
Capítulo 4.

El cuerpo-arma de la mujer-irama: la autoría liminal y desafiante de Estercilia Simanca

Adriana Campos Umbarila

Afirma que me he vuelto un mausoleo,
que soy un ataúd andante,
que los titulares han convertido mi identidad en un espectáculo.
Bruce Jenner en la boca de todos
mientras la brutalidad de vivir en este cuerpo
se convierte en asterisco al pie de las páginas sobre la igualdad ...
que mi cuerpo es una fiesta para sus ojos y manos
y que una vez se alimentan de mi extrañeza
regurgitarán las partes que no les plazcan.
Me pondrán de vuelta en el armario, colgado junto a los otros esqueletos.
Seré la mejor atracción.
¿Ven lo fácil que es empujar a la gente para convertirse en ataúdes,
y ponerles los nombres equivocados en las lápidas?
Lee Mokobe,
“A powerful poem about what it feels to be transgender”⁸⁵

El epígrafe que abre este capítulo es del poeta *slam* Lee Mokobe, de origen sudafricano, transgénero y activista LGBTQ, residente en Estados Unidos. El fragmento recrea una escena de etiquetación y estigmatización identitaria. Esto es, la petrificación simbólica en la que se reduce el

85 “A Powerful Poem About What it Feels to Be Transgender”, de Lee Mokobe, originalmente escrito en inglés, fue traducido a veintitrés idiomas y declamado por Mokobe en el evento TEDWomen 2015. La versión en español de Sebastian Betti, aquí tomada, se puede consultar en el enlace anotado en la cita (Mokobe Trad.) que aparece en la lista de FUENTES al final de este capítulo.

cuerpo de un individuo a la esencia de una determinada identidad, en este caso de género⁸⁶, pero también válida para diversas reducciones como el sujeto racializado. Mokobe ha representado dos aspectos que conlleva esta reducción: la deshumanización tanto del sujeto como del cuerpo etiquetado y su brutal consumo en medio del espectáculo social. La voz poética deplora la deshumanización de la que es objeto al afirmar: “nadie nos ve nunca como humanos / porque somos más fantasmas que cuerpos” (v. 30-33). Por último, la voz poética alude al consumo identitario como una suerte de despiadado consumo de la “extrañeza” del símbolo encarnado. Sus comensales guardan para futuros banquetes los despojos de la “atracción identitaria”, paradójicamente, en el mismo armario del que fueron sacados. La imagen a este respecto es elocuente: “que mi cuerpo es una fiesta para sus ojos y manos, / y que una vez se alimenten de mi extrañeza/ regurgitarán las partes que nos les plazca / me pondrán de vuelta en el armario. / Seré la mejor atracción” (v. 42-55). La voz poética critica la utilización de esta experiencia corporal brutal como ejemplo para clamar la igualdad⁸⁷.

El cuestionamiento de Mokobe frente al brutal consumo simbólico del cuerpo reducido a atracción identitaria encuentra resonancia en la película *Kaliül Trawüin* (Reunión del cuerpo) del cineasta mapuche Francisco Huichaqueo. Una película experiencial con un gesto performático del cuerpo mapuche. Así, en la escena inicial, una familia mapuche observa

86 Judith Butler, en su libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites de materiales y discursivos del “sexo”* (1993), señala que la orientación sexual, identidad de género y la expresión de género son resultado de una construcción y producción histórica, social y cultural, por consiguiente, los roles sexuales y de género no están esencial ni biológicamente inscritos en la naturaleza humana. Así, tanto la sexualidad hegemónica, como la transgresora ininteligible (excluido, abyecto, anormal) son el efecto y resultado de una red de dispositivos de saber / poder que se hacen explícitos en las concepciones esencialistas de género y diferencia sexual. El género y el sexo son construidos mediante actos performativos, es decir, la repetición ritualizada que se basa en un discurso regulador autoritario hegemónico heterocentrado.

87 Sowell (2005) señala que “alrededor del mundo han ido en aumento los proyectos de apoyo para los menos afortunados. En Estados Unidos, se conocen como programas de ‘acciones afirmativas’, en India y el Reino Unido, son llamados “discriminación positiva”; en Sri Lanka, son parte del “modelo de estandarización”, entre muchos otros. En sus diferentes versiones, estas políticas buscan compensar o corregir la discriminación presente o pasada, para impedir su repetición. Asimismo, se ha orientado a disminuir las desigualdades sociales que puedan propiciar situaciones injustas en la oferta de oportunidades. Así, ofrecen un trato favorable a los miembros de los grupos que suelen ser menos favorecidos, con el fin de tener una vida digna”. Como bien señala Rodríguez Zepeda (2006), las distintas enunciaciones del “tratamiento diferenciado positivo” no son recíprocamente equivalente, ni políticamente ingenuas (5). Las críticas a la discriminación positiva se centran en dos argumentos: los grupos históricamente débiles se pueden ver doblemente afectados al ser considerados en la repartición de privilegios no por su esfuerzo, capacidad o talento, sino por su pertenencia a determinado grupo menos aventajado; segundo, los beneficiarios por las acciones afirmativas no son los que fueron dañados originalmente y por consiguiente, dicha compensación es injusta (Cowan 5).

en silencio detrás de un alambrado de púas en medio de una instalación con tierra. La cámara se concentra en cada integrante y luego se enfoca en todos mientras realizan un performance musical (Fig. 1). Los actores son David Aníñir y su familia. El autor del polémico y famoso poemario *Mapurbe: venganza a raíz* (Aníñir), que se autorreconoce mapuche-williche, pone en esta película no solo su cuerpo y el de sus seres queridos, sino su rol de escritor, ya que recita algunos de sus poemas, participando así junto con otros artistas mapuche en una acción de arte político. Este gesto de Aníñir de poner el cuerpo es característico de su postura autorial y de la puesta en escena de sus poemas.

Huichaqueo (*Kalül Trawün*) explica el título de la película como reunión del cuerpo político, reunión del cuerpo espiritual, reunión del cuerpo mapuche. La película no contó con un guion. Cada día, la familia y el director basaban el tema del rodaje en las portadas de los diarios de Temuco, la Araucanía sobre la contingencia en el sur de Chile. Durante un mes todos los fines de semana grabaron la película en un centro comercial (Bloque Audiovisual 1:51-4:20), específicamente en la Sala de Arte Mall Plaza Vespucio en el marco del Proyecto Museo sin Muros del 17 de diciembre al 15 de enero del 2012.

Kalül Trawün (reunión del cuerpo) es una recreación (reenactment) del levantamiento escénico de los zoológicos humanos exhibidos en Europa a finales del siglo XIX. Esta alusión se hace explícita mediante una fotografía de estos zoológicos que aparece en medio de la escena de la familia (Fig. 2)⁸⁸. Jose Ancán Jara explica que el fin de *Kalül Trawün* era confrontar al público frente a su morbosa avidez decimonónica y actual por consumir espectáculos de montaje y demostración de “lo indígena” como objeto de museo. Un espectáculo altamente demandado y rentable de los “extraños” “previamente diseccionados de la dimensión política y conflictiva de los sujetos” (5).

88 *Reenactment*, reconstrucción o reinterpretación son dispositivos de (re)puesta en escena, de volver sobre un acontecimiento o vivencia que la cámara no ha podido captar de repetir ante la cámara historias propias cuyo registro directo no fue, por diversos motivos posible. Allí la repetición se impone como estrategia de ficción para revelar una verdad (Aliberti 5).

Kalül Trawün y “A powerful poem” me llevan a preguntar: ¿Cómo puede lograr el individuo con una etiqueta identitaria desbaratar la petrificación simbólica corporal e impedir su consumo? En este capítulo me planteo que, si el cuerpo etiquetado con una marca étnica o de género es el eje del espectáculo identitario, así como de las reducciones y exclusiones del estatuto de autor, es también por medio de la exhibición de una corporalidad transgresora, liminal e incómoda que un escritor puede construir su agencia y posibilitar su capacidad de intervención política, jurídica, cultural y social⁸⁹.

Con el fin de analizar esta corporalidad transgresora de autoría, introduzco la noción cuerpo-arma. Esto es, un conjunto de representaciones corporales tanto del autor o del sujeto que escribe (o de ambos), el texto y sus personajes que se caracterizan por ser realistas representaciones de cuerpos contemporáneos, viscerales, provocadores y subversivos. Se pueden identificar en un conjunto heterogéneo de discursos, imágenes y representaciones que abarcan desde imágenes de autor, iconos de autoría, ilustraciones, discursos auxiliares (biografía, títulos), declaraciones polémicas del autor (que incitan al lector a atreverse a cuestionar su autenticidad étnica), crudas escenas de violencia corporal o de nociones y prácticas culturales que moldean el cuerpo. Representan identidades dinámicas, irreductibles e inclasificables, así como remecedoras realidades y problemáticas complejas. Estos cuerpos son armas de agencia que vuelven centro y lugar de intervención política a los cuerpos marginados y reducidos por el género o la raza, con el fin de (des)montar reducciones esencialistas, así como exclusiones, deslegitimaciones identitarias, literarias, culturales, jurídicas. Así, remecen, incomodan e incluso atacan deliberadamente a su lector. De este modo, intervienen

89 Con respecto al cuerpo etiquetado recurro aquí a Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés en “Ninguna voz es transparente. Autorías latinoamericanas para un corpus visibilizador” (2015) ahondan en las exclusiones que deslegitiman a los sujetos asociados al cuerpo, por ejemplo, aquellos marcados por el género o la etnia, por medio de los siguientes planteamientos: “las exclusiones en que se fundamentan las posiciones-artista deslegitiman como productores de arte a todos aquellos sujetos que no son conceptualizados como corporalmente transparentes, es decir, que no pueden acceder al estatuto de ‘autor de la obra’, representante de su ‘poder singular’ porque su ligazón al cuerpo o a la colectividad los sitúa del lado de la (re)producción material o simbólica: el suyo será el ámbito del producto manufacturado, de la transmisión folclórica, de la repetición tradicional del artesanato; o, en otro orden de cosas, será el ámbito de la confesión, el testimonio, el ejemplo o el portavoz. Pero no el ejemplo de la idiosincrasia de lo humano (la irrepitible individualidad) o el portavoz de una instancia singularizadora que se manifiesta en soledad, sino el portavoz del colectivo al que pertenece, de sus inscripciones corporales o culturales, que es incapaz de trascender. Estos productos estarían marcados por lo que Coquillat (1983), llama rememoración, otros modos de nombrar la repetición y la reproducción” (22).

políticamente diversos escenarios y públicos, mientras impiden ser “fiesta para los ojos y manos” del consumidor cultural, así como de las agendas políticas y disciplinares gubernamentales y de los movimientos indígenas, en muchos casos, ávidos de cuerpos estereotipados.

Esta noción se inspira en “Mapurbe: ‘los hijos de los hijos de los hijos de los hijos’: esos cuerpos”, del poeta mapuche David Aníñir. Se trata del texto del performance homónimo, que se podría definir como una suerte de manifiesto poético. Aníñir propone en este breve ensayo al cuerpo como “legítima arma”, como “recóndito político y autónomo” que “desentraña su territorialidad en los extramuros de lo políticamente válido” (2). El poeta caracteriza esta corporalidad como *champurria*, término de origen mapuche, definido por el autor como la “mixtura humana” que enriquece el crisol de culturas. Así, Aníñir convierte al cuerpo liminal en centro y arma de agencia para la “genuina autodefensa” frente al discurso colonial. Se trata de crudas representaciones: “CUERPOS, que se estiran, laten, piensan, sienten sangran o simplemente se asombran de su propia naturaleza. Su soberbia es infinita. Su resistencia nutriente de arte, amor, sueños y corrosiva crítica social, política y cultural” (2, énfasis en el original). Para demostrar la productividad de la noción del cuerpo-arma en otras artes he citado el performance de David Aníñir junto con su familia.



Figura 1. Fotograma del performance musical de la película *Kalül Trawün*.
Fuente: tomado de la película *Kalül Trawün* (*Reunión del cuerpo*)

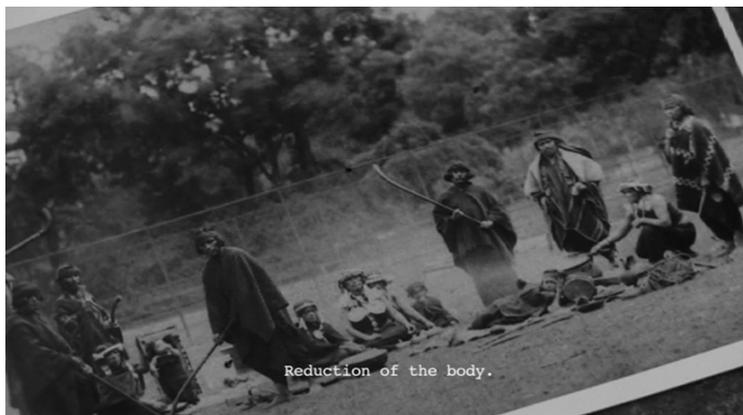


Figura 2. Fotograma de los zoológicos humanos.

Fuente: tomado de la película *Kalil Trawün* (*Reunión del cuerpo*)

Empleo la noción de cuerpo-arma para abordar la autoría de la escritora wayuu Estercilia Simanca Pushaina, cuyas representaciones, puestas en escenas, declaraciones y emblemas de autoría son eje central simbólico y político del proyecto literario y el activismo político, aunque no personaje ni protagonista de sus cuentos. Con respecto a esta autoría, me pregunto: ¿Cómo la escritora asume, corporaliza y vuelve icono de autoría una identidad dinámica, marginal y anómala para las tradiciones y agendas políticas de su pueblo, convirtiendo, así, lo liminar en centro? ¿Cómo las puestas en escena y las representaciones del cuerpo de la escritora incitan, cuestionan, atacan y se defienden de las reducciones que conlleva la etiqueta indígena para el escritor, ya sea como símbolo esencial o subversivo del colectivo a través de (des)montajes artísticos y corporales? ¿Cómo la autoría y su producción textual se construyen como incómodo signo y fuente de agudas críticas y cuestionamientos sobre prácticas tradicionales, políticas y legales de sus pueblos y de los gobiernos nacionales? ¿Cómo se erige el cuerpo de la escritora, las representaciones corporales de sus personajes y el cuerpo textual como lugares de intervención política que construyen y reclaman jurídicamente derechos legales, femeninos, infantiles, territoriales, educativos y políticos dentro de sus gobiernos locales, regionales y nacionales?

Este cuerpo-arma hace parte de las estrategias que emplea Simanca, en tanto que “autora contrabandista”. He construido las nociones de “autorías contrabandistas” y “contrabando escritural” (Campos-

Umbarila 2021) a partir de la noción poética “contrabando sueños con aríjunas cercanos” (1992) de Vito Apüshana, heterónimo del escritor wayuu Miguelángel López-Hernández, así como de la legitimidad histórica prehispánica del contrabando wayuu y tomando en cuenta la aproximación de Giagina Orsini (2007) y Barrera Monroy (1990). Entiendo por “contrabando escritural” una forma de negociación e intercambio de bienes simbólicos en donde priman los códigos culturales del pueblo wayuu, con el objeto de crear alianzas políticas y simbólicas con lectores de orígenes disímiles, que están dispuestos a suspender sus referentes culturales en el proceso de la lectura. Para ello, el escritor López-Hernández ha usado y luego “wayuunaikizado” (la lengua de los wayuu es el wayuunaiki) objetos extranjeros: el libro, la escritura, la lengua española (cuerpo textual escrito en español, pero en clave wayuu y con palabras incrustadas en wayuunaiki), el texto y la misma autoría. Así, la noción metapoética “contrabando de sueños” es el paradigma de una exitosa y continua reinención cultural por medio de la transacción y la interacción intercultural en el que priman los códigos wayuu.

Teniendo en cuenta esta wayuunaikización propongo denominar a estas “autorías contrabandistas” debido a que presentan múltiples roles y posiciones de sujeto, identificaciones y auto-reconocimientos, se movilizan en espacios liminales, tales como: la escritura y el uso de la lengua nacional (empleados como puentes), el internet, las redes transnacionales de lectores, críticos y escritores indígenas. Así, demuestran el carácter imaginario de las fronteras simbólicas, las autenticaciones étnicas, las exclusiones y divisiones étnicas. Son contrabandistas que negocian con la producción y consumo del escritor como símbolo étnico de carne y hueso. Estos contrabandistas defraudan abiertamente las expectativas al negarse a vender a su escritor como producto étnico o parecen simular venderse con el fin de poner en circulación sus textos al cumplir las expectativas reduccionistas y esencialistas.

A partir de cuatro acápite: 1) El pueblo wayuu y su literatura, 2) La pieza narrativa anómala: “El encierro de una pequeña doncella”, 3) Narración autorreferencial: un gesto provocador, 4) Soy Irama: cuerpo liminal y emblema incitador y transgresor de autoría, 5) Irama: papel simbólico múltiple de la narrativa, me enfoco en este capítulo en reconstruir la postura autorial liminal y transgresora de Simanca a partir

de la figura de la mujer-irama (venado), centro mi análisis ante todo en la relación de esta figura con el cuento “El encierro de una pequeña doncella”, un cuento en apariencia tradicional y autoetnográfico. Esto con el fin de dar cuenta de la construcción de un cuerpo de autoría espectacular que asume una posición étnica liminal y se niega a ser personaje de su narrativa. Mi objetivo es dar cuenta de una serie de posiciones políticas, étnicas e identitarias con respecto al campo literario general y el proceso de (des)montaje de garantías de autenticidad, mediante una autoría contrabandista.

Para esta reconstrucción recorro a la noción de postura autorial de Jérôme Meizoz (Postures) que define como “la manera singular de ocupar una “posición” en el campo literario” (Postures 18). La noción de postura autorial también informa de un carácter colectivo, dado que la postura conlleva “variaciones individuales” de un “repertorio proporcionado por la tradición” (Postures 189) y una puesta en escena (o “performance”) (*La fabrique* 91) indisociable del reconocimiento y la interpretación por parte del público lector y espectador. Esta noción comunica sobre las imágenes del enunciador en los textos leídos y presentados como “ficionales”, así como sobre las que construyen sus puestas en escena mediáticas. Esta noción me permite hacer saber acerca de la autoría estudiada aquí, que se legitima como productora de arte a un mismo tiempo en la tradición literaria y en las artes de la lengua oral de sus pueblos de origen⁹⁰.

Para realizar tal labor, me centraré en analizar los siguientes textos de Estercilia Simanca: “El encierro de una pequeña doncella”, “De dónde son las princesas”, “Bultito llorón, cara de indio”, “Irama”, “Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre”, que serán leídos a la luz de la columna de opinión “Una wayuu que teje historias: la triste realidad de las mochilas wayuu”, la entrevista “Yo no quiero ser un buen ejemplo” de

90 Recorro aquí a la noción del *arte de la lengua*, de Carlos Montemayor (1993) según la cual “conviene no referir el concepto de lo literario al valor etimológico de escritura, sino al valor formal de la lengua” (77). Así, *escrita o no* es un tipo específico de “arte de composición”, que se distingue del uso coloquial y referencial, “una construcción compleja que no requiere de la escritura para fijarse ni transmitirse” (17), tal es el caso de este arte en lenguas indígenas y en los poemas homéricos. Este tipo de composición se da en contextos de resistencia o continuidad cultural como el idioma y la función que desempeña en la ritualización y la vida civil agrícola y religiosa. Y, concluye afirmando que “De este *arte de la lengua* es necesario partir para entender la dimensión de la literatura en lenguas indígenas de ayer y de hoy” (Montemayor 16-17, cursiva del autor).

Juan Duchesne a Simanca, y la entrevista “Estercilia Simanca: indígena documentalista”, de Lulu Barrera.

Mi lectura fija la atención en la totalidad de los cuentos, incluyendo los bordes que los prolongan y rodean. Esos umbrales que Genette ha llamado paratextos y Derrida, materiales liminares.⁹¹ Los paratextos de estas ediciones han sido dejados de lado por la mayoría de los investigadores que se han ocupado en estudiar esta obra.

El pueblo wayuu y su literatura

Antes de analizar la obra de Estercilia Simanca, mostraré un breve contexto del pueblo wayuu y de la literatura wayuu. Juan Duchesne propone que “los wayuu son un pueblo extranacional, palabra con que [traduce] el término *outernacional* empleado por Paul Giroy para ubicaciones que no sólo rebasan lo nacional, cual lo transnacional o internacional, sino que se constituyen como un fuera de lugar con respecto a la forma misma de la nación” (*Caribe*, 16-17). Este autor plantea que se puede establecer el carácter caribeño de este pueblo, al “mirar en el mapa cómo el territorio ancestral del pueblo wayuu, la península de La Guajira, atraviesa Colombia y Venezuela y penetra en el Mar Caribe como un falo ritual” (24) (ver Fig. 3). Así, la península se proyecta casi como una isla dentro del mar Caribe, constituye el punto más septentrional del subcontinente americano y solo la parte colombiana comprende más de 22 000 kilómetros cuadrados (casi el triple del tamaño de las Antillas Caribeñas como Puerto Rico y Jamaica) (Hermosos 11). Duchesne explica que

en la actualidad el estado colombiano le reconoce al pueblo wayuu una extensión territorial de 1,007,628 hectáreas repartidas en 17 resguardos, mientras que, en Venezuela, a los wayuu se les reconocen 12.000 km² de resguardos en el estado de Zulia. Los resguardos son territorio autóctono protegido constitucionalmente

91 Gerard Genette (1987) define el *paratexto* como un *umbral* o un vestíbulo, que ofrece la posibilidad de entrar o de retroceder. Un conjunto de prácticas y discursos verbales o no, que rodean y prolongan al texto para presentarlo y, en un sentido más fuerte, *darle presencia*, asegurar su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro (7, 8). El paratexto es la suma del peritexto y epitexto. El peritexto es la categoría espacial del libro. El epitexto es todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado. Son todos los mensajes que se sitúan en el exterior del libro, generalmente bajo la forma de un soporte mediático.

(Ramírez 17) si no fuera porque el concebirse como estado nacional no tiene pertinencia alguna para el imaginario wayuu, se podría decir que dicho pueblo con sus 571,989 almas (278,212 del lado colombiano y 293,777 del lado venezolano), constituye una nación caribeña suramericana. (*Hermosos invisibles* 11, 12)

Los wayuu poseen una literatura oral con diversas artes verbales vigentes en *Woumain*⁹², entre ellos están: los Jayeechis cantos tradicionales realizados por el *Jayeechmajaachi*; las *sükujalaa alaiülayuu*, las historias que cuentan los viejos, se trata de los relatos de origen contados por los *Alaiüla* (tío materno, anciano, autoridad tradicional), que se refieren a la palabra antigua; lapü los relatos de los sueños, la palabra-onírica (Perrin, *Sükuaitpa wayuu* 15, *Los practicantes* 11, 45, 48); la resolución de conflictos realizada por el *Pütchipü'ui* (palabrero) por medio de su palabra serena; y la palabra sanadora y concedora de lo sagrado de la Ouutsü (chamán) (López-Hernández, 2009).



Figura 3. Mapa de La Guajira.

Fuente: tomado de Perez Van-Leenden.

Estas artes verbales han sido complementadas con una literatura escrita por un amplio grupo de escritores desde los años cincuenta. La literatura wayuu escrita surge en 1957 con la publicación de la novela histórica *Los dolores de una raza. Novela histórica de la vida real contemporánea del indio guajiro* del escritor wayuu Antonio Joaquín

92 *Woumain* es el nombre en wayuunaiki (lengua de los wayuu) del territorio ancestral wayuu, se encuentra dividido en una Baja (*Woupumüin*), Media y Alta Guajira (*Winpumüin*). Esta última, situada en el extremo noroccidental de la península, es la zona sagrada donde míticamente se crearon todos los clanes y se originó el hombre wayuu.

López (Briscol) en Maracaibo, Venezuela. Una novela histórica que narra los cobros de sangre y la seudoesclavización a causa de guerras interclaniles entre los wayuu. Al mismo tiempo aborda el devenir histórico de Colombia durante el lapso de 1920 a 1928, cuando gobernaba Rafael Reyes (último Gobierno conservador); precisamente es en este último año cuando se produce la masacre de las bananeras (Ferrer y Rodríguez 11, 15). Según Miguel Rocha (Pütchi 2016), *Los dolores de una raza* es considerada la primera novela de un escritor indígena nacido en Colombia y, por ello, tiende a constituirse en uno de los hitos que inauguran la llamada literatura indígena contemporánea (Pütchi 20, 21).

Posteriormente, en 1973, se publica *Mitos, leyendas y cuentos guajiros* del escritor wayuu Ramón Paz Ipuana (nacido del lado venezolano), que reúne un buen número de estos *jayeehis* recogidos por este autor, con un especial énfasis en narraciones de la cosmovisión wayuu, escritas en forma de cuentos.

De modo paralelo, a partir de 1972, se publica la prolífica producción de Miguel Ángel Jusayú, ampliamente editada y traducida a diferentes idiomas. Jusayú nació en 1933 en la parte oriental de La Guajira, del lado colombiano (*Wüinpumüin*, Alta Guajira, región más tradicional del territorio ancestral wayuu) a poca distancia del mar y al nordeste de Nazareth en un lugar llamado *Jiichu'woulu*. Su primera obra fue *Tratado de la lengua Guajira* que finalmente publicó con el título de *Morfología Guajira* (1975) y, luego, numerosas publicaciones como gramáticas y diccionarios. Poco tiempo después de su primera publicación, por sugerencia del padre Olza, Jusayú comenzó a escribir los relatos orales (varios *jayeehis*) que narraba con frecuencia. Así, publicó su primera obra literaria en 1975: *Jükü'jalairrua waiu, Relatos guajiros*. De su prolífica obra, se pueden referenciar: *Jükü'jalairrua waiu II, Relatos Guajiros II* (1979), *Achi'ki, Relatos guajiros* (1986), *Takü'jala, lo que he contado* (1989), *Ni era vaca ni era caballo* (1975), su cuento más conocido y traducido, publicado posteriormente en una célebre edición ilustrada en 1984.

Posteriormente publican en Venezuela otros escritores wayuu como Ramiro Larreal, José Ángel Fernández Wuliana, Juan Pushaina (seudónimo Leoncio Pocaterra), Nemesio Montiel, Gliserio Pana, entre otros. Fernández y Pushaina trabajan con Jusayú durante varios años y,

con el tiempo, el primero de ellos se convierte en el traductor al wayuunaiki de varios escritores wayuu. En Colombia se publica la literatura wayuu a partir de 1992 con el cuento “Esa horrible costumbre de alejarme de ti” de Vicenta María Siosi, y el poemario *Contrabando sueños con alijunas cercanos* de Vito Apūshana. *Contrabando* constituye una ruptura tanto en la literatura wayuu publicada y escrita hasta ese momento, que privilegiaba el conocimiento colectivo y los avatares históricos de la nación wayuu. Miguel Rocha (*Palabras mayores* 2010), Juan Duchesne (*Hermosos* 2015) y Gabriel Ferrer (1998) lo definen como el texto que da comienzo a un nuevo periodo literario en la literatura wayuu.

Por su parte, Estercilia Simanca comienza a publicar en el 2002 con el poemario *Caminemos juntos por las sombras de las sabanas*. Luego es editado el cuento “El encierro de una pequeña doncella”, en el 2003, eje principal del último capítulo. Y al siguiente año su cuento más célebre y mediático “Manifiesta no saber firmar. Nacido 31 de diciembre”. La obra de Estercilia Simanca también marca una ruptura con respecto a la literatura wayuu anterior, debido a que sus cuentos “ponen en perspectiva la relación de la sociedad wayuu con su entorno político cultural” (Duchesne, Caribe 38). Su narrativa plantea una crítica tanto interna como externa a prácticas culturales, explotación laboral, problemas jurídicos, las consecuencias en La Guajira del extractivismo del Cerrejón (única mina de carbón a cielo abierto del mundo), entre otros. Esto prefigura una postura autorial incómoda y punzante, así como una narrativa polémica que conjuga su carrera como abogada, su labor como *blogger* y su activismo social. Simanca, al igual que la escritora Vicenta Siosi, construye una “fabulación que autogestiona simbólicamente el rol activo potencial y actual de la mujer wayuu” (Duchesne, Hermosos 35).

La pieza narrativa anómala: “El encierro de una pequeña doncella”

La publicación del cuento “El encierro de una pequeña doncella” es central en la construcción de la imagen étnica del cuerpo de la escritora. Así, este cuento contribuye directa e indirectamente a la construcción de la

postura autorial de Estercilia Simanca con base en particulares circunstancias históricas y familiares que le impidieron el cumplimiento del encierro, el ritual de paso wayuu de niña a mujer y moldearon un cuerpo liminal. Esto conlleva, para la recepción de este cuento entre los wayuu, la generación de tensiones internas con respecto a las representaciones y posiciones étnicas políticamente válidas del escritor etiquetado como indígena. Esto es, la reducción de los escritores a símbolos de carne y hueso de una “vivencia auténticamente indígena”: una otredad “exótica”, atemporal, pura, esencial, anclada a lo rural, modelo de patrones y rituales de crianza tradicionales.

En general, los cuentos de Estercilia Simanca tienen temas controversiales y documentan hechos reales con una clara intención de denuncia. Por ello, su primer cuento “El encierro de una pequeña doncella” es aparentemente una pieza anómala en el marco de su producción narrativa, debido a su temática tradicional: la recreación del ritual de paso de niña a mujer, después de la primera menarquia, llamado encierro, *sütta paülü’u*, el cual implica la actualización del relato de origen del tejido wayuu. La lectura que propongo aquí busca mostrar el carácter controversial de este cuento y su decisivo lugar en la construcción de la postura autorial de la escritora.

El cuento “El encierro de una pequeña doncella” inicia la producción narrativa de la escritora como finalista en el Concurso Nacional de Cuento Infantil Comfamiliar del Atlántico, nominado para ser parte Lista de Honor IBBY (International Board on Books for Young People) y finalmente incluido en esta en el 2006 (ver Fig. 4)⁹³. Ha sido ilustrado en varios proyectos como el libro álbum *La pequeña doncella*, de Laura Beltrán (2020), así como por Carolina Hernández Parra con el proyecto de ilustración “Iwaa - Encierro wayuu” (2017) y el cortometraje animado 3D homónimo.

93 La primera obra literaria de Simanca es el poemario *Caminemos juntos por las sombras de la sabana*, segundo puesto en el III Concurso Nacional de Poesía CUC en Barranquilla en el 2002. Único poemario de su producción literaria hasta el momento.

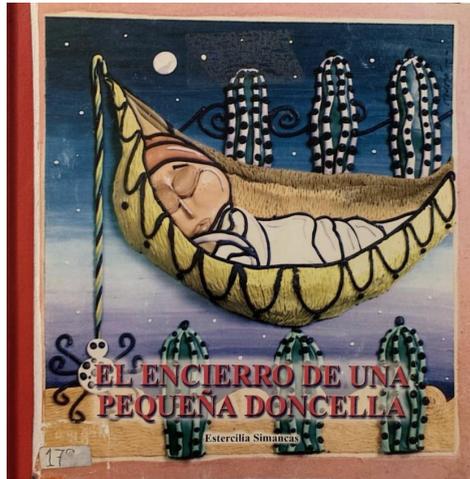


Figura 4. Portada del “Encierro de una pequeña doncella”, de Esterelia Simanca. Comfamiliar del Atlántico.

Fuente: archivo personal.

“El encierro de una pequeña doncella” recrea el ritual de paso de la infancia a la pubertad después de la primera menstruación. La protagonista, Iwaa-Kashi (Luna de Primavera), es un personaje ficticio que pasa por un largo encierro de tres años. El antropólogo wayuu Weildler Guerra y el lingüista wayuu Rafael Mercado explican que el encierro, *sütta paülü’u*, es un rito de paso que consiste en un periodo de retiro que, dependiendo el estrato socioeconómico, puede ir desde tres meses hasta algunos años. Este ritual lleva aparejada una etapa de purificación, embellecimiento y aprendizaje con unas prohibiciones, prescripciones dietarias, baños mágicos (cocimientos de plantas).

En el cuento se describe con muchos detalles esta etapa de purificación y embellecimiento que tiene Iwaa y las respuestas en principio rebeldes que tiene la niña frente a estos, así como el proceso de transformación y crecimiento del personaje en medio del ritual. Una escena ilustrativa de estos cuidados y de su finalidad es la siguiente: “la vieja Jierrantá, la menos rígida con Iwaa durante la etapa de su encierro, le daba brebajes a la doncella wayuu para purificar su espíritu y preservar su belleza india. Iwaa los tomaba a empujones, cada día era más rebelde, la monotonía la llevaba a comportarse como una chiquilla altanera” (13). Esta serie

de cuidados transforman en el relato el cuerpo infantil de Iwaa en una *Majayut*, una señorita, con los atributos corporales valorados por los wayuu como bellos⁹⁴. En el cuento se lee: “su piel era cada vez más tersa y menos cobriza, sus cabellos negros y vírgenes había crecido logrando ocultar sus orejas. Su nueva figura delgada había dejado atrás a la niña gordita de cara de luna, para darle paso a la *majayut*, la señorita que había despertado en el encierro” (16).

Según explica Rafael Mercado, cada vez que se hace el rito del encierro de la niña-mujer se actualiza el mito del tejido, porque precisamente en el encierro la niña se encuentra en sueños con las fuerzas divinas de las diosas del tejido (43). Específicamente se encuentra con *Waleker*, la abuela araña, la hermana menor de las primeras tejedoras *Atía*, *Maawüi*, *Kanáspi* y *Se’se*, que tejieron los colores de la belleza de los dioses primigenios (97, 102). El tejido es una forma de “escritura”, porque en él se deja depositado lo misterioso y lo sagrado de la creencia del pueblo wayuu, al plasmar en sus tejidos mitos y leyendas (34, 36). El relato “La leyenda de *Waleker*” de Ramón Paz Ipuana explica el origen del tejido. En el cuento de Simanca es central el aprendizaje del tejido: a Iwaa le cuesta aprender las técnicas del tejido con las ancianas que la acompañan y solo puede aprender en sueños mediante clases secretas de tejido con *Waleker*, la abuela araña, el ser primordial del arte del tejido, y por ello evoca la “Leyenda de *Waleker*” de la siguiente manera:

En la madrugada, *Iwaa* soñó con una araña que al descender de un hermoso árbol se convertía en una doncella. La doncella desconocida halaba los hilos de colores de su boca y hacia hermosos tejidos. *Iwaa*, en el sueño, se le acercó y vio cómo la doncella hacía con sus delicadas manos, tejidos que la viejas *Yotchón* y *Jierranta* jamás habían hecho [...] *Iwaa*, duró un año soñando con la doncella desconocida que le revelaba con sus manos y sin pronunciar una sola palabra, más y más secretos del tejido wayuu. *Iwaa*, nunca le revelaría a sus institutrices y a su madre sobre las clases secretas de tejido. En el último sueño con la doncella desconocida, porque nunca los volvió a tener, recordó la leyenda de *Waleker*. Descubrió que aquella doncella era la misma que se había convertido en araña al ser descubierta por su protector, el cazador que la salvo al encontrarla sola y desamparada en el monte este la adoptó y la llevo a su ranchería. Ella en agradecimiento todas las noches

94 Esta transformación de niña a mujer es explicada por Rafael Mercado de la siguiente manera: “lo que ocurre durante este aislamiento es una muerte espiritual de la *jomo’ulu* (la niña); durante la niñez es como si tuviera un caos de conocimiento de la vida; en la oscuridad del encierro muere la *jimo’ulu* y nace la *majayülü*, la señorita, la nueva mujer con conocimiento ordenado y un corazón lleno de buenas ideas, sentimientos de admiración y respeto a las costumbres de sus abuelas y abuelos. (42).

cuando nadie la veía, halaba hilos de su boca y realizaba hermosos tejidos para el cazador. Una noche fue vista por él y al ser sorprendida se convirtió en araña y huyó hacia un árbol. (15)

Iwaa es acompañada durante su encierro por su madre, Ketchón, y dos ancianas, las viejas Yotchón y Jierrantá. Yotchón es la hermana de la mamá Pitoria, la abuela de la protagonista, y es la más estricta con Iwaa, pues se ocupaba de mantenerla en riguroso aislamiento, lo que genera sentimientos de rabia en la pequeña. En el cuento se lee: “hace días escuche la voz de mi tata. Quise salir a su encuentro, pero me lo impidió la vieja Yotchón, agarrándome bruscamente por la cintura y arrojándome al piso de tierra del rancho... y así toda esa rabia se tradujo en un incontenible llanto que inició esa mañana y terminó en el medio día con sollozos” (11). La narración recrea con esta y otras escenas de enseñanza de tejido y conversaciones con las ancianas la importancia y el rol del acompañamiento femenino que tienen las mujeres wayuu durante el ritual. Un ejemplo ilustrativo de esto son las explicaciones de Yaneth Sierra wayuu de la Alta Guajira (región más tradicional del territorio wayuu) sobre propio encierro. Sierra explica que, durante el encierro, la madre, la abuela materna y una tía paterna son quienes acompañan, alimentan, aconsejan y le enseñan el saber wayuu a la niña. Esto es, los principios, valores, el protocolo de la mujer, la simbología, el aprendizaje del tejido, además, la preparan para ser madre y esposa, así como para aconsejar a los hombres en los conflictos para representar a la comunidad. Estos aprendizajes conducen al prestigio de la mujer, así como al conocimiento y cultivo de la sabiduría wayuu por línea materna⁹⁵. En palabras de Sierra, el encierro tiene como objetivo permitir a la mujer asumir

[El] papel tan importante para nuestro pueblo que es el ser el equilibrio. Ser ese equilibrio que está ahí siempre. Por algo nosotros nos consideramos como hijos de la lluvia y de la tierra. Y nosotras somos ya la tierra, la tierra nunca se va a mover y así es la mujer wayuu, siempre está en su casa, siempre se acoge alrededor de ella ... uno busca ese lugar donde crecí, donde nací. (57: 09- 58:16).

95 Guerra explica la importancia de este proceso del encierro así: la niña recibe conocimientos básicos para la vida, es formada para la pervivencia de su pueblo. Así, el encierro es un acontecimiento que hace parte de los principios fundamentales para existencia social, cultural, económica, sexual y todo lo concerniente a ese componente de educación para la continuidad cultural (*Ontología* 38).

Como se ha expuesto, el cuento “El encierro de una pequeña doncella” recrea no solo el proceso de aprendizaje, embellecimiento y purificación, sino también las diversas sensaciones, sentimientos, emociones, logros, alegrías y nostalgias por las que atraviesa Iwaa. Así, el cuento, más que retratar una mirada autoetnográfica del ritual, presenta, en cambio, una mirada íntima y emocional de la experiencia del rito de transformación de niña a mujer.

Narración autorreferencial: un gesto provocador

El cuento está narrado desde tres perspectivas: desde la mirada de Iwaa, la protagonista, que pasa por el encierro; desde una compañera del colegio que no lo vivencia, pero le hubiera gustado vivirlo; y desde el punto de vista del joven Jimaai, amigo de la protagonista. Este último intenta comunicarse con *Iwaa* visitándola y en sus sueños, pero solo halla a un anciano quien le dice “la princesa tiene un espíritu protector que impide que hasta en sus sueños puedan violar su encierro” (18). Las tres perspectivas se articulan a partir de un narrador omnisciente que da razón de los sentimientos, emociones, pensamientos y sueños de la protagonista y de los personajes. Sin embargo, debido a que los pensamientos y las palabras de *Iwaa* son evocados por el narrador omnisciente en primera persona, inician la narración y son dominantes en el cuento, los lectores wayuu atribuyen o demandan un carácter autoetnográfico y testimonial del que el cuento carece, pues Simanca ha aclarado en diversas ocasiones que no vivenció el encierro. La entrevista de Juan Duchesne Winter (*Hermosos 2015*) a Simanca es ilustrativa a este respecto:

Como todos nosotros no nos conocemos entre los wayuu, cuando ese cuento se publica, que primero hacen el lanzamiento en Barranquilla con gran despliegue, cuando regreso a la Guajira supe que muchos pensaban que yo había pasado por el encierro, dada la forma en que se narra ahí en primera persona. Se decía que yo era una wayuu auténtica y que esto y lo otro. Lo primero que yo aclaro es que no he pasado por el encierro. ¿Entonces qué es lo primero que dicen las mujeres? Que si ‘tu no pasaste por el encierro’, que ‘con permiso de quien hablas’. (459)

Esta polémica de autenticidad identitaria entre los lectores wayuu y Simanca no surge de manera gratuita. Simanca emplea la narración en primera persona para incitarla. Así, la narración parece satisfacer

durante la lectura las expectativas de autenticidad y autoridad étnica testimonial del cuerpo y la vida del escritor, para luego defraudarlas y cuestionarlas en las puestas en escena de la autoría. En otras palabras, construye una escritura de carácter autorreferencial con deducible registro autoetnográfico de un modo de vivir auténticamente wayuu que luego desmonta por medio de recurrentes aclaraciones biográficas. Es significativo que los lectores pasen por alto que la protagonista, Iwaa Kashi, es ficticia, y asuman que la escritora, en cuanto mujer y wayuu, ha pasado por el encierro y en este supuesto hecho se soporta su autoridad étnica para abordar el ritual.

En sus entrevistas, la escritora cita continuamente los cuestionamientos de las mujeres wayuu que ha recibido con respecto a su autoridad étnica testimonial para abordar la institución del encierro: “tú no pasaste por el encierro con permiso de quién hablas” (Duchesne, *Hermosos* 459). De este modo, actualiza y rebate continuamente su desautorización para hablar de temas que no ha vivido y que, por ello, no puede confesar. Simanca señala en estas y otras entrevistas que es objeto de diversas críticas dentro del pueblo wayuu. Uno de estos cuestionamientos es con respecto a la condición económica favorable de Simanca que le ha impedido vivir las crudas realidades que retrata en sus cuentos y por ello se pone en duda su autoridad para narrarlos. Simanca hace referencia a este cuestionamiento en entrevista con Lulu Barrera:

Como yo siempre soy observadora, a mí me dicen es que tú eres una wayuu estrato seis, entonces no. Allá en Colombia estratificamos, bueno los indígenas no tenemos estrato, pero allá, el estrato uno es el más pobre, estrato dos es el menos pobre, estrato tres es el medio medio. Entonces, dicen: ¡Ah! Es que tú eres una wayuu estrato seis. Por lo tanto, cuando me dicen así, me están diciendo que yo no tengo derecho porque yo no pasé por las necesidades de muchos. Pero es que yo vengo de un pasado, que no estoy viviendo esas circunstancias porque me tocó otra historia diferente, pero es una historia que yo tengo y mal haría yo hacerme la de la vista gorda, ignorar de que mis abuelos nacieron 31 de diciembre que manifiestan no saber firmar y que de remate hayan tenido nombres todos impuestos y exóticos como Raspahierro, Pistola Cabeza, Zapato. Bueno si tuve la oportunidad de ingresar de hacer un pregrado de especializarme, bueno hagamos denuncias. Yo sé hacer demandas, pero hagamos un tipo de denuncia bien estilizada, bien clara, bien universal y más sensible. Y la sensibilidad la tengo porque es que esa es una

herencia, pues es un legado de desigualdades y de indiferencias de las que hemos sido objeto por ser indios⁹⁶

Estas críticas no son un caso aislado entre las escritoras indígenas, pues como lo señala la escritora Maya Cú, de Guatemala, en el artículo “Poetas y escritoras mayas de Guatemala: del silencio a la palabra”, las mujeres que publican son objeto de crítica y esto explica el pequeño círculo de mujeres escritoras en el medio. En el texto se lee:

Nos aventuramos a afirmar que la escasez de nombres de mujeres se debe a la poca producción publicada, a la censura matizada por el estereotipo y el prejuicio que circunscriben a las mujeres a un pequeño círculo de acciones, pero también a la autocensura. Recordemos, además que, en nuestro medio, las mujeres que publicamos nos hacemos automáticamente vulnerables y objeto de crítica, que dicho sea de paso, es mucho más implacable hacia nosotras que hacia los hombres, lo que podría justificar la decisión de no publicar. (84-85)

La respuesta de Simanca a estos cuestionamientos es la revelación y legitimación de la obra literaria como ficcional y fruto de investigación. De este modo, Simanca despoja su cuerpo de escritor de su rol de símbolo étnico encarnado y soporte de autenticación étnica, para construirse y legitimarse como productora de arte, como autora. En sus declaraciones, Simanca hace explícito un año de investigación autofinanciado en la Alta Guajira y la Media Guajira en la gestación y proceso creativo del cuento, por medio de diversas entrevistas y columnas de opinión periodística. Un claro ejemplo de esto es la columna de opinión “Una wayuu que teje historias: la triste realidad de las mochilas wayuu”. Allí Simanca explica:

En el 2003, Comfamiliar del Atlántico publicó mi cuento “El encierro de una pequeña doncella”. En él describía, desde la perspectiva de una niña Wayuu, el ritual de paso del encierro desde adentro. ¿Qué podía pasar en él? ¿Qué aprendería la protagonista del cuento? Todo fue consultado con mujeres wayuu, mayores de 50 años, que pasaron por el encierro; se incluían, entre otras, a artesanas reconocidas del pueblo wayuu. Entonces, mochila al hombro, me interné en diferentes rancherías de la Alta y Media Guajira, decidí guardar mi tarjeta profesional de abogada por una temporada y con los honorarios de un reciente caso me permití darme un año sabático y pude conocer los recovecos más intrincados del territorio wayuu. (párr. 2)

⁹⁶ Simanca hace referencia aquí a la imposición arbitraria de nombres y datos de nacimiento a los wayuu en cedulaciones masivas ocurridas en los años setenta. Tema que es eje de su célebre y polémico cuento “Manifiesta no saber firmar: Nacido 31 de diciembre”.

La referencia a este largo proceso de investigación artística desmonta la idea del implícito y amplio autoconocimiento del indígena y en este caso de la mujer sobre sus rituales, en el que se soporta las expectativas lectoras internas y externas de relatos con base testimonial, confesional de corte autoetnográfico. Estercilia enfatiza en sus declaraciones que basa su cuento en el saber del ritual de paso y del tejido de mujeres artesanas mayores de cincuenta años que habían vivido el encierro. Por ello, enfocó su travesía en mujeres especialistas en el arte del tejido y en las regiones más tradicionales y monolingües del territorio wayuu: la Alta y Media Guajira. Se trataba de una investigación artística y no autoetnográfica para realizar el proceso creativo del cuento “El encierro”, con el fin de delinear los contornos de sus personajes, de las escenas, así como recrear las reacciones, emociones y sentimientos contradictorios y volubles de los recuerdos de quienes han pasado por el rito y de la relación con sus mentoras.

Ahora bien, la recepción de “El encierro” entre los *aríjuna* (no wayuu) tiene otros matices frente a los que Estercilia Simanca se posiciona y delinea otros aspectos de su postura autorial y su lugar de mujer. Las lecturas de personas de orígenes disímiles se han centrado en considerar como una fuerte crítica al ritual de paso del encierro fragmentos tales como “Mi piel cobriza se ha tornado pálida y mi cabeza envuelta en el pañolón, que esconde lo que le han hecho a mis cabellos se pregunta: ¿Cuánto durará este encierro que me hace sangrar?” (9). Con este lamento de la protagonista termina el primer párrafo de “El encierro”.

Como ya se dijo antes, el eje de la narración es la perspectiva de la niña que pasa por el ritual del encierro y, por ello, focaliza en las sensaciones, emociones, sentimientos, lamentos, nostalgias, pensamientos, alegrías y conquistas de Iwaa-Kashi. Así, el fragmento recrea los emotivos relatos de mujeres que han vivido este ritual. El cuento “El encierro” logra, entonces, recrear una mirada íntima y personal que caracteriza los relatos del encierro, con sus pensamientos, miedos, sentimientos y emociones ante el encierro del que ha sido advertida desde niña y de su proceso de aprendizaje. Un ejemplo de estos relatos es la conferencia “El encierro de las *Majajüt*: el ritual de la pubertad femenina” de Yaneth Sierra, wayuu de la Alta Guajira, quien hace un emotivo relato de su encierro y de los miedos, pensamientos, sentimientos que le suscitaba desde antes

de afrontarlo y el caudal de sentimientos que le originó, así como de la importancia que ha tenido en su vida y que tiene para su comunidad.

Sin embargo, los lamentos, las crudas sensaciones y pensamientos de resistencia a los rituales y a aprender a tejer de Iwaa han sido algunas veces leídos desde una mirada occidental como elementos que dan cuenta del carácter de denuncia del cuento. Ejemplo de esta recepción es la intención inicial de Priscila Padilla de hacer un documental sobre la supuesta denuncia que pensaba que planteaba el cuento. La escritora Lulu Barrera refiere esta lectura de Padilla en la entrevista “Estercilia Simanca Pushaina, indígena documentalista”.

Simanca ha enfatizado en sus declaraciones que su revaloración y legitimación como mujer-irama no conlleva una oposición, ni denuncia del ritual del encierro ni a las mujeres que han pasado por él. Por el contrario, ha enfatizado que escribió *El encierro de una pequeña doncella* con el objeto de recrear el ritual de paso que hubiera anhelado vivir, pero que su madre no le permitió, pese a que Simanca posee el derecho matrilineal a realizarlo al ser hija de madre wayuu. En palabras de la escritora:

En mi cuento ‘El encierro de una pequeña doncella’ que es donde narro desde una perspectiva o una narración desde dentro de qué puede sentir una niña, sin que llegue a ser una denuncia porque cuando tu lees ese cuento desde una mirada occidental, piensas que estoy abogando porque las niñas wayuu no sean encerradas. No, el cuento yo lo hice porque yo quería vivir mi propio encierro. Como mi mamá no me lo hizo, yo vengo y me lo invento (Barrera 39:38-40:06)

Este anhelo de la escritora y la definición del encierro como un privilegio matrilineal, que hace especial a la mujer que lo vivencia, son evocados en las líneas finales del cuento dedicadas al lector. Se trata de la voz de la amiga de Iwaa que no puede vivir el encierro, debido a que no posee el derecho matrilineal, por ser hija de mujer aríjuna, no wayuu. En el cuento, se lee:

Sé que les pudo parecer riguroso el encierro de Iwaa-Kashi, pero a mí me hubiera gustado pasar por el ‘encierro’. Pese a que mi padre es wayuu el ser hija de una alijuna –no wayuu– no me hizo merecedora de tal privilegio. El ser indígena wayuu a Iwaa-Kashi la enorgullece, pero haber pasado por el ‘encierro’ la hace especial. (Barrera 20)

Como hemos visto, las censuras que ha tenido el cuento “El encierro” dentro del pueblo wayuu dan razón de criterios de autorización étnica para escribir sobre determinados temas como los rituales de paso y para posicionarse desde el lugar del testimonio, la confesión y la autoetnografía. Estos criterios de autorización intentan reducir infructuosamente a Simanca a la relación con el cuerpo estereotipado. Maya Cú ha señalado que estas censuras internas a las escritoras mayas (pueden ser extendidas a escritoras indígenas de otros orígenes) revelan el “racismo internalizado y asimilado profundamente”, propuesto por Carmen Álvarez y por el Grupo de Mujeres Mayas Kaqla que habla de la “internalización de opresor”.

Por consiguiente, a pesar de la temática aparentemente tradicional, “El encierro” es un cuento polémico debido a que prefigura indirectamente a Simanca como un cuerpo-arma en la recepción. Un rasgo de este cuerpo transgresor es que se niega a ser protagonista de sus cuentos y a practicar la escritura confesional o testimonial. Simanca comparte esta postura con el escritor mapuche Jaime Huenún. Un segundo rasgo consiste en que Simanca usa la referencia a su cuerpo no moldeado por el encierro como herramienta para legitimarse frente a sus lectores como autora de personajes ficticios y temáticas fruto de la investigación. Sus principales estrategias son la incitación y la respuesta a cuestionamientos de su autoridad de escritura y autenticidad étnica en el interior de su pueblo y la simulación y ausencia de base biográfica del relato.

Soy *Irama*: cuerpo liminal y emblema incitador y transgresor de autoría

Los cuestionamientos de Simanca a la autenticidad étnica van más allá de las aclaraciones biográficas y de la escritura del cuento con un deducible registro autobiográfico, ya que Simanca plantea un gesto provocador al construir una imagen de autoría a partir del hecho biográfico de no haber vivenciado el encierro. Para ello, Simanca retoma como emblema de autoría al *irama* (venado) usado entre los wayuu para referirse de forma discriminatoria a las mujeres que no pasaron por el

encierro, pues estas mujeres son percibidas como “siervos eternamente infantiles y rebeldes” (Duchesne, *Hermosos* 460)⁹⁷. Simanca asume y se legitima como mujer wayuu y escritora desde su posición liminal de *irama*, así transforma una “carencia” de crianza en el emblema de una autoría transgresora que se autoidentifica como infantil, rebelde y generadora de rupturas de cánones y paradigmas.

El *irama* constituye, entonces, una representación de un cuerpo-arma incitador, rebelde y liminal. Una de las formas que la escritora emplea para construir este emblema de autoría es por medio de declaraciones en entrevistas y columnas de periódico. La entrevista con Lulu Barrera es un ejemplo de la construcción del *irama* como emblema de autoría:

Yo no pase por el encierro. Y entre otras cosas qué pasa en el encierro. En el encierro hay, como te digo, ciertos rituales que hacen que el espíritu rebelde salga a través de brebajes, todo esto. Es con una médica tradicional. Hacen que estos brebajes antes de que empiece tu entrenamiento en los tejidos y todos los quehaceres, deberes, debes expulsar ese espíritu infantil, ese espíritu de rebeldía para que todas esas clases te entren, y seas una mujer más centrada, más formal ella, muy protocolaria. Bueno yo no pase por ahí y el espíritu infantil o rebelde se quedó ahí. Entonces, por eso como que rompo cánones, paradigmas. Y dicen Estercilia eso no se hace, por Dios, cómo se te ocurre. Entonces, siempre le echan la culpa a que yo no pase por el encierro. (22:58 - 24:04)

La figura del *irama* con su carácter infantil y rebelde son empleados por la escritora como origen y causa de su posición como escritora transgresora de paradigmas dentro del campo literario y en su pueblo, por medio de la frase: “Entonces, por eso como que rompo cánones y paradigmas” (23:55) Es precisamente a esta capacidad de romper con paradigmas que apela en su ponencia *Pulowi de Uchimüin*. Un texto con el que asume varias posiciones: étnica, temática, literaria y política. Una suerte de manifiesto de su postura autorial y su proyecto narrativo donde apela a su emblema autorial del venado. En el texto se lee:

Pero, estoy inmersa en una realidad que no me asombra mientras viva y camine en ella y de la que salgo solo para darme cuenta que fustiga, duele, lastima y sus reales elementos, para nada mágicos ni macondianos, han sido los que me han dado la

97 En el prólogo “Estercilia Simanca un venado en el zapato”, Miguel Rocha (2017) ha señalado que la escritura de Simanca genera incomodidad para los políticos y las empresas extractivistas.

fuerza creadora de *Manifiesta no saber firmar*, *Nacido: 31 de diciembre*, “De dónde son las princesas”, “Daño emergente y lucro cesante” y *El encierro de una pequeña doncella*. Este último trabajo me define como un venado que camina hoy por el territorio de los antepasados Dakotas y mañana por cualquier sendero de Abiyala. Si hubiera pasado por el hermoso ritual del encierro, seguramente mi voz y mis letras fueran otras. Hubiera aprendido a quedarme callada cuando correspondiera, porque nosotros no sabemos pedir perdón como los blancos cuando ofendemos. Nosotros pagamos por cada ofensa causada y cobramos por las recibidas. (párr. 9)

De este modo empleaba su emblema autorial, ya no en la incitación de querellas identitarias, sino en el establecimiento de sus posiciones en el campo literario tanto de la literatura universal como de las literaturas indígenas del Abiyala. Luego declaraba: “Yo soy la india, la aborigen, la mestiza con origen, soy wayuu. Mi literatura es otra cosa, mi literatura es latinoamericana” (Simanca párr. 7), con el fin de afirmar que consideraba independiente de su literatura a su identidad étnica, al asumir su ascendencia mestiza afro-wayuu. El padre de Simanca es afrodescendiente y su madre es wayuu. Estercilia se posiciona a partir de la ascendencia matrilineal wayuu que define su escritura. Con su adscripción a la literatura latinoamericana se separaba del movimiento de la “Oralitura”, propuesto por Elicura Chihuailaf, según el cual el oralitor escribe al lado de la oralidad de los abuelos, de su memoria. En otras palabras, se separaba de lo que ha denominado en otras ocasiones el romanticismo indígena, por medio de una contundente declaración:

Mis personajes a los que yo les doy voz, mantienen la lucha con el Estado, mientras que ellos se reencuentran con la luna, la madre tierra, la lluvia y el sol.

Mi literatura no regresa a la madre tierra convertida en lluvia y tampoco emprende ese viaje en espiral hacia el cosmos. Mi literatura sale de ella, de la rabia de la madre tierra, de los campos de la Luna, del calor del Sol, del golpe de la brisa en el rostro de la marchanta que trae en su espalda 80 kilos de sal marina en la explotación del wayuu por el wayuu y de este por el hombre blanco. (párr. 7-8)

Estas palabras definen el estilo punzante, irónico y desafiante de sus cuentos, así como su carácter documental y de denuncia de problemáticas sociales, culturales, políticas y jurídicas. Sus personajes protagónicos, que son niños, niñas y mujeres, reclaman derechos políticos como ciudadanos y denuncian con vehemencia. Son cuerpos con los atributos del *irama*

infantil y rebelde, así como el rol transgresor de la mujer, que a su vez definen las características estilísticas de su narrativa. Así, el atributo infantil se cristaliza en niños protagonistas que son la voz de denuncia e ironía, mientras que la transgresión de la mujer se ve reflejada en una serie de historias de vida de mujeres con diversas posiciones económicas, sociales y educativas. Estas mujeres recrean individuos con diversidad de condiciones históricas, familiares y económicas dentro de la sociedad wayuu. Esta pléyade de mujeres, cuyos cuentos están interrelacionados, busca visibilizar el hecho de que las mujeres wayuu son diversas y transgresoras e inmersas en situaciones culturales, económicas y sociales diferentes. Son mujeres de frontera. Estercilia ha enfatizado: el Estado es el que entró a transgredir en mis textos y ese personaje transgresor siempre será un niño o una mujer.

Este posicionamiento se conjuga en la ponencia con el planteamiento de una querrela política y literaria con sus amigos más cercanos, en la que se asumía como narradora y se apartaba del proyecto de Abiyala, porque lo consideraba esencialista y autoexcluyente. Abiyala es un concepto del pueblo Guna (Panamá) que significa “tierra en plena madurez”. Como señala el crítico Luis Cárcamo-Huechante del pueblo mapuche, Abiyala es un tropo geopolítico y cartográfico propuesto por el líder Aymara Takir Mamani en 1990 en la “Declaración de Quito” para nombrar a todo el continente americano o más parcialmente a América Latina. En el ámbito académico, el estudioso Kichwa Armando Muyolema escribió una revisión crítica de la “política de nombrar” el continente y el potencial autorrepresentacional del término Abiyala. Propuso asumir una cartografía indígena y poner en cuestión no solamente el mapeo, sino las narrativas coloniales del continente. Emil Keme, en un reciente artículo planteó “la idea del proyecto cultural y civilizatorio de Abiyala como una categoría que desafíe a (Latino)América” y que haga posible articular una indigeneidad transhemisférica” (38). Un proyecto similar, pero en un contexto poético, es aquel recreado en *Encuentros en los senderos de Abya Yala* (2000) de Malohe, una de las personalidades literarias de López-Hernández. Malohe es el viajero que se propone encontrar puntos de pensamiento comunes a lo largo de los distintos pueblos de Abiyala.

Los amigos a los que Simanca públicamente se opone son el poeta Miguel Cocom Pech de origen maya yucateco, el crítico literario Miguel Rocha (su prologuista) y el escritor wayuu Miguel Ángel López-Hernández, quienes son llamados con cariño en el texto “los Migueles de mi buenaventura (Rocha, López y Cocom Pech)”. En su ponencia, los acusaba de filiarse al proyecto de Abiyala que consideraba como una trampa de la que difícilmente se puede salir. Para rechazar el proyecto, crea otro cuerpo-arma complementario, una representación de su posición transgresora frente al proyecto transhemisférico: la *Pülowi* de *Uuchümüin*. Plantea este cuerpo-arma, así:

Yo soy la india, la aborígen, la mestiza con origen, soy wayuu. Mi literatura es otra cosa, mi literatura es latinoamericana. No me seducen los cantos de la sirena: una vez que te cantan y seducen, sabes que si entras no puedes volver a salir. Yo soy una *Pülowi* de *Uuchümüin*, no me seducen los cantos de seres mitológicos sino los míos propios.

Siento que me desvié a tiempo de ese camino llamado Abiyala porque cuando los escucho hablar de pureza, de lengua madre, de escribientes y hablantes, no sólo siento que se aíslan, sino que también me llevan con ellos, cuando yo he concebido que mi literatura es para el mundo, no sólo para los wayuu. (párr. 13-14)

Pülowi hace referencia al ser hiperfemenino, temido entre los wayuu, que es dueña de los animales y vive en las profundidades del mar y de la tierra. Simanca se representa como una *pülowi*, dueña y señora de su destino. Opone su representación como *pülowi* a aquella de las sirenas griegas que con sus cantos atraen a los marinos para atraparlos. En su planteamiento lleno de metáforas, las sirenas representan a Abiyala una trampa de aislamiento.

Si bien Simanca se opone tajantemente al proyecto de Abiyala y con esto al escritor López Hernández, también encuentra un punto común con él, la noción “contrabando sueños”. Así, define su ejercicio escritural, pero no sin modificaciones. Simanca dice contrabandear sueños, pero también realidades en la entrevista con Lulu Barrera, ya referida. Su énfasis en la realidad obedece al posicionamiento aquí referido, Simanca se ha propuesto reconstruir la memoria, pero no la oral, cosmogónica, sino la memoria de crudas realidades contemporáneas de los wayuu a través de sus cuentos e intervenir jurídicamente, en su rol de abogada, en algunos casos.

Venado papel simbólico múltiple de la narrativa

Como se ha señalado, el *irama* (venado) no solo funciona como un emblema de la postura autorial de Simanca, sino también de la narrativa, y al mismo tiempo es temática recurrente, metáfora del estilo y del personaje protagonista de los diversos cuentos. La imagen de la portada del libro *Por los valles de arena dorada* (Simanca), que compila los cuentos publicados por la escritora, conjuga el múltiple papel simbólico del *irama*. Se trata de un venado en una colina con una luna llena de fondo. El carácter de emblema autorial de la ilustración es manifestado mediante la marca del clan Epinayu en el muslo izquierdo del ciervo. Para comprender la concepción del clan wayuu recurro aquí a Weidler Guerra, quien señala que en la literatura etnográfica se afirma que los wayuu se encuentran organizados en *e'irükuu* que se heredan por línea materna. Al respecto, Guerra explica:

clanes o sibs, pero un término más preciso es *e'irükuu* (literalmente carne). Estos pueden definirse como categorías no coordinadas de personas que comparten una condición social y un antepasado mítico común, pero que jamás actúan como colectividad. El antropólogo Benson Saler ha considerado dichos clanes como ágamos porque sus miembros pueden casarse de forma libre con personas de su mismo clan o con individuos provenientes de otros clanes. El conjunto mitológico asocia a los miembros de estos clanes con animales epónimos o con marcas claniles utilizadas como emblemas por parte de los grupos familiares para identificarse como personas distintas respecto a los miembros de otros clanes wayuu cuyo origen se asocia con otros animales. (*El mar cimarrón* 28)

Teniendo en cuenta esto, la marca clanil en el muslo del venado es una autoidentificación de la escritora como mujer perteneciente al clan Epinayu que heredó por línea materna. El tótem de este clan es el *irama* (ver Fig. 5). Se trata, entonces, de un autoreconocimiento simbólico de esta filiación materna, vedada por el clan Pushaina registrado en la cedula de la escritora como segundo apellido, el cual corresponde a su abuelo materno, debido a la ya revaluada imposición legal en Colombia de registrar como primer apellido el del padre.

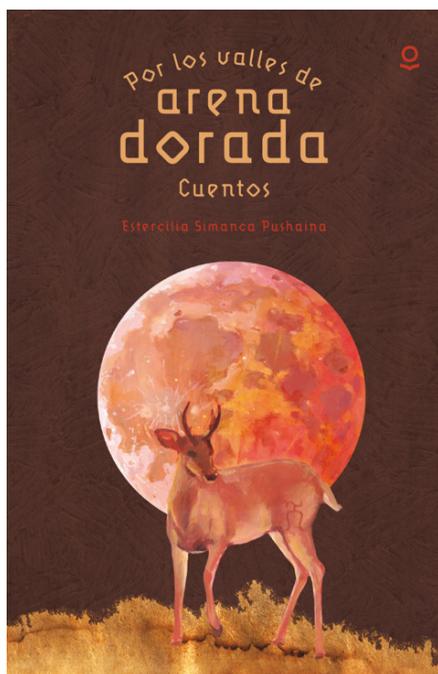


Figura 5. Portada del libro *Por los valles de la arena dorada* (Simanca).

En cuanto a la narrativa, la ilustración representa la ya referida concepción según la cual las mujeres que no pasan por el encierro son llamadas *irama* porque “si de pronto las aconsejan no es lo mismo, no prestan atención, no aprenden, no es como el consejo que vive la que estuvo encerrada, por eso dicen son ariscas, que son brinconas, se van al monte” (Duchesne, *Hermosos* 469). Así, la ilustración recrea una temática del cuento “Irama” (Simanca): el escape de la mujer-*irama* al monte en medio de una noche de luna llena, de luna danzante, por temor a ser casada con un wayuu rico o anciano. La luna danzante, a su vez, es una metáfora de la esperanza de la muerte del posible aspirante a marido. Este escape es recreado en el cuento como un temor familiar que es prevenido y como un deseo de Mireya, la protagonista, convertido en plan de escape fallido, pues finalmente es casada con un wayuu rico. En el cuento se recrea que planeaba huir y comenzar su nueva vida con la venta a los *aríjunas* (no wayuu) de varias capas de cabello que había recolectado entre sus amigas. En el texto se lee:

Me iré la próxima vez que la luna esté danzando. La luna danza, pero ¿a quién le danza? Ojalá sea a mí, no quiero casarme con ningún wayuu rico. Cuando la luna danza es porque un wayuu rico va a morir; esta se pone en el medio y alrededor de aquella se hace un círculo de luz gigante.

Hace meses mi mamá corta mi cabello. Me lo deja bien corto, para que me dé pena y no me vaya lejos ... Mi nombre es Mireya. Así me llamó una madrina árabe que nunca más volví a ver, pero todos me dicen Irama a mis espaldas. No me molesta porque lo soy. Por no pasar por el encierro mi espíritu de niña quedó prendido en mí, no sé cocinar y no voy a aprender, ya no me gusta llevar el cabello largo y mis joyas están mejor en la múcura que en mi garganta, no caminé detrás de mis hermanos sino al lado de ellos, no sé guardar silencio, pero sí los secretos, estos se van conmigo para siempre. (Simanca, *Por los valles* 98)

La ilustración de la portada es una representación dual tanto de la mujer-irama que no pasó por el encierro como de la nostalgia por la infancia de la *majayülü*, la señorita, la nueva mujer, que nació en el encierro. Con respecto a esta última, la ilustración simboliza una temática de los cuentos “¿De dónde son las princesas?” y “Bultito llorón ¡Cara de indio!”. Se trata del escape de la *majayülü* al monte en pos de su irrecuperable infancia pérdida en el encierro, es decir, del espíritu *irama* expulsado en el ritual del encierro, con el fin de evitar o huir de infortunados matrimonios arreglados con hombres ricos y ancianos. Con esta temática, Simanca realiza una automirada crítica a la práctica tradicional wayuu de matrimonios concertados entre ancianos de la tercera edad y adolescentes de alrededor de quince años, poco tiempo después de su paso por el ritual del encierro. Simanca realiza críticas similares en sus cuentos y columnas periodísticas a diversas prácticas culturales y realidades wayuu como también a problemas con el Estado colombiano y las multinacionales. Con respecto a esto la escritora afirma:

Estoy formulando una denuncia de lo que pasa no solo fuera de comunidad con nosotros sino también dentro de mi comunidad. No sólo denunciar lo externo, sino que también esa claridad se vea reflejada adentro... Pero uno que ha vivido el amor, que ha vivido todas estas cosas uno también quiere que otra persona. Y que una niña de 15 años que recién salga del encierro ya este comprometida con un señor de sesenta años. No me parece, ósea a mí no me parece. Soy wayuu, vengo de una tradición wayuu de matrimonios arreglados y todo esto, pero no lo concibo. Si las cosas hubieran sido ya yo estuviera casada con el hombre que mi abuelo o mi tío le hubiera gustado, porque es que son dos clanes que se unen, que también es importante. Pero bueno ya no se ven esas guerras de antes entre clanes como para fortalecerse unos con otros. Ya la guerra no es contra nosotros mismos

sino, en este caso, con las multinacionales, por qué no nos unimos y atacamos a las multinacionales o atacarlas no, defender nuestro territorio, en vez de estar pensando en establecer alianzas con mi nieta o con mi sobrina de quince años con aquel cacique de setenta, ósea no, no y no. Entonces por eso escribí ¿De dónde son las princesas? (Barrera 41:05 42:45)

En ambos cuentos, el deseo y la realización del escape de la *majayülü* es representado mediante la recurrente metáfora: “Seguí la risa de niñas que el viento del nordeste se lleva para no regresar jamás” (Simanca, *Por los valles* 55). El breve cuento “¿De dónde son las princesas?” es donde se teje el significado de esta imagen mediante dos metáforas aludidas en varios pasajes del cuento con respecto a la infancia de la niña wayuu y la muerte simbólica de la misma durante el encierro.

El cuento comienza con un soliloquio irónico frente a la traducción al español de *majayülü* como princesa wayuu. Los párrafos iniciales se enfocan en la oposición de la niña wayuu frente a la imagen idílica de las princesas de los cuentos de hadas. En las primeras líneas del cuento, se lee: “De donde soy, las princesas no vivimos en un hermoso castillo, no tenemos una corte de honor, ni somos hijas de reyes” (53). Más adelante, la infancia de las niñas wayuu es representada de modo nostálgico mediante la metáfora de las niñas corriendo por los valles de arena dorada. Con esta metáfora, Simanca titula el libro de cuentos *Por los valles de arena dorada*. La combinación de este título con la ilustración de la portada muestra la carga simbólica que Simanca asigna a la nostalgia de la *majayülü* por el espíritu infantil *irama* como motor transgresor de la joven mujer wayuu frente a la adversidad matrimonial. En el cuento se lee:

Cuando niñas, arrancamos los pichigüelos de las tunas e iguarayas de los cardones del desierto. Nos bañamos en los jagüeyes, corremos por los valles de la arena dorada y nuestras huellas son borradas por los vientos del nordeste para convertirlas en dunas del desierto. Solo las huellas de las princesas se convierten en dunas. (Simanca, *Por los valles* 54)

La muerte simbólica de la niña, *jomo'ulu*, durante el encierro es simbolizada en el cuento con el olvido de reír. La metáfora resultante es el viento del nordeste llevándose las irrecobrables risas de las niñas encerradas, que cada noche escuchan las *majayülü*. Las risas son un

melancólico recordatorio constante de su infancia pérdida y su capacidad de transgredir su adversa realidad. En el cuento se lee:

Pero cuando Kashi –la luna– nos penetra y nos hace sangrar nos encierran. Por las noches escuchamos nuestras risas de niña llevadas por el viento del este para no regresar jamás. Lloramos y nos rebeldizamos en el encierro, debido a un espíritu malo nos portamos así... Ese espíritu tiene que salir, no le den comida y saldrá, dicen los abuelos. Por eso solo nos dan chicha cerrera y brebajes amargos hasta hacernos vomitar, y solo cuando eso ocurre comenzamos a soñar con Waleker –la araña– que nos enseña a tejer. Cuando pasa el encierro se nos olvida jugar, se nos olvida reír, solo tejemos y tejemos. (54)

El viento del nordeste, *Jepirachi*, es un personaje presente tanto en la infancia, como en el encierro y en el escape⁹⁸. Así, este viento es el compañero del libre juego de las niñas en medio del semidesierto guajiro al borrar sus huellas; también se lleva las risas perdidas durante el encierro. Finalmente, durante la noche del escape, este viento llama a las *majayülü* con el sonido de las risas que ha conservado y cómplice encubre su escape, borrando las huellas y convirtiéndolas en dunas del desierto. Esta huida teñida de símbolos nostálgicos por medio de la imagen del viento es recreada de modo similar en “¿De dónde son las princesas?” y “Bultito llorón ¡Cara de indio!”.

Bultito llorón ¡Cara de indio!” es un cuento que recrea de un modo crudo los pensamientos, temores y lamentos de una joven casada con un anciano. Es la quinta mujer del anciano. La joven tiene un pequeño bebé que aborrece y al que llama “mi bultito llorón”. La joven siempre ha pensado escapar del maltrato de su esposo y también de sus violaciones aludidas metafóricamente, mediante la siguiente escena:

Siento en mi lengua la saliva espesa y el dolor de mis labios mordidos. Mis brazos cansados no me permiten quitar los cabellos de mi cara. Siento el olor de la tierra mojada ¿Pero en qué momento Juyá visitó nuestra tierra? No lo noté, dormía profundamente. Siento Juyá fue una lluvia triste, azul y suave que quiso lavar mi sangre de doncella. Hay estrellas y no hay luna, ella no quiso esta noche salir, pensó que si lo hacía también me penetraría haciéndome sangrar de nuevo. (Simanca, *Por los valles* 40)

98 *Jepirachi* es el viento del nordeste considerado un ser primordial benéfico y bondadoso con sus nietos los wayuu.

Esta escena está tejida con dos metáforas: *Juyá* (El que Llueve) y la luna (*Kashi*, ente masculino) considerado el primer amante de todas las mujeres wayuu, pues se dice que las penetra en la primera menstruación haciéndolas sangrar. Así, se alude a la violación por medio de la luna. *Juyá* representa en cambio al abuelo bondadoso, el alivio y la bondad. Al final del cuento la protagonista escapa con su bebé siguiendo el llamado del viento:

Hoy hace muchos veranos escuché las risas de niñas que el viento del nordeste se lleva para no regresar jamás. Era de noche, todos dormían. Mi bultito llorón también las escuchó y se despertó sin llorar. Era como si las risas de niñas vinieran a jugar con él, a jugar con nosotros. Yo me levanté de mi chinchorro y sentí que mi bultito llorón me seguía con la mirada. “Te llevaré conmigo si prometes no llorar”, y la risa de mi bultito llorón se confundía con las otras risas que había en el lugar. Salí corriendo del rancho con mi bultito llorón encima. Él se reía y yo también, a mis huellas el viento las borró, y las convirtió en dunas para que el señor que me pega y sus hermanas no pudieran seguirme. (Simanca, *Por los valles* 48, 49)

“Bultito llorón ¡Cara de indio!” es uno de los cuentos más crudos de Esterilia, con diversas escenas corporales, en donde se prefigura a la mujer protagonista como un cuerpo-arma herido y sufriente en busca de transgresión y escape del matrimonio impuesto.

En conclusión, a pesar de que el “El encierro de una pequeña doncella” es en apariencia anómalo en la producción narrativa de Simanca, constituye un eje simbólico fundamental para la construcción de la autoría contrabandista de la escritora y la creación del emblema de autoría *irama* (venado). Esta es la representación del carácter liminal, infantil y transgresor de su autoría, determinado por el hecho de no haber pasado por el encierro.

El *irama*, en conjugación con la imagen de la *pülowi*, también es empleado por la escritora como símbolo de su oposición a movimientos de las literaturas indígenas actuales como Abiayala, así como de su estilo narrativo, sus temáticas de denuncia y las características de sus personajes. En esta lectura he dedicado atención a cómo la escritora va configurando alrededor del cuerpo del *irama* su autoría a través de diversas posiciones en el campo literario y corporalidades de personajes. Este venado es un cuerpo-arma con marca clanil que (des)monta la marca del estereotipo

colonial de “lo indígena”. Un cuerpo-arma que se niega a ser reducido, acallado, discriminado y censurado.

Simanca es, así, una contrabandista que negocia con la producción y el consumo del escritor como símbolo étnico de carne y hueso. Esta contrabandista cuestiona las expectativas del mercado cultural al simular venderse como producto autoexotizado, pero durante el proceso de recepción de la obra, los lectores ven cancelados sus supuestos románticos y coloniales a la luz de una segunda autoría, aquella de la mujer-irama, desplegada por la figura pública de la escritora, que suspende cada una de las garantías de autenticidad étnica en un proceso de esencialización estratégica que no hace más que desesencializarse. El desmontaje lleva a cabo también la suspensión de coherencia entre autoría/escritor, escritor/obra, experiencia vital/texto que pone en jaque los criterios de autenticidad y autoridad colectiva asignados al registro autoetnográfico. Así, Simanca, la autora contrabandista, desmonta los supuestos románticos y coloniales atribuidos a las producciones indígenas, directamente en la recepción antes que en la teorización de estas.

Fuentes

Aliberti, Florencia. *Reconstruir, reinterpretar... reenactment en el cine documental*. Universidad Pompeu Fabra: 2016-2017.

Álvarez, Carmen Victoria. “Identidades”. *Jornadas Feministas Centroamericanas*. Junio del 2001. San Juan del Sur, Nicaragua.

Ancán Jara, José. “Encierros, exhibiciones, disecciones, re-uniones. Apuntes a propósito de Kaül Trawün de Francisco Huichaqueo”. Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

Aniñir, Miguel. *Mapurbe venganza a raíz*. Editorial Pehuén, 2009.

---. “Los hijos de los hijos de los hijos de los hijos (esos cuerpos)”. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso*, vol. 2, n.º 4, 2019.

- Apüshana, Vito. *Contrabando sueños con aríjunas cercanos*. Colección Woummainpa. Miguel López y Francisco Pérez, editores. Riohacha: Secretaría de Asuntos Indígenas, 1992.
- Barrera, Lulu. “Estercilia Simanca Pushaina, indígena documentalista.” *Youtube Luchadoras. Rompeviento TV*, 2 de nov., 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Wm7OWnzDIWw&feature=youtu.be>.
- Barrera Monroy, Eduardo. *Mestizaje, comercio y resistencia. La Guajira durante la segunda mitad del siglo XVIII*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH, 2000.
- Beltran, Laura. “La pequeña doncella”. *Behance*, 2020. <https://www.behance.net/gallery/101594357/La-Pequeña-Doncella>.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Bloque Audiovisual. “Kalul Trawun por Francisco Huichaqueo en la unidad de geriatría de Casa de Salud”. *FacebookLive Refisura*, 29 de nov., 2019. <https://www.facebook.com/REFISURA-1518361885099554/videos/bloque-audiovisual/2497096347075985/>.
- Campos Umbarila, Adriana. *Autorías contrabandistas: cuerpos que reinventan y desestabilizan agendas políticas de “lo indígena”*. Tesis doctoral. Universidad de los Andes, 2021.
- Carcamo-Huechante, Luis. “Lenguas, lenguajes y literaturas de AbiaYala: ¿Descolonizando o re-colonizando en la era del capital extractivista?” *Lasa Forum*, vol. 50, n.º 1, 2019.
- Chihuaílaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Lom Ediciones, 1999.
- Cú, Maya. “Poetas y escritoras mayas de Guatemala: del silencio a la palabra”. *Diálogo*, vol. 19, n.º1, 2016.
- Duchesne, Juan. *Caribe Caribana: cosmografías literarias*. Ediciones Callejón, 2015.

- . *Hermosos invisibles que nos protegen. Antología wayuu*. Universidad de Pittsburgh, 2015.
- . “Yo no quiero ser un buen ejemplo”. *Hermosos invisibles que nos protegen. Antología wayuu. Universidad de Pittsburgh, 2015, págs. 455-463.*
- Eribon, Didier. *Identidades. Reflexiones sobre la cuestión Gay*. Barcelona: Bellaterra, 2000.
- Ferrer, Gabriel y Yolanda Rodríguez. *Etnoliteratura Wayuu: estudios críticos y selección de textos. Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 1998.*
- Genette, Gerard. *Umbrales*. Siglo Veintiuno, 2001.
- Guerra, Weildler. *El mar cimarrón: conocimientos sobre el mar, la navegación y la pesca entre los wayuu. Museo Arqueológico Nacional de Urabá, 2015.*
- . *Ontología wayuu: categorización, identificación y relaciones en la sociedad indígena de la Península de la Guajira, Colombia*. Tesis Doctoral. Universidad de los Andes, 2019.
- Grupo de Mujeres Mayas Kaqla. *Los primeros colores del arco iris*. Guatemala, 2002.
- Kalül Trawün. *Reunión del cuerpo*. Dirigida por Francisco Huichaqueo. Vimeo. Película subida por Mapuchecineasta. 2012. <https://vimeo.com/340230530>.
- Internacional Board on Books for Young People IBBY Honour List, 2006.
- Jusayú, Miguel. *Achi'kí. Relatos Guajiros*. Universidad Católica Andrés Bello. 1986.
- . *Júkújaláirrua wayú. Relatos guajiros*. Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de Investigaciones Históricas, Centro de Lenguas Indígenas, 1975.

---. *Júkújaláirrua wayú. Relatos guajiros*. Universidad Católica Andrés Bello, Maracaibo: Corpozulia, 1979.

Hernández, Carolina. “Iwaa, encierro wayuu”. *Artstation*. 2017. <https://carolinahepa.artstation.com/projects/k8YKK>.

---. *Morfología guajira*. Universidad Católica Andrés Bello, 1975.

---. *Ni era vaca ni era caballo*. Ekare, 1984.

Keme, Emil (Emilio del Valle Escalante). “Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: hacia una indigeneidad transhemisférica”. *Native American and Indigenous Studies*, vol. 5, n.º 1, 2018, pp. 21–41.

López, Antonio. *Los dolores de una raza. Edición de autor*, 1960.

López-Hernández, Miguel Ángel. “Pensamiento y palabra”. *El Palabrero. Periodico de la Nación*, n.º 1, año 1, 2009, pp. 3.

Malohe [López-Hernández, Miguel Ángel]. *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Quito: Abya-Yala, 2004.

Meizoz, Jérôme. “Postures littéraires”. *Mises en scène modernes de l’auteur*. Slatkin Erudition, 2007.

---. *La fabrique des singularités. Postures Littéraires II*. Slatkin Erudition, 2011.

Mercado, Rafael. *La dimension pédagogique de la palabra de los wayuu. Relatos ancestrales y escritura*. Tesis de maestría. Universidad de Antioquia, 2017.

Mokobe, Lee. *A Powerful Poem about What It Feels like to Be Transgender*. TEDtalks, 2005, https://www.ted.com/talks/lee_mokobe_a_powerful_poem_about_what_it_feels_like_to_be_transgender/transcript.

Mokobe, Lee. *A Powerful Poem about What it Feels like to Be Transgender*. Traducción al español de Sebastian Betti. 2015. https://www.ted.com/talks/lee_mokobe_a_powerful_poem_about_what_it_

feels_like_to_be_transgender?utm_campaign=tedsread&utm_medium=referral&utm_source=tedcomshare

- Muyolema, Armando. “De la cuestión indígena a lo indígena como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje”. *Convergencia de Tiempos: Estudios Subalternos/Contextos Latinoamericanos. Estado, Cultura y Subalternidad*. Radopi, 2001, págs. 327-363.
- Orsini, Giangina. *Poligamia y contrabando: nociones de legalidad y legitimidad en la frontera guajira, siglo XX*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano- Universidad de los Andes – CESO – Ediciones Uniandes, 2007.
- Paz Ipuana, Ramón. *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*. Caracas: Instituto Agrario Nacional, 1973.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras. “Ninguna voz es transparente. Autoría de mujeres para un corpus visibilizador”. *Autoría y género. Mundo Nuevo Revista de Estudios Latinoamericanos* VII/16 (2015).
- Pérez van-Leenden, Francisco. *Wayuunaiki: estado, sociedad y contacto*. Universidad del Zulia, 1998.
- Perrin, M. *Sükuaitpa wayuu. Los guajiros: la palabra y el vivir*. Fundación La Salle, 1979.
- . *Los practicantes del sueño: el chamanismo wayuu*. Monte Ávila, 1992.
- Rocha, Miguel. *Palabras mayores, palabras vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas de Colombia*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2010.
- . *Pütchi biyá uai. Precursores*. Instituto de Instituto Distrital de las Artes -IDARTES, 2016
- . “Un venado en el zapato”. *Por los valles de la arena dorada*. Santillana, 2017.

- Rodríguez, Jesús. *Un marco teórico para la discriminación*. México: Consejo Nacional para prevenir la discriminación, 2006.
- Saler, Benson. “Los wayuu (Guajiro)”. *Aborígenes de Venezuela*. Fundación La Salle-Monte Ávila Editores.
- Sierra, Yaneth. “El encierro de las Majajüt: el ritual de la pubertad femenina wayuu”. *Youtube*, Banrepcultural, 2017. <https://youtu.be/eREwMWBiyO4>.
- Simanca, Estercilia. *Caminemos juntos por las sombras de la sabana*. III Concurso Nacional de Poesía de la Corporación Universitaria del Caribe (CUC), 2002.
- . *El encierro de una pequeña doncella*. Comfamiliar del Atlántico, 2003.
- . *Por los valles de la arena dorada*. Santillana, 2017.
- . “Pulowi de Uchimüin”. *Cátedra Itinerante Carlos Montemayor*. <https://catedracarlosmontemayor.org/2013/07/23/estercilia-simanca-pushaina/>
- . “Una wayuu que teje historias. La triste realidad de las mochilas wayuu”. *Las 2 Orillas*. 13 de mayo de 2015. <https://www.las2orillas.co/una-wayuu-teje-historias/>.
- Siosi, Vicenta. *Esa horrible costumbre de alejarme de ti*. Colección Woummainpa. Riohacha: Secretaría de Asuntos Indígenas, 1992.
- Sowell, Thomas. *Affirmative Action Around the World: An Empirical Study*. Yale University Press, 2005. (este autor no está citado en el texto)