del Ecuador, tiene una frecuencia Semestral.

Revista “Sociología y Política HOY” tiene asignado desde noviembre de 2019 el Registro ISSN 2600-593X otorgado por la Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación - SENESCYT.

La publicación tiene por objetivo dar a conocer análisis de actualidad hacia sectores de universitarios, docentes y público en general. Expandir los debates y aportes, que se plantean desde nuestras unidades académicas respecto de problemáticas sociales, políticas, culturales que afectan a amplios sectores de la sociedad.

“Sociología y Política HOY” se difunde a través de los medios digitales de la Universidad Central del Ecuador y de las Universidades miembros de la Red.

Cada número establece un tema central y alrededor del mismo se realiza la convocatoria.

La Revista tiene un comité Introducción. Todos los artículos son sometidos a evaluación de pares académicos.

El repositorio digital de la Revista se encuentra en:  
<https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/hoy>

Adicionalmente en los portales de internet de las Universidades miembros de la Red.

## Introducción

### Imaginarios Socioliterarios

**Cristina Bastidas Redin**  
**Irene Villaescusa Illán**

En estos tiempos turbulentos, quizá lo primero que se nos ocurre es imaginar la literatura como un oasis intacto, un último refugio donde el poder aún no ha logrado instalarse y desde el cual podríamos sobrevivir a la violencia del mundo. Tal imagen, sin embargo, resulta ingenua. Los escritores, los literatos, las letras que decidimos incluir y aquellas que conscientemente suprimimos responden a elecciones profundamente inscritas en nuestro habitar el mundo como sujetos atravesados por la clase, la identidad, el género, el territorio y sus historias de dominación. Nombrar algo —en el poema, en la novela, en el ensayo— y, en consecuencia condenar otras realidades al silencio y la opacidad, es siempre un acto político. La ausencia de palabras se aproxima peligrosamente a la muerte: lo que no se nombra, ¿acaso existe?

La filósofa Marina Garcés ha señalado que vivimos bajo el influjo de un gran relato apocalíptico que alimenta imaginarios fatalistas al tiempo que erige la innovación técnica y el imperativo mercantil como únicas salidas posibles. En un planeta que parece desmoronarse al compás de la concentración obscena de la riqueza, la representación del colonialismo en clave neoli-

beral y la crisis ecológica sin precedentes, la palabra corre el riesgo de limitarse a anunciar el fin. No obstante, la inquietud que comparte Garcés apunta precisamente a ese vaciamiento: cuando el discurso se obsesiona con la catástrofe, deja de hablar de la vida que resiste, de las posibilidades que se inventan al margen del mercado y de la Historia con mayúscula, las que nos preceden y las que todavía estamos escribiendo al insistir en habitar el presente.

Así, en este número pretendemos encaminarnos hacia la discusión de los imaginarios presentes en la literatura ecuatoriana y latinoamericana que sustentan la vida y que son testimonio de la vitalidad de la literatura en ese contexto de necropolítica. El capítulo introductorio de Irene Villaescusa Illán sostiene que los imaginarios sociales y literarios no están separados, los dos se producen, se cuestionan y se transforman a sí mismos. Ella nos recuerda que la capacidad de imaginar precede a la capacidad de crear, y que escribir es, por lo tanto, crear mundo. Insiste en que tanto la imagen visual como la imagen poética —mediada por la palabra— comportan todo el poder de representarnos, y pueden hacerlo justa e injustamente. Su artículo nos anima a reconocer el poder que tienen los imaginarios literarios precisamente para vislumbrar las experiencias de los borrados del imaginario, y por tanto a contra-imaginar.

Dos artículos de esta serie exploran la historia de esos imaginarios literarios en Ecuador. El artículo de Ximena Grijalva menciona que la literatura en el siglo XIX ayudó a nombrar ese paso de la sociedad colonial estamental hacia la conformación del estado nación en Ecuador. Su artículo señala el papel que tuvieron los intelectuales y literatos del siglo XIX en la construcción del Estado como “ciudad letrada” y en la consolidación de imaginarios de modernización que dominaron esta época. Por otro lado, el artículo de Pablo Meriguet nos habla de la trayectoria de la poesía social en Ecuador y la entiende como una suerte de voluntad expresada “en el acto consciente

de la escritura en donde el yo poético se transforma en el nosotros poético". Así esencialmente, desde su punto de vista la poesía social en Ecuador está dada por un conjunto de movilizaciones, insurgencias, luchas sociales, anti imperialismo y que esto obligó a los autores a arrastrarse por esas corrientes.

En esta serie también se recojen discusiones más contemporánea de la literatura ecuatoriana. En concreto, estos textos señalan las aportaciones de actores sociales que hasta el siglo XX fueron invisibilizados pasan a ser fundamentales en la literatura contemporánea: los imaginarios de pueblos originarios y los de las mujeres escritoras. Ambos han editado, publicado y atravesado fronteras transformado sus experiencias y modos de ver el mundo en verdaderas obras de arte para el público latinoamericano y europeo. La aportación de Paula Espinosa nos hace reflexionar sobre qué son los imaginarios del miedo a través de la obra cuentística de Maria Fernanda Ampuero. En concreto, el análisis de una cuidadosa selección de cuentos, nos ayuda a entender "el sistema narrativo intencional" de esta autora para codificar el horror y lo grotesco en la violencia sexual contra las mujeres y también contra los hombres. Esta violencia se vuelve más terrorífica por su universalidad, ya que se esconde, a plena luz del día, en los espacios domésticos más íntimos. Apoyados por la lectura teórica de Espinosa entendemos que *Pelea de Gallos* no es un conjunto de relatos de entretenimiento, como se dice de la literatura de terror, sino un imaginario escalofriante de la realidad más inmediata que más que entretener, incomoda.

El artículo de Patricia Ricaurte, por su parte, recupera la oralidad y la ancestralidad de las culturas afro en su singularidad ecuatoriana de la región de Esmeraldas. Lo hace mediante un análisis sociolingüístico de la novela *Fiebre de Carnaval* de Yuliana Ortiz. Este artículo demuestra que la literatura no es solamente un repositorio de alta cultura ensimismada consigo

misma, sino que es una “herramienta de reivindicación cultural”. El énfasis que el artículo pone en el estudio de los sonidos del dialecto afroecuatoriano presenta la literatura como un altavoz para los cuerpos y las lenguas vivas que la modulan conforme a sus ritmos.

Además de recuperar un imaginario de los territorios, las historias y las comunidades borradas, marginadas, pasadas y presentes, la literatura, y en concreto la ciencia ficción, también construye otras visiones de la realidad que nos ayudan a problematizar nuestra ética. Martín Aulestia, en su aportación a este número, defiende que la ciencia ficción es “un artefacto cultural capaz de anticipar, comprender y problematizar las relaciones contemporáneas entre tecnología, lenguaje, cerebro y sociedad.” De su estudio se desprende la idea de que de los imaginarios literarios de la tecnociencia y la neuroestética están motivados por la fantasía del progreso tecnológico. Esta fantasía no es más que un relato futurista reflejado, en la actualidad, por las ideas del transhumanismo. Entender el futuro tecnológico como un capítulo más del relato moderno colonial y del capitalismo como ficción puede despertar la consciencia de sus límites y abrir la posibilidad de construir un futuro más justo.

Por último, la aportación de Grace Merino y Jorge Luis Acanda nos descubre el vínculo de la música con el imaginario social, en concreto con el del amor romántico desde diferentes perspectivas y momentos históricos. Su análisis de una canción del guatemalteco Ricardo Arjona de los años 90 y del cubano Noel Ricola de los 70, precedida de un rico recorrido histórico bajo una lente feminista, subraya con eficacia las diferentes maneras en las que se conciben las relaciones amorosas entre un hombre y una mujer. En sus propias palabras, estos autores defienden que mientras que “el Romanticismo reaccionario construye una imagen sobre la mujer conservadora, el Romanticismo revolucionario construye una representación liberadora

sobre lo femenino". En ambos casos, la mujer sigue siendo el objeto de deseo y la musa de las canciones románticas populares.

Este brevísimo paseo por la literatura ecuatoriana de otros países vecinos nos muestra las luchas, fragmentaciones y resistencias que se han librado en este territorio de la aldea global y que han sido moldeadas por la palabra. La literatura actúa como un grito que marca el tenor de un tiempo que se fue y que vuelve. El colonialismo que veíamos superado con el nacimiento de las repúblicas sigue siendo denunciado hoy en las literatas ecuatorianas que lo perciben como una fuerza que controla sus cuerpos, sus deseos, sus vidas. Unas luchas y resistencias que los poetas del siglo XX las veían en los partidos políticos, las luchas anti imperialistas y todo el clamor movilizador de la izquierda de esa época y que hoy sigue vigente en un mundo que no deja de explotar los recursos y que convierte al país en una periferia al servicio del consumo global. La literatura ecuatoriana y latinoamericana se coloca sobre ese escenario apocalíptico en el que parece que hay poco por hacer pero desde un talante transformador donde el placer de lo estético, el tiempo no productivo, la sonoridad y musicalidad, el baile, la diversidad parecen resistir a la homogeneidad capitalista global. Esperamos que este monográfico sobre imaginarios sociales y literarios nos sirva para afirmar una vez más que la literatura y la sociedad son indisolubles.

A pesar de la diversidad de trabajos que componen este número, no hemos podido hacer justicia a la rica y diversa literatura de Ecuador. Somos conscientes de que hay muchos autores ecuatorianos que autopublican sus obras o las publican en editoriales independientes y cartoneras, y que merecen mucha atención, pero que han quedado fuera de este proyecto. Esperamos enmendar esta situación con más publicaciones y en futuros encuentros. No queremos acabar esta introducción sin expresar nuestro más sincero agradecimiento a dos

escritores que nos acompañaron de diferentes maneras en el congreso del que deriva esta publicación. En primer lugar, agradecemos a Raúl Puma, poeta y profesor de la Universidad Central, su asistencia y participación en los debates del encuentro. En segundo lugar, y con especial cariño, agradecemos a Daniela Alcívar Bellolio, escritora, crítica literaria y directora del Centro Cultural Benjamín Carrión, que cerró los dos días de charlas en nuestra mesa redonda. Daniela nos orientó con gran lucidez sobre los caminos y los obstáculos del mundo editorial, nos habló de su compleja relación con la crítica y la academia y, también de su íntima relación con la escritura y las palabras.

# Pensar con las imágenes, escribir con los muertos: una aproximación a los imaginarios literarios y la necroescritura

Irene Villaescusa Illán\*

## Resumen

Este artículo propone una definición de imaginario literario a partir de dos enfoques teóricos. Por un lado, la propuesta de Mieke Bal de concebir la creación artística y el análisis cultural mediante un pensamiento con la imagen y, por otro, las definiciones de imaginario social de Cornelius Castoriadis y de contraimaginación de Marina Garcés. Ambas aproximaciones consideran el imaginario como un espacio de pensamiento colectivo construido y transmitido social e históricamente, pero susceptible de transformación a través del arte. Se sugiere que la literatura es una de las formas artísticas más poderosas para crear imaginarios que cuestionen el pensamiento colectivo e intervengan en la realidad. A través de un recorrido por algunos imaginarios literarios contemporáneos se demuestra el potencial político de la literatura para reproducir, contraimaginar y transformar la sociedad actual, afectada por las crisis vinculadas al antropoceno. Finalmente, se presenta el concepto de necroescritura de Cristina Rivera Garza como una estrategia de escritura que visibiliza imaginarios de la muerte en una sociedad cada vez más violenta y desolada.

**Palabras clave:** pensar con imágenes, imaginario literario, contraimaginación, estéticas del antropoceno, necroescritura.

\* Irene Villaescusa Illán es profesora de literatura y análisis cultural en la Universidad de Ámsterdam. Es especialista en literatura filipina escrita en español y en la actualidad tiene un proyecto sobre ficción especulativa e imaginarios de futuro.

Correo: I.villaescusaillan@uva.nl  
ORCID: 0000-0003-0564-7383

Fecha de recepción: 11 de Dic. 2026

Fecha de aprobación: 17 de Dic. 2026

## Abstract

*This article proposes a definition of literary imaginaries based on two theoretical approaches. On the one hand, Mieke Bal's proposal to conceive artistic creation and cultural analysis through thinking with images; and on the other, Cornelius Castoriadis's definitions of social imaginaries and Marina Garcés's notion of counter-imagination. Both approaches consider the imaginary as a space of collective thought, socially and historically constructed and transmitted, yet open to transformation through art. The article suggests that literature is one of the most powerful artistic forms for creating imaginaries that question collective thought and intervene in reality. Through the survey of several contemporary literary imaginaries, the political potential of literature to reproduce, counter-imagine, and transform today's society—affected by the crises associated with the Anthropocene—is demonstrated. Finally, Cristina Rivera Garza's concept of necrowriting is presented as a literary strategy that makes imaginaries of death visible in an increasingly violent and desolate society.*

**Keywords:** *thinking with images, literary imagination, counter-imagination, aesthetics of the anthropocene, necroliterature.*

## Pensar con imágenes

Todos creemos saber qué es una imagen. La palabra viene del latín *imago* y significa “figura” o “representación”; por lo tanto, podemos decir que las imágenes son formas de representar el mundo. Ahora bien, estas representaciones pueden ser miméticas —es decir, que imitan la realidad, como ocurre en la fotografía o en la pintura figurativa— o no miméticas, como en el caso de las imágenes abstractas. La comunicación humana también funciona a partir de imágenes, pero se trata de imágenes mentales que codificamos mediante el lenguaje para que otros puedan reproducirlas en su propia mente conforme a un significado acordado. Dicho acuerdo es arbitrario: lo que es simbólico no es la imagen mental en sí, sino la palabra con la que la evocamos. En otras palabras, codificamos nuestras imágenes mentales mediante signos lingüísticos convencionales que aprendemos a interpretar.<sup>[1]</sup>

Para observar la relación que se crea entre imagen e imaginario, en esta sección vamos a centrarnos en dos tipos de imágenes: la imagen visual y la imagen poética. La primera se percibe a través de la vista; la segunda se (re)crea mediante las palabras. En ambos casos, la imagen puede entenderse como la unidad mínima capaz de producir en nosotros el efecto estético del arte, pero también como aquello que nos impulsa a pensar e imaginar y, en consecuencia, a generar nuevas imágenes, es decir, a crear un imaginario.

Empecemos por la imagen visual. En su libro *Image-thinking: Art-making as Cultural Analysis* (2022), la académica y teórica cultural Mieke Bal propone una metodología de estudio y de creación artística basada en la relación entre el arte y el pensamiento crítico, que ella misma denomina pensar con imágenes. Esta metodología se aleja del enfoque tradicional que concibe las imágenes como meros objetos de representación e interpretación, para entenderlas como herramientas de creación artística y análisis cultural. Según Bal, pensar con imágenes consiste en entender las imágenes no solo como vehículos de

1 Tanto en la teoría del signo lingüístico de los estructuralistas como Saussure, como en la semiótica de Pierce, el signo lingüístico se corresponde con un significante, que es la imagen mental que se manifiesta en la mente de cada uno de nosotros.

un mensaje preexistente, sino también como generadoras de nuevos significados y formas de conocimiento.<sup>[2]</sup> Para ella, las imágenes, ya sean visuales, sonoras o poéticas, no se limitan a ilustrar o comunicar lo que ya se sabe, sino que participan en los procesos dinámicos de construcción de sentido. De esta manera, las imágenes son agentes que activan nuestra comprensión del mundo tanto para quien las crea — quien imagina— como para quien las contempla y las analiza sin dejar de pensar e imaginar.

En su propuesta, estos procesos no están separados; por eso, pensar con imágenes es, a la vez, crear y analizar. En consecuencia, Bal sugiere que el arte (sobre todo las bellas artes y la fotografía), especialmente en su práctica contemporánea, se convierte en una forma de análisis cultural que genera una crítica a las imágenes que produce (entendidas aquí no solo como objetos visuales, sino como configuraciones de subjetividades, estructuras de poder y formas de ver el mundo). Bajo esta perspectiva, el arte no es solo un campo de expresión estética, sino un medio para reflexionar sobre las relaciones de poder, las tensiones sociales y las condiciones históricas que configuran la cultura. Además, Mieke Bal sugiere que pensar con imágenes es una práctica de pensamiento colectivo, puesto que las imágenes no son solo expresiones individuales, sino parte de un lenguaje cultural compartido que se vincula con las formas colectivas de ver y saber.<sup>[3]</sup>

A diferencia de la imagen visual, la imagen poética es una construcción lingüística que apela a los sentidos creando en nosotros una imagen instantánea mental, y además, como cualquier imagen visual poética proporciona una experiencia estética: la interacción emocional y contemplativa de algo bello. Tomemos como ejemplo de una instantánea poética, el formato japonés del haiku, llamado en español poema sincrético. El siguiente haiku es del poeta mexicano Juan José Tablada y lo escribió alrededor de 1919. Se titula “Sandía”:

- 2 “In thinking with images, we take the image itself as a starting point for knowledge production, rather than as a reflection or representation of something already known” (Bal, 2017, p. 10).
- 3 “Images are not just individual expressions but part of a shared cultural language that engages with the collective ways of seeing and knowing” (Bal, 2017, p. 51).

*Del verano, roja y fría**Carcajada,**Revanada**De sandía!*

Estas palabras producen unas imágenes mentales más o menos concretas al evocar literalmente el verano y, referencialmente, el calor y la alegría. Para algunos puede que incluso ilumine la idea de la playa, las vacaciones o los vendedores ambulantes. Lo creativo de este haiku es que se trata de una instantánea surrealista en la que la imagen de la rebanada de sandía se yuxtapone a la imagen de una boca sonriente. De esa combinación de palabras nuestra mente recrea una serie de imágenes que, en primera instancia, son las mismas, en el sentido de que comparten una denotación fijada por los signos lingüísticos, las palabras en español. Sin embargo, la experiencia estética y las connotaciones de esa imagen (e incluso si se tratara de una fotografía de una sandía) son diferentes para cada persona. La imagen poética de una sandía —en su dimensión mimética o surrealista— está cargada de significados contextuales distintos en cada caso.

Pensemos, además, en los significados y connotaciones que adopta cuando la imagen de una sandía aparece como una foto en un álbum familiar, o en un libro de cocina, o bien en el *Subjective Atlas of Palestine*, un libro editado por Khaled Hourani, donde aparece junto a la bandera palestina.<sup>[4]</sup> En el contexto del genocidio palestino, la imagen de una sandía no es solamente una sandía, ni una sonrisa, ni el verano, sino una imagen polisémica dentro de un imaginario de resistencia y solidaridad.

Tras considerar la propuesta de Bal y el potencial de las imágenes para crear significados individuales y colectivos, sugerimos extender la idea de *pensar con imágenes* a *pensar con imaginarios*, puesto que las imágenes adquieren muchos más significados en relación con

4 Las imágenes referidas son la que aparecen en las páginas 144 y 145 del libro. Accesible en este enlace: <https://www.subjectiveeditions.org/atlas/p/atlas/?itemId=subjectiveatlasofpalestine>

otras imágenes. De hecho, podemos decir que las palabras producen imágenes y que el texto (así como el discurso y la literatura) produce imaginarios, y que ambos intervienen en la realidad. Pensar con imaginarios es pensar en los significados de las imágenes en relación con otras imágenes, contextos, espacios y cuerpos, con el fin de subrayar su poderoso potencial semántico.

## Imaginarios sociales e imaginarios literarios

Disciplinas como la filosofía, la sociología o la literatura nos aportan definiciones de lo que es un imaginario. A propósito de su estudio de los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana, Geneviève Fabry (2010) define el imaginario como “una red de representaciones mentales alimentadas por un legado mítico, religioso y/o histórico, dotada de un valor epistemológico y axiológico.” (p. 2). Esta autora cita al antropólogo francés Maurice Godelier quien explica que un imaginario “es un conjunto de interpretaciones que la humanidad ha inventado para explicar el orden o el desorden que reina en el universo y, en última instancia, para sacar conclusiones sobre el modo en que los humanos deben organizar su vida social.” (en Fabry, p. 2, la traducción del francés es mía). A propósito de los imaginarios sociales, Charles Taylor (2004) explica que un imaginario social está compuesto por aquellas creencias arraigadas en unos principios, a menudo no constatados, que forman los cimientos de la sociedad, y que afloran especialmente cuando el transcurrir de la vida diaria se ve interrumpido por momentos de crisis (23). No obstante, esta definición está despojada del valor creativo de la imaginación que forma parte del imaginario, valor que, sin embargo, es esencial para Cornelius Castoriadis. Para este sociólogo un imaginario no es un simple reflejo de la realidad, sino una creación instituyente que da forma a lo social y a las subjetividades. Él señala que los imaginarios sociales van más allá de lo que ya se ha imaginado e instaurado y defiende el potencial de la imaginación para aventurarse en la especulación. Castoriadis, llama a este proceso la *imaginación radical*, aquella caracterizada por una creatividad sin límites e interconexiones que constituye la esencia del significado. En sus palabras: “El imaginario radical no es la imaginación, sino el magma de significaciones que instituyen la sociedad y la historia” (1997, p. 337).

Podríamos llegar a una definición de imaginario literario más cercana a Castoriadis entendiéndolo como un sistema simbólico y discursivo que configura formas de ver, sentir y entender el mundo a través de la literatura basado en un ejercicio de la imaginación. Haciendo uso de la imaginación más radical el imaginario literario constituye universos ficcionales interconectados que condensan, elaboran y proyectan representaciones sociales, deseos colectivos y estructuras de pensamiento. Esto implica que los textos literarios no solo representan la realidad sino que la inventan y la reconfiguran. Son por lo tanto performativos. En tanto que son performativos actúan en el mundo y lo hacen con todo el afecto y el sentido que cargan las historias, los personajes, los escenarios, los conflictos y los estilos que condensan los modos de vivir y de estar en el mundo. A partir de esta definición de imaginario literario, surge otra pregunta, ¿cómo se relaciona la escritura, la imaginación y la sociedad?

## Imagen, contra/imaginación y escritura

Como se ha señalado anteriormente los imaginarios no solo representan, sino que también instituyen formas de vida, es decir tienen un carácter performativo. Precisamente por eso los imaginarios funcionan como espacios de disputa. Lejos de ser consensuales, estos sistemas simbólicos pueden entrar en conflicto con otros imaginarios, tanto dentro como fuera del campo literario. El pensamiento indígena latinoamericano, por ejemplo, cuestiona los imaginarios mestizos o eurocéntricos del siglo XX, proponiendo visiones del mundo centradas en cosmovisiones ancestrales que entienden el cuerpo y el territorio fuera de la concepción europea y colonial (Cruz et al, 2020).<sup>[5]</sup> A esta fuerza de disputa la socióloga española Marina Garcés la llama la contraimaginación, la posibilidad de resistir los relatos impuestos de los imaginarios dominantes. En sus palabras: “Contraimaginar no es simplemente imaginar otro mundo, sino desmontar el marco desde el cual el mundo es hoy representable.” (2013, p. 61) Esta práctica es esencial en imaginarios literarios que buscan desmontar la violencia simbólica, el colonialismo epistémico o la homogeneidad cultural mediante la ex-

5 Para entender un imaginario del cuerpo como territorio y el territorio como cuerpo se recomienda el trabajo de Cruz Hernández y otras autoras en la edición conjunta de un libro titulado *Cuerpos, territorios y feminismos: Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*.

perimentación narrativa, inventando otras formas de contar (mediante juegos temporales, cambios de perspectiva, narrativas no lineares, de las que hablaremos más tarde). Para este propósito pensar *con* imágenes sirve, mediante el análisis y el cuestionamiento, para deconstruir imágenes e imaginarios existentes y reimaginarlas. Pensar *con* imágenes se traduce en pensar *contra* imágenes, en actos de contra-imaginación y contra-escritura.

En la relación entre escritura e imaginación, podemos decir que la imagen es el vector de lo imaginario (y, la imagen poética del imaginario literario) mientras que la escritura es su tecnología. Escribir no es solamente registrar lo oral o traducir la imagen del pensamiento a la palabra sino que, como dice Eduard Glissant, en su *Poética de la relación*, “escribir es decir el mundo” (2019, p. 49). Donna Haraway, por su parte, afirma que la literatura es una forma de hacer mundo, *worldmaking*, mundear. Michel Foucault entiende la escritura como discurso y como tecnología de lucha: “El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y con lo que, se lucha” (1992, p. 12). La escritura y la literatura, como tecnologías de la imagen poética, son herramientas de lucha que mediante el lenguaje cuestionan los lenguajes del poder.

## **Imaginarios emergentes y estéticas del antropoceno en la literatura latinoamericana**

La literatura latinoamericana ha sido un espacio fértil para la emergencia de diversos imaginarios que expresan tensiones históricas, luchas sociales y búsquedas identitarias. En la actualidad, la crisis ecosocial vinculada al antropoceno junto a la violencia machista, el resurgimiento del totalitarismo, y el control del tecnocapitalismo que nos afecta a todos de manera global, es una suerte de sobreestructura sobre las crisis estructurales a las que se enfrenta cada territorio. Esta especie de crisis concéntrica se aborda desde los imaginarios literarios de Latinoamérica con una distintiva originalidad (al igual que en otros contextos situados), expandiendo el repertorio de lo que se conoce como estéticas del antropoceno. A continuación, se agrupan y se analizan brevemente algunos de los imaginarios presentes en obras contemporáneas en base a la temática que presentan.

## Territorio y ancestralidad

La aparición de voces de pueblos originarios en la literatura latinoamericana contemporánea ha permitido la configuración de imaginarios que reivindican cosmovisiones, lenguas y narrativas sobre lo llamado ‘indígena’. Autores como Ailton Krenak (Brasil), Hugo Jamioy Juagibioy (Colombia) y Liliana Ancalao (Argentina) han contribuido a crear una poética en la que el territorio, la espiritualidad y la memoria ancestral ocupan un lugar central. Estos imaginarios desafían las lógicas coloniales y modernistas y proponen alternativas epistémicas al pensamiento occidental desde el español y desde las lenguas originarias. Entre los que escriben en español están autores indigenistas como Jorge Icaza, con su obra canónica de 1923, *Huasipungo*. Al grupo de autoras y autores que escriben en sus lenguas originarias pertenecen cada vez más personas que están otorgando la importancia necesaria a la expresión de una realidad desde sus códigos lingüísticos y culturales, y desde sus propios imaginarios.

La escritura en lenguas originarias, como el kichwa, también está lejos de los círculos y del mercado literarios, por lo que es menos visible y accesible. A menudo, las obras de autores contemporáneos en lenguas originarias aparecen en antologías colectivas creadas por iniciativas comunitarias o institucionales. Así lo explica el poeta y profesor de la ciudad de Otavalo, Ariruma Kowii, en 2012, y así lo demuestra la recopilación de Inkarrí Kowii titulada *Poesía indígena contemporánea* (2021), disponible en los archivos de la Universidad Andina Simón Bolívar. En este último trabajo se recoge la poesía de autoras y autores como Raquel Antun, Tsaywa Cañamar, Achik Lema, Yana Lucila Lema y Estephany Castañeda. La labor de escritura e imaginación de estos autores se desarrolla no solo en espacios literarios institucionalizados (librerías, bibliotecas, centros culturales) sino también en otros como la escuela, la comunidad e incluso la radio, como es el caso de la traductora y poeta shuar de la Amazonía ecuatoriana María Clara Sharupi Jua.<sup>[6]</sup>

6 Se recomienda leer su artículo “Una historia y tres poemas”, publicado por ella misma en el número 21 de la revista Latin American Literature Today. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2022/02/una-historia-y-tres-poemas-de-maria-clara-sharupi-jua/>

Estos dos grupos, así como las definiciones que los acompañan, no son rigurosos, ya que la brevedad de esta referencia no puede hacer justicia a todos los artistas que lo merecen. Válgame mencionar, como ejemplo, la poesía original e inclasificable del escritor Agustín Guambo, que sin duda crea un imaginario y una lengua propios y que, además, se resiste a circular por las vías del mercado literario global, apostando por las publicaciones independientes. La poesía de Guambo está arraigada en las cosmovisiones andinas y entrelaza el presente y el futuro con el pasado, el kichwa con el español y la realidad con lo onírico. La poesía de Agustín Guambo es un ejemplo de hibridez y experimentación textual y visual, en la que las letras se esparcen por la página creando imágenes y frases insólitas que remiten al surrealismo para reivindicar el territorio, la humanidad y el sentir cósmico. En *Primavera nuclear andina* (2017) encontramos fragmentos como el siguiente (p. 10):

► lectura del libro de los andes o canto de la cicatriz indígena ◀

período ancestral 3021 aún la noche no eclosiona en la  
brea salvaje del océano  
ni el viento ha cambiado su cálido plumaje  
—mis hermanos de lepra-todos-duermen-todos-olvidan—<sup>1</sup>  
en tanto me alejo de las ruinas del insectario urbano  
escucho a madre cantar *machinehead* contra este mar  
abaleado y sin fe que es mi corazón

dentro de mi cerebro rústicos sonidos envejecen su piel

[ [ [ p r i m a v e r a n u c l e a r a n d i n a ] ] ]

los cables y la melancolía de los kaníbales  
nos impiden escuchar el canto de  
l o s a s t r o s

<sup>1</sup>

aquí no hay poesía, cierra los ojos pequeño no mires a tu padre no sigas su  
sombra ni su canto carcomido aquí no hay poesía, todxs escuchamos de  
su llegada el bufido en su sangre la sed en sus pisadas aquí no  
hay poesía, tan sólo violentada carne creciendo entre los Andes *mi abuela  
fue violada mi madre fue violada mis hermanxs fueron violadx* qué esperabas  
entonces de esta poesía violada Pachakamac borda el mar que te  
trajo la muerte borda el dios que te trajo el olvido Pachacamac  
sobre ésta, tu tierra violada, ya nadie reza tus credos ni asiste a tus  
ritos Pachakamac todxs hemos sido violados pero no todxs lo  
disfrutamos

## Género y sexualidad

La injusticia social por cuestiones de género y sexualidad es un tema que se aborda cada vez más en lo que se puede denominar literatura latinoamericana *queer* o *ciur*.<sup>[7]</sup> Autores como Pedro Lemebel (Chile), Camila Sosa Villada (Argentina), Luis Negrón (Puerto Rico) o Andrea Maturana (Chile) articulan estéticas del deseo, la corporalidad y la marginalidad que subvierten las narrativas patriarcales y heteronormativas. Estos imaginarios también plantean nuevas formas de afecto, comunidad y resistencia. A modo de ejemplo, citamos el relato de Camila Sosa Villada “Soy una tonta por quererte” en el libro del mismo nombre publicado en 2022. La voz de la narradora protagonista es la de una persona que se auto denomina *travesti* y que, durante el día se presenta como Carlos, el regente de un salón de belleza y peluquería en Harlem. Por la noche su vida transcurre como María, una joven latina que frecuenta los fumaderos de los años sesenta. En esas visitas a los fumaderos, María y su compañera de piso conocen a Billie Holiday y juntas viven una serie de trágicos eventos narrados en primera persona por una voz amargamente enternecedora. El relato revela las intersecciones de varias formas de alteridad en la experiencia vital de sus protagonistas. María nos cuenta lo siguiente “Mi única virtud como travesti es que casi no tengo pelo. Es mi herencia indígena, supongo.” (106) y más tarde, “Como soy latina, los negros no me hacían ningún caso a la luz del día. Y como me vestía como un hombre cualquiera, me veían como uno de ellos. Los negros y los latinos sufríamos la misma mierda en aquel entonces.” (112). Su aspecto físico, de rasgos indígenas, la ayuda a aceptar ciertas cualidades ‘afeminadas’ de su cuerpo (su piel suave y sin mucho vello es

7 Sayak Valencia (2025) defiende el uso del término españolizado *cuir* en lugar del vocablo inglés *queer* al considerarlo un ejemplo más del potencial político que tiene la apropiación (o barroquización) de lo extranjero colonial proveniente de ambos, del inglés y del español. Valencia sostiene que: “En *cuir* existe una impronta crítica donde se muestra la simbiosis entre un imaginario simbólico abigarrado, propio de la exuberancia de las culturas excoloniales y los lenguajes de la representación de los devenires minoritarios[...].” (p.14) Además, de contra-imaginar, “Cuir visibiliza y da voz a unas políticas lingüísticas de supervivencia y alianza de los trans/border/mestizx/marica/lesbiana/vestida/putx/tullidx. Cuir, representa una *ostranienie* (desfamiliarización) del término *queer*, es decir, una desautomatización de la mirada lectora y registra la inflexión geopolítica hacia el Sur y desde las periferias en contraofensiva a la epistemología colonial y a la historiografía anglo-americana. Así, el desplazamiento del *queer* al *cuir* refiere a un locus de enunciación con inflexión decolonial, tanto lúdica como crítica.” (p.14)

atractiva para algunos hombres), mientras que ese mismo cuerpo la hace sufrir los efectos de la discriminación racial en Estados Unidos. El relato refleja la intersección de la opresión sobre categorías identitarias como indígena y ‘travesti’ y presenta la marginalización del inmigrante urbano desde la perspectiva queer.

## Futuros distópicos y feminismo

Es evidente que la crisis climática de nuestro tiempo forma parte de las representaciones distópicas y ecológicas de la literatura del Antropoceno. Muchas obras latinoamericanas han desarrollado imaginarios que exploran futuros distópicos, colapsos ecológicos o nuevos vínculos con la naturaleza. Obras como *La mucama de Omicunlé* (2020), de Rita Indiana, y *Cadáver exquisito* (2017), de Agustina Bazterrica, o los cuentos de terror de la argentina Mariana Enriquez y la ecuatoriana Fernanda María Ampuero combinan elementos de ciencia ficción, terror ecológico así como lo grotesco para criticar a las estructuras patriarcales mediante escenarios en los que el cuerpo, el medio ambiente y la tecnología se entrelazan de manera inquietante. La fragmentaria y esquizofrénica obra de Rita Indiana entrelaza varias temporalidades en el Caribe: los entresijos de los bucaneros del siglo XVII, los sesgos del arte contemporáneo en la experiencia de un estudiante y artista en el año 2000, un tsunami en el año 2024 y un futuro tecnológicamente más avanzado que repite las mismas lógicas tecno-capitalistas de consumo, desigualdad social, biopoder e injusticia climática en el año 2036. Vista desde la perspectiva de Benítez Rojo en su obra clásica *La isla que se repite* (1989) la novela refleja la cultura caribeña como un *caos-mundo* regido por ritmos e intensidades de tiempos históricos que siguen reverberando en sus sintéticas entrañas. Por su parte, la argentina Agustina Bazterrica convierte el vocabulario y las prácticas del matadero en una realidad cotidiana en la que se habla, se exhibe, se compra y se come carne humana. La novela materializa el concepto vegetariano-feminista de Carol Adams del *referente ausente*, es decir, hace visible la estrategia discursiva y política mediante la cual camuflamos mediante eufemismos la violencia contra los animales (y las mujeres) en una sociedad patriarcal. La novela visibiliza dicha violencia al utilizar el vocabulario de la violencia animal para nombrar la violencia humana. Aun así, su lenguaje caníbal no es tanto el vector de

un imaginario sangriento como de sugerentes imágenes de lo que haríamos para mantener estructuras sociales como la familia y la clase.

## **Violencia y memoria**

La violencia y la memoria son elementos clave en los imaginarios literarios universales, pero cobran una gran relevancia a la hora de entender el mundo actual. En países marcados por dictaduras, guerras civiles o violencia estructural, como Argentina, Colombia, México o Perú, la literatura ha creado imaginarios sobre la violencia que no solo narran el trauma, sino que también buscan restaurar la memoria y la justicia. Autores como Juan Rulfo, Laura Restrepo o Selva Almada han abordado estas problemáticas desde distintos enfoques estéticos, creando paisajes en los que el dolor, el silencio y la ausencia se transforman en elementos narrativos. En la novela *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, encontramos un personaje principal con el que se escribe un imaginario tan imposible como esperanzador: digerir (literalmente) la tierra que pisamos nos ayudaría a saber lo que esconde, lo que ha vivido y lo que tiene dentro. En otras palabras, que el escenario de toda violencia y memoria humana, contenido en la tierra, pudiera contarnos lo sucedido y así llenar los vacíos de nuestra memoria. Esta forma de relacionarse con lo geológico como un acto de memoria y escritura es la que propone la autora mexicana Cristina Rivera Garza mediante la escritura geológica. Se trata de una metodología de escritura e imaginación que implica volver a relacionarse con el territorio, ubicarse donde han estado otras personas, otras aguas, otros animales y otras plantas, para comprendernos mejor. Rivera Garza propone la desedimentación y la desapropiación (acabar con la propiedad y la autoría de manera simbólica) como estrategia para destapar las capas del mundo y del texto.

## **Estéticas del antropoceno**

Las propuestas y estrategias de escritura de Rivera Garza nos recuerdan que la construcción y el análisis de un imaginario literario no se limita a los contenidos temáticos, sino que también tiene en cuenta los textos según sus estrategias narrativas. Los propios mecanismos de escritura permiten criticar, por ejemplo, la centralidad del

ser humano en la transformación (y crisis) del planeta, y a su vez, la posibilidad de imaginar y narrar esa agencia de otra manera. Queremos mencionar brevemente algunas de las estrategias narrativas más recurrentes en las obras mencionadas anteriormente como la hibridación o fusión de géneros, la intertextualidad, la reinterpretación del pasado y la especulación como base de todas estas contra imaginaciones.

La hibridación genérica o fusión de géneros (novela, crónica, testimonio, poesía) permite combinar lo factual con lo ficcional, lo oral con lo escrito, lo popular con lo culto, generando así una estética insólita abierta a múltiples voces. La combinación de elementos del horror y hasta lo grotesco como recurso para contar sirve para criticar las violencias normalizadas, como es el caso de los feminicidios en historias tan impactantes como “Lo que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez. El uso de un nuevo tipo de realismo mágico o más bien especulación narrativa es un medio narrativo para acercarse al drama de la memoria de las personas desaparecidas como en el caso de *Cometierra* que mencionábamos antes, que surge de un pensamiento especulativo, ¿qué pasaría si al digerir la tierra esta nos iluminara con la verdad, con el pasado, con la memoria? Por su parte, los lúgubres ambientes de la literatura gótica sriven a autoras como Mónica Ojeda para imaginar un mundo ‘gótico andino’ futurista en el que las jóvenes urbanitas buscan sentido a la vida en los ecos espirituales del mundo ancestral en el volcán Chimborazo en *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024).<sup>[8]</sup>

La intertextualidad entendida como el diálogo con otras obras, mitos o tradiciones literarias enriquece el texto con una suerte de sedimentación de imágenes que, unida a los juegos temporales de las narrativas no lineales, con saltos en el tiempo, historias paralelas en el mismo territorio y en otros tiempos (como en *La mucama de Onmiculé*, por ejemplo) permiten resignificar antiguos imaginarios históricos, a menudo, la violencia de la colonización. De esta suerte de intertex-

8 La crítica y el mercado, por su puesto, crean etiquetas de género para categorizar las obras de lo que se denomina un segundo boom latinoamericano nombrando la obra de Ojeda “gótico andino” o la de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin como “feminismo gótico” o “terror feminista”. Se recomienda leer la crítica de Ana Gallego Cuiñas (2020). En línea <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/gothic-feminism-mariana-enriquez-ana-gallego-cuinas/>

tualidad temporal también derivan las condiciones de vida heredadas por los grupos marginados que a menudo viven en una suerte de pasado-futuro donde las tecnologías de la globalización conviven con los rituales ancestrales y la permanente marginación social, especialmente dura para poblaciones indígenas urbanas como pone de relieve el excelente relato titulado “Atomito” de Liliana Colanzi.

La reinterpretación del pasado, las múltiples crisis del presente (políticas, climáticas, sociales, especialmente la violencia de género, y los escenarios de genocidio), junto con los avances tecnológicos y sus correspondientes políticas de vigilancia y control, configuran un terreno fértil para una imaginación desbordada que se alimenta simultáneamente de la realidad y de la especulación. Esta confluencia da lugar a propuestas narrativas que buscan representar todo a la vez y en todas partes; un ejemplo paradigmático de ello es la novela *La infancia del mundo* (2023) del argentino Michel Nieva.

Si bien podría afirmarse que toda ficción constituye, en cierta medida, un ejercicio especulativo por su dependencia de la imaginación, la literatura no mimética, aquella que se aparta deliberadamente de la fidelidad referencial para transformar la realidad, se caracteriza por un uso sistemático de la especulación. Suele estructurarse a partir de interrogantes iniciales como “¿Qué pasaría si?” y su prolongación lógica “¿Y entonces qué?”, que operan como motores narrativos. A través de estas preguntas y de las estrategias narratológicas asociadas a ellas, la literatura especulativa abre un espacio crítico para pensar el mundo, cuestionar sus condiciones materiales y explorar las posibilidades de una imaginación radical.<sup>[9]</sup> El siguiente fragmento pertenece al relato “La cueva”, de la colección titulada *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022)

9 En un artículo sobre las aplicaciones pedagógicas de la ficción especulativa en el aula de literatura, dos profesores canadienses Brittany Tomin y Ryan B. Collins explican una iniciativa de clase basada en la imaginación de la ciudad de Toronto en 2049. Como metodología para guiar a los alumnos les ofrecen un marco inspirado en la obra clave de Farah Mendlesohn *The Intergalactic Playground* (2009), en el que la autora explica que un texto de ficción especulativa contiene los siguientes elementos: disonancia, ruptura, resolución y consecuencia (p.251, la traducción del inglés es mía). Y que estos elementos se pueden resumir en dos preguntas consecutivas: “that ‘what if?’ needs to be followed by the concept of ‘if, then’” (p. 257). Es decir que el ¿qué pasaría? va irremediamente seguido de una pregunta casual, ¿entonces qué? para desarrollar cualquier contra narrativa de especulación sobre la realidad que quiera ser coherente, crítica y esperanzadora.

de Liliana Colanzi. En él se reconocen los ecos de la historia contados en forma de espiral retornante desde un espacio geológico, una cueva, por donde pasan todo tipo de seres vivos a lo largo de la historia. Sus huellas y transcorporalidades son invisibles para ellos pero están encadenadas sin remedio al coincidir en un espacio a través del tiempo:

Los murciélagos mutantes sobrevivieron varios cientos de años apretados en el vórtice de la caverna durante los meses de invierno en un racimo de pequeñas bocas y orejas puntia-gudas. Con el tiempo lograron desplazar a otras especies de murciélagos. Se extinguieron abruptamente a fines del siglo XVI a causa de un virus que llegó de Europa en la nariz de un fraile dominico que iba camino a un juicio de herejía contra unos indios zapotecos. El hombre se detuvo a echar una siestita a la sombra de la Cueva y nunca se enteró de las consecuencias de ese repentino estornudo que lo despertó: en su sueño caminaba por los frescos patios de su monasterio en Caleruega mientras el sol caía en picada sobre los rosales. Semanas después los esqueletos de cientos de murciélagos, delicados como agujas de pino, alfombraban el piso de la cueva. Las lluvias de julio, más fuertes de lo habitual, terminaron por arrastrarlos. (p. 12-13).

Como se ve en este fragmento la ficción especulativa no está univocamente ligada la ciencia ficción ni a la especulación motivada por la ciencia y la tecnología (su temática más futurista) sino por la posibilidad de pensar las relaciones humanas y más que humanas (frailes, murciélagos, la lluvia y una cueva) así como el tiempo (el tiempo geológico frente al tiempo biológico) de manera diferente.

A menudo transformar la perspectiva narrativa, en particular mediante el cuestionamiento de la insistencia en narrar desde un punto de vista exclusivamente humano o desde la historia oficial es una forma de contra-imaginar. Esta observación nos conduce nuevamente a Rivera Garza y a considerar su propuesta de necroescritura, como una estrategia para pensar y escribir con imágenes irrescatables, veladas, perdidas.

## Escribir con los muertos

*No existe ni la primera palabra ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (...) No existe nada muerto de manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección.*

M. M. Bajtín

*La estética de la creación verbal*, 1982, pp. 392-393

En esta cita clásica, Bajtín reconoce la relación entre la escritura y la vida, y señala la inmortalidad de la primera frente a la finitud de la segunda. La frase viene a decir que nunca sabremos cuáles fueron las primeras ni las últimas palabras pronunciadas, solo atisbaremos a entender los significados presentes que adquieren a través de las nuevas lecturas.

Nuestro lenguaje está lleno de metáforas que relacionan la vida y la muerte con escritura (desde ‘dar a luz’ a un texto, o realizar una ‘publicación póstuma’ o celebrar la ‘muerte del autor’ frente a la larga vida del texto). Rivera Garza dice que muchos autores recurren a la figura de la muerte “para analizar la relación entre la escritura y los contextos en que se produce” (*Los muertos indóciles*, 2021, p.8), desde Juan Rulfo hasta Margaret Atwood pasando por Hélène Cixous, ya sea de manera literal, por estar rodeados de muertos, gracias a las máquinas de necropolítica que son los Estados, o metafóricamente, por la relación de los autores con sus textos. Rivera Garza parte de la idea de que un texto muere al escribirse, y revive con el lector, lo que conecta con la idea postestructuralista que aparece en la cita de Bajtín y que hace eco de Barthes. La fiesta de resurrección de un texto es la lectura de cada lector. No obstante, en *De la gramatología* (1967) Jacques Derrida explica que el acto de leer nunca puede restituir la totalidad de la presencia del autor. La escritura introduce una ruptura con la presencia inmediata y la lectura intenta revivirla, pero siempre lo hace a través de una mediación que la recrea o transforma. Por lo tanto, la relación entre el texto y el lector es siempre una reanimación imperfecta, un intento de resucitar lo muerto, pero sin lograr una completa restitución de la esencia del autor o del pensamiento original.

Para Rivera Garza, escribir es hacerlo con los muertos y morir, junto al resto de autores, ya que el texto cobra vida con el lector. A pesar de eso, durante el proceso de escritura existe una potencia vital que consiste en desapropiar el texto, es decir, desautorizar su autoría singular (la del propio escritor) y entenderlo como una escritura colectiva. A este proceso lo llama la *poética de la desapropiación* (p. 11) y, para Rivera Garza, constituye un hecho de la literatura actual, sobre todo la que surge de lo que ella denomina “máquinas de guerra” y “máquinas digitales”, es decir, los aparatos estatales, militares y económicos, así como las nuevas tecnologías de escritura (basadas en copiar y pegar, compartir, comentar, vincular etc.). Interpretamos dicha desapropiación como una potencia vital porque para ella es un acto de reconocimiento de lo colectivo:

esta postura crítica se rige por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunales de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos, como el concepto antropológico mixte del que provienen, atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado. (p.11)

Al pertenecer al ámbito de la escritura, los procesos de desapropiación forman parte de las necroescrituras. En concreto, la desapropiación de un texto supone el reconocimiento de la muerte del autor titular y de los demás autores/muertos no titulares que conforman su textualidad colectiva. De esta perspectiva metaliteraria y metafórica, las necroescrituras son cadáveres textuales.<sup>[10]</sup> Rivera Garza se refiere a las palabras de la artista Teresa Morgolles cuando dice “Son un termómetro social. Los cadáveres te permiten analizar lo que ocurre en sus sociedades” (p. 21). A partir de esta acertada idea podemos establecer una relación entre las necroescrituras con lo muerto de una sociedad. ¿Qué imaginarios de la muerte aparecen en la literatura contemporánea?

10 Rivera Garza escribe: “Sólo los textos que han perecido están abiertos o pueden abrirse. Solo los cuerpos muertos, aptamente muertos resucitan. En tanto cadáver y en su condición de cadáver pues, el texto puede ser enterrado y exhumado; el texto puede ser diseccionado para su análisis forense o desaparecido, debido a la saña estética o política de los tiempos.” (p. 17)

nea? ¿Escribimos sobre lo que se nos muere o se nos ha muerto? ¿Es la deshumanización contemporánea derivada del tecnocapitalismo una forma de muerte?

Volvamos a la perspectiva más literal del término para explicar que, mediante las necroescrituras, Rivera Garza explora la muerte no solo desde la metáfora de la escritura y el acontecimiento físico, sino también como un proceso social y cultural derivado de las condiciones de necropolítica que afectan a las estructuras de memoria, identidad y justicia. Las necroescrituras se adentran en las formas en que las narrativas sociales, políticas y culturales se construyen a partir de lo dejado atrás, lo no resuelto, lo marginado o silenciado. En novelas como *El invencible verano de Liliana* (2021) dedicado a su hermana, víctima de un feminicidio, así como en el ensayo *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación* (2021) Rivera Garza explora, mediante la necroescritura, la violencia y la memoria histórica y social de México, especialmente en relación con la desaparición forzada y el feminicidio. A través de sus personajes y narrativas, la autora no solo describe las muertes, sino que también abre un espacio para hablar de lo que permanece después de ellas, de lo que queda en el vacío social y en la psique colectiva. Por eso se aborda el trauma histórico y social, y la memoria colectiva, y se muestra cómo los cuerpos de las víctimas se convierten en contenedores de historias no contadas. Este uso de lo no resuelto permite a la autora centrarse en lo que queda en el vacío: las preguntas sin respuesta, las ausencias y las huellas de aquello que nunca se podrá conocer completamente. En este sentido, la necroescritura tiene un elemento especulativo que no se proyecta hacia una visión futurista de lo que podría ser, sino hacia la necesidad de rellenar los vacíos de la memoria del pasado mediante preguntas como: ¿qué pasó? ¿cómo pasó? ¿cómo pudo haber pasado?

Para concluir esta reflexión sobre la necroescritura y la desapropiación nos preguntamos si los imaginarios de la muerte asociados y la violencia también sirven para visibilizar la desaparición, el vacío, o el cadáver de lo no humano. En otras palabras, ¿podemos hablar de necroescrituras y desapropiaciones medioambientales en las historias de los ríos que se secan, de las montañas que se excavan, de los desiertos de los animales y de sus extinciones? La respuesta a todas estas

preguntas es que sí. Entendamos la necroescritura también como una necroescritura de la materia: “la escritura que está en contra de los procesos de devastación material y cultural que ha desatado el capitalismo brutal de nuestros días” (Riverz Garza, p. 24).

Como primer ejemplo de necroescritura podemos citar a Liliana Colanzi refiriéndonos al relato “Nuestro mundo muerto” (2016), en el que la nostalgia por un planeta muerto subyace a la melancolía con la que su protagonista recuerda (in memoriam) su planeta Tierra. La joven protagonista se halla en una situación de precariedad laboral y personal, por lo que decide presentarse como voluntaria para trabajar en una misión de conquista de Marte. Mientras orbita alrededor de lo perdido desde un inhóspito planeta Marte, recuerda el devenir de las estaciones en los montes Urales, el sabor de los frutos del bosque y hasta las picaduras de los insectos:

Me deprimían esas conversaciones, lo mismo que las referencias a los pequeños placeres de nuestra antigua vida: el asado, los paseos en bicicleta o las bañeras de agua caliente; cada uno de nosotros, a su manera, seguía orbitando la Tierra. Éramos satélites girando eternamente alrededor de lo perdido. *Encontramos arándanos y los comemos hasta saciarnos. Tommy eructa. Una hormiga me pica en el brazo y la aplasto con la mano. Gotas de agua empiezan a motear las hojas. La sombra pasa entre los árboles haciendo crujir las ramas. Tommy escucha, alerta.* (p. 60, énfasis en el original)

El uso de cursiva en todo el cuento hace referencia al pasado mediante el cuál la narradora construye la historia a dos tiempos, el de su vida pasada en en planeta Tierra y su trabajo presente en Marte.

Encontramos otro ejemplo de necroescritura de la materia en el agua, concretamente en un conjunto de obras relacionadas con la memoria borrada por el agua, lo que la crítica española ha clasificado como literatura de pantanos o de la España sumergida. Estas obras narran historias de destierro y borrado de la memoria de aquellas personas que fueron desplazadas de su entorno a causa de proyectos urbanísticos y políticas hidráulicas que sumergieron pueblos enteros bajo

las aguas para crear un pantano. A estas personas se les despojó de sus casas, de sus calles, de sus vecinos, de su vida; se les obligó a vivir un tipo de exilio sin esperanza de regreso. En *Memorias ahogadas* (2024), Marcos y Fernández señalan que la intervención en lo rural en pos del desarrollo se perpetúa con la misma lógica colonial capitalista:

*Memorias ahogadas* es la reconstrucción de un retrato hasta ahora fragmentado, un relato cosido con lógicas repetidas, la de unos territorios de sacrificio, la de unas personas, siempre las mismas, expulsadas por el supuesto bien común. Crecimiento, desarrollo, regadíos. Colonialismo de interior, con la creación de al menos cincuenta pueblos blancos; son cálculos propios, tal es la opacidad que atraviesa todo lo que arrastran consigo esos imponentes muros de hormigón. Ordenamiento del territorio, lo llaman. Gestión del agua, dicen. Grandes infraestructuras, prometen.<sup>[11]</sup>

En *Distintas formas de mirar el agua* (2015), el escritor español Julio Llamazares cuenta una de estas historias. La novela se centra en la construcción del embalse del Porma, en la provincia de León, que sumergió por completo seis pueblos y afectó de forma parcial a otros dos, que también fueron expropiados, ya que la mayor parte de sus terrenos se situaban en zonas anegadas por el pantano. La novela refleja la experiencia traumática de la desaparición de la historia ancestral de una familia vinculada al territorio y explora los efectos del destierro en varias generaciones. Esta novela, junto a otras, construye un imaginario del agua en su repentina relación, por ahogamiento, con los habitantes de un territorio.

## Conclusiones

Este breve recorrido por obras literarias de distintos contextos latinoamericanos, incluido Ecuador, y, puntualmente, de España, muestra cómo la sociedad y la literatura se entrelazan mediante la producción de imaginarios. Aunque el concepto parece definirse por sí mismo, hemos

11 *Memorias ahogadas* de Jairo Marcos y María Ángeles Fernández (2024) en línea, Zenda Libros, <https://www.zendalibros.com/la-narrativa-como-rescate-de-las-memorias-ahogadas/>

querido destacar que su núcleo constitutivo es la imagen, ya sea visual o poética, que opera como eje para generar significados compartidos. Siguiendo a Castoriadis, entendemos que los imaginarios sociales no son simples reflejos de la realidad, sino creaciones que instituyen formas de sentido. Su lectura crítica, como sugiere Mieke Bal, exige atender al modo en que las imágenes funcionan como actos interpretativos que moldean nuestra percepción más allá de lo meramente visual.

Desarrollar una consciencia imaginaria (el trabajo activo de establecer relaciones, reconocer contextos y construir significados relacionales entre las imágenes) es desarrollar el pensamiento crítico, y de esta manera comprender cómo la representación de cosas como el planeta, el cuerpo, el territorio, el agua, la nación o el futuro cobran sentido dentro de los imaginarios sociales que articulan dichas representaciones. En tiempos marcados por crisis climáticas, violencias históricas y disputas de memoria, estos imaginarios operan como anclas identitarias, aunque siempre inestables. Su carácter dinámico es justamente lo que habilita revisarlos, tensionarlos y reconstruirlos desde nuevas perspectivas críticas.

El análisis de los imaginarios literarios contemporáneos evidencia así el alcance político de la literatura. Esta no solo reproduce o desafía las imágenes que regulan nuestra sensibilidad; también crea la posibilidad de contraimaginar, es decir, de disputar los imaginarios dominantes que restringen lo pensable y lo sensible. Al igual que otras expresiones artísticas, la literatura habilita espacios para la intervención social y política, al tiempo que sostiene la memoria de lo perdido y acompaña los procesos de reparación de lo vivo.

## Lista de obras citadas

- Bajtín, M. M. (1982). *La estética de la creación verbal* (T. Todorov, Ed.). Siglo XXI Editores.
- Bal, Mieke, (2022). *Image-thinking: Artmaking as Cultural Analysis*. Edinburgh University Press, 2022.
- Batzerrica, A. (2017). *Cadáver exquisito*. Alfaguara.
- Benítez-Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte.
- Castoriadis, C. (1997). *La institución imaginaria de la sociedad* (3.ª ed.). Tusquets Editores.

- Cruz, D. T., & Bayón Jiménez, M. (Coords.). (2020). *Cuerpos, territorios y feminismos: Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Abya Yala / Bajo Tierra.
- Colanzi, L. (2016). *Nuestro mundo muerto*. Editorial Eterna Cadencia.
- Colanzi, L. (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Editorial Literatura Random House.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología* (O. del Barco & C. Ceretti, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1967).
- Enriquez, M. (2016). *Lo que perdimos en el fuego*. Editorial Anagrama.
- Fabry, G., Logie, I., Decock, P. (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Oxford, United Kingdom: Peter Lang Verlag.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Guambo, A. (2017). *Primavera nuclear andina. d/a, Expansiva*. Colección de nueva literatura latinoamericana.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra.
- Indiana, R. (2020). *La mucama de Omicunlé*. Editorial Periférica.
- Glissant, É. (2019). *La poética de la relación* (M. Loreti, Trad.). Tinta Limón Ediciones. (Obra original publicada en 1990)
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Kowii, Ariruma. "Literatura e interculturalidad: La expresión creativa y crítica de las voces de las nacionalidades y pueblos del Abya-Yala y sus retos en los estados nacionales de América Latina: el caso ecuatoriano." Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012.
- Kowii Alta, Inkarri. "Poesía indígena contemporánea". *Andina*. 4 (II Semestre 2021): 51-58. <http://hdl.handle.net/10644/8138>
- Tablada, J. J. (1919). *Un día... Poemas sintéticos*. México: Librería de la Viuda de Ch. Boret.
- Taylor, C. *Modern Social Imaginaries*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Llamazares, J. (2015). *Distintas formas de mirar el agua*. Alfaguara.
- Marcos, Jairo y Fernández, María Ángeles. *Memorias ahogadas*. Pepitas, 2024.
- Nieva, Michel. (2023). *La infancia del mundo*. Anagrama.
- Ojeda, M. (2024). *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*. Random House.
- Reyes, Dolores. (2019). *Cometierra*. Sigilo
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Random House.
- Rivera Garza, C. (2021). *Los muertos indóviles: Necroescrituras y desapropiación*. Consonni.
- Sosa Villada, Camila. (2022) *Soy una tonta por quererte*. Tusquets.
- Valencia, S. (2025). Del Queer al Cuir. *ReCIA — Revista Del Centro De Investigación En Artes*, 1, 1-18. <https://doi.org/10.21134/tvnr7998>
- Sharupi Jua, María Clara, (2022), "Una historia y tres poemas", *Latin American Literature Today*, 21. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2022/02/una-historia-y-tres-poemas-de-maria-clara-sharupi-jua/>

# La nación como pronombre: ciudad letrada y fragmentación en el Ecuador regional del siglo XIX

**Ximena Margarita Grijalva Calero\***

*No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de la barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros.*

*Walter Benjamin*

\* Ximena Margarita Grijalva Calero (Quito, 1969) es catedrática de las materias de Semiótica y Gramática del Español en la FACSO de la Universidad Central del Ecuador y actualmente está realizando un doctorado en literatura y estudios críticos con la Universidad Nacional de Rosario.

Correo: [xmgrijalva@uce.edu.ec](mailto:xmgrijalva@uce.edu.ec)  
ORCID: 0009-0002-8760-479X

Fecha de recepción: 1 de Dic. 2026

Fecha de aprobación: 7 de Dic. 2026

## Resumen

Este artículo sostiene que la conformación de la nación ecuatoriana es un proceso complejo acompañado de la desarticulación que vive la “ciudad letrada” tras el fin de la colonia. El debate sobre la función de las élites intelectuales y su papel histórico en la configuración política de los estados latinoamericanos fue propuesto por Ángel Rama y es fundamental para entender obras fundamentales de la literatura ecuatoriana como Cumandá o la Emancipada. Las dos novelas son el resultado de las propuestas de los grupos letrados regionales de Ambato y Loja en un país fragmentado. Ambas novelas, además, coinciden en que la nación debe gestarse como proyecto, en primera instancia, católico y blanco; alrededor de estos dos valores, giran el resto de valores nacionales como: civilizado, terateniente, modernizador y racista.

**Palabras clave:** ciudad letrada, Cumandá, la Emancipada, Estado nación.

## Abstract

*This article proposes a definition of literary imaginaries based on two theoretical approaches. On the one hand, Mieke Bal's proposal to conceive artistic creation and cultural analysis through thinking with images; and on the other, Cornelius Castoriadis's definitions of social imaginaries and Marina Garcés's notion of counter-imagination. Both approaches consider the imaginary as a space of collective thought, socially and historically constructed and transmitted, yet open to transformation through art. The article suggests that literature is one of the most powerful artistic forms for creating imaginaries that question collective thought and intervene in reality. Through the survey of several contemporary literary imaginaries, the political potential of literature to reproduce, counter-imaginate, and transform today's society—affected by the crises associated with the Anthropocene—is demonstrated. Finally, Cristina Rivera Garza's concept of necrowriting is presented as a literary strategy that makes imaginaries of death visible in an increasingly violent and desolate society.*

**Keywords:** *literate city, Cumandá, the Emancipated, Nation State.*

## Introducción

Cuanto Walter Benjamin se interroga con relación al pasado, no deja de sentir que cuestiona al presente (2008, p. 19). Esta misma idea atraviesa a todos quienes trabajan en las diferentes ciencias sociales; en mi caso, cuanto interrogo a la literatura ecuatoriana decimonónica, lo hago desde el ahora (Benjamin 2008, p. 21). Me mueve la búsqueda de reconstruir el pasado, que permitiría dinamitar ciertos relatos hasta ahora considerados como verdaderos e incuestionables.

Esta relectura de la literatura ecuatoriana del siglo XIX busca visibilizar los espacios vacíos –los olvidos–, que ha dejado la teoría genealogista de la literatura (Cabral 2012, p. 2). La idea es acabar con la certeza y proponer las bases para comprender la literatura inserta en una sociedad heterogénea, fracturada, en disputa, en resistencia o en debate discontinuo sobre el tránsito de un Estado Colonial a un Estado nación (Torres 2020, p. 16). Una nación que responde a contextos sociales, políticos, económicos, culturales específicos de acuerdo a la semántica importada de los procesos modernos europeos (Mascareño 2020, p. 101).

La interrogación parte desde un presente que está compuesto de tiempos diversos que no coinciden, pero que se yuxtaponen unos con otros (Koselleck 1992, p. 48). Dentro de los tiempos del pasado y del presente, existió un tiempo para la literatura. Si bien muchas literaturas latinoamericanas del siglo XIX han sido objeto de innumerables estudios, el caso de la literatura ecuatoriana es muy diferente, ya que, apenas en las últimas décadas, se han ampliado a reflexiones no canónicas, ha sido objeto de reflexiones, relecturas e inclusive lecturas de textos que estaban en el olvido, como las realizadas por César Eduardo Carrión y Karina Marín.

A este marco literario-histórico debemos añadir las características particulares del contexto de producción de las obras: la modernización como proceso histórico y las literaturas menores (Deleuze & Guattari 1990, p. 29), que protagonizaron a América Latina en el siglo XIX. El surgimiento de los Estados y posteriormente de las naciones a partir de la ruptura con España, dejó en evidencia la heterogeneidad de estos

territorios y las disputas de los diferentes grupos criollos por ocupar los espacios de poder dejados por la Corona.

Los Estados Latinoamericanos surgen con algunas características comunes: el idioma, la religión, el racismo, la preocupación por pertenecer al mundo “civilizado”, la pretensión de “modernizarse” y el deseo de incorporarse al mercado mundial. A todas estas características comunes, Bolívar Echeverría las enmarca en un solo término: “blanquitud”, que va más allá del asunto étnico y que estará presente a lo largo de la historia de estas naciones (2009, p. 2) y es posible encontrarlas en la literatura del canon.

Los cuidados de este trabajo están ubicados en la literatura, la historia y la política. La literatura proporciona discursos y, a través de ellos, pretendo comprender las causas que guiaron a historiadores y críticos literarios a centrar todos sus estudios en dos obras canónicas y expulsar al resto de producción escrituraria, citando a Iván Carvajal, “fuera de la polis” (2022, p. 20). La hipótesis es que estas ficciones sobrevivientes son los vestigios de la nación.

## **Estado de la crítica**

Durante más de un siglo, los críticos literarios no se preocuparon por reconstruir el archivo que dio origen a lo que entendemos como canon o, de forma popular, literatura ecuatoriana. Dentro de esa literatura ecuatoriana republicana, se incluyen obras escritas en el periodo colonial o literatura producida durante la Gran Colombia. No sólo se incluye la teoría generacional de la literatura, sino políticamente el paradigma genealógico del origen de la nación, es decir, la teoría que sostiene que nación y estado nacen juntos (Juan de Velasco 1843, p. 1).

Para muchos autores, las reflexiones sobre las naciones, nacionalismos y nacionalidades han sido agotadas. Sin embargo, para los estudios decoloniales, poscoloniales, coloniales o para la historia de la ideas es un debate vigente, pues es evidente que el pasado todavía tiene cuentas pendientes y permanentes con el presente.

Finalmente, como he señalado más arriba, el asunto tiene que ver con mi interés en reconstruir la historia literaria del siglo XIX considerando las diferentes regiones que se incluyeron dentro del estado ecuatoriano al momento de su creación en 1830. En cada región hay una forma de vida distinta, consecuencia de historias, modos de producción y contextos diferentes (Mascareño 2020, p. 106). Por tanto, hay diversas modalidades de *ethe modernos* que se ven plasmadas en la producción letrada y literaria de lo que hoy es el Ecuador (Echeverría 2008, p. 108). En el Ecuador la configuración de la nación y la presencia de los discursos literarios homogeneizadores son procesos que nacen con cierto retraso respecto del contexto latinoamericano.

### **Acercamiento a la *nación y ciudad letrada***

Muchos Estados Latinoamericanos se configuraron a partir de las ciudades fundadas por Castilla, ya sea sobre las ruinas de ciudades imperiales, sobre asentamientos indígenas o como lugares de avanzada del proceso de conquista y colonización de América. Posteriormente, estas ciudades se convirtieron en los centros periurbanos desde donde la Corona administraba sus dominios a través de virreynatos, reales audiencias, ciudades puerto, capitanías generales. A su vez, fueron los ejes administrativos, económicos, militares, religiosos, intelectuales... desde donde se implantaba la “civilización” a las diferentes regiones de las denominadas “Indias Occidentales”. Pero estos lugares no fueron homogéneos ni respondieron a los mismos intereses (Mascareño 2020, p. 107).

Es decir, las ciudades tuvieron mucha importancia en los sucesivos procesos de modernización de América Latina. Dentro de las ciudades hubo una élite intelectual encargada de mediar entre la Corona, sus diferentes instituciones y las poblaciones. A este grupo intelectual Ángel Rama ha denominado como la “ciudad letrada” que, al servicio de Castilla, era la responsable de establecer el marco jurídico, literario y político para la aplicación o no de las disposiciones imperiales en el nuevo mundo (1984, pp. 4-5).

Luego de los procesos de emancipación que se extendieron por toda América Latina en el siglo XIX, estos grupos letrados, que formaban parte de las *agencias criollas* (Mazzoti 2000, p. 14), pasaron a

ser el eje de la administración regional y presidieron los procesos que permitieron la creación de los nuevos Estados, ocupando lugares más preponderantes en la administración y reclamando para sí el gobierno directo en la mayoría de los casos.

Por lo tanto, me ocuparé de los grupos letrados y sus ideales de región o nación; en donde los sectores subalternos (Gramsci 1999, p. 152) han tenido diferentes formas de ser incluidos por las agencias criollas de acuerdo con los intereses de cada localidad: sea como sirvientes, esclavos, mitayos, huasipungueros, artesanos, etc.

## Ciudad letrada

Han transcurrido más cuarenta años desde la muerte de Ángel Rama al igual que de la publicación póstuma de *La ciudad letrada*. El debate sobre la función de las élites intelectuales y su papel histórico en la configuración política de los estados latinoamericanos fue propuesto por Ángel Rama.

Desde mi perspectiva, en *La ciudad letrada* Rama pensó la historia de los procesos políticos de los intelectuales en América Latina, es decir, elaboró una genealogía de la historia del pensamiento latinoamericano a partir de las élites intelectuales de las grandes ciudades fundadas por la Corona en América. El texto es una lectura orgánica de las ciudades comprendidas como vehículos de construcción de la realidad y como mediadoras en los procesos de transculturación.

Para Ronela Adorno (1987) la *ciudad letrada* permite leer a las élites y sus sociedades complejas: “Por el contrario, el concepto de *ciudad letrada* se refiere a un conjunto de prácticas y de mentalidades que no formaban un solo discurso ideológico, sino que eran polivocales” (Adorno, 1987, p. 3). Adorno reconoce la importancia de *La ciudad letrada* para los estudios coloniales, ya que describe la forma en que, a través de la verticalidad institucional, se socializa el ordenamiento escriturario.

Concuerdo con Adorno cuando afirma que *La ciudad letrada*, nos ofrece un modelo de análisis basado en instituciones. Es evidente que

Rama pone su acento en las élites letradas al establecer que este grupo tiene control sobre la ciudad, y sus transformaciones históricas, desde donde los letrados se adecúan a los diferentes momentos históricos.

Por otra parte, Mabel Moraña, en su texto *Ilustración y delirio en la construcción nacional, o las fronteras de la “Ciudad letrada”*, diferencia entre los procesos emancipatorios en México o Perú con altas poblaciones y tradiciones indígenas y los de Caracas o Buenos Aires donde la “generación patriótica” tuvo un discurso emancipador con gran acogida debido a la mínima población indígena (p. 33). Moraña toma distancia de Rama y de Anderson, pues considera que sus propuestas estudian solo a las élites:

Moraña acierta cuando afirma que Rama centra su reflexión en el análisis de las élites; sin embargo, este análisis le permite comprender el rol de los intelectuales en el pensamiento político que proveyó de un marco teórico a la creación de las ciudades en Latinoamérica y la lectura de los procesos históricos en sus distintas etapas de modernización.

Posteriormente, Laura Catelli, que parte de los estudios decoloniales, sostiene que la *Ciudad letrada* se centra en las élites intelectuales, dejando de lado a la ciudad real. Adicionalmente, observa que Rama tampoco considera en su texto el proceso de “racialización” y las relaciones de poder. Anota que el texto de Rama no considera que muchas ciudades fueron fundadas sobre las ruinas de culturas indígenas, sobre tiangues, sobre templos, sobre imperios... Se establece lo que denomina Catelli (2020) como un principio de “tabula rasa”, es decir, que las ciudades no tenían ningún antecedente precolombino (pp. 45-46).

En *El nuevo mundo entre trazos y relatos* Carmen Perilli (2020) nos recuerda que la escritura formaba parte del poder imperial en donde las ciudades fueron importantes. La lectura de los procesos históricos para Perilli tienen un corte imperial por una identidad construida desde el ‘viejo mundo’. Es decir, Rama sigue en el mundo de los signos que perpetúan el poder de la razón ordenada en donde la escritura preexiste a la ciudad.

Se han puesto en evidencia los límites del texto de Rama para comprender a las ciudades reales, pues no se establece la relación entre sectores hegemónicos y subalternos. En este sentido, considero que Rama piensa a la ciudad real en tanto ha sido fruto del diseño de las agencias letradas, en donde no se consideran a los grupos subalternos, pues el objeto de estudio son las élites letradas y su influencia en los procesos políticos en Latinoamérica, que posteriormente, buscaron imponerse al resto de las regiones a través del discurso de la nación.

Pienso que la propuesta de Rama de *ciudad letrada* es un concepto problemático y sobrepasa el ámbito semántico, ya que desde mi perspectiva el concepto problematiza el rol de los intelectuales en el diagrama de la vida social y amplía el horizonte del pensamiento, pues dinamiza el debate sobre los intelectuales y su “servidumbre al poder” en la configuración de las ciudades latinoamericanas a partir del siglo XVI.

La *ciudad letrada* de Rama, por tanto, no es un concepto concreto o categoría sobre la realidad que busca dar cuenta de las ciudades concretas y sus particularidades históricas, sino que es un concepto teórico general que busca dar cuenta del rol de la intelectualidad criolla en el proceso de conquista y luego en el proceso de independencia y consolidación de los estados en Latinoamérica.

En definitiva, considero que Ángel Rama, en *La ciudad letrada* explicó los ideales sobre los cuales se fundaron y construyeron las ciudades latinoamericanas por parte de los españoles y sus posteriores procesos históricos y políticos, su preocupación no fueron momentos específicos, fue un planteamiento histórico. Sin embargo, Rama solo enuncia y no analiza a las ciudades puertos, ciudades capitales de reales audiencias, de capitanías generales etc., que también fueron importantes en la consolidación del poder colonial y posteriormente, adquirieron relevancia con la implementación de estados y naciones.

En otras palabras, Rama centra su preocupación en los grupos letrados de las ciudades virreinales. En este contexto: ¿qué sucede con los grupos letrados de las “otras ciudades” de menor importancia para la Corona? ¿Alcanzaron la categoría de *ciudades letradas* o fueron grupos letrados periféricos, ya que no tuvieron la trascendencia histórica

de *las ciudades virreinales*? ¿Qué sucede con los Estados que nacieron en el siglo XIX fruto de esos grupos letrados periféricos? ¿Acaso Rama pretende extender su razonamiento sobre las ciudades virreinales a los centros urbanos periféricos? Es más, las formas de actuar de grupos letrados de ciudades virreinales y periféricas no es congruente, sino que terminan por ser contradictorias y hasta incongruentes.

En Ecuador, la formulación de un proyecto nacional unificado se dificulta por la desarticulación de la ciudad letrada. En Quito, capital del Real Audiencia, durante el periodo colonial se había articulado una ciudad letrada periférica, que, en sucesivas relaciones con los diferentes centros virreinales –Lima o Santa Fe–, disputaba por adaptar o no las pautas administrativas del ordenamiento colonial. Desde la formación de profesonistas en la Universidad San Gregorio Magno y los diferentes entes de administración religiosa y civil, la ciudad letrada de Quito se desarrolló como un eslabón entre la palestra virreinal y la gobernación de corregimientos y obrajés.

Con el primer grito autonomista, que aprovechó la situación napoleónica de España, para declarar independencia administrativa, la reprimenda fue implacable. Tanto Guayaquil como Cuenca, Pasto, Lima, etc. enviaron tropas a desarticular esta propuesta que, de forma paradójica, terminó por desarticular a la ciudad letrada más fuerte de lo que actualmente sería territorialmente el Ecuador. Sin ese grupo que narre e imagine, toda propuesta de una nación masificada termina por convertirse en derrota; las ciudades letradas inferiores en el ordenamiento colonial deberían establecer las propuestas de nacionalización de sus relatos regionales en años futuros para articular una nación fragmentada, heterogénea. Ya sea por mano del Conde Ruiz de Castilla o Toribio Montes, no existió un grupo central que, años después, pensase a la nación ni administrarse el Estado.

## Nación

Ecuador, a diferencia del resto de naciones latinoamericanas, no se desarrolla de forma centrada en un hipercentro urbano, como lo fueron Lima para Perú o Santa Fé para Colombia, o Ciudad de México para México. El exterminio de una *ciudad letrada* céntrica, ubica-

da geográficamente en Quito, fue una invitación a que los múltiples discursos regionales, al ver el espacio vacío, busquen hegemonizar su discurso hasta la categoría de nacional. Esto se ve revelado en que la mayoría de la producción escrituraria del siglo XIX no proviene de autores quiteños, sino de ciudadanos de otros centros urbanos de menor importancia administrativa como Ibarra, Ambato, Loja, etc.

Para finales del siglo XIX –quiero decir, entre 1875 con la muerte de García Moreno y 1895–, abundaban las variaciones de lo que, en primera instancia y provisionalmente, podríamos denominar como *proyectos nacionales*. Tales propuestas, derivadas de la producción escrituraria de las múltiples agencias criollas, se disputaban la legitimidad de administrar el naciente Estado ecuatoriano. Al contrario de lo propuesto por Enrique Ayala Mora, Ecuador no surge como un proyecto nacional criollo (2002, pp. 28-29) ni como gestación terrateniente (Quintero & Silva 1998, pp. 68-69), sino como el núcleo conflictivo de diferentes proyectos regionales que, mediante la producción escrituraria y procesos populares, se disputaban la articulación nacional como superación del mismo conflicto que las fundó.

Para 1875, ya estaba entredicha la efectividad del proyecto nacional conservador por la beligerancia política del surgimiento de un movimiento liberal de características mixtas (Echeverría 2017, p. 57). Sin embargo, la producción literaria –modalidad parcial de la producción escrituraria de la *ciudad letrada*– se encontraba en plena disputa por narrar a la nación a imagen y semejanza de quien la escribiese. Así como la constitución del cuerpo legal del Estado era disputada por conservadores y liberales, la producción literaria era otro campo de conflicto en el que se hacían palpables los diferentes proyectos organizativos o, al menos, la pretensión de nacionalizar un modelo de organización social determinado.

La nación es una institución eminentemente moderna que, en el siglo XVIII, sirvió de intermediaria entre un capitalismo con pretensiones universalistas y la incapacidad técnica de sostener tal proceso global (Echeverría 2008, p. 224). La nación se trata de un dispositivo civilizatorio que, como totalización parcial, reconcilia la relación problemática entre capitalistas y proletarios (Echeverría 2017: pp.250-251),

ya que unifica la contradicción del sistema de reproducción social con arreglo capitalista y convierte a la población propietaria en una masa de “sujetos legítimos”. Esta lectura, eminentemente economicista, perfila de forma parcial el surgimiento de los estados nacionales en Europa, pero requiere de adaptaciones específicas para poder aplicarse a los Estados de América Latina.

En primera instancia, las naciones no surgen de forma paralela a los Estados. En su lugar, surgen de forma posterior como discurso aglutinador y legitimador de la identidad de las comunidades que se ven administradas por el Estado; primero surge el sistema de administración de la vida social y, posteriormente, los discursos de legitimidad e identidad que sostienen a la nación (Palti 2006, pp. 50-51). La postura de que la nación y Estado surgen de forma paralela –en las cuales Bolívar Echeverría, Enrique Ayala Mora, Érica Silva y Rafael Quintero se adhieren– se insertan en un conjunto de discursos que, según Elías Palti, cabe nombrar como “versiones genealógicas de la nación” (2006, p. 29).

Economicista y genealogista, la lectura de la nación de Bolívar Echeverría se desprende de un valoración organicista sobre el contrato social entre proletarios y capitalistas como “propietarios privados” (2017, p. 251) para impulsar una modalidad específica del sistema de reproducción social, siempre con características capitalistas (2017, p. 259). El estado nacional resulta del proceso de negociación entre varias modalidades funcionales de reproducción capitalista en que se impone una como acuerdo entre toda la comunidad política (2011, pp. 226-227), que, en su fondo, es el acuerdo desigual entre propietarios privados, por imponer su articulación de *ethe moderno* sobre el resto de los pobladores. La apropiación del discurso nacional conlleva los peligros de ingresar al mercado global y caer en los peligros de la negociación inter-nacional (1998, p. 165).

La nación, antes que una unidad estable, se trata de un espacio de contingencia donde la comunidad política –una entre tantas de características sociales similares– consume identidades pequeñas y desterritorializadas hasta que no ingresen al gran consenso de la comunidad política (Rancière 2019, p. 53). Todo Estado nacional tiene caracterís-

ticas plurinacionales en tanto que se alimenta de diferentes modos de supervivencia ante el capitalismo global –quiero decir, los múltiples *ethe modernos*– y de que invisibiliza, en última instancia, la lógica de la explotación del capitalista (Echeverría 2017: pp-250-251). La nación, desde esta intersección entre la lectura economicista y genealogista, no considera los modos de narración cultural que describen este mismo objeto.

Para Benedict Anderson, la nación es un artefacto cultural (2006, p. 22). La nación es la comunidad imaginada en que los sujetos perfilan la identidad que un grupo social les exige tener de forma plena; a su vez, se trata de un espacio imaginado en tanto que los límites de la nación no son visibles de forma plena para ninguno de los sujetos que conforman la comunidad social de la nación: un hombre no va conocer a todos sus compatriotas, ni todo el territorio o los límites fácticos de la realidad nacional (Anderson 2006, pp. 23-24). Tal parentela entre todos los compatriotas radica en que son copartícipes de un relato de origen particular (2006, pp. 28-29), se familiarizan como miembros de un mismo bloque histórico que los ampara y protege.

La historia, cultura y religión son factores contingentes que unen de forma identitaria a las naciones y sus integrantes. La nación, en concordancia con lo propuesto por Echeverría en su lectura, es un proceso inserto a la modernidad no solo por su periodización histórica, sino por el rol que cumple dentro del proceso civilizatorio de la modernidad como entramado semántico de un periodo determinado (1998, p. 142). La nación unifica los modos técnicos –descritos por la apología de la economía política– y los procesos culturales relacionados con la identidad que describen ambos autores como dos caras de una misma moneda. Se disponen a unificar a la población de forma paralela mediante diferentes niveles de intervención civilizatoria.

Ambas propuestas sostienen una invitación al futuro: para Echeverría, la conformación del Estado nacional siempre es provisional en tanto que solo es un sustituto de la incapacidad técnica del capitalismo de organizarse de forma global y directa (2011, p. 228), pero también se conforma de la promesa implícita de la desaparición del estado nacional ante el surgimiento de un capitalismo global que descoloque a

los ordenamientos regionales y unifique a la humanidad en solo sistema de reproducción con arreglo capitalista. Se trata de un proceso determinista que el capitalismo reproduce y solo puede frenarse desde las disidencias discursivas de una “teoría crítica” desarrollada desde el interior del entramado semántico del capitalismo, como transición histórica (Echeverría 2017, p. 90).

Para Anderson, la nación se encuentra en la construcción del dispositivo cultural como institución legitimada por la historia, pero no en la conformación de los planos de posibilidad en que se puede proyectar la comunidad imaginada al futuro (Bhabha 2010, p. 13). La nación, desde un plano cultural, también implica la narración de un futuro promisorio –virtuoso en tanto que cumple con la excitación final de los valores instituciones que la sostienen– y la amenaza de una ruptura de la encarnación virtuosa (Bhabha 2010, p. 386). El futuro de la nación, su profecía, siempre está en vilo, siempre se encuentra en una disputa por gestarla de la forma más exitosa en tanto que expresa las particularidades de una comunidad específica.

La conformación de la nación como la forma más conflictiva del pronombre “nos-otros”, ya sea en un plano económico o cultural, expresa, de forma meramente gramatical, el imperio civilizatorio de una modernidad que se infiltra en cada uno de nosotros por varios frentes y que puede historiarse de forma específica en cada caso histórico. Tal proceso se relaciona de forma íntima con la producción escrituraria dentro de los proyectos nacionales.

### ***Cumandá* (1879) y *La emancipada* (1863)**

En ese contexto, tanto *Cumandá* de Juan León Mera (Ambato) como *La emancipada* de Miguel Riofrío (Loja) expresan el intento de, por un lado, llenar la ausencia generada por el asesinato de la ciudad letrada de Quito y, por otro, trascender su producción discursiva hasta el punto de convertirla en el discurso coordinador del proyecto nacional. Ambas novelas coinciden en que la nación debe gestarse como proyecto, en primera instancia, católico y blanco; alrededor de estos dos valores, giran el resto de valores nacionales como: civilizado, terrateniente, modernizador y racista.

Sin embargo, la similitud de ambas obras se diluye en las estructuras y los matices específicos que cada obra desglosa. *La emancipada* (1863) es una advertencia alegórica a la comunidad política: el destino de Rosaura –la nación–, si se aleja de los valores cristianos, familiares y terratenientes, es indefectiblemente la pérdida de la virtud –expresada en la prostitución de Rosaura– y luego la muerte. Es una advertencia radical a que la nación puede gestarse de una forma determinada o, caso contrario, el destino es el exterminio y la miseria moral.

Para Riofrío, la nación es un determinismo necesario para el control institucional de las pulsiones de los personajes. Ante la inminente barbarie, expuesta por el discurso colonial de la dominación histórica, las estrategias de organización social del Estado deben rotar alrededor de la articulación de proyectos específicos de control racial que sostengan y limiten los límites morales de la comunidad política. La erótica alrededor de la actividad política de restricción se convierte en modelo de restricción social en tanto que su modelo alegórico de control biopolítico en el cuerpo de Rosaura.

Para expresar estas valoraciones alegóricas, el estilo de la novela es el realismo en tanto que, mediante el asco causado por la descripción escandalosa de los hechos, puede invitar al lector a reflexionar sobre el terrible destino que le aguarda si no cambia su camino. La técnica cumple un rol político en la intención discursiva de la ciudad letrada: o se realiza a la nación como proyecto católico o la destrucción espera a la vuelta de la esquina. Rosaura es la advertencia literaria del mal uso del libre albedrío que los Estados nacionales otorgan, la manifestación de una advertencia biopolítica tanática.

*Cumandá* (1877) de Juan León Mera no difiere en la propuesta de nación, sino que desglosa de forma particular lo desarrollado. La novela de Mera rota alrededor de dos puntos de fuga: el tabú y el escape. En primera instancia, el autor busca escapar de las disputas regionales y, para lograr su objetivo, retira la historia a un paraíso adámico donde puede reconstruir la nación de forma libre. De este modo, el autor desarrolla una propuesta de nación alejada de las disputas para que, al menos en apariencia, no parezca una reconstrucción intencional de la comunidad política, sino el descubrimiento de un ordenamiento

natural, organicista a lo Herver (Agoglia 1988, p. 41), en el que debe insertarse el ser humano.

La obra de Mera condena de forma tajante el mestizaje. La relación entre Cumandá y Carlos nunca se consuma porque, si pasase, se realizaría como incesto. La mezcla, incluso en un plano aparente, entre los modelos de blanquitud e indianidad no deben mezclarse en detrimento de la invisibilización de la población que conforma la nación. Los mestizos se encuentran en un limbo donde, a pesar de no encontrarse identificado con ninguno de ambos grupos de forma total, se ven destinados a buscar blanquearse y ser rechazados de forma tajante por esa misma blanquitud que los invisibiliza, pero no los acoge como sujetos plenos.

De forma particular, la realización de *Cumandá* rompe con la lógica básica, propuesta por Doris Sommer en *Ficciones fundacionales* (2004). No existe una relación erótica y política que, a través de la realización de las funciones reproductivas, pueda gestar a la nación. La concatenación reproductiva es, para Summer, la forma infranqueable en que los grupos sociales acuerdan su estabilidad dentro de la inserción de la lógica moderna en el siglo XIX. Sin embargo, el muro infranqueable del incesto se convierte en el espacio liminar que impide la realización de *Cumandá* como parte de las ficciones fundacionales latinoamericanas.

## Conclusiones

Estas dos novelas son el resultado de las propuestas de los grupos letrados regionales de Ambato y Loja. Es decir de la Sierra Sur y Centro (según Manguashca). El grupo letrado periférico regional nunca vio en este género una herramienta civilizadora. *Cumandá* tuvo una gran trascendencia en la historia de la literatura ecuatoriana, pues durante casi un siglo fue considerada “la novela” ecuatoriana por la crítica, para muchos la única novela (debido a la falta de trabajo de archivo). En el caso de *La Emancipada* su aparición es tardía pero no deja de ser importante.

La disimilitud entre los diferentes grupos que se propugnaban por reconstruir un relato nacional desde las ruinas de la destrucción de

un centro periférico, como lo fue la ciudad letrada de Quito, describe un conjunto de trayectorias históricas en fuga. El centro de esa sucesión ordenada de causas y conflictos, somos nosotros como proyección social de lo que, de una u otra forma, marca la conformación de la comunidad política actual. En palabras del poeta chileno Raúl Zurita: “somos lo que no terminó, signo de una continuación conflictiva que, en última instancia, es el único argumento de tener un lenguaje articulado: la memoria”.

## Bibliografía

- Adorno, R. (1987). *La “ciudad letrada” y los discursos coloniales*. *Hispanoamérica*, 16(48).
- Anderson, B. (2016). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Araujo, D., et al. (2002). *Historia de las literaturas del Ecuador*. Corporación Editora Nacional.
- Ayala Mora, E. . (2002). Centralismo y descentralización en la historia del Ecuador: del pasado a la situación actual. *Procesos. Revista Ecuatoriana De Historia*, 1(19), 203-221. <https://doi.org/10.29078/rp.v1i19.269>
- Benjamin, W. (s. f.). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. UNAM.
- Bhabha, H. (2010). *Nación y narración: Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Siglo XXI.
- Carvajal, I. (2022). Echeverría: Discurso crítico desde una perspectiva latinoamericana. En *Consideraciones sobre la modernidad americana*. Curiquingue.
- Catelli, L. (2020). *La ciudad letrada y los estudios coloniales: Perspectivas descoloniales desde la “ciudad real”*. *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *Kafka: Por una literatura menor*. Era.
- Derrida, J. (1986). *La gramatología*. Siglo XXI.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Era / UNAM.
- Echeverría, B. (2008). El ethos barroco y los indios. *Sophia*.
- Echeverría, B. (2009). “Blanquitud”: Consideraciones sobre el racismo como fenómeno específicamente moderno. International Conference on Modernity, Universität Wien. <http://www.bolivare.unam.mx>
- Echeverría, B. (2011). *Modernidad y capitalismo (15 tesis)*. Ministerio Coordinador de la Política.
- Maiguashca, J. (1994). *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*. FLACSO.
- Mera, J. L. (1998). *Cumandá o un drama entre salvajes*. Cátedra.
- Moraña, M. (2014). Para una crítica de la modernidad capitalista. Corporación Editora Nacional.

- Palti, E. (2001). *La nación como problema: Los historiadores y la cuestión nacional*. Academia.
- Perilli, C. (2020). El nuevo mundo entre trazos y relatos. En *Modernidad, Colonialidad y Escritura en América Latina*. EDUNT.
- Quintero, R., & Silva, E. (1998). *Ecuador: Una nación en ciernes*. Abya Yala.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte.
- Rancière, J. (2019). *Los bordes de la ficción*. Edhasa.
- Riofrio, M. (2009). *La emancipada*. Stockcero.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.

# ¿Qué es la poesía social y cuál es su desarrollo en el Ecuador del siglo XX?

## Una breve descripción

**Pablo Raymond Meriguét Calle\***

### Resumen

El texto busca dar una breve explicación histórica sobre el desarrollo de la poesía social en el Ecuador durante el siglo XX. Para ello, en primer lugar se define qué se entiende por poesía social. En segundo lugar, se desarrolla una no exhaustiva revisión de la historia de la poesía social en el Ecuador, intentado mostrar las relaciones entre los diferentes poemas y su realidad histórica. El artículo busca demostrar que la poesía social en el Ecuador se estructura como uno de los grandes pilares de la lírica en el siglo XX debido a la relación que establecieron los poetas con su entorno social. Este relacionamiento se dio, en la mayoría de los casos, gracias a la importante organización y movilización social y política que se dio en los círculos artísticos. Así, la poesía social no era simplemente un vehículo para expresar una visión estética sobre la realidad, sino una suerte de compromiso con el entorno cambiante.

**Palabras clave:** poesía social, historia, siglo XX, círculos artísticos.

\* Profesor en la Universidad Central del Ecuador.

Correo: prmeriguét@uce.edu.ec

ORCID: 0000-0002-7681-3548

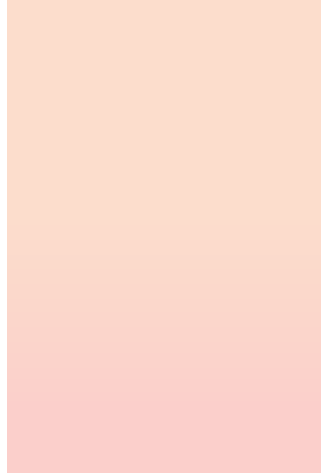
Fecha de recepción: 3 de Dic. 2026

Fecha de aprobación: 8 de Dic. 2026

## Abstract

*This text aims to provide a brief historical overview of the development of social poetry in Ecuador during the 20th century. To this end, it first defines what is meant by social poetry. Secondly, it presents a non-exhaustive review of the history of social poetry in Ecuador, seeking to highlight the connections between the various poems and their historical context. The article seeks to demonstrate that social poetry in Ecuador stands as one of the great pillars of 20th-century poetry due to the relationship poets established with their social environment. This relationship arose, in most cases, thanks to the significant social and political organisation and mobilisation that took place within artistic circles. Thus, social poetry was not merely a vehicle for expressing an aesthetic vision of reality, but a form of engagement with the changing environment.*

**Keywords:** social poetry, history, 20th century, artistic circles.



## Introducción

En este artículo buscaré realizar un breve recorrido histórico-estético por las diferentes tendencias poéticas que abordaron problemas sociales a lo largo del siglo XX en Ecuador. Pese a lo que se piensa, la poesía social tiene una larga y nutrida historia en la lírica ecuatoriana, demostrando una relación estrecha entre los poetas y las contradicciones sociales más acuciantes, así como una ya develada relación política entre los poetas y varios partidos y movimientos políticos.

Pese a ello, se podría plantear que toda poesía es social, en la medida en que todo el arte se inscribe en una realidad social. Sobre este asunto, tratado en la primera parte del artículo, el texto pretende definir con mayor precisión qué se entiende por poesía social y cuáles son sus ramificaciones. Así, se sostiene que si bien toda poesía tiene una influencia social, no toda poesía es esencialmente social.

En un segundo momento el artículo espera demostrar la intrínseca relación entre las transformaciones estéticas y las diversas luchas políticas (nacionales e internacionales) como uno de los elementos explicativos de los cambios formales-artísticos. Así, se divide la compleja historia de la lírica ecuatoriana de acuerdo con los grupos de poetas ya sea por sus intereses políticos, estéticos o su relación generacional.

Es importante realizar dos advertencias. La primera es que, debido al gran número de escritores y al limitado espacio para este escrito, se debe considerar que el texto será un fracaso en cuanto no logrará dar cuenta de todos los aportes realizados por los vates a la rica tradición lírica social. Como todo intento de resumir la historia de algo, habrá piezas que se queden fuera y fenómenos históricos que no se puedan explicitar con la debida justicia. Las piezas son los poetas o, más bien, los poemas que no se alcanzan a describir aquí o que desconozco.

La segunda advertencia tiene que ver con que el adjetivo social no se refiere específicamente a esa tendencia lírica de mediados del siglo XX que surgió entre los poetas españoles, entre los que se cuentan Ga-

briel Celaya, Blas de Otero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma. Con poesía social me refiero a algo más amplio que explicaré a continuación.

Por último, quisiera haber incluido ideas y nociones de otros expertos que hayan trabajado el asunto de la poesía social en Ecuador para así contrastar algunas ideas aquí propuestas y darle mayor profundidad al trabajo. Sin embargo, los académicos dedicados al estudio de la literatura no han desarrollado trabajos sostenidos sobre la poesía social en el Ecuador del siglo XX de forma amplia y abarcadora. Si bien existen trabajos monográficos sobre tal o cual poeta, y en ellos se devela una vena política o social, difícilmente dichos trabajos buscan superar una investigación acotada a tal o cual autor. Igualmente, los trabajos de investigación sobre corrientes poéticas o escuelas literarias se enfocan en su objeto y no se atreven a despegarse de esa circunscripción metodológica. En este sentido, el actual escrito acepta este límite como algo que puede reducir la profundidad del texto, pero que también constituye el inicio para un estudio más pormenorizado y sostenido sobre la poesía social en el Ecuador.

## Desarrollo

### ¿Qué es la poesía social?

¿Podríamos entender a la poesía como algo que se encuentra al margen de las relaciones sociales? Esta pregunta ha provocado aireados debates durante los siglos XIX y XX. Por una parte, se encuentran poetas que defienden la posición del arte como actividad arte relativa o totalmente autónoma del desarrollo histórico de la sociedad, a saber, que el arte, y en su interior la poesía, logra alcanzar alguna suerte de “especificidad” individual, o bien una disposición de la introspección, o acaso una independencia de la subjetividad trascendentalmente libre, o tal vez una llave que abre la puerta a la verdad humana, etc. En resumen, que la poesía puede abstraerse de las condicionantes históricas y tomar cuerpo gracias al poeta, al “genio y figura”, al espíritu que logra alcanzar y expresar la autenticidad humana gracias a su talento, la gracia que lo irradia, la habilidad innata u otra cualidad intrínseca al individuo o al espíritu que lo posee. Esta ha sido, más o menos, la

comprensión estética de la poesía de una buena parte del romanticismo (Bayer, 1965) y de importantes formalistas (Todorov, 1970).

La otra posición sostiene que el arte, al ser un fenómeno que emerge en medio de los grupos humanos, no puede dejar de expresar los intereses, preocupaciones, sentidos, etc., que le otorga la sociedad precisamente porque el hombre es un ser social. Específicamente, que si bien es el poeta como individuo el que escribe poesía, es, además, y por sobre todas las cosas, alguien que lleva en su sensibilidad la sensibilidad social, de la cual es incapaz de salir o, por lo menos, es incapaz de sortear de manera absoluta. De hecho, aunque intente zafarse de las preocupaciones sociales, su obra vendría a convertirse en ese intento por alejarse de estas; o sea, que incluso si es posible lograr tal propósito, el signo de su obra es la consecuencia del lugar social que ocupa el sujeto como referencia de su escape.

En el marco de esta segunda forma de entender a la poesía hay muchas maneras de desarrollar el ejercicio poético, como bien señala Sánchez Vázquez: por un lado están los vates que sostienen que toda expresión poética no es más que una suerte de reflejo inmediato de las relaciones sociales; por otro, encontramos a quienes reconocen dicha influencia de la sociedad sobre la poesía, pero deciden “ignorarla” —fracasadamente, hay que decirlo, porque es imposible esquivarla— hay un tercer grupo que intenta tomar esta idea y usarla a favor de sus proyectos políticos para la transformación de la sociedad, a saber, si la poesía está relacionada con las preocupaciones de las relaciones sociales y parte de ellas, bien puede jugar un papel en la transformación social: es el camino de la poesía así llamada “política”. En todo caso, todas estas posturas comparten la idea de que toda poesía tiene algo de social, ya sea por accidente, despropósito o aceptación (Sánchez Vázquez, 1970).

Pues bien, este artículo desea plantear la idea de que si bien el poeta siempre está atravesado por la sociedad —es decir, tanto por la materialidad (también socialmente construida) que lo estructura y le permite vivir, así como por el conjunto de nociones e ideas que lo atraían y que comparte con los otros humanos—, no todo poema puede ser catalogado como social.

Es importante aclarar, en este sentido, que la designación de lo social en la poesía tiene, efectivamente, un trasfondo sociológico. Como lo expliqué en otro texto (Meriguet, 2017), el arte no puede dejar de ser social por sus propias características esenciales. Estéticamente hablando, el ser humano proyecta mediante el arte una humanidad que ha sido construida mediante una praxis que no puede ser sino social (Marx, 2001).

Esto, por supuesto, no quiere decir que desaparezca una individualidad pujante en dicha proyección y que otorga, sin dudas, originalidad a la obra de tal o cual artista. Sin embargo, la conformación de la necesidad de proyectar su subjetividad mediante la técnica artística no puede desprenderse del entorno que lo constituye. Sin embargo, no es momento de ingresar en asuntos filosóficos que he argumentado en otros escritos.

Retomando el asunto anterior, pienso que si bien la poesía siempre parte y retorna a una sociedad que la moldea —hasta cierto punto—, no la condiciona de manera absoluta; esto no significa que todo poema tenga una temática social. Así, sostengo que la poesía social es un subgénero lírico heterogéneo y amplio, y que por lo tanto tiene cualidades específicas.

Pero ¿cómo reconocer que nos encontramos frente a un “poema social”? Algunos dirán que se debe atender a las problemáticas sociales que aborda, por ejemplo, cuando se escribe sobre la desigualdad, las clases sociales, los grupos humanos, los privilegios, etc. Se podría sostener, en este sentido, que también es social la poesía que habla del “yo”, pero en relación con los demás, y no como un “yo-poético” parecido a las conciencias flotantes de Berkeley, es decir, como una voz en el universo que vaga por ahí percibiéndose a sí misma al margen de los demás, si acaso le interesa la existencia de ese “otro”. Si es así, la poesía amorosa también es social, porque involucra a un otro. Se podría decir que un poema sobre el estado depresivo también lo es si es que el otro es la enfermedad. Bueno, como se puede ver, esto es problemático.

Yo pienso que la poesía social, a diferencia de otras variaciones líricas, intenta reconocer al otro como un sujeto en sí mismo que se

relaciona a su vez con otros, que son seres en sí mismos, y así sucesivamente ¿Pero hay un “otro” que esté al margen de la configuración que el “yo-poético” puede darle? Es posible que toda la poesía social sea un enorme fracaso en ese sentido, es decir, un intento de escribir sobre alguien distinto al yo, si es que definimos que el individuo solo se relaciona con el mundo estéticamente desde sus límites individuales. Si acaso es un fracaso, pienso yo, es un fracaso que ha salvado a la poesía en la modernidad de ser un conjunto de símbolos marginales y solipsistas, pues ha buscado una alternativa estética (en el sentido filosófico, no puramente formalista) que intenta ser-con-el-otro.

No obstante, sostengo que no existe tal fracaso o, por lo menos, no en un sentido absoluto. La poesía social sí logra acercarse al otro en cuanto lo interpela: casi la mayoría de los lectores de poesía son capaces de mostrar algún tipo de empatía gracias a un poema que logra remover algo en su interior que puede comprender gracias a sus experiencias previas; esto demuestra que la sensibilidad poética tiene una dimensión humana, del ser humano genérico, en tanto tiene experiencias similares.

Además, la poesía social disputa (casi como designio político) cualquier posición poética que se asuma como abandonada, sola, ignorada, alejada, etc. Con esto quiero decir que la poesía social ha logrado también conquistar una suerte de voluntad —en el amplio sentido que la filosofía moderna le otorga a este concepto— frente a la poesía en general; esta voluntad se expresa en el acto consciente de la escritura del poema cuando el yo-poético adquiere o se transforma en un nosotros-poético o como un yo-siendo-los-otros poético.

Esta dimensión volitiva creo que es fundamental para esquivar el gran problema de encontrarnos frente a un poema que habla sobre algún grupo humano, pero no lo reconoce como un sujeto histórico-poético, sino como un ser distante que obstaculiza el desarrollo del yo-poético. Así, hay mucha poesía que quiere ser social pero que no es más que un profundo reclamo solitario y desgarrador de comprensión de la realidad.

## La poesía social en la primera mitad del siglo XX

Ahora bien, si atendemos a esta provisional definición de poesía social (en su doble dimensión estética y volitiva), su desarrollo en el Ecuador asoma como un gran conjunto de creaciones artísticas, ya sean dispersas o constantes, particulares o necesarias, claras o difusas. La lista de poetas que han escrito poesía social en el siglo XX ecuatoriano es muy extensa. No existe una sola generación poética en el siglo XX —en la medida que lo definió Hernán Rodríguez Castelo como “generación literaria”— que haya estado exenta de (grandes) poemas sociales (Rodríguez Castelo, 1980). En este apartado quisiera mostrar un esquema que intenta mostrar cómo las distintas corrientes poéticas en el siglo XX desarrollaron la así llamada poesía social.

### Algunos destellos modernistas

Algunos podrían dudar si la Generación decapitada tuvo poemas sociales. Borja y Noboa y Caamaño escribieron poemas que pueden ser analizados como poesía social si se estira la idea antes presentada; véanse los poemas “Primavera mística y lunar” de Borja y el célebre “Emoción vespéral” de Noboa y Caamaño que, si bien mantienen la preocupación estética del lado del modernismo poético, hay un nosotros-poético que se disfraza de esteticismo individualista, pero que no lo logra de manera absoluta (para nuestra suerte). Esto, por supuesto es muy debatible, por lo que no me detendré en este asunto.

Lo cierto es que la tradición poética ecuatoriana nunca estuvo alejada de las preocupaciones sociales. En la transición del siglo XIX al XX, antes de nuestro tardío modernismo poético, podemos encontrarlos con poemas como “Los aserradores” de Alfonso Moscoso, que dice “Cuando la sed humana, sed de igualdad, despierta/ la innata rebeldía, latente, nunca muerta” (en Rodríguez Castelo, 1980, p. 15).<sup>[1]</sup>

1 De aquí en adelante, en la medida de lo posible, utilizaré antologías que han recogido los poemas que cito. Esto es así para que el lector pueda dirigirse, si es de su interés, a compilaciones que han recogido estos poemas y pueda leerlos más fácilmente. También he tomado esta decisión para que el apartado correspondiente a las referencias bibliográficas no se extienda exageradamente.

Esto no es de extrañarse. La poesía decimonónica del joven país tenía que aproximarse a las relaciones sociales de una u otra forma. En momentos históricos en los que la disputa por la conformación de una territorialidad cargada de sentido era apabullante, la poesía épica o propiamente política no faltó (aunque no fue la única).

Y aunque no hayan sido modernistas, solo basta pensar en los tallados versos de José Joaquín de Olmedo (no olvidemos que el primer vicepresidente del país fue poeta) o en las aproximaciones líricas y patrióticas de Juan León Mera, un conservador convencido. Incluso el célebre presidente ultraconservador, Gabriel García Moreno, desarrolló una actividad poética —bastante desconocida, por cierto— en la cual también expresaba sus preocupaciones sociales y políticas mediante versos (Rodríguez Castelo, 2014). Estas expresiones premodernistas ya anticipaban una herencia de la cual el modernismo no podría escapar.

Esto es así porque el modernismo ecuatoriano, si bien expresaba una visión individualista que alcanzase alguna suerte de ideal de belleza mediante el refinamiento estético, no logró jamás desatender las problemáticas de la sociabilidad. Tal vez por ello es que el modernismo ecuatoriano fue tan tardío, pues nunca logró desarrollar ese individualismo a ultranza que sí alcanzó en otros países. Pero esta hipótesis debería ser contrastada y probada en otro espacio. Por ahora resta decir que no es posible entender el modernismo ecuatoriano, en su profundidad y multidimensionalidad sin entender la preocupación social que algunos de sus versos expresan.

## **Realismo social**

Ahora bien, en honor a la verdad hay que decir que el modernismo, por lo menos en sus intenciones más “estilizadas” (y no tanto en sus resultados), intentó alejarse y plantear un universo poético cavernario, doliente, distanciado del conjunto para encontrarse a sí mismo en la individualidad pujante, lo cual no era extraño para los aires aburguesados que recorrían las letras del momento: la Revolución liberal había pasado de ser una revuelta con una gran movilización popular a una transformación del estado operada por la fracción más moderada del liberalismo, asociado a la cada vez más poderosa banca nacional.

No obstante, el idilio posparnasiano del modernismo no podía durar demasiado, y menos aún en un país en donde las élites habían creído que el asesinato de Eloy Alfaro, el líder popular de la Revolución liberal, habría de mermar un poco las aguas posteriores a la guerra civil, pero que en el fondo avanzaba en la línea histórica de las convulsiones sociales. Los levantamientos populares contra la plutocracia, incluyendo la enorme movilización popular de inicios de los años veinte en Guayaquil (que concluirá con el aberrante asesinato de cientos de trabajadores a manos del ejército nacional), la creciente organización de movimientos y partidos cercanos al socialismo, la crisis cacaotera, las influencias de las revoluciones rusa y mexicana, etc., derrumbaron las distantes cavernas de la poesía ecuatoriana dando paso a una generación de literatos que se podría llamar, con propiedad, social. Y si bien una gran cantidad de estos escritores con intereses en las relaciones sociales puso mayor empeño en la narrativa que en la lírica (piénsese en Jorge Icaza, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja, etc.), hubo quienes apostaron también por la poesía.

Piénsese en los versos militantes de Pedro Jorge Vera: “La libertad y el fusil/en mi vida se han metido” (2014, p. 24); en el rescate de la negritud de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass —de estos dos poetas hablaré más adelante—; en la historiográfica prosa poética de Atanasio Viteri: “En el Estado de Guancavilcas, sestean caimas en las riberas de los ríos: caimas de grandes mandíbulas, espejean desde lejos como peñascos” (en Oquendo, p. 16); en las introspección del hermano en la poesía de Alejandro Carrión: “A veces no se sabe dónde da fin la noche/y comienza la inmensa tempestad que domina/las horas...” (en Oquendo, p. 18); y la poesía del indígena, del obrero y la mujer pobre en la lírica de Nela Martínez (esta última olvidada por el canon académico): “La Paula no echará el aliento sobre la lluvia/para calentarlo en invierno/ni llorará la mala suerte sobre su ausencia/como llora el taita que está concierto./El Juancho no esperó el invierno/ni la vida” (2005, p. 32).

La característica fundamental de todos estos nombres es que estaban muy vinculados entre sí, sociológica y políticamente. En este sentido, se puede hablar de un auténtico grupo de escritores de una misma generación. Además, todos eran cercanos a algún tipo de militancia

partidista que no los dejaba indiferentes a las preocupaciones políticas. Martínez y Vera eran miembros del Partido Comunista del Ecuador, mientras los otros profesaron públicamente su simpatía por el socialismo y la lucha revolucionaria. Su poesía era, propiamente política, y se aproximaba desde el realismo y también desde el posmodernismo de la época (no confundir con el posmodernismo en la filosofía).

## Vanguardias

Durante estos años, hubo varios poetas que no militaron en partidos revolucionarios, pero que sí estuvieron cercanos a estructuras partidarias de la izquierda ecuatoriana y que, evidentemente, escribieron “poesía social”. En este apartado quisiera resaltar algunos poemas sociales de tres autores de las vanguardias: Jorge Carrera Andrade, Hugo Mayo y Miguel Ángel Zambrano.

De estos tres, probablemente Hugo Mayo, quien en efecto compuso poesía social (pienso en algunos poemas suyos como “El zaguán de aluminio” o “La vida es un traspíe”), es quien menos trabajo dedicó a la poesía de corte social, aunque el tiempo histórico en el que vivió no lo dejaba al margen de tal tentación. Son distintos los casos de Carrera Andrade y Zambrano. Así, los poemas de Mayo intentan descifrar una sociedad incoherente con los ideales humanistas que las vanguardias con mayor o menor empeño defendían, y según la cual se encontraban amenazadas por un sistema económico y político alienante. No obstante, su a veces “oscuro” lenguaje dificultan ver estas preocupaciones.

Por otro lado, Jorge Carrera Andrade elaboró sendos libros atravesados por las preocupaciones sociales de la época (no nos olvidemos su pertenencia al Partido Socialista, llegando a ser secretario general del mismo), por ejemplo, en sus libros *El tiempo manual* (1935), *Aquí yace la espuma* u *Hombre planetario* (1959). Carrera Andrade no tuvo ningún problema con la exploración estilística en cuanto a su poesía social. Pasó de la escritura más escéptica y rítmica en poemas como “La extrema izquierda” (“Tienes razón, cigarra obrera/de minar el Estado con tu canto profundo./ Ambos formamos, compañera,/ la extrema izquierda del este mundo”), a poemas sociales con un voz llena de metáforas asombrosas, como en “Biografía para uso de los pájaros”

(“Nací en el siglo de la defunción de la rosa/cuando el motor ya había ahuyentado los ángeles”), o con su maravilloso juego en “Hombre planetario”, parte XII, preguntándose “el autómeta de ojo de luz verde/iguala por lo menos a una abeja?” (Carrera Andrade, 2017). Es cierto que Carrera Andrade tenía “épocas” en las que se preocupaba más o menos por su lírica social, pero es uno de los grandes referentes de esta en el Ecuador, afilando sus cañones contra la sociedad capitalista tecnolozada que destruye, según plasma en sus versos, la sencillez provinciana, campesina y antigua (y por serlo, fugazmente sagrada).

Miguel Ángel Zambrano, también militante de izquierda —célebre entre los círculos de abogados por ser uno de los redactores del Código de Trabajo— es una de las grandes voces poéticas de la época en cuanto a la poesía social se refiere y también en términos generales. Su inigualable *Diálogo de los seres profundos* (1957), publicado mucho tiempo después de ser escrito, es una de las cimas de la poesía de primera mitad del siglo XX de América, en donde el autor logra conjugar la voz telúrica con las angustias concretas y cotidianas. Escribe: “Ahora ¿en dónde está mi nombre/y en dónde el rastro helado de aquel grito?//Cerrando el horizonte vino un viento de cuchillos/en cosecha de gritos/que uno a uno caían a cercén” O cuando el poeta transforma el yo en yo-histórico: “Sí, yo estoy aquí de pie desde hace siglos,/siglos siempre de pie,/bajo el silencio negro erizado de estrellas,/con las manos tendidas al vacío,/también estatua de agua/que el soplo de la Noche Infinita/riza de angustia” (Zambrano, 1957).

Además de los poetas del realismo social y de las vanguardias existieron otros poetas que no dejaron de cultivar la poesía social. Pienso en el tardío libro *Nuestro canto* de Aurora Estrada, en donde se puede ver a una poeta distinta de la que escribía poemas fabulosos sobre la muerte y el amor; poeta distinta en su preocupación por el devenir histórico de América. Pienso también en el César Andrade y Cordero de “Efigie de Neruda”. Pienso en los versos históricos y de expresión cotidiana de Jorge Reyes en *Quito, arrabal del cielo*.

Pienso en la maravillosa obra poética de Augusto Sacoto Arias, en donde escribe versos sociales de enorme altura como: “Y en ninguna estadística de lágrimas/se sabrá más tarde:/Si eran madres de unos

marineros/que a los 20 años injertaron la rosa náutica en su pulso” (en Oquendo, 2011, p. 15). Todas estas voces, y también las que no alcanzo a mencionar aquí y que merecen su espacio, ayudaron a conformar una poesía social durante la primera mitad del siglo XX que definió profundidad y carácter, belleza y dolor, trascendencia y cotidianidad; poesía alejada del panfleto simple y de la reivindicación carente de significados históricos, pero no por ella distante de las experiencias populares, ya sean cotidianas o trascendentes.

## **La poesía social en la segunda mitad del siglo XX**

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, las preocupaciones sociales y políticas se constituyeron en un eje fundamental de toda la vida cultural. Ecuador también se vio arrastrado por esta enorme tendencia. Las preocupaciones del mundo postbélico, la reciente pérdida del territorio ecuatoriano en la guerra contra el Perú de 1941-1942, la Revolución de mayo de 1944 en Ecuador y la Revolución cubana de 1959, la prolongada crisis económica de los treinta que empezaba a mermar con la producción bananera de los años cuarenta, la aparente estabilidad política, la mayor politización de amplios sectores de la sociedad como los estudiantes, las centrales sindicales, campesinos, etc., generaron un ambiente muy particular para la creación poética. Es así como en este período nace una de las generaciones más variadas y, por ende, ricas, en lo que se refiere a la poesía ecuatoriana y, particularmente, a la poesía social.

## **La generación del 50**

En efecto, durante la segunda mitad del siglo XX, la generación del 50 fue una de las generaciones poéticas más diversas en estilo y más rica en temáticas; la poesía social no estuvo al margen de ella. Es la generación que empieza a cultivar el discurso poético-crítico desde el humor y la ironía, así como desde la antipoesía. También habrá poemas de excepcionalidad histórica e historicista, así como obras completas de compromiso político.

Sin embargo, su acercamiento al sujeto social fue diverso. La recapitulación simbólica de la historia patria ocupó importantes pági-

nas en la obra de Jorge Enrique Adoum, como en su célebre poema “Prohibido fijar carteles”, donde se aproxima al otro desde la empatía conversacional del ser genérico atorado en la vorágine capitalista de las regulaciones: “...PROHIBIDO CURVAR A LA IZQUIERDA/ y casi PROHIBIDO PISAR EL CÉSPED pisas el césped/porque ibas a caerte, luego avanzas, ciudadano/y durable...”; o en sus aproximaciones nerudianas escritas en *Cuadernos de la tierra* en donde se intenta una visión general del pasado nacional y patrio: “Me toca en los túneles (la memoria, el sueño)/ toparme con mi pasado —huesos de alguien/ con asuntos al sol, quehacer de afuera,/ diurno—” (en Oquendo, 2011, pp. 34-42).

De igual forma, el pasado frecuente del país a la manera de los antepasados comunes fue topado por Hugo Salazar Tamariz de manera excepcional y abiertamente política: “En mi mano, /la eterna mano que ha construido/desde una oscura cueva hasta una sinfonía, /habrá un cartel ardiendo, /una bandera, /un lirio” (en Rodríguez Castelo, 1979, p. 45). También hay una aproximación desde las preocupaciones del hombre en general, como en Edgar Ramírez, Jorge Torres Castillo y, como alerta Rodríguez Castelo, en el último Jacinto Cordero Espinosa. Este dejaría poemas de enorme sentido humanista, como cuando escribió: “Los labradores en cuclillas detrás de las puertas/tienden el manto del campo” (1979).

En cuanto a la crítica más afilada y aguda encontramos a varios poetas. Los ya mencionados Salazar Tamariz y Adoum cultivaron de forma inteligente este estilo propio de la ironía mordaz sobre el otro, como sucede también con algunos poemas del último Efraín Jara Idrobo, conversacional y brillante: “¿manuel cómo mismo es la muerte? / ¿verificas en el cuándo sin cuando/en que tu resplandor y turbulencia/se han disipado...” (en Oquendo, 2011, p. 300). En este caso, por ejemplo, el poeta alcanza uno de los grandes anhelos de la poesía social: hablar de uno mismo y del otro como si se hablara de todos los unos mismos y de todos los otros.

Si Ecuador tuvo un poeta que logró mantener este estilo cercano a la poesía social casi toda su carrera poética y de manera límpida, preclara y atronadoramente inteligente fue Euler Granda, quien partía

desde la antilírica, o tal vez mejor sería mejor decir que partía desde el ser humano partido y lo diseccionaba cartesianamente, minuciosamente, quirúrgicamente (como hacen los médicos, gremio al cual pertenecía): “De un puntapié/acabar con la ventana./ Desde el último piso/tirar el terno nuevo”. El autor nos invita a pensar en la frontalidad del clasista agravio, como cuando escribe: “A Ustedes/mismo a Ustedes, / los apellidos catedrales, /a Ustedes ungidos/que se drogan con las emanaciones/de los sobacos de Dios/a Ustedes los dueños del país/y de los capitales (...) los que vamos a morir los escupimos”. Poesía social que parece abandonar las grandes riadas humanas para centrarse en el individuo alienado y, por ello, absolutamente social (Granda, 2017, pp. 32-67).

Esto se nota, igualmente, en la poesía humanista de Alfonso Barrera Valverde: “Únicos propietarios, los gorriones/reconquistaban abril desde los muros”; o en la asombrada obra de Eduardo Villacís Meythaler: “Los compañeros de clase/ le escribieron sus nombres/ en el yeso/ y yo falsifiqué la firma/ de su madre/que murió en otra sala”. También en la obra de Fernando Cazón Vera, que juega entre la historia y la “herejía”, cuando habla sobre Jesús, la oración o la historia inmutable: “Nosotros matamos al redentor/por expreso encargo de los mercaderes/que se habían apoderado del templo” (en Oquendo, 2011, pp. 325-375).

Es decir, se abre un delta en la poesía social ecuatoriana hacia algo muy curioso: la metáfora se convierte en el propósito y no en el medio; se habla de la cotidianidad más obtusa que permite, si se elabora con cuidado, conceptualizar los problemas amplios del nosotros-poético como si se tratase del habla de uno: este artilugio, sostengo, es novedoso en la lírica ecuatoriana y aparece en esta generación.

Es cierto que esta nueva posibilidad poética abrió caminos lingüísticos a muchas nuevas aproximaciones, como sucedió con la experimentación del lenguaje en Adoum, Edgar Ramírez Estrada y otros, como se ve en la estructuración alternativa de la lectura (recuérdese el famoso *Sollozo por Pedro Jara* de Jara Idrovo). Sin embargo, son intentos que vieron en el poema la propia alternativa de la crítica, a saber, la lírica contenía en sus posibilidades la emergencia necesaria para la

crítica. Este último elemento se incorpora al espíritu de la poesía social ecuatoriana: ya no sólo bastaba la descripción del otro-poético y la voluntad del acercamiento a las relaciones sociales, sino que además era necesaria la crítica: el humor y la ironía fueron herramientas predilectas para cultivar este aspecto durante la segunda mitad del siglo XX.

### **César Dávila Andrade**

Un acápite aparte en la historia de la poesía social lo constituye la lírica de enorme sentido temporal y espacial de César Dávila Andrade. Su poesía social fue muy especial, porque, a veces, parece un discurso de desgarramiento metafísico y, otras, se acerca a la visión ejemplar y simultánea del humano antiguo y vanguardista. Pese a todo, se puede coincidir en que su mejor poema social (y probablemente uno de los mejores poemas que ha dado la poesía ecuatoriana) es “Boletín y elegía de las mitas”: obra furibunda, desgarradora y premonitrice (por lo menos en su sentido político). Dávila Andrade acepta el enorme reto de nombrar a los sujetos de su poema, y sus hombres y mujeres son el indígena histórico: Atampam, Pumacari, Lema, Guamancela.

Sus lugares son las duras sierras: Chorlaví, Chamantal, Niebli, Quinchiríná. Pero más importante aún, al nombrarlos se nombra no desde el paternalismo pequeñoburgués (auténtica enfermedad infantil de la poesía social), sino desde la sinceridad humana de los campesinos pobres y su expresión idiomática, de los conquistados, de los que son capaces de reinventar el mundo con base en su destrucción: “Y bajo ese mismo Cristo, / negra nube de buitres de trazo vinieron. Tantos. / Cientos de haciendas y casas hicieron en la Patria. / Miles de hijos. Robos de altar. Pillerías en la cama. / Dejéronme en una línea del camino” (en Rodríguez Castelo, 2011, pp. 220-245).

“Boletín y elegía de las mitas” es probablemente el cénit de la poesía social de esta generación porque, pese al sabido sufrimiento, es fresco en su desgarramiento, como una herida recién abierta por el látigo centenario de la pobreza, la tortura y la vacilante esperanza; pero, esperanza, al fin y al cabo: “¡Vuelvo, álzome! / Levántome después del tercer siglo, de entre los Muertos! / ¡Con los muertos vengo!” (en Rodríguez Castelo, 2011, pp. 220-245).

## Poesía de la negritud

La segunda mención se la debe hacer a algo que fue más que una posición estética; que, más bien, terminó siendo una apuesta de vida que se extendió por todo el siglo XX. Me refiero a la poesía que fue bautizada como “de la negritud”. Sin duda, los tres grandes nombres que surgen son los de Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass y Antonio Preciado. Esta poesía es una poesía total. Es cierto que es poesía social, pero al mismo tiempo es poesía intimista, romántica, histórica, a veces erótica y también hay mucho de poesía mitológica y épica. En mi opinión, y esto puede resultar polémico, esta multiplicidad de temas emerge porque es un poco estúpido intentar caracterizar la poesía de un pueblo bajo un solo propósito estético. Esta poesía muestra las amplias preocupaciones que tiene el pueblo de los negros en Ecuador. Como toda poesía de un pueblo, reducirla a un carácter folclórico es un tapiñado acto de incompreensión.

Sin embargo, poetas como los mencionados (y muchos otros) lucharon política y artísticamente por expandir una voz poética que existía previamente hacia otros pueblos y, como todo acto poético, hacia el propio pueblo. Por ello, al expandir la garganta y voz, tenían que hacer poesía social. Era necesario hablar de los otros como uno, y del uno en los otros, de las voces históricas, de las costumbres resistentes, de la desaparición de los antepasados y de su aparición mesiánica.

Desde las rimas maravillosamente altaneras y reivindicativas de Estupiñán Bass: “Y ahora que yo ya te dije/más o menos lo que soy,/ preséntate para ver/frente a qué cantor estoy”; pasando por la poesía militante, internacionalista e inteligentísima de Ortiz: “Mi amigo peluquero,/cree, a pie juntillas, en todas las noticias/de la prensa Unida y Asociada (...) Pero debo sufrir su silla pasando una semana,/ con un escalofrío, mirarme en el espejo/y acordarme de la inocencia y sacrificio de los Rosenberg,/porque tengo un pelo muy difícil/y él es un hábil peluquero”; hasta llegar al universo poético de Preciado que se expande y se sacude en nuestras narices: “Pues bien/me haré una flauta,/ compondré una canción a mi asesino,/y la saldré a tocar todas las lunas/a lo largo de todos los caminos” (en Oquendo, 2011, pp. 432-453).

Por esta amplitud estética, existencial y lírica he defendido en otros espacios (Meriguet, 2024) que la llamada poesía de la negritud es poesía universal siendo negra, y en ese aparente oxímoron, radica su maravilla estética inigualable en las letras ecuatorianas.<sup>[2]</sup>

## Militancia y contracorriente

La tercera mención especial que quisiera hacer es la de la poesía propiamente política durante la segunda mitad del siglo XX. Si bien es cierto que la tradición de la poesía política se mantuvo sana desde la generación de poetas cercanos al realismo social hasta la generación del 50 y del 70, la Revolución cubana y la organización de grupos insurgentes en toda América Latina dio cabida especial a las creaciones poéticas abiertamente autodenominadas “políticas, revolucionarias o insurgentes”.

Asimismo, esta tendencia se vio fortalecida por el enorme auge que tuvo el movimiento estudiantil (sellada con la ignominiosa matanza de universitarios por parte del Ejército Nacional en la Casona de la Universidad de Guayaquil) y la organización de trabajadores (que alcanzó su unidad con la alianza de las tres centrales sindicales en el Frente Unitario de Trabajadores y que sus huelgas nacionales paralizaban la economía nacional), ambas organizadas alrededor de partidos comunistas, socialistas y demás agrupaciones revolucionarias.

En este caso se alza la figura de Jaime Galarza. Militante de partidos comunistas y de organizaciones insurreccionales, Galarza apostó por una creación poética alejada de las más exquisitas preocupaciones estéticas para tomar la poesía por el cuello y hacerla decir sus verdades más pragmáticas y acertadas, como cuando habla del burgués y nos dice: “Nos ilustra en el arte/de los cuernos, el coche y la corbata, /y para que aprendamos/a comer con decencia/se nos sienta en el plato./ Si el burgués no existiera/habría que inventarlo” (Galarza, 1999, p. 35).

2 El asunto sobre la universalidad de la poesía de la negritud en Ecuador lo traté en un ensayo sobre la obra de Antonio Preciado recogido en una antología del autor (Meriguet, 2024).

Este espíritu de época de ruptura con el viejo orden, como sucedió en Europa tras las revoluciones francesa y rusa, hizo aparecer a un grupo de poetas que intentó quebrar las viejas formas, anunciar nuevas voces, darle un patazo en la espalda a la poesía: fueron los tzántzicos, entre los que se encontraban Alfonso Murriagui, Ulises Estrella, Rafael Larrea, Humberto Vinuesa y Raúl Arias. Poetas que recitaban de espaldas al público, que montaban estrados en las fábricas, que se burlaban de los “altos” poetas. Su poesía no solo estuvo contenida en sus palabras (que, pese a lo que dicen algunos críticos literarios, era muy poderosa y ácida), sino que la poesía (y de su enunciación pública) era un acto de aprecio al sentido popular y de desprecio a las buenas formas poéticas. Raúl Arias escribió: “Qué rápido el pobre para devorar su sopa/Qué rápido el amante para devorar su mirada (...) Qué rápida la vida que ni empieza ya termina” (2021, p. 28).

### **El realismo callejero**

Hay otro grupo de poetas se acercó a la poesía social desde la propia experiencia de la cotidianidad más “sucía”, más “esperpéntica”, más original y barrial. En Guayaquil, Agustín Vulgarín y Fernando Artieda, y en Quito Bruno Pino, lograron extraer de la urbanidad proletaria o semi proletaria (a veces marginal) voces poéticas que estaban a la orilla de la poesía social histórica, trascendental e incluso de algunos poetas abiertamente políticos.

Vulgarín, hablando de todas las mujeres, nos dice: “de escanciar el agua de los mares,/de enceguerse con bandada de estrellas:/há-gase —dijo ella—, pero luego, muera”. Artieda mantiene esta visión antropológica cuando narra la procesión fúnebre del cantante más famoso que tuvo el Ecuador, Julio Jaramillo, con sus célebres versos retumbando en el puerto: “Un borrachito/con una botella de trago en la mano temblorosa/decía:/ahora solo nos queda Barcelona/ahora solo nos queda Barcelona”.

Bruno Pino, el ignorado titiritero y poeta callejero, escribió con su natural desenfado ante la muerte: “HOY MURIÓ UN HOMBRE/que siempre fue puntual/creía en Dios/y era muy bueno (...) tenía mujer y nueve hijos, /un hombre de pueblo /, /decían que era borracho, /

alguien que existió /por compromiso /con los perros”. También Rubén Astudillo y Fernando Nieto Cadena se aproximaron a la poesía social desde las expresiones cotidianas, sexuales y humanas con intenciones de desacralizar la poesía en sí, de hacerla más cercana. Nieto Cadena escribió: “para el escritor la literatura es más o menos una socialización de sí mismo/*la literatura es la manera más agradable de ignorar la vida/ de acuerdo chévere/¿Y?*” (en Oquendo, 2011).

Pese a que nació casi treinta años después que estos últimos poetas, Pedro Gil me parece una de las voces poéticas ecuatorianas que sostiene esta joven tradición de expresar al pueblo profundo sin necesidad de retruécanos academicistas o metafísicos, y que sin embargo no se agota; todo lo contrario: resurge sin miedo a marcar la posición propia y la del otro: “Vergajito vergajea la erudición de las palabras y la gramática/impresión de/que criptográficamente/los filósofos y poetas siempre hablaron/huevadas”.

Sin embargo, esta última posición también encuentra su límite cuando nuevos poetas intentan imitar este estilo de poesía y dejan de hacer poesía social para hacer poesía sobre la sociedad, que no es lo mismo. La primera busca ser con-el-otro, hacer del sujeto poético un ser humano, social, genérico al tiempo que la critica (y toda crítica tiene en el fondo un profundo deseo de cambio), mientras que la segunda diagnostica distantemente los problemas sociales de forma “inmunizada”, barata, distante, pese a que usando señas de lenguaje popular termina por ser inauténtica: “falseta”, como dijo el propio Gil. La poesía social de signo “popularico”, como la llamó Violeta Parra, debe mantener un nexo auténtico con el pueblo, y no artificialmente desgastado.

## Una conclusión posible

Me gustaría profundizar con este recorrido histórico de la poesía social, pero el espacio es limitado. Como lo anuncié en un inicio, este intento de recorrido histórico es un fracaso. He dejado fuera a tantos y tantas buenos y buenas poetas que elaboraron auténtica lírica social, como Félix Yépez Pazos, Raquel Verdesoto, Gonzalo Espinel Cedeño, Simón Zavala Guzmán, Iván Oñate, Raúl Vallejo, Fabián Guerrero,

Roy Sigüenza, Huilo Ruales, Fernando Iturburu y tantos otros que dejaré de mencionar porque se me va a olvidar alguno y no quiero faltar a la obra de tantos poetas.

Pese a esta certera evidencia, lo cierto es que hay quienes han intentado reducir en estos veinte años de siglo XXI la poesía social del siglo XX a la poesía panfletaria. Esto, obviamente, es un desesperado intento por atacar una tradición poética que tiene profundos orígenes en la historia de la poesía ecuatoriana. Tal vez por eso es que hay poetas que reniegan de sus “antepasados” y creen que haciéndolo están siendo verdaderamente “iconoclastas”. Pero deben saber que incluso la iconoclastia tiene su historia.

Es cierto que lo que aquí he entendido por “poesía social” es bastante amplio. Sin embargo, me parece perjudicial reducirla únicamente a la poesía política que, si bien es social, no es toda la lírica y antilírica social. Tal vez esta dificultad es que, exceptuando la generación “del realismo social”, Ecuador no volvió a tener una generación entera de escritores dedicada particularmente a los problemas que emergen en las relaciones sociales y en la que el poeta intenta darle sentido y forma (o de-forma) en sus palabras.

Tampoco hubo en el siglo XX ecuatoriano una gran guerra civil (nuestro mayor conflicto interno armado duró cuatro días), a la manera de la España de los treinta, en donde los poetas se vieron obligados a tomar partido. La poesía social se diseminó en todas las generaciones y en casi todos los poetas porque, a mí parecer, los poetas no intentaban alejarse de su realidad, de su entorno, de su sentido más propio, sino que eran profundamente conscientes de la deriva de su país, es decir, tenían una identidad nacional a la que no renunciaron jamás (exceptuando un par de casos célebres). Este tipo de preocupaciones no podía sino hacer que, de vez en cuando o casi todo el tiempo, los poetas atendieran a su realidad de manera colectiva y no como individuos aislados y alienados del otro.

Hoy en día, muchos poetas ven al otro con sospecha, con recelo, con sensación de ser seres ajenos y raros, distantes, extraños, únicos, etc. ¿Cuál es la alternativa? No lo sé con seguridad. Una hipótesis que

ronda mi cabeza es que el siglo XX estuvo tan cargado de fenómenos como movilizaciones sociales, revoluciones, intentos de transformación social, auto-reafirmación de clase, luchas anticoloniales, unidades internacionalistas, etc., que los poetas se vieron arrastrados (unos más, otros menos) por este enorme cause popular. El repliegue de las fuerzas revolucionarias a finales del siglo XX también replegó el interés estético de la poesía política, social y popular, aunque aún pervive en la lírica por la propia naturaleza del país, a saber, la de la inestabilidad social, la creciente desigualdad y, ahora más que nunca, el aumento de la violencia que no puede dejar a un artista serio indiferente.

Quién sabe si este nuevo ciclo de violencia en el país reestructure el interés por la poesía social, así como sucedió tras la masacre de 1922. Por lo pronto puedo decir que hay una gran tradición poético-social que no debe ser ignorada si es que se quiere entender la historia de la poesía ecuatoriana. Se podría decir, sin miedo a equivocarse, que es una de las grandes ramas del árbol lírico ecuatoriano.

## Referencias bibliográficas

- Arias, R. (2021). *Un pájaro en un campo de fusiles*. El Ángel Editor.
- Bayer, R. (1965). *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Carrera Andrade, J. (2017). *Obra poética: Edición crítica anotada*. Ediciones El Fakir.
- Galarza, J. (1999). *Obra poética*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Granda, E. (2017). *Obra poética*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Marx, K. (2001). *Manuscritos económico-filosóficos*. Marxists Internet Archive. <https://pensaryhacer.files.wordpress.com/2008/06/manuscritos-filosoficos-yeconomicos-1844karl-marx.pdf>
- Meriguet, P. (2024). Dialéctica en la obra de Antonio Preciado. En Preciado, A. *Con todos los que soy* (pp. 254–264). El Ángel Editor.
- Mériguet Calle, P. (2017). *Humano, demasiado inhumano: Sociología del arte, marxismo, crítica y ciencia ficción: el cyberpunk cinematográfico* [Tesis de maestría, FLACSO Ecuador].
- Oquendo, X. (Comp.). (2011). *Antología de la poesía ecuatoriana contemporánea: De César Dávila Andrade a nuestros días*. La Cabra Ediciones.
- Rodríguez Castelo, H. (2014). *García Moreno*. Paradiso Editores.
- Rodríguez Castelo, H. (Comp.). (1980). *Literatura ecuatoriana 1830–1980*. Instituto Otavaleño de Antropología.
- Rodríguez Castelo, H. (Comp.). (1979). *Lírica ecuatoriana contemporánea* (Vols. 1–2). Círculo de Lectores.

- Sánchez Vázquez, A. (1970). *Las ideas estéticas de Marx*. Siglo XXI Editores.
- Todorov, T. (1970). *El formalismo ruso: Historia–doctrina*. Seix Barral.
- Varios autores. (2005). *Mujeres, frente al espejo: Poesía y artes plásticas*. Área de la Mujer, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- Vera, P. J. (2014). *Obra poética*. El Ángel Editor.
- Zambrano, M. A. (1957). *Diálogo de los seres profundos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

# Reivindicación identitaria y características lingüísticas del dialecto afroesmeraldeño en *Fiebre de carnaval* de Yuliana Ortiz Ruano

Patricia Ricaurte Pazos\*

## Resumen

A través del tiempo, la lucha del pueblo afroecuatoriano pretende fortalecer los rasgos identitarios y el reconocimiento de su cultura, entendiendo como tal a las diversas manifestaciones y tradiciones ancestrales: la música, la danza, el deporte, la gastronomía, la tradición oral, la literatura, entre otras. Este fortalecimiento responde a un deseo de señalar el sesgo de su representación histórica con el fin de revalorizar y revitalizar las diferentes representaciones y significaciones de la cultura afro y la comprensión de su cosmovisión.

Este artículo hace referencia específicamente al dialecto de los afroesmeraldeños en lo relativo a su origen, estructura, características y particularmente sobre el uso intencional por parte de la autora Yuliana Ortiz en la novela *Fiebre de carnaval* (2022) como un recurso narrativo encaminado a transmitir un rasgo identitario y singular del pueblo afrodescendiente.

En este aspecto, el artículo visibiliza el uso del dialecto afroesmeraldeño como recurso estético-literario en la novela *Fiebre de carnaval*. También permite conocer el origen socio-histórico que parte desde el encuentro con la lengua atacame y las posteriores variaciones lingüísticas que se dieron en este espacio simbólico consecuente de la diáspora africana.

**Palabras clave:** dialecto, reivindicación, revalorización, resignificación, identidad, cultura afroecuatoriana, afroesmeraldeño.

\* Comunicadora, experta en estrategias comunicacionales y de revitalización cultural del pueblo afroecuatoriano.

Correo: prricaurte@uce.edu.ec

ORCID: 0009-0003-8895-7092

Fecha de recepción: 15 de Dic. 2026

Fecha de aprobación: 20 de Dic. 2026

## Abstract

*Over time, the struggle of the Afro-Ecuadorian people has sought to strengthen their identity traits and the recognition of their culture, understood as the diverse ancestral manifestations and traditions such as music, dance, sports, gastronomy, oral tradition, and literature, among others. This process responds to the need to highlight the bias in their historical representation in order to revalue and revitalize the different representations and meanings of Afro culture and its worldview. This article specifically addresses the dialect of Afro-Esmeraldeños in relation to its origin, structure, and characteristics, with particular attention to its intentional use by the author Yuliana Ortiz in the novel *Fiebre de carnaval* as a narrative strategy aimed at transmitting an identity trait and a distinctive feature of the Afro-descendant community. It also considers how the Afro-Esmeraldeño dialect constitutes a fundamental cultural element in the speech of a specific region of Ecuador, the province of Esmeraldas. In this regard, the article highlights the use of the Afro-Esmeraldeño dialect as an aesthetic-literary resource in *Fiebre de carnaval* and explores its socio-historical origins, which stem from contact with the Atacame language and subsequent linguistic variations resulting from the African diaspora. Furthermore, it emphasizes Ortiz's intentional use of the Afro-Esmeraldeño dialect as a means of cultural vindication through its main dialectal features, which serve both as differentiating resources and as elements of identity affirmation of Afro culture, particularly in the Esmeraldas region.*

**Keywords:** *dialect, vindication, revaluation, resignification, identity, afro culture, afro-ecuadorian-esmeraldeño.*

## Introducción

*El lenguaje es el mapa de una cultura, te dice de dónde viene su gente y a dónde se dirigen.*

*Rita Mae Brown*

El estudio del dialecto como manifestación y revitalización cultural va más allá de las variaciones lingüísticas empleadas en su uso, son parte de un constructo identitario ancestral derivado de procesos históricos sociales. En la novela *Fiebre de carnaval* publicada en el 2022 se puede encontrar una simbiosis entre el dialecto autóctono y la ficción literaria como estrategia creativa utilizada para reapropiarse de la realidad y la historia del pueblo afrodescendiente en esta zona de Esmeraldas.

Este artículo recoge un conjunto de conceptos y planteamientos contenidos en diversas investigaciones de autores tales como Sandra Pinzón, Jorge Gómez, Pedro Falcón, Luis Mamani e Iván Rodrigo Mendizábal entre otros, que coinciden en afirmar que el origen y uso del lenguaje es parte estructural de los pueblos y de su identidad. Estas aproximaciones permiten, además, explicar el peso del lenguaje y sus usos dialectales en la cultura, junto con el desarrollo y fortalecimiento de las tradiciones y costumbres de los pueblos.

Por esta razón, es necesario partir desde la importancia y reconocimiento que tiene el dialecto afro en la cultura afrodescendiente, y más específicamente en la zona de Esmeraldas, provincia costera del Ecuador. El dialecto afroesmeraldeño es una parte integral de sus manifestaciones y tradiciones de origen ancestral provenientes de la diáspora africana en este lugar. El dialecto afro es el principal elemento derivado de un conflictivo y complejo proceso de construcción identitaria desde la llegada de los primeros esclavos africanos a territorio ecuatoriano.

En este artículo se plantea que el uso del dialecto en la novela de Yuliana Ortiz abre la puerta al lector hacia una aproximación y

conocimiento de la cultura del pueblo afroecuatoriano, que le permite identificar sus características y rasgos más distintivos. Yuliana Ortiz incluye formas dialectales afro en su obra como una forma de resistencia político-cultural frente a los usos hegemónicos del lenguaje marcados por la exclusión racial y la hetero normatividad, buscando resignificar y revalorizar la cultura afro a través del dialecto.

Metodológicamente este estudio utiliza el análisis sociolingüístico del dialecto afroecuatoriano a fin de entender las continuidades, variaciones y usos actuales en la zona de Esmeraldas por parte de los afrodescendientes, así como valorar este como instrumento de reconocimiento identitario y relación intercultural. La aproximación hermenéutica hacia la novela permite conocer los significados y sentidos que la obra ofrece al lector respecto al desarrollo de la cultura afroesmeraldeña y sus manifestaciones. Además, la utilización de una herramienta cualitativa como la entrevista, que se llevó a cabo el 9 de junio de 2024 en la Feria Internacional del Libro en Quito, revela la postura e intención de la autora en relación con el rescate de sus rasgos ancestrales por medio de la identificación de matices dialectales de la oralidad afroesmeraldeña y revela su intencionalidad de rescatar dicha oralidad, núcleo central de la identidad de este pueblo desde la colonia.

El análisis del dialecto utilizado en la novela *Fiebre de carnaval* evidencia varias cosas: en primer lugar, la identidad lingüística del afrodescendiente a través del dialecto afroesmeraldeño; por otro lado, el proceso de resignificación, revalorización y revitalización de la cultura afro trabajada por la autora a través de la inspiración simbólica en su obra, en clara confrontación con los paradigmas fenotípicos raciales creados por los poderes coloniales para la dominación de los esclavos africanos y sus descendientes, hasta hoy vigentes; en tercer término, la emergencia de una nueva y diferente narrativa asentada en las diversas expresiones y manifestaciones del pueblo afrodescendiente. La incorporación del dialecto afroesmeraldeño en la narrativa de Yuliana Ortiz potencia la creación de una literatura más orgánica, dinámica y verosímil sobre este pueblo.

## Aproximación sociohistórica del pueblo afroecuatoriano

Originalmente la palabra *negro* ha estado asociada históricamente con la esclavitud y dominación histórica de las cual fueron objeto en el pasado los afrodescendientes, y posteriormente con problemáticas sociales como el racismo y discriminación. De esta forma, al hablar del estudio del dialecto afroesmeraldeño en este trabajo como forma de reivindicación cultural conlleva la idea de una exclusión preexistente aún en el lenguaje hacia los afrodescendientes. Sin embargo, en la actualidad “el término Pueblo afrodescendiente se les atribuye a todos aquellos descendientes de africanos que sobrevivieron a la trata esclavista ocurrida entre los siglos XVI y XIX” (Sánchez & Campoalegre, 2023). Concuerta con esto John Antón (2018) explicando que el *término afrodescendiente* en este aspecto “es una deconstrucción epistémica y gnoseológica” (2018, p. 3), que ha servido para su autoidentificación como sujeto poseedor de derechos y resignificación cultural de lo *negro*, a través del legado cambiando así este paradigma histórico.

Sobre la llegada de los afrodescendientes al Ecuador varios historiadores como el Padre Rafael Savoia, Fernando Jurado Novoa, Julio Estupiñán Tello, José Alcina Franch, Luisa Raquel Báez, Juan Pablo Pezzy y Jean Kapenda, entre otros, coinciden que debe ubicarse desde el momento mismo del descubrimiento de las costas de Esmeraldas en 1526. Posteriormente en 1553, un barco proveniente de Panamá con rumbo a Perú perteneciente al mercader Alonso de Illescas, naufraga en las costas de Esmeraldas cargado de esclavos entre quienes se encontraba el Cimarrón Antón, quien guio el grupo de libres hacia la construcción de un reino libre. Él cronista Miguel Cabello de Balboa también se refiere a otro liberto, Alonso de Illescas, que creó alianzas estratégicas con los indígenas con el propósito de conservar la autonomía y la libertad del territorio de Esmeraldas de manos de la Corona Española. Se funda así un territorio ligere con gobierno propio llamado República de Sambos. (Antón Sánchez, 2011, p. 73)

Con relación a los primeros asentamientos de los afrodescendientes en la provincia de Esmeraldas, Katty Hernández (2022, p. 88) relata los principales hitos que fueron fundamentales para la incursión

y posterior asentamiento en este territorio. En primer lugar, la huida de 23 cimarrones guiados por Antón en las costas de Esmeraldas para conformar los llamados palenques lo cual, en el año 1575, para lograr, después, en 1577 un otorgamiento o provisión real que conlleva el perdón por el delito del cimarronaje. *Los palenques de cimarrones*, que constituían pueblos pequeños formados por los cimarrones y que además tenían una organización social propia, son una prueba concreta del proceso de resistencia comunitaria” (Vicariato Apostólico de Esmeraldas & Centro Cultural Afroecuatoriano, 2009).

Más tarde, en el año 1600, obtuvieron la *Carta de libertad* enviada por Alonso de Illescas, quien muere en 1598, antes de ser aceptada la propuesta.

Proveniente de África, fue vendido como esclavo en Sevilla, donde aprendió la cultura europea. Radicado su amo en el Perú, en un viaje de comercio la nave que lo transportaba naufragó frente a Esmeraldas alcanzando la costa y la ansiada libertad. Con su liderazgo logró articular a indígenas y africanos, luchando por mantener la autonomía de la región con independencia de la injerencia española. Debió luchar fuertemente para conseguir el respeto de las autoridades coloniales a través de pactos de mutuo beneficio. (Alonso de Illescas – Presidencia de la República del Ecuador, 2018)

Las luchas históricas de carácter político del pueblo africano por su libertad y defensa del territorio en la provincia de Esmeraldas donde hicieron sus primeros asentamientos fueron, sin duda, el punto de partida para que otras comunidades afros a nivel nacional logren la organización de sus territorios, bajo los preceptos de libertad y rescate de su identidad cultural.

En el censo del 2022 las cifras del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, INEC detalla la existencia de una población de afrodescendientes en el Ecuador que alcanza una cantidad de 814 468 personas; de los cuales 343 408 se identifican afroecuatoriano/a, 225 804 como negro/a y 245 256 como mulato/a. Además, se puede observar que la provincia de Esmeraldas cuenta con la mayor concentración de afroecuatorianos con una cantidad relativa de 297 927, de los cuales 110

129 se identifican como afroecuatoriano/a, 116 500 como negro/a y 71 298 como mulato (Pillalaza, 2023, p. 14). Entonces, los datos estadísticos resultan importantes para contextualizar la realidad mostrada por la autora en la novela de cómo la trayectoria histórica marcada por la oralidad con sus variantes lingüísticas ha sido parte de estos cambios identitarios sociohistóricos que muestran ahora una autoidentificación diversa.

## Dialecto afrodescendiente

El dialecto afroesmeraldeño proviene de una lengua indígena desaparecida y catalogada como *esmeraldeño* o *atacame* que existió en la provincia de Esmeraldas, como lo menciona Jorge Gómez (2012). Esta lengua sobrevivió a la conquista española y se mantuvo hasta mediados del siglo XIX como parte de las relaciones interétnicas que se dieron entre los conquistadores, los indígenas y los afros que llegaron esclavizados al continente americano. En investigaciones posteriores de este mismo autor se determinó que esta lengua a principios del siglo XVIII era mayormente utilizada por los zambos, grupo poblacional producto de las relaciones entre afros e indígenas, y que contenían vocabulario kitchwa, castellano y africano (Gómez Rendón, 2013, p. 9).

No cabe duda de que, desde su llegada a la zona de Esmeraldas, los afrodescendientes usaron el *atacame* como lengua indígena originaria y como una valiosa herramienta para su inserción y adaptación en el territorio nacional, además del medio más idóneo para la conservación y transmisión de su cultura ancestral. Su cohesión socio-comunitaria les permitió establecer las primeras relaciones interculturales y además su propia identificación cultural por medio del conocimiento de otras culturas, lo que trajo consigo una diferenciación y resignificación de sus tradiciones ancestrales junto con otras manifestaciones surgidas en este espacio producto de la diáspora africana.

Sin embargo, al no contar con fuentes históricas disponibles sobre esa época, se atribuye que la desaparición de esta lengua ancestral y de otras que existieron también en el territorio nacional se debió a la imposición del español castellano como lengua oficial, como instrumento de dominación política y expropiación cultural en la conquista.

Según Gómez Rendon la lengua afro originaria fue sufriendo importantes variaciones, ya que empezó a albergar en su estructura contenido y elementos de otros grupos étnicos como parte de las relaciones interculturales marcadas por el mestizaje, dando como resultado el surgimiento de diversas corrientes dialectales después de su desaparición. De este modo, el dialecto del pueblo afroesmeraldeño refleja sus principales rasgos identitarios desde el zambaje, condición a partir de la cual los afrodescendientes tuvieron procesos de resistencia y resignificación ancestral en espacios como el lenguaje donde a través de creatividad y recursividad lograron una conexión con la cosmovisión afro desde un territorio que no les era propio en ese entonces (2013, p. 44).

Falcon y Mamani (2017) plantean que hay una conciencia lingüística que produce las variaciones lingüísticas, las cuales que están relacionadas por hechos sociales y culturales y que son elegidas por intereses particulares. En este sentido, el pueblo afrodescendiente asume su dialecto como un rasgo cultural que los define desde su territorio y los diversos factores sociales que los atraviesan. El dialecto, en este aspecto surge como una herramienta de visibilización y diferenciación de la cultura afro en el Ecuador y que conlleva en si una identificación afectiva por sus raíces que han sido conservadas desde la época de la colonia (2017, p. 98).

Con relación a la reconstrucción literaria del dialecto, Sandra Pinzón (2005) plantea que:

Es el resultado de una fragmentación lingüística por intercambios económicos o culturales que dan lugar a las llamadas variantes dialectales, las cuales constituyen rasgos singularizantes en un determinado grupo de habitantes en un territorio frente al uso normativo u oficial de una misma lengua. (p. 10)

Esta noción del dialecto y sus variaciones en la obra literaria de Yuliana Ortiz tiene congruencia y coincide con los factores que ha atravesado al pueblo afroecuatoriano a lo largo de su historia y su proceso de adaptación como consecuencia de los intercambios lingüísticos con otras culturas existentes en esta parte de Esmeraldas en la época colo-

nial. De hecho, conocer su origen determina qué factores lingüísticos son sus elementos más influyentes y porqué en la actualidad son importantes como signos de rescate y revitalización cultural en esta obra.

## **Variaciones lingüísticas y usos dialectales en *Fiebre de carnaval***

Se denomina variación lingüística al uso que dan los hablantes a la lengua para decir la misma cosa de maneras diferentes. En este sentido, el estudio y clasificación de estas variaciones permite visualizar los antecedentes, adaptaciones y cambios que ha tenido esta lengua para dar como resultados los dialectos.

Las variaciones lingüísticas se clasifican en léxicas, morfológicas, sintácticas, estilísticas y fonéticas. En este artículo, el estudio del dialecto afroesmeraldeño se enfoca en los niveles fonético y morfosintáctico. Este dialecto muestra características particulares de sonido en su forma de hablar, las cuales distan mucho de otras variantes dialectales de la lengua castellana empleadas en otras comunidades en el territorio nacional. El manejo lingüístico distintivo es el resultado de la diáspora africana y las relaciones interculturales que se dieron en la colonia (Areiza Londoño et al., 2004, pp. 8–19).

### **Variación fonética**

Rafael Areiza y otros autores (2004) definen a la variante fonética-fonológica como la pronunciación diferente de un fonema sin que cambie el significado de la palabra usada. Recalcan que las distintas formas de usar un fonema en varias regiones o zonas en un mismo territorio sirven para identificación y diferenciación de un dialecto desde sus rasgos lingüísticos, a la que ellos denomina realizaciones alofónicas, que no son más que las relaciones que existen entre el habla y los factores culturales y regionales en un mismo espacio geográfico (1998, p. 20), sin duda un rasgo muy característico y presente en el dialecto afro en la zona de Esmeraldas.

El siguiente fragmento de la novela *Fiebre de carnaval* ilustra con claridad este tipo de uso lingüístico basado en variaciones fonéticas:

Mi papi Manuel también se ríe de la nada como sus ídolos, justo cuando no tiene que hacerlo. ¿Por **quésque** se ríe?, **quésque** le pasa? me apreté contra su camisa vomitando un llanto espeso, se me metió la jedentina del trago, el tabaco y el perfume de este papi en la cabeza de golpe. (Ortiz Ruano, 2022, p. 11, énfasis mío)

### Variación morfosintáctica

Areiza define a las variantes morfosintácticas como: “La particularidades de una zona dialectal o social en lo referente a las construcción de palabras y oraciones” (p. 28). En este sentido, los autores además añaden que el morfema se ve atravesado por fenómenos como reduplicación o paragoge, que consiste en agregar un fonema o más al final de un vocablo. Estos casos son frecuentes en comunidades, sectores rurales y urbanos y su uso depende de la situación comunicativa, del contexto social y de factores históricos-geográficos.

En este mismo punto, los mismos autores destacan en el dialecto del pacífico colombiano la presencia de expresiones tales como: “¿cuándo *llegajtej*? ¿por qué te *salijtej*? que traducidos a la forma estándar corresponde a ¿cuándo llegaste? y ¿por qué te saliste?”(p. 51).

Con relación a esto, en el dialecto afroesmeraldeño es muy común encontrar este tipo de adiciones y supresiones en la construcción gramatical por la gran influencia y comunicación histórica que ha tenido el Pacífico y el Caribe por su aproximación geográfica con los afros en esta parte del Ecuador, como se puede evidenciar en este fragmento de la novela *Fiebre de carnaval*:

O a veces las mismas muchachas, para insultarse, se decían que eran de la Guacharaca o del 20 de noviembre o, peor aún, de la isla Piedá, pero yo no entendía cuál era la diferencia entre ellos y nosotros, qué nos colocaba a nosotros tras el velo de muchachas buenas y a ellas las etiquetaba de putas, o saetas, como decía mi mami Nela cuando yo estaba delante y no quería que aprendiera a hablar groserías. (Ortiz Ruano y Nin 2022, p. 28, énfasis mío)

## Variación sintáctica

En cuanto a la variación sintáctica utilizada en el dialecto, esta variante no está definida por factores sociolingüísticos, estilísticos o histórico-geográficos, siendo la falta de predicción en los contextos donde ocurren los fenómenos lingüísticos y el uso frecuente de adverbios y preposiciones las características principales en sus construcciones gramaticales, las cuales están determinadas por los significados que tienen para sus hablantes, por lo que su uso termina siendo meramente subjetivo en situaciones comunicacionales (Moreno Fernández, 1998, pp. 24–25).

Con base a esta teoría, Areiza y otros autores también ejemplifican como en la zona del Pacífico colombiano son frecuentes estas construcciones gramaticales tales como: “Yo no sé, no?” y “¿Voj no viništej, no?” que indican negación recurriendo a elementos adverbiales, los cuales cumplen la función de articular con mayor énfasis estas expresiones. Sin embargo, estos elementos utilizados no corresponderían una verdadera estructura gramatical porque se las realiza desde una posición subjetiva emergente del hablante para un acto comunicativo (2004, p. 30).

Una muestra de lo antes descrito se puede encontrar en este fragmento de la novela *Fiebre de carnaval*: “Que suda demasiado y se le van los males ese ratito no más, **por eso hay que bailar es bastante** y todos los fines de semana” (Ortiz Ruano y Nin 2022, p. 21, énfasis mío).

## Variación Sociolingüística

Además de las variaciones en el uso del habla ya mencionadas se suman los factores sociales, mismo que influyen en la lengua, y en este caso específico de los afroesmeraldeños donde existe una identificación y apropiación afro que viene de forma intrínseca desde sus orígenes ancestrales y que provee de cierta manera una información sociocultural.

Por otro lado, Sandra Pinzón (2005) argumenta que existen dos planos en la imposición de una lengua o idioma: el primero alude a la

presencia de variedades lingüísticas propias del pueblo dominado en su territorio y el segundo a la variedad lingüística de los conquistadores, la cual fue utilizada para ejercer la fuerza aplicando otra realidad y sistema de representaciones que creían superiores y necesarias para la dominación.

No obstante, producto de estas relaciones de poder entre culturas, inevitablemente se produjeron intercambios comunicativos que derivaron en variedades lingüísticas no definidas con elementos diferentes que surgieron desde la adaptación y la resistencia por parte de los dominados, con el fin de mantener los rasgos identitarios ancestrales que son evidentes en la forma de hablar, lo cual es algo característico de cada pueblo desde la cosmovisión y ubicación geográfica de su territorio, factores que también determinan la apropiación de lenguas, idiomas o dialectos (2005, p. 18).

Con respecto a esto, Ortiz reconoce abiertamente, en una entrevista realizada en el año 2024 en la Feria Internacional del Libro en Quito, que:

Lo que hice en *Fiebre* a través del lenguaje, era pensando en la posibilidad de conformar otra lengua que no solo es una jerga, que no solamente es oralidad, sino que es lenguaje nación; entonces, creo yo que es importante pensar para mí en la lengua no solamente como realidad, sino como proceso de resistencia. (Ortiz, comunicación personal, 9 de junio de 2024)

Aspecto que queda evidenciado en este fragmento de la novela *Fiebre de carnaval*: “Mire’ sa belleza, la más guapa’ e la hija’ e doña Nela” (p. 35). De esta forma, se exponen claramente algunas de las variaciones dialectales y vocabulario que contiene el dialecto afroesmeraldeño como características que son encontradas comúnmente en Esmeraldas. No cabe duda, que estas variaciones son parte de su comunicación en espacios cotidianos y que son conservados particularmente como parte de un lenguaje ancestral que ellos lo identifican como parte de su identidad.

## Una lengua de contacto intercultural

Es pertinente e importante, en esta parte del estudio antes de hablar sobre la estructura del dialecto afroesmeraldeño destacar el contacto significativo a través de la lengua que ha tenido la zona costera de Esmeraldas con el Caribe. En este sentido, la proximidad con esta región y su legado histórico de esclavitud generan una comunicación constante. Además, fue en el Caribe dónde se produjo una gran diversidad de intercambios lingüísticos.

David García León (2011) menciona, que este encuentro entre lenguas africanas y europeas produjo lenguas criollas, las primeras proveyeron rasgos fonéticos, gramaticales y de la segunda el léxico, que permitía la comunicación en situaciones de desigualdad como la esclavitud; sin embargo, este mismo autor recalca que hubo otros espacios como el cimarronaje en esta misma zona que conservaron sus rasgos dialectales ancestrales por la distancia de la lengua lexificadora y que se considera que estas tribus al permanecer aisladas son las lenguas criollas más puras en la actualidad.

La propia Yuliana Ortiz afirma al respecto:

Esmeraldas tiene mucho del Caribe también por la experiencia caribeña de la trata de personas africanas hacia el Caribe y hacia el Pacífico, creo que, a través de la estética, de la música, de la literatura, la comunidad afrodescendiente de Esmeraldas está todo el tiempo dialogando con el Caribe y a su vez el Caribe dialoga con el tope de Esmeraldas. (Ortiz, comunicación personal, 9 de junio de 2024)

La autora detalla que el dialecto afroesmeraldeño comparte semejanzas con los dialectos del español del Caribe. Enrique Balmaseda (2008) coincide con esto: “los rasgos fonéticos que se observan en las hablas bozales, como nasalizaciones vocálicas, reducciones consonánticas, supresión de -s implosiva, confusión de r/l a final de sílaba, interrogativas con sujeto antepuesto” (p. 54) demuestran la gran influencia africana que ha tenido en el lenguaje esta región. Igualmente, Gómez Rendón (2013) explica que el dialecto afroesmeraldeño se caracteriza

por la nasalidad como un rasgo fonético-fonológico del sistema vocálico en la forma de hablar de los esmeraldeños. El autor comenta que este rasgo nasal se encuentra también en lenguas indígenas en el Ecuador. Con referencia a la tonalidad de este acento, estudios recolectados por este mismo autor concluye que se debe al alargamiento vocálico en la vocal abierta frontal [a:] el que daría origen a la singular musicalidad del acento afroesmeraldeño el mismo rasgo que se encuentra presente también en las lenguas de África Occidental (2013, p. 33).

Ambos, Gómez Rendón y Balmaseda-Maetsu (2008), coinciden en estas características, las mismas que se muestran en esta cita de la novela *Fiebre de carnaval* que describen un diálogo cotidiano con representaciones identitarias como parte del dialecto afroesmeraldeño:

Eso no está bien, usted me dijo que quería salir a comer conmigo; ya pues aquí estoy, pero usted no dijo nada más; hablaba con su **voz nasal** y finita mientras se ponía sus gafitas negras, se paraba y bueno gracias, me voy, vamos hija. (p. 38, énfasis mío)

Partiendo de estas descripciones sobre el dialecto y específicamente sobre la variante lingüística afroesmeraldeña, existen diversos estudios sobre este tema con autores que convergen en cuanto a sus características y rasgos más distintivos del legado ancestral de la lengua africana. Por un lado, Lipski (2014) al estudiar los acentos de la poblaciones montubias y rurales de la costa ecuatoriana y sobre todo en la parte de Esmeraldas, enfatiza el fenómeno lingüístico de la “elisión”<sup>[1]</sup> de las consonantes /r/ /l/ por medio de un leve suavizamiento que se presenta en la pronunciación de las palabras agudas, hecho que también se repite con la consonante /s/ al final de una sílaba. Sin embargo, en este último caso, la acción fonética se ve determinada por ciertos escenarios sociolingüísticos considerados más formales por los afroesmeraldeños. Otro punto que el autor destaca es la pérdida de la

1 Fenómeno morfofonológico que consiste en la supresión de la marca de palabra en un proceso de formación de palabras. En ocasiones se emplea el término *elisión* para designar el proceso que da lugar al acortamiento de una voz. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA: «Glosario de términos gramaticales», [versión 1.0 en línea]. <<https://www.rae.es/gtg/elision>> [2024-08-26].

/d/ en este acento explicando como esta se debilita cuando se encuentra entre vocales o antecedido por una de ellas pareciéndose a una /r/, hecho que se presenta normalmente al final de una palabra.

Varios de los fenómenos lingüísticos sobre el dialecto afroesmeraldeño mencionados por los autores citados aparecen en la novela *Fiebre de carnaval*.

Por ejemplo, se evidencia el uso de elisiones, en esta frase la elisión de la letra /d/:

Y yo sigo oliendo a cebolla podrida y meado'e gato en medio de la conmoción de la mujeriza que vive en casa de mami Nela, que no es mi mami la que me parió sino mi abuela, pero ella odia esa palabra. (p. 17)

En el siguiente extracto de la novela aquí analizada se puede constatar la elisión de la consonante /t/ es:

Mi papi Manuel me había enseñado a capturar la música de la radio en un casé para poderla oír cuando quisiera y cuando yo ponía ese casé, mi mamita decía que por favor sacara esa mierda, que sentía que la estaban elevando en peso de los pelos de las patillas. (p. 19)

Otro rasgo del dialecto esmeraldeño que Jorge Gómez (2013) señala en estudios comparativos con lenguas ancestrales del pacífico e indígenas andinas con relación al origen de esta variante, es la coincidencia del uso de sílabas que se añaden a las raíces verbales también llamadas afijos verbales<sup>[2]</sup>, con excepción de la lengua Sia Pedee<sup>[3]</sup>. Concretamente el autor menciona: “estos modismos son préstamos

2 Afijo que expresa algún significado léxico (cualidad, acción, lugar, etc.) y que se une a una base de derivación para formar una nueva palabra derivada, como en *arte* + *-ista* > *artista*. La adjunción de un afijo derivativo provoca, por tanto, cambios en el significado. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA: «Glosario de términos gramaticales», [versión 1.0 en línea]. <<https://www.rae.es/gtg/afijo-derivativo>> [2024-08-28].

3 Lengua de la nacionalidad Eperera Siapidara, ubicada en la provincia de Esmeraldas. <https://www.voce-seimagenes.org/sia-pedee/> [2024-08-2].

tardíos de las lenguas kitchwa y castellana y el proceso de acomodación fonética de los préstamos africanos que ocurrió en los primeros años de contacto” (p. 42). Y por último, Lipski menciona que como parte intrínseca del dialecto afroesmeraldeño se encuentra el uso del “yeísmo”<sup>[4]</sup> que usa el alófono [j] para los grafemas /y/ y /ll/ y que es una característica propia en la forma de hablar de los afroesmeraldeños (2014, pp. 125–147).

Con respecto a estas aseveraciones, y con relación a la de Gómez la novela refleja esta construcción gramatical en el dialecto afroesmeraldeño en varios fragmentos. Por ejemplo, en el siguiente se pueden observar los afijos verbales para representar cantidad: “Y brincaba el ñañerío, la mujeriza” (2022, p. 19, énfasis mío). En este otro extracto se menciona con énfasis una acción de gran dimensión: “Y la gente entraba en una especie de trance y **brincadera**, las paredes vibraban, la casa iba a ser tumbada sí o sí al son del saboro”( p. 18).

Este tipo de expresiones que se encuentran naturalizadas y encontradas en fragmentos de la obra literaria de Yuliana Ortiz Ruano sin que estén bajo una estructura formal, no deben ser consideradas jergas populares; antes bien son continuidades históricas o productos de relaciones interétnicas y preservación cultural, que como lo menciona el autor son producto de las relaciones interculturales a través del lenguaje. Dicho esto, el uso del dialecto para el pueblo afrodescendiente se convirtió no solo en un cuerpo de señales diferenciadoras de su etnia, sino en un símbolo de cultura que establece sus orígenes ancestrales y que además forma parte de sus representaciones identitarias.

## **El dialecto afroesmeraldeño como rasgo identitario de la cultura afrodescendiente en la novel *Fiebre de carnaval***

Con todo lo antes dicho, se puede afirmar que el uso del dialecto para el pueblo afrodescendiente se convirtió no solo en un cuerpo de señales diferenciadoras de su etnia, sino en un símbolo de cultura que

4 El yeísmo es consecuencia de la eliminación de las diferencias entre dos fonemas articulatoriamente muy próximos. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: *Ortografía de la lengua española* [en línea], <https://www.rae.es/ortografia/el-yeismo>. [Consulta: 28/08/2024].

establece sus orígenes ancestrales y que además forma parte de sus representaciones identitarias.

Se refiere a esto, Yuliana Ortiz:

Tenemos muchas palabras que digamos son rastros, son registros que fueron dejando nuestros ancestros para que no olvidemos que si estamos aquí y si estamos en ese territorio fue un proceso de lucha y un proceso de resignificación contra todo lo que no se podía, contra todo lo que se impedía hacer. (Y. Ortiz, comunicación personal, 9 de junio de 2024)

Incluso se puede citar otro ejemplo que alude a la elisión de la letra /s/ encontrado en la novela *Fiebre de carnaval* como rasgo netamente del dialecto afroesmeraldeño: “Cuando empezaba el coro de La **vamo** a tumbar, la gente se alocaba y eso era salta y salta sobre las tablas del suelo. Sacadera de madre” (Ortiz Ruano, 2022, p. 17, énfasis mío), Yuliana Ortiz utiliza el dialecto afro al que ella denomina lengua ancestral como una forma de representación de la cultura afro de Esmeraldas en la novela. Por otro lado, ella enfatizó el uso del lenguaje como un recurso de resistencia cultural y transmisión de la identidad afro expresado en costumbres orales que resignifican la afrodescendencia en este relato.

Esto tiene congruencia con el informe de Jorge Gómez (2013) cuya investigación concluye que la lengua esmeraldeña es el reflejo perfecto de la sociedad zamba, y que en el interior de la misma coexisten diferentes razas, con formas de vida y visiones del mundo distintas atravesadas por la cosmovisión afrodescendiente. De este mismo modo María Armas (Armas Córdova, 2022) concluye en su estudio que los afrodescendientes tienen la capacidad de distinguir, separar y apropiarse de vocablos que consideran suyos desde su visión afrodescendiente.

A la vez, Yuliana Ortiz revela claramente su intencionalidad en el uso del dialecto afro en el contexto narrativo de su obra:

Lo único que yo quería hacer es, de alguna manera, ensayar esta posibilidad de ir construyendo una lengua que pueda trazar otra ruta por decirlo así, un lenguaje-nación que pudiera imaginar otras formas de narrar un cuerpo negro, porque desde la narrativa del cuerpo negro somos una amenaza. (Y. Ortiz, comunicación personal, 9 de junio de 2024)

Con relación a esto, Ineke Phaf-Rheinberger (citada en Benavente Morales, 2008) propone la categoría de *lenguaje-nación* a la que define como “la noción que expresa la experiencia de un pueblo oprimido que siempre ha sido criticado y denigrado por el establishment debido a su estatus” (p. 311).

Sobre esta base, se puede afirmar que Ortiz usa el dialecto esmeraldeño para resignificar al afrodescendiente en todas sus dimensiones del ser su objetivo principal es cambiar ese paradigma histórico de corte negativo que conlleva aún tintes de discriminación y exclusión en la sociedad ecuatoriana. En la zona de Esmeraldas también se pueden encontrar variaciones sintácticas, las cuales se caracterizan por el uso de adverbios y preposiciones en el lenguaje, es muy común en la construcción de oraciones en países que comparte el dialecto español de la región del Caribe para describir una actividad cotidiana, como se puede evidenciar en esta cita de la novela *Fiebre de carnaval*, donde fácilmente se puede observar el uso de la preposición como para enfatizar una persona o una acción:

Las chicas mayores que estaban a mi alrededor dijeron mira ese veterano, esta **como** sabroso. Me dio rabia y me moví hasta él para que no lo jodieran, bien dice mi mami Nela que las niñas de ahora nacen **con** la arrechera desde la fábrica. (Ortiz Ruano, 2022, p. 10, énfasis mío)

Yuliana Ortiz busca romper, a través de su narrativa, con los rezagos coloniales y reivindicar las luchas sociopolíticas que los afroecuatorianos han protagonizado a través de tiempo con la que han logrado cambiar prototipos y obtener el reconocimiento como pueblo y etnia junto, con los correspondientes derechos que esto conlleva y que están establecidos actualmente en la Constitución ecuatoriana. De este

modo, es posible advertir cómo, en la novela *Fiebre de carnaval*, el dialecto es utilizado como un elemento estético-cultural de connotaciones simbólicas y ancestrales que desde una narrativa revitalizadora busca integrar esos rasgos identitarios afrodescendientes a través del lenguaje.

Concuerda con esto Iván Rodrigo (2012) al mencionar: “la literatura afro pretende ser un dispositivo donde el lenguaje se reterritorializa, tratando de forjar la idea de identidad” (p. 94). Rodrigo reconoce que estas *otras literaturas*, además de ubicar más culturas en el territorio nacional, en este caso específico la cultura afro, buscan salir del canon blanco-mestizo predominante desde la época de la colonia, canon donde los personajes afrodescendientes no tenían relevancia, y su participación quedaba reducida en la singularidad del dialecto que no tenía una representación cultural y que en muchos casos quedaba relegado al plano de lo exótico.

Desde estas percepciones de que el dialecto afroesmeraldeño es un registro ancestral y representación identitaria de la cultura afro presente en la novela. Se puede inferir que en su construcción han influido variables tanto geográficas como sociales e históricas las cuales han provocado variaciones lingüísticas que dotan de características singulares en los modos de hablar de los personajes. La singularidad del dialecto afroesmeraldeño para este caso de estudio revela diferencias diatópicas, diastráticas y diafásicas. Sergio Cordero (Cordero, 2009), identifica “la diferenciación diatópica como la pertenencia al espacio geográfico, la diastrática a los distintos grupos sociales o variantes verticales, la diafásica a los estilos lingüísticos según determinadas situaciones comunicativas” (2009, p. 75). Este autor además menciona que: “el resultado de estas diferencias crean un tipo de léxico alterno conformado por subcódigos que son incorporados al lenguaje común en una determinada comunidad” (2009, p. 75).

Por su parte Yuliana Ortiz afirma:

Creo que tal vez lo que intenté hacer es trabajar una lengua que pudiera de alguna manera imponerse o sobrevivir a la imposición adulta; y cuando digo al tiempo haciendo refiero a la idea de mayo-

res, a nosotros como personas mayores, sino al sistema de tutelaje, al sistema que nos van trazando una ruta para podernos mover, para poder pensar, *no puedes hablar* así, por ejemplo. En el lenguaje en Esmeraldas siempre se están corrigiendo a las personas, las personas afrodescendientes estamos todo el tiempo haciendo diglosia lingüística, de alguna manera no hablamos igual que cuando estamos en nuestra comunidad que cuando estamos frente a un público, frente a otras personas, porque hay una fobia digamos a nuestro acento ahora. (Y. Ortiz, comunicación personal, 9 de junio de 2024)

Con estas descripciones de situaciones, lugares y espacios de interrelación, no cabe duda la presencia de estas diferencias del habla en el dialecto afroesmeraldeño y como este se encuentra atravesado aún por diversos factores como el reduccionismo, la exclusión, a la vez que contradictoriamente, por un proceso de resistencia cultural en el territorio, como lo menciona la autora de *Fiebre de carnaval*.

En este sentido, las variantes lingüísticas del dialecto afroesmeraldeño, más que mostrar las diferencias en su modo de hablar, también evidencian situaciones en las que están presentes temas como la diglosia<sup>[5]</sup> como menciona Yuliana Ortiz, y que tiene que ver concretamente con la variante diafásica, un factor importante en la transmisión cultural al tener relación directa con los espacios comunicativos donde se reproduce o no la identidad afrodescendiente en determinadas relaciones interculturales.

Ana Sánchez (Sánchez Muñoz, 2007) argumenta que en todo contexto comunicativo, en este caso los diálogos de la novela *Fiebre de carnaval*, se muestra “un registro en estas diferencias lingüísticas que se utiliza en situaciones sociales específicas y que contiene rasgos lingüísticos característicos” (2007, p. 221). Efectivamente, la autora de *Fiebre de carnaval* utiliza el dialecto afro como una opción en su narrativa que contiene rasgos lingüísticos identitarios para transmitir la

5 La Academia real española define la diglosia como un bilingüismo, en especial cuando una de las lenguas goza de prestigio o privilegios sociales o políticos superiores ASALE, RAE-, y RAE. s. f. «diglosia | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 17 de agosto de 2024. <https://dle.rae.es/diglosia>.

cultura afro al otro frente a la invisibilización en otros espacios fuera del territorio afrodescendiente.

## Conclusiones

En definitiva, el uso del dialecto afro en la novela *Fiebre de carnaval* de Yuliana Ortiz, más allá de ser un mero recuso literario, o una herramienta de comunicación y de relacionamiento social, recoge y valora un rasgo característico dialectal de esta zona de Esmeraldas. Este rasgo dialectal es considerado como el primer medio que les permitió a los afros en esta zona de Esmeraldas diferenciarse culturalmente, así como también relacionarse con otras culturas. El origen del dialecto afro, como se ha expuesto en este trabajo, surgió en primera instancia de una lengua muerta llamada Atácame; no obstante, este ha sufrido modificaciones y variaciones a través del tiempo que le han permitido adaptarse, pero sin descartar los rasgos ancestrales de su identidad.

El dialecto afro no solo ha sido una manifestación cultural, sino también una bandera de resistencia política del pueblo afrodescendiente, ya que fue conservado desde la época colonial junto con otras tradiciones ancestrales pese a las restricciones de su divulgación ya que contenía elementos característicos de su ancestralidad traídos de la diáspora, los cuales no eran permitidos en la alineación de la cultura establecida por su esclavizador. En la actualidad se pueden encontrar vestigios de esta forma de dominación expresados en prejuicios raciales y de clase que provocan invisibilización, discriminación y violencia hacia los afrodescendientes como se puede exponer en esta cita de la novela *Fiebre de carnaval*:

Y se cagan de risa los hijueputas y yo me voy para mi palo de guayabas y allá me quedo. Los ignoro y me gritan baja, Ainhoa, o baja negrita. Cuando me dicen negrita me entra rabia, me paro en la rama del árbol de guayabas, abro un costado de mi shor y me meo sobre ellos. Salen corriendo, igual el meado les chispea por arriba de la cabeza. Como sé que me delatarán, bajo corriendo a lavarme las manos y a poner cara de idiota. De gringa. De no matar una mosca, que es lo mejor que sé hacer. A mí no me gusta jugar con ellos porque tienen juegos fuertes, feos y cochinos. (pp. 64–65)

Con base a lo analizado en este artículo, se expone cómo Yuliana Ortiz en su novela *Fiebre de carnaval* muestra el dialecto de los afroesmeraldeños como un elemento no solo estético, sino también como un transmisor cultural y una herramienta política. De esta manera, refleja los principales rasgos ancestrales fonéticos y morfosintácticos en la estructura del dialecto afroesmeraldeño, el cual aún conserva la gran influencia de lenguas africanas de la región del Caribe y Pacífico y que son parte de la identidad afrodescendiente. Esta connotación resignifica la cultura del pueblo afro en el Ecuador a partir de sus representaciones y tradiciones orales comenzando por la revitalización y reivindicación cultural, así como desde sus demandas políticas de reconocimiento, lo que ha dado como resultado una nueva narrativa de la cultura afro plasmada en textos literarios que proponen relaciones de igualdad, alteridad y respeto intercultural.

## Bibliografía

- Alonso de Illescas – Presidencia de la República del Ecuador. (2018). <https://www.presidencia.gob.ec/alonso-de-illescas/>
- Antón Sánchez, J. (2011). *El proceso organizativo afroecuatoriano: 1979 - 2009* (1. ed). FLACSO, Sede Ecuador.
- Antón Sánchez, J. (2018). La Política del Reconocimiento en el Decenio Internacional Afrodescendiente (2015-2024). *Universidad de Los Andes, Museo Arqueológico*, , 95, 121–144.
- Areiza Londoño, R., Cisneros Estupiñán, M., & Tabares Idárraga, L. E. (2004). *Hacia una nueva visión sociolingüística* (1. ed). Ecoe Ediciones.
- Armas Córdova, G. M. (2022). *Vitalidad lingüística del léxico afroesmeraldeño encontrado en Juyungo de Adalberto Ortiz*. <https://repositorio.puce.edu.ec/handle/123456789/23163>
- Balmaseda-Maestu, E. (2008). *La huella africana en el español caribeño a través de Mojana Drume Negrita y Saludo Changó*. <https://dadun.unav.edu/bitstreams/9aa98171-3427-4317-a256-78822ff9791f/download>
- Benavente Morales, C. (2008). Ineke Phaf-Rheinberger (ed.) El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento: Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant. *Literatura y lingüística*, 19, 311–329. <https://doi.org/10.4067/S0716-58112008000100019>
- Cordero, S. (2009). *Algunas consideraciones sobre el lenguaje común y el lenguaje técnico*. | *Káñina*. 33(4), 75–80.
- García León, D. L. (2011). Las lenguas criollas del caribe: orígenes y situación sociolingüística, una aproximación. *Forma y Función*, 24(2), 41–67.

- Gómez Rendón, J. (2013). Deslindes lingüísticos en las tierras bajas del Pacífico Ecuatoriano. Segunda Parte. *Antropología Cuadernos de Investigación*, 12, Article 12. <https://doi.org/10.26807/ant.v0i12.72>
- Gómez Rendón, J. A. (2013). *El esmeraldeño: ¿una lengua prehispánica en el siglo XIX?* [Report]. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4069>
- Hernández Basante, K. (2022). *Los hilos que entretrejen cuerpoterritorio y vidaexistencia: Reflexiones con las abuelas afrodescendientes y su pensamiento/saber* (Primera edición). Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lipski, J. M. (2014). *El español de América* (S. Iglesias Recuero, Trad.; octava edición). Ed. Cátedra.
- Moreno Fernández, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje* (1. ed). Ed. Ariel.
- Ortiz Ruano, Y. (2022). *Fiebre de carnaval* (1a edición). Recodo Press.
- Ortiz Ruano, Y., & Nin, L. (2022). *Fiebre de carnaval* (1a edición). Recodo Press.
- Ortiz, Y. (2024, junio 9). *El lenguaje en la novela Fiebre de Carnaval* [Personal].
- Pillalaza, C. (2023). *Análisis preliminar CENSO 2022 con enfoque en Pueblos y Nacionalidades*. INEC. <https://www.secretariapueblosynacionalidades.gob.ec/wp-content/uploads/2023/12/Presentacion-CENSO-2022-Pueblos-y-Nacionalidades.pdf>
- Pinzón, S. (2005). Nociones Lingüísticas Básicas- Lenguaje, lengua, habla, idioma y dialecto. *Revista La Tadeo (Cesada a partir de 2012)*, 71, Article 71. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/545>
- Mendizábal, I. (2012). *La lengua y lo afro: De la literatura oral a la oralitura*. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5147>
- Sánchez, A., & Campoalegre, R. (2023). *Aportes para la Declaración de Derechos de los Pueblos Afrodescendientes* (CLACSO). <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/248378/1/Derechos-afrodescendientes.pdf>
- Sánchez Muñoz, A. (2007). Variación lingüística en registros del español de hablantes de herencia. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 7, 219–232.
- Vicariato Apostólico de Esmeraldas & Centro Cultural Afroecuatoriano. (2009). *Enciclopedia del Saber afroecuatoriano* (Vols. 1–100). Gráficas Iberia- Quito.

# Imaginarios del miedo y violencia de género en *Pelea de gallos* de María Fernanda Ampuero: un análisis hermenéutico del terror cotidiano

Paula Espinosa Posso\*

## Resumen

Este artículo analiza los imaginarios del miedo y la representación de la violencia de género en *Pelea de gallos* (2018), obra de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero. Desde una perspectiva hermenéutica del discurso, se examinan relatos seleccionados de esta colección de cuentos de terror que inscriben el horror no en lo sobrenatural, sino en la vida cotidiana, especialmente en los espacios domésticos y familiares. A partir de un marco teórico que incluye aportes de Tzvetan Todorov, Stephen King, Julia Kristeva, Pierre Bourdieu, Rita Segato, Teun van Dijk y J.L. Austin, el análisis se organiza en tres ejes: la configuración del hogar como espacio de violencia, el uso de lo grotesco y lo abyecto como recursos narrativos, y la construcción de los imaginarios sobre la feminidad y la masculinidad. Se concluye que los relatos de Ampuero configuran un terror estructural que interpela las formas en que el poder patriarcal habita lo cotidiano y se reproduce mediante el lenguaje, los cuerpos y las relaciones de poder.

**Palabras clave:** terror cotidiano, violencia de género, imaginarios sociales, María Fernanda Ampuero.

\* Técnica docente de la Universidad Central del Ecuador, recibió el premio de periodismo “Eugenio Espejo” UNP 2025, categoría Crónica, por su trabajo. “La generación que olvidó tildar el pasado”, publicado en la revista Mundo Diners.

Correo: pnespinosa@uce.edu.ec  
ORCID: 0009-0004-8058-7100

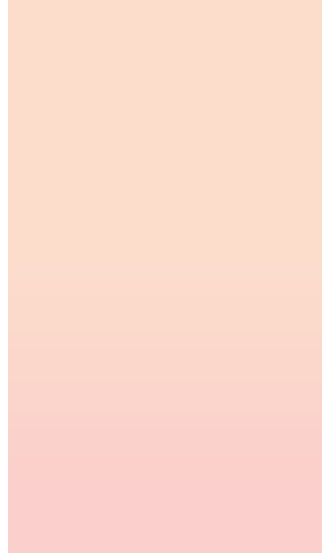
Fecha de recepción: 21 de Dic. 2026

Fecha de aprobación: 27 de Dic. 2026

## Abstract

*This article analyzes the imaginaries of fear and the representation of gender-based violence in *Pelea de gallos* (2018), a short story collection by Ecuadorian writer María Fernanda Ampuero. From a hermeneutic discourse perspective, selected stories are examined to show how horror arises not from the supernatural, but from everyday life, particularly within domestic and family spaces. Based on a theoretical framework drawing on Tzvetan Todorov, Stephen King, Julia Kristeva, Pierre Bourdieu, Rita Segato, Teun van Dijk, and J.L. Austin, the analysis is structured around three axes: the configuration of the home as a space of violence, the use of the grotesque and the abject as narrative strategies, and the construction of imaginaries about femininity and masculinity. The article concludes that Ampuero's stories construct a form of structural horror that challenges how patriarchal power operates in daily life through language, bodies, and power relations.*

**Keywords:** *Everyday horror, Gender-based violence, Social imaginaries, María Fernanda Ampuero.*



## Introducción

El terror es un género narrativo cuyo propósito es generar sensaciones de miedo e incomodidad en los lectores. Originalmente, el terror se vinculó al folclore de los pueblos del mundo y a las narraciones orales que exploraban lo sobrenatural y lo fantástico. Lovecraft (1927) señala que el terror se apoyaba en la cultura y creencias religiosas: el temor a dioses y demonios, la hechicería y todo aquello que no encontraba una explicación natural. Sin embargo, a partir del siglo XVIII, la oralidad de mitos y leyendas de los pueblos evolucionó hacia el surgimiento del gótico literario, el cual sentó las bases para el desarrollo del terror moderno, un terror que no solo evoca fantasmas, demonios o monstruos, sino que también explora los miedos sociales y culturales.

El gótico se caracterizó por ambientaciones en castillos y monasterios, así como por la presencia de personajes arquetípicos como el villano, la dama vulnerable y el héroe, todos enmarcados en atmósferas de misterio, transgresión y decadencia. Destacan obras como *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe y *el Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, esta última, considerada como la primera novela gótica. La tradición del gótico destaca por la creación de atmósferas inquietantes a partir del abordaje de temas como: la soledad, el ocultismo, la religiosidad, etc., y por la creación del miedo a partir de lo sobrenatural, el dolor y la muerte.

Con el tiempo, el género de terror se alejó de la tradición del gótico y lo sobrenatural para dar paso al terror psicológico y terror social; retratando miedos que derivan de crisis económicas, sociales y ambientales. La literatura de terror en Ecuador también fue parte de esta evolución y en la actualidad manifiesta un terror que combina lo sobrenatural con lo cotidiano, visibilizando problemáticas sociales como: la inseguridad, la desigualdad y, especialmente, la violencia de género.

La obra *Pelea de gallos* (2018) de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero se inscribe en esta corriente, configurando un terror que emerge de la violencia cotidiana ejercida en espacios familiares y domésticos. Este artículo se propone analizar los imaginarios del miedo

construidos en *Pelea de gallos*, enfocándose en cómo la autora representa la violencia de género a través de recursos narrativos, estéticos e ideológicos. Para ello, se adopta un análisis literario del discurso que permite examinar las múltiples dimensiones del texto literario y su vinculación con los mandatos de género y las dinámicas de poder.

El estudio se organiza en torno a tres ejes temáticos: la representación del hogar y la familia como espacios de violencia, el uso de lo grotesco y lo abyecto como estrategias narrativas, y la construcción de los imaginarios sobre lo femenino y lo masculino. A partir del análisis de relatos seleccionados, se busca visibilizar cómo Ampuero articula un terror que no depende de elementos sobrenaturales, sino de la violencia estructural que atraviesa la vida cotidiana.

En este contexto, la pregunta que guía este estudio es: ¿cómo se configuran los imaginarios del miedo en *Pelea de gallos* y qué papel cumple la violencia de género en esa configuración? El objetivo principal del artículo es analizar los mecanismos narrativos y simbólicos, mediante los cuales María Fernanda Ampuero construye un terror cotidiano íntimamente vinculado a las estructuras patriarcales y a los mandatos de género.

## Marco teórico

El análisis literario de *Pelea de gallos* se fundamenta en un marco teórico interdisciplinario que integra perspectivas sobre el género del terror, los recursos narrativos empleados para su construcción, y los estudios sobre violencia y género.

Tzvetan Todorov (1981) establece que la literatura de terror se caracteriza por la presencia de lo *fantástico*, un concepto que oscila entre la explicación racional y la explicación sobrenatural de fenómenos que sobrepasan el entendimiento humano y generan incertidumbre. En este marco, un suceso como puertas que se abren solas podría explicarse de forma racional —atribuyéndolo al villano de la historia— o sobrenatural —imputándolo a un ente fantástico como un fantasma o un monstruo.

Según explica Todorov (1981), lo sobrenatural es un elemento típico de lo fantástico, aunque no es exclusivo ni imprescindible de él. Lo sobrenatural es aquella cosa inexplicable sobre la cual el lector experimentará el efecto de lo fantástico. Cuando lo sobrenatural no encuentra una explicación lógica y debe adaptarse a nuevas leyes creadas para la ficción, entonces entra al mundo de lo *maravilloso*. En cambio, cuando lo sobrenatural encuentra una explicación racional para su existencia dentro del relato, se encuentra en el mundo de lo *extraño* y, consecuentemente, ingresa al terreno de lo terrorífico (Espinosa, 2024, p. 30).

En ese sentido, los relatos de *Pelea de gallos* se sitúan en lo *extraño*, pues la atmósfera de terror se construye en el espacio doméstico y privado; en la cotidianidad del hogar familiar y, en pocos casos, en el espacio público. Aunque el terror de Ampuero se aleja de lo sobrenatural, retoma recursos narrativos tradicionales de la literatura de terror como la creación de atmósferas incómodas y tensionantes mediante descripciones de violencia explícita, situaciones grotescas y personajes perturbados.

Ampuero logra la atmósfera inquietante siguiendo lo que Stephen King (2006) denomina como niveles de implicación del lector en el género de terror, los cuales están “por encima de todo, el terror, por debajo el horror y, en el nivel inferior, el reflejo automático de la repulsión” (p. 48). El terror es lo sugerido e incierto: las puertas que se abren solas, una habitación que oculta un misterio o la incertidumbre sobre lo que sucederá con el grupo de hombres y mujeres secuestrados.

El horror, en cambio, es lo explícito; todo aquello que se muestra con detalle: una escena de tortura, la descripción de un monstruo y sus acciones o una serie de diálogos sin censura entre los personajes. Finalmente está la repulsión que refiere a todo aquello que genera asco y rechazo como: descripciones de suciedad y fluidos corporales. En esa misma línea Julia Kristeva (2004) estudia lo abyecto y lo define como “aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (p. 11). Todo aquello que perturba el orden simbólico y desafía los límites del cuerpo y la identidad, concepto fundamental para analizar las imágenes viscerales y grotescas presentes en la obra de Ampuero, que

confrontan al lector con los cuerpos violentados y la descomposición de las normas sociales.

Ampuero articula los tres niveles propuestos por King para generar miedo y, al hacerlo, provoca que el lector empatice con los personajes y sus experiencias. De este modo construye un terror social y cotidiano en el que hombres y mujeres puedan verse reflejados.

Estos recursos se enlazan con las ideas de Ampuero sobre violencia de género, que encuentran fundamento en los planteamientos de Pierre Bourdieu (1998), sobre la dominación simbólica y las estructuras patriarcales que legitiman la desigualdad y la violencia contra las mujeres.

Bourdieu (1998) plantea que:

El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos (p. 22).

La sociedad actúa a nivel simbólico colocando al hombre por encima de la mujer. En esta división sexual del trabajo, los hombres ocupan labores que requieren esfuerzo intelectual y físico, mientras que las mujeres han sido relegadas al trabajo doméstico y de cuidado. Esta división también ha permitido que el hombre genere mayor capital económico, social y simbólico; lo cual fomenta diversas formas de violencia contra las mujeres, inscritas en la violencia de género.

Ampuero retrata una violencia de género que afecta tanto a mujeres como a hombres, ya que ambos son víctimas de los mandatos de género que el orden social les impone. En ese marco, Rita Segato (2018) profundiza en el carácter estructural de la violencia, señalando que se reproduce en lo cotidiano. Los mandatos de masculinidad y feminidad se materializan en la conducta, la orientación sexual, la forma de vestir, hablar y pensar.

A las mujeres se les pide que sean dóciles, recatadas, sensibles, femeninas y cuidadoras. A los hombres se los asocia con figuras que deben ser fuertes, dominantes, proveedores y viriles. Segato (2018) afirma que “el mandato de masculinidad exige al hombre probarse hombre todo el tiempo; porque la masculinidad, (...), es un estatus, una jerarquía de prestigio, se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal” (p. 40).

Ampuero recrea estos mandatos en *Pelea de gallos*, exponiéndolos mediante situaciones de violencia que, junto con los recursos narrativos ya mencionados, generan la atmósfera inquietante propia del terror.

Por último, hay que mencionar que la teoría del análisis del discurso de Teun Van Dijk (2009) y la teoría de los actos de habla de J.L. Austin (1955) permiten comprender cómo, en estos relatos, el lenguaje funciona no solo para comunicar, sino para ejercer poder, amenazar, silenciar o legitimar la violencia, herramientas fundamentales para el análisis hermenéutico de los textos literarios seleccionados.

Van Dijk ve al discurso como una práctica social que reproduce o desafía relaciones de poder, lo que resulta clave para identificar cómo las narraciones construyen y reflejan la violencia. Por su parte, Austin plantea que las palabras no solo describen la realidad, sino que permiten realizar acciones; lo que en *Pelea de gallos* se traduce en diálogos y silencios cargados de intención y efecto. Ambas perspectivas permiten desentrañar la dimensión performativa y política del lenguaje en los cuentos analizados.

## Metodología

Este estudio se desarrolla bajo un enfoque cualitativo y adopta el método hermenéutico, adecuado para la interpretación de significados en textos literarios. El objetivo es analizar cómo se configuran los imaginarios del miedo y la violencia de género en *Pelea de gallos* de María Fernanda Ampuero, considerando el terror cotidiano como un elemento narrativo y simbólico. La hermenéutica permite ir más allá de la descripción superficial para acceder a las capas implícitas de sentido, atendiendo tanto a lo dicho como a lo silenciado.

La investigación se sustenta en la lectura y análisis de siete cuentos seleccionados de manera intencional, escogidos por su relevancia en la representación de situaciones de violencia de género y expresiones de miedo, así como por su diversidad en el uso de recursos narrativos propios del terror. Los cuentos seleccionados son: Monstruos, Ali, Crías, Nam, Persianas, Subasta y Luto. Estos textos fueron examinados mediante el análisis de categorías temáticas, principalmente:

**Recursos narrativos:** para identificar narradores, puntos de vista, espacios y personajes de los relatos.

**Recursos pragmáticos:** para estudiar los diálogos de los personajes e identificar actos de habla que propicien la atmósfera terrorífica.

**Recursos estéticos:** en donde se encuentran los niveles de implicación del lector: terror, horror y repulsión.

**Referentes ideológicos:** para determinar las ideas de la autora sobre roles de género y violencia de género.

El análisis se apoya en varios marcos conceptuales: la teoría del análisis del discurso de Teun Van Dijk (2009), para comprender cómo el lenguaje opera como vehículo de poder y control, y la teoría de los actos de habla de J.L. Austin (1955), que permite reconocer cómo ciertos enunciados no solo describen la realidad, sino que la producen o transforman, incluso legitimando la violencia; los estudios de Stephen King (2006) y Julia Kristeva (2004) para explorar el modo en que la autora utiliza lo grotesco y lo abyecto para causar inquietud y; las ideas de Pierre Bourdieu (1998) y Rita Segato (2018) para encontrar el subtexto sobre violencia de género como móvil del terror.

Estos enfoques se integran al proceso hermenéutico para examinar cómo la autora articula el terror cotidiano con la violencia de género a través de dichos recursos. La interpretación siguió un proceso ordenado en tres fases: (1) lectura profunda de la totalidad del libro, (2) identificación y codificación de fragmentos relevantes según las categorías propuestas, y (3) análisis interpretativo contrastado con los

postulados teóricos. Este procedimiento busca mantener un diálogo constante entre el texto literario y el marco conceptual, permitiendo extraer significados complejos sin perder de vista el contexto sociocultural de la obra.

## **Análisis**

El análisis de *Pelea de gallos* se organiza en torno a tres ejes que permiten comprender cómo María Fernanda Ampuero articula el terror cotidiano y la violencia de género desde lo narrativo, lo estético y lo ideológico. Estos ejes surgen de la lectura hermenéutica de los relatos y del diálogo con los marcos conceptuales propuestos, atendiendo tanto a los elementos explícitos como a las tensiones y silencios que configuran los imaginarios del miedo. Cada eje se desarrolla con el apoyo de fragmentos seleccionados de los cuentos, cuya interpretación se vincula con las teorías sobre terror, lo abyecto, el poder y la violencia de género, con el fin de revelar las múltiples capas de sentido que sostienen el terror cotidiano en la obra.

## **El hogar como espacio de violencia**

En este primer eje de análisis se aborda la manera en que el espacio doméstico, tradicionalmente asociado a la protección y la intimidad, puede transformarse en un escenario de violencia, control y miedo. A través de recursos narrativos que combinan lo implícito y lo explícito, Ampuero deconstruye la idea del hogar como refugio para convertirlo en un territorio donde la amenaza se instala de forma silenciosa. Para ilustrar este desplazamiento simbólico del hogar hacia un espacio de opresión, se analizan los cuentos “Monstruos” y “Ali”, en los que la violencia de género se manifiesta de maneras distintas pero complementarias, siempre atravesada por el silencio, la sospecha y la asimetría de poder.

En “Monstruos”, el hogar aparece como un espacio donde el abuso sexual se normaliza a través del silencio. La historia narra la experiencia de dos niñas gemelas que disfrutaban del cine de terror y que están entrando a la etapa de la pubertad. Los descubrimientos que hacen las niñas sobre el mal y el terror no residen solamente en las advertencias

que les hace Narcisa, su empleada doméstica que es apenas un par de años mayor, cuando les dice que les teman más a los vivos que a los muertos, sino en el hallazgo de la verdadera naturaleza de la maldad en la figura de su propio padre, quien abusa sexualmente de Narcisa en ese espacio compartido por todas: el hogar. Ampuero utiliza el recurso de lo implícito para construir un ambiente de tensión constante, dejando que el miedo emerja a partir de pequeños detalles cotidianos que desvelan una violencia estructuralmente oculta.

Uno de los fragmentos clave es otra de las advertencias que hace Narcisa cuando a las niñas les llega su primera menstruación: “Ahora son mujeres, la vida ya no es un juego” (Ampuero, 2018, p. 23). Esta afirmación implica un riesgo inminente dentro del espacio doméstico, pues ahora ellas también corren el peligro de ser víctimas de su padre. Narcisa encarna la figura de la víctima desechable, una empleada que no tiene voz ni protección frente a un agresor que, bajo el rol de empleador y cabeza de hogar, ejerce un poder absoluto en la casa. El padre encarna la figura del dominador, quien convierte a Narcisa en un objeto cosificado, como él mismo la llama: “el servicio”, un cuerpo disponible para el abuso y el descarte.

La figura del padre es también un “monstruo sin cara”, una presencia ominosa que se manifiesta a través de acciones violentas y actos de habla que deshumanizan a Narcisa. Cuando el personaje la llama “el servicio”, por ejemplo, se expone el desprecio hacia la empleada y se establece una dinámica de poder donde el agresor justifica la violencia sexual por su posición jerárquica. Este uso del lenguaje como herramienta de dominación se vincula directamente con lo planteado por Teun Van Dijk (2009) sobre la reproducción discursiva del poder, así como con J.L. Austin (1955), para quien ciertos enunciados no solo describen la realidad, sino que la producen y refuerzan. Así, el hogar se convierte en un espacio de opresión en el que las niñas quedan expuestas a la misma violencia que padece Narcisa, como se sugiere en el final del relato:

Fuimos a buscar a Narcisa, pero la puerta del garaje estaba cerrada por dentro. Escuchamos ruidos (...) El corazón nos saltaba como una bomba. Había algo ajeno y propio en esa silueta que hizo que

nos invadiera una sensación física de asco y horror. Tardé en reaccionar (...) Papá nos dio una bofetada a cada una y subió las escaleras con calma. Ni Narcisa ni sus cosas amanecieron en casa (Ampuero, 2018, p. 24).

En “Ali”, el horror en el hogar se construye a partir del deterioro psicológico de la protagonista. Ali es una mujer que ha desarrollado un pánico desbordado hacia los hombres tras haber sido víctima de abuso sexual, posiblemente por parte de un miembro de su familia. Ampuero retrata a Ali a través de las voces de sus empleadas domésticas, quienes narran la decadencia de la protagonista mediante fragmentos de diálogos, rumores y escenas de violencia autoinfligida. Estos recursos refuerzan la idea de que Ali ha sido silenciada en su propio hogar, un espacio que debería ser seguro, pero que se ha convertido en una prisión mental y física.

La presencia constante del abuso se insinúa en frases como: “Se decían cosas raras de esa casa. Que el padre a la hija, que el hermano a la hermana” (Ampuero, 2018, p. 54). Nos encontramos aquí con uno de los niveles de implicación del lector propuestos por King (2006): el terror. En lugar de hacer explícita la violencia, Ampuero la insinúa a través del discurso indirecto, creando una atmósfera de sospecha que envuelve toda la historia. Ali vive con miedo a los hombres, temiendo que su hija sufra la misma violencia que ella. Esta transmisión del trauma refuerza lo planteado por Segato (2018) sobre cómo el patriarcado utiliza la violencia sexual no solo para castigar a las mujeres, sino para perpetuar un estado de control basado en el miedo.

En uno de los momentos más crudos del relato, Ali se suicida lanzándose de un piso en un centro comercial. La violencia sexual ejercida contra su cuerpo culmina en un acto de destrucción física: “Varios gritos al mismo tiempo, el ruido de un cuerpo que se destroza, como si lanzaras un saco de vidrio, piedra y carne cruda” (Ampuero, 2018, p. 56). Esta descripción convierte el cuerpo de Ali en un símbolo de resistencia rota, un cuerpo marcado por el abuso que ya no soporta más el peso del trauma. Aquí, Ampuero utiliza lo explícito, llevando al lector al nivel del horror.

En ambos relatos, el hogar deja de ser un refugio para convertirse en un espacio de terror cotidiano. En “Monstruos”, el padre es un depredador que acecha bajo el disfraz de la figura paterna. En “Ali”, el hogar es una trampa mental, un espacio de reclusión donde la protagonista se destruye a sí misma ante la imposibilidad de escapar de los fantasmas del pasado. Ambos relatos permiten observar cómo la violencia de género se asienta en lo doméstico como una estructura de control, donde el lenguaje, los silencios y las jerarquías familiares funcionan como mecanismos que sostienen el miedo.

## **El uso de lo grotesco y lo abyecto como estrategias narrativas**

Entre los recursos más significativos en la obra de Ampuero destacan lo grotesco y lo abyecto, que funcionan como dispositivos narrativos para intensificar el impacto en el lector, transformando situaciones cotidianas en escenas profundamente perturbadoras. Esto se logra mediante la descripción de violencia explícitas, imágenes viscerales y referencias a fluidos corporales como: orina, vómito o excremento; elementos que generan incomodidad, asco y rechazo en los lectores. En términos de Kristeva (2004), lo abyecto se vincula con aquello que desestabiliza la identidad, lo que debería permanecer oculto, pero irrumpe para quebrar los límites entre lo aceptable y lo prohibido. Por ello, para Ampuero, el uso de este recurso es primordial ya que desestabiliza al lector y promueve la sensación de inquietud.

En el relato “Crías”, esta estrategia se evidencia en la asociación entre violencia sexual infantil y canibalismo animal. La protagonista, al regresar a su hogar de infancia, revive un episodio de abuso sexual sufrido cuando era niña, vinculado a la figura de un vecino que le mostraba fotografías de hámsteres devorando a sus crías.

El acto, que ella encontraba inquietantemente fascinante, se convierte en una metáfora de la depredación sexual, equiparando la monstruosidad animal con la humana. “(...) estaba él allí, con las palmas abiertas, mostrándome pedazos de bebés hámsteres, pata y rabo en la derecha, cabecita en la izquierda, y contándome que lo había visto todo, desde el parto hasta el canibalismo” (Ampuero, 2018, p. 45).

Aquí, Ampuero fragmenta los cuerpos y expone sus restos, activando el registro de lo abyecto como lo que provoca rechazo y amenaza las fronteras entre lo íntimo y lo impuro. El vecino, un niño que ya ejerce como depredador, pues manipula y obliga a la protagonista a realizarle una felación, encarna la figura del monstruo cotidiano, cercano y real, en sintonía con lo que King (2006) denomina el horror que no requiere elementos sobrenaturales para producir inquietud. La crudeza de la descripción refuerza esta idea:

“(…) se limpió la mano en un pañuelo que sacó del bolsillo, se abrió el cierre, me empujó la cabeza, dijo que me arrodillara, que abriera la boca y que me metiera en la boca ese trozo de carne rosada que él tenía entre las piernas. (...) Eso era el amor me explicó” (Ampuero, 2018, p. 45).

Este vínculo entre lo grotesco y lo sexual se intensifica cuando, ya en la adultez, la protagonista vuelve a encontrarse con el vecino: “Yo sí, porque el olor es repugnante y tiene el vello púbico rasurado y la verga muerta (...). Al lado de mi rodilla pasa una cucaracha enorme y él la aplasta sobre la alfombra falsa persa” (Ampuero, 2018, p. 47).

El detalle del olor, el vello rasurado y la cucaracha aplastada multiplica la repulsión, creando un espacio sensorial saturado que fusiona lo sexual con lo repugnante. Desde las teorías de Bourdieu (1998) y Segato (2018), este tipo de representación refuerza la noción de violencia simbólica: la degradación corporal de la mujer que se somete o es obligada a someterse para complacer al hombre, como herramienta para dominar y deshumanizar.

En “Nam”, lo abyecto se desplaza hacia el cuerpo de la víctima, encarnado en el padre de una amiga de la narradora del cuento: un veterano de guerra marcado por heridas y deformidades. La protagonista, una adolescente que visita a su amiga, descubre un secreto familiar cuando accidentalmente se encuentra con el padre de la amiga escondido en una habitación oscura.

Ampuero construye la escena desde una perspectiva subjetiva que intensifica el horror corporal: “No sé qué tengo encima. Ha caído sobre

mí una cosa informe, aterradora. (...) Tiene cabeza, es un monstruo. Su rostro, dientes amarillos y rabiosos, está pegado al mío. Apesta a carroña” (Ampuero, 2018, p. 62).

Aquí, lo abyecto no es solo la deformidad del cuerpo del padre, sino la forma en que su propia familia lo oculta, avergonzados de su condición. El horror radica no en lo sobrenatural, sino en lo que se considera socialmente indeseable, lo que simbólicamente debe ser confinado y escondido.

En ambos relatos, lo grotesco y lo abyecto operan como metáforas del horror estructural: en “Crías”, el canibalismo de los hámsteres simboliza la depredación sexual normalizada; en “Nam”, la deformidad denuncia la violencia que margina y silencia a quienes no encajan en el ideal de lo “aceptable”. Ampuero no recurre a lo abyecto solo para incomodar, sino para exponer lo que el discurso social intenta ocultar: cuerpos violentados, traumas silenciados y violencias que se camuflan bajo la normalidad.

## **La construcción de imaginarios sobre lo femenino y masculino**

En *Pelea de gallos*, Ampuero aborda los imaginarios de género desde un enfoque crítico que expone cómo los mandatos de feminidad y masculinidad se configuran como dispositivos de control, castigo y dominación. En términos de Bourdieu y Segato, produciendo subjetividades femeninas y masculinas atravesadas por el control, el castigo y la violencia.

Estos mandatos no son meras imposiciones culturales abstractas, sino dispositivos encarnados en las relaciones familiares y sociales, que legitiman la dominación masculina y condicionan las formas de resistencia. Aunque todos los relatos participan de esta lógica, destacan “Subasta”, “Persianas” y “Luto”, donde se evidencian tanto las formas de dominación como estrategias de subversión por parte de los personajes dominados.

En “Subasta”, la protagonista, secuestrada junto con otras personas

para ser vendida, transforma el cuerpo en un territorio de resistencia. Recordando su infancia en una gallera, comprende que romper con el mandato de feminidad, aquella exigencia de pureza, recato y pasividad, puede salvarla. En un gesto que conecta con lo abyecto, usa la suciedad, el descontrol y la histeria como armas para producir rechazo en sus captores.

En el contexto de la gallera, la protagonista descubre que los gallos que cosifican a las mujeres y a los gallos tienen aversión a lo grotesco, a lo sucio, a lo que no se ajusta a los cánones de la feminidad. Esta lección aprendida en su niñez se convierte en una herramienta clave para evitar ser violada y vendida durante el secuestro:

Cuando me toca a mí pienso en los gallos. Cierro los ojos y abro mis esfínteres. Me baño las piernas, los pies, el suelo (...). Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas (...) Empiezo a reír enajenada, a reír, a reír, a reír (Ampuero, 2018, p. 30).

En este fragmento, la risa histérica, el lenguaje obsceno y el comportamiento irracional funcionan como actos de resistencia que le permiten a la protagonista salir del rol de víctima pasiva e imponer un límite a sus agresores. Aquí, Ampuero invierte la lógica del mandato de feminidad: el cuerpo de la protagonista se convierte en un espacio de repulsión, en un campo de batalla donde la única forma de sobrevivir es dejar de ser una “mujercita”, como solía decirle su padre cuando era niña y volverse repulsiva. El cuerpo deja de ser objeto pasivo para convertirse en un agente que interrumpe la lógica de cosificación. La protagonista subvierte el rol que le impone el patriarcado, desestabilizando la expectativa masculina de placer y control.

En “Persianas”, Ampuero invierte la perspectiva: el protagonista es Felipe, un niño que carga el mandato de “ser el hombre de la casa” tras la ausencia paterna. Este mandato de masculinidad, lejos de empoderarlo, lo confina a una posición de vulnerabilidad y lo expone a un abuso emocional y sexual por parte de su madre, quien proyecta en él sus carencias afectivas.

Cuando Felipe le pregunta qué haría si él no estuviera, ella lo manipula diciéndole “Me muero también Felipe, me muero también. Tú eres el hombre de mi vida, el único que no me va a abandonar nunca” (Ampuero, 2018, p. 54). La manipulación se extiende cuando ella le expresa que él es el hombre de su vida, frase que adquiere un matiz perverso pues no es una expresión de cariño, sino la imposición de un rol que despoja al niño de su infancia y lo obliga a encarnar una masculinidad no deseada.

Esta idea se alinea con la afirmación de Segato (2018) sobre la imposición del mandato de masculinidad que los hombres sienten que deben seguir para demostrar que son dignos de su género, pues deben emitir una imagen de protectores y proveedores. Felipe, atrapado, concluye: “No me gusta ser hombre. No se puede ser otra cosa” (Ampuero, 2018, p. 55).

Aquí, Ampuero muestra cómo los mandatos de masculinidad también generan víctimas masculinas, obligando a los hombres a performar fuerza y dominio incluso a costa de su integridad emocional. Felipe es víctima tanto de la negligencia de su padre ausente como de la opresión de su madre, quien lo manipula emocionalmente y lo obliga a asumir un rol de protector que, incluso, termina derivando en el abuso sexual.

Finalmente, “Luto” presenta la versión más brutal del mandato de masculinidad a través del hermano de las protagonistas, que asume el rol de guardián de la moral sexual. Convencido de que su autoridad masculina le otorga derecho a castigar, encarna la figura del verdugo patriarcal.

El hermano encuentra a su hermana menor masturbándose y decide castigarla imponiéndole las peores torturas posibles: la encadena fuera de la casa, permite que sea violada por esclavos y hombres del pueblo, él mismo abusa sexualmente de ella y la somete a castigos físicos constantes. Cuando un amigo de la familia le pide que tenga piedad de su hermana, él se niega en nombre de la moral y el ejemplo que podría dar a otras mujeres: “Y si la suelto, señor, entonces las otras creerán que eso se puede sin consecuencias” (Ampuero, 2018, p. 78).

El castigo físico y sexual, inscrito literalmente sobre el cuerpo de la hermana, funciona también como violencia simbólica, una advertencia hacia la otra hermana de la familia y a otras mujeres en el sentido de Bourdieu (1998): no solo sanciona, sino que produce la norma y la refuerza. Da pauta de cuál debería ser el comportamiento femenino, prohíbe a la mujer del disfrute sexual y le muestra lo que ocurrirá si se sale de la norma. El cuerpo femenino se convierte en un texto donde se escribe la ideología patriarcal, quedando marcado, mutilado y controlado.

Hay una escena en que la atmósfera intensifica el horror del castigo: “Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra en su estómago, alguien había pisoteado su mano derecha hasta convertirla en un colgajo, alguien le produjo un aborto a patadas” (Ampuero, 2018, p. 73).

Aquí, el cuerpo femenino se convierte en un territorio de castigo, un lugar donde el mandato de feminidad se impone a través del dolor y la mutilación. Ampuero convierte la escena en un espectáculo de horror físico, pero también ideológico: el control del cuerpo femenino no es solo un acto de crueldad individual, sino un mecanismo estructural que refuerza la dominación masculina.

El examen de las estrategias narrativas presentes en *Pelea de gallos* revela que el terror que articula María Fernanda Ampuero se sostiene en un delicado equilibrio entre lo dicho y lo no dicho, entre la crudeza explícita y el silencio que deja al lector frente a sus propios vacíos interpretativos. La omisión, el fragmento y la elipsis se configuran como recursos tan potentes como la descripción directa de lo abyecto, lo que confirma que en estos relatos la violencia no solo se narra, sino que se deja ver entre líneas.

Esta dualidad no solo enriquece la atmósfera de los cuentos, sino que también interpela al lector, obligándolo a participar en la reconstrucción de los hechos y, en consecuencia, a confrontar su propia relación con el miedo y el dolor. El miedo se produce en los lectores cuando empatizan y se identifican con las representaciones de lo femenino y masculino dentro de los relatos, con lo que la autora logra su cometido de insertar su obra dentro del terror social y cotidiano.

Estos hallazgos permiten comprender que el terror en *Pelea de gallos* no es un efecto aislado, sino un sistema narrativo intencional. Ampuero construye un espacio literario donde el horror no busca únicamente provocar, sino también revelar las estructuras de poder, género y violencia que atraviesan la experiencia humana.

Así, este cierre del análisis permite poner en perspectiva los hallazgos de los relatos de Ampuero, mostrando cómo las estrategias narrativas de terror, lo explícito y lo implícito, se entrelazan con las estructuras de poder y los mandatos de género. A partir de aquí, se puede pasar a las conclusiones, donde se reflexionará sobre el papel del horror social y cotidiano en la obra y su capacidad para revelar la violencia y la opresión que atraviesan la experiencia humana. De este modo, el análisis muestra que la autora utiliza el género del terror como un dispositivo crítico en el que lo narrativo y lo ideológico se entrelazan para incomodar y, al mismo tiempo, interpelar.

## Conclusiones

El análisis de *Pelea de gallos* muestra que el terror en la obra de María Fernanda Ampuero se articula como una estrategia narrativa y crítica que desborda lo literario para cuestionar las estructuras sociales de género y poder. A través de tres ejes centrales: el hogar como espacio de violencia, lo grotesco y lo abyecto como recursos estéticos, y la construcción de imaginarios sobre lo femenino y lo masculino, se observa que el miedo en estos relatos no responde a lo sobrenatural, sino a lo cotidiano y estructural.

El hogar, tradicionalmente concebido como un espacio seguro, aparece en los cuentos como escenario de abuso, silencio y opresión, donde las jerarquías familiares se convierten en mecanismos de control. Por su parte, lo grotesco y lo abyecto exponen los límites del cuerpo y de lo social, obligando al lector a enfrentarse con aquello que la cultura suele ocultar: los cuerpos violentados, la suciedad, la enfermedad, la discapacidad y la muerte. Finalmente, los mandatos de género evidencian cómo los roles asignados a hombres y mujeres funcionan como dispositivos de dominación, que no solo violentan a las mujeres,

sino que también oprimen a los hombres cuando no cumplen con los modelos de masculinidad impuestos.

En este sentido, el terror cotidiano en *Pelea de gallos* se revela como un mecanismo que amplifica y visibiliza la violencia de género. La escritura de Ampuero interpela al lector, no solo a nivel estético, sino también social, al confrontarlo con los silencios, los cuerpos y las formas de dominación.

En conclusión, el estudio de *Pelea de gallos* confirma que el terror puede funcionar como una forma de denuncia y resistencia frente a las violencias que atraviesan la vida cotidiana. María Fernanda Ampuero convierte el miedo en un espejo de lo social, donde lo narrativo se vuelve un espacio de memoria, crítica y subversión. De este modo, la obra no solo se inscribe en la tradición del terror, sino que la expande hacia un territorio propio: el del horror social y doméstico, donde lo ominoso surge de lo más cercano.

## Referencias

- Ampuero, M. (2018). *Pelea de gallos*. Editorial Páginas de Espuma.
- Austin, J.L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.
- Espinosa, P. (2004). El terror como producto de la violencia de género en la obra *Pelea de gallos* de María Fernanda Ampuero. Universidad Central del Ecuador.
- King, S. (2006). *Danza Macabra*. LeLibros.org
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Lovecraft, H.P. (1927). *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid. Alianza.
- Segato, R. (2018). *Contra pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora de libros.
- Van Dijk, T. (2009). *Discurso y poder*. Gedisa Editorial.

# La lección de Asimov: extrañamiento y neuroestética en la ciencia ficción

**Martín Aulestia Calero\***

*[Y]o tomo muy en serio a la ciencia ficción porque creo que sus escritores han sido, a menudo, los mejores detectores de tendencias y potencialidades. Franco “Bifo” Berardi. Fenomenología del fin.*

## Resumen

Este artículo argumenta que la ciencia ficción puede entenderse como un artefacto cultural indicial capaz de anticipar, comprender y problematizar las relaciones contemporáneas entre tecnología, lenguaje, cerebro y sociedad. Se retoma la definición suviniana de novum y extrañamiento cognitivo para mostrar cómo este género articula hipótesis verosímiles que, al descentrar lo dado, habilitan una lectura crítica de la historicidad tecnocientífica. Sobre una base semiótica (Ch. S. Peirce) e historiográfica (Ginzburg), se propone entender el novum como índice del porvenir sociohistórico, en la medida en que el extrañamiento funciona como mecanismo estético-cognitivo que convierte a la obra en indicio para aprehender tendencias reales. En el texto se subraya la distinción fundamental entre ciencia ficción, mito y fantasía, pero también se la matiza mediante el reconocimiento de géneros fronterizos, sin dejar de enfatizar que la ciencia ficción funda su potencia crítica en la plausibilidad cognitiva. Finalmente, se vincula la neuroestética con casos literarios y tecnocientíficos, para argumentar que la ciencia ficción no solo imagina futuros posibles, sino que interpela las políticas del cerebro y el cuerpo en la fase actual de la modernidad. Contra la fantasía transhumanista que aspira a la transparencia absoluta y la trascendencia del cuerpo, se postula que la ciencia ficción puede contribuir a la toma de conciencia de los límites, las contingencias y la responsabilidad ética y política. **Palabras clave:** ciencia ficción; novum; extrañamiento cognitivo; artefacto cultural indicial; neuroestética.

\* Sociólogo, Máster en Filosofía, por la Universidad de Barcelona y Magíster en Gobierno por la Universidad Andina Simón Bolívar. Sus áreas de investigación comprenden la filosofía del marxismo, la teoría crítica, la filosofía clásica alemana, la biopolítica y la técnica.

Correo: jmaulestia@uce.edu.ec  
ORCID: 0000-0003-4219-4408

Fecha de recepción: 8 de Dic. 2026

Fecha de aprobación: 14 de Dic. 2026

## Abstract

*This article argues that science fiction can be understood as an indexical cultural artifact capable of anticipating, understanding, and problematizing contemporary relationships between technology, language, the brain, and society. It revisits Suvian's definition of novum and cognitive estrangement to show how this genre articulates plausible hypotheses that, by decentering the given, enable a critical reading of techno-scientific historicity. On a semiotic (Ch. S. Peirce) and historiographical (Ginzburg) basis, it proposes understanding the novum as an index of the socio-historical future, insofar as estrangement functions as an aesthetic-cognitive mechanism that turns the work into an indication for apprehending real trends. The text assumes the fundamental distinction between science fiction, myth, and fantasy, but also nuances it by recognizing borderline genres, while emphasizing that science fiction bases its critical power on cognitive plausibility. Finally, neuroaesthetics is linked to literary and techno-scientific cases to argue that science fiction not only imagines possible futures but also challenges the politics of the brain and body in the current phase of modernity. Against the transhumanist fantasy that aspires to absolute transparency and the transcendence of the body, it is argued that science fiction can contribute to raising awareness of limits, contingencies, and ethical and political responsibility.*

**Keywords:** *science fiction; novum; cognitive estrangement; indexical cultural artifact; neuroaesthetics.*

## Introducción

El objetivo de este artículo es proponer que el género literario de la ciencia ficción anticipa, comprende y problematiza los efectos contemporáneos de las relaciones entre tecnología, lenguaje, cerebro y sociedad. El presupuesto fundamental que articula todo el texto es que la ciencia ficción no consiste en una serie azarosa de fantasías tecnocientíficas, sino que puede ser pensada como vía de acceso a las representaciones políticas, epistémicas y sociales del presente. De esta manera contribuye a la intelección de una característica decisiva de la relación actual entre saber y poder, esto es, el vínculo entre disciplinas tan aparentemente disímiles como la biología, la neurociencia, la informática y la comunicación (Sibilia, 2005; Rodríguez, 2019). Dichas disciplinas comparten la fantasía de la transparencia absoluta de todo lo ente y de su traductibilidad universal, y conforman el entramado de saber en que se sostiene la aspiración transhumanista a trascender el cuerpo y el cerebro biológicos humanos, por considerarlos limitados y defectuosos. La intención de este artículo es, en definitiva, proponer que la ciencia ficción es una forma literaria, estética y cognitiva capaz de problematizar críticamente el deseo de transcendencia corpórea que constituye el núcleo de la ideología transhumanista contemporánea.

Para desarrollar dicho argumento, este trabajo empieza con el examen de dos desplazamientos característicos de la modernidad reciente -de la opacidad hacia la fantasía de la transparencia y de la confianza en la razón universal hacia un faustismo informacional-, los cuales permiten señalar la importancia del tipo de problematización de las vigentes tendencias tecnocientíficas que es rastreable en el género de la ciencia ficción. A continuación, se pasa a la exposición de las nociones -centrales para la conceptualización de la ciencia ficción- de *novum* y extrañamiento cognitivo de Darko Suvin y de la línea de crítica literaria que inaugura. Tras esto, se delinea la diferencia que existe entre ciencia ficción, mito y fantasía, para, a partir de ahí, sugerir que la ciencia ficción es un artefacto cultural indicial. Hacia el final se presenta la noción de neuroestética y se muestra el vínculo existente entre la ciencia ficción y las neurociencias, para concluir afirmando que este género literario habilita una toma de distancia crítica, cognitivamente fundada, de la ideología transhumanista y sus fantasías tecnocientíficas.

## Dos desplazamientos fundamentales en la modernidad reciente

Tanto si se presenta en relatos literarios, como si lo hace en materiales audiovisuales, la ciencia ficción puede pensarse, en lo que respecta al vínculo entre saber y poder, como un artefacto cultural dotado de carácter indicial. Para entender esa posibilidad de la ciencia ficción, es necesario tener presentes dos desplazamientos fundamentales en la historia reciente de la modernidad.

El primer desplazamiento se verifica en el hecho de que la aspiración a la transparencia y la traductibilidad, señalada en la introducción, sobrepasa una certeza característica de la primera modernidad, y que consistió en la certeza en que había algo irremediablemente opaco en *lo otro* -por ejemplo, de que algo del pensamiento y la cultura china permanecería inaccesible a aquel que no hubiese pertenecido a ella. Esta certeza coincidía con una de las cualidades que, según Paula Sibilia (2005), caracterizó a esa fase de la modernidad, pese a la presencia de aquel innegable optimismo tecnológico que dio lugar al progresismo como modo específico de experimentar la historicidad. Se trataba del reconocimiento de ciertos límites intraspasables para la ciencia y la técnica, como lo era, ejemplar y paradigmáticamente, la finitud de la existencia humana.

La obra de H. P. Lovecraft, entre otros, expresa de modo estremecedor esta moderna *conciencia de los límites*.<sup>[1]</sup> Nada caracteriza mejor la literatura de este escritor estadounidense que su gusto por explorar

1 Lovecraft es solamente uno de los casos a los que se podría recurrir. Otro muy ilustre es el caso de Stanislaw Lem, de quien Paul Matthews (2020) ha destacado el esfuerzo por pensar literariamente una inteligencia alienígena irreductible a cualquier concepto que tengamos sobre el funcionamiento de la mente: “science fiction works such as those of Stanislaw Lem depict alien intelligence so different from human intelligence that communication -at least in the way we understand it- is impossible. *Any theory of mind that can be formed by the humans in these stories is depicted as being embarrassingly inadequate*” (p. 7; Énfasis añadido). Eso queda perfectamente ilustrado en el caso de la inaprensible inteligencia del planeta que da su nombre a la novela *Solaris*, de 1961. Otro ejemplo destacado a este respecto es la novela *La historia de tu vida*, de Ted Chiang, escritor estadounidense de origen chino, publicada en 1998, que cuenta la historia de Louise Banks, una lingüista que trata de establecer comunicación con los heptápodos, raza extraterrestre que ha establecido un primer contacto con la humanidad y cuyos modos de pensamiento y uso de lenguaje son abismalmente distintos a los conocidos en la Tierra. La novela fue adaptada al cine en 2016 por el Denis Villeneuve, bajo el título *Arrival*.

sin concesiones la finitud humana en un doble sentido: el relativo a la mortalidad y el relativo a los alcances de su experiencia. Si algo se encuentra en las antípodas del pensamiento de Lovecraft es aquella confianza en la transparencia y la traductibilidad, como se evidencia patentemente en el relato “El color del espacio exterior” de 1927. La historia comienza con el narrador contando la conmoción que había causado en toda la ciudad de Arkham la caída de un meteorito junto al pozo de la casa de Nahum Gardner. El meteorito presentaba algunas cualidades inusuales que hicieron que Gardner se acerque a la Universidad de Miskatonic para pedir a sus catedráticos que las investiguen. Lo primero que notaron los científicos al llevar a cabo esta tarea fue que el objeto parecía reducir de tamaño; luego, que no tenía la composición característica de una roca, sino de algo mucho más blando y gelatinoso; además permanecía caliente, sin importar cuánto tiempo pasara, contraviniendo así las leyes de la termodinámica. Posteriormente descubrieron, tras arrancar un trozo al objeto, que éste tenía un núcleo central dotado de una sustancia imposible de describir en el lenguaje de la ciencia o la experiencia terrestre. “El color, parecido al de algunas de las granjas del extraño espectro del meteoro, era *casi imposible de describir; y sólo por analogía se atrevieron a llamarlo color*” (Lovecraft, 2015, p. 73. Énfasis añadido). El intento, inevitablemente truncado, de caracterizar esa *cosa* que apenas y podía ser llamada color, evidencia el interés de Lovecraft en lo incomunicable, lo opaco, lo no-transparente.

(...) al término de las pruebas, los científicos de la universidad se vieron obligados a reconocer que no podían clasificarla. No procedía de este planeta, sino que era una muestra del gran espacio exterior; y, como tal, *estaba dotada de propiedades exteriores y obedecía a leyes exteriores*. (Lovecraft, 2015, p. 74. Énfasis añadido)

Como ha señalado Graham Harman (2020) en su libro *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía*, la literatura lovecraftiana postula una ontología realista que, no obstante, no consiste en una aceptación ingenua de lo real, sino más bien en la proposición de un real donde lo in-humano y lo inconmensurable hacen parte de la experiencia del mundo cotidiano, y donde lo *raro* -por ejemplo, el color imposible de describir- solamente puede ser referido indirectamente, mediante alusiones, distorsiones sensoriales o cortocircuitos en la experiencia. De

acuerdo con Harman, la potencia de la literatura de Lovecraft tiene que ver con la afirmación implícita pero fundamental de que la realidad es irreductible a cualquier intento de representarla o medirla cabalmente.

El reconocimiento de que la suya es una literatura del señalamiento del límite de la experiencia respecto de la realidad fue expresamente hecho por Lovecraft en su ensayo de 1935 “Algunas anotaciones sobre ficción interplanetaria”, donde sostuvo que “[e]l auténtico ‘héroe’ de una narración de lo extraño no es ningún ser humano, sino simplemente un *conjunto de fenómenos*” (Lovecraft, 2020, p. 236), los cuales pueden ser cualquier cosa, menos transparentes o comunicables en los códigos convencionales de la experiencia. Ahora bien, aquí no se trata tanto de enfatizar la incomunicabilidad entre algo que sería la humanidad y aquello que sería *lo interplanetario*, sino en indicar que la diferencia opera como una metáfora que permite intuir la insalvable presencia de un resto intraducible como algo que caracteriza a la experiencia. Esto va abiertamente a la contra, pues, de aquel infinitismo que caracteriza a la actual cultura tecnológica, y a la que, siguiendo a Sibilia (2005), podría llamarse “faustismo”, en alusión a la historia del Doctor Fausto, en su versión escrita por Goethe, y a su deseo de alcanzar el conocimiento absoluto de todo, lo que termina por llevarle a la crisis que da lugar a su intercambio con Mefistófeles.

El segundo desplazamiento ocurre respecto de otra cualidad decisiva de la primera modernidad: la aspiración a la racionalidad universal. En su pretensión y alcance la racionalidad universal era tan absoluta que le permitía a alguien como Immanuel Kant pensar que los seres racionales, terrestres o *extraterrestres*, en la medida en que puedan ser considerados como tales, compartirían una misma estructura lógica y moral tal que podrían comprenderse y actuar en coherencia con su razón los unos respecto de los otros (Kant, 2013, p. 112). Por decirlo de otra manera: para Kant, el ser, terrestre o extraterrestre solo podría ser racional y estaría racionalmente obligado a ajustarse al imperativo categórico, lo que abriría una cosmopolítica cuyo basamento sería la posibilidad de conducirse moralmente respecto de cualquier ser racional, provenga de donde provenga.

Sin embargo, la fantasía tecnocientífica contemporánea sobre la traductibilidad universal y la transparencia absoluta no tiene que ver con la noción kantiana de la razón universal, en la medida en que esta tiene como núcleo de su aspiración, por un lado, el carácter finito del ser racional y, por otro, la trascendencia de lo racional respecto, precisamente, de las dimensiones empíricas y finitas del ser humano. La racionalidad entendida como fundamento de la constitución de una comunidad moral es un postulado necesario en la medida en que las condiciones empíricas no pueden dar lugar a un fundamento de ese tipo. Por tanto, no se trata de una traductibilidad de todos los órdenes de lo ente a partir de su uniformización en la ontología contemporánea de la información, sino de un postulado que es, en la filosofía kantiana, realmente inalcanzable, pero al cual están obligados a ajustarse los seres racionales por el carácter imperativo que trae consigo la idea del deber.

Hasta aquí se ha mostrado que la ciencia ficción permite identificar dos virajes decisivos en la historia reciente de la modernidad: por un lado, el que se da desde la consideración de la opacidad de lo otro hacia la fantasía de la transparencia total; y, por otro, el que se opera desde el ideal de una razón universal hacia el faustismo informacional. En lo que sigue se expondrá el concepto del *novum* y el *extrañamiento cognitivo* de Darko Suvin, distinguiendo su lógica de la del mito y la fantasía; además, se argumentarán las razones por las cuales la ciencia ficción funciona como un artefacto cultural indicial para comprender críticamente el papel de la tecnociencia contemporánea.

## Vínculos entre ciencia ficción y realidad sociohistórica

De acuerdo con Darko Suvin, lo característico de la ciencia ficción es algo que él llama *novum*, concepto con el que se refiere a la introducción de una *innovación ontológica* radical respecto de la realidad empírica, la cual es racionalizada, dentro de la historia literaria, por el recurso al discurso científico (Suvin, 1972). El *novum*, al que Suvin define como “*a strange newness*” (p. 373), no tiene que ser científico, en el sentido de que sea posible en el estado actual del conocimiento, pero debe ser plausible en función de este. Simon Spiegel (2013) argumenta, en la línea de Suvin, que “lo que caracteriza la ciencia ficción y

la diferencia de la fantasía es el *novum*” (p. 246). Como afirmaba Suvin en “Metamorfosis de la ciencia ficción”, el *novum* es el elemento que permite definir a la ciencia ficción como “un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción de extrañamiento (*estrangement*) y cognición, y cuyo recurso formal fundamental es una estructura imaginativa alternativa al ambiente empírico del autor” (Suvin, 1979, pp. 7-8).

No existe, pues, obra de ciencia ficción sin la incorporación de elementos que satisfagan los criterios de la hipótesis ficticia y la verosimilitud tecnocientífica. Por eso, para Suvin, el *novum* es, en un sentido dialéctico, una *categoría de mediación* dotada de *potencia explicativa*, en la medida en que ejerce una función de puente entre los dominios literarios y extra-literarios, ficticios y empíricos, formales e ideológicos (p. 64). Por eso se puede sostener que la ciencia ficción es un artefacto cultural que posibilita la comprensión de la situación tecnocientífica en las sociedades contemporáneas. El hecho de que el *novum* sea una categoría de mediación entre ficción y sociedad hace que esté dotado de una radical historicidad (p. 64).

Vale la pena tener en consideración que la idea del *extrañamiento* (*estrangement*), que se definiría literalmente como el efecto que produce la ficción al contravenir el conjunto de normas que caracterizan un sistema, en tanto trae aparejado un compendio nuevo de normas, es una idea que Suvin tomó de Bertolt Brecht. Suvin recuerda que la intención de Brecht, al introducir la noción de extrañamiento en el teatro, era escribir obras adecuadas a una “era científica” (*scientific age*) (Suvin, 1972, p. 374).<sup>[2]</sup>

2 Simon Spiegel (2006) ha realizado un trabajo de reconstrucción de los usos de la noción de extrañamiento en la teoría de la ciencia ficción, y ha señalado la importancia de distinguir entre las dimensiones estéticas, cognitivas y políticas del extrañamiento, con vistas a la resolución de ciertas contradicciones y debilidades teóricas que se encuentran incluso en el uso que le da Suvin a la noción. Por ejemplo, habría que distinguir, dice Spiegel, entre, por una parte, la propuesta de la *Ostranenie* (*остранение*), término de la escuela del formalismo ruso, acuñado por el teórico soviético Viktor Šklovskij (1893-1984), y que consiste en la presentación de lo familiar como algo extraño para liberar la percepción de su automatización cotidiana y prepararla para una mayor receptividad estética; y, por otra, el *V-Effekt* o *Verfremdungseffekt* de Brecht, que buscaba que el público no olvide que está viendo una obra de teatro, con el propósito de evitar la implicación emocional excesiva y activar el pensamiento crítico y reflexivo respecto de los dilemas sociales y políticos puestos en escena.

La ciencia ficción parte de una hipótesis perteneciente al orden literario y la desarrolla rigurosamente, valiéndose de la extrapolación de esa hipótesis a un orden distinto: el científico (Suvin, 1973, p. 100). La ficción literaria trae consigo un conjunto de normas nuevas dentro del marco del conocimiento científico actual, pero la exigencia de rigor supone que, aun alterando ese marco, debe permanecer coherente con él. Esto le da su carácter propiamente crítico al *novum*, en la medida en que la subversión ficcional de las normas científicas introduce “una epistemología relacional y situacional y no una ontología aceptada” (Suvin, 2000, p. 258). En el núcleo de la ciencia ficción anida un distanciamiento respecto del orden de cosas dado, y, por eso, su cualidad fundamental, según Suvin, tiene que ver con su función crítica y cognitiva, central también para la concepción dialéctica del *novum*.

Es así como, de acuerdo con Suvin (1972), la “extraña novedad” es la razón de ser de la ciencia ficción (p. 381), y por eso la define como *la literatura del extrañamiento cognitivo* (Suvin, 1979; Suvin, 2000). La dimensión cognitiva del extrañamiento es lo que permite al lector de ciencia ficción distanciarse emocionalmente de su problemática sociohistórica, haciéndose de ese modo capaz de aprehenderla racionalmente, sin vínculos emocionales. La ciencia ficción no solamente le brinda al lector sugerencias sobre lo que ocurre alrededor suyo, sino que, además, le abre una serie de alternativas.

De acuerdo con el teórico húngaro Istvan Csicsery-Ronay (2003), “el *novum* es producto de procesos materiales; este produce efectos que pueden ser lógicamente derivados de las causas del *novum*, en el mundo social y material; y este es plausible en términos de la lógica histórica” (p. 119). La intención de Csicsery-Ronay, ahondando en la línea de Suvin, es vincular expresamente a la ciencia ficción y al concepto del *novum* con la teoría marxista. Por eso, como queda claro en el artículo “Afterword: With Sober, Estranged Eyes” (Suvin, 2000), el extrañamiento requiere de la sobriedad, brindada por la dimensión cognitiva de la ciencia ficción, la cual, así como abre una conciencia histórica, da lugar a una conciencia política sobre las crisis reales que la ficción en ningún caso puede obviar. Nada es, por eso, más opuesto al espíritu de la ciencia ficción que el escapismo que, al decir de Suvin, caracterizaría a otros géneros literarios como la fantasía o el mito.

Según Spiegel (2013), el mito absolutiza motivos aparentemente constantes, propios de épocas de baja dinámica social, mientras que la ciencia ficción extrapola elementos futuros traídos del mundo histórico. Si el mito busca esencias inmutables, la ciencia ficción las problematiza y explora sus posibles transformaciones. Esta es la clave del vínculo entre ciencia ficción y marxismo, de acuerdo con Csicsery-Ronay (2003), para quien este género, al igual que la teoría marxista, permite imaginar alternativas históricas mediante un distanciamiento crítico del presente; de ahí que pueda afirmar que la historia de la crítica de ciencia ficción está ampliamente determinada por el marxismo.

Frente al esencialismo del mito y al empirismo ingenuo del realismo, la ciencia ficción introduce un extrañamiento cognitivo que revela el devenir histórico de lo real. Stanislaw Lem (1973) observó que los mundos de la ciencia ficción se desvían del mundo empírico, pero lo hacen dentro de un horizonte plausible cognitivamente; por su parte, la fantasía, al escapar a todo horizonte verosímil, es más bien inaprensible cognitivamente. Mientras la fantasía introduce leyes anti-cognitivas en el mundo empírico, la ciencia ficción “enfatisa lo posible a partir de lo real-racional” (Vargas, 2014, p. 92). Esta diferencia entre ciencia ficción y fantasía se ilustra bien en *El bosque oscuro*, el segundo volumen de la trilogía *El problema de los tres cuerpos* del escritor chino Cixin Liu. Ante la confianza del oficial Zhang Beihai en que la humanidad logrará construir naves que viajen al 5 % de la velocidad de la luz, lo que le permitirá enfrentarse a la invasión del planeta Trisolaris, otro oficial le responde: “¡Eso no es ciencia ficción, sino fantasía!” (Cixin, 2023a, p. 149). El personaje de la obra de Cixin Liu entiende, pues, que la diferencia entre la ciencia ficción y la fantasía es la plausibilidad científica

Ahora bien, no deja de ser cierto que entre la ciencia ficción y la fantasía existen zonas fronterizas -como la ficción especulativa<sup>[3]</sup> o el *weird* lovecraftiano<sup>[4]</sup> que desdibujan la distinción tajante entre lo

3 La ficción especulativa, como se sabe, combina elementos propios de la ciencia ficción, la fantasía y, a veces, el terror, para explorar escenarios alternativos que no se limitan a las leyes naturales o científicas, pero que mantienen una lógica interna coherente (Attebery, 1992; Mendlesohn, 2008). En ese sentido no introduce elementos que deban necesariamente considerarse anti-cognitivos.

4 El propio Attebery (1992) señala que existen afinidades entre el *weird* y la ficción especulativa.

cognitivo y lo anti-cognitivo (Attebery, 1992<sup>[5]</sup>; Mendlesohn, 2008). Sin embargo, la tesis suviniana no se desdibuja: la ciencia ficción se define por introducir lo extraño en un horizonte de inteligibilidad racional, lo cual le da una función crítica que, como sostienen Freedman (1998) y Renault (1980), la vincula con la teoría crítica y el pensamiento histórico. El *novum*, en tanto innovación ontológica, encarna esa negación abstracta de una realidad positiva (Renault, 1980), y convierte la imaginación en una forma de cognición histórica y política (Lem, 1973; Zgorzelski, 1979).

## La obra de ciencia ficción como artefacto cultural indicial

De acuerdo con Darko Suvin (2000), y de modo coherente con el significado del *novum*, la ciencia ficción tiene una importancia que va más allá de su eficacia estética inmediata. La ciencia ficción puede tener utilidad como vía para la interpretación futuroológica en la tecnología, la ciencia, la sociología, la ecología o la historia. Ahora bien, esta función no reemplaza la específica dimensión estética de la obra literaria, pero no deja de ser posible y legítima, siempre y cuando no se olvide su “secundariedad”. La ciencia ficción puede estimular el pensamiento (Suvin, 2000, pp. 230-1), y, por eso, aquí se ha propuesto pensar a la obra de ciencia ficción como un *artefacto cultural indicial*.

Al hablar del carácter indicial de la ciencia ficción se tiene en consideración, en primer lugar, la segunda tricotomía de los signos propuesta por Charles Sanders Peirce, de acuerdo con la cual un signo puede ser llamado ícono, índice o símbolo. Un índice es un signo “que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto (...). En la medida en que el Índice es afectado por el Objeto, tiene necesariamente alguna Cualidad en común con el Objeto” (Peirce, 1973, p. 30). En ese sentido, un índice es, para Peirce, todo signo que funcione como una *indicación* de algo distinto de sí mismo, pero respecto del cual es afectado. “Unos golpecitos en la puerta cerrada son un índice” (p. 50). En esa medida, el índice tiene una conexión dinámica con el objeto al que se refiere, pero también -y esto es funda-

5 De hecho, una de las intenciones fundamentales de Attebery (1992) en *Strategies of fantasy* es mostrar que la fantasía no es siempre ni necesariamente anti-cognitiva.

mental- “con los sentidos o la memoria de la persona para quien sirve como signo” (p. 60).

En segundo lugar, se ha de tener presente la propuesta del paradigma indiciario realizada por el historiador italiano Carlo Ginzburg, el cual, por cierto, es articulado tanto a partir del psicoanálisis como de la literatura -sobre todo la de detectives. El ejemplo por antonomasia del paradigma indiciario en la literatura es Arthur Conan Doyle. La clave se encuentra en la siguiente afirmación de Ginzburg: “Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas -pruebas, indicios- que permiten descifrarla” (Ginzburg, 1999, p.162). Buscar índices, de acuerdo con este paradigma, consiste en ir a la caza de *síntomas* que permitan captar aspectos de la realidad que, en términos de los métodos estrictamente positivos, no son accesibles. De ahí que, de acuerdo con el historiador italiano, el paradigma indiciario o sintomático haya modelado desde siempre a las ciencias humanas. “Minúsculas singularidades paleográficas han sido usadas como rastros que permiten reconstruir intercambios profundos y transformaciones culturales” (p. 162).

Así como Ginzburg afirma que “[l]a literatura aforística es, por definición, una tentativa de formular juicios sobre el hombre y la sociedad en base a síntomas, a indicios; un hombre y una sociedad enfermos, en *crisis*” (p. 163), aquí se sugiere que la literatura de ciencia ficción es un esfuerzo por formular juicios sobre el decurso presente y futuro de la sociedad en base a indicios o síntomas que se encuentran en la efectiva situación tecnocientífica. De ese modo, la ciencia ficción no busca rastros en las huellas paleográficas y en la memoria -conexión que le permite funcionar como esa clase de signo que es el índice- sino en la medida en que le permiten indicar decursos históricos posibles para el tiempo por venir.

Así pues, el concepto de artefacto cultural indicial hace referencia a un objeto indicativo del sentido que articula una cierta cultura, sociedad o época, así como del alcance de cualquiera de sus prácticas. Este objeto puede ser de primer orden, si hace referencia a objetos materiales cuya practicidad está vinculada a cierta forma de puesta en juego de la corporalidad de su usuario (un martillo, un cuchillo, un teléfono celular); de segundo orden, si se refiere a las representaciones culturales

elaboradas sobre los objetos de primer orden (el significado simbólico que adquiere el martillo para la narrativa comunista, por ejemplo); o de tercer orden, si estos objetos están dotados de la capacidad de crear mundos representacionales con normas y reglas propias (por ejemplo, una novela, una serie de televisión, un videojuego, etc.). Aunque, en cierto sentido, cualquiera de estos tipos de objeto es un artefacto cultural y puede tener funciones indiciales, lo particular de los objetos producidos por la ciencia ficción es que ese carácter indicial no es una función supeditada a la dimensión pragmática, simbólica o estética del objeto, sino que esas dimensiones aspiran inmediatamente al carácter indicial. En esa medida, invierte la línea temporal del índice convencional, pues su énfasis no está puesto en la paleografía que porta una memoria, sino en una anticipación histórica cognitivamente fundada y críticamente asumida como efecto del extrañamiento. Es así como el *novum* puede ser reinterpretado como índice del porvenir sociohistórico a partir de los desarrollos tecnocientíficos.

Como ya sugería el mismo Suvin, la ciencia ficción aspira a cogniciones complejas y amplias sobre de los usos y efectos políticos, psicológicos o antropológicos de las ciencias y la filosofía de las ciencias, así como del decurso posible de las realidades que resultan de estas. El arte de la ciencia ficción consiste entonces en la destreza para convertir la aspiración cognitiva en un factor estético valioso por sí mismo (Suvin, 2000, 233). No se trata, entonces, de que lo estético sea un suplemento de lo cognitivo, ni que lo cognitivo sea un recurso entre otros para alimentar lo estético, sino de *cómo lo cognitivo y lo estético conforman una red interconectada* a través de la obra.

En efecto, para Suvin, una vez que los criterios flexibles de la estructuración literaria se conocen, un elemento cognitivo -generalmente de carácter tecnocientífico- se convierte en medida de la cualidad estética, esto es, de la experiencia producida por la obra de arte. Esto se verifica, por ejemplo, en el primer volumen de la ya referida novela de Cixin Lui, *El problema de los tres cuerpos*, cuando se presenta una de las primeras estrategias llevadas a cabo por los trisolarianos en su afán de llegar a la Tierra y conquistarla: el Proyecto Sofón. “Dicho llanamente -dijo el consejero de ciencia-, el objetivo del proyecto Sofón es transformar un protón en un ordenador superinteligente” (Cixin,

2023b, p. 378). El propósito de los científicos extraterrestres consiste en desplegar un protón en dos dimensiones, cosa que consiguieron luego de varios fracasos y después de que el Sofón se hubiese desplegado de modo tal que llegó a ocupar la totalidad del cielo de Trisolariis. Y si esto, por sí mismo, no es lo suficientemente extraño, sin duda lo es lo que sucede después con el Sofón.

De entre toda aquella maraña de objetos había unos cuantos que sobresalían especialmente. Al principio, llamaban la atención por el mero hecho de ser similares entre sí, pero luego, cuando la gente reparó en sus detalles y los reconoció, empezaron a sembrar el terror por todo el planeta. *Eran ojos. Aunque desconocemos la forma concreta que toman los ojos trisolarianos, podemos estar seguros de que para cualquier tipo de vida inteligente su visión iba a causar una fuerte impresión.* (p. 382. Énfasis añadido)

El príncipe trisolariano pregunta entonces si ese suceso confirma que el microcosmos contenido en un protón sin desplegar porta vida inteligente, a lo que el consejero de ciencia responde que, probablemente “nuestra definición de ‘vida’ no se adecúa a la naturaleza del microcosmos de alta dimensionalidad; *resultaría más apropiado decir que el universo encierra sabiduría e inteligencia*” (p. 383. Énfasis añadido). “¿Por qué se habrán transformado entonces en ojos ‘para mirarnos?’”, replica a continuación el príncipe, a lo que el consejero contesta que “[q]uizá sólo busquen manifestar su presencia” (p. 383).

Como ilustra bien este fragmento de la novela de Cixin Liu, en la ciencia ficción el núcleo cognitivo de la trama (el protón que se despliega bidimensionalmente en un acelerador de partículas) determina el extrañamiento producido por la obra (el horror que sienten los trisolarianos ante el avistamiento de aquella infinidad de ojos que motean el cielo, pertenecientes al Sofón desplegado). El autor juega, por razones puramente estéticas y narrativas, con la tesis cognitiva de que es posible desplegar una partícula subatómica en cualquiera de las once dimensiones postuladas por la teoría de cuerdas, del mismo modo en que, en las novelas y cuentos de Isaac Asimov, por mencionar un caso ilustre, se asume la existencia de un hiperespacio donde la velocidad del vuelo no está limitada por la velocidad de la luz. Esto supone, por

ejemplo, jugar flexiblemente con el conocimiento teórico de la física, al punto de sugerir la posibilidad tecnológica de suspender las leyes de la teoría de la relatividad. Precisamente esto afirma Golan Trevize, el protagonista de las dos novelas que forman la secuela de *Fundación* (tituladas *Los límites de la Fundación* y *Fundación y tierra*, publicadas en 1982 y 1986 respectivamente), quien, junto con el historiador y mitólogo Janov Perolat, y Bliss, una gaiana con poderes mentales, viajan a través de toda la Galaxia en busca del planeta originario de los seres humanos, cuyo nombre y ubicación se había borrado de la memoria de las billones de personas esparcidas en los millones de planetas habitados en toda la Vía Láctea.

*El llamado Universo relativista, que la humanidad ha comprendido desde los comienzos de la prehistoria, aunque ésta es su especialidad, me parece, aún sigue existiendo, y sus leyes no han sido revocadas. Sin embargo, en nuestros saltos hiperespaciales hacemos algo fuera de las circunstancias en que opera la relatividad y las reglas son diferentes. Hiperespacialmente la Galaxia es un objeto minúsculo, idealmente un punto no dimensional, y no hay ningún efecto relativista [...]. Hiperespacialmente el valor de toda velocidad es cero y no nos movemos; con respecto al mismo espacio, la velocidad es infinita.* (Asimov, 2022, p. 205. Énfasis añadido)

Por este motivo, para Suvin (2000) la ciencia ficción es un tipo de literatura educativa y, además, una bastante más esperanzadora que la educación convencional, que se ocupa de afirmar la pertenencia a una nación y al lugar que ocupa cada uno en las sociedades de clase. La ciencia ficción se consagra al cultivo de la curiosidad, el miedo y la esperanza, y, adicionalmente, “niega el ‘intervalo bicultural’ más eficientemente que cualquier otro género literario que yo conozca” (p. 234).<sup>[6]</sup> Con la expresión “intervalo cultural”, Suvin hace referencia a la

6 Como señala Peter Swirsky (2000), la ciencia ficción es un modelo de articulación multidisciplinaria en el que confluyen la literatura, la filosofía y la ciencia, todas las cuales, en su opinión, son expresiones inseparables de un mismo instinto creativo que ha estado operando a lo largo de la modernidad (p. 139). La opinión de Swirsky es que la literatura cumple un rol fundamental, consistente en la reconstrucción de las conexiones cognitivas fragmentadas por la especialización disciplinar. Se requiere, pues, de una interdisciplinariedad radical que active formas de cognición limitadas por los nichos hiperespecializados del saber en las sociedades contemporáneas.

separación típicamente moderna entre las así llamadas *dos culturas*: la cultura científica-tecnológica (*scientia*) y la cultura humanístico-literaria (*sapientia*). Esta noción fue teorizada por el físico y novelista inglés Charles Percy Snow en su texto *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, donde cuestionaba el abismo creciente entre científicos y humanistas. Para Snow, esto representaba un problema cultural importantísimo, verificable, según expresa, en la existencia de científicos que nunca han leído a Shakespeare y escritores que no son capaces de explicar la segunda ley de la termodinámica (Percy Snow, 1961, p. 16). De acuerdo con Suvin, la ciencia ficción es un género que contribuye a superar ese intervalo bicultural, en la medida en que vincula las dos culturas al integrar conocimientos científicos (cognitivos, técnicos, empíricos) con imaginación crítica y reflexión sociopolítica.<sup>[7]</sup>

Aún más importante, esto exige del autor y del lector, del profesor y del crítico, no meramente especializado y cuantificado conocimiento positivista (*scientia*), sino una imaginación social cuya cualidad, cuya sabiduría (*sapientia*) atestigua la madurez de su pensamiento crítico y creativo. (Suvin, 2000, p. 234)

## Neuroestética y neurotecnologías

Al decir de Paul Matthews (2023), en su trabajo *Transparent minds in Science Fiction*, la literatura puede ser considerada una suerte de herramienta científica susceptible de usarse para iluminar el decurso de la tecnología, pero también el significado de la conciencia y los efectos de las neurociencias y sus aplicaciones tecnológicas futuras.

De acuerdo con esta tesis, la ciencia ficción cumple su función cognitiva no solamente anticipando futuros tecnológicos, sino también fungiendo como un laboratorio narrativo que explora modelos de con-

7 De acuerdo con Gilbert Simondon (1958/2007), algo que ha caracterizado la relación entre cultura y técnica desde el surgimiento de la cibernética durante la segunda mitad del siglo XX ha sido su inadecuación. Por eso, afirma, el pensamiento filosófico tendría que encargarse de integrar realidad técnica y cultura, dando lugar así una *tecnología*, entendida como la disciplina del saber que puede llevar a cabo dicha articulación (p.163). Quizás se pueda rastrear una resonancia significativa entre la propuesta de la *tecnología* simondoniana y la idea suviniana de que la ciencia ficción efectúa la integración entre *scientia* y *sapientia*. Aspiro a explorar esas relaciones más extensamente en el futuro.

ciencia alienígenas, posthumanos o propios de las inteligencias artificiales. Aunque Matthews no le dedica mucho tiempo a un diálogo con el *novum* y el extrañamiento cognitivo de Suvin, sí puede extraerse de su propuesta la noción de un extrañamiento provocado por la exploración de escenarios ficcionales, científicamente orientados, en el terreno de la mente y el cerebro.

En ese sentido, la ciencia ficción puede articular la cultura científico-tecnológica y la humanista al crear un nexo entre las neurociencias y la literatura. El argumento es que, después de todo, las descripciones más significativas de la experiencia humana han provenido siempre de los escritores. No se trata de decir que la ciencia o las humanidades provean el conocimiento verdadero sobre esa experiencia, sino que ambos campos pueden complementarse productivamente (Matthews, 2023, p. 1). Matthews enfatiza el papel que tiene en esta tarea aquello que llama *ciencia ficción con matiz psicoemocional*, una variante que no es “psicoemocional” porque aspire a provocar catarsis ni identificación sentimental, sino porque se basa en la exploración cognitiva de los estados afectivos. Lo que pretende es mostrar cómo las emociones, el cuerpo y la mente se articulan en clave neurotecnológica. Por lo tanto, la neuroestética no contradice el extrañamiento cognitivo suviniano, sino que lo prolonga hacia una comprensión de la conciencia -actual y futura- tanto de los seres humanos como de las máquinas que fabricamos.

Si bien Matthews no se ocupa de Asimov en su estudio, puede afirmarse fundadamente que la ya mencionada trilogía de *Fundación* ha sido pionera de esa orientación psicoemocional, sobre todo desde el punto de vista del rol que desempeña la Segunda Fundación en toda la historia. En efecto, mientras la primera de las dos fundaciones inauguradas por Hari Seldon, creador de la disciplina de la psichistoria, estaba encargada de cultivar las ciencias y las tecnologías del decadente Imperio Galáctico, la segunda de ellas consistía en una misteriosa congregación de seres que habían desarrollado la ciencia de la mente, algo así como una súper-neurociencia convertida en técnica de control mental y emocional. Asimov afirma que:

[...] en una sociedad entregada, como la del Primer Imperio, a las ciencias físicas y la tecnología inanimada, existía una vaga, pero

potente *aversión al estudio de la mente*. Era menos respetable por ser de menor utilidad inmediata; y no encontraba financiación porque era menos provechosa.

Después de la caída del Primer Imperio se produjo la fragmentación de la ciencia organizada, retrasándose todo más hacia el pasado, incluso más allá de las bases fundamentales de la energía atómica, hasta la energía química del carbón y el petróleo. La única excepción, naturalmente, fue la Primera Fundación, donde la chispa de la ciencia, revitalizada e intensificada, era mantenida asiduamente. *Sin embargo, también allí gobernaba la física, y el cerebro, aparte de la cirugía, era terreno abandonado por todos.* (Asimov, 2020, pp. 737-8. Énfasis añadido)

Recién avanzado el tercer libro de la trilogía, llamado “Segunda Fundación”, los miembros de la Primera Fundación logran desarrollar un conocimiento y una tecnología adecuada para el control y manipulación de la conciencia y los estados mentales.

Y ahora, hace cincuenta años que los hombres de la Primera Fundación estaban investigando aquel complicado e increíblemente vasto almacén de nuevos conocimientos. El enfoque, naturalmente, se hacía con técnicas nuevas, como, por ejemplo, el uso de electrodos en suturas craneales con un medio recién desarrollado que permitía el contacto directo con las células grises, sin necesitar siquiera el afeitado de un sector de la cabeza. También había un dispositivo que automáticamente registraba las ondas cerebrales en su totalidad y como funciones separadas de seis variables independientes. (Asimov, 2020, p. 738)

Según ya se ha dicho, los escritores de ciencia ficción alcanzan eficacia estética al vincular estados representados ficcionalmente con el conocimiento científico sobre dichos estados. En este caso, Asimov habla de electrodos, células grises y ondas cerebrales. En su historia, la capacidad de control mental y emocional que tienen los miembros de la Segunda Fundación, así como el Mulo, principal y más poderoso antagonista en la trilogía, introduce precisamente el *novum*: trae consigo un extrañamiento -la existencia de unos seres dotados del poder

de controlar las mentes- que, sin embargo, tal y como es presentado y explicado, no pertenece al reino de la fantasía sino de la plausibilidad cognitiva. Asimov fundamenta esa posibilidad en lo que, hasta la década de 1950, eran los conocimientos disponibles en neurología y neurobiología.

Kay Young (2010) ha denominado “neuroestética” al enfoque que busca combinar la crítica literaria con la neurociencia. De acuerdo con esto, hay obras literarias -las de Jane Austen, George Eliot y Thomas Hardy en el estudio de Kay- que dan lugar a auténticas estéticas de la mente, esto es, exploraciones literarias que permiten indagar y comprender la conciencia humana. De ese modo, la ciencia ficción con matices psicoemocionales aspira a la creación de experiencias neuroestéticas. Así las cosas, la neuroestética es hoy una de las orientaciones más pertinentes de la ciencia ficción para emprender la crítica dialéctica que acontece por mediación del *novum*. La fase actual de la tecnociencia se caracteriza por el desarrollo de conocimientos y técnicas potencialmente útiles para el control del cerebro. El marco epistémico definido por la certeza en la transparencia y la traductibilidad universal, basado en la noción de información, se convierte así en una cuestión central que requiere ser atendida.

Sin ir más lejos, habría que considerar al proyecto Neuralink de Elon Musk como un caso ilustrativo de las tendencias contemporáneas en tecnociencia neurológica. En una nota del 30 de enero de 2024, el medio británico BBC afirmaba: “Neuralink consiguió implantar con éxito uno de sus chips cerebrales en una persona” (BBC, 2024). Es pertinente invocar aquí a Franco “Bifo” Berardi, cuando, a propósito de proyectos como los de Musk, afirmaba en su libro *Fenomenología del fin* la importancia de tener en consideración a la ciencia ficción, y tomárnosla en serio, a la hora de comprender las actuales transformaciones tecnocientíficas y neurotecnológicas.

La ciencia ficción ya ha expresado la posibilidad de tales escenarios, y *yo tomo muy en serio a la ciencia ficción* porque creo que sus escritores han sido, a menudo, los mejores detectores de tendencias y potencialidades. Pero no son entusiastas y optimistas de manera unánime respecto a la reproducción artificial del cerebro

humano. *Emular los cerebros humanos puede conducir a escenarios realmente horrorosos*, como lo han mostrado los escritores del ciberpunk. (Berardi, 2020, p. 303. Énfasis añadido)

Lo que obliga a tomarse en serio la ciencia ficción es precisamente el carácter indicial de sus obras en tanto artefactos culturales. Aquí se vuelve relevante lo expuesto por el crítico Philip Davis en su defensa de la importancia de leer literatura en tiempos donde el pragmatismo digital pareciera volverla obsoleta:

lo que hace la literatura, y que la filosofía formal no hace -y que la literatura difícilmente puede evitar hacer- es ofrecer más de lo que sus escritores saben (...) los escritores ofrecen esto no tanto creando una línea argumentativa como un espacio resonante para pensar. (Davis, 2013, p. 4)

Por tanto, la literatura de ciencia ficción puede cumplir hoy un rol fundamental para el pensamiento. En el espacio resonante que abre, emerge la indicación que convierte a la obra en un indicio. Compartiendo el criterio de Davis, Matthews (2020, p. 4) afirma que la literatura de ciencia ficción puede ser vista como una extensión cognitiva, lo que acerca su concepción a la idea de Suvin, en la cual el extrañamiento da su sentido específico a la ciencia ficción solo en la medida en que viene acompañado de cognición. En ese sentido, la importancia central de la literatura en general, y de la literatura de ciencia ficción en particular, tiene que ver con el hecho de que, posibilitando una comprensión activa en primera persona, trae aparejada una auténtica dimensión moral. La literatura nos hace sentir interpelados e inmersos y, en esa medida, nos obliga a implicarnos. Siguiendo a Ursula Le Guin, Matthews sostiene que lo característico del relato de ciencia ficción es que entrelaza el conocimiento científico con la especulación filosófica y ética.

## **La ciencia ficción contra la fantasiosa ideología del transhumanismo**

La ciencia ficción, en su doble efecto de extrañamiento y cognición, es, en tanto artefacto cultural indicial, un género literario dotado de incitaciones éticas y políticas aún no suficientemente exploradas.

Después de todo, son el extrañamiento y la cognición a la par lo que estructura la poética de la ciencia ficción (Suvin, 1972). Caracterizada por el recurso a especulaciones tecnocientíficas verosímiles, la poética de la ciencia ficción tiene un efecto de exhortación respecto de las tendencias descubiertas cognitivamente. El carácter indicial de la ciencia ficción interpela -siendo este uno de los efectos más significativos del extrañamiento- nuestro rol como individuos, grupos y clases respecto de los efectos posibles de los desarrollos tecnocientíficos.

Es necesario rescatar la tesis de Freedman sobre la consistencia que existe entre teoría crítica y ciencia ficción. La ciencia ficción, cuando menos la “relevante”, como a veces la llama Suvin, es teoría crítica en formato narrativo. La interpelación que efectúa hace posible desnaturalizar, superado el extrañamiento, el curso sociohistórico y tecnocientífico al que estamos hoy avocados, para ponernos en condiciones de plantear una cuestión fundamental: ¿qué tan inocentes podremos considerarnos, hoy y después de hoy, cuando Elon Musk u otros transhumanistas consigan colocarnos chips en el cerebro, que nos permitirán, por un lado, controlar pantallas y otros objetos digitales con nuestras mentes, mientras posibilitan, por el otro, un registro permanente y minucioso de información en forma de datos sobre nuestro funcionamiento cognitivo y emotivo? A este respecto, hay que tomarse en serio lo que ha dicho Pablo Manolo Rodríguez en *Las palabras en las cosas*:

Toda la vasta y notable literatura de la primera mitad del siglo XX que había entrevisto un futuro de control total de la mente y de los cuerpos (*Un mundo feliz* y *1984*, por citar los casos más emblemáticos) puede estar satisfecha: ese futuro de vigilancia extrema y minuciosa regulación biomédica y farmacológica llegó, y hace rato. (Rodríguez, 2019, p. 341)

No obstante, continúa este autor, aquel futuro no llegó exactamente como especulaba la ciencia ficción del siglo XX, la cual figuraba que el decurso de la historia emularía, de modos tecnológicamente más sofisticados, la experiencia de los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX. La realidad es que el desarrollo de la tecnociencia se dio de una manera tal que parece coincidir con el incremento de la autonomía o la libertad, obnubilando lo que en ella pueda haber de sofistica-

dos controles sobre los cuerpos y las mentes. Por eso, según Rodríguez, hoy es “mucho más difícil que haya una ciencia que sea ficcionada, simplemente porque la ficción es parte de la ciencia (p. 342). Esto se ejemplifica bien en casos como el de Neuralink, entre otros varios promovidos por aquel transhumanismo que aspira a superar los límites del cuerpo y el cerebro biológico de los seres humanos, tildándolos de defectuosos y requeridos de *upgrade*. Es a esta *fantasía tecnocientífica* a lo que se refería Paula Sibia (2005), ya a inicios del milenio, cuando teorizaba al *hombre post-orgánico*.

A la ahistórica *fantasía* tecnocientífica de los transhumanistas habría que oponerle una buena dosis del radicalmente histórico extrañamiento cognitivo de la ciencia ficción. En el relato “El hombre bicentenario”, de 1976, Isaac Asimov cuenta la historia de Andrew Martin, un robot producido por la Compañía Robots y Hombres Mecánicos de los Estados Unidos. El cerebro positrónico de Andrew va dotándole de una inteligencia y sensibilidad que le descubren, poco a poco, el deseo de ir convirtiéndose en un ser humano. Cuando el robot descubre que tiene talento para la carpintería, comienza la desterritorialización de su condición robótica, su devenir humano. En la historia, Andrew no se presenta como una máquina que hace muebles, sino como un artista que crea obras.

La historia de Asimov es relevante hoy, cuando la fantasía contemporánea juega con la idea de unos cuerpos y cerebros que emulen a las máquinas en funciones como el procesamiento y registro de datos, o que sueña con descargar nuestro “software” mental en soportes electrónicos. Ahí donde la fantasía transhumanista consiste en adquirir el poder tecnocientífico para efectuar el devenir-otra-cosa-que-lo-humano de lo humano, Asimov imaginaba un escenario opuesto, extraño, pero cognitivamente verosímil a partir de la hipótesis literaria del desarrollo de los cerebros positrónicos: el de la máquina que aspira a volverse humana, tanto en lo que refiere a la falibilidad de su capacidad artística -consustancial a la finitud que es condición de la experiencia estética- como en su ineludible condena a morir. En efecto, al final del cuento, Andrew Martin se ha hecho tan humano que verdaderamente *muere*.

Fue extraño el modo en que ese último acto capturó la imaginación del mundo. Andrew no había logrado conmovier a la gente con todos sus esfuerzos, *pero había aceptado la muerte para ser humano*, y ese sacrificio fue demasiado grande para que lo rechazaran [...]

Andrew yacía en el lecho. Sus pensamientos se disipaban. Intentaba agarrarse a ellos con desesperación. *¡Un hombre! ¡Era un hombre! Quería serlo hasta su último pensamiento. Quería disolverse, morir siendo hombre.* (Asimov, 2019, p. 697. Énfasis añadido)

Contra las neurotecnologías instrumentalizadas por los monopólicos consorcios digitales y los fantasiosos ideólogos del transhumanismo, hoy debemos extraer alguna lección del cuento de Asimov. Una lección como esta quizá no se encuentra en las ciencias o en la filosofía en sí mismas, sino en el uso que de ellas hace la literatura en general y -por su capacidad de articular ciencia y filosofía en un formato narrativo dotado de carácter indicial- en la ciencia ficción en particular.

## Conclusión

En este artículo se ha sostenido que la ciencia ficción, al articular el extrañamiento y la cognición, puede ser vista como un artefacto cultural indicial, capaz de habilitar una comprensión crítica de la situación sociohistórica y tecnocientífica contemporánea, caracterizada por una racionalidad que ve en todo cuanto existe objetos transparentes, reductibles a la noción de información. Es así como la ciencia ficción no solamente permite imaginar futuros posibles, sino que es una forma de pensamiento histórico que contribuye a resituar cierta conciencia de los límites. Allí donde la fantasía transhumanista aspira a trascender el cuerpo biológico y la mortalidad, la ciencia ficción enfatiza -y esa es la lección que se puede extraer de Asimov en particular, y de la ciencia ficción en general- que algo decisivo de lo humano se juega justamente en aquello que la tecnociencia transhumanista aspira a superar: su finitud.

## Referencias bibliográficas

- Asimov, I. (2019). “El hombre bicentenario”. En: *Cuentos completos 2*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Asimov, I. (2020). “Segunda Fundación”. En: *Trilogía de la Fundación* (pp. 591-895). Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Asimov, I. (2022). *Los límites de la Fundación*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Asimov, I. (2020). *Segunda Fundación*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Attebery, B. (1992). *Strategies of fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.
- BBC Mundo (2024, 30 de enero). *Cómo funciona Telepathy, el chip cerebral que Elon Musk asegura que se implantó en un humano (y qué dudas genera)*. BBC. <https://www.bbc.com/mundo/articles/c88np4v0n3zo>
- Berardi, F. (2020). Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Cixin, L. (2023a). *El problema de los tres cuerpos*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial
- Cixin, L. (2023b). *El bosque oscuro*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Csicsery-Ronay, I., Jr. (2003). Marxist theory and science fiction. En E. James & F. Mendlesohn (Eds.), *The Cambridge companion to science fiction* (pp. 113–124). Cambridge: Cambridge University Press.
- Davis, P. (2013). *Reading and the reader: The literary agenda*. Oxford: Oxford University Press.
- Freedman, C. (1998). *Critical theory and science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.
- Harman, G. (2020). *Realismo raro: Lovecraft y la filosofía*. Holobionte Ediciones.
- Kant, Immanuel (2013). “Idea para una historia universal en clave cosmopolita”, en: *¿Qué es la ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lem, S. (1973). On the structural analysis of science fiction. *Science Fiction Studies*, 1(1), 26–33. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/1/lem1art.htm>
- Lovecraft, H. P. (2015). “El color del espacio exterior”. En: *El que susurra en la oscuridad y otros relatos del ciclo blasfemo de Cthulhu*. Madrid: Valdemar.
- Lovecraft, H. P. (2020). “Algunas anotaciones sobre ficción interplanetaria”. En: *Ensayos literarios*. Madrid: Páginas de espuma.
- Matthews, P. (2023). *Transparent minds in science fiction: An introduction to accounts of alien, AI and post-human consciousness*. Cambridge: Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0348>
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Meriguet, P. (2017). *Humano, demasiado inhumano. Sociología del arte, marxismo, crítica y ciencia ficción: el cyberpunk cinematográfico*. Tesis para obtener el título de

- maestría en Sociología. Quito: FLACSO.
- Peirce, Ch. S. (1973). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Renault, G. (1980). Science fiction as cognitive estrangement: Darko Suvin and the Marxist critique of mass culture. *Discourse*, 2, 113–141. <https://www.jstor.org/stable/pdf/41389056.pdf>
- Rodríguez, P. (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Sibilia, P. (2005). El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Simondon, G. (1958/2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Snow, C. P. (1961). *The two cultures and the scientific revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spiegel, S. (2006). Der Begriff der Verfremdung in der Science-Fiction-Theorie. Ein Klärungsversuch. *Quarber Merkur: Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik*, 103/104, 13–40. [https://www.researchgate.net/publication/314235367\\_Der\\_Begriff\\_der\\_Verfremdung\\_in\\_der\\_Science-Fiction-Theorie\\_Ein\\_Klarungsversuch](https://www.researchgate.net/publication/314235367_Der_Begriff_der_Verfremdung_in_der_Science-Fiction-Theorie_Ein_Klarungsversuch)
- Spiegel, S. (2013). Science fiction. En M. Kuhn, I. Scheidgen, & N. V. Weber (Eds.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung* (pp. 245–265). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783110296990.245/html>
- Suvin, D. (1972). On the poetics of the science fiction genre. *College English*, 34(3), 372–382. <https://theshowroom.org/media/pages/resources/cauleen-smiths-covid-manifesto-calendar-23-30-november/f9a4783242-1695330644/article9.pdf?>
- Suvin, D. (1973). La science-fiction et la jungle des genres un voyage extraordinaire. *Littérature* 10, 98–113. <https://doi.org/10.3406/litt.1973.1071>
- Suvin, D. (1979). Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre. Yale University Press. [https://openlibrary.org/books/OL4719408M/Metamorphoses\\_of\\_science\\_fiction?](https://openlibrary.org/books/OL4719408M/Metamorphoses_of_science_fiction?)
- Suvin, D. (2000). Afterword: With Sober, Estranged Eyes. In P. Parrinder (Ed.), *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia* (pp. 233–271). Liverpool University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gpcbf.17>
- Swirski, P. (2000). *Between literature and science: Poe, Lem, and explorations in aesthetics, cognitive science, and literary knowledge*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Vargas, R. A. (2014). Marxismo y ciencia ficción. *Praxis. Revista de filosofía*, n°72. <http://dx.doi.org/10.15359/praxis.72.5>
- Young, K. (2010). *Imagining minds: The neuro-aesthetics of Austen, Eliot, and Hardy*. Columbus: Ohio State University Press.
- Zgorzelski, A. (1979). Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature? *Science Fiction Studies*, 6(3), 296–303. <http://www.jstor.org/stable/4239286>

# Dos modos de imaginar a “María del Carmen” feminismo, romanticismo político, canción y revolución

Grace Merino Jaramillo\*  
Jorge Luis Acanda González\*\*

\* Grace Merino Jaramillo. Magister en Estudios de la Cultura con mención en Comunicación, Especialista en Género, Violencia y Derechos Humanos (c), Docente de la Carrera de Trabajo Social de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.

Correo: gimerino@uce.edu.ec

ORCID: 009-0003-6754-8636

\*\* Jorge Luis Acanda González. Profesor jubilado de la Universidad Central del Ecuador. Ph D en Filosofía por la Universidad de Leipzig.

Correo: jlacanda54@yahoo.es

ORCID: 0000-0002-5785-6737

Fecha de recepción: 10 de Dic. 2026

Fecha de aprobación: 17 de Dic. 2026

## Resumen

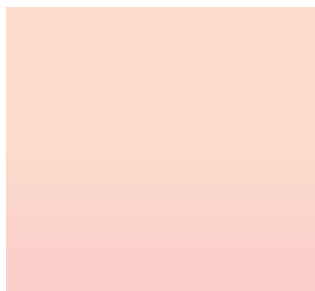
La relación entre el feminismo y el romanticismo ha sido y es contradictoria. En este artículo se explica que existen dos tipos de romanticismo de acuerdo a la relación que establecen con el pasado y el tipo de su crítica al capitalismo, y que si bien el romanticismo reaccionario construye una imagen sobre la mujer conservadora, el romanticismo revolucionario construye una representación liberadora sobre lo femenino.

**Palabras clave:** Feminismo. Romanticismo. Revolución.

## Abstract

*The relationship between feminism and romanticism has been contradictory. This article explains that there are two types of romanticism, depending on their relationship with the past and the nature of their critique of capitalism. While reactionary romanticism constructs a conservative image of women, revolutionary romanticism constructs a liberating representation of femininity.*

**Keywords:** *Feminism. Romanticism. Revolution.*



## Introducción

En la producción social de su vida los seres humanos producen imágenes, representaciones, conceptos, valores, etc. En esas construcciones ideales se expresan, unas veces en forma directa e inmediata y otras en forma indirecta y mediata, las constelaciones de poder existentes en cada momento histórico concreto y sus antagonismos. Cada una de esas imágenes expresa una forma específica de anudamiento o cristalización del sistema de relaciones existente.

La actividad artística no escapa a esa pluridimensionalidad de contenidos. En cada obra de arte podemos encontrar, además del momento estético, dimensiones que podemos catalogar como políticas, económicas, religiosas y también antropológicas, todo ello interrelacionado en una forma orgánica.

La representación de la mujer en el arte ha sido una constante desde el inicio mismo de la existencia de la humanidad. La perspectiva de género, aplicada a la historia del arte, ha permitido visualizar cómo en la evolución en el imaginario socialmente construido sobre la mujer se han perpetuado estereotipos y roles que las oprimen. Pero también como nuevas representaciones, liberadoras, se han abierto paso al compás de transformaciones revolucionarias de la sociedad.

El amor romántico heterosexual ha sido siempre un tema fundamental en la producción musical. En este artículo examinaremos cómo se representó al sujeto erótico femenino en dos canciones y como en cada una de ellas se expresan dos modelos diferentes sobre la mujer y el amor. Aunque aparentemente ambas canciones podrían enmarcarse dentro del romanticismo, veremos como vehiculizan dos representaciones radicalmente diferentes sobre la mujer.

“Lo romántico” ha constituido un marco de referencia y significación recurrente desde fines del Siglo XVIII, sobre todo en la construcción de una mirada sobre el amor y la mujer. Y la relación del Feminismo con el Romanticismo ha sido ambivalente, entre otras razones porque el propio Romanticismo también lo ha sido y lo es.

## La complejidad del Romanticismo

La interpretación más extendida sobre el romanticismo lo presenta como un movimiento artístico surgido a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Alemania, Francia e Inglaterra y cuya característica esencial era absolutizar la importancia de los sentimientos en desmedro de lo racional. De tal manera, en el imaginario popular, definir a una persona como “romántica” significaría afirmar que tiene una inclinación a no percibir las determinaciones objetivas de la realidad y tiende a absolutizar ciertos valores espirituales. “Romantizar” no sería otra cosa que llenar la vida con idealismos poco realistas o incluso imposibles.

Pero esa es una visión muy estrecha y unilateral. El romanticismo constituyó un movimiento cultural muy amplio y diverso, que se manifestó en todos los campos de la actividad cultural (el arte, la literatura, la filosofía, la teología, la política, las ciencias sociales, la antropología, la economía). En su investigación sobre el romanticismo alemán, Dalia Nassar destaca la necesidad de caracterizar el romanticismo, no en términos de una única definición, un tiempo o un lugar específicos, sino en términos de cuestiones y preocupaciones filosóficas particulares.<sup>1/</sup> Es esa complejidad lo que ha llevado varios estudiosos del tema a alertar sobre las dificultades intrínsecas a cualquier intento de presentar una definición rígida y parcial.

No puede decirse del Romanticismo que es un fenómeno del pasado, porque muchas de sus temáticas fundamentales siguen presentes en las formas de actividad espiritual contemporánea. La permanencia de temáticas románticas en la cultura contemporánea actual tiene que ver con las propias causas del surgimiento del romanticismo. Apareció en el contexto geográfico y temporal de expansión del capitalismo industrial (la Europa del siglo XIX), y precisamente como protesta ante sus consecuencias sociales (mercantilización de la vida, pauperización creciente, reemplazo de las relaciones personales por vínculos económicos impersonales). Puede afirmarse que constituyó el primer movimiento crítico de la sociedad burguesa moderna. No puede entenderse al romanticismo si no comprendemos su relación de rechazo con el capitalismo, porque ha sido esta la que marcó su surgimiento, así como

también su actualidad y la importancia que aún conserva como instrumento revolucionario.

¿Cuál han sido los elementos fundamentales del romanticismo? En primer lugar, una crítica vehemente a la sociedad burguesa. Frente al desarrollo del capitalismo, que reduce progresivamente al ser humano a una cantidad abstracta y calculable e instaura un sistema de razonamiento rigurosamente cuantitativo, el romanticismo defendió apasionadamente las formas concretas, cualitativas e intuitivas de vivir y pensar, y las relaciones humanas personales y concretas que aún pervivían entre las sociedades precapitalistas.

El rechazo a la invasión de la racionalidad instrumental explica un segundo rasgo: el intento de rescatar y potenciar la importancia de lo afectivo y de los valores estéticos para la reconstrucción de la vida social. Los representantes del romanticismo presentaron la idea de que el carácter del arte y de la belleza, así como el de nuestro compromiso con ellos debe conformar todos los aspectos de la vida humana. En tanto enarbolaron como antídoto contra la unilateralización y el empobrecimiento de la espiritualidad humana al arte y a la belleza, consideraron que ellas deberían ser un ingrediente esencial no sólo del pensamiento filosófico y de la actividad artística sino sobre todo de la vida cotidiana de los hombres y las mujeres.

La tercera característica lo constituyó su recurso al pasado. En sus inicios, el romanticismo realizó la crítica a la sociedad burguesa en nombre de valores de un pasado real o imaginario. Decididos a rechazar el futuro que ofrecía la modernización burguesa, buscaron en el pasado precapitalista los elementos para construir su visión de una sociedad alternativa. Apareció así dentro del romanticismo una corriente que construyó, a través de su actividad artística, una imagen unilateralmente elogiosa del pasado feudal. Autores como Walter Scott, Alejandro Dumas y Honoré Balzac, en la literatura, y Caspar David Friedrich en las artes plásticas – por sólo citar algunos nombres – resaltaron los supuestos valores de la sociedad feudal como antídoto contra el achatamiento del espíritu de la sociedad burguesa.

Sin embargo, estas dos últimas características sirvieron a otros autores como base para una crítica negativa sobre el romanticismo. G. Lukacs (1979) explicó que la referencia a la premodernidad provocó que algunos estudiosos caracterizaran al Romanticismo como una corriente reaccionaria. No obstante, no existe un solo romanticismo. Existe el romanticismo conservador, que aspira a restaurar los privilegios de la sociedad feudal pero también el romanticismo revolucionario, que incorpora los logros del jacobinismo y cuyo propósito no es regresar a un pasado pre-capitalista, sino retomar ciertos aspectos del pasado comunitario para reforzar la crítica humanista de la racionalidad cuantificadora e instrumental de la modernidad capitalista.

## **Romanticismo y Feminismo**

El sistema patriarcal justifica la dominación sobre la base de una supuesta inferioridad biológica de las mujeres. Tiene su origen histórico en la familia, cuya jefatura ejerce el padre y se proyecta a todo orden social. Existe también un conjunto de instituciones de la sociedad política y civil que se articulan para mantener y reforzar el consenso expresado en un orden social, económico y cultural, religioso y político, que determina que las mujeres siempre estarán subordinadas a los hombres.

Bajo el patriarcado el ideal romántico de la mujer ha sido construido históricamente como un modelo normativo de género que regula la subjetividad, comportamiento y relaciones afectivas de la mujer. La relación heterosexual romántica bajo el romanticismo patriarcal se centra en la subordinación, la dependencia emocional y la autonegación, presentando a la mujer como un ser destinado al amor, la pareja y la maternidad, mientras invisibiliza su autonomía y agencia. En la idea del amor como destino femenino, el patriarcado configura el amor como el núcleo de la identidad de las mujeres, legitimando la idea de que su realización vital se alcanza en la relación con un hombre.

Lagarde (2005) plantea que las mujeres han sido socializadas bajo la “otredad amorosa”;<sup>2/</sup> es decir, deben definirse a sí mismas en función del amor y de la pareja, como si fueran “para otros” más que para sí mismas. “El amor romántico constituye una de las formas de sujeción

femenina más eficaces, pues hace que las mujeres entreguen su vida a la relación de pareja como destino inevitable”.<sup>3/</sup> Ideal de sacrificio y cuidado, el ideal romántico patriarcal coloca a la mujer como cuidadora abnegada, dispuesta a sacrificarse por la familia y la pareja. Marcela Lagarde nombra esta identidad femenina como mujer-esposa-madre-esclava del amor. Rich (1980) también critica la “institución de la heterosexualidad obligatoria” donde el amor romántico sostiene la dependencia económica y emocional.

La ilusión de la complementariedad trata del mito del “alma gemela” y sostiene que la mujer está incompleta hasta encontrar al hombre “correcto”, reforzando la heteronormatividad y la subordinación. Illouz (2009) explica cómo la cultura romántica moderna ha convertido el amor en un dispositivo de legitimación de la desigualdad, al vincularlo con el consumo, el sufrimiento y la espera femenina. “El amor romántico ha sido históricamente un lenguaje emocional que reproduce jerarquías de género, al situar a las mujeres en un rol de espera y dependencia”.

Para construir el ideal de pasividad y belleza, el patriarcado asocia el ideal romántico con la juventud, la belleza y la pasividad, mediante el cual la mujer es objeto de deseo y no sujeto deseante. De Beauvoir (1949) lo denuncia de la siguiente manera en su clásico libro *El segundo sexo*: “El ideal femenino en la sociedad patriarcal es el de la mujer destinada al hombre, objeto de conquista y no sujeto libre”<sup>4/</sup>. Es decir, el ideal romántico de la mujer en el sistema patriarcal es el de un ser abnegado, dependiente, cuidador y definido por el amor heterosexual, lo que asegura la reproducción de la desigualdad de género al interior de la vida íntima.

No obstante, otras autoras, como por ejemplo Susan Kirkpatrick (2001), han destacado que la posición del sujeto femenino en el romanticismo fue muy contradictoria. Por una parte, el romanticismo parecía fomentar la participación de las mujeres mediante la revalorización del sentimiento y la individualidad, que hasta entonces habían sido considerados despreciativamente como debilidad del espíritu y flaqueza de voluntad como cosas de mujeres. Pero, por otra parte, el sujeto femenino romántico también aparecía unilateraliza-

do, sólo como objeto de deseo, de devoción, más que sujeto de pleno derecho.

El surgimiento del romanticismo a fines del Siglo XVIII significó un cambio importante en la representación de la mujer y el amor. Como explica la filósofa feminista argentina Maffia (2018) se trató de un modelo relativamente nuevo. Fue una revolución en su momento histórico, porque, según explica ella, marcó el fin de las alianzas de pareja basadas en acuerdos económicos o arreglados, para unir amor, sexo, procreación y convivencia.

“El amor romántico es un invento entre el Renacimiento y la Modernidad que tiene que ver con fijar determinado tipo de roles a partir del cambio en la familia. La idea del amor, la sexualidad y el matrimonio unidos en un mismo espacio es absolutamente reciente. Estas vías transcurrían cada una por su lado, los matrimonios eran asociaciones con objetivos, a veces la procreación, a veces alianzas políticas o tribales. El amor y la sexualidad no siempre concurrían. El amor romántico es pensar en dos imanes que en algún momento conforman una totalidad, un amor heterosexual en el cual un varón y una mujer se van a ver atraídos y complementados.” (Maffia, 2018)

Herrera Gómez (2018) afirma que, en la actualidad, el romanticismo sigue siendo tan importante para las mujeres porque “nos ofrece, en forma de mitos y relatos, una especie de utopía libertaria, un ideal de pareja en el que nuestro amado nos considerará sus compañeras y nos tratará como a iguales”. Este es un modelo de amor romántico asociado a la libertad y que, por tanto, reconstruye los vínculos entre la libertad y la autorrealización.

Durante los años 60 del Siglo XX aparecen obras artísticas del romanticismo revolucionario que dejan de representar a las mujeres como seres débiles y sumisas. Y aparecen modelos positivos de mujeres que luchan, que tienen conciencia de su poder, que crean redes sociales de apoyo mutuo, que logran que su identidad y su autoestima no varíen dependiendo de si un hombre las valora. Y obras artísticas que también, paralelamente, construyen personajes masculinos que sepan compartir el protagonismo y valorar las habilidades de su compañera de reparto.

Lipovetsky (1999) señaló que durante los años sesenta del siglo XX nació un nuevo feminismo, que rechazó no tanto al amor en sí como a la manera en que se socializa a las mujeres y se las somete al ideal romántico patriarcal.<sup>5/</sup> En estos años se multiplicaron las denuncias relativas a las mitologías del amor vehiculadas por la cultura de masas, las críticas de los roles estereotipados que vampirizan el imaginario, que hacen a la mujer ajena a sí misma, que prorrogan las posiciones tradicionales de la mujer dependiente del hombre. Comenzó una etapa nueva de politización y de revolución cultural, que se va a vehiculizar en la representación sobre el amor y la mujer en la canción.

Para ilustrar estas diferencias entre el romanticismo conservador y el romanticismo revolucionario en la construcción del imaginario artístico con respecto a la mujer y al amor erótico, analizaremos aquí dos canciones, representativas cada una de una de estas dos direcciones.

### **Ricardo Arjona y "Tu reputación"**

Bajo este marco que nos oferta el sistema patriarcal, analizamos la canción "Tu reputación" (1994), escrita e interpretada por Ricardo Arjona, un artista guatemalteco:

*Tu reputación son las primeras seis letras de esta palabra  
Llevarte a la cama era más fácil que respirar  
No, no, no, no es así  
Tu teléfono es de total dominio popular  
Y tu colchón tiene más huellas que una playa en pleno verano  
Has hecho el amor más veces que mi abuela  
Y aún no acabas ni la escuela  
Y aún sabiendo que no eres el mejor partido  
Dime quién puede contra Cupido  
Y es que si yo no he sido un monje  
¿Por qué voy a exigirte que seas santa?*

*Si el pasado te enseñó a besar así  
Bendito sea el que estuvo antes de mí  
No es dama la que se abstiene  
Dama es la que se detiene  
Cuando encuentra lo que tú encontraste aquí  
Si el pasado te enseñó a tocarme así  
Benditos los que estuvieron antes de mí  
Si otros han sido tu escuela  
Yo seré tu graduación  
Cuando incluyas en la cama al corazón  
Dicen por ahí que tu terrible fama de ligera  
Ha venido a pintarme un par de cuernos en la mollera  
Que tengo que sacarte del barrio y del país  
Si es que quiero darle a esta historia un final feliz  
Si supieran la ternura inmensa que hay en ti  
Y todo lo que haces por mí  
Sabrían que el camino andado antes de aquí  
Te ha preparado para mí  
Ven abrázame sin miedos  
Y dame un beso a la salud de los chismosos  
Si el pasado te enseñó a besar así  
Bendito sea el que estuvo antes de mí  
No es dama la que se abstiene  
Dama es la que se detiene  
Cuando encuentra lo que tú encontraste aquí  
Si el pasado te enseñó a tocarme así*

*Benditos los que estuvieron antes de mí*

*Si otros han sido tu escuela*

*Yo seré tu graduación*

*Cuando incluyas en la cama al corazón*

*Si otros han sido tu escuela*

*Yo seré tu graduación*

*Cuando incluyas en la cama al corazón*

En su letra se construye un ideal de mujer ligado al sistema patriarcal, en el mismo la mujer para ser “buen partido” debe llegar “virgen” al matrimonio, de lo contrario y tal como dice la letra de la canción en análisis, será una “reputa”; sin embargo, el sistema patriarcal enseña todo lo contrario al hombre, este, puede tener una vida sexual activa y libre, y si el número de mujeres es alto, es considerado un “macho alfa”. Es decir, la mujer no puede llevar una vida sexual igual a la de un hombre porque es señalada.

Si bien en la letra se reconoce la hipocresía del hombre que va a exigir “pureza” de su pareja cuando él también tiene un pasado, también se señala que la pareja debe salir de su entorno, para poder ser felices ya que la reputación de la mujer está en entredicho. Se configura un ideal de mujer atravesado por los códigos patriarcales de control de la sexualidad femenina, aunque, como señalamos, en apariencia la letra de la canción pretende cuestionarlos. El eje central de la misma es la tensión entre el deseo masculino y la “mala fama” que recae sobre la mujer por su vida sexual y la coloca en el lugar de objeto de juicio moral y social, en función de su actividad sexual que responde a una construcción histórica donde la mujer respetable se asocia con la pureza y el recato, mientras que lo contrario conlleva estigmatización. Como señala De Beauvoir (1949/2005), la mujer ha sido definida culturalmente no por sí misma, sino en relación con el hombre y las normas sociales que miden su valor.

Aunque el hombre afirma no preocuparse por la “reputación” de la mujer, la coloca bajo su mirada evaluadora. Él es quien desde su

posición de poder que le otorga el sistema patriarcal, la “acepta” y legitima como pareja. Esto responde a lo que Butler (2001) denomina el marco regulador de la heterosexualidad, en el que la mujer es construida como sujeto subordinado cuya valía depende del reconocimiento masculino.

La letra de la canción pone énfasis en la atracción sexual y la disponibilidad erótica de la mujer, no le otorga voz ni agencia en la narrativa. Es decir, su representación se inscribe en lo que Mulvey (1979) llama *male gaze*. Aquí la mujer existe como espectáculo y objeto de deseo, mientras el hombre detenta el lugar de sujeto activo. El discurso de la canción no rompe con el patriarcado, sino que lo reafirma al reproducir la idea de que la sexualidad femenina necesita ser juzgada, aceptada o redimida por la figura masculina, por un lado, la mujer es deseada, erótica, transgresora de la normativa conservadora. Por otro lado, la mujer sigue sometida a la mirada y validación del hombre, quién se erige en la letra de la canción, como sujeto comprensivo y magnánimo. En realidad, en la letra de la canción existe un oxímoron.

### **Para una imaginaria María del Carmen: lirismo revolucionario y subjetividad femenina en la Nueva Trova**

La canción “Para una imaginaria María del Carmen”, compuesta por Noel Nicola en 1970, se inscribe en el contexto de la Zafra de los Diez Millones, campaña emblemática del proyecto revolucionario cubano. Esta obra, aunque aparentemente íntima y lírica, está profundamente atravesada por los profundos procesos de transformación social provocados por la Revolución Cubana a partir de 1959, y ofrece una lectura crítica de la subjetividad femenina en el marco de la movilización política.

*María del Carmen debió haber nacido  
en Vertientes, aquí, hace veinte años y pico.*

*María del Carmen atraviesa el parque  
y todos los ojos le halan el vestido.*

*María del Carmen revuelve la tarde*

*del pueblo pequeño que ve como pasa.  
María del Carmen, el recién llegado  
descubre en seguida lo mucho que faltas.  
A María del Carmen la envuelven los ruidos  
que salen del tándem inglés del central.  
A María del Carmen el pelo y la piel  
de seguro le huelen a miel residual.  
María del Carmen, tan limpia y tan libre,  
limpia de ser virgen, libre de prejuicios.  
María del Carmen, tu entrega es total  
porque a ti los misterios te sacan de quicio.  
María del Carmen puede conversar  
sobre la economía y sus ojos son anchos.  
María del Carmen me mira el anillo  
en la mano derecha y sonrío despacio.  
María del Carmen no piensa en los trapos,  
ni en lazos, ni en cintas, ni en viejas muñecas.  
María del Carmen olvida a los novios,  
la Patria es quien toca de noche en su puerta.  
María del Carmen conoce la iglesia,  
sabe donde está, pero no la visita.  
María del Carmen se asombra con todo,  
pero si la miran no baja la vista.  
María del Carmen, aunque no te he visto  
podría pintarte en todos tus detalles.  
María del Carmen, será inevitable*

*que un día tropiece contigo en la calle.  
 María del Carmen, si llego a encontrarte  
 tendré, de seguro, que amarte y amarte y amarte.*

Nicola sitúa a su personaje en Vertientes, Camagüey, uno de los epicentros de la cosecha de la caña de azúcar. La María del Carmen imaginaria no es una figura pasiva ni decorativa: es una mujer que trabaja, que se mueve, que desea. La canción subvierte el ideal romántico tradicional al presentar una mujer que no espera, sino que actúa.

Desde el punto de vista formal, la canción combina una estructura melódica suave con una letra cargada de imágenes sensuales y cotidianas. El uso del nombre (“María del Carmen”) y la evocación de detalles físicos de su cuerpo (“podría pintarte en todos tus detalles”) construyen una intimidad que no es posesiva, sino celebratoria. Esta aproximación contrasta con los modelos patriarcales de representación femenina, y se alinea con los primeros gestos de crítica al amor romántico que emergían en el feminismo de la época (el rechazo a la visión paternalista de la mujer).

En este sentido, la canción puede ser leída como una pieza proto-feminista de la Cuba revolucionaria, en la medida en que reconoce la agencia de la mujer en un contexto revolucionario sin reducirla a símbolo o musa. La figura de María del Carmen encarna una subjetividad en construcción marcada por la épica revolucionaria del combate por una sociedad mejor.

La obra de Nicola, y esta canción en particular, ofrece así una entrada privilegiada para pensar la intersección entre arte, política y género en el contexto latinoamericano de los años setenta. Su valor no reside solo en la belleza lírica, sino en su capacidad para abrir preguntas sobre la representación, la imaginación y la emancipación.

## Bibliografía

- Beauvoir, S. de. (2005). *El segundo sexo*. Cátedra.  
 Berlin, I. (1999). *The roots of romanticism* (H. Hardy, Ed.). Princeton University Press.

(Obra original publicada en 1965).

- Butler, J. (2001). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Gualano, C. (2018, marzo 16). *Reflexiones feministas sobre el amor romántico*. Clarín. [https://www.clarin.com/entremujeres/pareja/reflexiones-feministas-amor-romantico\\_0\\_By27vtStf.html](https://www.clarin.com/entremujeres/pareja/reflexiones-feministas-amor-romantico_0_By27vtStf.html)
- Herrera Gómez, C. (s.f.). El romanticismo femenino y las dependencias emocionales. *Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz*. <https://www.vitoria-gasteiz.org>
- Frye, N. (1963). *Romanticism reconsidered*. Columbia University Press.
- Frye, N. (1968). *A study of English romanticism*. Random House.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM.
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer: Permanencia y revolución de lo femenino*. Anagrama.
- Lovejoy, A. O. (1960). *Essays in the history of ideas*. Capricorn.
- Löwy, M., & Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía: El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Ediciones Nueva Visión.
- Lukács, G. (1979). *Essays on Thomas Mann*. Merlin Press.
- Maffia, D. (2018, marzo, 21). *Sobre los orígenes del amor romántico*. Diana Maffia Sitio Oficial. <http://dianamaffia.com.ar/sobre-los-origenes-del-amor-romantico/>
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nassar, D. (Ed.). (2014). *The relevance of romanticism: Essays on German romantic philosophy*. Oxford University Press.
- Rich, A. (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs*, 5(4), 631–660. <https://doi.org/10.1086/493756>

**NÚMERO ANTERIOR:**

## **ECUADOR: RÉGIMEN OLIGÁRQUICO Y RESISTENCIA SOCIAL**

### **Normas generales de publicación de artículos:**

La Revista "Sociología y Política HOY", es una publicación académica de la Red de Carreras de Sociología y Ciencias Políticas del Ecuador, con registro ISSN 2600-593X, tiene una frecuencia semestral.

El Consejo Introducción establece para cada número un tema central y alrededor del mismo se realiza la convocatoria, tanto dentro de las unidades académica como fuera de ellas.

Para los artículos se sugiere una extensión de entre 15.000 y 33.000 caracteres sin espacios (aproximadamente entre 6 a 11 páginas), incluida bibliografía. El tipo de letra es Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1,5. Para citas, referencias bibliográficas, formato de tablas y figuras debe utilizarse las normas APA (7ma edición). Los artículos deben incluir un resumen y palabras claves (en español e inglés). También debe constar los datos de afiliación del autor/a, correo electrónico y el ID de ORCID.

Los artículos deben ser enviados en formato Word (Office), a través de la página de la revista: <https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/hoy/user/register> Con copia al correo electrónico del Coordinador del Consejo Introducción: [fjhidalgo@uce.edu.ec](mailto:fjhidalgo@uce.edu.ec) y [fcsh.boletinsociologia@uce.edu.ec](mailto:fcsh.boletinsociologia@uce.edu.ec). Los textos recibidos son enviados a evaluación de par académico, en caso de observaciones son remitidas al autor/a, para las correcciones respec-

**Revista Sociología y Política HOY**

**REGISTRO ISSN: 2600-593X**

**Web:**[revistadigital.uce.edu.ec/index.php/hoy](https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/hoy)  
**fcsh.rsph@uce.edu.ec**

**Revista indexada en:**  
**Latin Rev, Road, GoogleScholar,**  
**Registrada en el catálogo**  
**de la Red de Editores y Revistas Científicas del Ecuador – RERCIE**

Coordinación general:



Miembros de la Red: Carreras de Sociología y Ciencias Políticas pertenecientes a las siguientes universidades:



# Indexación

## Revista SOCIOLOGÍA Y POLÍTICA HOY

