

***Los hieleros del Chimborazo y Baltazar Ushca, el tiempo congelado:*  
narraciones filmicas y literarias del indigenismo ecuatoriano.  
Un análisis intertextual y decolonial de la subalternización nativa \***

Diego Falconí Trávez

Grupo intertextos entre el Derecho y la Literatura  
Universidad San Francisco de Quito

**Resumen**

El artículo busca abordar la subjetividad indígena a partir de la profesión de *hielero* en los documentales: *Los hieleros del Chimborazo* y *Baltazar Ushca, el tiempo congelado*, para dar cuenta de cómo el intertexto del agua congelada, en estos y otros textos literarios y culturales, ha sido tanto para la mirada europea como para la indigenista, una metáfora beneficiosa para intentar explicar (o *digerir*) la alteridad nativa desde una extraña fascinación colonial y poscolonial. El ensayo busca además problematizar la traducción del cuerpo indígena en los archivos documentales presentados, emblemáticos para el Ecuador. Desde los estudios decoloniales, así como desde la teoría de la literatura y la literatura comparada se intentará, finalmente, hacer un diagnóstico respecto a una posible agenciabilidad decolonial que permita criticar “la colonialidad del ver” y reconstituir una subjetividad política nativa.

**Palabras clave:** Hielo, indigenismo, cine ecuatoriano, estudios decoloniales, documental indígena, subalternidad, hielero.

**Abstract**

This article focuses on indigenous subjectivity through the “hielero”(ice merchant) profession in two documentaries: *Los hieleros del Chimborazo*, and *Baltazar Ushca, el tiempo congelado*. In these films, as well as in other literary and cultural archives, the intertext “ice” becomes a useful metaphor for both eurocentered and indigenist views, which helps explain (or *digest*) native otherness, from a contemplative colonial and postcolonial perspective. The essay also aims to problematize the translation of the indigenous body in these emblematic Ecuadorian documentaries. Through decolonial studies, literary theory, and comparative literature, the debate on decolonial agency will be central to determine if there is a real critique of “the coloniality of seeing” and a real proposal of reconstructing a political native subjectivity.

**Keywords:** Ice, indigenism, ecuadorian cinema, decolonial studies, indigenous documentary, subalternity, ice merchant.

Elijo analizar dos documentales cortos, pero importantes en la tradición cinematográfica ecuatoriana, que giran en torno a la temática del indio ecuatoriano de la sierra andina y que han tenido un peso simbólico al momento de dar cuenta de ciertas particularidades de los sujetos nativos. Abordan, específicamente, la profesión del *hielero*, un centenario oficio runa que se realiza en el volcán Chimborazo, la elevación más alta de los Andes ecuatorianos. El primer trabajo se titula *Los hieleros del Chimborazo* (Gustavo Guayasamín e Igor Guayasamín)

---

\* Cita recomendada: Falconí Trávez, D. (2015). “*Los hieleros del Chimborazo y Baltazar Ushca, el tiempo congelado: narraciones filmicas y literarias del indigenismo ecuatoriano. Un análisis intertextual y decolonial de la subalternización nativa*” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 8. Universitat de València [fecha] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

y fue realizado en el año 1980. El segundo, del año 2008, se titula *Baltazar Ushca*,<sup>1</sup> *el tiempo congelado* (Igor Guayasamín y José Antonio Guayasamín). Me interesa estudiar comparativamente estos dos dispositivos cinematográficos, así como otros archivos literarios y culturales, para cotejar las retóricas que, a veintiocho años de distancia, enmarcan y representan la subjetividad indígena en un período de tiempo importante para la historia nacional y regional, en la que se constituye formalmente un sujeto político runa. La primera parte del ensayo se centra en indagar la fascinación por el hielo de las miradas occidental e indigenista,<sup>2</sup> para descubrir cuáles son los diálogos que el “intertexto congelado” maneja con la alteridad indígena. La segunda parte intenta ver los intentos de denuncia de la “colonialidad del ver” en el primer documental, previa a la crucial década de los 90. La tercera parte se focaliza en el segundo documental para ver cómo, a casi tres décadas del primero, el discurso decolonial, influido por el movimiento social indígena y el cambio jurídico que este motivó, ha podido afectar (o no) una estética que da cuenta del Otro, en este caso del nativo, por parte de los realizadores indigenistas de este trabajo, tomando como puntos centrales la urgencia y la autoría. El objetivo final de este análisis es problematizar desde el comparatismo literario las estrategias para decolonizar al cuerpo nativo y las continuidades poscoloniales que lo ubican en un lugar de subalternización en la representación nacional y regional.



Minerva Delhi Niño (2015): *El hielero del Chimborazo*. Técnica digital

---

<sup>1</sup> El nombre de Baltazar se utiliza a veces con *z* y a veces con *s*. En este caso, lo escribo con *s*, que es como figura en los documentos más actuales. No obstante mantengo la *z* cuando es parte del título original de alguno de los documentos citados.

<sup>2</sup> Entendiendo el indigenismo como un proyecto complejo y diverso en el tiempo. En este trabajo doy algunos alcances a diferentes modos de ver el indigenismo. Tampoco defino un “indigenismo ecuatoriano” solamente en clave nacional, sino que intento ponerlo en diálogo con los proyectos andinos.

## 1. La fascinación por el hielo. Intertextos y relatos andinos que congelan espacios y sujetos

Dentro del espacio latinoamericano, la metáfora del hielo ha servido para caracterizar la nostalgia. La frase emblemática con la que inicia *Cien años de soledad* nos lo recuerda: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (García Márquez, 1982: 53). Cuando el gitano descubrió la tela que tapaba el hielo, haciendo que se desprendiera su “aliento glacial”, el corazón de José Arcadio Buendía se hinchó “de temor y de júbilo al contacto del misterio”. Para el pequeño Aureliano significó un momento de estupefacción, pues solo atinó a decir: “Está hirviendo” (64); aunque ese momento, sí, quedó congelado en su memoria. El hielo como símbolo del momento mítico, como símil de ese misterio que no se resuelve, como metáfora de aquello que el mestizo busca entender a través de los sentidos, a través de la pluma de García Márquez, se canoniza en América Latina.

No obstante, en la tradición literaria y cultural andina, el hielo era parte de la construcción del espacio y de su relación con los personajes, con características particulares, desde antes de la llegada del *boom* latinoamericano. En la novela *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas, hito inicial del indigenismo literario en Bolivia, poco antes de la boda entre los protagonistas Agiali y Wata Wara, que será el comienzo del fin trágico de la historia, se describe así el espacio:

Cada charco es un espejo: sobre cada manantial ha puesto el hielo su vidrio frágil; sobre cada piedrecilla luce una gota de rocío. La pampa entera es un enorme cristal sonoro, que vibra y se estremece... (...) los pájaros bobos perfilan sus delgadas siluetas sobre el vidrio del hielo; están inmóviles, hieráticos y alientan al sol su plumón aterido. (2006: 198)

Esa visión especular del altiplano boliviano, de aquello que está sin estar materialmente, otorga al hielo una posibilidad interpretativa bastante sugerente en la que el poderoso mundo indígena andino que quiere resurgir es un reflejo impávido de la construcción mestiza nacional.

Posteriormente, en la novela *Los ríos profundos* (1958) del peruano José María Arguedas, fundamental para comprender un proyecto indigenista más elaborado, el hielo vuelve a aparecer de modo metafórico e inquietante. Hay un momento en el que el pequeño Ernesto narra su redescubrimiento del Cusco de manos de su padre. Al entrar en la catedral comenta: “Parecía que habíamos caído, como en las leyendas, a alguna ciudad escondida en

el centro de una montaña, debajo de los mantos de hielo inapagables que nos enviaban luz a través de las rocas” (1978: 15). En este espacio particular, en el que la montaña andina se mezcla con la iglesia rompiendo la dicotomía binaria cultura/naturaleza, es posible percibir un sincretismo no resuelto que revela la ausencia indígena. Una persistente búsqueda de que el hielo que corona la montaña<sup>3</sup> sea una nueva forma de espiritualidad para las culturas andinas.

De este modo, el agua congelada, vinculada al topos andino, se configura como metáfora que asombra, provee de nostalgia y prepara a la mirada “no nativa”. Este intertexto, presente en la zona andina antes de la consagración canónica de la literatura latinoamericana, sirve para entender la alteridad indígena tan presente como ausente.

Como menciona Deborah Poole, y ya aterrizando en el espacio concreto que me propongo analizar, ni siquiera el padre de la Geografía, Alexander Von Humboldt, desde el rigor objetivo de la ciencia decimonónica, se salvó de las apreciaciones inquietantes en torno al tropo del hielo y sus inquietantes significados. En su lámina “Disección de los Andes” de 1805<sup>4</sup>, el científico viajero dibuja al Chimborazo (gráfico que, por cierto, generará una *viralidad* intertextual en el XIX, inspirando a escritores anglosajones como Emily Dickinson y Ralph Waldo Emerson)<sup>5</sup> y pone en “primer plano (...) a un grupo de europeos y de guías indígenas que se dirigen al volcán, de espaldas al observador; unas parejas de llamas caminan sin rumbo aparente, como si estos animales también estuvieran atrapados por el hechizo del volcán” (Poole, 2000: 95-96). Esta ilustración, interpretada como una escena donde la elevación hipnotiza la mirada de los personajes (y acaso la mirada extradiegética del científico o el espectador) nuevamente hace que el hielo y la nieve, que cubre toda la montaña, puedan ser vistos como unas sustancias con carácter mágico, poderoso, misterioso. Y, sin embargo, es una imagen cubierta de un halo *objetivo*, nacido de la ciencia, que contextualiza el espacio naturalista nativo y que busca ceñir ese sugerente lugar al metalenguaje de la cartografía.

En el texto de Humboldt, a diferencia de las novelas mencionadas, el hielo puede ser una táctica que permite, a través de la maquetación del espacio, incorporar al indígena en un nuevo metalenguaje civilizatorio sin ningún deseo reivindicativo. Una semiótica que lo atrapa —tal y como Cornejo Polar relata respecto a Atahualpa y su “lectura” de la Biblia—

---

<sup>3</sup> Más adelante en la novela aparece el Arayá, montaña coronada de hielo que se convierte en un elemento central de la narración.

<sup>4</sup> Puede observarse esta imagen en <http://goo.gl/v1s2qZ>, (consultado el 27/09/2015).

<sup>5</sup> Ver Barrera-Agarwal (2015) para una información más detallada.

en la escritura y la metáfora letradas, en las que el indígena es siempre un personaje foráneo pero que debe estar presente, aunque en silencio, dentro del texto escrito (2003: 31). Esta condensación en la que hielo e indígena se juntan, permite entender la mirada racional en la que un espacio que debe *descubrirse* y, por tanto, describirse y analizarse. Curioso ejercicio narrativo pues, como sucede en textos como “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe o “Casa tomada” de Julio Cortázar, espacio y personaje se funden subjetivamente; aunque en este caso la condensación ocurre bajo una retórica poscolonial en la que el indígena queda atrapado en el hielo, para que su cultura (en realidad, los rasgos que interesen de ella para determinados proyectos ideológicos) quede *más fresca* para el consumo.

En este sentido, me parece que detrás de la metáfora del hielo está implícita la representación de la alteridad que es la que, justamente, media el conocimiento entre el lector/espectador occidental y el espacio *originario*. En las novelas descritas el hielo servía, a grandes rasgos, como modo de *descubrir* al indio y a la cosmovisión indígena para el lector blanco o mestizo, aunque con la particular reivindicación del sujeto indígena, fruto de los proyectos indigenistas. Al igual que en la lámina de Humboldt, en la que de modo visual y con una agenda civilizatoria, el personaje que presentaba el hielo era el indígena, que iba guiando a los exploradores hacia el Chimborazo para que los espectadores pudiesen *descubrir* el espacio (y acaso la cosmovisión andina). Hay algo que comparten los textos de Alexander Von Humboldt, Alcides Arguedas y José María Arguedas y es que, a pesar de la distancia temporal, el formato diverso y las diferentes agendas ideológicas, los tres textos tienen como *leit motiv* un viaje<sup>6</sup> en el que el personaje indígena es un guía contingente de la travesía blanco-mestiza y el hielo es un elemento del espacio que se adhiere de modo catártico al runa.

Por ello, abordar la fascinación por el hielo es también develar una histórica incapacidad, sea en el proyecto eurocéntrico o en aquel de corte latinoamericanista, de entender al Otro, así como la necesidad de dibujar a ciertos traductores culturales, de explicar una realidad espacial y cultural a través de algunas narrativas que congelan instantes, sujetos y tiempos.

Pensar en este histórico encantamiento, revelado por ciertos textos canónicos para la cultura andina, quizá permita explicar cómo el hielo es un tropo que, al menos en la zona

---

<sup>6</sup> En el caso de “Diseción en los Andes” es un viaje hacia la cima de la montaña. En *Raza de bronce* es un viaje del protagonista hacia el valle. En *Los ríos profundos* se trata del viaje personal de Ernesto, y en menor medida de su padre. En el caso de *Los hieleros del Chimborazo* es, nuevamente, el viaje hacia la montaña. Desde luego, todas estas travesías tienen simbologías interesantes y particulares que no estoy en condiciones de comentar en este texto pero que tienen distintos motivos, recursos y destinos.

andina, esconde más de lo que muestra. A través de este elemento y su recurrente complejidad tal vez sea más sencillo explicar qué hace que ambos documentales que busco analizar utilicen su potencial metafórico para trazar sus narraciones que, como podrá verse, también esconden una mirada un tanto absorta que juega con ideales poscoloniales.

## **2. Relatos audiovisuales fríamente calculados. El caso de *Los hieleros del Chimborazo***

El intertexto del hielo en los Andes, desde una perspectiva poscolonial, demuestra un anhelo de que espacio y personajes construyan tramas que logren preservar de modo utilitario la historia y la subjetividad indígenas. Una vez contextualizado el posible uso del tropo del hielo en los Andes, es conveniente concretar su relación con los documentales elegidos para ver cómo estos presentan a los protagonistas y su íntima relación con el espacio, pensando en la importancia que ha tenido el documental en la representación del indígena y su cultura en el Ecuador (Romero, 2011).

Los hieleros del Chimborazo son trabajadores puruháes que durante varios siglos han subido a más de cuatro mil metros para sacar el hielo de las alturas del volcán. Lo pican en forma de bloque, lo envuelven en paja y lo vuelven a bajar para su venta en los mercados de la ciudad. De este modo, se observa el detallado y poético proceso de transporte del agua congelada, pero también se articula al indio de la sierra ecuatoriana, el runa, como guía de viaje del espectador a ese pasado mítico, permitiendo descubrir un espacio, una cosmovisión y una subjetividad extraña que pervive de algún modo en la época contemporánea.

Joaquín Barriendos formula el concepto de “colonialidad del ver” en el que ocurre una “producción”, antropologización y (di)gestión de la alteridad (2010: 149). Para esta mirada tradicional, acoplada a la focalización de la modernidad, esta contemplación poética que congela el tiempo puede resultar tan fascinante como absurda. El solo pensar en la labor de los hieleros, de algún modo extraño, obliga a reflexionar, por ejemplo, sobre el ingeniero francés Charles Tellier, que “trajo un cargamento de carne procedente de Argentina hasta Rouen en 1876” (Goody, 1995: 317). Aunque el espectador no sepa este dato con exactitud, está presente en su imaginario. Es decir, que el traslado realizado hace más de doscientos años en barco no solo transportaba el hielo, sino la carne que este preservaba. En consecuencia, desde Occidente no solo se manufacturaba el gélido material, sino que también, y a la par, se mantenía un frío control sobre los mercados y la producción

mundial. Está en la mente moderna absorta también el hecho de que “crear” y “obtener” hielo ha dejado de ser una dificultad —desde hace casi cien años, cuando empezaron a establecerse los refrigeradores industriales y caseros—, y por tanto esa laboriosa acción realizada por aquellos trabajadores indígenas (que en su momento sirvió para el intercambio comercial, la conservación de alimentos e incluso el tratamiento médico de la fiebre) es tan hermosa como innecesaria en un mundo cobijado por la retórica de la globalización, que ha sincronizado las prácticas cotidianas. Mirar (o mirar hacia atrás) a los hieleros articula un ejemplo de anacronismo en el que dos tiempos se encuentran, pero solamente bajo el dictamen cultural de uno de ellos. La acción repetitiva y antiquísima en la que un grupo de hombres indígenas suben y bajan con herramientas de arado, acompañados de sus animales, usando las mismas técnicas arcaicas, vendiendo los bloques de hielo en los mercados citadinos por cantidades irrisorias, se vuelve un modo bucólico y romántico de entender la subjetividad nativa.

Ese traslado de los hieleros (contrastado con el traslado europeo de Tellier, con “nuestro propio traslado” que se gesta de la refrigeradora al vaso) permite establecer dos narraciones históricas: la narración cronológica, herencia hegeliana de la Modernidad euro-centrada y su obsesión por el progreso, que es la principal; y la narración circular, proveniente de la cosmovisión indígena andina que, siguiendo a Waman Puma de Ayala, sabe (o quiere saber) que a través de la resistencia del pasado en el futuro, la repetición del antes en el hoy, habrá un retorno al tiempo andino y sus instituciones como en el glorioso pasado del Tahuantinsuyo (Mires, 1992: 100). Así, al igual que la prosa de Alcides y José María Arguedas o la ilustración dibujada por Humboldt, el hielo permite congelar ciertas historias y ciertos sujetos, deteniéndolos en ciertos tiempos e hipnotizando ciertas miradas que se condensan como intertexto repetitivo de la alteridad no comprendida. Aquí, y siguiendo a Maldonado-Torres, “podría plantearse la colonialidad como discurso y práctica que simultáneamente predica la inferioridad natural de sujetos y la colonización de la naturaleza” (2007: 135). Se revela la ideología colonial y la continuidad poscolonial que elabora una tabla de velocidades culturales en la que refrigeradora/montaña y sujeto occidental / sujeto nativo se vuelven congruentes para ciertas miradas.

En el documental *Los hieleros del Chimborazo* ¿cómo se gestiona esta historia inevitablemente poscolonial y articulada desde la colonialidad del ver? ¿Dónde se ubica en una posible genealogía de estas narraciones que se basan en el sujeto-hielo? ¿Cómo presenta el viaje guiado por el runa en una época de conciencia social pero en la que el sujeto indígena

continúa sin una representación política digna y autónoma? ¿Encuentra fisuras para repensar el lugar del sujeto nativo en la cultura nacional y regional?

La propuesta estética de este documental intenta negociar el tiempo-espacio occidental con el tiempo-espacio andino, para rearticular la subjetividad indígena y mostrarla a la mirada occidental. Para lograr este complejo proceso, los directores focalizan la trama desde el indigenismo tardío y naturista de los años ochenta que “a través de un lenguaje contemplativo (...) limita el uso de la narración omnisciente o el testimonio para concentrarse en un registro directo de la acción de los personajes” (León, 2010: 175).

Antes de proseguir quizá valga la pena recordar a Mariátegui, uno de los pensadores destacados del indigenismo marxista, para entender su distinción entre literatura indígena y literatura indigenista:

la literatura indigenista no puede darnos una visión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (1998: 242)

El proyecto indigenista de la película parece ser una suerte de bisagra, tal como proponía Mariátegui. Lleva al indio a un proceso de subalternización preciosista para que este entre en la semiótica nacional y regional dominada por la visión mestiza, aunque con ciertos matices. Así, el documental muestra a los hieleros mezclados con el paisaje repitiendo el intertexto humboldtiano; y no obstante, también articula intersticios en los que los indígenas tienen cierta agenciabilidad que cuestiona esa colonialidad de la mirada. La variante radica en que el Chimborazo aparece de frente y los minúsculos cuerpos de los campesinos indígenas dan la espalda al volcán. El indígena, así, va delante y mira al espectador a diferencia de lo que sucedía en la lámina de Humboldt. De hecho, *Los hieleros del Chimborazo* empieza con un plano fijo del imponente nevado, pero de modo inmediato aparece un indígena, posiblemente en estado de embriaguez, protestando en medio de un grupo de gente. Él se queja por la paga irrisoria que reciben los hieleros de los comerciantes mestizos, una vez que el hielo es vendido en el mercado. De este modo, no solamente se humaniza al sujeto indígena disociándolo paulatinamente del hielo, de esas nieves perpetuas, sino que se le ubica en una matriz histórica de rebeldía y de explotación (presente, por ejemplo, en *Raza de bronce*) que se aleja de la retórica contemplativa del buen salvaje que caracterizó el documental etnográfico de buena parte del siglo XX.



Asimismo, la película termina con los indígenas que van caminando con sus animales de frente hacia la cámara. Solamente a través de un *zoom out* se abre la panorámica y es posible ver la grandiosidad del volcán que va vinculando paulatinamente al sujeto con el espacio (Figura 1).



Figura 1. Fotograma de *Los hieleros del Chimborazo*

En este sentido, uno de los recursos más interesantes del documental es que intercala hábilmente los rostros de los hieleros indígenas con el espacio natural. Emmanuel Lévinas comenta que “la epifanía de lo absolutamente otro es rostro en el que Otro me interpela y me significa. Es su sola presencia la que es intimación a responder” (2006: 62). El rostro indígena, de esta manera, se transforma en el catalizador que, desde la imagen, intenta devolver capacidad subjetiva al indio e interpelar al espectador occidental. Y de hecho los rostros indígenas se muestran trabajando pero, como he mencionado, también, al menos en un caso, protestando. Aparece también el rostro de algún adolescente y los rostros de personas mayores. Y entre esos rostros intergeneracionales se encuentra escondido, a nuestra conciencia al menos, el de Baltasar Ushca, personaje que aparecerá en el segundo documental, y sobre el que volveré más adelante. Rostros que se acompañan de susurros e incluso de un cántico, articulando subjetividades que interpelan la mirada tradicional.

Si Humboldt a través de su dibujo intentaba “disciplinar la visión”, mostrando que en el gigantesco paisaje “solo los [personajes] europeos están reflexionando (o estudiando) la escena” (Poole, 2000: 97), con los gestos narrativos del documental parece que se busca mostrar que la elevación andina no es un lugar de apacible convivencia entre el sujeto indígena y el espacio, sino un entramado discursivo de resistencia, de búsqueda de inserción histórica que, desde luego, implica una reflexión individual y colectiva. Es decir, se cuestiona a través de ciertos gestos la colonialidad del ver.

El indígena que mira de frente y que usa cotidianamente el hielo, el rostro que interpela al espectador, la montaña como telón de fondo, otorgan una subjetivación distinta a las personas indígenas ante la mirada occidental, por lo menos respecto a la mirada científica

de Humboldt. Aunque, nuevamente, los rostros indígenas revestidos de denuncia social relatan sus gestas desde la narración indigenista que contingentemente hace un ejercicio ventrilocuista: el mestizo habla por el nativo hasta que este pueda hablar por sí solo. En el documental esto se muestra de modo camuflado. El texto audiovisual se presenta con sonido directo, sin una voz en *off* que vaya explicando el relato, cuestión que parecería mostrar al sujeto (al rostro) indígena desde un discurso sin mediación. Esto, en principio, da un gran valor al documental pues el castellano hablado por los indígenas, por ejemplo, se mantiene intacto y hace que el espectador occidental, heredero de la gramática de Nebrija, tenga que esforzarse por entender la alteridad y el uso de un castellano mezclado con muchos modismos quichuas. Un atisbo decolonial que de algún modo rompe el pacto de lectura tradicional al interpelar al espectador que antes no ha interpelado su propia mirada. Así, este documental presenta una propuesta de ordenación diferente del mundo y “constituye un campo de disputa en torno a la identidad nacional, el poder regional y los derechos que sitúa a los ‘indios’ en el centro de la política, la jurisprudencia, la política social y/o el estudio” (Gotkowitz, 2007: 212).

No obstante, “a pesar de la ausencia de la narración en *off*, el relato se sostiene en un argumento que busca reproducir la pluralidad de los sentidos propios del registro directo para anclarla al proyecto estético y político de los realizadores” (León, 2010: 177). Proyecto de los años 70 y 80 en los que el indigenismo se nutre de las buenas intenciones de proyectos de la izquierda latinoamericana (el hombre nuevo, la teología de la liberación, etc.) pero sin poder aún incorporar al runa en la lucha social.

El recurso de dar la voz al Otro indígena es similar, por ejemplo, al de la novela indigenista, inserta en los procesos sociales de izquierda de los años 20. En *Huasipungo*, de Jorge Icaza (1934), se reproduce el habla runa (a través de modismos) y la agencia nativa (a través de una revuelta por sus derechos) pero desde un marco normativizado: el de la novela de la vanguardia social mestiza que permitía a Icaza replantear la estética nacional, al mostrar al indio, pero sacrificándolo. Al respecto, Antonio Cornejo Polar menciona cómo *Huasipungo*, a pesar de su espíritu crítico, “establece una estrategia que sin proponérselo específicamente, ofrece una imagen tan deprimida de los indios que resulta imposible, a través de ella, imaginarlos como protagonistas de una acción trascendente” (2003: 182). En el documental ocurre también esto, pues el indígena que protesta parece estar ebrio. Personifica así *irreflexivamente* el reclamo nativo. La escena es confusa y un círculo de runas lo rodea pero no lo apoya (Figura 2).



Figura 2. Fotograma de *Los hieleros del Chimborazo*

Su boca habla un *mal castellano* (dice “¿y cómo sabo?”, “vera caraju pongo venenu”), amenaza con la muerte y reclama la propiedad de la montaña (“caraju mi Chimborazo”). Valioso momento de descontrol que interrumpe la narración del trabajo del hielero y, sobre todo, interrumpe la trama creada por los directores del propio documental que “muestra un sujeto indígena que habla desde un lugar de enunciación radicalmente distinto al que el narrador mestizo y la cultura occidental le asignaron” (León, 2010: 181). Desde esta posición de denuncia de la explotación que hace que parte de la magia del hielo se evapore, sin embargo, no es posible pensar en el indígena como agente que cambie su propia situación. En el limbo de la inconsciencia del alcohol, por el contrario, el personaje indígena no tiene agenciabilidad sobre la historia. Ni sobre la trama. Es esta la heterogénea contradicción de este texto audiovisual.

De esta manera el documental, si bien denuncia la colonialidad del ver, crea una épica humanizada de la inacción. Y nuevamente, y casi sin saber cómo, el espectador de este trabajo se queda alelado, mirando desde su nostalgia y fascinación tanto al hielo (la materia) como al indígena (el sujeto) que aunque separados, también están fundidos. Contradicción que resume buena parte de la crítica que el indigenismo ha recibido, especialmente desde los estudios decoloniales por su elevada y multidireccional subalternización del sujeto indígena y por crear más expectativas para la mirada occidental que para la nativa (Sanjinés, 2005), pero que, no obstante, tiene un valor por la resignificación subjetiva del nativo en una época que necesitaba solidaridad con el proyecto político runa.

### 3. *Baltazar Ushca, el tiempo congelado*: estrategias decoloniales para resubjetivar al cuerpo indígena

Silvia Rivera Cusicanqui decía respecto a los estudios poscoloniales que esta es una parte de la crítica caracterizada por tener “un sello culturalista y academicista desprovisto de sentido de urgencia” (2010: 57). En esta dirección, desde la propuesta decolonial, ella argumenta que:

la experiencia de la contemporaneidad nos compromete en el presente —*aka pacha*— y a su vez contiene en sí misma semillas de futuro que brotan desde el fondo del pasado —*quip nayr uñtasis sarnaqapxañani*. El presente es escenario de pulsiones modernizadoras y a la vez arcaizantes, de estrategias preservadoras del *status quo* y de otras que significan la revuelta y renovación del mundo: el *pachakuti*. (2010: 57)

En *Baltazar Ushca, el tiempo congelado*, documental realizado casi treinta años después, justamente en época de discusión de los estudios decoloniales en la zona andina, puede verse nuevamente el hielo imbricado en la estrategia neoindigenista de la narración subjetiva. Y más aún, se evidencia un antes que puede ser un ahora y en el que, a diferencia del anterior documental, una serie de procesos de reivindicación decolonial indígena abren la posibilidad de nuevas representaciones de sujetos y prácticas diversas. Precisamente, las masivas movilizaciones indígenas de los años 90 en Ecuador debidos a la conmemoración del Quinto Centenario de la Conquista, la organización política nativa en 1986 a través de la Confederación de Nacionalidades Indígenas (CONAIE), la redacción de la Constitución del 98 (y posteriormente la de 2008) que reconocía al Estado ecuatoriano como pluricultural y a los pueblos indígenas como nacionalidades y, más tarde, la fragmentación política del movimiento, ¿cómo pueden reflejarse en este segundo documental? ¿O es mejor omitirlas dado que este trabajo habla del último de los hieleros del Chimborazo y no necesita de esos insumos para contar esa historia? ¿Puede un trabajo que es injerto de otro archivo indigenista proponer una estética decolonial en el *aka pacha*? Una posible manera de responder a estas preguntas es analizar ciertas estrategias propuestas en dicha narración documental.

Para empezar, cabe señalar que este segundo trabajo continúa con la idea de que el hielo no sea un símil del indígena y que, por tanto, se suture la “herida colonial”, aquel sentimiento de inferioridad impulsado por el sistema imperial, a través de resubjetivaciones (Mignolo, 2005). Baltazar Ushca, el único indígena decidido a continuar con esta práctica ancestral, es el centro de la narración. Su rostro dignificado en un primer plano, largo y estático, junto con el sonido ambiente (un rasgado de la tierra mezclado con una profunda y agotada

respiración), abre el documental, haciendo intuir que el resto del cuerpo del héroe de esta historia está picando el elemento crucial, el hielo. La cara esforzada de Baltasar, nunca mira a la cámara pues está ocupada observando el hielo. Su cara laboriosa logra disociar el sutil y perverso encanto del agua congelada del volcán de su subjetividad e interpela, nuevamente, al espectador (Figura 3).



Figura 3. Fotograma de *Baltazar Ushca, el tiempo congelado*

Otro recurso interesante es que se hace un contrapicado del personaje mientras este, valga la redundancia, *pica* el hielo. La laboriosa acción de Ushca es captada por la estratégica ubicación de la cámara que logra que la gotas y los trozos del agua congelada golpeen y humedezcan el lente, como si en realidad el hielo se arrojase a las caras de los espectadores y nublase sus miradas, confundidas por el encuentro con este Otro extraño que los requiere. El hielo pierde su carácter hipnótico y causa cierta angustia, cierto estupor. Ahora fragmentado, revela su carácter de escondite de la alteridad indígena que se vuelve hiperpresente.

Probablemente el acierto más interesante que tiene este documental radica, no obstante, en intentar romper la narración cronológica para cifrar las acciones del sujeto indígena. La trama maneja una serie de analepsis y prolepsis que se conducen a través de un texto informativo, la única presencia deliberadamente omnisciente en el trabajo. *Baltazar Ushca, el tiempo congelado* empieza en “diciembre de 2006. Hora 13:15 pm” que es cuando vemos a Baltasar picando el hielo; luego se traslada a “13 minutos antes” donde lo vemos subiendo con su mula a la parte nevada del volcán; después a “3 horas 20 minutos antes”, que es cuando encontramos al protagonista todavía en “tierras bajas” cortando la paja que servirá

para aislar el hielo y sus propios pies;<sup>7</sup> posteriormente se retrocede a “7 horas 7 minutos antes”, momento en el que vemos cómo Baltasar se despierta y bebe una colada caliente para soportar el día arduo por venir; luego el texto informativo anuncia que se retrocede hasta “7 días antes”, cuando vemos cómo Baltasar baja con su mula al mercado, vende dos bloques de hielo por cinco dólares y recibe —como para aumentar la ironía de la historia— un jugo hecho con el mismo hielo que acaba de vender a la mujer mestiza del mercado; la narración termina “30 años antes”, con una escena del documental *Los hieleros del Chimborazo* en el que se mira la tarea de hielero, que no ha cambiado. Para acentuar el hipotexto se vuelve a diciembre de 2006, pero intercalando escenas de 1976, año en el que se grabó el material que será estrenado en 1980 y que corresponde al primer documental. Finalmente, la cámara a través del *reverse time lapse* empieza a hacer que las acciones de picar el hielo y de subir ese hielo a la mula vayan hacia atrás. El hielo destruido vuelve a construirse, el hielo transportado vuelve a su lugar de origen, el indígena repite su viaje, el Chimborazo se vuelve a mostrar majestuoso. Se rompe así la cronología de la narración, que busca intencionadamente la elipsis y se evidencia la circularidad del tiempo indígena. Esta cuestión se ve intensificada con la mascarilla utilizada sobre el lente para la filmación que forma un iris ovalado que incomoda la mirada y que utiliza esta figura geométrica, nuevamente, para pensar en la historia que enmarca al sujeto indígena andino. En este ejercicio hipotextual, en el que finalmente se muestra el parentesco de ambos documentales, se evidencia el afán de dar cierta agenciabilidad al sujeto indígena, de interpelar al espectador e incluso de romper un modelo narrativo tradicional. Es decir, de una estética otra que traduzca a la actualidad la centenaria labor de subir y bajar el hielo del Chimborazo al reivindicar al último sujeto que realiza este trabajo.

En este sentido, el epílogo de este segundo documental es fundamental para romper con la romantización genealógica del hielo. Se muestra a Baltasar en la civilización, en la ciudad de Riobamba situada en las faldas del Chimborazo, que llega con las mulas cargadas con el hielo al mercado central. Allí, una mujer mestiza que vende zumos compra el hielo a Baltasar e intenta mantener un diálogo con él, consciente de la presencia de la cámara. “Un jugo con huevo de campo para poner fuerzas a mi Baltasar”, dice ella, mientras le sirve la bebida hecha con el hielo que él ha traído. “Para caminar Chimborazo”, replica él. Ella se ríe y mientras lo toca le dice con un tono condescendiente: “Él siquiera. Ya estás famoso vos hijito, te conoce todo el mundo”. La mujer se aleja y Baltasar se queda mirando su jugo

---

<sup>7</sup> El trabajo nos muestra cómo la paja sirve como una suerte de media (calcetín) térmica que calienta y aísla al pie, si esta se pone dentro de una bota, por ejemplo.

frente a la cámara. En ese momento, en milésimas de segundo, puede verse cómo Baltasar tiembla, no sabe como tomar el vaso, si beber del sorbete (pajita) o directamente del recipiente. Se decide por el sorbete y bebe su jugo mientras la cámara se acerca y filma esta escena, el clímax del recorrido que empezó hace 30 años. Baltasar, metáfora del buen salvaje, nos muestra con su cuerpo incómodo que esa fama de la que hablaba la mujer mestiza y que la insistente cámara que inspecciona sus acciones evidencia en presente, es quizá la nueva forma de entendimiento, pero también de explotación, del sujeto indígena contemporáneo (Figura 4).



Figura 4. Fotograma de *Baltasar Ushca, el tiempo congelado*

Todas estas estrategias intentan dar cuenta de una estética que busca interpelar la colonialidad del ver. No obstante, y hablando en términos subjetivos, ¿qué decolonización subjetiva opera? ¿Se logra ese *aka pacha* que Rivera Cusicanqui requería en la representación filosófica, política y, correlativamente, cultural del sujeto indígena? ¿O hay un retroceso hacia el documental tradicional etnográfico que no quiere traer al presente ciertas incomodidades que problematicen un diálogo visual heterogéneo?

Baltasar Ushca, en tanto que personaje, no se presenta como un sujeto indígena de cambio que pueda, desde el presente, revolver el pasado. Puede escarbar en él, sí. Pero no puede ayudar a reconfigurar el hoy desde su cotidianidad. Puede verse así, en el uso de su personaje, la focalización indigenista de hablar por el Otro, de construir un sujeto que, como menciona Spivak, es en el fondo una búsqueda de lectores y audiencias más que un ente de acción política (2010: 240-242). De ninguna forma este trabajo logra articular todos (en verdad ninguno) los logros sociales mencionados (incluso los posibles retrocesos) que conforman al sujeto social indígena ecuatoriano en el personaje. La voz de Ushca, su

castellano *impuro*, que aparece en otros trabajos,<sup>8</sup> no inoportuna al espectador siquiera. Es un personaje deseado por un indigenismo contemporáneo sin conflictos, pues mantiene el parsimonioso ideal de una cultura que se detiene en el tiempo. De igual modo, el documental presenta a Ushca como un sujeto en *peligro de extinción*, al ser el último indígena que realiza el trabajo de hielero en el Chimborazo, cuestión que nuevamente recicla la idea del Otro antropológico que, de algún modo, lamenta la pérdida del oficio ancestral sin revisar otras posibles relaciones del protagonista con su comunidad.

Bajo este cariz, es posible pensar que Baltasar Ushca en este trabajo es una suerte de “informante nativo” (Spivak, 2010: 18), desplazado por las dos culturas (la nativa y la occidental) pues mientras cuenta a la una “secretos” de la otra, recibe ciertos réditos pero sin obtener un lugar de auto-enunciación. Al ser Ushca ese informante nativo que se queda solo, la cámara puede asirlo más fácilmente. Y, en este caso, ese control y esa presentación poética pero descafeinada del indio propone, quizá, un regreso del indigenismo tradicional, ese de buenas intenciones mestizas para la representación del indígena. Una representación que lo congela como agente utilitario para ciertos discursos, que impide la descolonización efectiva y que ha sido la carta de presentación del socialismo bolivariano, desmovilizador de las subjetividades políticas indígenas hoy en día.<sup>9</sup> No deja de ser interesante dar cuenta de cómo parece haberse producido un giro argumental, proveniente quizá de una pluriculturalidad, digerida por el capitalismo, que refleja parte de la estética de varios trabajos realizados en esta época.<sup>10</sup> Aunque también, y en esto la subjetividad indígena andina ha sido, afortunadamente, impredecible como agente social, quizá esta época de control, de deseo de contemplación nativa, pueda generar nuevas movilizaciones, rupturas sociales y propuestas estéticas que vuelvan, de algún modo, a indisciplinar la mirada, más

---

<sup>8</sup> En los últimos años se han realizado varios trabajos audiovisuales (sobre todo, de carácter periodístico). Ejemplos son *El oro de Baltasar: el último hielero del Chimborazo* (Freddy Gómez, 2008). *El último héroe de los Andes* (2011, del programa *Culturas indómitas*). El más mediático ha sido *The Last Ice Merchant of Ecuador* de Sandy Patch (2012). En internet se encuentran videos *amateurs* en los que aparece Ushca hablando o actuando.

<sup>9</sup> Pienso en documentales como *Labranza Oculta* (Gabriela Calvache, 2011), en largometrajes de ficción como *Feriado* (Diego Araujo, 2014) o en cuentos como “La puta madre patria” (Miguel Antonio Chávez, 2007) que usan la matriz indigenista de subalternización como parte vital de su caracterización del sujeto nativo.

<sup>10</sup> Pensando en la urgencia decolonial propuesta por Rivera Cusicanqui, recientemente el presidente de Ecuador, Rafael Correa (apoyado inicialmente por el movimiento indígena para su ascenso al poder), acaba de atestar un golpe importante al movimiento indígena ecuatoriano. Ha decidido retirar el comodato a la sede de la CONAIE, corazón político del movimiento indígena, por sus múltiples críticas hacia su gobierno (en tema de extractivismo, manejo de aguas y desarticulación política, especialmente) y porque, según el presidente este organismo, ya no representa al movimiento indígena sino que su gobierno es el que lo hace. La CONAIE se ha quedado sin un hogar físico en el aparataje del Estado y nuevas marchas desde las provincias hacia la capital serán parte de la tónica de este tiempo.



ahora que existen sujetos indígenas organizados políticamente que pueden estar detrás de una cámara y gestionar espacios de producción y exhibición del material audiovisual.

Es importante mencionar que este segundo documental articula además un discurso indigenista tradicional de filiaciones históricas que debe ser analizado en Ecuador como parte de un archipiélago de poder andino (Murra, 2002), donde se reparten ciertas cuotas de poder en el fragmentado espacio de elevaciones y planicies. En este sentido, dejo de hablar desde el análisis narrativo y me centro en el de la autoría. Una autoría, por otra parte, genealógica, que de modo simbólico une el legado indigenista ecuatoriano desde la sangre. Los autores del primer documental Igor y Gustavo Guayasamín son hermanos. Ellos, a su vez, son sobrinos de Oswaldo Guayasamín, el pintor mestizo cumbre del indigenismo y figura clave de su inscripción en el discurso político latinoamericano. Los autores del segundo documental son el propio Igor y su hijo José Antonio. De este modo, la rúbrica indigenista, desde la perspectiva autorial, también sufre una serie de analepsis y prolepsis al momento de la ejecución. Son distintos cuerpos masculinos de la misma familia los que marcan esa construcción ideológica a través del tiempo, emparentando generacionalmente los dos documentales. Resulta pertinente mencionar que *Los hieleros del Chimborazo* y *Baltazar Ushca, el tiempo congelado* tienen la misma duración, veintidós minutos, como si quisieran recordarle al espectador que ambos son textos gemelos (que tienen una relación de hermandad sanguínea), o quizá la continuación de un mismo proyecto (que establecen el vínculo entre padre e hijo). El indigenismo, al menos este, busca en el registro audiovisual su continuidad a través de una marca de estirpe.

Al usar estas tácticas de construcción textual y autorial, se congela en el tiempo ya no al indio, sino al indigenismo como discurso importante para la articulación de la nación ecuatoriana y de la región andina en el siglo XX, en tanto que primera propuesta filosófica (en la matriz filosófica occidental, claro está) de rúbrica latinoamericana. Detener en un tiempo mítico esa mirada indigenista es una táctica que permite al mestizo entablar ciertos diálogos con la alteridad, aunque sin la urgencia que requería Rivera Cusicanqui. De este modo, la metáfora del hielo puede servir también para evidenciar cómo la autoría, en tanto que función del lenguaje, propiedad de los textos y articulación del sistema cultural (Foucault, 1998), intenta mantener *bien conservado* el discurso indigenista tradicional ecuatoriano.

En consecuencia, es posible concluir que los dos documentales expuestos enfocan y parcialmente desenfocan la identidad subalterna indígena, la narración histórica andina y la autoría. Si bien el segundo documental tiene más herramientas para buscar una

descolonización de la subjetividad indígena, como el presentar estéticamente una ruptura más dramática de la macabra simbiosis entre el indígena y el hielo, no deja de fracasar en una empresa decolonial que continúa sin politizar al sujeto runa, desde el pasado hacia el presente, y que aún no se cuestiona respecto a temas como la audiencia o el habla nativa. Probablemente, por su irrevocable carácter indigenista que, más que apelar a la interculturalidad —o incluso a la “inter-epistemología”, a la interculturalidad epistemológica, que vincule diferentes visiones culturales (Walsh, 2006: 33)—, todavía deja al sujeto indígena, como a Atahualpa en su momento, atrapado en una escritura y una episteme de carácter testimonial, aún cuando no haya sido la intención de sus directores.

No puedo terminar este ensayo sin referirme de modo muy sucinto a ciertos sujetos que creo que quedan doblemente subalternizados en estos y otros documentales ecuatorianos: las mujeres indígenas.<sup>11</sup> Si hace treinta años el espectador ignoraba que Baltasar estaba allí, entre el grupo de los hieleros, en ambos documentales los cuerpos de las mujeres indígenas también se pasan por alto de modo deliberado por la cámara, como si fuesen parte accesoria de la historia.<sup>12</sup> Las mujeres, no obstante, aparecen intermitentemente y posibilitan buena parte de ambas narraciones. La mujer que intenta detener al indígena descontrolado (en el caso de *Los hieleros del Chimborazo*) o la mujer que se levanta antes que Baltasar para preparar su comida y que aparece como si fuese un elemento del escenario (en el caso de *Baltazar Ushca, el tiempo congelado*), son también parte de esa compleja historia del Chimborazo y la provisión puruhá del hielo, que parece haberse fundido mejor con las subjetividades indígenas masculinas. En la focalización indigenista que se resiste a pasar a otros modos de mirar la corporalidad nativa, queda pendiente la crítica a su indiferencia y doble subalternización del sujeto mujer indígena, doblemente repudiada, semi-informante nativa (Spivak, 2010: 71-96). Cuestión fundamental pues para decolonizar la mirada, el género —un argumento no abordado en este ensayo y que debe ser analizado en otros trabajos— es también un requerimiento *sine qua non*.

## Bibliografía

Aljovín de Losada, C. & Jacobsen, N. (eds.) (2007). *Cultura política en los Andes (1750-1950)*. Perú: IFEA.

---

<sup>11</sup> Aunque también los niños y niñas son parte de un tratamiento similar.

<sup>12</sup> Muestra de ello es que en el documental *El oro de Baltasar* se ve que Baltasar no está tan solo, sino que su sobrina Cristina lo acompaña y le da panela para que él resista. Es pues la muestra de que él no trabaja en la poética soledad que el documental *Baltazar Ushca, el tiempo congelado* intenta mitificar.

- Arguedas, A. (2006). *Raza de bronce*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Arguedas, J. M. (1978). *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Barrera-Agarwal, M. (2015). “La huella del Chimborazo en el siglo XIX”. *El Comercio*. Edición del 17 de enero.
- Barriandos, J. (2010). “La colonialidad del ver”. *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal: 130-160.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Contreras, J. (comp.) (1995), *Alimentación y cultura. Necesidades, gustos y fronteras*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo de la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima: CELACEP.
- Foucault, M. (1998): *La función secretario*. Córdoba: Litoral.
- García Márquez, Gabriel (1982). *Cien años de soledad*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Goody, Jack (1995). “Alimentación industrial: hacia una cocina mundial”. En Jesús Contreras (comp.) (1995): 307-333.
- Gotkowitz, L. (2007). “‘Bajo el dominio indio’: movilización rural, la ley y el nacionalismo revolucionario en Bolivia en la década de 1940”. En: Aljovín & Jacobsen (eds.) (2007).
- Guayasamín, Igor y Guayasamín, Gustavo (1980). *Los hieleros del Chimborazo*. 16 mm. 22 minutos. Quito: Archivo de Cinemateca Nacional.
- Guayasamín, Igor y Guaysamín, José Antonio (2008). *Baltazar Usbca, el tiempo congelado*. CV Cam color. Barcelona: Archivo Cinecuanon.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: CNCine.
- Levinas, E. (2006). *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI.
- Maldonado-Torres, N. (2007). “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. In: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.) (2007):127-169.
- Mires, F. (1992). *El discurso de la indianidad*. Quito: Abya-Yala.
- Mariátegui, J. C. (1998). *Siente ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina. La Herida colonial y la opción poscolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Murra, J. (2002). *El mundo andino*. Lima: iep.

- Poole, D. (2000). *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino*. Lima: Sur.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Argentina: Tinta Limón.
- Romero Albán, K. (2011). *El cine de los otros: la representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Sanjinés, J. (2005). *El espejismo del mestizaje*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Spivak, G. (2010). *Crítica de la razón postcolonial*. Madrid: Akal.
- Tuaza, L. A. (2007). *Baltazar Ushca: el último hielero de Chimborazo*. Revista ICONOS: 173-176.
- Walsh, C., García Linero, A. y Mignolo, W. (eds.) (2006). *Interculturalidad, descolonización del estado*, Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Walsh, C. (2006). "Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial". In: Catherine Walsh, Álvaro García Linero y Walter Mignolo (eds.) (2006): 21-71.