



# **UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

## **Escuela de Literatura**

Proyecto de investigación teórica

**Cómo construir una nación desde la ficción. Tres propuestas  
humorísticas.**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Literatura**

Autora:

Paulina Elizabeth Soto Aguirre

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Paulina Elizabeth Soto Aguirre, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Andrés Landázuri

Tutor del proyecto de investigación teórica

Paolo Vignola

Miembro del tribunal de defensa

## Resumen

El presente proyecto es un estudio comparativo entre el cuento *La puta madre patria* de Miguel Antonio Chávez, el cortometraje de ficción *Filo de tocador* de Andrés Crespo y el falso documental de Javier Izquierdo *Un secreto en la caja*. Para abordar las obras seleccionadas se plantea revisar la conceptualización de las nociones de cultura, identidad y nación. A su vez, se esboza un breve esquema de la evolución del discurso identitario en Ecuador con énfasis en lo propuesto por Juan Valdano en *Identidad y formas de lo ecuatoriano* y Esteban Ponce en *Grado cero*. En base a este sustento teórico se explora cómo las obras de Chávez, Crespo e Izquierdo, como autores de la neoficción ecuatoriana, (de)construyen el discurso nacional contemporáneo desde el humor negro y la representación de hechos hilarantes. Estas posturas revelan la necesidad de superar la idea de una identidad pasiva y perdida en el tiempo, como propone el pensamiento equinoccial, para imaginar otras posibilidades de la nación ecuatoriana.

Palabras clave: cultura, identidad, nación, pensamiento equinoccial, neoficción ecuatoriana.

### **Abstract**

The present project is a comparative study between the short story *La puta madre patria* by Miguel Antonio Chávez, the fiction short film *Filo de tocador* by Andrés Crespo and the mockumentary by Javier Izquierdo *Un secreto en la caja*. To approach the selected works, the conceptualization of the notions of culture, identity and nation is considered. In turn, a brief outline of the evolution of identity discourse in Ecuador is outlined with emphasis on what is proposed by Juan Valdano in *Identidad y formas de lo ecuatoriano* and Esteban Ponce in *Grado cero*. Based on this theoretical support, we explore how the works of Chávez, Crespo and Izquierdo, as authors of the Ecuadorian neofiction, (de)construct the contemporary national discourse from black humor and the representation of hilarious facts. These positions reveal the need to overcome the idea of a passive identity lost in time, as proposed by equinoctial thinking, to imagine other possibilities of the Ecuadorian nation.

Keywords: culture, identity, nation, equinoctial thinking, Ecuadorian neofiction.

## ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	7
Capítulo I. Cultura, identidad y nación	
Aproximaciones teóricas.....	31
La identidad ecuatoriana vs. la condición equinoccial.....	20
Capítulo II. Neoficción y humor como propuesta estética y crítica de lo nacional.....	31
La neoficción ecuatoriana y el humor.....	33
<i>La puta madre patria y Filo de tocador.....</i>	37
<i>Un secreto en la caja.....</i>	43
Capítulo III. Conclusiones.....	50
Bibliografía.....	56

## Introducción

El presente proyecto plantea abordar el uso del humor para desmontar los principios políticos, morales y estéticos sobre los cuales se basan los discursos tradicionales de la identidad ecuatoriana. Para ello, en primer lugar, se propone una aproximación a los conceptos de nación, identidad y cultura, nociones fundamentales para rastrear la evolución de la nación ecuatoriana como construcción narrativa. Con este respaldo teórico se llevará a cabo un estudio comparativo entre el cuento *La puta madre patria* (2007) de Miguel Antonio Chávez, el cortometraje de ficción *Filo de tocador* (2003) dirigido y protagonizado por Andrés Crespo y el falso documental *Un secreto en la caja* (2016) de Javier Izquierdo, obras que, desde la ficción y con humor, cuestionan los valores y las instituciones de la nación para deconstruirla o anularla. Para ese fin *La puta madre patria* y *Filo de tocador* se valen de la pornografía, mientras que *Un secreto en la caja* recurre a la mítica figura de Marcelo Chiriboga.

El objetivo de la investigación es identificar afinidades entre las obras citadas en relación a la temática, el tono y la forma que usan en cuanto a la deconstrucción del modelo de nación difundido por narrativas dominantes. Así mismo, se pretende analizar el uso del humor como recurso para desolemnizar el discurso nacional y explorar la conflictiva relación de los ecuatorianos con su identidad. Para el desarrollo del presente proyecto se propone el análisis de un cuento, un cortometraje y un largometraje cuyas lógicas internas plantean la visibilización del país como creador de productos culturales relevantes a nivel internacional. Cabe recalcar que esa premisa es solo un pretexto para dirigir la atención del lector hacia problemáticas sociales como el racismo, el regionalismo y la censura. A partir de esta idea se formularán tres líneas de estudio: la primera se fundamenta en cómo la ficción proporciona espacios, literarios o audiovisuales, para explorar las complejidades de la identidad ecuatoriana, mientras que

la segunda explora el uso del humor como recurso para lograr el autorreconocimiento por parte del lector/espectador, y la tercera, finalmente, aborda la importancia de los personajes ficticios para la configuración de una identidad contemporánea.

Para la base teórica del primer capítulo se ha tomado en cuenta la noción de cultura enunciada por Iuri Lotman en su obra *La semiótica de la cultura y del texto*, en la cual el autor ruso concibe a la cultura como una gran y compleja red de textos interconectados. En cuanto al concepto de identidad se ha seguido de cerca la propuesta de Doris Sommer en *Ficciones fundacionales*, estudio enfocado en las novelas románticas hispanoamericanas que, de forma alegórica, representan la fundación de una nación a través de una historia de amor y cuyos protagonistas personifican la virtud, la belleza o una condición social. Y en lo que respecta a nación, Homi K. Bhabha desarrolla este concepto en la introducción a la obra *Nación y narración*, texto en el que piensa a la nación como una matriz cultural, es decir, como un discurso que supera las fronteras. En cuanto a la conceptualización de la identidad ecuatoriana, los autores Juan Valdano y Esteban Ponce Ortiz representan dos líneas de pensamiento contrapuestas. Valdano en su obra *Identidad y formas de lo ecuatoriano* expone una idea de identidad apegada al pasado y a las anécdotas, mientras que en *Grado cero* Ponce señala el estrecho vínculo entre la identidad ecuatoriana y la condición equinoccial, y argumenta cómo dicha condición influye en el imaginario social y la producción cultural.

El segundo capítulo se enfoca en el estudio de *La puta madre patria*, *Filo de tocador* y *Un secreto en la caja* bajo la lectura de la investigadora Renata Égüez, quien en el prólogo para la antología de cuento *Tiros de gracia*, titulado “La novedad de una escritura a tuestas”, define el contexto histórico y las preocupaciones de los autores de la neoficción ecuatoriana. Asimismo, para este punto se tomará en cuenta el prólogo del autor Raúl Vallejo “Testimonio de lo cotidiano y su absurdo vital (Cinco jóvenes



cuentistas de Ecuador)”, incluido en la revista de literatura *Hispanamérica*, la cual en su edición del mes de agosto del año 2013 presenta una pequeña colección de cuentos ecuatorianos. Sobre el uso del humor, la tesis de maestría de Luis Enrique Yáñez “La identidad ecuatoriana a través del humor de Miguel Antonio Chávez” basa su análisis en tres teorías del humor conocidas como la teoría de superioridad, teoría de liberación y teoría de incongruencia. Desde este sustento se puede analizar también las obras de Crepo e Izquierdo. En el caso de la pornografía, en el libro *La ceremonia del porno* de Andrés Barba y Javier Montes se señala cómo lo porno ha salido de los rincones oscuros para entrar de lleno en la cotidianidad y propiciar una reflexión sobre el sujeto contemporáneo.

Finalmente, en el tercer capítulo se recogen las conclusiones de la investigación, en las que se reflexiona sobre la posición de *La puta madre patria*, *Filo de tocador* y *Un secreto en la caja* en relación al discurso tradicional o sobre los valores nacionales que los personajes de estas obras destruyen o cuestionan. También se propone superar conceptos rígidos como el de identidad nacional y, en el caso de Ecuador, se plantea repensar la identidad ecuatoriana mediante referentes simbólicos como la condición equinoccial y los personajes extravagantes.

# Capítulo I

## Cultura, identidad y nación

### Aproximaciones teóricas

Antes de repasar ciertos aspectos notables de la identidad ecuatoriana, es pertinente un acercamiento a los conceptos de cultura, identidad y nación, los cuales serán las bases para el desarrollo de la presente investigación. Para ello, revisaré la noción de cultura bajo la perspectiva semiótica planteada por Iuri Lotman en *La semiótica de la cultura y del texto*, y también tomaré en cuenta los planteamientos de Doris Sommer y Benedict Anderson, quienes, en sus obras *Ficciones fundacionales* y *Comunidades imaginadas*, respectivamente, proponen la identidad como un relato/discurso que se construye a partir de la cultura. Finalmente, en *Nación y narración*, Homi K. Bhabha señala la necesidad de pensar la nación más allá de la organización política. Mi propuesta es partir desde estas aproximaciones teóricas para explorar los vínculos que se establecen entre estos conceptos de cultura, identidad y nación, ya que, en la imaginación cotidiana, el uso indistinto de estas palabras evoca todo tipo de ideas, sentimientos e imágenes que aluden, de manera acaso ambigua y caótica, a la unión o separación de los pueblos. La delimitación más precisa de estas nociones servirá, pues, para vincularlas con las particularidades de lo ecuatoriano, retratadas en el cuento *La puta madre patria*, el corto *Filo de tocador* y la película *Un secreto en la caja*.

Según su rastreo etimológico, cultura, identidad y nación tienen su origen en el latín. *Cultura*, compuesta por el sufijo *ura* (acción) sobre la palabra *cultus* (cultivo, cultivado), se remite a la acción de labrar un territorio y al modo de vida del grupo social que lo habita. En lo que respecta a *identidad*, proviene del vocablo *identitas* cuya raíz es *idem*, es decir “lo mismo”, y se lo interpreta como los rasgos singulares de un

pueblo. Por su parte, *nación* se deriva de *natio*, que a su vez procede de *nascere* (nacer), por lo que evoca las ideas de linaje y de nacer en el mismo lugar. Como se puede observar, los tres conceptos apelan a un sentido de unidad o correlación interna de un colectivo humano, ya sea desde su acción concreta sobre el territorio (*cultura*), sus relaciones de parentesco o afinidad (*identidad*), o su origen geográfico (*nación*).

Inicio este acercamiento con la noción de cultura, que entre los tres sería el concepto más amplio y abarcador. Esta implica aspectos como el modo de vida de un pueblo, su lengua y sus mitos, elementos que conforman un sistema de interpretación y representación del mundo (lo que a la luz de la semiótica constituiría una red de signos que se autorregula). Este sistema también debe ser entendido como un doble proceso, a la vez simbólico (porque construye subjetividades) y performático (porque impone modelos de conducta sobre el cuerpo), es decir, que está presente en todos los aspectos de la vida cotidiana: cine, televisión, música, moda, arte, deporte, política, etc.

Esta red de signos, en la que está inmerso el sujeto, se encuentra en constante producción e intercambio de significados, los cuales se transmiten y consumen a la manera de textos. En efecto, el semiólogo ruso Iuri Lotman plantea que

la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de “textos en los textos” y que forma complejas entretejuras de textos.<sup>1</sup>

Siguiendo esta idea, las “entretejuras de textos” garantizan el dinamismo interno del mecanismo de significación, ya que apelan a la diversidad de sentidos, así como a la variedad de textos que interactúan en un mismo espacio cultural: visuales, audiovisuales, sonoros y literarios.

---

<sup>1</sup> Iuri M. Lotman, *La semiósfera I. La semiótica de la cultura y del texto*, trad. por Desiderio Navarro (Madrid: Cátedra, 1996), 75.

Cabe puntualizar que la cultura, como texto, no es solo un mediador entre los sujetos. Lotman plantea que el texto actúa como un dispositivo intelectual, pues no solo transmite información, sino que también la transforma y produce nuevos conocimientos. De esta forma el texto establece relaciones con el autor, el lector, la sociedad, la tradición cultural y el contexto. Entre las facultades de este dispositivo se encuentran: transmitir información, constituirse en memoria colectiva, actualizar o reestructurar los valores del sujeto y devenir en un interlocutor más entre el emisor y el receptor. Según este planteamiento, la cultura no puede ser concebida como un texto fijo, sino más bien como un conjunto de prácticas y saberes (signos) que regulan las relaciones entre los sujetos de un pueblo. La cultura da origen a las culturas, sus negociaciones y transformaciones, y esa versatilidad puede dar paso a la construcción de discursos hegemónicos, pero también de resistencia.

Para continuar con el esquema conceptual de este capítulo, propongo pensar la identidad como el discurso cultural (o sea, semiótico) que se construye a partir de “los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma”.<sup>2</sup> No obstante, y al igual que la cultura, la identidad debe ser concebida desde la pluralidad, es decir, debe ampliarse el campo y hablar de identidades, hegemónicas o marginales, en constante disputa por presentarse ante el mundo con sus rasgos distintivos, puesto que no puede pensarse lo identitario sin relación a una sociedad concreta y esta, a su vez, no puede concebirse sino en relación a otra u otras sociedades frente a las cuales se posiciona y define.

En el caso de América Latina, el advenimiento del pensamiento ilustrado a finales siglo XVIII supuso una emancipación de la educación y la cultura de las colonias del tutelaje de la Iglesia, instituyendo la razón como herramienta para estudiar al

---

<sup>2</sup> Nohemy Solórzano-Thompson y Cristina Rivera-Garza, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coord. por Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (México: Siglo XXI: Instituto Mora, 2009), 138.

mundo. Vale la pena destacar que, durante este período, existió un genuino interés por comprender las realidades locales desde la ciencia y la política, gestándose así los primeros bosquejos de una identidad auténtica y autónoma, antesala de lo que luego serían los discursos de identidad nacional. Estas ideas, por tanto, fueron la base de las guerras de independencia hispanoamericanas a inicios del siglo XIX, tortuoso proceso que devino en la fundación de nuevos Estados y con ellos la necesidad de fundar naciones homogéneas y diferentes entre sí, cada una con su propio discurso de identidad reconocible frente al resto. Esta labor fue inspirada por el Romanticismo hispanoamericano y llevada a cabo por los intelectuales de la época —a la vez políticos y artistas—, por lo que el estrecho vínculo entre el arte (entendido este como el discurso de la imaginación) y la política (en tanto discurso de lo público) resultaría fundamental en la construcción discursiva de la nación. En otras palabras, la identidad como discurso de la cultura (es decir, como asociación de textos que dan cuenta de un sentido en el interior de una comunidad) se convirtió, desde la creación de los Estados nacionales y a lo largo del siglo XIX, en una necesidad de las élites hispanoamericanas por materializar su visión del espacio simbólico y performático en las naciones que dominaban.

Para todo esto, vale destacar que el concepto de nación trae consigo a los ancestros de una comunidad y el territorio que estos habitaron, es decir, un espacio físico delimitado y con una geografía específica. Factores como el clima, la flora y la fauna tienen efectos directos sobre el cuerpo y las costumbres de los habitantes de dicho territorio. A este espacio natural se suman una organización política, una historia y unos antepasados comunes. No obstante, más que una unidad política, la nación es una matriz cultural. Homi K. Bhabha la concibe como “un sistema de significación cultural, como la representación de la vida social más que como la disciplina de la *organización*

social”.<sup>3</sup> De esta forma, los sujetos se reconocen parte de una nación por una lengua y cultura comunes.

Bajo la perspectiva de Bhabha, la nación puede ser leída como una narración que transmite un sentido de “lo nacional”, producto de un proceso identitario. Dicho proceso, como se ha observado en las conceptualizaciones de cultura e identidad, está marcado por una pluralidad cuyo origen está en el antagonismo entre las élites y las clases populares, de tal forma que la nación como relato solo ofrece una aparente unidad cultural que no solo define los límites geográficos, sino también “las fronteras culturales [...] para que éstas puedan ser reconocidas como umbrales de contención del significado”,<sup>4</sup> pero a la vez visibiliza las divisiones internas dadas por categorías como clase social, etnia y género, las cuales atraviesan a todos los sujetos, complejizando así su interacción social y favoreciendo la dinámica constante de la cultura. No obstante, cabe destacar que estos límites tampoco son fijos fenómenos, en tanto “las migraciones, las diásporas, el surgimiento del capitalismo transnacional [...] han llevado, desde hace varios lustros, a replanteamientos en cuanto a las fronteras hacia el exterior por un lado, y hacia el interior, por otro”.<sup>5</sup> Es decir, más allá de las fronteras y del paso del tiempo, persiste un espíritu de la nación, que bien puede ser usado por el Estado como un dispositivo ideológico, así como también puede representar ese sueño utópico del sentimiento popular.

Así, pues, la identidad nacional, desde los proyectos fundacionales del siglo XIX hasta la actualidad, se lee como un conjunto de discursos que se disputan la hegemonía. Estos discursos, ideados y divulgados en Latinoamérica principalmente desde la esfera blanco-criolla dominante, se expresan en novelas, poemas épicos, himnos, ensayos,

---

<sup>3</sup> Homi K. Bhabha, “Narrar la nación”, *Nación y narración. Entre la ilusión de la identidad y las diferencias culturales*, trad. por María Gabriela Ubaldini (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010), 12.

<sup>4</sup> Bhabha, “Narrar la narración”..., 15.

<sup>5</sup> Ute Seydel, *Diccionario de estudios culturales...*, 187.

pinturas, escudos o banderas, textos y símbolos, cuyo objetivo es constituir Estados en donde lo mestizo, lo indígena y lo negro no tienen cabida o carecen de trascendencia, en tanto no representan ni los ideales estético-políticos ni los valores de la nación tal como los imaginaba la élite. A veces, estos pueblos subalternos pueden blanquearse para ser asimilados por el discurso de la cultura dominante, y en otras ocasiones son borrados sistemáticamente de la historia —como el aporte de los esclavos africanos y sus descendientes en países como Chile y Argentina—.

En este contexto, uno de los productos culturales que mejor se ajusta a estas características es la llamada novela fundacional, que en América Latina corresponde a una o varias novelas decimonónicas —de lectura obligatoria durante la educación secundaria— cuyos autores suelen ser presentados como los padres fundadores de las emergentes repúblicas latinoamericanas.

En su análisis de estas novelas nacionales de América Latina, Doris Sommer señala la importancia de lo erótico en la construcción de la nación. Según esta autora, la relación entre Eros y Polis es un motivo recurrente en el argumento de los relatos fundacionales: la historia de dos amantes que deben luchar contra todo para estar juntos y formar una familia. Pero, si la intención es la de fundar una nación, ¿por qué narrar una historia de amor? Sommer plantea que “las resonancias amorosas de la ‘conquista’ son absolutamente apropiadas, porque era la sociedad civil la que debía ser cortejada y domesticada después de que los criollos conquistaron su independencia.”<sup>6</sup> Así pues, en la ficción el interés romántico prevalece sobre las divisiones internas, perfilando la imagen de una nación fraterna, pacífica y con futuro prometedor, aun cuando ese escenario ideal ya deje entrever un conflicto de intereses encarnados por la pareja de amantes. En el marco de estos discursos, según Sommer, “será evidente que muchos

---

<sup>6</sup> Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, trad. por José Leandro Urbina y Ángela Pérez (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004), 23.

romances pugnan por producir matrimonios socialmente convenientes y que, a pesar de su variedad, los Estados ideales que proyectan son más bien jerárquicos”.<sup>7</sup> De esa construcción de la identidad nacional como una novela romántica —y no necesariamente con un final feliz— se deducen los modelos ideales de hombre y mujer, las relaciones socialmente aceptadas y los valores sobre los que se pretende fundar a la nación. De ahí que la novela nacional, como relato de la identidad, sea leída como una narrativa hegemónica.

En el caso de Ecuador, la novela que cumple con las características propuestas por Sommer es *Cumandá o un drama entre salvajes* (1879). En ella, Juan León Mera<sup>8</sup> relata la paradoja de un amor puro pero pecaminoso entre Carlos, hijo de un exhacendado devenido en misionero, y Cumandá, una joven de la tribu de los záparas. Uno de los puntos flacos de la obra reside en su previsible desenlace: Carlos y Cumandá, cuyo nombre de blanca era Julia, son hermanos de sangre. Cumandá desconoce este detalle y se inmoló para salvar a Carlos, mientras este último debe afrontar la cruda revelación y la pérdida de su amada/hermana, situación que lo sentencia a una prematura muerte. Más allá de sus defectos y virtudes en el plano narrativo, *Cumandá*, como otras novelas del romanticismo hispanoamericano, desarrolla la dicotomía entre civilización y barbarie. En el caso de Mera, este proyecto nacional está caracterizado por un matiz religioso: el indio del oriente ecuatoriano es ubicado en el arquetipo del buen salvaje, es decir, está apto para su conversión, y para el autor, la evangelización representa un método eficaz y piadoso para civilizar a los pueblos indígenas. Retomando lo planteado por Sommer, se busca domesticar a las tribus

---

<sup>7</sup> Sommer, *Ficciones fundacionales...*, 23.

<sup>8</sup> Ambato, 1832-1894. Ensayista, novelista, político y pintor. Mera representa el paradigma del escritor romántico en el contexto ecuatoriano. En el terreno político durante su juventud fue partícipe de un pensamiento liberal, mientras que su madurez se caracterizó por una línea más conservadora. La revalorización del qichua y los motivos indígenas, siempre están presentes en sus escritos, que, en conjunto, deben ser leídos como la obra fundacional de una nación mestiza. Entre sus trabajos más destacados se encuentran *La virgen del sol* (poesía), *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* (crítica) y *Novelitas ecuatorianas* (cuadros costumbristas).



amazónicas por medio del amor romántico, lo que supone la práctica de la violencia simbólica.

En su lectura de *Cumandá*, Raúl Vallejo señala que

es Carlos el que siempre está controlando la pasión de Cumandá. Hasta cierto punto, es él quien está violentando en cada instante los códigos culturales de la “salvaje” para “por amor” imponer los propios y con ello, está terminando con el espíritu rebelde del personaje de Cumandá.<sup>9</sup>

Mera también contiene la rebeldía y las pasiones, de los personajes y del lector, al no dar pie a la ambigüedad en la relación entre Carlos y Cumandá. Los protagonistas son amantes devotos y castos, y la no consumación de su idilio responde a las convenciones sobre una relación romántica socialmente aceptada y el tabú del incesto. Y aunque sea una pareja frustrada, Carlos y Cumandá encarnan los papeles de evangelizador y abnegada, respectivamente, modelos de hombre y mujer estrechamente ligados con la moral cristiana del autor y que persisten en la idiosincrasia ecuatoriana.

De *Cumandá* también cabe destacar la importancia de pensar una naturaleza idealizada. En este caso, la selva amazónica es una manifestación de la voluntad divina y un sitio de reconciliación con la fe; asimismo representa el espacio vital para la construcción de la nación por medio de la misión evangelizadora. En este sentido, la preocupación de Mera en toda su obra fue “cómo incorporar la tradición indígena al horizonte cultural de la nación y [...] cómo definir la constitución compleja del país en un proyecto mestizo”.<sup>10</sup> De esta forma, se plantea la asimilación como una condición para lograr la integración de los pueblos indígenas al Estado nacional, en tanto la conservación de sus costumbres salvajes solo presagia su desaparición.

---

<sup>9</sup> Raúl Vallejo, “Juan León Mera”, *Historia de las literaturas del Ecuador. Volumen III: Literatura de la República 1830-1895*, coord. por Diego Araujo Sánchez (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002), 233.

<sup>10</sup> Vallejo, “Juan León Mera”..., 221.

La difusión de novelas como *Cumandá* o manifiestos políticos en la prensa escrita refleja la influencia de las élites sobre la producción literaria y la formación de opinión en la clase media y popular. Dicha hegemonía, bajo la propuesta de Benedict Anderson en su obra *Comunidades imaginadas*, se sostuvo en la confluencia entre capitalismo e imprenta.<sup>11</sup> Durante los períodos de la colonia y la independencia la producción periodística fue más bien marginal y efímera, mientras que en la república esta práctica se consolida en Quito, Guayaquil y Cuenca, y se reproduce en ciudades más pequeñas, aunque los periódicos aún tienen un ciclo de vida corto. El periodismo de la época se distinguió “por su tono polémico y panfletario”,<sup>12</sup> en particular cuando se buscaba combatir a gobiernos tiranos como el de Juan José Flores,<sup>13</sup> ante el cual intelectuales como Pedro Moncayo, Francisco Hall y Vicente Rocafuerte representaron a la oposición en *El Quiteño Libre*. Desde el otro lado, “Flores dispuso la fundación de periódicos gobiernistas, *La Gaceta del Ecuador*, *El Amigo del Orden*, *Las Armas de la Razón*, *El Nueve de Octubre*, entre otros, en tanto aparentaba cierta tolerancia con respecto a la libertad de prensa”.<sup>14</sup> Estos medios, claro está, explicaban o defendían las acciones del gobierno. A lo largo de los siguientes cuarenta años, este escenario de lucha entre el Estado y sus adversarios solo cambiaría de protagonistas. Bajo el mandato de Gabriel García Moreno,<sup>15</sup> periódicos como *El Diario del Guayas* o *La Patria* serían de corte garciano, mientras que *El Cosmopolita* o *La dictadura perpetua*, ambas creaciones de Juan Montalvo, vehemente adversario de García Moreno, tomaron la posta de la denuncia.

---

<sup>11</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. por Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 75.

<sup>12</sup> Antonio Lloret Bastidas, “El periodismo en el período”, *Historia de las literaturas del Ecuador...*, 289.

<sup>13</sup> Períodos presidenciales 1830-1834, 1839-1843 y 1843-1845.

<sup>14</sup> Lloret Bastidas, “El periodismo en el período”..., 292.

<sup>15</sup> Períodos presidenciales 1861-1865 y 1869-1875.

Cabe resaltar que, además de las élites, otros grupos sociales o dueños de imprenta también ponían en circulación sus propios periódicos, muchos de ellos de poca duración porque se creaban para respaldar a un partido político o a un candidato. Así, pues, los periódicos

fueron los más eficaces instrumentos de promoción de la cultura oficial y del proyecto nacional que estaba en marcha. Las ideas de “nación”, “ecuatorianidad”, “patria” alentaban su contenido. Eran también los vehículos más eficaces de divulgación de las producciones literarias. Allí se publicaban poemas y ensayos de ocasión, pero también varias de las obras claves del período que, luego de aparecido en los periódicos por entregas, se editaron como libros centrales en nuestra literatura.<sup>16</sup>

Así, las élites —estrechamente vinculadas al poder económico— producían y difundían su ideología en la prensa escrita, creando así las “lenguas nacionales impresas”. Si bien se podría decir que se trataba de una lengua a la que solo podía acceder una pequeña parte de la sociedad debido al analfabetismo de la mayoría de la población y a los pequeños tirajes, el historiador Enrique Ayala Mora señala que los periódicos llegaban a las tertulias familiares, estaban incluidos en los sermones de los sacerdotes, y se los leía en voz alta en tiendas o cantinas. Y aunque en ellos el pueblo llano tenía materia para sus discusiones, resulta evidente que esta lengua nacional impresa reflejaba el pensamiento de un sector pequeño y no de todos los grupos que componían la mayor parte del entramado social. De esta forma la identidad nacional, como el gran relato de la nación y su cultura, se construyó en la época de la misma manera que el discurso de la historia: ambas se erigieron desde la visión del vencedor, y

---

<sup>16</sup> Enrique Ayala Mora, “La prensa en la historia del Ecuador: una breve visión general”, *Paper Universitario* (2012), 8. Vale la pena destacar que la gran mayoría de textos narrativos de ficción del siglo XIX que hoy se conocen nunca se publicaron como libros o vieron la luz mucho tiempo después, al punto de que buena parte de la literatura decimonónica ecuatoriana aún reposa en los periódicos de la época. No obstante, entre esos escritos que luego se convertirían en “libros centrales” se pueden citar obras como *La emancipada* (1863) de Miguel Riofrío y *Novelitas ecuatorianas* (1866-1893) de Juan León Mera, como representantes de una primera generación romántica. En la segunda generación destaca Carlos Rodolfo Tobar con *Timoleón Coloma* (1887) y *Relación de un veterano de la independencia* (1891).

desde ese lugar privilegiado se las tiene que deconstruir para re-conocer a las otras culturas y sus ideas sobre la nación.

Según veremos más adelante, al interior de este amplio marco planteado —y a manera de contraposición a la construcción de este discurso hegemónico de lo nacional—, las obras de ficción seleccionadas para el desarrollo de la presente investigación representan una construcción del discurso identitario ecuatoriano desde el humor, cuestionando la forma en que los conceptos de cultura, identidad y nación pueden ser manipulados para aparentar cohesión y ocultar las problemáticas internas que aquejan a los personajes que se desenvuelven en los contextos imaginados por Miguel Antonio Chávez, Andrés Crespo y Javier Izquierdo. Para poder explorar y comprender esas creaciones y su relación con el discurso identitario nacional, en el siguiente apartado se plantea referir a los autores y las obras más representativas que concibieron el discurso nacional a lo largo de los siglos XVIII, XIX, XX y XXI. Antes, no obstante, se harán algunos apuntes sobre la condición equinoccial y su influencia en la producción cultural ecuatoriana., los cuales no serán útiles para conseguir ese propósito.

### **La identidad ecuatoriana vs. la condición equinoccial**

Ya sea en la colonia o en la república, la preocupación por la identidad nacional es constante y diversos pensadores ensayan proyectos de nación o hacen lecturas críticas de ellos. A continuación se plantea una breve revisión de autores y obras desde la llegada de la Ilustración a la Audiencia de Quito en el siglo XVIII, pasando por los proyectos fundacionales románticos del siglo XIX y las relecturas históricas a mediados del siglo XX, hasta la década de los noventa del siglo pasado, caracterizada por intentar

definir “lo ecuatoriano”.<sup>17</sup> Esta selección abre el camino a las propuestas de Juan Valdano, cuya obra *Identidad y formas de lo ecuatoriano* (2005), es heredera de la tradición de la última década, y Esteban Ponce Ortiz, que con la colección de ensayos contenida en *Grado cero* (2016) plantea concebir a la identidad ecuatoriana desde su condición equinoccial y esta condición como punto de partida de la producción cultural.

Como se señaló en el apartado anterior, los primeros esbozos de una nación, quiteña y posteriormente ecuatoriana, son rastreables desde el siglo XVIII. Figuras como Pedro Vicente Maldonado, Juan de Velasco y Eugenio Espejo imaginaron a la nación quiteña desde el territorio, la historia y el pensamiento, respectivamente. Maldonado en su *Descripción de la provincia de Esmeraldas* (1744) refiere con minucioso detalle la ubicación y condiciones geográficas de dicha provincia y las ventajas de unir Esmeraldas con Quito en beneficio de la comunicación, el comercio y la unidad territorial. En lo que respecta a la *Historia del Reino de Quito* (1789), el padre Juan de Velasco advierte al lector sobre la oscuridad que envuelve a los tiempos antiguos de América y señala que su método recoge los testimonios de un carácter más fiable, por lo que no se reconoce como garante de la verdad. Y aunque no existen evidencias de la nación Quito-Cara descrita por Velasco, el concepto de reino de Quito implica la búsqueda de un origen mítico para la nación quiteña, con sus correspondientes señores, princesas, alianzas, símbolos y valores que se constituyen en referentes del imaginario colectivo. Finalmente, de Eugenio Espejo vale la pena

---

<sup>17</sup> Para este breve repaso se tomaron en cuenta las siguientes fuentes: los libros de Araujo Sánchez, Diego, coord. *Historia de las literaturas del Ecuador. Volumen III: Literatura de la República 1830-1895*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002 y Valdano, Juan. *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra, 2014. Fragmentos de los ensayos de Mera, Juan León. *La dictadura y la restauración en la República del Ecuador. Ensayo de historia crítica*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1932 y Montalvo, Juan. “El nuevo Junius. A los partidos políticos”. En *El Cosmopolita*, 539-544. Quito: El Siglo, 1894. Además de los ensayos de Cueva, Agustín. “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”. *Revista Iberoamericana* 54, n.º 144 (1988): 629-647, Kingman, Eduardo. “La identidad perdida de los ecuatorianos”. *Íconos*, n.º 7 (1999): 108-117 y Tzeiman, Andrés. “Agustín Cueva en la década de 1960: dilemas acerca de cultura e identidad ecuatoriana”. *Íconos*, n.º 57 (2017): 95-113.

destacar su papel como reformador. En su obra abogó por una mayor autonomía para la Audiencia de Quito con el fin de lograr su pleno desarrollo económico e intelectual, bajo los principios de virtud, moral y razón. La difusión de estas ideas se produjo sobre todo en *Primicias de la Cultura de Quito* (1792), el primer periódico de la Audiencia y por defecto el primer periódico del país.

Con la fundación de la república y bajo la matriz del romanticismo, Juan León Mera y Juan Montalvo representaron los proyectos nacionales conservador y liberal, respectivamente. En el ensayo “La dictadura y la restauración en la República del Ecuador” (1885), por ejemplo, Mera expone su idea de un conservadurismo genuino, el cual fundamenta la libertad y los derechos del pueblo en los valores cristianos. Por su parte, Montalvo denuncia la hipocresía de la moral religiosa en textos como “El nuevo Junius. A los partidos políticos” (*El Cosmopolita* No. 6, 1868). A pesar de esas diferencias superficiales, ambos escritores coincidieron en el combate ideológico al gobierno de Ignacio de Veintimilla. A principios del siglo XX, para el crítico literario Agustín Cueva, la novela *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez supone “un valioso testimonio de la visión del mundo de los liberales progresistas de la época”,<sup>18</sup> asimismo se pueden señalar los antecedentes del indigenismo y la literatura montubia en los cuentos “La embrujada” (1902) de Fernando Chávez y “La mala hora” (1927) de Leopoldo Benites Vinuesa, respectivamente<sup>19</sup>. En ensayo, por su parte, destacó *El indio ecuatoriano* (1922) de Pío Jaramillo Alvarado. Con estas obras se puede observar que el punto de atención se trasladó de la sociedad criolla para enfocarse en los pueblos marginados del proyecto nacional romántico. En esa línea, *Los que se van* (1930) de Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta inicia una etapa fértil en la producción literaria ecuatoriana caracterizada por el rescate del habla

---

<sup>18</sup> Agustín Cueva, “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”, *Revista Iberoamericana* 54, n.º 144 (1988): 634.

<sup>19</sup> Cueva, “Literatura y sociedad en el Ecuador...”, 635.

popular, los personajes marginales y el entorno conflictivo en el que estos se desarrollan. Ya a mediados del siglo, surgen otros nombres clave para la cultura nacional como Benjamín Carrión, Leopoldo Benites Vinueza y Agustín Cueva. A raíz de la Guerra del 41 con el Perú y la posterior firma del Protocolo de Río de Janeiro en 1942, Benjamín Carrión, para superar la derrota militar y moral de la guerra, exhorta a la población ecuatoriana a reconocerse como parte de una nación pequeña en territorio, pero rica en cultura en su carta titulada “Sobre nuestra obligación suprema: volver a tener patria” de su obra *Cartas al Ecuador* (1943). Este discurso se institucionalizó con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944). En los casos de Leopoldo Benites Vinueza y Agustín Cueva, en las obras *Ecuador: drama y paradoja* (1950) y *Entre la ira y la esperanza* (1967), respectivamente, hacen una revisión crítica de la historia ecuatoriana. Benites Vinueza dejó de lado los grandes nombres de la historia para enfocarse en los sectores populares y sus aportes para la construcción de la identidad nacional. Por su parte, Cueva analiza la inautenticidad de la cultura ecuatoriana, la cual consiste en una producción cultural que no refleja ni la realidad ni los afectos de las clases populares, una cultura de apariencias que siempre busca ocultar sus orígenes.

La indagación por la identidad ecuatoriana y el destino de la nación llega a los noventa con diversas propuestas como la de Erika Silva Charvet y Rafael Quintero López en *Ecuador. Una nación en ciernes* (1991), obra que recorre el proceso político del país desde la colonia hasta la década del 70, bajo una perspectiva histórica. Asimismo, la definición del mestizo ecuatoriano como sujeto ambiguo y la visibilización de lo popular urbano o cultura plebeya son los temas desarrollados por Manuel Espinosa Apolo en su obra *Los mestizos ecuatorianos y las señas de la identidad cultural* (1995). Coincidiendo con el inicio de la crisis política y financiera de

fin de siglo, el poeta y ensayista Jorge Enrique Adoum se cuestiona por la categoría de “lo ecuatoriano” y esas señas dispersas que nos identificarían como ecuatorianos en *Ecuador: señas particulares* (1997). Al año siguiente, otro ensayista y novelista, Miguel Donoso Pareja publicaría *Ecuador: identidad o esquizofrenia* (1998), que toma como base la obra de Adoum, y en la que prevalece la idea de un sujeto ecuatoriano fragmentado, incapaz de superar el regionalismo y los traumas de su pasado.

La propuesta de Juan Valdano en *Identidad y formas de lo ecuatoriano*<sup>20</sup> también tiene su base en las obras de Adoum y Donoso Pareja, y continúa la exploración de los avatares de la identidad nacional en el nuevo milenio. Esta tradición ensayística se caracteriza por escudriñar el pasado: los grandes episodios históricos, así como las pequeñas anécdotas en búsqueda de los fragmentos que conforman al ser ecuatoriano. En esta obra, Valdano sienta las bases de la sociedad actual en la rígida estructura social de la colonia, período en el que

germinó y tomó forma el Ecuador contemporáneo. Además de la triple impronta de lo hispano, lo indígena y lo africano, todos aquellos elementos biológicos, étnicos, sociales y culturales que configuran a los ecuatorianos de hoy estaban ya presentes en esa gran matriz.<sup>21</sup>

En aquella sociedad colonial, altamente jerarquizada, prosperó la cultura de las apariencias como una forma de supervivencia. Según el autor, ocultar la falta de nobleza y/o pureza se vio reflejado en el arte de la época: el artificio del barroco contribuyó al enmascaramiento de una realidad compleja, y cabe señalar que la mayor parte del arte colonial no correspondía a obras originales sino a reproducciones del arte europeo, pues los artistas del barroco quiteño no contaron con la libertad para innovar. Al respecto, Bolívar Echeverría, en una entrevista para la revista *Íconos*, piensa la ambivalencia como una cualidad propia del barroco, porque detrás del artificio se esconden la miseria

---

<sup>20</sup> Para el presente trabajo se ha tomado en cuenta la décima edición (2014) preparada por Eskeletra.

<sup>21</sup> Juan Valdano, *Identidad y formas de lo ecuatoriano* (Quito: Eskeletra, 2014), 25.



y la desesperación.<sup>22</sup> De tal forma que el apego a tradiciones extranjeras es una manifestación contemporánea del enmascaramiento de los orígenes humildes, lo cual es muy propio del mestizo andino, según sostiene Valdano.

Asimismo, el autor analiza las dos condiciones fundamentales para que exista una nación. La primera condición requiere de un proyecto de vida, es decir, un propósito común, mientras que la segunda condición implica la adhesión solidaria de todos los miembros de una comunidad para lograr ese propósito. En su investigación, Valdano afirma que

una cosa es evidente en la historia ecuatoriana: hay en ella un espíritu combativo por alcanzar una mayor y más efectiva libertad y que jamás se ha avenido con la represión y la tiranía. De aquí surge la pregunta: si la lucha por alcanzar una mayor libertad es la gran tarea de la comunidad ecuatoriana de hoy ¿existe, acaso una participación igual de todos los sectores sociales por alcanzar ese ideal?

Y la respuesta es que no todos los sectores de la sociedad están luchando por lograr una vida más democrática. La sociedad ecuatoriana contemporánea está dividida entre los grupos vulnerables que exigen derechos y garantías, y grupos conservadores que se oponen a la conquista de esos derechos. El autor sostiene que para lograr la unidad que permitiría la consolidación de la nación hace falta una voz mediadora, “una opinión nacional con suficiente fuerza que guíe esta pluralidad de anhelos, que resuelva estas oposiciones, que canalice estos deseos, a veces, opuestos” y un mestizaje genuino “como solución para una estabilización social, lo sería también para la creación de una verdadera cultura nacional”. Sin embargo, más que una homogeneización de la opinión o de las costumbres, el reto de la nación multicultural es lograr la unidad en la diversidad, es decir, no hacer de la interculturalidad una propaganda estéril, sino un hecho cotidiano y lograr una verdadera libertad de expresión, lo que implica combatir la

---

<sup>22</sup> Mauro Cerbino y José Antonio Figueroa, “Barroco y modernidad alternativa. Diálogo con Bolívar Echeverría”, *Íconos*, n.º 17 (2003): 112.

discriminación, alcanzar un auténtico conocimiento del otro y con ello su inclusión en la sociedad. Bajo la luz de *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, el concepto de nación está ligado al futuro, pero indagar en el pasado ayuda en su comprensión. La identidad ecuatoriana está en proceso y no se pretende lograr una síntesis definitiva, y arrastra con ella sus virtudes y defectos.

A través de este breve recuento se pudo apreciar la construcción en el tiempo de las múltiples visiones sobre la cultura ecuatoriana y sus actores, desde sus cimientos en la sociedad colonial y su reflejo en el proyecto fundacional criollo, hasta la reivindicación de lo diverso como base de lo ecuatoriano.

La siguiente propuesta en ser revisada implica una ruptura con respecto a la visión conservadora sobre la identidad nacional, representada por autores como Adoum, Donoso Pareja y Valdano, ya que parte de la condición equinoccial como elemento fundamental de la construcción histórica y cultural de la nación ecuatoriana y pretende superar los conceptos tradicionales de identidad y nación. Este texto deja de lado los pasajes anecdóticos y plantea una investigación teórica y artística del espacio equinoccial como una fuente generadora de sentido genuinamente diverso que nos permita avanzar hacia otras formas de vivir y comprender la ecuatorianidad. Esteban Ponce Ortiz es editor y coautor de *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales* y para la conclusión de este capítulo se considerarán las ideas expuestas por el autor en su ensayo “La construcción simbólica de lo equinoccial en lo nacional y en una globalidad otra”.

Para entrar en materia, tanto en Valdano como en Ponce la problemática de la identidad ecuatoriana está ligada a las particulares condiciones naturales del territorio determinadas por su ubicación bajo los ejes andino y equinoccial, los diversos pueblos que conviven en este espacio y su utópica conciliación en una nación radicalmente

diversa. En *Grado cero* se propone un nuevo referente simbólico para pensar la producción cultural no solo del país Ecuador, sino de las naciones que también son atravesadas por esta línea imaginaria,<sup>23</sup> las cuales se caracterizan por su diversidad natural y cultural. En el caso ecuatoriano, el eje equinoccial termina formando parte de un paisaje cultural reduccionista de la identidad ecuatoriana, una postal. Sin embargo, la línea equinoccial es un dispositivo de alta carga simbólica que suscita distintas maneras de pensar un proyecto de nación pluricultural “la potencialidad significativa de estar atravesados por un ingenio geométrico–geofísico al que se le asigna una naturaleza puramente imaginaria, y que, sin embargo, tiene manifestaciones físicas y en consecuencia culturales muy reales”.<sup>24</sup> Entonces ¿de qué forma la condición equinoccial influye en la producción cultural del país?

En primer lugar, la condición equinoccial implica la paradoja de su potencialidad simbólica frente al riesgo de verse reducida a un paisaje sin argumento. El espacio equinoccial está caracterizado por su resistencia al racionalismo occidental, de carácter mítico y utópico a la vez. Desde las primeras crónicas de Indias, la zona tórrida fue relacionada con los mitos cristianos del infierno y el paraíso. Este espacio también puede ser pensado como un umbral, una zona de contacto no solo de los hemisferios, sino también de las tensiones del lenguaje y el pensamiento, y la tensión se inclina hacia uno u otro lado por la mirada del espectador.<sup>25</sup> Esta mirada subjetiva también provee de unidad a un paisaje dispar, ya que la línea equinoccial atraviesa océanos, sierras y selvas, y por lo tanto se puede hablar de un paisaje en construcción, en donde confluyen otros ejes como los Andes, los cuales forman una división natural que enfrenta el trópico con la montaña y la selva amazónica. No obstante, la línea equinoccial impone

---

<sup>23</sup> Colombia, Brasil, Santo Tomé y Príncipe, Gabón, República del Congo, República Democrática del Congo, Uganda, Kenia, Somalia, Maldivas, Indonesia y Kiribati.

<sup>24</sup> Esteban Ponce Ortiz, “Prólogo”, *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2016), 11.

<sup>25</sup> Ponce Ortiz, *Grado cero...*, 36.

una transversalidad y redefine las relaciones entre regiones, supone una reorientación de los mapas imaginarios y hace posible la coexistencia de múltiples perspectivas, si prevaleciera la idea de la línea equinoccial como una separación natural entre el norte y el sur, normalizaría también la relación de dominio entre los dos hemisferios, lo que implicaría aceptar una sola visión, es decir, una falsa síntesis. En palabras del autor

el artilugio geométrico-geográfico no únicamente es un aro que cierra y une al planeta, sino que de múltiples formas es una avenida por la que recorren importantes episodios de la historia de la conformación del planeta en sí, como pura materialidad natural y luego de la actividad humana, en sus mejores y peores términos.<sup>26</sup>

Desde este espacio geográfico y simbólico, se han construido distintos discursos entre literarios y pictóricos que toman como base la condición equinoccial y lo tropical. En literatura, por ejemplo, el autor destaca el poema “Las armas de la luz” de Jorge Carrera Andrade, en el que la voz poética fija su atención en pequeños elementos de la naturaleza y desde ellos construye un mundo que le rinde tributo a la luz del mediodía. Al respecto, Ponce comenta que

la luz equinoccial, meridiana, poética, hace visible una realidad extremadamente más ancha que la limitada por la mirada racionalista; pero en ese acto de ensanchar la mirada sobre la realidad, no niega el mundo de las cosas, no lo idealiza, por el contrario pone en el más íntimo contacto a la palabra poética con el resto de materiales con que se compone el universo.<sup>27</sup>

A primera vista, el poema parece perderse en un paisaje imaginario muy iluminado, sin embargo, dicho paisaje es el espacio equinoccial caracterizado por su luz perpendicular y la multiplicidad de los elementos que lo componen:

La luz me mira: existo. La luz mira  
en torno mío todo, hasta el guijarro,  
y cada árbol afirma su existencia  
por sus hojas sumisas, que se bañan

---

<sup>26</sup> Ponce Ortiz, *Grado cero...*, 22.

<sup>27</sup> Ponce Ortiz, *Grado cero...*, 35.

en la total mirada de la altura.<sup>28</sup>

Iría en contra de la creencia popular, recogida por Valdano, que ve en la condición equinoccial un signo de invisibilidad o de no existencia. Carrera Andrade piensa esta condición y su característica luz como el principio de la existencia. Asimismo, vale la pena resaltar la importancia de la luz equinoccial en la pintura paisajista del siglo XIX, como en la pintura modernista y contemporánea. De esta última, Ponce destaca las series “Constelación Jaguar” y “Geometría andina” del artista José Unda, en las cuales se invita al espectador a reinterpretar el papel de la luz en la construcción del paisaje equinoccial. Estos discursos se alejan notablemente de los raídos conceptos de identidad y patriotismo y no pretenden cumplir una función pedagógica.

Ecuador, ubicado en los centros de los ejes andino y equinoccial, supone un espacio radicalmente diverso, en sus paisajes y los pueblos que los habitan, desde el cual se puede dismantelar los discursos reduccionistas de la cultura y los esencialismos porque convoca a la construcción de nuevos sentidos y al redescubrimiento de saberes olvidados. El pensamiento equinoccial vincula la condición geográfica de un territorio con los procesos identificatorios de una nación, lo que supone asumir una multiplicidad de componentes culturales, es decir, se plantea un proyecto nacional basado en la interculturalidad y en la valoración de lo local, lo regional y lo global. “El proyecto se afirma no únicamente en la búsqueda de los ‘valores’ equinocciales que persisten en las culturas que habitan las inmediaciones del ecuador, sino que también propicia una reflexión sobre el verdadero sentido de hacernos herederos de esos valores”.<sup>29</sup> Dichos

---

<sup>28</sup> Jorge Carrera Andrade, “Las armas de la luz”, en *Antología de la poesía ecuatoriana*, prólogo de Ángel F. Rojas, selección y textos histórico-críticos de Hernán Rodríguez Castelo (Quito: Círculo de Lectores, 1985), 258.

<sup>29</sup> Ponce Ortiz, *Grado cero...*, 25.

valores deben tomar parte en la vida cotidiana y no ser convertidos en piezas de museo. Así, el fluir de los procesos identificatorios pensados desde la línea equinoccial demandan una reconfiguración simbólica del espacio y de las comunidades que lo habitan. Mientras Valdano abogaba por la búsqueda de ese núcleo que condensa las formas de lo ecuatoriano, Ponce propone salir de sí mismo, prescindir de ese centro para no caer en la trampa de una identidad pasiva y perdida en el tiempo. Si se retoma la idea de que el espacio equinoccial no existe o está vacío, pues este espacio convoca a construirle un sentido desde múltiples perspectivas en donde “los sujetos adquieren conciencia de su propia construcción al tiempo que asumen la multiplicidad de materiales culturales con que se construye la utópica unidad en la pluralidad”.<sup>30</sup> De esta forma en ambos autores prevalece la idea de un proyecto nacional del siglo XXI caracterizado por una sociedad que asuma su heterogeneidad cultural como la base de su identidad en continuo proceso y no como el obstáculo para su construcción como una nación equinoccial.

En el siguiente capítulo se estudiarán las propuestas artísticas de Miguel Antonio Chávez, Andrés Crespo y Javier Izquierdo para aproximarse a problemáticas como el racismo, el regionalismo, la moral y la memoria. En el caso de las obras de Chávez y Crespo, estas se relacionan con la reflexión de Valdano sobre el mestizo ecuatoriano y sus complejos. Mientras que el planteamiento teórico de Ponce dialoga con el escenario trágico propuesto por Izquierdo, quien ensaya en su obra el devenir del Ecuador en un país imaginario.

---

<sup>30</sup> Ponce Ortiz, *Grado cero...*, 40.

## Capítulo II

# Neoficción y humor como propuesta estética y crítica de lo nacional

En el primer capítulo revisamos los conceptos de cultura, identidad y nación. En lo que respecta a cultura, según vimos, Iuri Lotman la concibe como una red de signos (textos) que construyen subjetividades e imponen modelos de conducta, los cuales, a su vez, forman los rasgos comunes de una sociedad, es decir, su identidad. La identidad por su parte, se la concibe como un conjunto de rasgos distinguen a un pueblo, sin embargo, la identidad nacional engloba a una serie de discursos en disputa que pretenden configurar al Estado-nación desde lo político, estético y moral. Bajo la lectura de Doris Sommer, las novelas románticas hispanoamericanas representan ese proyecto fundacional. Finalmente, Homi K. Bhabha reafirma las propuestas de Lotman y Sommer al sostener que la nación, más que una unidad política es una matriz cultural y puede ser leída como una narración, siendo la identidad un discurso capaz de promover un sentido de lo nacional. Los autores citados nos dan una idea para entender la versión oficial de una nación, lo cual, en el caso ecuatoriano, se construye a partir de un discurso naturalizado de la identidad ampliamente difundido por autores como Jorge Enrique Adoum, Miguel Donoso Pareja y Juan Valdano. Frente a esta perspectiva Esteban Ponce plantea el pensamiento equinoccial “como un ángulo potencial desde el que mirar el mundo de otra manera”,<sup>31</sup> lo cual apela a la formulación de nuevos conceptos y a la inclusión de más voces, sin encapsular a la identidad ecuatoriana en una nueva definición. Para Ponce, como hemos visto, el discurso identitario es una construcción fantasmagórica y, en el caso de la condición equinoccial, esta representa un espacio para acercarnos a una nación ecuatoriana concebida desde la diversidad.

---

<sup>31</sup> Ponce Ortiz, *Grado cero...*, 54.

Con esto en mente, y para explorar cómo se (de)construye el discurso nacional contemporáneo en Ecuador, se partirá desde un estudio comparativo del cuento *La puta madre patria*, el cortometraje de ficción *Filo de tocador* y el falso documental *Un secreto en la caja*. He seleccionado estas tres obras porque en ellas se evidencia un cambio en la forma de abordar el tema de la identidad nacional en el siglo XXI. Las propuestas de Miguel Antonio Chávez, Andrés Crespo y Javier Izquierdo<sup>32</sup> se caracterizan por deconstruir y anular el discurso nacional desde el humor negro y la representación de hechos hilarantes. De tal forma que, a la luz de los conceptos de cultura, identidad y nación, y en particular de la noción de proyecto fundacional, *La puta madre patria*, *Filo de tocador* y *Un secreto en la caja* pueden ser categorizadas como obras antifundacionales, lo que a su vez los vincula con el pensamiento equinoccial y la necesidad de superar la idea de una identidad pasiva y perdida en el tiempo.

Para iniciar este capítulo se reflexionará sobre la generación de autores de la neoficción ecuatoriana y el uso del humor como recurso para lograr, en el marco de la reflexión crítica sobre la identidad ecuatoriana, el autorreconocimiento por parte del lector/espectador. Posteriormente, se revisarán el cuento y el corto, ya que ambos productos se caracterizan por el uso retórico de la pornografía para abordar problemáticas sociales como el racismo/regionalismo, el prototipo de macho ecuatoriano y los valores morales-nacionales. En el caso del largometraje, se estudiará

---

<sup>32</sup> **Miguel Antonio Chávez** (Guayaquil, 1979). Escritor y gestor cultural. Ha publicado el libro de cuentos *Círculo vicioso para principiantes* (2005), las novelas *La maniobra de Heimlich* (2010) y *Conejo ciego en Surinam* (2013) y la pieza teatral *La kriptonita del Sinaí* (2013). Cuentos suyos han aparecido en numerosas antologías nacionales e internacionales de cuento. **Andrés Crespo** (Guayaquil, 1970). Actor, director de cortos, guionista y locutor. Trabajó en televisión como guionista y productor, y como realizador dirigió el cortometraje de ficción *Niño Danny* (1998), el corto documental *Sonnya* y coescribió, dirigió y actuó por primera vez en *Filo de tocador* (2003). Ha participado en siete largometrajes ecuatorianos y en la serie de Netflix *Narcos*. **Javier Izquierdo** (Quito, 1977). Guionista y director. Su primer documental *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003) trata sobre el primer cineasta ecuatoriano. Prepara el largometraje de ficción *Panamá* y el documental *Barajas*. Como guionista participó en el documental de Tomás Astudillo *Instantes de campaña* (2015).



su visión antifundacional al proponer la desaparición de la nación ecuatoriana, junto con la censura y olvido de su más destacado escritor.

### **La neoficción ecuatoriana y el humor**

En el prólogo de *Tiros de gracia*, Renata Égüez<sup>33</sup> reconoce como representantes de la neoficción ecuatoriana a los autores nacidos entre los años setenta y ochenta, testigos de crisis políticas y económicas, y cuyas miradas resaltan lo absurdo del mundo cotidiano. Para la presente investigación, además de ampliar el rango de tiempo propuesto hasta inicios de los setenta, también se incluiría a artistas de otras disciplinas, como en este caso el cine. Las obras de los autores de la neoficción son un conjunto indefinible, sin tendencias rastreables, ya sea en contenido o forma, y su presencia en la literatura y el cine, se encuentra a medio camino entre la clandestinidad y el reconocimiento de pequeños círculos de lectores/espectadores y otros artistas. En el caso de Crespo, su trabajo como director de cortos aún se mantiene en bajo perfil con relación a su carrera como actor. En una selección de cuentos ecuatorianos para la revista literaria *Hispanamérica*, Raúl Vallejo concuerda con lo informe de estos autores, que

no han formado cenáculos literarios a pesar de que mantienen cierta cómplice identidad. Pertenecen a una generación que creció viendo cómo se desintegraba la Unión Soviética y se derrumbaba el muro de Berlín, así que, de alguna manera, están vacunados contra las utopías políticas aunque no contra la esperanza.<sup>34</sup>

Égüez también destaca el contexto histórico en el que creció esta generación, con los primeros acercamientos a la tecnología, el bombardeo de imágenes en el cine, la televisión, publicidad, los videoclips, la inestabilidad política y económica del país y la

---

<sup>33</sup> Renata Egüez, “La novedad de una escritura a tientas”, en *Tiros de gracia. Neoficción ecuatoriana* (Quito: Corporación Eugenio Espejo, 2012), 12.

<sup>34</sup> Raúl Vallejo, “Testimonio de lo cotidiano y su absurdo vital (Cinco jóvenes cuentistas)”, *Hispanamérica. Revista de Literatura* n.º 125 (2013): 81.

consecuente crisis de migración a inicios del nuevo milenio. Con ese breve repaso no se pretende homologar las experiencias juveniles de los autores, sino resaltar la particularidad con la que estos hechos pudieron influir en ellos como sujetos o en la concepción de sus obras.

Que las frustraciones y preocupaciones del país se representen o no en sus cuentos, no debe desvirtuar su compromiso con la escritura, sus motivaciones estéticas, que asumen, generalmente, desde la cautela de una responsabilidad social y la desconfianza por una conciencia ideológica.<sup>35</sup>

En todo caso, los personajes y las historias de la neoficción ecuatoriana no se encierran en un espacio local: los escritores no se sienten deudores ni herederos de tradición alguna, pero tampoco se presentan como un movimiento de ruptura. Su motivo es el dilema de lo humano, que visto desde diversas perspectivas y guardando las diferencias, podría suceder en cualquier otra latitud, la labor artística en sí misma es su militancia. Lo novedoso de esta generación radica en su resistencia al encasillamiento, mientras sus antecesores ya están inscritos en el canon, los autores de la neoficción y sus obras juegan a estar ausentes. En este panorama, obras como *La puta madre patria*, *Filo de tocador* y *Un secreto en la caja* retoman la identidad ecuatoriana, tema ampliamente estudiado como se señaló en el primer capítulo, desde las formas breves del cuento y el cortometraje, y un falso documental que juega con los espectadores poco atentos. Dicho de otra forma, estas obras no apelan a formatos que inspiren cierta idea de rigor, como podrían serlo una novela o un documental genuino. Estos productos buscan desolemnizar el discurso nacional y son una invitación a reírnos de nosotros mismos y de nuestras inconsistencias como sociedad.

Asimismo, en relación con los autores citados en el capítulo anterior, se puede apreciar que, bajo la propuesta de la semiótica de la cultura de Lotman, el cuento, el

---

<sup>35</sup> Égüez, “La novedad de una escritura a tientas”..., 15.

corto y el falso documental actúan como dispositivos intelectuales porque transmiten información, se constituyen como memoria colectiva y representan una parte del contexto en el que fueron desarrollados. En este caso, los tres productos o textos, ofrecen una visión crítica sobre la falta de cohesión social y sus efectos en la construcción de una identidad. También vale la pena destacar qué tipo de nación proyectan estas obras. Sommer señala la paradoja de las novelas fundacionales, las cuales representan un estado ideal jerarquizado.<sup>36</sup> En el caso de *La puta madre patria*, *Filo de tocador* y *Un secreto en la caja*, las obras no idealizan a la nación y más bien proyectan un país fragmentado por disputas internas sociales, culturales y políticas, en donde surgen las voces olvidadas u ocultadas del proyecto nacional. Homi K. Bhabha señala que “el ‘otro’ nunca está fuera o más allá de nosotros; surge con fuerza dentro del discurso cultural cuando pensamos que hablamos, de la manera más íntima y natural, ‘entre nosotros’”.<sup>37</sup> De tal forma, las obras seleccionadas para este estudio cuestionan una idea de identidad nacional fundada en una aparente interculturalidad y armonía entre las élites y las clases populares. Para deconstruir este discurso cívico, el corto, el cuento y la película no plantean un tratamiento serio de problemáticas sociales como el racismo, la censura estatal o la sexualidad como parte de la identidad; no obstante, el uso del humor no minimiza el alcance de estos conflictos sobre el desarrollo de la sociedad ecuatoriana y su construcción identitaria.

En lo que respecta al uso del humor, Luis Enrique Yáñez en su tesis de maestría “La identidad ecuatoriana a través del humor de Miguel Antonio Chávez”, plantea el uso del humor no solo como un recurso para causar la risa del lector, sino también como un método alternativo para abordar diversas problemáticas de la identidad nacional como el racismo o el descuido de la memoria colectiva, bases de la nación ecuatoriana

---

<sup>36</sup> Sommer, *Ficciones fundacionales...*, 23.

<sup>37</sup> Bhabha, “Narrar la nación”..., 16.

contemporánea. Yáñez basa su análisis en las teorías de superioridad, liberación e incongruencia. La teoría de la superioridad, según sostiene, se remonta a Platón y Aristóteles y plantea que el humor se produce cuando un sujeto se siente superior al reírse de la desgracia ajena. La segunda teoría, la teoría de la liberación “menciona que el humor sirve como una herramienta de liberación que permite al ser humano despojarse de inhibiciones y tensiones”.<sup>38</sup> Y la teoría de la incongruencia busca desafiar las expectativas, es decir, plantea un diálogo entre elementos muy dispares entre sí, logrando un efecto de sorpresa. Las obras de Chávez, Crespo e Izquierdo se acercan a los conflictos sociales antes mencionados desde el humor negro, la parodia y la ironía, sus personajes y los contextos en los que estos se desenvuelven se caracterizan por su franqueza y porque cuestionan los valores tradicionales del lector/espectador.

Como se comprobará a lo largo de este capítulo, el humor ensaya otros órdenes sociales desde los cuales se pueden resolver o complejizar más las tensiones entre el sujeto ecuatoriano y su cultura. *La puta madre patria* enfrenta a sus personajes y al lector al problema de la raza que, aunque no tiene base científica, prevalece en el imaginario social perpetuando la superioridad de la población blanco-mestiza frente a los pueblos indígenas. En cambio, *Filo de tocador* juega a satisfacer el hambre de reconocimiento internacional por medio del porno devenido en arte y además proporciona un referente de masculinidad representado por el supuesto actor Carlos Aracely. *Un secreto en la caja*, por su parte, llena el vacío de una figura literaria relevante y a través de ella explora la necesidad de lograr el autorreconocimiento para la construcción de una identidad genuina y proactiva, y no una máscara anclada al pasado.

---

<sup>38</sup> Luis Enrique Yáñez, “La identidad ecuatoriana a través del humor de Miguel Antonio Chávez” (*Masters of Science In Spanish*, Minnesota State University, Mankato Mankato, Minnesota, 2016), 3.

### ***La puta madre patria y Filo de tocador***

Tanto un corto como un cuento son narraciones breves, con un número limitado de personajes y de argumento sencillo. Como expresiones artísticas no pierden vigencia y ganan en agudeza crítica a pesar de su aparente fugacidad. *La puta madre patria*<sup>39</sup> y *Filo de tocador*<sup>40</sup> se caracterizan por su irreverencia y su propuesta de sacar a la pornografía de su rincón oscuro y tomar en serio su influencia en la cultura popular. De lectura rápida y amena, el cuento está dividido en cuatro partes: los segmentos 1 y 4 corresponden al narrador testigo identificado como Ecuador, un oficinista que, con tono desenfadado, engancha al lector declarando que su ambición es convertirse en un experto en pornografía. Y los segmentos intermedios pertenecen a un narrador omnisciente que se encarga de presentar al protagonista de la historia, un ecuatoriano, indígena y migrante ilegal en España, que destaca en el mundo del porno bajo el nombre artístico de El Fuede Quishpe. Hacia el final del relato, Ecuador ve una de las películas de El Fuede y a través de su perspectiva el lector asiste al escándalo mediático y moral que se desata en el país por la existencia de un actor porno indígena. En cuanto al corto, se trata de una falsa entrevista hecha por Diego Arcos, conocido periodista deportivo, a los supuestos director de cine guayaquileño Julián Reyes y al actor manabita Carlos Aracely —Andrés Crespo y Gustavo Navarro, respectivamente—, con los que, durante el espacio de diez minutos, conversa sobre la adaptación guayaquileña de la obra del Marqués de Sade *La filosofía en el tocador*, la cual ha cosechado varios premios, entre

---

<sup>39</sup> La edición tomada en cuenta para esta investigación forma parte de la antología *Tiros de gracia. Neoficción ecuatoriana* preparada por Renata Éguez para la Colección Luna de bolsillo de la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura. El cuento fue finalista del Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional en 2007.

<sup>40</sup> Coescrito por Andrés Martínez y Andrés Crespo, este último también dirigió y actuó junto a Diego Arcos y Gustavo Navarro. Producido en 2003, el corto se presentó en el Festival de Cine de Cuenca de ese mismo año y actualmente se encuentra disponible, en fragmentos, en las cuentas de YouTube de Sebastián Cordero y Diegos Arcos. La versión completa forma parte del material extra del DVD de *Pescador* (2011), largometraje dirigido por Cordero y protagonizado por Crespo.

ellos, la Palma de Oro del Festival de Cannes, y gozado de buena aceptación por parte del público dentro y fuera del país.

En primer lugar, Ecuador y Julián Reyes destacan por su apertura a la pornografía. En un país profundamente religioso y moralista, esta inclinación es automáticamente definida como perversa. Andrés Barba y Javier Montes, en su libro *La ceremonia del porno*, describen el sentir popular sobre esta industria: “Se suele pensar en el porno como género *perezoso* y grado cero de la representación [...], como el más rudimentario de los géneros de ficción al que pueda optar el más rudimentario de los consumidores”.<sup>41</sup> Sin embargo, Ecuador y Julián ven en el porno una forma de entender la realidad.

Estaba claro que quería convertirme en pornógrafo; es decir: alguien experto en pornografía. Con ello no me refiero al *pornostar* o al masturbador-consumidor, sino al que reflexiona sobre este tipo de películas y sus innegables resonancias en la cultura y la sociedad.<sup>42</sup>

Yo siempre he tenido la vocación del cine y el placer personal de la pornografía y en un momento dado me di cuenta de que era hora de unir a las dos. Yo traje la historia del Marqués de Sade a Guayaquil porque yo creo que Guayaquil tiene mucho que ver con el Marqués. El Marqués debió haber sido guayaquileño, por su sentir sadomasoquista, por su profundo sentir anal, digamos. Es una persona que tiene toda esta visión perversa de las cosas. Yo creo que Guayaquil se identifica con eso.<sup>43</sup>

En ambos casos, estos personajes se plantean la pornografía como una fuente, seria, de reflexión sobre la sexualidad y la identidad. Este tema tabú es usado por los autores para generar el tono jocoso de sus obras y a través del humor abordar, desde otra perspectiva, temas complejos como la identidad nacional. Escapando de los viejos conceptos de civismo o patriotismo, se evidencia que existe una necesidad de tratar estas problemáticas sin polémicas o dramas.

---

<sup>41</sup> Andrés Barba y Javier Montes, *La ceremonia del porno* (Barcelona: Anagrama, 2007), 19.

<sup>42</sup> Miguel Antonio Chávez, “La puta madre patria”, *Tiros de gracia. Neoficción ecuatoriana*, selección y prólogo de Renata Égüez (Quito: Corporación Eugenio Espejo, 2012), 99-100.

<sup>43</sup> Andrés Crespo, *Filo de tocador. s/l*: Contento Pictures, 2011, DVD, 15 min.

Otro aspecto que vale la pena destacar de *La puta madre patria* y *Filo de tocador* son sus ideas sobre el prototipo de macho ecuatoriano encarnado en los actores Carlos Aracely y El Fuede Quishpe. En el caso de Aracely, este se encuentra en su país de origen y disfruta del éxito de la película, la cual le abre puertas en el extranjero. Respecto a su actuación Aracely, declara: “Yo asumí un rol y simplemente sentí que parte de mi personaje era tener mi miembro erecto y vigoroso para esa escena”.<sup>44</sup> En cambio, El Fuede Quishpe es un migrante ilegal que, para sortear la falta de empleo, se hace un hueco en el mundo del porno. Su historia de vida y sus logros inspiran a sus paisanos en España. El narrador afirma que

si algo se destaca de El Fuede Quishpe es su profesionalismo. Erecto desde la primera escena hasta la última (aun en los recesos). Los críticos lo idolatran por su pasión casi animal y su deseo irrefrenable y consciente de dejar una impronta muy personal en sus películas.<sup>45</sup>

De esta forma se puede deducir que el sujeto ideal para representar a la nación ecuatoriana es un varón heterosexual y viril, de preferencia mestizo, tomando en cuenta la aceptación por parte del público del filme *Filo de tocador*. No obstante, el éxito de El Fuede Quishpe en España no se replica en su país de origen, donde, además de ser acusado de inmoral, es vejado por su condición étnica. Desde este punto surgen un par de preguntas directamente relacionadas con el problema de la representación: ¿Puede existir un actor porno indígena?, ¿Este hipotético actor personifica lo sexualmente atractivo para el ecuatoriano promedio? El sentimiento general es que las palabras “actor porno” e “indígena” no parecen compatibles y más bien producen un efecto hilarante, pero también de incomodidad y directamente de asco, según los variopintos comentarios que leyó Ecuador en YouTube, y que condenan en primer lugar que el actor en cuestión sea indígena y que además tenga la audacia de usar un poncho tricolor

---

<sup>44</sup> Crespo, *Filo de tocador*...

<sup>45</sup> Chávez, “La puta madre patria”..., 105.

en sus escenas: “A los hermanos del mundo, no crean que todos los ecuatorianos somos así, ¡ese malnacido no nos representa!”<sup>46</sup> Mientras que en España encarnaba la fantasía de lo exótico, en su país natal daba forma a una pesadilla colectiva, anulando así cualquier componente erótico en lo indígena.

Al contrario de El Fuede Quishpe, el personaje de Gustavo Navarro, Carlos Aracely, parece encarnar una fantasía erótica nacional. En la siguiente cita, el moderador le cuestiona al director Reyes la necesidad de buscar a un hombre manabita para el protagonista masculino de una película porno:

—Julián dijo, leí por ahí, que el primer actor o para que un actor sea porno siendo ecuatoriano tiene que ser manabita. ¿Por qué?

—En Manabí yo creo que en hombres y mujeres arde una llama bastante poderosa, más allá de lo normal de las otras provincias.<sup>47</sup>

Esta afirmación es ratificada por Aracely al intervenir en el diálogo: “Somos la carne trémula. Somos la carne trémula del ecuatoriano”.<sup>48</sup> Retomando el problema de la representación, ya sea Quishpe o Aracely, las escenas explícitas de estos personajes con actrices españolas o costeñas se pueden leer como una parodia del planteamiento de Doris Sommer en su obra *Ficciones fundacionales*, sobre la relación entre Eros y la Polis, que en este caso serían el Porno y la Polis, una suerte de porno fundacional. En el caso de El Fuede, las imágenes esbozadas por el narrador, en efecto generan la lectura de una “*vendetta* histórica”.<sup>49</sup> Esta vez se trata de un indígena “bendecido de la Paccha Mama”<sup>50</sup> que “somete con absoluto desenfado a verdaderas diosas ibéricas a punta de puro fuede viril del Tahuantinsuyo”.<sup>51</sup> Los papeles y los personajes se invierten y producen este cuadro *kitsch*, un tipo de revancha poscolonial que pretende reivindicar lo

---

<sup>46</sup> Chávez, “La puta madre patria”..., 115-116.

<sup>47</sup> Crespo, *Filo de tocador*...

<sup>48</sup> Crespo, *Filo de tocador*...

<sup>49</sup> Chávez, “La puta madre patria”..., 105.

<sup>50</sup> Ídem.

<sup>51</sup> Ídem.



indígena y su faceta erótica, para hacerlo más atractivo y deseable. No obstante, el rechazo de la gente no podía ser más contundente. En el lado opuesto, Carlos Aracely reivindica la fama de los manabitas:

—¿Los manabitas tienen algún complejo o rivalidad con el resto del país?  
—Mira, los manabitas, discúlpame, pero son estéticamente la gente más guapa y más linda del Ecuador.<sup>52</sup>

Resulta evidente el éxito de la película a nivel de público. Sin embargo, en el planteamiento de Sommer, *El Fuede Quishpe* o *Carlos Aracely* no calzan del todo en el ideal de héroe romántico hispanoamericano, en primer lugar, porque en sus respectivas ficciones recrean relaciones eróticas improductivas, también porque en el romance fundacional “la pasión erótica [...] [representa] la oportunidad (no solo retórica) de mantener unidos a grupos heterodoxos, fueran estas regiones competitivas, intereses económicos, razas o religiones”.<sup>53</sup> El cuento de Chávez y el corto de Crespo desmontan el proyecto fundacional y crean más conflictos entre las identidades subalternas y las dominantes, y agudizan la rivalidad entre Costa y Sierra. Además, sus protagonistas no representan de manera satisfactoria los valores morales de la nación — eminentemente cristianos—, aunque *El Fuede* sea un fiel devoto de la Virgen del Cisne. En lo que respecta a las características físicas y lo sexualmente atractivos que puedan ser estos personajes, Quishpe es anulado por su condición étnica y todos los prejuicios relacionados a ella —pobreza, desaseo e ignorancia—, mientras que Aracely, por ser mestizo y manaba, ostenta un mayor estatus social que su contraparte indígena, y puede ser considerado un prototipo de belleza y virilidad.

Retomando el tema del humor, se puede constatar la teoría de la superioridad en *La puta madre patria* cuando el personaje Ecuador mantiene comunicación vía correo electrónico con Naief G., un escritor y pornógrafo mexicano, con quien, además de

---

<sup>52</sup> Crespo, *Filo de tocador...*

<sup>53</sup> Sommer, *Ficciones fundacionales...*, 31.

intercambiar conocimientos sobre películas XXX, conversan sobre distintos temas y se permiten ser políticamente incorrectos:

“¿Por qué no exportamos bananas y como *hobbie* inmigrantes ilegales? ¡La plata está botada, *brother!* Asociémonos. Tú eres la matriz de coyoterismo tex-mex; te llevo mi ganado hasta Honduras o Guatemala y de ahí tú lo jalas por tierra hasta la frontera en donde el pinche gringo de Bush tiene su muro.” “¡Cuando quieras, Ecuador! [...]”.<sup>54</sup>

El humor negro de Ecuador no suspende la amenidad del cuento y tampoco le resta importancia al tema de la migración ilegal, pues el tono logrado en el cuento reduce la crudeza de las palabras del personaje y no incomoda al lector.

Por su parte, la teoría de la liberación toma forma en la atmósfera relajada que construye Andrés Crespo junto a Diego Arcos y Gustavo Navarro en *Filo de tocador*, la cual permite que los personajes hablen con soltura sobre la sexualidad de los ecuatorianos y sobre cómo Julián Reyes retrató la esencia de lo erótico nacional. El director, caracterizado por su desenfado, conceptualiza su película como un “estudio genital-antropológico de la ciudad [de Guayaquil]”.<sup>55</sup> Este cineasta también afirma que el espectador solo se identifica de lleno con los personajes de un filme cuando los observa manteniendo relaciones sexuales, logrando así un vínculo más íntimo entre la obra y su espectador.

En *La ceremonia del porno*, Barba y Montes, se preguntan “qué [se] puede descubrir de sí mismo a través del porno”,<sup>56</sup> y Julián Reyes declara que “es más fácil interiorizarse en un personaje, una vez que tú lo ves en escenas de sexo explícito [...]”. Llegas a una comprensión mayor, más física, más vivencial y más existencial del personaje”.<sup>57</sup> Y en esa búsqueda de identificarse con el personaje, las obras de Chávez y Crespo enfrentan a su lector y espectador a la posibilidad de reconocerse como sujetos

---

<sup>54</sup> Chávez, “La puta madre patria”..., 103.

<sup>55</sup> Crespo, *Filo de tocador*...

<sup>56</sup> Barba y Montes, *La ceremonia del porno*..., 17.

<sup>57</sup> Crespo, *Filo de tocador*...

ecuatorianos, en toda su complejidad, a través de obras pornográficas. Así se tomaría en cuenta a la sexualidad como un elemento más de la construcción discursiva de la nación, tal como señala Sommer en la relación de vital importancia entre política y erotismo para fundar una nación. *La puta madre patria* y *Filo de tocador* no son narrativas que construyan la identidad nacional, sino que la desmontan desde sus puntos flacos: el racismo y la beatitud, razones por las cuales sería más pertinente catalogarlas como obras antifundacionales.

### ***Un secreto en la caja***

A diferencia de *La puta madre patria* y *Filo de tocador*, que se caracterizan por pervertir los propósitos del proyecto fundacional romántico, *Un secreto en la caja* plantea la anulación total de la nación. Esto implicaría ampliar los puntos de vista y redefinir conceptos como cultura o identidad nacional, como se propone en el pensamiento equinoccial y su búsqueda por superar “los nacionalismos, localismos y regionalismos reductores que el concepto de lo “equinoccial” tiende a fijar en un mapa sin flujos, sin devenir, sin posibilidad de transformar las falsas esencias de lo nacional”.<sup>58</sup> En este caso, la vida y obra de Marcelo Chiriboga como representante ecuatoriano del Boom supone un espacio desde el cual reflexionar y replantear las bases de la identidad ecuatoriana. Recordemos, para esto, que Lotman reconoce cómo el texto, devenido en dispositivo intelectual, propicia “la reestructuración de la personalidad del lector, [el] cambio de la autoorientación [...] y el grado de su vínculo con las construcciones metaculturales”.<sup>59</sup> Así pues, *Un secreto en la caja* no solo se limita a narrar la vida de un personaje imaginario, sino que evidencia la caída de los principios

---

<sup>58</sup> Ponce Ortiz, “Prólogo”, *Grado cero...*, 11.

<sup>59</sup> Lotman, *La semiósfera...*, 55.

políticos y morales que construyen a la nación ecuatoriana y la precaria relación entre memoria e historia.

La primera aparición del escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga se produce en la novela *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso. Seis años después, Carlos Fuentes tomaría la posta e incluiría a Chiriboga en su libro *Cristóbal Nonato* (1987). Ambos autores retomarían el personaje de Chiriboga en obras posteriores. En Ecuador, Diego Cornejo Menacho se apropia de la invención de Donoso y Fuentes e invoca nuevamente a Marcelo Chiriboga en su novela *Las segundas criaturas* (2010). La obra más reciente que retoma el mito de Chiriboga es *El asesinato de Laura Olivo* (2018) del escritor peruano Jorge Eduardo Benavides. Sin embargo, para la presente investigación se tomará en cuenta la versión de Marcelo Chiriboga creada por Javier Izquierdo en el falso documental *Un secreto en la caja*.<sup>60</sup> En primer lugar, el cine documental pretende retratar hechos y personas reales; no obstante, también se trata de una construcción ficticia que selecciona y descarta materiales en función de un concepto o una ideología, y en el caso del falso documental, mantiene la forma de su contraparte al usar los mismos recursos: entrevistas, voz en *off*, dramatizaciones y material de archivo, solo que, claro está, los eventos y personajes presentados son ficticios. En el caso de *Un secreto en la caja*, además, se trata del primer falso documental ecuatoriano.

Según Javier Izquierdo, la historia de Marcelo Chiriboga inicia en 1933, en una familia de hacendados de la Sierra centro. Para reconstruir la vida de este misterioso autor, Izquierdo se incluye a sí mismo en la obra y toma el papel del narrador:

Conocí por primera vez la obra de Marcelo Chiriboga mientras cursaba una maestría de literatura del Boom en la Universidad de Alabama, allí tuve clases con el profesor Richard Haze, quien se doctoró con una tesis sobre

---

<sup>60</sup> Coescrito por Jorge Izquierdo, se estrenó en 2016 en la plataforma de video Vimeo y posteriormente en salas independientes y festivales de cine. Ha sido galardonada como mejor película en festivales locales e internacionales entre el 2016 y el 2017.

“El carácter profético de la obra de Chiriboga”, y desde entonces, difunde el redescubrimiento del autor desde las aulas.<sup>61</sup>

Como la obra de Chiriboga, en especial *La línea imaginaria*, el filme de Izquierdo gira en torno a la condición equinoccial, la cual, bajo el planteamiento de Esteban Ponce en *Grado cero*, no solo corresponde a una condición geográfica sino también psíquica.<sup>62</sup> De esta forma la condición equinoccial por un lado puede verse reducida al complejo de invisibilidad que lleva consigo el nombre de Ecuador. Asu vez, no obstante, la potencialidad simbólica de este espacio supone

un enclave desde el que se proponen nuevas formas de hacernos seres sociales aptos para asumir múltiples raíces epistémicas, con sus conflictos, e incluso con la radical convicción del fracaso que subyace a esa búsqueda; y sobre esa radical conciencia de fracaso, proponer un pensamiento equinoccial que dé sentido a ese fracaso.<sup>63</sup>

Es decir, no se pretende usar la categoría de lo equinoccial como una fórmula fija de la ecuatorianidad, sino como la apertura a múltiples miradas sobre las matrices culturales que configuran a la sociedad ecuatoriana. En lo que respecta al fracaso que implica la búsqueda de unidad en la diversidad, *Un secreto en la caja*, desde su universo ficcional, ensaya los efectos de lo que sería el fracaso del Estado-nación al permitir la desaparición de la nación y la identidad ecuatorianas.

A la manera de una novela, la película se divide en diecinueve capítulos y un epílogo, en los cuales las voces de un profesor estadounidense, un periodista mexicano, una editora española, un par de viejos teatreros, una hermana mayor, un mejor amigo y una hija reconstruyen la vida y obra de Marcelo Chiriboga. A partir de la existencia de este personaje, el falso documental de Izquierdo reelabora la historia del Ecuador y crea un paralelismo entre la historia personal de Chiriboga y la historia nacional, cuyos

---

<sup>61</sup> Javier Izquierdo, *Un secreto en la caja*, s/l: VAIVEM, 2016, DVD, 70 min.

<sup>62</sup> Ponce Ortiz, *Grado cero...*, 18.

<sup>63</sup> Ponce Ortiz, *Grado cero...*, 17.

puntos en común son los tres conflictos bélicos con el Perú (1941, 1981, 1995). La guerra del 41 marca la infancia de Chiriboga con la muerte de su hermano mayor, mientras que para el país supone la derrota y la firma del Protocolo de Río de Janeiro en 1942, cediendo la mitad de su territorio al Perú, pero negándose a reconocer este hecho en el trazado de los mapas, los cuales, hasta finales del siglo XX aún consideraban territorio ecuatoriano todo lo perdido en esa guerra, “creando así el mito del país que no sabe verse en el espejo”.<sup>64</sup> Los efectos de esta guerra sobre la sociedad de la época habría sido el detonante que años después inspiraría a Chiriboga su novela más célebre, *La línea imaginaria* (1968). Esta obra, supuestamente ambientada en la guerra del 41, se centra en un grupo de soldados perdidos en la selva y que ignoran que la guerra ya terminó, que Perú ganó y colonizó a Ecuador. Mientras el autor de esta ficción, Chiriboga, ganaba prestigio en el extranjero, en su país natal era un completo desconocido y no solo por la censura impuesta por las dictaduras del setenta que lo consideraban un texto pro-peruano, sino también por el poco apego de los ecuatorianos a la lectura. Solo algunos artistas e intelectuales habían leído sus obras de forma clandestina. La censura a *La línea imaginaria* y la circulación masiva de los mapas falsos ocultaron las voces y miradas disidentes para destacar la versión oficial pero no real de la derrota ecuatoriana. Juan Valdano también recurre a la figura del espejo para interpretar este hecho insólito: “Enmascarar la realidad propia y vernos en el defectuoso espejo de nuestras complacencias ha sido siempre parte de nuestro ser. En este caso, la mentira era acto patriótico; la verdad, una traición”.<sup>65</sup> El discurso patriótico sobre el territorio perdido ante el Perú en esa guerra significaría, entonces, una máscara estatal para disimular la deshonra.

---

<sup>64</sup> Izquierdo, *Un secreto en la caja...*

<sup>65</sup> Valdano, *Identidad y formas...*, 99.

El siguiente punto en común con este discurso —que además es punto de giro para la obra de Chiriboga— se produce cuarenta años después de la guerra del 41, cuando en 1981 estalla la guerra de Paquisha, hecho que coincide con el retorno a la democracia. Durante ese período, el presidente Jaime Roldós supuestamente habría levantado la censura sobre la obra de Chiriboga, quien, expulsado de Berlín oriental y después de pasar una temporada en París, habría regresado al Ecuador y descubierto con horror que, a raíz del nuevo conflicto con el Perú, *La línea imaginaria* se leía como un texto patriótico. Esta vez Chiriboga se autocensura y compra todos sus libros para luego encerrarse en la hacienda familiar hasta su muerte en el más absoluto anonimato en 1990. El deceso de Chiriboga funciona como una premonición, porque solo cinco años después se reinicia el conflicto con el Perú, esta vez con la guerra del Cenepa. En la ficción de Izquierdo, Ecuador habría perdido la guerra y luego desaparecido en una imaginaria absorción por parte de Colombia y Perú. De esta forma, el complejo de invisibilidad que arrastra el país en razón de su nombre habría afectado directamente la vida y obra de Marcelo Chiriboga, así como la existencia de una nación soberana, lo que en consecuencia habría supuesto la desaparición del mapa político y el mapa cultural. Y así como Chiriboga parece más un mito, su país solo pervive en la memoria de unos cuantos nostálgicos.

En cuanto a la influencia de la condición equinoccial en la obra de Chiriboga, según la información recogida por el narrador del documental, se puede deducir que, en el caso de las obras ambientadas en Ecuador como *La línea imaginaria* y *Diario de un infiltrado* (1973), los personajes y sus conflictos trascienden lo local y representan dilemas universales, logrando que lectores de otras latitudes se sientan plenamente identificados con estos personajes, como es el caso del periodista mexicano Julio César Langara y su simpatía por Maximiliano Fuertes, protagonista de *Diario de un infiltrado*,

novela inspirada en la experiencia de Chiriboga como guerrillero y que no agradó ni a la derecha ni a la izquierda.

En lo que respecta al uso del humor, el argumento propuesto por el director se vincula a la teoría de la incongruencia. Un ejemplo sobresaliente se encuentra en un fragmento correspondiente al narrador de *Un secreto en la caja*:

José Donoso, el escritor chileno del Boom inventado por Chiriboga se ha convertido en un personaje popular en Chile, donde se han escrito artículos, un par de novelas e incluso se ha filmado un falso documental sobre el supuesto escritor.<sup>66</sup>

Este gesto irónico de Izquierdo difumina por completo la línea entre la realidad y la ficción, al mismo tiempo que reafirma la existencia de Chiriboga y el éxito de su tercera novela *La caja sin secreto* (1979), protagonizada por José Donoso, el, en ese punto, hipotético representante chileno del Boom.

Saliendo de la obra imaginaria de este escritor, este falso documental se propone jugar con la memoria frágil y el desinterés que siente la sociedad ecuatoriana por la literatura, para, con los recursos del cine documental, llenar el vacío de un representante ecuatoriano en el Boom, logrando que muchos espectadores creyeran en la existencia de Marcelo Chiriboga. Alfredo Espinosa, el actor que dio vida a este personaje, dio cuenta de la siguiente anécdota recogida en una entrevista para la revista *Vistazo*:

[...] un hombre lo abordó en la calle al grito de “¡Chiriboga!”. Le dijo que cuando lo vio en *Un secreto en la caja* se lo creyó todo, que fue su hijo quien le hizo caer en cuenta de que era un falso documental. En una breve charla el señor le confió que había considerado totalmente posible que un gran novelista ecuatoriano, de la talla de un García Márquez o de un Vargas Llosa, hubiera sido proscrito por las dictaduras, y caído en el más profundo olvido histórico.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Izquierdo, *Un secreto en la caja*...

<sup>67</sup> Ileana Matamoros, “Marcelo Chiriboga, el hombre que nunca estuvo”, *Vistazo*, (2016). Entrevista disponible en <https://www.vistazo.com/seccion/cultura/marcelo-chiriboga-el-hombre-que-nunca-estuvo>



Junto a la poca afinidad que siente el ecuatoriano por su propia cultura se añade una memoria selectiva, es decir, olvida con extraordinaria rapidez a ciertos gobernantes corruptos, pero alimenta con rencor sus pérdidas territoriales. Chiriboga, en su entrevista con Joaquín Soler Serrano declara: “Nosotros, Joaquín, los ecuatorianos somos un país de resentidos. Ecuador es un país resentido con la historia, es un país que vive de recuerdos de atracos que tienen hasta nombre y apellido: el Perú, el Protocolo de Río [...]”.<sup>68</sup> *Un secreto en la caja* cuestiona esa hambre de reconocimiento internacional que debe convivir con la mezquindad del medio local. Se lamenta la falta de referentes literarios y artísticos en general, y al mismo tiempo cuestiona la manera en que desde el Estado y la sociedad se descuidan y marginan a los artistas y la producción cultural. Javier Izquierdo, en una entrevista para *Vistazo*, resume esta situación al considerar que su obra “es una metáfora del lugar que tiene la literatura y el arte en general en el Ecuador, que es de muy poca importancia”.<sup>69</sup> En todo caso en *Un secreto en la caja* se observa también cómo la desvalorización del arte, en tanto dispositivo intelectual, puede desembocar en la desarticulación política y cultural de un Estado.

Como representantes de la neoficción ecuatoriana *La puta madre patria*, *Filo de tocador* y *Un secreto en la caja* no podrían ser considerados discursos elitistas porque más bien se orientan hacia la deconstrucción de la identidad nacional a través de personajes extravagantes y situaciones hilarantes. En el siguiente capítulo se propone revisar la importancia de estos personajes ficticios como referentes de la cultura contemporánea.

---

<sup>68</sup> Izquierdo, *Un secreto en la caja*...

<sup>69</sup> Ileana Matamoros, “¿Quién le teme a Marcelo Chiriboga?”, *Vistazo*, (2016). Entrevista disponible en <https://www.vistazo.com/seccion/cultura/quien-le-teme-marcelo-chiriboga>

### Capítulo III

## Conclusiones

Para el desarrollo del presente proyecto fue de vital importancia partir desde la conceptualización de las nociones de cultura, identidad y nación bajo las propuestas teóricas de Iuri Lotman, Doris Sommer y Homi K. Bhabha. Desde las visiones de estos autores se puede establecer que la cultura es la matriz desde la cual se producen los textos que configuran los discursos de identidad —entre ellos el de la identidad nacional—, los cuales influyen directamente sobre el imaginario social y la producción artística. Asimismo, en el primer capítulo se llevó a cabo una breve revisión de la construcción del discurso identitario en Ecuador desde el siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XXI, con especial énfasis en la obra *Identidad y formas de lo ecuatoriano* de Juan Valdano, cuyas ideas son un eco de las preocupaciones relativamente tradicionales esbozadas antes por intelectuales como Jorge Enrique Adoum y Miguel Donoso Pareja. Para cuestionar este discurso naturalizado de la identidad ecuatoriana el investigador Esteban Ponce plantea una noción de pensamiento equinoccial como una estrategia para redescubrir otros elementos sobre los cuales construir distintas formas de representar esa identidad. En su libro *Grado cero*, Ponce resalta la influencia de la condición equinoccial en la producción cultural y señala cómo a partir de esta condición geográfica se puede concebir una identidad ecuatoriana diversa, compleja y que no puede ser aprehendida por el discurso de los símbolos patrios, el folclor y las postales.

El segundo capítulo se orientó hacia el estudio del cuento *La puta madre patria* de Miguel Antonio Chávez, el cortometraje *Filo de tocador* de Andrés Crespo y el falso documental de Javier Izquierdo *Un secreto en la caja*, obras que desde el humor cuestionan los valores y las instituciones que construyen el discurso de la identidad ecuatoriana. Por su estilo irreverente y por ser testigos del cambio de milenio y sus

efectos sobre la tecnología, la política y la vida social en Ecuador y el mundo, Chávez, Crespo e Izquierdo representan una forma de ver y hacer arte dentro de un conjunto más amplio de voces y miradas, conjunto por lo demás difícil de encasillar en una sola definición. La autora Renata Égüez identifica a este grupo de autores y sus obras dentro de lo que llama la “neoficción” ecuatoriana, entendida como la generación nacida entre los años setenta y ochenta, testigos y actores de una época y sociedad convulsionadas por crisis políticas y económicas. La mirada de los autores de la neoficción, según esta autora, se enfoca en lo absurdo del mundo cotidiano y cuestiona lo políticamente correcto. Adicionalmente, en lo que respecta al uso del humor, *La puta madre patria*, *Filo de tocador* y *Un secreto en la caja* no esconden ni minimizan problemáticas sociales como el racismo, el regionalismo o la fragilidad de la memoria colectiva, sino que exponen con franqueza estos temas y logran que el lector/espectador se sienta identificado con los dramas de sus personajes extravagantes y marginales.

En relación al proyecto fundacional, estudiado por Doris Sommer y reflejado en las novelas románticas hispanoamericanas, las obras citadas en esta investigación se caracterizan por pervertir los valores morales, estéticos y políticos de la nación modelo, es decir, cuestionan o destruyen la sociedad estratificada racialmente y dominada por una élite para dar espacio a las voces excluidas y/o silenciadas por el Estado-nación. *La puta madre patria*, *Filo de tocador* y *Un secreto en la caja* pueden ser leídas, por tanto, como obras antifundacionales y desde esa posición cabe preguntarse qué ideales político-estéticos o qué valores representan sus respectivos protagonistas para la cultura contemporánea. En el caso de los actores porno, su oficio supone un “resquebrajamiento de los prístinos valores morales y de un pésimo ejemplo para la juventud”.<sup>70</sup> Así lo afirman los portavoces de Decencia Nacional, la Liga de la Censura y la Iglesia en el

---

<sup>70</sup> Chávez, *La puta madre patria...*, 115.

cuento de Chávez, lo cual también aplicaría para el cortometraje de Crespo, aunque en esta última obra se presenta un panorama más bien favorable para la película *Filo de tocador* y su director, Julián Reyes, que describe esa acogida como un anhelo oculto en el público ecuatoriano: “Por fin llegó lo que siempre hemos esperado, pero no sabíamos que queríamos ver”.<sup>71</sup> No obstante, esto último evidencia que la moral nacional es profundamente conservadora, y que ignora la estrecha relación entre sexualidad y política, relación que, según la propuesta de Doris Sommer, es vital para la fundación de una nación, ya que el objetivo es consolidar romances socialmente convenientes y fructíferos, como signo de unión y reconciliación, a diferencia de la pornografía que presenta relaciones eróticas supuestamente improductivas. Más allá de *La puta madre patria* y *Filo de tocador*, la sociedad ecuatoriana no concibe al erotismo como un pilar sobre el que también se construye la identidad nacional. Así, Carlos Aracely y El Fuede Quishpe, con su irreverente oficio, representan el lado profano de la identidad ecuatoriana.

En lo que respecta a Marcelo Chiriboga, su vida y obra están vinculadas al territorio y las fronteras. Como guerrillero y posteriormente como exiliado, desde su escritura cuestiona una idea de identidad caduca e ilusoria, en donde las líneas imaginarias como las fronteras son la única base para la construcción de un discurso nacionalista enfocado en señalar a los traidores y al enemigo externo. De esta forma, la identidad nacional no representa la dinámica de la cultura ni la tensión entre discursos hegemónicos y periféricos. Homi K. Bhabha señala al respecto que “la ‘localidad’ de la cultura nacional no está unificada ni constituye una unidad en relación consigo misma, y tampoco debe ser considerada simplemente ‘otra’ en relación con lo que está fuera o más allá de ella”.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Crespo, *Filo de tocador*...

<sup>72</sup> Bhabha, “Narrar la nación”..., 15.

En el contexto de la novela *La línea imaginaria* y el Ecuador de Chiriboga, la defensa del territorio es también la supuesta defensa de la cultura ante una invasión extranjera, invasión que en la obra cumbre de Chiriboga es exitosa y marca la desaparición de la nación ecuatoriana, convirtiéndose así en un país imaginario. Como escritor exiliado, Marcelo Chiriboga denunció la futilidad de una guerra causada por unas líneas imaginarias como las fronteras, es decir, comprendía que la nación existe más allá de los límites geográficos. El supuesto autor, por tanto, aparece como una voz disidente dentro del discurso nacionalista y esa postura radical lo orilla incluso a la autocensura. La suya es una permanente visión crítica de la identidad nacional y su construcción narrativa.

A través del humor negro, la parodia y la ironía, las obras de Chávez, Crespo e Izquierdo cuestionan las formas tradicionales de construir una nación, las cuales, entre otras cosas, establecen una jerarquía social o regional con pequeños grupos privilegiados y grandes sectores marginados. *La puta madre patria* y *Filo de tocador* evidencian estas desigualdades a través de sus protagonistas: en el caso de El Fuede Quishpe su condición indígena disminuye su éxito en Europa hasta el ridículo, y por supuesto está lejos de representar una fantasía erótica nacional, en cambio, Carlos Aracely, por ser mestizo y manaba, puede disfrutar de su éxito sin campañas de censura exigiendo su cabeza. Por su parte, Chiriboga denuncia el sinsentido de la guerra absurda y su figura expone cómo a partir de la pérdida de territorio y los mapas falsos la nación y sus instituciones huyen de la realidad hasta propiciar su desaparición.

Las obras estudiadas en este proyecto representan una ruptura frente al discurso tradicional que construye una nación cohesionada y jerarquizada. Sus autores exponen el espíritu de lo nacional desde los conflictos internos que aquejan a la sociedad ecuatoriana y resaltan la doble moral del discurso nacional que pretende celebrar la

interculturalidad y al mismo tiempo perpetúa el racismo como un ejercicio cotidiano. De esta forma, las obras analizadas harían evidente que la identidad ecuatoriana, como construcción narrativa, es usada como un dispositivo ideológico que rechaza lo indígena como representante de la nación, no aprueba lo pornográfico como una manifestación cultural y castiga la crítica a su función como discurso de lo nacional.

Desde el proyecto fundacional romántico hasta la segunda década del siglo XXI, el discurso de la identidad ecuatoriana ha evolucionado lentamente hacia un proyecto de nación más inclusivo, tolerante y menos rígido. En la actualidad el Estado-nación se concibe desde una visión intercultural. Sin embargo, como se señaló previamente, la celebración de la diversidad se sostiene apenas en la construcción narrativa de las políticas públicas, mas no en el imaginario social plagado de estereotipos y prejuicios. Las obras estudiadas en este proyecto reflejan esa hostilidad en el contexto actual, reproducido no solo por los medios de comunicación, sino también propagado en las redes sociales. Vale la pena recordar que El Fuede Quishpe cae en desgracia a raíz de un video suyo que se viralizó en la plataforma de YouTube.

Propuestas creativas como *La puta madre patria*, *Filo de tocador* y *Un secreto en la caja* develan un momento crítico del discurso identitario en Ecuador, momento crucial para redefinir la identidad ecuatoriana como concepto y forma de vida, y el primer paso es desacralizar el discurso de la identidad y también dismantelar las bases sobre las que se construyen un proyecto de nación encerrada en sí misma. Bhabha señala que la nación como una construcción narrativa establece una suerte de fronteras que actúan como “umbrales de contención del significado que, en el proceso de producción cultural, deben ser atravesados, borrados y traducidos”.<sup>73</sup> Si retomamos la noción de condición equinoccial, como el espacio caracterizado por la multiplicidad de

---

<sup>73</sup> Bhabha, “Narrar la nación”..., 15.

sus componentes culturales, las obras seleccionadas, desde sus miradas críticas, traspasan los umbrales de sentido señalados por Bhabha y proponen nuevos referentes desde los cuales repensar otras posibilidades de la nación ecuatoriana.

## Bibliografía

- Anderson, Benedict. “El origen de la conciencia nacional”. En *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, 63-76. Traducido por Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Araujo Sánchez, Diego, coord. *Historia de las literaturas del Ecuador. Volumen III: Literatura de la República 1830-1895*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002.
- Ayala Mora, Enrique. “La prensa en la historia del Ecuador: una breve visión general”. *Paper Universitario* (2012).
- Barba, Andrés y Javier Montes. “Introducción: Los ombligos del porno”. En *La ceremonia del porno*, 11-37. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Bhabha, Homi K. “Introducción: Narrar la nación”. En *Nación y narración. Entre la ilusión de la identidad y las diferencias culturales*, 11-18. Traducido por María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Cerbino, Mauro y José Antonio Figueroa. “Barroco y modernidad alternativa. Diálogo con Bolívar Echeverría”. *Íconos*, n.º 17 (2003): 102-113.
- Crespo, Andrés. *Filo de tocador*. s/l: Contenido Pictures, 2011, (DVD), 96 min.
- Cueva, Agustín. “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”. *Revista Iberoamericana* 54, n.º 144 (1988): 629-647.
- Díaz, Bertha. “Andrés Crespo, detrás de la producción audiovisual”. *El Universo*, enero 14, 2004. Nota disponible en <https://www.eluniverso.com/2004/01/14/0001/260/0553E632651546FC83D3DA25CBEFD45A.html>
- Izquierdo, Javier. *Un secreto en la caja*. s/l: VAIVEM, 2016, (DVD), 70 min.
- Kingman, Eduardo. “La identidad perdida de los ecuatorianos”. *Íconos*, n.º 7 (1999): 108-117.
- Loaiza-Ruiz, Yalilé. “Mitificación en imaginarios sociales del personaje en el documental ecuatoriano casos: *La muerte de Jaime Roldós* y *Un secreto en la caja*”. *Razón y palabra* 21, n.º 4\_99 (2017): 107-145.
- Lotman, Iuri M. “El texto en el texto”. En *La semiósfera I. La semiótica de la cultura y del texto*, 63-76. Traducido por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- Matamoros, Ileana. “Marcelo Chiriboga, el hombre que nunca estuvo”. *Vistazo*, (2016). Entrevista disponible en <https://www.vistazo.com/seccion/cultura/marcelo-chiriboga-el-hombre-que-nunca-estuvo>



- “¿Quién le teme a Marcelo Chiriboga?”, *Vistazo*, (2016). Entrevista disponible en <https://www.vistazo.com/seccion/cultura/quien-le-teme-marcelo-chiriboga>
- Mera, Juan León. *La dictadura y la restauración en la República del Ecuador. Ensayo de historia crítica*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1932.
- Montalvo, Juan. “El nuevo Junius. A los partidos políticos”. En *El Cosmopolita*, 539-544. Quito: El Siglo, 1894.
- Ponce Ortiz, Esteban, editor. *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2016.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin, coordinadores. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI/Instituto Mora, 2009.
- Tigrero, Jorge. “De una con Andrés Crespo”. *Calameo*, entrevista disponible en <https://es.calameo.com/books/00130547126b24935c620>
- Tzeiman, Andrés. “Agustín Cueva en la década de 1960: dilemas acerca de cultura e identidad ecuatoriana”. *Íconos*, n. ° 57 (2017): 95-113.
- Valdano, Juan. “Identidad y formas de lo ecuatoriano” y “La nación ecuatoriana como interrogante”. En *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, 7-103 y 345-361. Quito: Eskeletra, 2014.
- Vallejo, Raúl. “Testimonio de lo cotidiano y su absurdo vital (Cinco jóvenes cuentistas)”. *Hispanérica. Revista de Literatura* n.º 125 (2013): 81-83.
- Varios autores. *Antología de la poesía ecuatoriana*. Prólogo de Ángel F. Rojas. Selección y textos histórico-críticos de Hernán Rodríguez Castelo. Quito: Círculo de Lectores, 1985.
- Varios autores. *Tiros de gracia. Neoficción ecuatoriana*. Selección y prólogo de Renata Egüez. Quito: Corporación Eugenio Espejo, 2012.
- Yáñez, Luis Enrique. “La identidad ecuatoriana a través del humor de Miguel Antonio Chávez”. *Masters of Science In Spanish*, Minnesota State University, Mankato Mankato, Minnesota, 2016.