

# LETRAS

## DEL ECUADOR



Grabado de Peter Mussfeldt.



Nº 211 NOVIEMBRE DE 2020

### CONTENIDO

REFLEXIONES INUSUALES SOBRE ACONTECIMIENTOS USUALES DE FERNANDO TINAJERO • DOS NOVELAS DE ERNESTO CARRIÓN  
GONZALO ZALDUMBIDE Y EL MODERNISMO EN EL ECUADOR • UN SORPRENDENTE LIBRO DE MIGUEL VALVERDE  
ASDRÚBAL, EL CARICATURISTA • MESÍAS MAIGUASHCA • ENTREVISTA A ALICIA YÁNEZ COSSÍO POR FAUSTO RIVERA  
EULER GRANDA: ANTIPOESÍA Y GUERRA CIVIL • POESÍA DE CRISTÓBAL ZAPATA, ESTEBAN JARA Y SANTIAGO GRIJALVA  
MARÍA LUISA GONZÁLEZ: CINCUENTA AÑOS EN LA DANZA • PETER MUSSFELDT POR PETER MUSSFELDT  
NATALIA ESPINOSA: INCUBADORA DEL TIEMPO PERDIDO • EL CRIMEN DEL TAROT DE ALEJANDRO MOREANO  
SANGUÍNEA DE GABRIELA PONCE • PREMIO NACIONAL EUGENIO ESPEJO • EL VOLCÁN Y EL COLIBRÍ DE CARRERA ANDRADE

# LETRAS DEL ECUADOR

PERIÓDICO DE LITERATURA Y ARTE

Fundado por Benjamín Carrión  
el 1 de abril de 1945

Año XLVI N° 211  
NOVIEMBRE 2020

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

Camilo Restrepo Guzmán  
Presidente

Patricio Herrera Crespo  
Director de Publicaciones

LETRAS DEL ECUADOR

Irving Iván Zapater  
Director

Ernesto Proaño  
Edición, diseño y diagramación

Ilustraciones de Carlos Rosero

Retratos dibujados por  
Patricio Ponce Garaicoa

La dirección agradece la especial colaboración  
de Patricio Estévez para este número.

Impreso en la Editorial Pedro Jorge Vera de  
la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

Jefe de Taller: Jaime Paredes  
Fotomecánica: María Garzón  
Prensistas: Juan Carlos Centeno  
y Ricardo Silva

Avenida 6 de Diciembre N16-224  
Teléfonos: 02 2902274 / 02 2565808  
Quito, Ecuador

Los autores responden por las  
ideas expresadas bajo su firma.

Fotografía de portada de Patricio Estévez

ISSN 1390-9452

## UNA NUEVA LLAMADA

En los días que siguieron a nuestra derrota militar y a la firma del Protocolo de Río, Benjamín Carrión llamó a los ecuatorianos a volver sobre sus pasos y contrapesar el desconcierto y la frustración que flotaban en el ambiente, con una renovada fe en el destino del país. Y, para ello, se necesitaba recuperar desde los orígenes, el rumbo marcado por nuestros padres tutelares. «Volver a tener patria» se convirtió en el lema de esta cruzada y la cultura el medio para engrandecernos. Si el uso de la fuerza había ocasionado la mutilación territorial, debía ser la energía proveniente de las diversas manifestaciones culturales la que compense la sensación de abatimiento espiritual imperante en aquel entonces.

Como es conocido, de esta fuente surgió la Casa de la Cultura Ecuatoriana y su actividad, desde el año de su fundación hasta bien avanzados los cincuenta, permitió que pudiésemos dar la espalda a la frustración y al desencanto. Por obra de un selecto grupo de intelectuales, animados por hacer y no solo discurrir, se fue cimentado todo un programa de realizaciones, algunas de las cuales aún hoy nos enorgullecen.

Nuestro presidente, en columna publicada en el número 46 de *Casapalabra* ha invitado a un debate alrededor del papel que correspondería a la institución en las actuales circunstancias del país, no otras, según su expresión, que las provocadas por la reducción de los recursos para la educación, el impacto a la salud pública por causa de la pandemia y el desconcierto ante la anomia de nuestra política.

Si nos concretamos a este último factor, pues los dos primeros estarían comprendidos en él, debemos estudiar las razones que han conducido a nuestro cuerpo social, y no solo al involucrado en la política, a este estado de anomia.

La situación actual de nuestra vida social exige cuidadosas reflexiones para no caer en el análisis de los efectos olvidando las causas. Son éstas las que nos permitirían recuperar el rumbo, tal como predicaba Carrión.

Y, claro, son causas de diverso origen y solo con nombrarlas podrían causar escozor en muchos. Pero hay que hacerlo, pues, enfrentándolas, va a ser posible el destierro del discurso fácil y hasta demagógico a que la mayoría de nuestros líderes nos tienen acostumbrados.

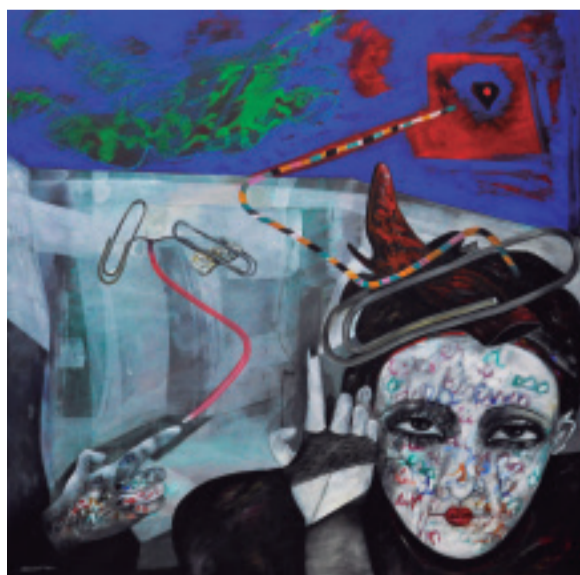
Cabría preguntarnos si hemos entendido y practicado la democracia como sustento de la convivencia social y práctica de la gestión pública o si, al contrario,

es una simple formalidad que exime la comisión de frecuentes desafueros y abusos y, si en estas circunstancias, es comprensible la desconfianza en el sistema democrático por parte de la población, sobre todo de los más jóvenes, por no constituir el medio más efectivo para asegurar la organización del Estado y el logro del bien común, su fin primordial. Esta forma de pensar podría ser tan peligrosa como antesala a gobiernos autoritarios y a un cesarismo del cual todos los males estarían por venir. Ello habrá que evitar por todos los medios a nuestro alcance, en la convicción de que la democracia no es un absoluto ni un proyecto para futuro, sino un método de convivencia civilizada, como nos recordaba Octavio Paz.

De igual manera, cabe preguntar si una distorsión del multiculturalismo no ha contribuido a desvanecer el sentido de pertenencia a algo que en el pasado y en conjunto nos identificaba, llámese patria, nación, república, o como sea. Con el argumento de la existencia de varias nacionalidades dentro del mismo Estado, se ha arribado a una grave disgregación de objetivos e intereses, a la aparición de conflictos y al destierro de simbologías que daban sentido a una pertenencia común. Sin negar la riqueza cultural de las diversas etnias existentes en el país, de sus ancestros y del respeto a sus propias culturas, es menester volver la mirada a un proyecto global que busque la sana armonía entre todos, con igualdad de oportunidades, respeto mutuo y la ausencia de complejos de exclusión. De allí, la importancia de la interculturalidad como su indispensable complemento.

Y, en fin, existe el peligro de que la globalización produzca efectos que impidan comprender el sentido trascendente de la vida humana y los deberes de solidaridad para con el prójimo. Cuando el egoísmo supera a la fraternidad, el afán de lucro aparta a la honradez y la pulcritud, el éxito fácil a los logros conseguidos en toda una vida, lo fútil a lo importante, nada bueno será posible prever. El consumismo, la desordenada explotación de los recursos naturales, el incremento de la brecha entre ricos y pobres, no son, entre tantos, sino signos de un pernicioso desequilibrio que es menester corregir urgentemente.

Está claro, entonces, que urge una nueva llamada. A nuestra conciencia, a nuestra voluntad, a nuestra acción. Solo así podremos superar esa sensación de anomia que cae pesadamente sobre nuestra cotidianidad y que nos lleva a presentir nuevas derrotas y mayores frustraciones que las soportadas en el pasado.



Carlos Rosero, *Bala perdida*, 2010.

*Los libros, y en general la letra impresa, se alimentan de la libertad y a la vez la amplían. La modernidad política apareció con la libertad de imprenta, con el derecho a escribir y publicar sin restricciones. Defendamos este valor fundamental, con más razón frente a los gobiernos populistas que hoy amenazan nuestra gerencia liberal y ponen en riesgo la democracia.*

*Nuestra Feria es una empresa cultural pública, creada y sostenida por la Universidad de Guadalajara. Esta fórmula parece un error por quienes desean que la suerte del libro se deje entera en manos del mercado, pero también a los gobiernos que creen que la cultura es*

*prescindible y que los libros, la ciencia, la educación deben sacrificarse por otros ideales. Nuestra Feria ha querido demostrar, por el contrario, que la cultura es una inversión, nunca un gasto. Y que el desarrollo es ilusorio si se descuida el capital humano y cultural.*

*Vivan los libros, porque ahí donde cualquier libro hace que dos personas se encuentren, existe también la posibilidad de un mundo mejor.*

Raúl Padilla, presidente de la Feria de Guadalajara, al recibir el Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades, el 16 de octubre de 2020 (fragmentos).

# LAS PARADOJAS DE LA MEMORIA Y EL DESEO

REFLEXIONES INUSUALES SOBRE ACONTECIMIENTOS USUALES<sup>1</sup>

Fernando Tinajero

<sup>1</sup> Solemos hablar de la cultura como si ella fuera una cosa que se encuentra entre las cosas: le asignamos estos o aquellos caracteres, le atribuimos derechos, a veces consideramos que ella también tiene obligaciones: en una palabra, confiamos en su existencia objetiva porque la confundimos con los productos que de ella se desprenden.

Pero la cultura no es una cosa entre las cosas ni se confunde con sus productos. La cultura no es un cuadro ni un libro y tampoco un sonido armónico que induce un movimiento corporal. Como sugerí en otra parte<sup>2</sup>, la cultura es un conjunto de prácticas sociales cuya función consiste en producir un mundo paralelo al mundo de las cosas: me refiero al *mundo del sentido*. Cuando el cura Valverde le dijo a Atahualpa que el libro que llevaba en su mano contenía la palabra de Dios, el Inca lo tomó, se lo llevó junto a su oreja, y como no oyó nada, lo arrojó al suelo convencido de que aquel extraño le estaba engañando: puesto que su cultura era ágrafa, le era imposible concebir un objeto tan raro como un libro. O sea que el mundo de las cosas entre las cuales transcurre la vida humana es un mundo de múltiples sentidos: para ver un libro, no basta tener ojos y posarlos sobre alguno de aquellos que reposan (esperan) en los estantes de una biblioteca: también es necesario haber nacido y vivido en el seno de una sociedad que ha heredado el arte de la escritura. Igual ocurre con ciertas copas de gran tamaño y ricamente trabajadas en metales preciosos: para ver en ellas el receptáculo de la divinidad y no una simple obra de orfebrería, es necesario vivir en el contexto de una cultura cristiana. Vista en su conjunto, la cultura es, por lo tanto, *una proyección de la conciencia sobre el mundo de las cosas*. Una proyección que, por lo mismo, tiene un costado subjetivo y otro costado objetivo.

Para intentar la comprensión de la cultura es necesario, por lo tanto, comenzar por la conciencia humana que da sentido a las cosas. Como Jano, la conciencia humana tiene un doble rostro que le permite mirar simultáneamente los dos polos del tiempo. Por eso su existencia no es una suma caótica de instantes aislados, sino una ordenada sucesión que va desde el pasado hacia el futuro y se coagula en el presente. Porque mira al pasado, la conciencia es capaz de *recordar*; pero porque mira simultáneamente al futuro, la conciencia es capaz de *proyectar* sobre la existencia su propia prefiguración. No se trata, sin embargo, de dos miradas diferentes que

buscan independientemente lo que fue y lo que será. Al contrario, se trata de miradas que se presuponen mutuamente, se complementan, se auxilian. En una conciencia sana, toda mirada hacia el futuro lleva incluida la experiencia que le ofrece el pasado; y a la vez, toda mirada al pasado guarda en sí misma, como el capullo a la flor no nacida, una motivación que tiene su origen en la mirada opuesta. Recordar y proyectar son, por lo tanto, las funciones propias de la conciencia: sus dimensiones se llaman *Memoria y Deseo*.

<sup>2</sup>

Dueño de una conciencia semejante, el ser humano ha venido proyectando su conciencia sobre la realidad circundante, con cuyos materiales ha ido construyendo mundos distintos desde los tiempos remotos de un pasado que es casi inalcanzable. A veces estos mundos han sido simultáneos y distantes; otras veces, han sido sucesivos y cercanos. Así han aparecido formas de vivir, de alimentarse, de habitar; formas de organizar el trabajo y de honrar a los dioses y a los muertos; formas de amar y perpetuarse en la prole; formas de conservar la experiencia social acumulada, y cada una de estas producciones ha contribuido a perfeccionar nuevamente la conciencia, ha aguzado sus miradas, ha enriquecido su capacidad de recordar y proyectar: ha puesto en cada mirada la aptitud para inventar, de modo que el recuerdo se convierte también en una creación que compite a veces con la invención del futuro.

Todo ese quehacer humano, esa proyección de la conciencia que recuerda y proyecta; esa producción de mundos y mundos que se suceden en el tiempo es lo que llamamos *cultura*. Las *prácticas sociales* que la integran tienen la doble función de generar los *sentidos* que se asignan a las cosas y de generar las *representaciones simbólicas* del mundo. Pero este doble quehacer tiene un principio unificador que reproduce la estructura dual de la conciencia que se encuentra en su origen. Por eso, *también la cultura es Memoria y Deseo*. Por eso la cultura es conciencia objetivada.

En tanto es Memoria, la cultura tiene una función *conservadora*: en ella y por ella, los hombres guardamos la experiencia colectiva acumulada y el saber que la expresa. En tanto es Deseo, su función también es *transformadora*: en ella y por ella los hombres soñamos siempre con un mundo-otro. La cultura implica, por lo tanto, una tensión permanente entre la conservación y la transformación. Se trata de una tensión por la cual cada uno de los polos requiere del otro para reafirmarse a sí mismo.

Puesto que Memoria y Deseo persiguen los opuestos polos del tiempo, lo que fue y lo que será, la cultura hace posible la concepción sintética del Tiempo como unidad del pasado y el futuro *en* el presente. No hay mirada al futuro ni proyecto que pueda prescindir de la Memoria bajo la forma de saber y de experiencia; pero tampoco hay indagación sobre el pasado que sea

ajena a algún vislumbre, a algún atisbo siquiera del tiempo por-venir.

<sup>3</sup>

No obstante, el ser humano es imperfecto. Peor todavía: sus imperfecciones han ido acumulándose sobre él, por efecto de los mismos sistemas de organización social que ha inventado para ser siempre mejor. Entre tales sistemas sobresale el estado, cuyo origen se encuentra en la necesidad de organizar la vida social *desde el poder*.

Como todo producto de la cultura, la aparición del estado fue un paso adelante en el largo camino del perfeccionamiento de la vida humana; pero como todo producto de la cultura, aquello que comenzó siendo un avance terminó por convertirse en su contrario. En efecto, el estado es el guardián del orden y la estabilidad y deviene refractario a los cambios: lo que busca es la *consagración de las instituciones* del derecho y de la política, es decir, la erección de formas modélicas de orden y las convierte en ritualidad. La ley, que organiza la vida con miras al futuro, tiende a hacer del futuro una repetición del presente, que se vuelve pasado. Por eso el

**La cultura es una proyección de la conciencia sobre el mundo de las cosas.**



Carlos Rosero, *El jardín del pianista*, 2008.

estado ancla la vida en la Memoria y rehúye al Deseo; es receloso frente a la aventura de los descubrimientos, a las nuevas creaciones y al deslumbramiento de lo nuevo. Cuando cambia, cediendo a los impulsos de la vida, cambia para mejor conservar: su razón de ser es el pasado y busca reducir al pasado su futuro. No puede ser ajeno a la cultura, porque de ella procede y es él mismo encarnación de los valores colectivos; pero lo que le interesa de la cultura es siempre la Memoria<sup>3</sup>.

No es casual, por lo mismo, que la relación del estado y la cultura se vuelva siempre conflictiva, y que lo sea incluso cuando el estado auspicia a la cultura. A veces, es verdad, el estado estimula en forma decisiva al Deseo y la persecución de lo nuevo: la Atenas de Pericles, la Florencia de los Medici, la Prusia de Federico, la Francia del Rey Sol. Pero son casos de excepción. Lo habitual es que el estado mire con recelo a la cultura, y cuando es necesario, llega a decir con Goering: «Cuando me hablan de inteligencia, saco el revólver». Por eso, no siempre es Atenas la que hace posible el nacimiento de la filosofía estimulando el diálogo en la plaza pública, pero siempre es Atenas la que mata a Sócrates.

4

Una cultura que estrangula su Deseo y se concentra en la Memoria, termina estrangulando también a la Memoria. Entonces la realidad no puede ser totalidad, ni la conciencia puede ser autoconciencia: la realidad es solamente un presente fragmentario que constantemente se evade; ninguna acción puede tener continuidad y todas tienen que empezar nuevamente, buscando en forma neurótica la «refundación» de lo mismo. Su lugar es el lugar del comienzo que retorna, el lugar de la quietud y de la espera, el lugar del gerundio. El gerundio no es el lugar del ser ni del actuar: es el lugar del estar, del demorar; un lugar que no puede señalarse ni desearse: es lo neutro, el vacío.

### La cultura implica una tensión permanente entre la conservación y la transformación.

Tal es la situación de la cultura ecuatoriana. Y ocurre que, en medio de una situación semejante, el estado decide auspiciar a la cultura arrancándola de las manos de la propia sociedad que la produce. ¿Qué puede hacer entonces, si no está a su alcance reintegrar la Memoria y el Deseo? Un país sin Memoria es un país que no puede desear: cuando el Deseo surge, por ser Deseo sin Memoria se agota a sí mismo, se consume.

No es por puro azar que el auspicio estatal a la cultura se traduzca en fondos para refundar las bibliotecas ya fundadas; crear museos ya creados; convertir las artes en cómoda rutina bajo sueldo que por lo mismo nace ya como cultura autocensurada. Entonces la cultura solo puede ser considerada bajo el agrio criterio del contable: cuántas funciones de teatro, cuántos discos grabados, cuántas exhibiciones de arte, cuánto dinero invertido, cuánta libros impresos y embodegados, cuántos metros cuadrados para instalar muy lejos aquel museo que al estar cerca podía ser una semilla de Memoria y de Deseo.

Pero no: para el estado, las piezas de un museo son solamente *cosas* viejas, ollas rotas, muebles con patas cojas, cuadros de santos y paisajes que no se diferencian de los cromos que había en los viejos calendarios. No son las cosas que están envueltas en un lienzo de tiempo y de Memoria; no llevan en sí mismas impresa la conciencia que un día plasmó en ellas su Deseo. No. Son cosas viejas, cosas muertas, y da igual si están aquí o están allá. O que no estén. ¿Por qué tendrían que estar en alguna parte si apenas son cosas sin Memoria?

5

En la era del capitalismo, las imperfecciones humanas sobrepasan con creces a lo poco que en la humanidad puede considerarse como casi perfecto. Por un Confucio, un Platón, un Bach, un Dante, un Shakespeare, un Newton, un Cervantes... o un Carrera Andrade, la humanidad tiene centenas de miles y millones de seres cuya estupidez sobrepasa a la que injustamente solemos atribuir a los animales: allí está para probarlo la innumerable serie de guerras y violencia; la destrucción desafiada de la casa común, que es la Naturaleza; la perversión refinada del delito... Esto quiere decir que, en la abrumadora mayoría de los seres humanos, la conciencia tiene embotada su capacidad de ver a la vez el pasado y el futuro.

Los mismos productos del hombre y sus mismas formas de organización social han *enajenado* la conciencia humana.

«Enajenación» es una palabra (no inventada por Marx, sino por Hegel) para designar ese fenómeno de difícil comprensión por el cual el Ser se hace ajeno a sí mismo, exteriorizado, vuelto hacia sí como otro. «Enajenación» es también la palabra que suele designar a la locura —ese indiscifrable misterio en el cual (según dicen los que saben) los hombres dejan de ser dueños de su propia conciencia. Y la esquizofrenia (siguen diciendo los que saben) es la locura por excelencia: disociación del Yo, ruptura de los vínculos con el mundo, exilio radical de la conciencia. Cuando se trata de una enajenación colectiva, la ruptura del Yo social es la disociación de la Memoria y el Deseo, que tiende entonces a inmovilizar a una de estas dimensiones de la conciencia, o a las dos. Donde se hace invisible el futuro, donde no hay mirada que busque taladrarlo, es que el Deseo ha muerto o se encuentra dormido. La vida pierde entonces su razón de ser, que es el cambio: envuelta en lo presente, cuya ilusoria realidad es la fugacidad del tránsito, acaba siempre perdiendo la Memoria. Se convierte en simulacro de sí misma, vana sombra que arrastra el pasado como un fardo y termina en el Olvido.

En vano trata de enmudecernos el esplendor de una tecnología que parece hacer inmediata realidad todos los sueños y deseos: mientras más ha avanzado el ser humano en el dominio de tal tecnología, más se ha separado de sí mismo y ha olvidado aquello que Heidegger llamaba, siguiendo a su maestro Husserl, *die Lebenswelt*: «el mundo de la vida». El mundo de la vida es el mundo de la Memoria y el Deseo.

Notas:

<sup>1</sup> Recientes decisiones ministeriales relativas a la instalación del Museo Nacional en el edificio que perteneció a la ya fenecida Unasur, en la Mitad del Mundo, han provocado, como no podía ser de otra manera, algunas reacciones adversas. Expresadas en un momento en que la atención colectiva está atrapada por otras preocupaciones, tales reacciones no han llegado a provocar el debate que el tema merecía. Quedan, por tanto, algunos cabos sueltos que acabarán creando «problemas» que no lo son en realidad, pero harán cada vez más distante una adecuada solución del problema verdadero. De ahí que considero pertinente volver sobre ese tema, para enfocarlo más allá de lo coyuntural, cuyos límites se encuentran en el opaco y limitado horizonte de lo administrativo. Lo hago absolutamente convencido de la significación profunda de un proyecto que, para ser respetuoso, me limito a calificar como desatinado.

<sup>2</sup> Véase mi artículo «Hacia una definición de la cultura», *Letras del Ecuador* No. 201, abril de 2015.

<sup>3</sup> En tiempos recientes, cuando el estado se atribuyó a sí mismo el derecho de dirigir los quehaceres culturales, uno de sus programas llevó el nombre de «Políticas de la Memoria». Se identificó como función primordial de la cultura el «rescate» de la memoria, como si hubiese estado secuestrada, y se olvidó absolutamente la necesidad de *inventar* el futuro porque ello habría requerido algo que al estado parecería haberse negado: unas «políticas del Deseo».

# SÍNTOMAS DE VIDA EN DOS GRANDES NOVELAS DE ERNESTO CARRIÓN

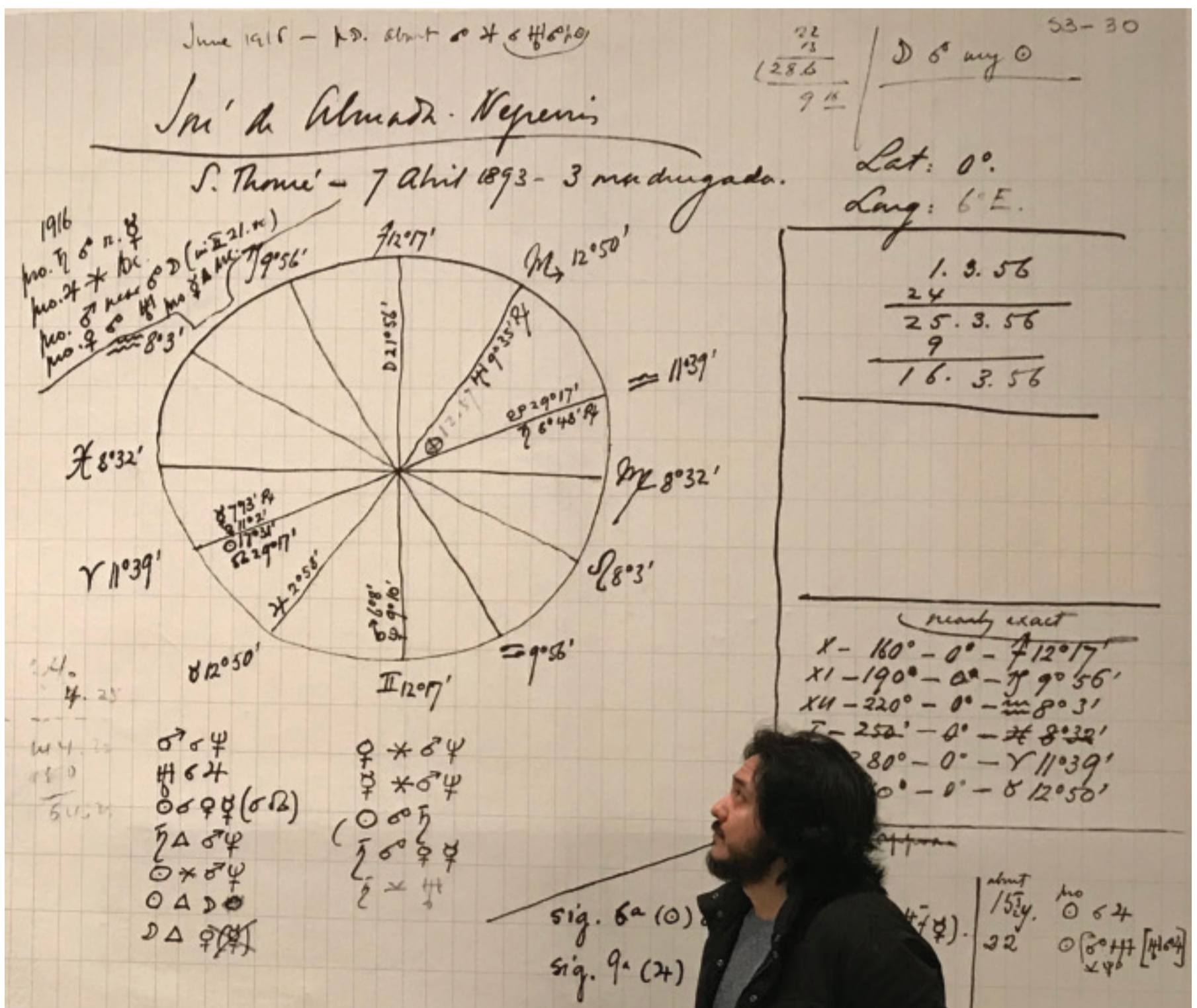
Carlos Vásquez

## LA VIDA ES ASINTOMÁTICA

La vida es una circunstancia hecha de universos. Ernesto Carrión, una de las figuras literarias más destacadas de Ecuador y de la latinoamericanidad, comprende este aserto en toda su dimensión. No lo emplea solo como justificativo para hacer de su vida zumo de letras, como está definido por él mismo en su abundante quehacer y en una producción que siempre es sostenida y siempre es futurista, ya que apunta, sin miramientos, a lo que está por venir. A veces eso se llama «lector», y cuando eso es el «lector», el futuro es pródigo y nos provee de entusiasmo. Entusiasmo que es, justamente, uno de los pilares o de los detonantes de la prosa de Carrión. Quizá este detalle pase desapercibido a primera vista, de manera

especial por ese torrente de emociones y sensaciones, a veces ambiguas y a veces desesperantes en las que entran sus personajes como quien ingresa a un quirófano sin saber, kafkianamente, si lo van a operar de un tumor maligno o si le van a reconstruir el rostro, pero con la fe de que al final algo cambiará, algo decisivo y del que no se saldrá indemne ni siendo el mismo. La poesía de Carrión siempre fue desgarradora, siempre caló en nuestros huesos y en nuestros tuétanos con probidad, retorciéndolos. Su narrativa no dista de esta capacidad tan suya de penetrar en aquello que nos mueve, pero en el caso de la narrativa, que es una propuesta a no aburrirnos ni a detenernos, hay algo que nos muestra a este autor en todas sus palabras, en

todas sus facetas, en todas sus posibles maneras de matar. Y quien no sabe matar, ¡desgracia de la letra!, no sabe escribir, aunque eso lo vuelva en un vulgar quitavidas. Carrión entiende dos cosas, que para quitar esa vida debe primero dársela, como en la tauromaquia, en la que para sacrificar a la bestia es indispensable otorgarle unos cuidados acaso desmedidos, acaso injustificados, pero sin los que la bestia no sabe responder. Los personajes de las obras novelísticas de Ernesto Carrión están resueltamente vivos, en demasía, o sea en la medida justa. Son seres en los que no nos identificamos del todo, pero que sí concebimos como seres reales, de carne y hueso, de sueños y bilis y en los que quizá vale la pena destacar un ánimo por ver de reajo a



Retrato de Ernesto Carrión, fotografía de Isabel Mármol

los demás, con intención y no sin recelo, igual a como se ve a la mosca que ronda el tarro de azúcar, listos a darle el manotazo definitivo.

La obra de Carrión, de por sí inscrita en una suerte de novela de trama y negra, se vale de un armamento lingüístico especial (ya nos referiremos en detalle al aspecto estilístico y al paisaje y a ubicación, aportes significativos en su prosa), el de la ruindad de las palabras en la boca. Al leerlo, es fácil reconocer rastros de una novela decadente, sobre todo la estadounidense, marcada y elevada a sus mayores potencias por Charles Bukowski y de manera expresa por John Fante, aunque ciertamente se podría nombrar una cifra elevada de autores que descuellan en este ramo, en el que aunque desde el cuento también se avizora a John Cheever y Raymond Carver, maestros en el arte de decir las cosas con lo tajante del periodismo o de la retórica coloquial. Pero quizá hay que relieves a un autor que se escabulle de costado, como si pasara entre las sombras, Truman Capote. Y sin embargo, el autor que adquiere en el vértigo de Ernesto Carrión vigencia es William Faulkner, quien aparece mágicamente en esa concurrencia verbal y crea mundos a la vez que estos mundos se crean a sí mismos en el autor. En cada una de sus obras se distingue que el devenir de sus historias y el desarrollo de sus personajes están signados por una fuerza superior que los llama desde el fondo del libro, como el llamado que alguna vez sintió Céline desde el fin de la noche. Desde esos derrotados hay alguien que ha tendido una cuerda y que la ha dejado dispuesta al otro lado, desde cuyo extremo solo algunos se sienten dignos de tirar, no para hacer fuerza, sino como anuncio de que van a emprender el camino, quizá como si preparan un monte o tal vez cual equilibrista. Ernesto Carrión sabe en principio a donde va, a qué lugar dirige su historia, pero permite que el engaño surta efecto en él mismo y se deja llevar, para transmitir esta sensación a sus lectores.

#### SELLOS ROTOS

Ernesto Carrión Castro nació en Guayaquil. Somos contemporáneos. 1977. Yo lo conocí apenas en el año 2001. Conocerlo fue un festeje. Ser su amigo es un festeje. No fue la lectura de sus obras poéticas la que nos unió. Tampoco fue en sí la literatura. Fue las ganas de vivir. Vi en Carrión a un hombre que estuvo siempre un paso delante de sí mismo. Él ya cayó al abismo. Ya supo del vértigo. Abandonó la poesía (su gran amor) para dar otro paso significativo. Fue editor y luego novelista. Ha obtenido premio tras premio, siendo la gran opción de cualquier galardón en el país. He saciado mesas. Las

he agotado junto a él. Siempre me queda una interrogativa pendiente, algo que decir, algo que escuchar. Nunca vi a alguien que conociera en su totalidad poemas de diez páginas, que los hubiera memorizado; eso pensé al principio. No los había memorizado. Los llevaba delante de sus pupilas. Cuando leía en público, releía. Hay un eco en su voz. Yo la oía al día siguiente. Lo mismo ocurre con su narrativa. Sus novelas dejan algo que retumba en nuestros tímpanos, y nuestras manos sienten de nuevo ni bien abandonado el libro. La literatura se puede convertir en realidad. No trae la ficción a este plano abstracto. Nos lleva hacia ella, hacia él.

Diría de él que se trata de un escritor que rompe los sellos para contar, manipular y valorar cada palabra. Que escribe porque es incapaz de borrar un solo episodio que ha ideado, con un rigor técnico que lo funde con sus lectores.

#### ANTISANGRE

¿Qué otra cosa consumiré al mundo sino la antisangre a la que se refería Barthes en su ensayo sobre Michelet? Antisangre:

[...] lo seco, lo desértico, lo vacío. La piedra. El paso a la gloria. La carne se convierte en piedra cuando se hace monumentos. La carne es sangre externa. Se sabe. Se diseca un cuerpo. La sangre se convierte en cálculos. De ahí parten todos los efectos del mito.

Otra forma de antisangre: los nervios, la vida pálida, etérea y cerebral, por ejemplo la del siglo XIX, opuesto a los siglos primitivos, en que «rojo» era sinónimo de «bello». [...] La electricidad es caricatura seca de la sangre; corre como ella, pero no es sino vacío; la sangre hincha, distiende, funde, vincula y con su capa ritmada dibuja la figura benéfica de lo homogéneo. La electricidad contrae y retira, incendia sin fecundar.

¿Y qué ocurre si hay un autor que rompe las distinciones, si alguien funde lo que en esencia no se ama ni se atrae?

No es extraño presenciar milagros, lo extraño es aceptarlos. No digo —no exagero— que la literatura es un milagro de por sí, pero sí digo que las leyes de la literatura son leyes que por naturaleza se atraen, como polos opuestos de dos imanes. Están destinadas todas, así sean las más contradictorias, a encontrarse, a necesitarse e incluso a llevarse bien. Porque si la literatura es la vida puesta a prueba, se mirará a sí misma sin ánimos psicoanalíticos ni de autoayuda. Solo se verá, comprando para el efecto la entrada más costosa, y si no le alcanza el dinero, escabulléndose por entre los centinelas y acomodadores para ocupar el sitio que merece. Eso hacen estos personajes de Carrión. Lo hacen como pocos personajes actuales de la literatura

ecuatoriana, desprejuiciados porque no pretenden comprenderse, solo ser. Ni siquiera felices, porque eso no pueden ser. Quien no es feliz, no le importa serlo. Esta máxima no les gusta a quienes blanden la heráldica de la felicidad, porque pretenden que todos sean como ellos. Igual al lector que quiere que todos sean como él. O al adicto, que publicita mejor que nadie a su *dealer* y su producto.

La antisangre discute el camino de la sangre. Mientras todos van en una dirección, esta se revela y trata de ir contracorriente. A veces lo logra. A veces a eso llamamos locura. A veces es la cordura.

#### DE EL DÍA EN QUE ME FALTES

Cuando pensamos en la tarea del periodista de investigación, es común que este se nos presente como una persona que se jugaría el pellejo por encontrar la verdad, y, si el caso no es este, por lo menos sería la persona encargada de dictarla de manera ladeada, de mostrarla con arte, es decir, desde una perspectiva de novísima realidad, como un capa superpuesta, una epidermis falsa sobre la piel de las cosas, tal vez como una máscara del mundo.

*El día en que me faltes* es una novela cuya intriga policial nos conduce por los subsuelos de la vida de una serie de personas, todo circunscrito a un acto vandálico que afecta a un laureado e icónico personaje porteño. Se trata de una investigación que se torna atractiva por el carácter de la protagonista de la misma, cuyos pasos seguimos. Para el mejor desenvolvimiento de la trama, Carrión utiliza los recursos más enfáticos y la menor cantidad de vericuetos lingüísticos posibles para así enfatizar el sentido de carencia que prima en la novela. Hay algo que siempre parecería faltar. Hay algo que siempre parecería que se nos ha robado. Carrión, consciente o no tanto de este detalle (a veces los autores recurren a estrategias que tiene como impronta en su subconsciente y que afloran de súbito cuando están ante la tarea de exteriorizar todas sus luces y oscuridades), nos da la sensación de orfandad propia de un relato de hurto. Debemos buscar no solo al culpable, que en realidad se nos puede aparecer en la primera plana y de manera declarada, sino que tenemos que sospechar de que el mundo mismo es el que impulsa a que exista una serie de robos u otra clase de atropellos, y que ese robo a veces puede ser lo que de verdad haga falta en el mundo, lo que convierte a la ética de una narración en estética, llevándola de tal manera a sus niveles más elevados, sin intentar, bajo ninguna circunstancia, de juzgar a los hechos descritos ni a las acciones de sus personajes. Como todo gran escriba, Ernesto Carrión sabe que hay que ver a una distancia prudente a su creación: ni muy lejos como para perderlos de vista, ni muy cerca como para no poder contemplarlos en su integridad. De esta forma, destacan sus personajes, no solo por sus personalidades definidas y en nada atacadas o afectadas por el autor, sino por el carácter que poseen (o que los posee) y

**La poesía de Carrión siempre fue desgarradora, siempre caló en nuestros huesos y en nuestros tuétanos con probidad, retorciéndolos.**

que es en definitiva el que en verdad conduce a la condición humana, sin importar que sepamos que algo está bien o mal, y que nos marca bajo todos los signos sagrados. El trasfondo de esta novela, policial, como toda la literatura universal —tal y como nos lo enseñó Borges—, es que el culpable puede ser el lector, culpable de un crimen del que ni supo que formaba parte y ante el que ni supo que presenció. Esa desazón de quien lee de sentirse parte de una trama que lo atrapa desaparece en el estilo pero, sobre todo, en el refinamiento estético. Insistimos: si la ética se oprime, lo que esta exuda es estética en estado puro. Carrión hace eso sin que lo percibamos a primera vista, por lo que hay que aguzar la mirada y exaltar el olfato para que la podredumbre se nos presente, revelándonos un entorno decidor y una tesis a veces nada agradable para la especie humana: que no nos importa que los hechos se vean inscritos en el bien o en el mal, sino que nos importa en gran medida que los hechos sean atractivos, y, lo mejor, elegantes. Esto no quiere decir que la ética deba verse atacada por la escritura, sino todo lo contrario, debe ser atendida y mimada con minuciosidad para que de esta surja el don mayor. Carrión escribe acercándose a las formas de las personas y atrayendo a las cosas que les son consustanciales, ya que todo gran relato tiene aditivos que lo enmarcan de mejor manera. Sus descripciones no son morosas pero no nos detenemos en estas, las tomamos como tomamos a lo grato de cada día, y es entonces en que la ética retoma vuelo. Como todo gran escriba, a lo que gesta belleza lo vuelve a su mismo sitio, solo que un grado más elevado, cuando ya ha sido totalmente exprimido.

La investigación con la que se nutre *El día en que me faltés* es exhaustiva. Da fe de una seriedad a plasmar los hechos que no se espera de antemano pero se agradece siempre. La seriedad con la cual se afronta la creación literaria solo puede tener como reciprocidad la seriedad para crearla al leerla. Ernesto Carrión, como uno de los referentes de la poesía de nuestra región, admira la nostalgia en la vida de Medardo Ángel Silva. Creo que se relaciona con este. Posiblemente académicos y colegas lo colocaron en ese sitio. (Sitio merecido, entre paréntesis.)

*El día en que me faltés* está compuesto por siete apartados grandes, o capítulos, cada uno de los cuales está dividido en múltiples subcapítulos. La proliferación de episodios es una muestra de los pasos que se deben dar para alcanzar un objetivo en el sentido policial del término. Esta manera de estructurar también indica una consecuencia de Carrión para con sus lectores, quizá una forma de ser recíproco con ellos y de dispensarles el hecho —para mí inequívoco— de ser los grandes culpables de los delitos que no se pueden narrar pero que se intuyen entre líneas. Esos pecados veniales que son los deseos de todos de que algo verdaderamente grave, de características catastróficas o incluso apocalípticas, ataquen a los personajes de sus obras. Personajes que no son del todo apetecibles, en los que no nos queremos ver, y a quienes, de

hacer caso a los psicoanálisis más banales y a los infinitos consejos de autoayuda, no tuviéramos cerca de ninguna manera. Faulkner se rodeaba con esclavos y esclavistas por igual, con personas de escasas instrucciones académicas, que en realidad a veces eran nulas: analfabetos, mendigos, vagabundos, malhechores cuyos aspectos a él lo atraían, y entendía que esos seres humanos le brindarían a él mayor cobijo y a sus historias mayor vuelo. William Shakespeare se rodeaba, en cambio, de la realeza, pero escribía desde las tabernas y los burdeles, entrada la medianoche, pensando con insistencia en dónde iba a encontrar un cráneo para meter ahí todas sus dudas y representar con fidelidad a su Hamlet. Es decir que la búsqueda de un mundo subterráneo, en esta novela y en la suma de la obra del guayaquileño, es una búsqueda de conformar un universo en el que quepan lectores como si fueran ellos un cúmulo inagotable de autores ladeados. ¿Hay algo más elevado para el espíritu que saberse copartícipe en la forja de universos?

Al hablar de arcanos hablamos de las clases de espiritualidad que no están vigentes en el mundo contemporáneo y que siempre serán vistos con ojos inquisidores. No es coincidencia que el personaje principal de la historia sea mujer y sea una periodista de investigación, quien acoge un caso que en principio debería ser considerado apenas un acto vandálico sin mayores repercusiones. Carrión casi desmiembra a este personaje para darnos una perspectiva total de sus condiciones humanas. Tiene de artista callejero como tiene de guayaquileña de sepa casi lo mismo. Artista callejero a la medida de lo que podemos nosotros desprestigiar a todo viandante que con sus pasos traza un retrato de la ciudad. Ya que uno de los puntos de relieve en la obra de Carrión es justamente su urbe, su Guayaquil de mil amores, representada también en el título de la obra, título extraído de uno de los temas insignia de JJ, de guayaquileñismo exacerbado, como nuestro autor. Y así es también simbólico que todo gire en torno a una secta, rosacruziana, masónica, en la cual el misterio profundiza más. La astucia de Ernesto Carrión es envolvernos en una trama con múltiples aristas y que sin embargo no parecerían ser sino una sola. Y esta es la ciudad. La ciudad que se busca a sí misma. La ciudad que se investiga, que se pone bajo la bombilla en espera de que aparezca un digno verdugo para que le saque sus verdades. Así se entrelazan las referencias a las que se hace alusión en *El día en que me faltés*. Medardo Ángel Silva fue el poeta de la Perla del Pacífico, aunque de poetas ha cundido. Y fue el *Niño Poeta*. Ernesto Carrión adquirió hace una veintena de años ese calificativo, aspirando a su título, aunque pronto lo ha

desechado, astuta, sapiencialmente. Con Guayaquil como telón de fondo, un Guayaquil de novela de suspenso, de cuento de Palacio, en el que los accidentes nunca lo son. Galindo es en exceso una mujer inteligente, relaciona el arte y la filosofía con lo que ocurre a su alrededor, y así acaba por plantarle cara a un machismo predominante del que muchos hombres quieren descreer, como si por esforzarse este desapareciera o por lo menos sus huellas no se quedaran en las escenas del crimen.

Cabe destacar que para Carrión, la mezcla de la realidad con la ficción, o una correspondiente y efectiva dosis de la una sobre la otra, alcanzan combinaciones alquímicas que nos llevan a ver el rostro de lo que de verdad hay en sus palabras.

Leer a Carrión es como zafarse a empujones de las ataduras del tiempo.

Hay algo que se desprende de uno con su forma elocuente de plasmar el mundo. Podría ser que se va de uno algún prejuicio, podría tratarse de un malestar que la letra sabe curar, como dictaban los antiguos manuales de sanación, conocidos por algunos como libros de brujerías. Los de Ernesto Carrión no son textos que se involucren de lleno en tratados de nada. No tratan de nada. Tratan de la vida. El tiempo de los personajes oscila entre el pasado y la desesperanza, impuesta por esa visión del pasado. Parecen estereotipos de aquel que camina hacia el frente viendo sobre su hombro constantemente, como si algo estuviera preparado para de entre las sombras saltar y fulminarlos. Quien camina así, tropezará con frecuencia e incriminará, por no hacerlo a sus miedos, a todo lo que lo rodea, y todo lo que lo rodea terminará por atormentarlo en pesadillas recurrentes. Pero para todo existe un bálsamo. En este caso es la literatura, que se impone en sus novelas. Hay algo que convoca a que sepamos que tanto en una novela cuanto en la vida misma, el don de la palabra puede aplacar los temores más abyectos e intensos, los más lacerantes. Incluso en los personajes secundarios, dados casi siempre a la inquietud y la pregunta de: «¿Qué significa eso?», palpita el ánimo por comprenderse merced al verbo y su evolución, que, como en la vida misma, crece en los personajes, apoderándose de estos. No me cabe la menor duda de que Carrión comprende hasta la saciedad que la vida está llena de palabras y que las palabras son la carne que nos obliga a estar desnudos. Porque la carne de sus personajes les tienta a despojarse de sus vestimentas, a experimentar con el erotismo de sus propios cuerpos y, así, de sus dolores. En esto comparto la tesis de José Luis Corazón sobre los excesos y las extravagancias en la prosa de Carrión, una prosa desafectada, una prosa que si bien entraña fuertes dosis poéticas, las pone de manifiesto en

**Si la literatura es la vida puesta a prueba, se mirará a sí misma sin ánimos psicoanalíticos ni de autoayuda.**

sus más que circunvoluciones líricas. Sus palabras ya no apuntan a una sensación de pérdida y de torrente. Sus palabras ahora se explayan en diálogos maledicentes pero veraces, en formas de desatarse de su tiempo, restringido o delimitado por el autor. A esto le atribuyo el hecho de que su manera de escribir a parrafadas ardientes parezca la cacería de lo único que le apetece en la vida. Es decir que el escritor en este caso en estricto es un desmedido, es alguien que sucumbe a las fuerzas de su palabra y se deja llevar hacia el éxito. Poesía = fracaso. Novela = triunfo. Al menos esa parecería ser la consigna de la literatura contemporánea, de la que no podemos ser ajenos. (¿Contemporánea quiere decir en este caso de siempre?)

Conozco un solo autor vivo que llega a excavar tan profundamente en su propio lenguaje que consigue de esa manera matar lo que ya está muerto y descubrir una serie de tesoros deslumbrantes (matar lo que ya está muerto no significa ser un cazafantasma sino más bien dar vida a lo que ya no la tiene: ¿no pasaría eso si matáramos desde la muerte, o habrá esca-

lones de muerte?): James Ellroy. Las obras de Carrión se le semejan. Por su fecundidad, sí, pero sobre todo por los matices con los que las adorna. Pero lo que digo es una contraposición, en vista de que Carrión no se santigua ante ningún portón y presiento que no le incumbe pedir permiso a nadie para entrar a ninguna parte. Ernesto Carrión apela a la violencia de una ciudad que se edifica a su imagen y semejanza. Guayaquil es tan de Carrión que termina por convertirse en una extensión suya. La ha recorrido al derecho y al revés —literalmente. La ha vivido hasta extraerle todo el pus. La ha limpiado. Ellroy realiza una práctica de similares características con Los Ángeles. La ciudad rebosa de casos criminales como para tener la necesidad de inventarlos, por lo menos de manera íntegra. «¿Podría de alguna manera la ciudad ser un crimen enorme y caótico, imposible de resolver?», parecería preguntarse tras cada tantas páginas.

DE *INCENDIAMOS LAS YEGUAS DE LA MADRUGADA*

*Incendiamos las yeguas de la madrugada* es acaso la obra maestra de Ernesto Carrión. Si algún libro ecuatoriano necesita relievase por la crudeza y aun así la serenidad con la que ha sido expuesto ante la cantidad de barbaries perpetradas que describe, es este libro.

Curioso detalle: no ha sido vindicado hasta la fecha a la altura de sus requisitos. Pues requisitos se necesitan para abordarlo. Dejar la chaqueta al lado, desanudarse la corbata, arremangarse la

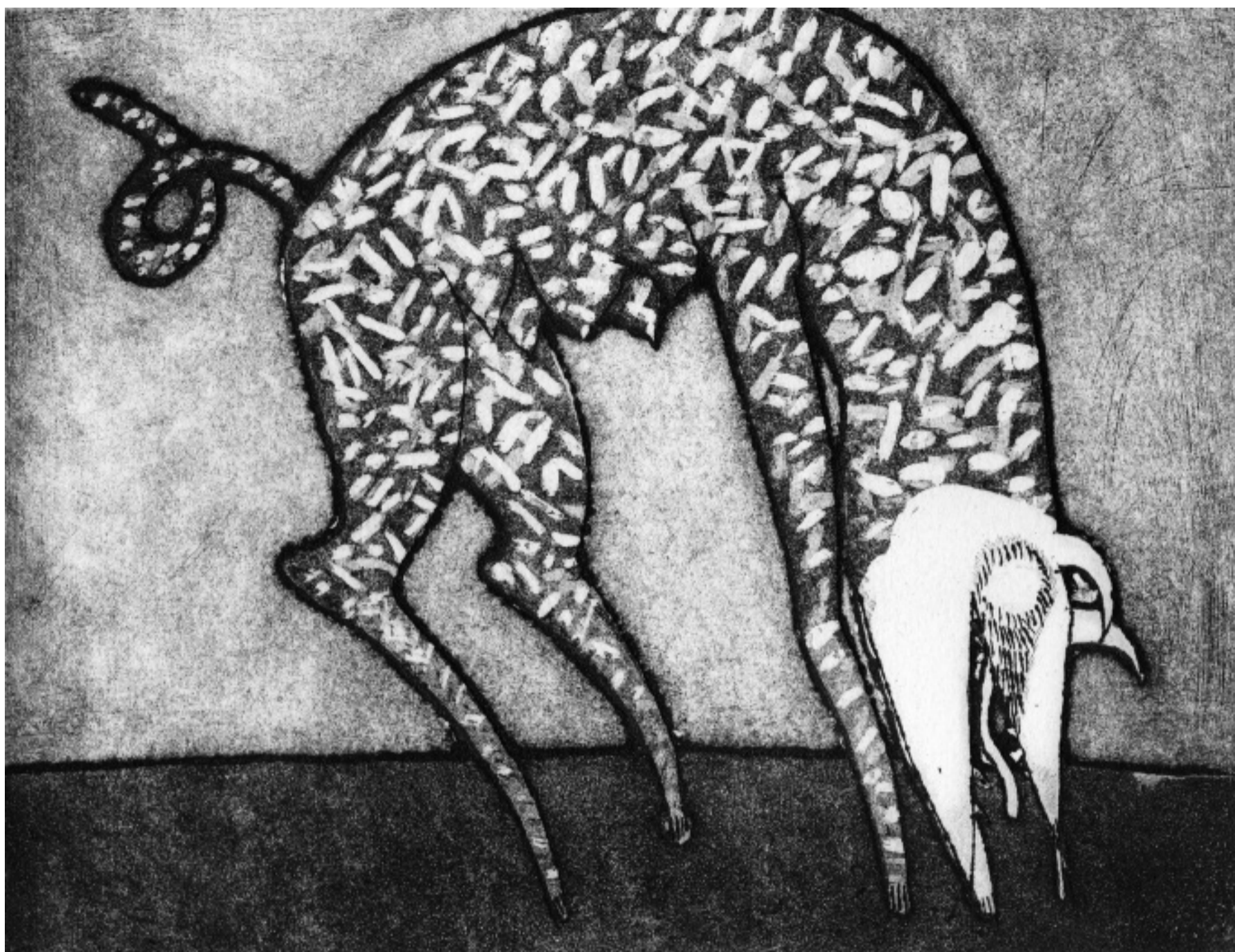
camisa, hacerse de un buen escocés, sin hielo ni agua, doble; asegurarse que nadie vaya a interrumpirlo en el «trámite lector»; olvidarse de la vida, o morir en falsete, si se prefiere; no pensar en su autor porque el autor ya pensó en su lector. Debo alegar que una primera lectura me dejó boquiabierto. En la segunda, entendí las razones del pasmo, de mi rigidez. Estaba ante un mundo que si bien no viví en su plenitud juvenil, lo pude imaginar con total certeza. Las calles de una ciudad de la Costa ecuatoriana en la que la maldad se hacía presente a regañadientes, ¿o esa era la bondad? Una ciudad que crecía hacia el barranco, hacia el abismo, como crecen todas las megalópolis, seguras de sí mismas, seguras de que no tienen fin. En la fábula de Kafka, un emperador de la China ordena edificar la Gran Muralla. Esto

no dijo Kafka (porque no le apeteció): la razón última de esa orden fue para que la propia China no halle su fin. Si él se lo imponía, el imperio se soñaría por siempre infinito, detenido por una suerte de humildad impostada de su gobernante. Luego vendrían otros gobernantes, que no entendieron esa razón, a desmejorar el gran sueño del emperador. Guayaquil ha

necesitado por siempre que su evolución vaya de la mano de aquel que la pueda trazar. Aquel que tenga, justo en su otra mano, el lápiz con el cual describir lo que debería ser su fin y por eso su detenimiento ante lo inminente. Ernesto Carrión está abocado a ser Guayaquil, a estar en el margen de la ley y en el margen de las personas, que algunos confunden por piel. La piel no es el límite al cual se puede llegar antes de deshacerse en cualquier cosa. Pero la piel es una extraordinaria excusa para que los seres humanos, invitados frecuentes de lo peor de nosotros mismos, nos sintamos a gusto y en nuestro huerto antes de morir. En *Incendiamos las yeguas de la madrugada* (del que destacamos la belleza de tal título) un grupo de jóvenes hace el amor de sus esfuerzos por vivir al límite. Como en el caso de Roberto Bolaño, el territorio que ocupan no parece tener relaciones diplomáticas con los otros territorios, y quienes caminan por esos andurriales, quieren ungir reyes, así sean efímeros y de paso. Hay una tradición de la espectacularidad de los actos de los jóvenes que intentan valerse de estos precisamente para atraer chicas, o chicos, que estén todavía más desbocados que ellos mismos. Están detrás de una sombra larga que se extiende hasta el horizonte mismo y que la ven relamiéndose, soñando en ser ellos quienes están del otro lado, de quienes se forma la sombra. El compromiso de Ernesto Carrión hacia la palabra es el de quien coloca trampas por doquier en aras de que se sorteen las emociones y se permita que la literatura salga avante, glorificada por ella misma. Una gran novela no debería contar con defensores, ella sola se bastaría. Esta novela cabe en esta concepción.

Su excentricidad es electricidad. En *Incendiamos las yeguas de la madrugada*, este grupo de adolescentes quieren desmadejar el hilo con el que se tienen que confeccionar las prendas que alguna mujer un buen día tendrá el tacto para despojárselas. Por eso resuelven ser personajes y contemplar su existencia, así a la medida, con una lente de aumento, pero sin distorsionar la realidad. Quieren verse en tres D y se ven en tres X. así seguimos la pista de cinco aventureros que coinciden en buscar un tono poético a sus existencias, que están en muchos casos signadas por deterioros producto de violencia intrafamiliar o de un maltrato que les llega desde varias aristas de la vida misma en un territorio a priori hostil. Las calles de esta zona del mundo, en los noventa, parecen las barricadas de una trinchera, en las que hay que demostrarse capaces de sobrevivir. Entonces se gesta la historia de una ciudad en torno a la necesidad de que sus habitantes superen el día a día. Estos cinco *goonies* de aventuras disímiles y contradictorias, son experimentos paracientíficos de una sociedad que, en términos freudianos, para no sentirse un botadero de desperdicios, se escucha, se explica, se glosa, se intercambia. Y es que por más que emplee palabras para ello, Ernesto Carrión, con un tiento de verosimilitud que sobrecoge, se nutre de sistemas de señales como los gestos, la vestimenta y los sonidos no verbales de todo tipo (expresados también mediante la palabra, pero despojados de los restos de la palabra, lo que la imagen nos brinda) para estudiar al detalle lo que es la urbe guayaquileña. Ese desprenderse del lenguaje es un gesto de autoridad pocas veces ejecutado en las letras ecuatorianas. No se deshumaniza el lenguaje pero es curioso que nos parezca que el silencio, siempre relacionado a las partes pobres de las sociedades, se convierta en esta y otras piezas narrativas de Carrión en una prerrogativa de las élites. Cuando se suprimen las voces de los educados, las formas expresivas sufren una modificación. La palabra ya no habla en nombre de la palabra, ya no es dicha o expuesta por la boca. La palabra es en sí mismo lo que las cosas manifiestan abiertamente, con algo de descaro. Y el gran escritor es quien recoge ese silencio que grita y lo lleva a sus personajes, que, por más que utilicen o basen sus expresiones verbales en una jerga incluso ofensiva a primera vista, lo demás habla por ellos. «Cuando el Puma bajó del auto el corazón le latía con fuerza. Parecía tropezarse con su propia respiración». En este caso, verbigracia, el corazón, evidenciado por su tropiezo, es el que rige la escena y el que nos alienta a entender al personaje, o quizá ni tanto, sino a su creador, a quien le interesa lo que está siempre a punto de contar, más incluso que lo que está contando. Ya lo dijo Pessoa: «Solo tiene derecho de hablar quien sabe a dónde va aunque no sepa en dónde está parado». Carrión sabe dónde está parado, pero su prosa, contradictoria con los géneros preestablecidos y con los cánones habituales, desdice incluso una parte de la magnífica sentencia del portugués, y aunque, como he mencionado en renglones precedentes, sepa que es atraído por una fuerza



Carlos Rosero, *Perros de nadie*.

tan potente como el destino por muchos tan temido, se deja llevar y permite que lo arrebate la siguiente idea, que le importe muy poco la palabra que está a un tris de ser dicha y que le importe más la palabra que no sabe cómo va a salir de su tintero. Ese acto de creación pura, hace del lector un personaje (sí) atento a lo que el porvenir ofrece. Y sus personajes, en este sentido, no se quedan atrás, porque tampoco quieren perderse el espectáculo que sin saberlo ellos mismos están generando.

Como Cormac McCarthy en *Meridiano de sangre*, a momentos la ciudad imaginada y real que retrata Carrión es un infierno dantesco u orwelliano que carece de realismo mágico y que dista tangencialmente de ser un «edén». Es una ciudad en la que están borradas las fronteras que separan lo rural de lo urbano. La subalfabetización es cosa de todos, nadie, o casi nadie sabe leer, y nadie, o absolutamente nadie, sabe interpretar. Y ven al mundo al globalizado como una distopía hollywoodense, por lo que tienen que ingeniarse una trama, casi siempre basada en la venganza. Alguna vez lo hablábamos con Corazón Ardura y Eduardo Milán acerca de que la literatura se debe basar precisamente en el gesto de la venganza, como si fuera la obligación por herencia de todo personaje literario (al menos de los últimos cincuenta años) el desagrar a sus ancestros del futuro que tanto

les prometió y que nada les dio a cambio de su atención. La rabia, en la que se entrevé la impotencia de los personajes de Ernesto Carrión, es el motor verdadero del relato. La rabia y el erotismo de la rabia. La gana de aplastarle la cabeza con un televisor al padraastro. La sola idea metafórica de que lo que contiene el televisor sea lo que lleve sobre sus hombros un hombre horroroso, demuestra la propensión al acabose, a dominarlo, porque desde cierta óptica, lo que pasa en los medios de comunicación puede ser dominado, e incluso domesticado por el ser humano, desde el mismo hecho de tener el poder de apagarlo. Poder, por supuesto ilusorio. Esta, como múltiples escenas que se repiten en la novela, contiene un simbolismo poderoso, ya que en definitiva la gente no apaga el televisor y ya no es que se consuma lo que enseña sino que consuma al televidente.

*Incendiamos las yeguas en la madrugada* es una historia de autos. Autos que viene y se van. El lugar en el que se está y en el que se debería estar es una preocupación constante. Pero aun así, «todo sigue en su lugar».

#### LA OTRA PSICOLOGÍA EN E. C.

Hay una fórmula de la que se está exagerando para crear literatura, y es la de llevar las experiencias propias a sus extremos, analizarlas de

manera metódica y casi autocomplaciente, y sentir que lo que se vive es siempre digno de ser narrado. No es un argumento débil sino más bien sostenido, y tiene una base exacta en las nociones básicas del arte, en particular en aquella de que cualquier cosa, por mínima que parezca pero que contenga habilidad y sentido estético, merece ser dicha con la probidad que los lectores y la misma creación demandan. En Ecuador esta clase de obras han cundido en los últimos años, relievando la condición del escritor a la de un «autopsicoanalista», tratando a toda costa de sostener un discurso casi del miedo a vivir sin que todo sea cubierto por el sentido y la palabra. Tal condición ciertamente limita los márgenes de acción de los autores noveles, quienes ven en estas representaciones de la realidad una válvula de escape a las disyuntivas que la creación exige a sus cultores. De tal forma, se exagera el sentido de la destrucción personal como si se pudiera reconstruir todo a partir de lo que se puede escribir, y los autores malditos proliferan sin cesar y sin concierto.

La novelística no debería estar marcada por este sino. La creatividad, si bien ciertamente no está exenta de posibilidades, sí sufre un deterioro cuando toda ella se ciñe a la experiencia personal, en intento brusco porque esta adquiera interés literario gracias a una ductilidad en la pluma. La historia de las letras no sucumbe hoy

en día a ser un reflejo de la vida en sí, porque siempre lo ha sido, y tal y como han argüido grandes críticos y ensayistas, la mejor forma de conocer a un autor, de manera especial su carácter, que es el que en definitiva se plasma en el papel, es mediante su observación de los otros mundos, que sí que habitan este.

Esta apurada meditación no intenta en lo mínimo afectar a quienes cuidan este subgénero, que en gran medida se sirve de la narrativa, y de la narrativa larga, más que nada, dado que es evidente que de la experiencia propia se puede extraer maravillas perdurables. Pero sí quiere dejar en claro un punto del cual partir, que es el hecho de la urgencia por no minimizar al arte que parte desde la imaginación en estado puro, o a la literatura dentro de la literatura. Acaso la poesía no tenga este problema, ya que los recursos que se emplea en esta suelen estar a disposición, precisamente, de un bagaje de espectacularidades en el uso de la palabra para exponer ideas, sentimientos y hechos. Y todo narrador que se precie tiene de poeta un poco, incluso los más rotundamente enfáticos y llanos, como Alain Robb-Grillet o Karl Ove Knausgård, cuyas historias, en muchos casos, están atravesadas desde todos sus flancos por una realidad, a veces cruel, a veces dura de aceptar, incluso como lectores.

En este marco, cabe destacar la solvencia con la que autores del medio se desenvuelven para exponer sus mundos alternos y de alguna manera remota colocarlos sobre la realidad, no en intento por manipularla sino más bien en esfuerzo de que los fantasmas se manifiesten

de manera abierta. Esa epidermis superpuesta a la capa o piel denominada realidad, infla las opciones para reconocernos en otros merced al poder del verbo y también de las tramas que se tejen. Es un aire que sopla junto al aire, que nos da la sensación de alivio que la realidad a veces brinda.

Ernesto Carrión es uno de los autores de mayor interés de nuestra nación. Un escritor que no se ha dejado llevar por los istmos ni las modas y que más bien ha recorrido un camino enteramente suyo, signado por el dominio de la creación y de la sensibilidad, adquirida en gran medida por su enorme voz poética, ya que, aunque aquí abordemos la faceta del Carrión novelista, hay que reconocer que es uno de los más prolíficos y también decisivos poetas que ha dado nuestro país, ávido de estos. Su trayectoria habla por sí misma, y el vuelco, con tintes de disidencia, de la poesía a la novela, y más aun a la clase de novela que Ernesto Carrión escribe, es un símbolo de una permeabilidad que en su caso resulta fácil de concebir, pero que «en la realidad» es casi mera utopía. De haber sido siempre uno de los poetas de cabecera del país, en un arrebato escénico propio de los mejores guionistas y también de los mejores intérpretes, supo salir de la escena para introducirse, como un escalpelo en mantequilla, en el ámbito de la novela. No creo que lo hizo porque en Ecuador no se lee poesía (cosa incierta), ya que en Ecuador no se lee novela (cosa incierta). De lo que sí doy fe es de que su escritura, vertiginosa, y en eso muy kafkiana, tiene un mundo que es suyo y es toda una revelación a los ojos lectores.

Un mundo en el que comulgan la velocidad de quien escribe como si tuviera una metralla entre manos pero con el pulso de quien acaricia a la distancia sus objetivos mortales. Y es este el aspecto por el que inicio esta, que no puede ser sino una vindicación de su extraordinaria y a veces por las modas relegada a segundo plano, gran obra. Cómo se escribe, lo que es una duda eterna entre quienes también nos hemos inclinado al mundo infinito de la expresión literaria.

Es fácil ver en Carrión a un hombre que se sienta con toda la parsimonia frente a un ordenador a quién sabe qué cosas pensar, y que deja que sus dedos lo reinen y lo guíen. Cleptomano, no le da al mundo su vida, le roba a este la de sus habitantes, lo que le enseña a creer en ellos pero en una medida justa, sin embarazarse de sus prejuicios o de tanta interpretación tergiversada de sus propias existencias. Es decir que si algo se nota en el proceso creativo de nuestro autor, es su facilidad para sortear el gran obstáculo de dar su opinión sobre los aspectos fundamentales de sus personajes, porque entiende que los personajes, si bien manejan la trama que está desarrollando, no son sino sujetos que deben obrar a su antojo. ¿A alguien le pudo doler más el destino lamentable de Lolita Haze que a Nabokov? En el guayaquileño hay una disposición radical a permitir que si la sangre tiene que manar, es porque la historia universal de su infamia necesita que así suceda. No pide permiso y por eso no se disculpa con los miembros de sus historias. Es entonces en que adquiere poder la urgencia de que los caracteres de sus personajes se manifiesten, se hagan presentes en la historia por contar la historia, y la realidad entonces sí que ha obtenido derecho de tomar posesión de los personajes, porque la necesidad de la palabra es siempre la carne, a lo que apunta, su diana, tal y como pregonan Las Escrituras. Es así que la transición de ficción a realidad en Ernesto Carrión es sutil, sin juegos que por esquivar la notoriedad de esta transmisión suelen desembocar en delatar sus intenciones. A esto se lo podría llamar falsedad.

#### PELEJO

Ernesto Carrión se inclina ante la literatura. Lo hace seguro de ser parte de esta. Es literatura. No solo la hace. En mucho, es un personaje que él mismo ha creado, desde sus épocas de poeta hasta su faceta como novelista. Quizá no al estilo Borges. Carrión se instala en el ámbito de las letras como un ser que crea el mundo que sí hay. Lo ve con anteojos, a veces con lupa, sin distanciarse en demasía pero tampoco analizando al mundo que ve como si se tratara de seres microscópicos y así microbios. Él se inclina ante sí mismo, no como reverencia, lo hace para ver mejor el panorama, para rendirse ante el proceso creativo. Solo quien al amor lo vuelve enfermedad ve desde un laboratorio al mundo, quien lo teme lo enfrenta de ese modo. Carrión se permite atravesar el mundo que ha creado y que es idéntico al que habita, como un



Carlos Rosero, *Hombre candado*, 2004.

detective privado, con entusiasmo reprimido, sin criticarlo, sin amedrentarlo o humillarlo. El mundo de Ernesto Carrión está lleno de él. De ese modo facturaron sus obras autores como Faulkner y Kafka. En sus mundos, que eran epidermis superpuestas a la cara del mundo, sin por eso ser máscaras ni maquillajes, los personajes eran faulknerianos y kafkianos. Eran muy de su autor porque estos autores sabían cómo caracterizarlos, cómo ser muchos. Los grandes novelistas lo hacen así, se rinden a la evidencia de ser sus personajes, no pueden vivir con estos mientras atormentan sus pellejos, pero tampoco pueden prescindir de ellos, porque, ¡oh, calamidad!, son su propio pellejo.

Cuando leemos una obra de Ernesto Carrión asistimos al develamiento de una ciudad que está en su límite. El pellejo es el ambiente, la carne, lo que rodea al espíritu y su sangre y su semen, y su sudor, y su bilis. Una ciudad que se examina a sí misma para tratar de explicarse. Hace un autoanálisis que, como rezan los códigos secretos de toda indagación psicológica, la conduce a su irrefrenable autoayuda, aunque esta no sirva para enderezar nada, pero sí para entender un entramado. (Un detalle magnífico en el caos de Carrión. Nos invita a husmear, en silencio, como un niño que se esconde debajo de una cama. Quien goza para sí de los placeres que esta brinda por encima, pero primero disfruta de los que esconde).

#### CANTAR ES EL EROTISMO EN SU PERFECTO ESTADO

Hay una música en la caligrafía de Ernesto. Es una música con muchas variantes de tono aunque en esencia y en principio parezca más bien una secuencia tonal única, monótona. Quien ha tenido el privilegio de verlo leer, sabe que su forma de expresarse es incontenible, arrolladora. Avanza a parrafadas, como si quisiera devorarse el mundo. En eso nos recuerda a Faulkner, cuya vastedad lingüística justificaba la violencia intrínseca de sus escenas o tramas. Su manera de escribir era casi azotando a la máquina, fustigándola para que dijera una verdad, como un verdugo al emisario del enemigo. Nuestro autor hace lo mismo, sin detenerse a pensar si algo estuvo equivocado en el camino sino cuando todo el mundo se haya acabado, así, con acabados le nutre de lo poco que le falta.

La música está representada en las voces de sus personajes. Desde tiempos del teatro isabelino, elevado a su máxima expresión por la pluma de Shakespeare, sabemos que una de las cualidades innatas de un auténtico escriba es darle un tono de voz veraz a sus personajes, al punto que el lector alcance a oírlos, que el lector no sienta que está leyendo sino escuchando. Esa es el alma de la verdadera prosa, la respiración, en la que Carrión descuella porque sabe cómo una selección específica de palabras crea a un ser humano en potencia, un subir o bajar del volumen y de la intensidad verbal. Será un recurrente el asunto del verbo en la historia lite-

raria de quien ha sido un dilecto poeta y se ha convertido a la narración. Y si lo hizo, lo sé, fue para dar con una novísima expresión poética, para poder cantar al viento con las voces de los otros. Exagerando, aunque no tanto, diríase que el poeta es el tenor, quien interpreta a la perfección la composición, quien encarna una idea melódica. El narrador, y en particular el novelista es quien dirige la orquesta, quien hace música casi con la mente.

#### LA PIROMANÍA

Incendiar es buscar el fin. Desde otro ángulo, es saber qué resiste a las llamas; también qué se consume con mayor vigor. Pero hay un punto de vista que si bien la naturaleza no lo plantea de forma evidente, se deja entrever. Incendiar también permite saber qué puede volver de las cenizas.

Uno de los más afamados relatos de Faulkner versa sobre un hombre que incendia establos. Es pirómano. Lo hace por un impulso íntimo. Indescifrable. Que lo atraviesa. De igual modo es violento y de igual modo no puede vivir sin el fuego como objetivo, cosa que lo sabe a la perfección su familia, en especial su hijo, que es quien narra la historia. Al final, el fuego lo consumirá todo, también el amor o el respeto entre los integrantes de esa familia.

Ernesto Carrión coge papel y lo quema. Ha escrito en este una palabra contundente. No la puede olvidar, y sabe que quemando el papel no es que va a encontrar solución alguna para olvidarse de lo dicho. No obstante, lo quema.

Lo quema con más palabras. La entrevera en ese incendio salvaje y abrasador. La palabra se siente ahí contenta. Ese incendio es la boca del lector, el que ha atrapado todas las otras palabras pero también se las ha ingeniado para contener a una de ellas, que no sabe que es justamente la que no se quema. A veces esas palabras son nombres específicos. El del ser amado. El del odiado. O la que nunca se ha dicho y que, es más, ni siquiera existe verdaderamente, pero

que es la única que nos explicaría ante el resto de la especie. Sus personajes han incendiado Guayaquil, porque saben, además, de que es un pajar enorme y que tienen por tarea encontrar la aguja. Para hacerlo, nada es más efectivo que el fuego. En el fuego arde todo lo que importa. Y provoca que la palabra precisa quede caliente, pero que quede, para ser capturada cuando el tiempo la convierta en su mejor versión. Una aguja al fuego es un arma redoblada. Se forja en ella el espíritu de la espada. Pero a diferencia de la espada, cuyo propósito de existencia es el

de adornar y servir como baluarte, la aguja adquiere otra función. Con esta se puede remendar una vestimenta. La palabra se convierte en un útil doble, triple, y tiene mayores alcances que la espada, porque puede incluso estar en un bolsillo y pinchar de improviso. La aguja es traicionera por excelencia. La gran palabra, escondida en el pajar de la obra de Ernesto Carrión, se vuelve un arma multiusos. Ernesto Carrión no teme emplearla.

[...] Todos queremos conocer la historia completa  
/de todos.

Yo también quisiera contarla, narrar cada  
fotografía, congelar esos espacios de tiempo sin  
saber qué nos quitó la vida.

La escritura es la escritura.

Y uno comete errores.

En la escritura uno comete errores.

En la escritura uno come errores.

Entre amigos, se guarda el calor, asegura el narrador de *Incendiamos las yeguas en la madrugada*. Porque entre amigos de verdad se vela por lo que no ha sido, por lo que han soñado. Nos da a entender que el destino de los jóvenes está marcado por los sueños incumplidos. Un sueño incumplido —definición de Roberto Calasso al referirse a Baudelaire y los poetas malditos— solo puede ser una pesadilla que no revela su forma auténtica, opacada por la idea de que algún día pasarán. Todos estos chicos sueñan con una vida posterior, pero el porvenir solo es una ramita del árbol del pasado, y, como esta, no puede dar otras hojas ni otro fruto que el de todo el árbol. No son árboles torcidos, porque no existe el árbol recto. Son árboles, y no hay más.

#### CINE Y PERIODISMO, ESOS GEMELOS

Hay un caso que no es lo que aparenta. Se extiende. El investigador, astuto (porque astuto es el lector y es a quien investiga a quien sigue los pasos), adivina por deducciones acertadas y conclusiones que nacen del error en el habla de sus interrogados, que lo que pasa es mucho más amplio de lo que le han planteado. Solo se remuerde por haber cobrado tan poco, por haber

sido engañado, de nuevo, para trabajar por casi nada en algo en lo que se juega su sangre. Y, lo peor, se siente vulgar carnada. Así que excita sus habilidades y se esfuerza de verdad, no para sobrevivir sino para menospreciar al trabajo, para que nadie se percate de que le temblaban las piernas y para, incluso, decir al final que no se preocupen por lo que falta de la paga. Que ya todo está saldado. Si algo es el investigador, es orgulloso y digno.

De esta estirpe es esta novela negra. Hay una melodía predominante. Es una clave. Si alguien

**Carrión se permite  
atravesar el mundo  
que ha creado y que es  
idéntico al que habita,  
como un detective  
privado, con entusiasmo  
reprimido, sin criticarlo,  
sin amedrentarlo o  
humillarlo.**

quiere ingresar a este mundo que el escritor de cuarenta y tres años propone, debe tararear la canción para que le abran la puerta. Al otro lado hay un gorila que gana el básico y sin que su patrón aporte al Seguro Social, con una metralleta en la mano y las ganas de usarla para descontar cada centavo. Es un juego siniestro que teje la otra piel de la ciudad que tanto ama, hasta desentrañar sus más fétidos olores, pero no para perfumarla sino para reconocerla.

La factura de Carrión no es plástica, es cinematográfica. Hace del ambiente un sitio barroco, pero con letra de médico. Una letra desarticulada. Esa receta que no se lee con claridad. Que hay que dársela al farmaceuta para que la interprete. Y el farmaceuta, macabro, que tampoco la entiende, le sigue el juego al médico y se inventa lo que le debe dar al paciente, al lector. El lector, confiado, creará leer una historia cuando se está contando otra, pero el poder de la droga nos convence de lo contrario. Y solo así, en un estado alterado, leeremos la prescripción y captaremos lo que ahí dice. Al día siguiente nos diremos que todo fue efecto de la droga.

La droga es la escritura desatada de Ernesto Carrión, quien se juega el pellejo de los libros en cada oración. Quien no le teme a ser el detective privado que va tras el criminal. Eso busca todo escritor, su lector.

Gracias a sus estudios en periodismo y guion, Ernesto Carrión consigue que estos funcionen como máquinas expeditas en el arte de transmitir sus mensajes cifrados, o escribir literatura, que da lo mismo. No es habitual que escritores tan rigurosos lleguen a ser populares, y sin embargo el caso de Carrión, quien además ha labrado su camino con denuedo y con el vértigo de su escritura desbocada, es sin duda una estrella, si es que la literatura así lo permite, en el campo libresco. Sus libros son de por sí un evento y las personas los quieren leer, curiosamente, los quieren saborear, tocar, soñar. Eso se consigue con una astucia que no es algo a lo que deberíamos menospreciar ni apreciar con desdén. Él ha coleccionado un sinnúmero de Ernestos Carrión que son hechos a su imagen y semejanza y que son apetecibles a la crítica especializada tanto como al lector común, al que quiere algo en lo que se identifique pero que no lo critique, que no le enseñe su propio perfil. Desde sus épocas de poeta, Carrión supo administrar con talento estos requisitos para habitar un mundo en el que los egos priman y el genio desmiente. El equilibrio entre estas dos vertientes nos deja sospechar que estamos ante un escritor que conoce muy bien el camino a seguir, pero que, como es personaje suyo, y como les pasa a sus personajes, se deja llevar a sabiendas que le depara lo mejor.

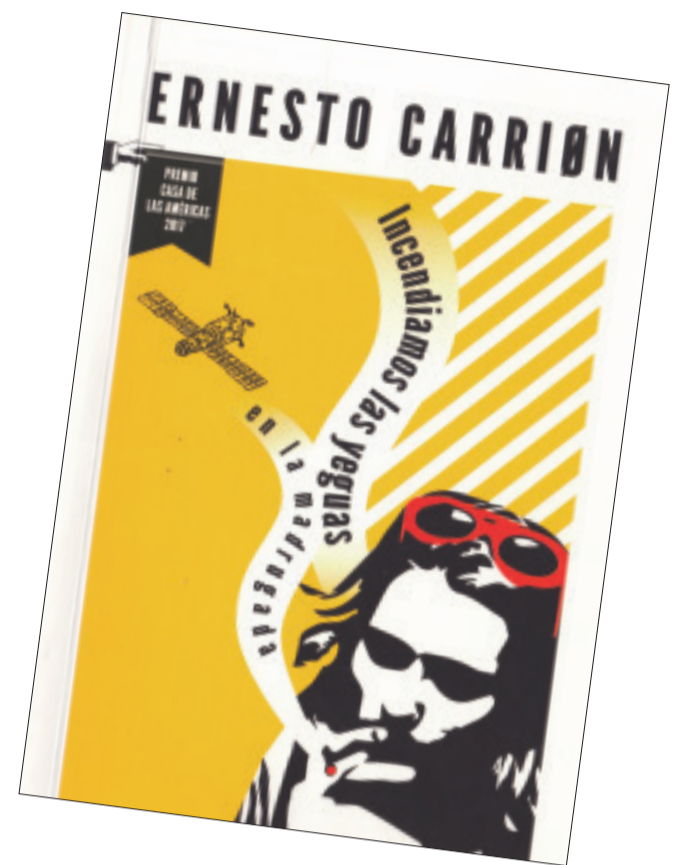
Si se piensa como un fallo en el sentido cultural que en sus novelas hay vulgaridad, es porque no se entiende que el vulgo es fundamental para crear literatura y para ser ceremoniosos ante el culto. La gran literatura se nutre por igual de Olimpo y de la feria. Carrión moja su pañuelo en la frente de sus pugilistas (sus personajes) y luego los avienta a las fieras.

#### UNIVERSO CARRIÓN

Los escritores no quieren ser nadie más, solo quieren que sus personajes los amen. Yo no sé si esto sea cierto, pero sí sé que los personajes en el Universo Carrión se transforman no en cucarachas gigantes, porque tal vez han pisado con saña a muchas durante toda su vida, alcanzando a ver lo que llevan dentro, sino, para generar el olvido, en desdichados por no haber sido reclutados para una guerra en la que muera un montón de personas que en esencia serían seres de ficción, irreconocibles, o por no haber sido amados por sus progenitores. Si somos otros —parecen asegurar— no tendremos nuestras memorias, y con la memoria del prójimo se puede jugar. Aquí radica uno de sus mayores errores, porque la desdicha es prima hermana del signo de Caín. En el caso de estas dos novelas, los personajes no buscan una metempsicosis ni adorar a su hacedor. Tampoco lo malquieren. Solo parecería que no lo encuentran. La palabras de Carrión no son una oración hacia sí mismo, y acaso esa sea la razón básica por la cual se crea como un personaje fascinante. El gran escritor cuando escribe juega al escondite con maestría. Al leer sus novelas (cosa similar ocurría con su poesía, cuando esta brotaba de sus dedos como cosquillas que se sueñan navajas) podemos imaginarlo en su proceso creativo, cuasi poseso, invadido por una gama de monstruos idénticos a él pero que adoptan personalidades distintas. Aunque los grandes escritores no quieran ser nadie más, a veces pueden ser todos.

Los personajes de Ernesto Carrión no están divididos entre reales y semi reales o enteramente ficticios. Son personajes que se nos pueden aparecer el rato menos esperado frente a nuestros ojos, con historias que esconden bajo sus ropajes pero que sus caras no pueden esconder. Sus gestos intentan contarlas.

Quizá la metáfora más aproximada para definirlos sea que se trata de síntomas ambulatórios de lo que es la vida. Beatriz, Arístides, el Babalao, Salomón Vargas, la Vaquita, el Puma, el Topo, Gavica rondan los tugurios del mundo como si fueran sus quistes, en apariencia, consumiéndolo, cuando no saben que el mundo se regocija con ellos, se nutre de sus defectos y también de sus virtudes. Si cometen un delito eso fortalece al universo, no lo debilita. No es un dios contemplativo sino se regresa, con Carrión, al dios furioso, al dios cuyo alimento es su creación. Por eso estos síntomas de una enfermedad de un mundo son único ejemplo también de su fortaleza. Como diría alguna vez Franz Kafka: «Nuestra misión es encontrar lo que nos vuelve indestructibles, que está muy dentro de nosotros. Lo malo es que mientras lo buscamos, nos vamos destruyendo». Estos personajes andan detrás de su indestructibilidad pero roen todas las capas de ella misma por tanto buscar. Pero al hacerlo, paradójicamente, se crean a sí mismos, se desarrollan. En las



grandes obras literarias del mundo el personaje principal no evoluciona, solo hace eso, se desarrolla. Va de un punto al otro como quien va de un camino al otro, como quien solamente pretende haberse perdido para por otro lado ver si se la pasa mejor.

#### CARRIÓN, EL MAGO

La magia está en el movimiento de la mano, el movimiento se pone de acuerdo con la voz, es parte de la forma de expresar el conjuro. Cual director de orquesta, lleva a sus personajes a interpretar una melodía que crece. El crescendo en intensidad es una determinación previa del autor, es su ánimo puesto a las órdenes de la trama. En las novelas del escritor Ernesto Carrión distinguimos con nitidez el carácter del ser humano Ernesto Carrión. No se deslinda de sí mismo. Digo que si para Carrión hay un charco de agua este sirve para alimentar al sol, que se lo bebe. Caso similar ocurre con los ojos de sus personajes, tal vez un poco más expresivos en el caso de las mujeres, que miran con el fin de no enceguecer. Viven sus hombres, sus mujeres para no morir, pero viven en las lindes, como quien ve un abismo en un duelo de miradas, hasta que este caiga intimidado y parpadee o desvíe la vista.

#### EL TERROR COMO VIDA

Ronda el terror. En estas dos novelas es significativo cómo el miedo está al doblar la esquina, en la bocacalle siguiente, y cómo podemos perder la cordura de solo pensar en movernos hacia allá. Hay alrededor la negrura. *El día en que me faltes* es negra como el chocolate ecuatoriano. Beatriz —la rimbombancia de este nombre nos conmueve; ya casi ninguna niña se llama Beatriz: nombre en peligro de extinción— es en este infierno no el objetivo, no es a quien se va a rescatar (aunque no lo hubiera pedido nunca, tema del que poco o nada se ha

hablado al abordar la *Comedia* dantesca), es la luz, es Virgilio. Hay un enroque de actividades y enfoques. Ella posee los conocimientos, ella es la única capacitada para encontrar el camino para salir del Averno, pero quizá para ello debe compartir un poco con los «decapitados», pisar el fuego helado de los submundos, hablar, y, lo peor, oír, a quienes son solo lengua, o, ¡malignidad de las opciones vitales!, oír a los deslenguados. Tendrá que encarar a toda clase de derviches y quirománticos. Para hallar la luz, vivirá la oscuridad a flor de piel. Y solo entonces sabrá que dar con la luz en la vida es morir.

POR ÚLTIMO, ERNESTO

Históricamente se pensó en la literatura ecuatoriana como un espacio vacío de personajes. Se hablaba con largura sobre que no lográbamos vencer «la esquivez de las almas indígenas, y penetrar en la dolorosa profundidad de ellas», tal y como aseguraba Galo René Pérez al referirse a Jorge Icaza. Benjamín Carrión opinó lo mismo: «Acaso puede admitirse aquello de que Jorge Icaza —como muchos otros novelistas— no tiene el secreto de la creación de caracteres humanos, de tipos. [...] Es que quizá no le interese hacerlo. Él prefiere ser el creador de “problemas humanos”, como personajes de novela». Toda visión anarquizante que tiene el hombre de la sociedad causa estos inconvenientes, ya que la novela, para alcanzar su propia extensión, para irse lejos incluso del autor, urge de que su personaje principal, y en lo posible los que lo rodean, posean caracteres definidos que, incluso, le propongan aspirar a su libre albedrío. Esto no descarta ni minimiza el valor de una trama, del hecho pavoroso. Solo ratifica que hay escritores que si se valen de estos dos argumentos que en sí son factores estéticos y consiguen amalgamarlos, fusionarlos, hacerlos uno y que el lector aunque lo sepa pase por sobre ellos desapercibido, ansioso por saber qué

hay Más Allá, se conquista la cumbre literaria. Ernesto Carrión es de los que ha comprendido que esta dolencia ecuatoriana (pero no solo ecuatoriana) debía ser descartada. Carrión pertenece a una generación que llegó al hartazgo de que se retrate con total fidelidad la vida miserable de indios, esquematizándola, pues eso le impedía ver y narrar la totalidad de la vida en sí, la de los indios y de sus ambientes. Nuestro autor sabe que la novela no es de origen popular, sino culto: solo existe cuando está escrita. Mientras tanto está en espera de sí misma. Para completarla, para reunir los pedazos que de ella están regados por el camino, tiene que andar. Pero no puede andar un personaje que no tiene el tipo, que no sabe cómo agacharse a coger los restos de su propia existencia, o que le da una hernia cada vez que lo intenta, porque no ha sido amoldado a cabalidad. Los personajes de Ernesto Carrión otean en cada borde del sendero, meten sus naricillas en las atarjeas y si tienen que dormir a la intemperie lo hacen. Son aventureros porque —reitero— por ideología, a la moral según la cual se manejan. Algo parecidos al personaje de *El guardián entre el centeno* de Salinger, Holden Caulfield, nombre que se puso el estadounidense para volver a ser adolescente, Carrión se reviste con apodos a sí mismo, porque recuerda que es el «yo» el eterno testigo de la literatura y quien puede dar un testimonio auténtico. El «yo» de Rimbaud. El «yo» yahvítico. Si la novela es un mundo, el novelista es omnipotente, pero se repliega en sí mismo (Carrión) para no intervenir, para no decidir por lo que pasó, ya que la novela en gran medida es contada en el pasado. Evita la tentación de entrometerse. Esta relegado por sus propias ínfulas, y lo hace, no se inmiscuye, solo porque no le place hacerlo. Porque tiene las manos ocupadas incendiando las yeguas en la madrugada.

El primer capítulo es desasosegante. La puerta al Infierno. Cuando un ser querido fallece, abrir la tierra para sepultarlo es una herida en el yo. La herida no sanará, pero habrá algo que llamamos costumbre que la volverá parte sustancial nuestra. Ese primer capítulo es el preámbulo al hábito del rencor. Ernesto Carrión nos prepara para un luego que tendrá castigos terrenales y algunos que surgirán de nuestra propia imaginación como lectores. No se guarda la violencia. La grafica como lo que es. Luego vienen las secuencias, la historia que de entrada se desteje ante nuestros ojos. La literatura policial no urde el enigma, lo desenrolla. Es notable la cercanía a un guion fílmico. El primer capítulo debe

atrapar, esa es la telaraña. El resto es el terror de saberse inútil incluso de soñar en otro destino, aunque la tarántula no aparezca jamás. El terror nos impedirá ver otra cosa, y mucho menos una forma de escape.

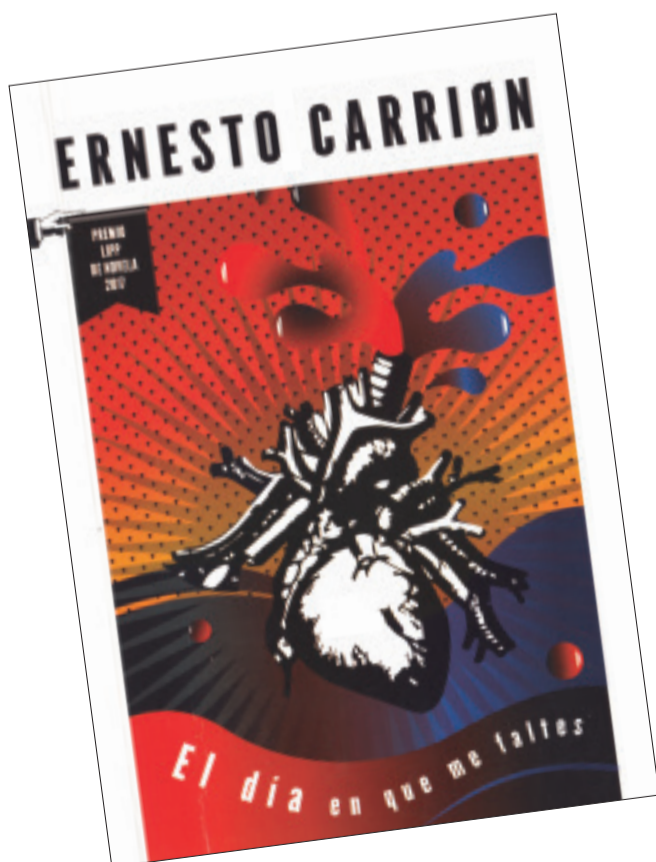
Cuando hablamos de una vida en el Puerto Principal en los noventa, pensamos en una ciudad de la que pocas veces había manera de sentir placer sin que este venga acompañado de remordimiento, porque se trataba bien de un placer pecaminoso o delictivo. Los jóvenes, sin distingo de clase social, raza o sexo, se veían impelidos por unos instintos que ni siquiera cabían en la calificación de básicos. Eran instintos

bajos que rebajaban a quien los perpetraba al igual que a quien los padecía. El sentido de venganza o desquite era la tarántula ausente. El terror de verla cara a cara lograba que no se pensara en otra cosa, aunque de por medio pasaran mil cosas más. Cosas impensadas.

«Es una verdad conocida por el novelista en los momentos más intensos, que al igual que hay en toda obra ciertos elementos esenciales, hay otros que son formales; que al igual que este o aquel personaje, o esta o aquella disposición de material, son, por así decir, parte directa del asunto, esta o aquella otra son parte indirecta, parte profunda del tratamiento». En Carrión, esta es una verdad a medias, ya que no hay una verdadera profundización del tratamiento de los personajes sino en su mismo recorrido. Los elementos secundarios pasan de pronto a ser los protagonistas, y si bien novelistas de la talla de Henry James pensaban que los detalles aleatorios no consistían una fuerza vital en sí pero que servían para ornar una escena o un capítulo, ubicándolo en una ambiente específico, a veces un ambiente en el que parecería que no pasara nada, en la novelística contemporánea cada detalle está enlazado al todo y puede (o no) ser determinante para el personaje y sus sucesos. En las novelas de Ernesto Carrión la fuerza reside en que el lector no perciba en primera instancia todo el entorno, como tampoco se encante o desencante con los caracteres de sus personajes, y que sin embargo, luego de cerrar el libro, la sensación que les ha causado sea copartícipe de sus actos rutinarios y vitales, como que sin esos no se pudiera vivir. El arte de la novela de Ernesto Carrión es el de la perpetuidad, no el de un mundo ajeno que en mucho no importa al lector. La novela entonces se convierte en un objeto propio del lector, en su preocupación, en su paciencia ingeniosa.

A pesar de lo que parezca, Ernesto Carrión no retrata a sus personajes. Los crea. Y sabe que, para hacerlo, lo mejor es tararear una canción desamorada cuando prende fuego el amanecer.

**Carrión se reviste con apodos a sí mismo, porque recuerda que es el «yo» el eterno testigo de la literatura y quien puede dar un testimonio auténtico.**



# GONZALO ZALDUMBIDE Y EL MODERNISMO EN EL ECUADOR

Enrique Ojeda

## INTRODUCCIÓN

Ardua empresa esbozar en el breve círculo de unas modestas palabras la personalidad y obra de Gonzalo Zaldumbide. Rememorando el cuarteto de Francisco de Quevedo: «Retirado en la paz de estos desiertos / con pocos pero doctos libros juntos / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos», puedo afirmar que en los meses pasados, tras la aventura de obtener los escritos primerizos de nuestro autor —y consigno aquí mi gratitud con Gustavo Salazar, experto en la obra de Zaldumbide, por haberme facilitado textos e información de otro modo inencontrables—, he tenido el privilegio de leerle con creciente admiración y lástima de que escritor de tanto mérito no sea conocido y estimado como se merece. Confieso que a lo largo de mis lecturas cuántas veces recordé la frase de Fredrick Meyers: «En la literatura, como en la vida, admiración y afecto pueden llegar a un punto que dispone más al silencio que a la alabanza».

¿Por qué tratar de Gonzalo Zaldumbide en esta ocasión? Zaldumbide fue miembro de la Academia de la Lengua desde 1921 y, en los últimos años de su vida, su director. Pero hay más, Zaldumbide, poeta en prosa en sus cuentos, en sus ensayos, en sus cartas, en su novela fue un modernista a carta cabal, si bien la crítica, en su mayoría, no le ha reconocido como tal. Hace un par de años, en mi artículo «Juan Montalvo y el modernismo en el Ecuador», traté de demostrar que el escritor ambateño, considerado por la crítica internacional como precursor del modernismo en Hispanoamérica, fue en realidad un cumplido modernista, por las mismas razones y con el mismo derecho que José Martí, Rubén Darío y Rodó. De ser aceptada esta propuesta, Montalvo sería el primero en representar ese movimiento en el Ecuador y debería seguirle Gonzalo Zaldumbide. Pero la crítica nacional, con pocas excepciones, le ha negado el puesto que le corresponde como el más egregio modernista después del ambateño.

¿A qué atribuir esta falla de la crítica? Primero, yo conjeturo, a la dificultad de hallar sus textos. La mayoría de ellos aparecieron en el «Folletín Literario» del diario quiteño *El Día* y en la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*. Como dijo Zaldumbide refiriéndose a Crespo Toral: «Publicar en Quito es una manera discreta de

quedar inédito». Solo en 1960 reaparecieron parcialmente los escritos de Zaldumbide que van desde 1903 hasta 1918 en los dos volúmenes de *Páginas*. Segundo, causa mucho más radical es la que yo llamo el pecado original de la crítica ecuatoriana que se ha obstinado en limitar el modernismo a las obras en verso. Según este criterio, los artículos de Martí, los cuentos de Gutiérrez Nájera y de Darío y toda la obra de Rodó no pertenecerían al modernismo hispanoamericano. Gustavo Salazar ha llamado la atención sobre este problema en su «Prólogo» a *La voz cordial. Correspondencia entre César E. Arroyo y Benjamín Carrión* (Quito, 2007). Refiriéndose a los modernistas quiteños dice: «El

valor de su obra y, especialmente su autoinmolación, impuso su permanencia a lo largo del siglo y marcó, de manera tácita, en la “oficial” historiografía literaria nacional la ausencia de prosistas dentro de esta tendencia estética». Tercero, el relato «El regreso», escrito entre 1910 y 1911, reaparecido en 1954 en *Égloga trágica* dio ocasión a que los críticos marxistas se ensañasen con esa novela y con su autor, no reparando que el texto que atacaban había sido escrito 45 años

antes y que, por tanto, no podía responder a las sensibilidades de los años cincuenta. No cabe duda que esas críticas han debido influir en las generaciones jóvenes.

## CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE ZALDUMBIDE

Será útil revisar brevemente las opiniones de los críticos a la obra de Zaldumbide y empecemos por los marxistas cuyos pareceres no requieren comentario. Agustín Cueva en su opúsculo *La literatura ecuatoriana* de 1968 afirma: «Ligándolo al grupo de “decapitados”, hay que mencionar también a Gonzalo Zaldumbide (1882-1965) quien, como Borja, Noboa y Fierro, es un aristócrata desambientado (uno de los “trasplantados”, según Angel F. Rojas) que hace de la literatura un medio de decadente consunción» Y se refiere a «un estilo que de tan cuidado cae en el preciosismo».

Angel F. Rojas observa en *La novela ecuatoriana* (1948): «Su pasión por el paisaje vernáculo acaso nace también de su instinto de propietario. Es dueño de extensas heredades en la sierra y en la costa. Su retorno eventual al país le permite hacer “rodeos” por sus campos bien roturados

y sentir la melancolía de la juventud que se ha ido. [...] Las nuevas generaciones han negado, y negado con saña, a Zaldumbide por su apoliticismo y su distanciamiento [...]». Sin embargo, Rojas no deja de comentar: «Con todo Zaldumbide da en los fragmentos de *Égloga trágica* que ha publicado, una cabal muestra de su magnífico estilo y pericia literaria». Estas críticas han sido ciertamente inspiradas por lo que Rafael Gutiérrez Girardot califica de «marxismo vulgar».

La crítica izquierdista se ha ensañado en *Égloga trágica* sin atender a la obra ensayística de Zaldumbide cuyos méritos han sido justamente señalados por Alfredo Pareja Diezcanceco: «Quien es en verdad el Ensayista completo, de hondura crítica y perfección estilística, es Gonzalo Zaldumbide, hace tiempo desafortunadamente silencioso». (Carlos Calderón Chico, *Conversaciones con Alfredo Pareja Diezcanceco*, Quito, Paradiso Editores, 2008).

De mayor relieve e importancia es la crítica de quienes han estudiado el modernismo en el Ecuador. Michael Handelsman publicó en 1981 un opúsculo titulado *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador; 1895-1930*. Y un ensayo, «El modernismo en el Ecuador y América» (*Historia de las literaturas del Ecuador*, 4). Basándose en un limitado número de revistas de carácter literario, publicadas en el Ecuador entre 1895 y 1930, Handelsman trata de probar que el modernismo no llegó tarde al Ecuador, contradiciendo la opinión de Isaac J. Barre-ra. Cita de paso el nombre de Zaldumbide, al referirse a un artículo de Julio César Endara publicado en la revista *Prosa y Verso*, 1915, «quien defendió la obra de Gonzalo Zaldumbide, un modernista ecuatoriano criticado en varios círculos nacionales por su orientación europea». Esta mención incidental es la única referencia a Zaldumbide en el opúsculo de Handelsman. Es posible que en sus investigaciones no diera con algún escrito de nuestro autor.

Por otra parte, en su artículo «El modernismo en el Ecuador y América» manifiesta haber caído en el mismo error de los críticos nacionales: si la obra no está en verso, no es modernista: «Además —afirma—, con excepción de Humberto Fierro, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, Medardo Angel Silva y Alfonso Moreno Mora, los nombres de pocos modernistas ecuatorianos se han salvado del olvido». Y consigna un juicio deplorable sobre estos poetas: «Implícitamente tanto Borja como los demás compañeros comprendían que el refugio en el pasado y en “el arte por el arte” no servía. Por eso [...] tanta insistencia en la melancolía y en la desilusión que se encuentra en sus obras poéticas. Conscientes de su fracazo y de su frustración, el único discurso

**Égloga trágica dio ocasión a que los críticos marxistas se ensañasen con esa novela y con su autor.**

que sabían manejar era elitista y europeizante [...]» Pero pregunto: ¿no son precisamente estas características las que definen el modernismo en toda hispanoamérica? Concluyamos deplorando que en las páginas de Handelsman no haya lugar para el más egregio modernista de nuestra literatura, Gonzalo Zaldumbide.

Gladys Valencia publicó, en 2007, *El círculo modernista ecuatoriano. Crítica y poesía*. Múltiples son los méritos de esta excelente obra. Primero, la extraordinaria investigación que le permite trazar una detallada imagen del medio en que vivieron los modernistas quiteños y en el que desarrollaron su obra. Nadie ha indagado con mayor ahinco en las revistas nacionales de la época ni ha reflexionado con mayor sagacidad en los textos que ellas ofrecen sobre el tema del modernismo nacional. Segundo, su interpretación enteramente nueva demuestra que los modernistas quiteños, a más de poetas, fueron escritores que produjeron obra crítica literaria y cultural. A diferencia de Handelsman, Gladys Valencia ofrece una visión altamente positiva de los poetas modernistas quiteños y del singular efecto que tuvieron en las generaciones que les sucedieron.

Es deplorable que estudio tan documentado y tan perspicaz no haya incluido el análisis de la obra de Zaldumbide, por lo menos la que compuso entre 1903 y 1918. Es curioso que Gladys Valencia se haya referido, con algún detalle, a la novela *Para matar el gusano* de José Rafael Bustamente, aparecida en 1912, pero no se haya ocupado de «El regreso» de Zaldumbide. Más importante aún, no hay mención de los artículos «De Ariel» (1903), «A propósito del simbolismo» (1911) o «Vicisitudes del descastamiento» (1914), como tampoco del *Rodó* de 1918, tan centrales al tema del modernismo en el Ecuador, a más de los cuentos poemáticos publicados por Zaldumbide en esos años. Juzgo que toda esta producción del escritor quiteño hubiera encajado perfectamente en el estudio de Gladys Valencia y lo hubiera enriquecido confirmando muchas de sus conclusiones.

Por contraste, hay cuatro críticos que se han ocupado de dar a conocer los valores de la obra de Zaldumbide: Francisco Guarderas, amigo del escritor y miembro del grupo de modernistas quiteños, es autor del prólogo a la primera edición de *Égloga trágica* (1954) y de *Las «Páginas» de Gonzalo Zaldumbide* (1962), comentarios perspicaces y plenos de simpatía, hermosamente escritos como convenía a un modernista, en los que va elucidando los textos que forman los dos volúmenes de *Páginas*.

El jesuíta Miguel Sánchez Astudillo es autor del prólogo, estudio pleno de interesantes observaciones y de una profunda admiración y afecto por Zaldumbide. Su texto en *Páginas*, titulado «Antología de un estilista» (1954), es un análisis detallado del estilo de su autor. Sánchez Astudillo fue quien presentó a Zaldumbide en el homenaje que la Academia Ecuatoriana de la Lengua ofreció a su director en 1962.

(Erróneamente *Cuadernos del Guayas* transcribe el discurso de Zaldumbide pronunciado «con motivo de su admisión a la Academia de la Lengua». Zaldumbide fue miembro de esa institución desde 1921). Sánchez Astudillo es también autor del «Apéndice» a *Égloga trágica*, «Alma y estilo en *Égloga trágica*» (1958) y «Zaldumbide forja su pluma» (1962). Es evidente que Sánchez Astudillo es quien más devota e inteligentemente ha disertado sobre la obra del escritor quiteño.

El humanista Aurelio Espinosa Pólit manifestó vivo interés por la obra del autor de *Égloga trágica*. El opúsculo *Gonzalo Zaldumbide en Cuenca* (1948), lleva por introducción un detallado estudio estilístico del discurso «Mi regreso a Cuenca», uno de los textos de más acendrada belleza de la literatura ecuatoriana. Del mismo



Gonzalo Zaldumbide, c. 1937.

humanista es «La observación estética. La belleza en escenas familiares. “El ordeño” de Gonzalo Zaldumbide», artículo contenido en el citado opúsculo.

Por último, Violeta Coppo de Aguilar publicó en 1969 *La narrativa de Gonzalo Zaldumbide*, estudio en el que va persuasivamente demostrando que la obra de este autor es modernista. En su excelente artículo «La narrativa de Gonzalo Zaldumbide» (*Historia de las literaturas del Ecuador*, 4), observa justamente: «Que esta obra en su conjunto y Segismundo en particular estén fuertemente cargados de la subjetividad del autor, es otro asunto. Y bastante conflictivo, porque la lectura de *Égloga trágica* no ha logrado siempre hacérsela como una lectura primordialmente literaria, como es debido, sino como si fuese una lectura de tipo sociológico o

histórico, en la que estos dos últimos aspectos adquieren un peso inadecuadamente mayor al que correspondería».

#### «DE ARIEL»

Pero es hora de comentar los textos. «De Ariel» (1903) no fue la primera publicación de Zaldumbide. En la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* aparecen, en 1902, un poema original, «El anarquista», y tres traducciones de poemas, dos de autores franceses y uno de un catalán. Tempranamente persuadido de que se puede ser tan poeta en prosa como en verso (leía entonces a D'Annunzio), se consagró al ensayo, al cuento y a la novela, atendiendo siempre a expresarse en un estilo sosegado, claro, natural y altamente poético.

Según testimonio de Alejandro Andrade Coello fue él quien facilitó el *Ariel* de Rodó a Zaldumbide. Este lo confirma en la dedicatoria de su «De Ariel»: «Querido amigo: La generosidad con que Usted se dignó prestarme el precioso libro de Rodó obliga mi gratitud, pues sin aquélla, estas páginas no habrían sido escritas. El recuerdo de su buena amistad está, pues, ligado a ellas y al dedicarle muy especialmente, lo hago como prueba de muy vivo agradecimiento». Menciono esto porque, andando los años, Andrade Coello provocó la ira de Zaldumbide y le inspiró las vehementes páginas tituladas: «Un imbécil».

Zaldumbide pronunció su discurso en la ceremonia de repartición de premios de la Universidad Central. Tenía 20 años. Dichosos aquellos tiempos en los que el presidente de la república asistía a una ceremonia de final de año escolar e, impresionado por la elocuencia del joven estudiante, le concedía una beca para estudiar en París.

«De Ariel» es una detallada exégesis del libro de Rodó. Tan detallada que tiene cerca del mismo número de páginas del texto que comenta. Discurso admirable por la interpretación de los conceptos del uruguayo y más admirable por la asimilación del estilo de Rodó. Hay en esas páginas frecuentes párrafos que bien pudieran atribuirse al maestro uruguayo. Sería justo decirse de Zaldumbide, en esta su primera obra, lo que Pedro Henríquez Ureña escribió del maestro uruguayo: «Rodó es el escritor que nace maduro, no porque le falte calor juvenil a su prosa sino porque es perfecto desde que se inicia».

Zaldumbide en su paráfrasis de *Ariel* siguió al maestro en el severo juicio sobre la civilización —o falta de ella— de los Estados Unidos. Reflexionando años más tarde y basado en su experiencia personal, Zaldumbide cambió radicalmente de opinión como lo muestra su «Alocución» a los estudiantes de Hispanoamérica» pronunciada en el City College de Nueva York en 1933: «En ninguna parte del mundo hay más idealismo, o mejor dicho, exactamente,

más idealismos, que aquí, más dedicación a las grandes causas del alma, en su relación con la vida, religión, ciencia, humanidad. En ninguna parte del mundo el oro, y ya no solamente el del tesoro público, sino el privado, se ha puesto con tanta abundancia y tanta buena fe al servicio del espíritu».

El cambio de opinión fue radical como lo muestra esta afirmación en su *Rodó* de 1918: «El don de persuasión, la pureza cordial del llamamiento eran tales, que nadie reparó entonces en lo inadecuada y tal vez nociva para América de lo mejor de esa enseñanza sana [...] De no sentirse en su acento la imposibilidad de la ironía que caracterizó su dulce y austera generosidad habría hecho sonreír el peligro de predicar el desinterés en casa de pródigos [...]» Más enfático aún es Zaldumbide en la entrevista que le hiciera el periodista colombiano Alejandro Vallejo. A la pregunta «¿Rodó ha calado en América?»

Zaldumbide responde: «Mejor que no... Es un reparo que tal vez no se le ha hecho a Rodó. Ese exceso de idealismo del *Ariel* estaba bueno para predicárselo a pueblos fenicios, a masas de traficantes. Por eso el *Ariel* debió escribirse en inglés o mejor en yanqui. En los Estados Unidos hubiera estado muy bien. Pero a nosotros nos conviene lo contrario. Nuestras pequeñas repúblicas están pobladas de soñadores. Somos pueblos perezosos, enamorados de las quimeras, de manera que predicarnos más idealismo era inyectarnos la pereza, la inacción, el sopor que de sobra tenemos.» La cita es larga pero importante para demostrar que Zaldumbide, si fue arielista en su primera juventud, pronto dejó de serlo. Es por tanto cuestionable seguir contándole entre los arielistas.

Por lo demás Zaldumbide mostró poca estima por su «*De Ariel*». En su libro *Jose Enrique Rodó. Su personalidad y su obra*, editado en Uruguay en 1944, hay esta nota referente a «*De Ariel*»: «Folleto de mocedad del autor, publicado por la Universidad de Quito en 1904 [en realidad apareció en 1903] bajo el título «*De Ariel*». Y en su *Rodó* de 1918 se niega a analizar *Ariel* porque: «Libro tan bello y tan diáfano, comentarlo sería enturbiar su transparencia... y guardémonos de reincidir en antigua culpa que ya no nos excusarían candor ni celo de neófito». Tampoco trató de hacerle llegar un ejemplar a Rodó. Conmueve el interés con que éste lo buscaba, expresado en dos cartas a Andrade Coello. Y conmueve aún más saber que el maestro uruguayo nunca llegó a leer una sola línea escrita por su comentarista.

#### LAS CARTAS DE JUVENTUD

Con este título aparecen en el primer tomo de *Páginas*, un número de misivas escritas desde París, entre 1904 y 1911, destinadas a su amigo José Rafael Bustamante, autor de la novela *Para matar el gusano*. Es lástima que no se hayan publicado todas esas cartas. Las pocas que conocemos muestran a un joven pronto a revelar su estado de alma, y del todo entregado a un ahondamiento interior a la luz de la cultura europea. La carta del 15 de mayo de 1904 es reveladora, ha asistido a la representación de Hamlet y comenta: «[...] cuánto vi de mí mismo en aquel Hamlet titubeante y ansioso, exasperado de inteligencia y nulo de voluntad para la acción [...]». La carta del 8 de enero de 1905 se tiñe de nostalgia: «Hay días en los cuales contemplar una maravilla de los museos no vale lo que acariciar un caballo propio».

En esas cartas es claro el cuidado con que están compuestas. Irrumpe en ellas un lirismo que no porque está en prosa es menos logrado. «Bendigo el azar —dice en carta del 22 de marzo de 1905— que me ha traído a disfrutar de estos días de vacaciones en las alturas de la Engadina. Aquí las radios horas del estío pasan en vuelo vivificante. Las alas del viento dejan un surco de rumores, de aromas y de frescura que persiste en el aire límpido...».

La del 15 de septiembre de 1905 está fechada en Sills Maria. Al divagar por las orillas del lago descubre un «enorme bloque de piedra» donde está cincelado el nombre Federico Nietzsche, fallecido apenas cinco años antes. Zaldumbide se dejó impresionar vivamente por el filósofo y poeta alemán. Había leído *Zarathustra* del que dijo:

«Hay libros que dan el gusto

del silencio». Y comentó: «Si hay filósofo sugerente y renovador de ideas, de instintos, de sentimientos, es él. Ninguna lectura incita la imaginación y provoca el espíritu de crítica al igual de los suyos [...] En una palabra, jamás uno puede sentirse más inteligente (cada uno según su coeficiente, claro) que a la lectura de Nietzsche».

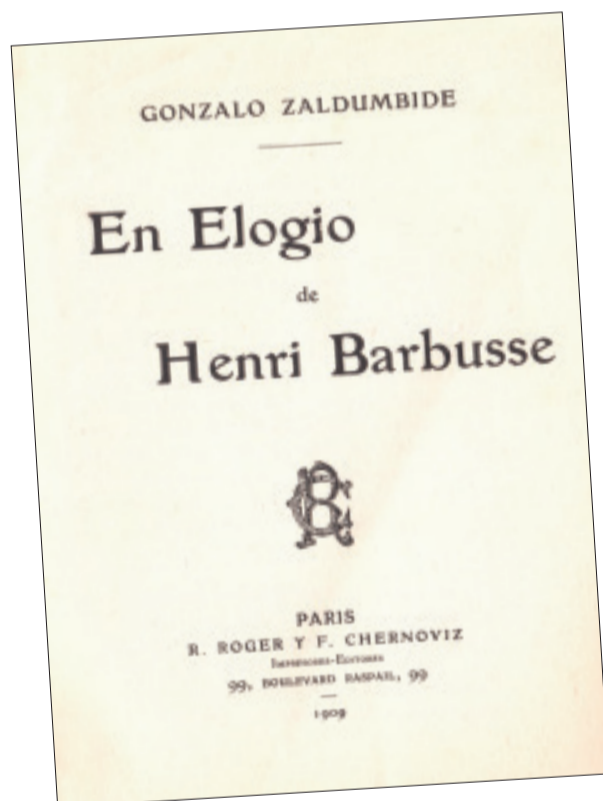
Tan impresionado está Zaldumbide por el filósofo alemán que anuncia: «Nietzsche es una fuerza tendida hacia el porvenir en sus más altas formas vitales. Así, pues, he resuelto —y puéstome ya a la obra— emprender un estudio serio, paciente, de buena fe, del conjunto y detalle de sus teorías».

¿Qué es lo que impulsaba al joven ecuatoriano de 22 años a embarcarse con tanta seriedad y determinación en empresa de tan áridos y vastos alcances? Sin duda la seducción del estilo poético de Nietzsche y la íntima relación entre lenguaje y autenticidad que él demostraba. En su lucha entre razonamiento y poesía y dudando de su capacidad filosófica Nietzsche había escrito: «Oh, que se me ha desterrado / de toda la verdad. / [soy] solo idiota. Solo poeta». Pero hay algo más profundo en el apego del ecuatoriano por el alemán. El empobrecimiento espiritual que la desacralización o, con otro nombre, la secularización había producido en la juventud intelectual de Hispanoamérica de la época y que afectó a muchos escritores modernistas —reflejo de la que aquejaba a Europa— impulsaba a una desolada búsqueda de algo que reemplazara la fe perdida. Abandonada la dimensión de la trascendencia ¿cómo reemplazarla dentro de los límites de la inmanencia? En muchos contextos Zaldumbide se refiere a esa incapacidad de hallar el sentido de la vida. Vivencia que caracterizó a tantos escritores modernistas. «Sin saber a donde vamos ni de donde venimos». Según Erick Heller en *The Desinherited Mind*: «El punto focal de las filosofías de la existencia es la situación marginal del hombre en las fronteras de la inmanencia y el experimentar la existencia desde una esfera que parece invitar y sin embargo rechaza todo intento de trascendencia. [...] Aquella zona que fue una vez establecida como el divino hogar de las almas es ahora la insalvable fortaleza de la nada». No se ha explorado el profundo efecto que el liberalismo irreligioso tuvo en la obra de los modernistas hispanoamericanos. La melancolía que rezuman muchos de esos textos apunta a ese vacío espiritual.

Tal vez debemos deplorar que el proyecto de Zaldumbide de comentar las obras de Nietzsche no se llevara a efecto. Tal vez no quiso caer en el hondón de tedio y desesperanza del nihilismo en el que Nietzsche, Rilke, Mallarmé, Valéry y otros espíritus superiores de la época habían caído. ¿No había afirmado Mallarmé: «Después de haber encontrado la nada, encontré la belleza»? Y su discípulo Valéry: «No hay nada tan bello como lo que no existe». No cabe duda que leyó la obra del filósofo-poeta alemán pues la comenta al tratar las últimas obras de D'Annunzio. Pero eso es todo.

#### LOS CUENTOS VENECIANOS

«Parábola de la virgen loca y de la virgen prudente» (1907) y «Lo que pudo haber sido» (1908) son los dos primeros cuentos de Zaldumbide. Otros vendrán más tarde, breves relatos entresacados de «El regreso». Estos dos primeros cuentos que podían ser llamados venecianos por haber sido escritos en esa ciudad rebosan el tono y letra de los relatos de D'Annunzio. Explicable pues en esos años andaba su autor entregado al estudio de la obra del poeta y novelista italiano. «Cuentos de amor y de dolor», los llamó Zaldumbide —y de muerte, podríamos añadir en lo que toca al primero—. En él hay un análisis muy fino de la pasión amorosa que al fin conduce al suicidio de la heroína. Años más tarde su autor volverá al tema del amor infortunado en su *Égloga trágica*.





«Lo que pudo haber sido» es un breve relato en primera persona. Narra algo que bien pudo haberle ocurrido a Zaldumbide: el encuentro fortuito con una mujer deseable por misteriosa que se desvanece en la distancia, dejándole entristecido. «Y toda la dicha posible se quedó así, irrealizada...». Zaldumbide, siempre inclinado a reflexionar, concluye con esta melancólica observación: «Así vamos por el dominio ilimitado de lo posible, ignorando nuestro corazón o descubriéndolo demasiado tarde, y realizando, en medio de mil posibilidades, tan solo aquella que el azar enreda en nuestras manos que buscan a tientas...».

Estos dos cuentos que podrían calificarse d'annunzianos están escritos en una prosa tan encendida, tan ricamente poética, como no la volveremos a ver en Zaldumbide. Revelan a las claras la fascinación que ejercía en él la obra del italiano. «En mis años mozos, en mis tiempos de iniciación literaria —explicó Zaldumbide— la prosa de D'Annunzio me cautivaba. Así la formación de mi gusto fue influida por la magnificencia del estilo d'annunziano».

#### LA OBRA DE CRÍTICA SOBRE HENRI BARBUSSE

Zaldumbide en su sabrosa charla autobiográfica pronunciada en la Academia de la Lengua en 1962 (¿o 63?) relató cómo, sorprendentemente, dio con el libro de Barbusse, *El infierno*, en una estación de tren. Leyendo la obra en su «vagón de primera», comenta: «El libro comenzó a deslumbrarme. Como otro sol, empezó a calentarme y enfervorizarme. Fue para mí una revelación». De retorno en París compró la otra obra de Barbusse, *Los suplicantes*. «Me puse entonces a escribir ese librito que por probidad y gratitud no podía dejar de llamarse *En elogio de Henri Barbusse*. Escrito en 1908, fue publicado en 1909 en París. ¿Qué le atría en las obras de este autor, entonces casi desconocido? Lo que siempre buscó en sus autores predilectos, el encanto de un estilo poético y, sobre todo, el drama de los movimientos del alma. Zaldumbide inicia así su libro: «Quisiera mostrar, con el estudio de la obra de Henri Barbusse, una manera de ver la vida y el mundo, que devuelva al hombre toda la sombría grandeza, que de ordinario desconocemos en él, o por lo menos olvidamos al dar a las cosas exteriores y a los fines inmediatos de nuestra actividad una importancia y significación de que en verdad carecen a los ojos de quien ha sondeado el misterio interior, fuente de donde todo emana y a donde todo refluye, y a la cual, por darle un nombre menos vago, solemos llamar nuestro corazón».

Zaldumbide, siempre atento al tema del amor, medita sobre él en estos hermosos terminos:

El hombre lleva en la imposibilidad de salir de sí, en su soledad interior, la secreta fuente de las tristezas del amor. Porque el amor es, precisamente, el esfuerzo extremo por acercarse a otro ser, por confundirse en uno solo con él; ser uno del otro, no ser sino un corazón. Un solo corazón, dicen los amantes [...] Y el amor, que no es como la felicidad, sino «el sueño de los desgraciados», es grande y verdadero, como los desgraciados. No existe sino en temblor, en vértigo, en pobreza, dentro de los corazones; en sombra llena de estrellas.

Y concluye el elogio de Barbusse con este llamado:

Dejémonos, pues, guiar por nuestro Poeta a través de los círculos dantescos de este infierno terrenal. Su voz es la de un testigo que sufre, que se mezcla a los dramas presenciados y los vive aun más intensamente que sus propios actores; tan intensamente a veces, que el interés se traslada del espectáculo al espectador, a la repercusión inesperada que lo agranda y profundiza. Por eso su lirismo tiembla de emoción comunicativa y da a la visión narrada la palpación de un acontecimiento actual.

#### LA CRÍTICA SOBRE GABRIEL D'ANNUNZIO

En el prólogo a la tercera edición de su *Gabriel D'annunzio* Zaldumbide nos habla del origen del libro: «Comencé a escribirlo en junio de 1908; y no fue obra de improvisación o adivinación, sino fruto de anterior, antiguo conocimiento —y de amor, de ese amor que no quita lucidez. Lo escribí en pleno ardor de juventud [tenía entonces 26 años] y con libérrimo dominio del tema, tras ocho o diez años de venir leyendo todos los libros de D'Annunzio».

Refiriéndose a esta obra en su charla ante la Academia comenta: «Mi único libro de crítica al cual puede aplicarse tal característica es mi *D'annunzio* y acaso mi *Rodó*. Y se refiere a sus otros «[...] ensayos que han sido más bien panegíricos de autores nacionales, antiguos y modernos, (entre ellos el dedicado a Montalvo) por ser ellos gloria nacional». Y concluye: «[...] debo aclarar que nunca me sentí crítico de vocación».

La lectura de *D'annunzio* muestra a las claras que se trata de una estupenda obra de crítica. Al inicio del libro advierte: «Para medir con alguna exactitud la vasta curva descrita por Gabriel D'Annunzio en su evolución, sigámole, si bien rápidamente, a través de su obra entera». En efecto Zaldumbide ha leído y releído, desde el primer volumen de versos, *Primo vere*, compuesto por un niño de 15 años, hasta *Laus vitae*, «punto supremo de la vasta trayectoria recorrida por D'Annunzio en veinte años de constante evolución», todas las novelas y su obra de teatro. Zaldumbide dedica un largo capítulo a esa obra dramática que conocía a fondo no solo por sus lecturas sino por haber asistido a todas las representaciones de ellas en París.

No es posible seguir el análisis de cada una de las obras del autor italiano. Mencionemos que el capítulo VI del libro de Zaldumbide, titulado «La moral de los fuertes, la "voluntad de dominio"», se refiere al influjo de Nietzsche sobre D'Annunzio en razón de una: «[...] afinidad de temperamento más que de un esfuerzo de abstracción [...] Los aforismos de Zarathustra iluminan como lampos de un cielo en tempestad, tan pronto un rincón de la

conciencia como un problema de los orígenes o una visión del futuro [...]».

El capítulo IX, «Cualidades y defectos», señala la independencia del crítico, pronto a reconocer en la obra del admirado maestro sus luces y sus sombras. «Gabriel D'Annunzio personifica el tipo del artista como le concibió y educó el Renacimiento, en el sentido de creador de belleza, de cierta clase de belleza exterior, por lo menos, ya que no de ideas o caracteres. De su obra emana como calor vital un sentimiento apasionado de la belleza [...] D'Annunzio, empero —y éste es el defecto de su cualidad [...] antes que renunciar a la Belleza renuncia a la Verdad». Otro defecto fundamental: su obsesión sexual: «[...] un erotismo exasperado absorbió su espíritu y su fuerza creadora a punto de hacerle olvidar las demás relaciones de la vida».

De particular interés es el comentario de Zaldumbide sobre el virulento anticristianismo expresado a lo largo de la obra del italiano:

**«Debo aclarar que nunca me sentí crítico de vocación».**  
**Gonzalo Zaldumbide**

D'Annunzio no ha eliminado por completo —¿cómo lo podría?— a pesar de su temperamento refractario al sentir cristiano todo lo que han depositado en nuestra médula espiritual los siglos de herencia católica. En él

persiste como residuo subconciente de su sensibilidad; y es la tristeza inquieta que sobreviene a la voluptuosidad —fermento cristiano que leuda en la depresión orgánica subsiguiente al placer— es la aprensión del misterio que nos sobrecoge ante la vida y la Naturaleza; es, en fin, la imposibilidad de un contentamiento puramente estético. Sentimientos todos que se infiltran en su paganismo y que los antiguos no conocieron en esa forma.

Hay algo de íntimo en esta reflexión de Zaldumbide. Añoranza, oquedad espiritual que se expresa en varios contextos a lo largo de su obra.

Si en su temprana juventud Zaldumbide se dejó fascinar por el estilo de D'Annunzio, al estudiarlo ahora más de cerca concluye que su autor es un antintelectual. Que hay: «[...] ausencia de pensamiento trascendente, de elementos intelectuales que sobrepasen la mera representación artística, [...]». Observa luego el defecto de su estilo: «Tan continuo esplendor produce el ofuscamiento; tanta magnificencia no se halla excenta de monotonía; tan sostenida exaltación no es posible sin artificio; tan constante sublimidad de estilo, no siempre halla una materia condigna; tan enfática grandeza no va sin cierta falsedad».

En el capítulo «Conclusiones» nos da Zaldumbide una definición del crítico que él afirma haberla cumplido en esta obra: «La lealtad del intérprete de una obra para con el autor consiste naturalmente en no desfigurarla por el empeño de reducirla a los límites de un juicio preconcebido, de desentrañar la intención esencial, mostrar en su pureza la concepción

creadora y luego la medida y forma en que aparece realizada. La fecundidad del crítico consiste, a su vez, en multiplicar los puntos de vista en torno a la obra expuesta». Y modestamente concluye: «No creemos haber faltado a la primera y hemos procurado llenar la segunda de esas condiciones elementales».

Habría que insistir en la maravillosa luminosidad y transparencia del estilo de Zaldumbide en sus obras de crítica. Los elevados y con frecuencia complejos razonamientos están invariablemente expresados con una claridad meridiana. Y en esas páginas florecen aquí y allá líneas de auténtico relumbrer modernista. Hablando de los paisajes predilectos de D'Annunzio se refiere a los: «[...] jardines a la italiana, sobre cuyas terrazas lujuriantes de cálidas vegetaciones vela la esbelta tristeza de los cipreses, armoniosos y melancólicos como una elegía, nobles como un rostro meditativo».



Augusto Arias, Gonzalo Zaldumbide y Francisco Guarderas, delegados de la Academia Ecuatoriana de la Lengua al Tercer Congreso de Academias de la Lengua Española, antes de abordar el avión que los llevaría a Bogotá, sede del evento. Quito, julio de 1960.

«¿CÓMO CANTAR?»

En 1911 los redactores de *La Unión Literaria* de Cuenca promovieron un torneo literario sobre el tema del modernismo. «Desde hace más de un siglo, —comentaban los redactores en su invitación al torneo— una inquietud grandísima conmueve el mundo moral y el mundo intelectual [...]. Y se referían a: «[...] la revuelta contra la tradición en todos los órdenes de la vida individual y colectiva». Y ofrecían una interesante definición del modernismo: «Fórmula de la rebelión contra lo tradicional y de cierto nihilismo en el campo del Arte del que no se sabe qué frutos dejará para el acervo de la cultura». Zaldumbide, establecido en su hacienda de Pimán, compuso para ese torneo un breve tratado, aparecido en Cuenca en 1911 y, dos años más tarde, en el Folletín Literario de diario *El Día* con el título «Lo que fue el simbolismo». Inicia sus reflexiones distinguiendo los términos escuela y corriente literaria. «Corriente —dice— es aquella vasta fuerza interna que cambia no solo la manera de expresarse, sino las de sentir y pensar de toda una época [...] Las escuelas, por lo contrario son la obra consciente y voluntariosa de ingenios, —o de ambiciones particulares; creaciones individuales más o menos aisladas y secundarias». El simbolismo, para él, es una corriente. Y pasa a considerar el realismo detallando sus errores y expresa su esperanza de que la poesía nos redima del daño causado por «los copistas de

la realidad»: «[...] los poetas debieran hacernos ver la aspiración desmesurada que duerme en todo corazón y se muestra hasta en los más miserables [...]».

«El error del simbolismo fue hacer de la poesía algo metafísico y aun esotérico, accesible solo a los iniciados. Su carácter distintivo fue la exageración del principio, —fecundo por otra parte en hallazgos de bellezas inesperadas— en virtud del cual el verdadero poeta es el que sustituye a la expresión común, de los sentimientos y las ideas, su correspondencia lejana en el dominio ideal de los símbolos». Resume a continuación

**Zaldumbide consideraba el modernismo como un movimiento que por obedecer al principio del arte por el arte prestaba menos atención a los contenidos intelectuales en sus obras.**

el programa de los simbolistas: reanudar la tradición de los antiguos poetas órficos «que encerraban en versos herméticos un pensamiento metafísico [...] Realizar [...] la unión originaria de la música y la poesía [...] Y como el verso más adaptable a las melodías continúa ser el verso libre, variable de ritmo y de número según la interna necesidad [...] terminaron por inventar una métrica nueva que rompía las medidas fijas y los acentos inalterables del verso tradicional. Y aun más, la música que cantaba en la estrofa era apenas un eco de otra como música del alma [...]» Señala en las escuelas modernas el advenimiento de las mujeres-poetas. Su referencia a Baudelaire es hermosa y sentida: «[...] Baudelaire aparece como uno de los poetas más doloridos y más ansiosos del ideal. Su poesía es fermento de una inquietud que solo puede ser malsana en espíritus de suyo depravados o incomprensivos. Es un maestro del descontento fecundo en busca de otra cosa algo

mejor [...]» De Mallarmé dice «[...] ninfa egea del simbolismo, entrará con sus sibilinos oráculos en la leyenda, antes que con sus obras en la historia de la literatura». Hay que recordar que Zaldumbide juzgaba así de Mallarmé en 1911, antes de que éste se convirtiera, con Baudelaire y Rimbaud, en el más grande poeta de Francia cuyo influjo aún persiste entre nosotros.

Termina Zaldumbide refiriéndose al modernismo en América: «El movimiento simbolista acabó la ductilización de la lengua y de los metros comenzada por el romanticismo. En la reforma métrica y del estilo está la más clara victoria del modernismo, —sin olvidar, empero, que se le deben un prodigioso ensanche de la imaginación y el más agudo refinamiento de la sensibilidad». Y se refiere al papel de Rubén Darío —sin nombrarlo—: «No insistiré acerca de la repercusión en nuestra América de todas estas revoluciones literarias. Muchos han sentido el beneficio a través de la obra del mayor poeta de la lengua castellana, a quien corresponde la gloria inicial de un renacimiento». Y concluye refiriéndose a las letras de la Madre Patria: «Y de literatura española no hablaré, por creerla, muy a pesar mío, de segundo orden y de reflejo, salvo rarísimas excepciones».

«¿Cómo cantar?» debía ofrecer algún consejo práctico. Sugiere evitar «la expresión violenta, excesiva de los sentimientos apasionados usando familiarmente la hipérbole». Evitar: «[...] formas infladas que, a los ojos del extranjero,

nos caracterizan; tales son la grandilocuencia, la redundancia, la vaguedad de los términos [...] la imprecisión, el desorden de la composición, el exceso vulgar en la expansión de los sentimientos, la megalomanía patrioter, y el orgullo necio, sostén y fuerza de estas deplorables inclinaciones». Y concluye con un consejo que bien hubiera aprobado Rubén Darío: «Para evitar ciertas deficiencias y corregir algunos defectos, acaso sería eficaz el estudio inteligente de algunos autores franceses, de los que más genuinamente representan las cualidades de que carecemos».

#### «EL REGRESO»

Al retornar al Ecuador Zaldumbide ansiosamente toma refugio en Pimán, la hacienda de sus antepasados. Y en esos dos años de reclusión campesina, 1910 y 1911, consigna sus experiencias y sus recuerdos en unas páginas que no vieron la luz sino en 1916 con el título de «El regreso». ¿Por qué su autor prefirió, al darlas a luz, emplear un seudónimo y no su propio nombre? Hay preguntas más urgentes: ¿Debe considerarse esta obra como un diario íntimo en el que, en tono elegíaco, narra su reencuentro con su niñez y juventud, su reintegrarse al paisaje bucólico de su infancia, su lamentar en silencio la muerte de su madre, la muerte de su hermana, desaparecidas en su ausencia? ¿O intentó su autor escribir en esas páginas un relato de tema y sabor americano como, tres años antes, había compuesto dos cuentos esencialmente europeos en fondo y forma?

Y una pregunta aun más apremiante: ¿redactó Zaldumbide en esos dos años de reclusión en Pimán la totalidad de su novela *Égloga trágica*? De ser este el caso ¿por qué decidió publicar solo el primer capítulo —o acto, como él lo llama— y quedarse con el manuscrito de los tres capítulos o actos restantes para no darlos a luz sino 45 años más tarde? Caso único en la historia de la literatura Iberoamericana. La hermosa novela *De sobremesa* de José Asunción Silva, joya del modernismo colombiano, apareció en 1925, cerca de 30 años más tarde de que fuera escrita y no por decisión de su autor sino por el desconcierto ocasionado por su muerte trágica.

Zaldumbide trató de responder a esta inquietud en las páginas finales de la primera edición de *Égloga trágica*: «Algún lector eventual, al ver aquí reproducida la fecha en que fue escrita esta novela, supondrá tal vez que el autor se ha entretenido estos 40 y pico de años, en reformarla y refoepulirla, y que solo ahora la ha hallado a punto. Ni lo uno ni lo otro sería exacto. No la he retocado por volverla mejor, ni, al darla a luz tal cual fue concebida y escrita en su día, he llegado a creerla perfecta. Habiendo sido el primero en no atribuir importancia a esta obri-lla juvenil, nadie podrá tacharme de intrépido».

Hay otro documento del propio Zaldumbide que tal vez pueda echar más luz sobre este asunto. En carta del 9 de agosto de 1929 escribe a Gabriela Mistral —con quien mantuvo por largos años una continua e íntima correspondencia—: «Acabo de releer, venciendo mi avergonzado recelo de volver los ojos a mis cuentos de

juventud, unas páginas olvidadas [...] Le envió la hoja del periódico que ha tenido tan inesperada idea [la de reeditar «El regreso»] [...] y se la mando porque su lectura ha de parecerle el comentario lírico [poeta en prosa] a la cantinella de la sensación de regresar huérfano de que le hablé recientemente en mi carta anterior». Y continúa: «En esa novelita hay indios, campo, amor y siervos, animales, siembras, violencias pero de una rusticidad algo adamada y “puesta en música” ¡Pero hace tantos años! [...] Le mandaré la suite, Gabriela, a que me diga si el vago temblor de emoción y de pena en ese “regreso”, no se ha desvanecido del todo para el lector desprevenido». Ninguna mención en esa carta, ni otras que yo conozco, de *Égloga trágica*. ¿No hubiera sido natural que informara a sus corresponsales, como en este caso a Gabriela Mistral, que «El regreso» no era solo un cuento juvenil sino el primer capítulo de una amplia novela ya escrita?

Un análisis estilístico en el que se confrontara el primer capítulo con los tres restantes tal vez echaría luz sobre esta cuestión. La impresión que me deja un preliminar cotejo es que son estilos diferentes. ¿Podría ser que, a instancias de sus amigos, Zaldumbide decidiera completar la novela en vísperas de su publicación? Jubilado del servicio exterior en 1952, y reestablecido en Quito, tuvo el tiempo y reposo adecuados para llevar a cabo el proyecto que traía en mente desde su juventud.

Miguel Sánchez Astudillo, en su «Introducción a la lectura de esta 2a edición», anota lo que él llama «El problema de la unidad»: «Porque ya es tiempo de decir que la obra consta de dos jornadas, y aun casi de dos piezas: indudablemente elegíaca la primera, exclusivamente trágica la segunda [...]» y se refiere a: «[...] la segunda acción la cual introduce ahora un nuevo argumento, en buena parte también un nuevo estilo y sobre todo —¡sobre todo!, un espíritu Nuevo; un espíritu más hondo y conciente, más despierto y humano».

Y concluye: «Tal como está, no es, pues, la *Égloga* un monolito indivisible». Pero el crítico no se arriesgó a opinar que esas dos «jornadas» o «piezas», como él las llama, fueron escritas en épocas vastamente diferentes, separadas por tantos años.

Sea como fuere, «El regreso» es un monumento del modernismo ecuatoriano. Observemos que Zaldumbide no tenía un claro concepto del valor de este movimiento pues, en su ensayo

sobre Rodó, dice de él que fue «moderno pero no modernista», contradiciendo la declaración del propio Rodó. Creo que consideraba el modernismo como un movimiento que por obedecer al principio del arte por el arte prestaba menos atención a los contenidos intelectuales en sus obras. Así lo afirmó refiriéndose a la de D'Annunzio: «No es esta carencia de profundidad intelectual un defecto propiamente; antes, si bien se mira desde el punto de vista del arte por el arte, es una cualidad. Pero es una limitación».

Parece que no leyó a Martí que entonces era casi un desconocido y, por lo que ha escrito de Darío, pienso que su aprecio de él no correspondía a su valor. Fácil entender este

hecho pues en esos años estaba absorto en el estudio de los escritores europeos de su preferencia. Pero es Zaldumbide el ejemplo más claro, entre nosotros, del intelectual poeta. Su capacidad de reflexión constante y profunda, su extraordinaria erudición, su entrega a la vida del espíritu hallaban expresión en el más noble y bello estilo, tal como había admirado en las obras de Nietzsche, de Barbusse, de D'Annunzio.

Pero, ¿cuál fue el origen de «El regreso»? En su admirable en-

sayo «Vicisitudes del descastamiento», del que nos ocuparemos a continuación, deploraba Zaldumbide la imposibilidad de interesar a los intelectuales europeos en lo que publicara un latinoamericano. Imagino tenía presente el ningún éxito en el viejo continente de sus estudios sobre Barbusse y D'Annunzio. Reflexiona: «Le queda [al escritor de América] como dominio propio, el americanismo. A él se vuelve —dice refiriéndose a «El regreso» sin nombrarlo— y si este retorno espiritual se acompaña del regreso a la tierra, el viril enternecimiento ante los lugares de querencia antigua, le sensibiliza para percibir como nuevo el olvidado encanto de las cosas antaño familiares. A ellas dedica el quizás no tardío amor, por desengañado, sabio. Y con remozada curiosidad, interroga el cotidiano horizonte».

Al comparar el etilo de «El regreso» con el de los cuentos venecianos de tres años atrás es claro que Zaldumbide simplificó el aparato lingüístico, aligerándolo, a fin de acrecentar el poder sugestivo y figurativo de los vocablos. «...Volvía de muy lejos, al cabo de largos años de ausencia, y mayores distancias de olvido...». Así comienza el relato revelando de qué soterradas fuentes iban a florecer esas páginas. «Quedéme mirando el cielo que se oscurecía, que nos anegaba; y no hallé en mi alma pensamiento bastante grande



Portada de la edición original.  
Editorial Universitaria, Quito, 1956.

en que refugiarme del infinito hacia donde me solibaba la noche unánime, como una ola de la eternidad». Bien podía Zaldumbide declarar que uno puede ser tan poeta en prosa como en verso si las palabras están henchidas de verdad y surgen al compás de la música interior, la música del alma. ¿No había afirmado Valéry que: «[...] la poesía es el intento de representar, de restituir, por medio del lenguaje articulado, *esas cosas o esa cosa* que intentan oscuramente expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc.»?

El lirismo *pervade* por doquier. Podríase decir que «El regreso» le devolvió la voz, su voz. «El regreso» fue un retorno a sí mismo, un baño lustral en el que toda la impedimenta emocional y cultural que traía de Europa se disolvía para revelar la verdadera imagen de las cosas, de sus cosas. Ordenando y juzgando las experiencias de sus dos años en Pimán nos ofreció un itinerario espiritual y sentimental, un poema de la soledad existencial. «Mas, de las aguas muertas del pasado, surgía entre el vaho de tedio, una tristeza como un presagio o un remordimiento, la mayor, la más humana de las tristezas: la tristeza de no haber amado».

#### «VICISITUDES DEL DESCASTAMIENTO»

Este ensayo, escrito en París en 1914, lleva este extraño título. Los diccionarios no registran el vocablo «descastamiento». El de la Real Academia define «descastado» en estos términos: «[...] que manifiesta poco cariño a los parientes. Dícese del que no corresponde al cariño de los amigos o de otras personas que se lo han demostrado». No es exactamente lo que Zaldumbide quiere expresar con este sustantivo, tal vez de su invención. Se refiere más bien al drama —según lo llama él; yo lo apelaría tragedia— del intelectual hispanoamericano que va a Europa para beneficiarse de su cultura. A su retorno ya no es el mismo y se siente alienado en el medio del que había partido. Así Montalvo que vivió en París, Martí que residió en España en su juventud, Darío que descubrió en la biblioteca del presidente de Chile las obras de los simbolistas franceses. Rodó, es cierto, no fue a Europa sino para morir, pero su cultura fue del todo francesa.

Lo mismo puede decirse de nuestros poetas modernistas: Borja y Noboa estuvieron en París; Fierro y Silva, si bien no cruzaron las fronteras patrias, vivieron, en virtud de sus vastas lecturas, en un mundo de elevada cultura, extraño al medio.

Oigamos cómo Zaldumbide explica el problema del descastamiento con la elocuencia de quien lo ha vivido: «No necesito describirlo: demasiado conocida es la ansiedad de espíritu

del que en América aspira a la superioridad de una auténtica cultura. ¿Quién que amó las ideas puras, el arte sapiente, las altas ciencias, no se sintió en las incipientes y confusas tierras de ultramar, fuera y muy lejos de su reino? [...] Tan pronto acá llega [a Europa], con ávida celeridad, trata de ponerse al diapason de todas las actividades superiores, de entrar al corazón de todas las tendencias; lógralo en seguida, y desde aquí como de centro propio, sigue lúcido y feliz el movimiento universal de las ideas».

Pero existe el problema de la extranjería: «Siéntese, sin embargo, solitario y algo perdido entre maestros que le desconocen y compañeros que le excluyen». Más duro todavía el que las obras de un extranjero no puedan hallar acogida en los medios intelectuales europeos. Hay en estas palabras de Zaldumbide un dejo de amargura pues fue el caso de sus libros sobre Barbusse y D'Annunzio que pasaron, en el viejo continente, totalmente desapercibidos no obstante su extraordinario valor y haberse adelantado con ellos a los críticos europeos de estos dos autores.

Y prosigue: «[...] ¿aspira a escribir *para todos*? [...] ¿No sabe que, desgraciadamente, aun suponiendo que pueda dar de sí [...] algo que tenga valor esencial, algo que acrezca substancialmente el caudal de la humana sabiduría, que pese en los destinos de la verdad, su obra pasará en Europa inadvertida o poco menos?».

Y el problema del retorno: «En posesión de una cultura superior y tal vez inadaptable ¿cómo entrar en comunión intelectual con hermanos de quienes le han separado fatalmente sus anteriores dedicaciones

y le alejan aun más sus más altas preferencias espirituales?». Entonces ¿qué le queda al escritor americano? «Para adecuarla al medio ignaro y refractario, para compartir con los suyos su cultura no le queda [...] sino ensayarse en la tarea del divulgador, del propagandista, del asimilador, —empleo sacrificado, labor secundaria en que no le tocan sino una mediocre satisfacción y una gloria de reflejo».

Hermoso, por emocionante, este alegato de Zaldumbide, aplicable a todos los escritores modernistas y posmodernistas de América. Nada más doloroso para él que el ostracismo entre los suyos. Ya Holderlin lo había expresado: «Amigo, hemos llegado demasiado tarde. ¿Para qué ser poeta en tiempos de miseria?». Es el lamento de Darío en «El rey burgués»; es la soledad del poeta en *El arco y la lira* de Octavio Paz. Lo admirable en «Las vicisitudes del descastamiento» es cómo Zaldumbide analiza el trauma psicológico del hombre moderno a partir de su propia experiencia. Si hay algo que caracteriza a este autor es su inclinación constante al autoanálisis. No por egocentrismo sino porque, en el centro luminoso de su conciencia, sus experiencias se ordenan y orientan hacia la comprensión

del hombre eterno o, por lo menos, del hombre desposeído de certezas de su tiempo. De ahí la velada sabiduría que parece iluminarse con el resplandor de ese su mundo íntimo.

Tan emotivo y hermoso documento, inesperadamente creó una controversia en Quito. Su antiguo amigo Alejandro Andrade Coello quien, como sabemos, prestó a Zaldumbide la primera edición de *Ariel*, publicó un artículo en *Vida Intelectual*, órgano de los estudiantes del sexto curso del colegio «Mejía», en el que criticó acerbamente el ensayo de Zaldumbide. Este respondió con un vitriólico remitido titulado «Un imbécil» publicado en el folletín de *El Día*, en octubre de 1915. En su defensa Zaldumbide alega: «[...] he sido el primero, probablemente, en apuntar el mal del que sufren en Europa los que vienen del nuevo mundo a beber en las fuentes la cultura superior; [...] que después de haber gustado todos los filtros, he señalado la necesidad del retorno a lo nuestro, a un americanismo esencial, como ritmo ineludible, fatal, de nuestra evolución interior [...]» En este documento nos da una conmovedora confesión: ¿Por qué escribe? «A mí, que padezco —no en mi vocación literaria, pues que no la tengo, no soy sino un “dilettante”, desgraciadamente sin frivolidad, y escribo de tarde en tarde tan solo por no tener cosa de mayor sustancia con que engañar este incierto anhelo del alma hacia la verdad y hace la belleza [...]».

El tema reaparece en *Égloga trágica*, como si prosiguiera viviendo las penosas experiencias que, a la distancia de más de 40 años, le dictaron las apenadas páginas de «Las vicisitudes del descastamiento». Con mayor fuerza de representación vuelve a elucidar esa silenciosa tragedia: «Si a menudo el que regresa no halla en nuestros países, todavía incultos e ignorantes, sino ignorancia y desdén de las ideas que él cultivó; si a menudo el retorno no basta a consolar del todo lo que cercena; también es verdad que, nutrido el espíritu con lo más acendrado del espíritu europeo, siéntese, sin embargo, en Europa, aislado, inestable, transitorio, inútil y, su acción, desorbitada. La voz de la inteligencia, clara, distinta, irrefutable, le retiene en el dominio ajeno, dándole por compañeros tan solo libros y, por refugio, museos; nada viviente ni fraterno, entre amigos casuales que no le conocen, y maestros que le descorazonan [...]».

Y prosigue: «Dos patrias tiene así, inacordes, inacordables: la de la inteligencia y la del sentimiento, la de la vocación y la del destino y ambas le mutilan de algo, se lo disputan, dejándole siempre baldío e insatisfecho. Dos patrias, la patria abstracta, exaltante y helada; la real, casi adolorida de insuficiencia [...]». Hay que insistir: nadie ha expresado con igual claridad, elocuencia y patetismo el drama que vivieron nuestros modernistas y, en general, los del continente iberoamericano.

#### RODÓ

Hay dos ensayos sobre Rodó que datan de 1917. El primero que lleva como título el nombre completo del escritor uruguayo es el más extenso y debió ser un homenaje a éste en su

**Zaldumbide  
fue un modernista,  
a pesar de sí mismo,  
en su obra cumplió,  
como Rodó, las  
características  
definitorias de  
ese movimiento:  
libertad, sincretismo,  
idealismo, vigilancia  
estética.**

esperada visita a París. Zaldumbide cuenta así la historia de este libro: «Se anunció en 1917 —tercer año de la guerra—, la llegada de Rodó a Europa». «En el grupo de intelectuales hispanoamericanos residentes en París nos preparamos a recibir al Maestro uruguayo para ponerlo a la cabeza de un movimiento intelectual americanista». «El grupo aquel de amigos acordó hiciese yo la loa de bienvenida». Con la muerte de Rodó en Palermo: «Ese saludo se convirtió en Adiós y el Adiós en libro de crítica, imparcial». Este ensayo apareció primero en la prestigiosa *Revue Hispanique* y el año siguiente en forma de libro como separata de esa publicación. Según su autor anota, ha tenido varias reediciones en Nueva York, Argentina, Uruguay, España.

El otro ensayo, mucho más breve y totalmente distinto del ensayo mayor, apareció en la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* de Quito, en junio de 1917, y en la revista *Cervantes* de Madrid, en abril de 1918. Fue un homenaje a la memoria del maestro uruguayo que se dejó morir a los 45 años de edad.

Justamente califica Zaldumbide a su obra de crítica sobre Rodó con el apelativo de imparcial. Pocos han demostrado con tanta elocuencia los méritos del autor de *Ariel*. «Faltábanos, en efecto, —dice— hasta que le tuvimos en Rodó completo y acabado, el *escritor* por excelencia, que, uniendo a un grave y encendido amor a la verdad una sensitiva inteligencia de lo bello, fuese, a un tiempo, artista y hombre de pensamiento, personal y universal, sapiente y espontáneo, entusiasta y crítico».

Y Rodó plegó al modernismo no sin imponerle límites: «Superada tempranamente la parcialidad de las fórmulas, aceptó, sin embargo los ritos nuevos, los procedimientos de relieve y música, de plástica o de sugestión evanescente, el ritmo interno del pensamiento poético, la imagen rara y precisa, todo cuanto de bueno traía el afán innovador».

Sin embargo, Rodó sería más clásico que modernista: «La influencia de Rodó importaría una doble vuelta a la depurada tradición clásica, pues al clasicismo en el estilo y la lengua se añadiría el clasicismo de espíritu. Si entendemos por espíritu clásico el don de proporción y equilibrio, de claridad y serenidad, de esplendor en la severidad y la elegancia, en la plenitud, ninguno a la verdad, más clásico que el suyo».

Al comentar el admirable ensayo de Rodó sobre *Prosas profanas* de Darío dice Zaldumbide: «Poeta y pensador

eran espíritus muy disímiles, unidos tan solo por el puro amor y la sutil comprensión de aquel género de belleza, hasta entonces no visto por esos climas. Y esa conjunción, feliz como hay pocas en la historia de las literaturas, señala el punto culminante de la nueva era, la más brillante en la cultura literaria de esos países, a menudo mal informados pero, a la verdad, inteligentísimos [...] Rodó esperaba que la lírica volviese a modular su antigua, su eterna canción, simplemente, “para consuelo de afligidos y refrigerio de sedientos”. Mientras tanto, poco a poco se aleja de los poetas. Los amó tanto en la nostalgia de su reino luminoso, que nunca se conformó con ir “en el rebaño oscuro de la prosa”».

Pero el análisis de Zaldumbide es «imparcial» y con las luces de la justa alabanza aduce las sombras de sus limitaciones. «Plantea sin cesar el problema de la vocación; nunca el drama del destino. Bajo la incertidumbre ante el camino por emprender, no ve la perplejidad más transcendental ante la existencia sin razón ni fin [...] No parece preocuparle nuestra significación de hombres en medio del universo, ni este enigma de sentir un alma que interroga en vano por el objeto de nuestra vida». Y elabora la misma queja en otra parte del libro: «Enhiesto hasta en su bondad más comprensiva y piadosa, immune en su afán redentor, sin tragedia interior visible, no se lo siente ahí como un hombre igual a nosotros; no es un redimido sino un *exento*. Por eso quizá su palabra no exalta: solo convence. Y por eso quizá se le admira tanto como se le respeta; pero no arrastra consigo la efusión del alma tras la adhesión de la mente».

«Nos convence pero de cosas que ya sabemos» —dice en otra parte. Y luego, el comentario más negativo sobre la obra de Rodó; comentario que, en mi opinión, pone en tela de juicio el valor sustantivo de ella: «¿No llamamos todos un día, a eso de los diez y ocho años, y con fervor casi igual, maestros así a Vargas Vila, que hoy nos hace reír, como a Rodó, a quien

admiramos siempre, aunque vemos ya que nos enseñó poco?».

Me pregunto: si Rodó «enseña poco» ¿por qué escribir sobre él?

Zaldumbide escribió esta obra como un homenaje que se le ofrecería a Rodó a su llegada a París. Me pregunto, ¿cómo hubiera recibido el escritor uruguayo este volumen donde se hallan apreciaciones como éstas? Imagino le hubiera sido penoso al uruguayo verse parangonado con Vargas Vila. Y rara vez irónico el crítico, aquí lo es: «Aplanó hasta su altura los caminos más abiertos y seguros. Por ahí, desde temprano, se le sube y encarama toda esa chiquillería vocinglera y universitaria que ha ido repitiendo hasta la saciedad sus llamamientos al ideal».

Son estas opiniones negativas, testimonios de la sinceridad de su autor que en este ensayo, como en el dedicado a la obra de D'Annunzio, quiso y logró actuar como crítico y no como panegirista.

#### EL «PRÓLOGO» A

*POESÍAS ESCOGIDAS* DE MEDARDO ANGEL SILVA

Este ensayo de Zaldumbide y la selección de las composiciones de Silva que él hace aparecieron en París en pequeño, elegante formato, en 1926. Va mas allá de los límites que me he propuesto pero, por tratarse del modernismo ecuatoriano, me referiré a él brevemente. Ese «Prólogo» es un ejemplo más de la intensidad lírica a la que Zaldumbide podía llegar del modo más natural: «Ni siquiera lo conocí. Pero leerlo es oírlo, y en su voz, persuasiva, penetrante, un son de confianza nos retiene, más atentos al don de un alma que a la música de las estrofas».

Y se refiere a los poetas quiteños a quienes trató a su regreso de Francia: «Agitábalos líricamente un caos de aspiraciones estético-voluptuosas. Mas un solo anhelo brotaba en ellos como de fuente inexhausta: ¡salir del cerco de montañas,

salir de este rincón del mundo al mundo del arte, de la pasión y la aventura literaria! [...] Turbados por tan íntimos sortilegios, ¿cómo podrían mantenerse, sino inconformes, no ya tan solo dentro del estrecho marco natal, pero ni siquiera en comunión resignada con la simple condición humana de su destino?».

Trata —sin éxito— de aconsejar a los jóvenes poetas que busquen la «expresión artística de tanta hermosura rústica aún no revelada y que aguardaba solo



Gonzalo Zaldumbide presenta cartas credenciales como embajador en Perú, Lima, 1937. Archivo particular.

su toque para ennoblecerse e instaurar una tradición genuina».

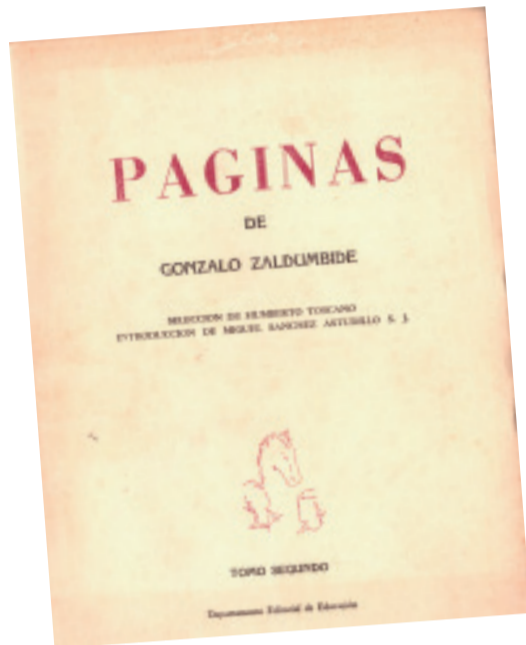
La selección que Zaldumbide hace de las poesías de Silva es a todas luces tendenciosa. Las organiza en tal forma en torno al tema de la muerte que, al leer la última composición, parece no quedar a su autor sino el suicidio. Menciona también en ese «Prólogo» a otro de los poetas trágicos: «El ejemplo de Arturito Borja, que una clara mañana, allá en Quito, también se segó en la flor de su lozanía, ejerció indiscutiblemente un atractivo nefasto en su generación». Se ha discutido si, en el caso de Silva, fue un suicidio o una imprudente ruleta rusa. Abel Romeo Castillo me explicó que Silva estaba entusiasmado con la perspectiva de ir a Europa y que su muerte fue un caso de imprudencia juvenil. De esa opinión participaba Aurelio Espinosa Pólit quien había investigado y mantenido correspondencia a ese respecto. De Arturo Boja pienso que no fue un suicidio sino una dosis excesiva de la droga que le resultó fatal, trágica consecuencia tan frecuente entre jóvenes adictos a drogas. Tal era la opinión de Isaac J. Barrera que conoció personalmente a Borja.

De todos modos, este pequeño volumen, enriquecido por el «Prólogo» de tan finos quilates, fue y es un hermoso homenaje al poeta niño de Guayaquil y una breve y lejana referencia (Zaldumbide estaba entonces en París) del drama

íntimo que vivían nuestros modernistas quiteños en los años diez del nuevo siglo.

#### CONCLUSIÓN

Gonzalo Zaldumbide es un extraordinario escritor, tanto en el ensayo como en el relato, animados de la misma emoción y sabiduría estética.



Portada de *Páginas*, editado por el Ministerio de Educación Pública, 1960.

Fue un modernista, a pesar de sí mismo, porque en su obra cumplió, como Rodó, las características definitorias de ese movimiento: libertad, sincretismo, idealismo, vigilancia estética. Y fue un modernista que fue más allá de los límites que muchos críticos han señalado para ese movimiento: 1916 o 1920. El encanto de su estilo, frecuentemente lírico, le acompañó hasta el fin de sus días, probando así la tesis de Juan Ramón Jiménez que el modernismo fue un fenómeno epocal, no reducible a un período de tiempo limitado.

Pero Zaldumbide consideró el ideal del modernismo «el arte por el arte» menos interesado en el culto de la verdad y prefirió llamarse un clásico. En la ya citada entrevista que le hiciera Alejandro Vallejo, Zaldumbide definió así el espíritu clásico: «Primero el amor a la verdad, sobre todo, y luego, esa fuerte trabazón que encadena todas las partes de la obra haciendo de ella un todo sólido [...] El continuo criterio de perfección, y de verdad puesto en todos los momentos. Racine [...] Los llamados

clásicos españoles no son tan clásicos verdaderamente. Se advierte en ellos partes desprendidas, momentos de pura fantasía, de romanticismo [...] En América tenemos un clásico, tal vez el único: Rodó». Atribuyo yo este juicio cuestionable sobre los clásicos españoles a la falta de conocimiento de sus obras. Garcilaso, Luis de León, Cervantes, Santa Teresa y otros cumplen a maravilla la definición de clásico que aquí da Zaldumbide.

Resalta en toda su obra su humanismo. Hijo de los perturbados tiempos de entre dos siglos, estuvo vejado por la ausencia de certezas, heredada del liberalismo irreligioso que afectó a tantos intelectuales de su época. Zaldumbide fue, en términos de Carrera Andrade, un «Juan sin cielo». Pero es de ese combate por hallar un asidero espiritual, una respuesta al enigma del destino humano de donde surge la voz patética del hombre y del poeta. «Los poetas debieran hacernos ver la aspiración desmesurada que duerme en todo corazón [...]» había dicho Zaldumbide. Y Valéry: «Se trata de extraer lo eterno de lo transitorio». Es el eco de lo que Edgar Allan Poe, bienamado maestro de los simbolistas franceses, consignó un día: «Tenemos una sed insaciable. La sed que pertenece a la inmortalidad del hombre. Es el deseo de la mariposa nocturna por el lucero. Es no solo la apreciación de la Belleza ante nosotros sino un incontrolable esfuerzo por alcanzar la Belleza en lo alto. Inspirado por un éxtasis, presiente las glorias que le esperan más allá de la tumba».

Alma de extraordinaria nobleza, Gonzalo Zaldumbide halló hacia el final de sus días la razón de la existencia que había afanosamente buscado a lo largo de su vida. El testimonio es de su hija Celia: «Le encontré un día de rodillas. Le pregunté ¿qué haces, papá? Su respuesta: estoy rezando».

Windy Acres Farm, Barrington, Rhode Island, verano de 2012.

Baltimore, 10 de octubre de 1963

A mi edad, 80 años, 9 meses, natural será que yo muera pronto.

Morirse en país extranjero, acompañado solamente de mi hija, a quien ruego trasladar mi cadáver a Pimán, para enterrarlo en ese último rincón del mundo, haciéndome, en la capilla, o al aire libre, un pequeño mausoleo, de un nicho. (O de dos... si ella quisiera acompañarme en la tumba como me ha acompañado en la vejez: así terminaría en tierra propia una larga estirpe que viniendo de muy atrás en el tiempo ha llegado a extinguirse en nosotros dos para no recomenzar...)

Hija única, heredera universal, le ruego simplemente que, cuando llegue ella a hacer su testamento, confirme en él, por escrito, lo que hemos acordado de palabra: mi deseo de que mi propiedad hereditaria, Pimán y Yuracruz, que queda exclusivamente en manos de ella, pase de sus manos, al final de su vida, a ser propiedad de la Academia de la Lengua, —persona jurídica—, ratificando mi hija la donación que aquí enuncio.

La Academia la disfrutará y administrará n beneficio de las letras, de la historia y de las artes, sin más obligaciones para con la memoria del donante que la de conservar la casa y hacienda, con prohibición de enajenarla en todo ni en parte.

Gonzalo Zaldumbide



Hacienda de Pimán. AHMC.

# UN SORPRENDENTE LIBRO DE MIGUEL VALVERDE

Diego Araujo Sánchez

Miguel Valverde (1852-1920) es un personaje notable de múltiples facetas. Periodista y político combativo; militar, diplomático y empresario —viaja por negocios a La Habana y Nueva York, adquiere una pesquería de perlas en Costa Rica, invierte en imprentas movido por las aspiración de crear un gran diario en el Ecuador—; es también médico, funcionario público, poeta, dramaturgo, narrador y estudioso de los conflictos limítrofes. Tiene una vida llena de diversas aventuras, desde peligrosos y audaces lances en la lucha política hasta variopintas conquistas amorosas en algunas de las cuales pasa por una especie de elegante Marqués de Bradomín. Por su desafiante descreimiento religioso, sus convicciones ideológicas y su talante ilustrado se ubica en las antípodas del conservadorismo y se convierte en figura descollante del liberalismo radical, a favor del cual organiza, desde muy joven, grupos y círculos de avanzada.

Sin embargo la figura de Miguel Valverde ha caído en el olvido. La desmemoria caracteriza a la sociedad nacional. Tanto más cuanto de por medio se hallan personajes controvertidos y polémicos como este insigne guayaquileño. Su libro *Las anécdotas de mi vida*, publicado en 1919 en Grotataferrata, Italia, es un documento clave para seguir una amplia etapa de su biografía. Cuenta Gonzalo Zaldumbide que, en una reunión con Valverde en París, cuando este había llegado de Estocolmo e iba como cónsul a Roma, tras escucharle narrar de viva voz algunas de los episodios que había vivido, le sugirió que los recogiera en un libro<sup>1</sup>.

*Las anécdotas de mi vida* es una obra de enorme interés; algunos capítulos pueden con méritos seleccionarse entre los relatos decimonónicos más apasionantes de aventuras; y todos describen el periplo vital de Valverde y esbozan, a la par, características de la sociedad y su tiempo.

Zaldumbide escribe en el prefacio de este libro:

Es la mejor novela por lo vivida. Pasajes hay en esta autobiografía que de inventados parecerían inverosímiles. De inventados, no despertarían quizá interés ni emoción. Pero la fuerza de lo vivido sobre lo soñado, la patética fuerza de la realidad, se impone y obra. Aquí va transmitida casi intacta y sola, sin más arte que el sencillo y eficaz de la claridad, sin más aliño que el de evitar las redundancias y suplir con frases correctas las elipsis gesticulantes de una animada conversación. Y al ser contadas, estas cosas extraordinarias, en este tono de conversación, nada pierden de su poder impresionante. Muy al contrario. Pruébalos

la emoción contenida y grave con que se lee, por ejemplo, esa cosa horrenda, relatada sin ningún énfasis, en los capítulos últimos.<sup>2</sup>

Solo las páginas iniciales, bajo el título de «El palacio de los sueños»<sup>3</sup>, se apartan absolutamente de esta acertada caracterización pues

dictador Ignacio de Veintemilla. Entre aquellos dos grandes núcleos testimoniales se disponen, en un orden relativamente cronológico, una serie de episodios de la vida del autor, desde los primeros recuerdos cuando aprende a leer a los cuatro años de edad hasta los últimos con el criminal abuso inferido por Ignacio de Veintemilla contra un Valverde encerrado en una mazmorra en Guayaquil cuando, en julio de 1883, las tropas de los Regeneradores se hallan a las puertas de liberar al país de la inhumana férula del dictador.

## LA PROSCRIPCIÓN

La publicación de una correspondencia anónima en el número 54 de *La Nueva Era*, periódico contra la reelección de García Moreno como presidente de la república, provocó la reacción iracunda del mandatario. La misiva fue acusada de sediciosa y Valverde, junto a su compañero en la redacción, Federico Proaño, conducido a la cárcel. El periódico siguió publicándose unos números más antes de desaparecer. Las instancias judiciales declararon que la acusación oficial carecía de fundamento y ordenaron la excarcelación de los periodistas. Sin embargo García Moreno ordenó que los trasladaran presos a Quito. Al salir de Guayaquil, una multitud los despidió. Se escuchaban solo comentarios iracundos contra el mandatario. En la capital, el jefe de la policía les anunció primero que alcanzarían la libertad si revelaban el nombre del autor del escrito anónimo; ante la negativa, les dijo después que Su Excelencia se mostraba magnánimo y ordenaría que se marcharan de la cárcel si firmaban un documento con el compromiso de no escribir de temas políticos; finalmente, solo les pidió que suscribieran una solicitud de libertad. Ante los sucesivos y firmes rechazos, les comunicó la orden presidencial de destierro al Perú. Salieron proscritos el 15 de febrero de 1875 con una escolta de nueve soldados y diez indígenas orientales.

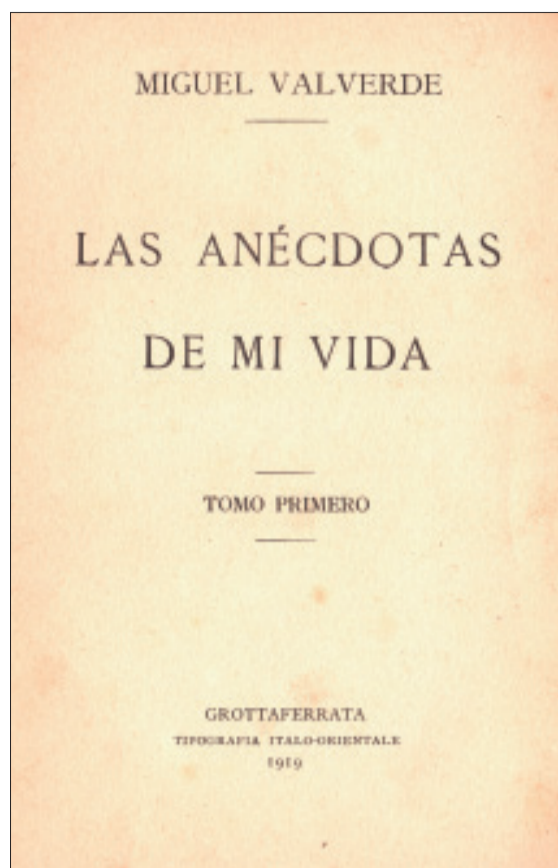
Tras la primera jornada, hasta llegar a Papallacta, Valverde y Proaño siguieron las trochas provisionales abiertas por los indígenas para los ocasionales viajeros. En camino a Archidona, los periodistas conocieron al prefecto de las misiones jesuitas en la región amazónica. Fueron acogidos por él en esta población con un suculento almuerzo, pero también vivieron la ingrata experiencia de conocer los instrumentos de castigo concebidos por el prefecto como



Miguel Valverde. Retrato de Patricio Ponce.

eligen los senderos de una artificiosa prosa modernista, a gran distancia del diáfano lenguaje de la crónica y el relato testimonial que predomina en el resto de la obra.

Las experiencias políticas medulares de las que el autor da cuenta en estas páginas son dos: la primera, el destierro que sufre, junto con Miguel Proaño, por orden de Gabriel García Moreno y, la segunda, el enfrentamiento con el



Portada original del libro de 1919.

primeros medios de «civilización» para someter a los indígenas. Los soldados dejarían a los desterrados en Callaposa, último sitio reconocido como dentro del territorio nacional y cuyos pobladores, poco tiempo atrás, habían sido exterminados por una epidemia de viruela. El abandono en ese lugar equivalía a una condena a muerte. «Entonces sería preferible que fusilaran aquí mismo a los presos antes que llevarlos a una muerte segura y desesperada»<sup>4</sup>, llegó a decir con sorna el misionero jesuita al jefe de la escolta de soldados.

Entre las penalidades y experiencias que soportaron, Valverde relata las caminatas por la selva, en medio del lodo y las lluvias repentinas e interminables; la navegación por los ríos torrenciosos, el contacto con un grupo de indígenas desnudos que tenía cautiva a una jovencita de otra etnia enemiga, la forma como se salvaron de la muerte después de quedar abandonados e inermes en el último lugar reconocido entonces como ecuatoriano, cerca de la confluencia del río Mazán con el Napo, y todas las aventuras posteriores en la ruta por el Amazonas hacia Iquitos, en donde la logia masónica había promovido una colecta de dinero para auxiliar a los desterrados. Luego pasaron por la cascada de Pumayacu, por Moyobamba y Chachapoyas, y recorrieron todo un largo e intrincado trayecto hasta llegar a Lima el 4 de julio. Habían sobrevivido durante ciento setenta y seis días a en un viaje infernal en el que otros desterrados perdieron sus vidas.

#### PESADILLA

El segundo núcleo testimonial con el que se cierra la obra de Valverde es el enfrentamiento con Ignacio de Veintemilla. Después de la muerte de García Moreno, Valverde había apoyado a Antonio Borrero, pero muy pronto se

decepcionó de este presidente porque que se negó, como pretendían los liberales, a convocar a una Constituyente para reformar la Constitución garciana de 1869. Valverde apoyó el golpe de Estado al frente del cual se puso Veintemilla. No obstante, pronto se arrepintió de haber colaborado con esta aventura dictatorial que tantos males trajo al país. La oposición a Veintemilla le llevó una vez más al destierro. Entonces se unió a las fuerzas de Alfaro, que integraron con grupos conservadores el movimiento de la Restauración.

Junto a Eloy Alfaro y sus soldados atacó al ejército leal al gobierno de Veintemilla y, derrotado, se vio obligado a retirarse. En una precaria situación de salud, fue perseguido y se salvó cuando se hallaba al borde de caer prisionero, inclusive ocultándose bajo el cuerpo de una voluminosa señora que fingió hallarse delicada de salud mientras los soldados buscaban al fugitivo en las habitaciones de esa vivienda. Cuando había planificado tomar un barco para salir hacia Lima, una imprudencia le llevó a ser reconocido y tomado prisionero. Conducido a Guayaquil, fue sometido a prisión en condiciones de extrema dureza. Veintemilla fue hasta la cárcel en donde se hallaba encadenado y lo amenazó de muerte. Le reclamó con iracundia por un escrito que había difundido Valverde en septiembre de 1881, bajo el seudónimo de Ignotus, en el cual acusaba al dictador por el asesinato de Vicente Piedrahíta. La violencia del gobernante no se hizo de esperar: Valverde fue condenado a recibir centenares de palazos. El bárbaro y humillante castigo le colocó a las puertas de la muerte, pero se libró de ella cuando las tropas de los Restauradores consolidaron la victoria y don Antonio Flores Jijón, en persona, irrumpió en la cárcel para anunciarle que el tormento había terminado y se hallaba libre. En este punto concluye el testimonio de *Las anécdotas de mi vida*.

#### VARIEDAD Y RIQUEZA NARRATIVA

Entre los dos grandes testimonios de enfrentamientos políticos se disponen las más diversas memorias del autor. Algunas recrean aventuras con un tinte irónico, como cuando Valverde asiste en Cuenca a una cena con el recién elegido presidente Antonio Borrero y se escapa de ser atrapado por una muchachita en plan de matrimonio. Otras son las insólitas conquistas amorosas.

Un testimonio sorprendente es la confidencia que le hace Manuel Polanco, condenado a 10

años de cárcel, con las inculpaciones contra el general Francisco Javier Salazar y contra sí mismo en el asesinato a García Moreno<sup>5</sup>. Es un testimonio recogido pocas semanas antes de que Polanco muriera, al pie de la torre de La Merced, cuando había salido de la cárcel para defender al gobierno de Veintemilla.

Interesantísimo resulta el relato de la muerte del arzobispo de Quito, Ignacio Checa y Barba, envenenado el 30 de marzo de 1877. El autor atribuye el crimen al canónigo Manuel Andrade<sup>6</sup>. Hay en este episodio un escorzo de novela: el sacerdote, que seduce a una muchacha, contrata a Joaquín Pinto para decorar con sus pinturas la casa que había destinado para la joven; pero el artista se enamora de ella y los dos amantes se fugan y provocan la persecución del clérigo al seductor. El escándalo lleva al Arzobispo a llamar al orden a Andrade y aquello motiva su venganza.

Entre las memorias curiosas, se destacan las de las sesiones espiritistas de Eloy Alfaro y las tenidas masónicas del propio Valverde, que termina decepcionado de sus compañeros de las logias. Recreando múltiples e insólitos episodios en el itinerario vital del escritor, *Las anécdotas de mi vida* traza un vívido fresco de la historia ecuatoriana entre 1856 y 1883. Las

páginas de este libro conservan toda la fuerza de una pluma con enorme capacidad para el relato, al que da un encantador tono conversacional, y un fondo reflexivo y, a la par, momentos de ironía y agudo humor. Pero la intensidad de estas páginas deriva, sobre todo, de la fuerza de la realidad vivida, como con tanta precisión señala Gonzalo Zaldumbide.

**Por su desafiante descreimiento religioso, sus convicciones ideológicas y su talento ilustrado Miguel Valverde se ubica en las antípodas del conservadorismo y se convierte en figura descollante del liberalismo radical**

#### Notas:

<sup>1</sup> «—señor don Miguel, es preciso que escriba Ud. sus memorias, y si le es posible, las de su tiempo, o que nos dé, por lo menos, y en este mismo tono de conversación

amena, franca y viviente; la clave, los indicios, los secretos de tanta cosa nuestra como Ud. sabe; el relato de acaecidos que Ud. ha visto y cómo los ha visto, los retratos de cuerpo entero y el alma de personajes que Ud. ha codeado o sondeado... Así su experiencia perdurara, como realidad viva, más allá de su época.». Miguel Valverde, *Las anécdotas de mi vida*, libros primero y segundo, Grottaferrata, Tipografía Italo-Orientales, 1919. Prefacio de Gonzalo Zaldumbide, p. XVI-XVII.

<sup>2</sup> Valverde, *op. cit.*, pp. 1-6. p. XXVII.

<sup>3</sup> Valverde, *op. cit.*, pp. 1-6.

<sup>4</sup> Valverde, *op. cit.*, p. 122.

<sup>5</sup> Valverde, *op. cit.*, pp. 192-195.

<sup>6</sup> Valverde, *op. cit.*, pp. 195-207.



# UN CIRUJANO DEL HUMOR

Patricio Estévez Trejo

Hay algo extraordinario en aquellos que han tenido la ventura y la disciplina necesaria para vivir muchos años. Ello les permite condensar y pulir sus talentos tornándose en sabios y referentes sociales. Como ejemplo, Antonio Mingote, el escritor, periodista y dibujante español, famoso por su trabajo en *La Codorniz*, en el periódico ABC, lo mismo que miembro destacado de la Real Academia de la Lengua Española; y, en el ámbito latinoamericano, otro gran dibujante, periodista y médico, el nonagenario Asdrúbal de la Torre Morán; Asdrúbal, según firma en sus dibujos.

Nació en Quito, en 1927. Huérfano temprano de un padre militar, hizo su vida familiar muy cercano a su madre y sus tres hermanos. Estudió en el colegio Mejía de Quito, medicina en la Universidad Central del Ecuador, y se especializó como pediatra en Río de Janeiro, Brasil. En ese apostolado que suponía la medicina de entonces, hizo cinco años de servicio rural y un total de 25 años de ejercicio, y abandonó el estetoscopio. Según asegura él mismo: «Como médico fui un gran caricaturista y como caricaturista un gran médico».

Asdrúbal de la Torre fue siempre hábil con las manos, ya sea en la carpintería o con las tijeras. Empezó como dibujante deportivo en 1951 —mientras estudiaba medicina— en el periódico *El Sol*, de la capital. De allí pasó al periódico *El Comercio*, donde dibujó por 24 años seguidos, hasta 1976. Es conocida su participación en el «*Pasquín mensual que sale a los tiempos*», denominado *La Bunga*, en cuya primera temporada compartió cartel con Roque Maldonado, caricaturista del diario *El Comercio*; José Alfredo Llerena, poeta y literato; Jorge Ribadeneira, Soflaquito, periodista; Guillermo Mantilla, periodista; Gabriel Garcés, periodista que usó el pseudónimo de «Polvorín»; y el dibujante Edwin Rivadeneira; grupo que se denominó a sí mismo: «Autores, cómplices y encubridores», según confirma don Asdrúbal de la Torre. En 1986 pasó a formar parte de la planta de periodistas del diario *Hoy*, donde publicó el suplemento *El Antiácido*, y una caricatura diaria hasta agosto de 2014, cuando la Superintendencia de Compañías disolvió Edimpres, su casa editora.

De la Torre fue ministro de Salud por dos ocasiones, director del Consejo Nacional de Salud, concejal municipal, vicealcalde de Quito y alcalde encargado en época de Sixto Durán Ballén. Merece una referencia especial su vinculación al periodismo porque en 1959, y una vez aprobada por la UNESCO, participó en la creación del Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, CIESPAL, junto a Gonzalo Córdova, Marco Ordóñez y otros. El doctor de la Torre fue director administrativo y director general por dos períodos. A esta institución y su período corresponde la edición de la revista *Chasqui*, especializada en temas de comunicación social. Ha sido también presidente de la Unión Nacional de Periodistas —1963 y en el período 1986-1987—, institución para la cual guarda entrañable afecto.

Asdrúbal de la Torre es diestro, y no solo porque use la mano derecha, sino por hábil y experto en su oficio. Es dibujante a la antigua porque boceta a lápiz y repasa el trabajo final a tinta. Se acomoda a dibujar sin complicaciones en la mesa del comedor y cuida los detalles del dibujo con un lenguaje visual desarrollado durante tantas décadas y miles de miles de caricaturas. Para él, es importante pensar el grosor del trazo porque resultará impreso en un periódico y una mala ejecutoria pudiera derivar en líneas empastadas o entrecortadas. También cuida las proporciones que debe tener el dibujo final porque un error complicaría la «diagramación».

Su estilo está alejado del feísmo de la caricatura que basa el clic humorístico en la deformación burlesca. Lo suyo es el comentario inteligente y

enterado, requisito indispensable tratándose de la política y el día a día. Declara que no sirve para político —a pesar de haber estado vinculado al servicio público— porque para la política: «[...] necesitas unas condiciones especiales, de pasiones negativas. Las mías son eminentemente positivas. Soy amigo por naturaleza.», aseguró en una entrevista realizada en la que fuera su casa, el diario *Hoy*, en 1992. Usa el bocado como apoyo para sus dibujos y abstrae la figura de manera estupenda. Los personajes tienen solo cuatro dedos, a la usanza de Walt Disney. Sus viñetas independientes pueden disfrutarse a diario en redes sociales, e incluso han adquirido color gracias al afecto y la dedicación de sus hijos Víctor y Francisca.

Ahora, Asdrúbal de la Torre, el joven que empezó a trabajar pintando caras en la fábrica de muñecas de aserrín del «Diablo Terán», vive casa adentro, de afectos familiares a los hijos y los nietos; huye del boato y la complicada vida pública que quita tiempo. Ha recibido innumerables homenajes entre los cuales se cuenta el bautizo de hospitales y centros deportivos con su nombre. Según se sabe, nunca ha tenido altercados por el contenido de sus viñetas, y es que todo va de la mano: educación, espíritu y vocación artística. Un caballero que más que cirujano de bisturí ha sido cirujano de pluma fuente.

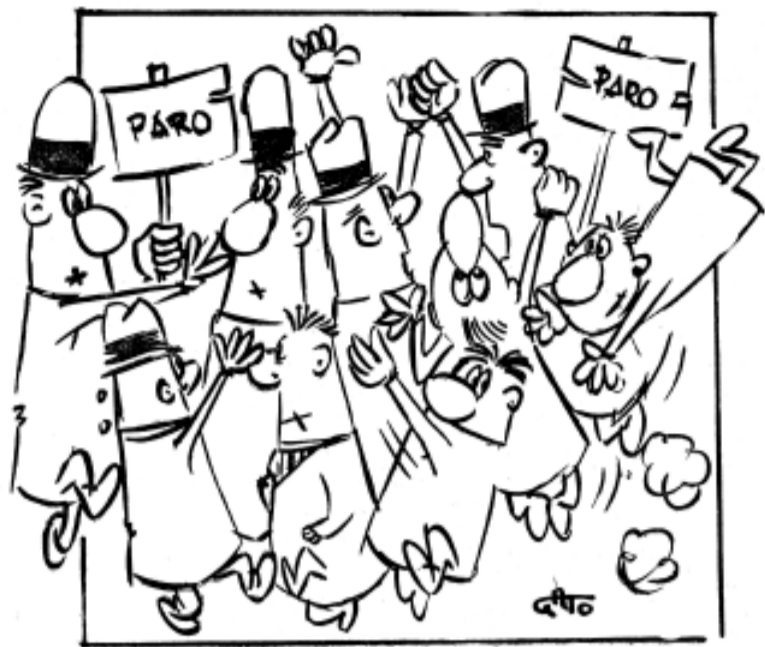


Autorretrato de Asdrúbal de la Torre

**«Nunca me he solazado con ningún dibujo ni personaje».**

**Asdrúbal de la Torre**

HARAN DE UNO EN UNO  
ASDRUBAL



¡¡Mi paro era primero!!

15 de julio de 1963, *El Comercio*.

Nació usted en 1927 ¿cómo recuerda sus primeros años de vida y cómo era la ciudad de Quito de aquel entonces?

—En edad escolar caminaba dos veces al día desde el norte de la ciudad, a la altura de la «Circasiana», hasta la escuela Espejo, en el centro de Quito, calles Manabí y Benalcázar. Una ciudad tranquila casi sin tráfico cruzada de norte a sur por el «tranvía», cuya tarifa era de «real y medio», alta para la economía de los hogares de clase media; los niños viajábamos «gratis», si estábamos acompañados por una persona mayor. El pedido infantil «señora sea buena, lléveme» era frecuente en las paradas del tranvía.

¿Y el Instituto Nacional Mejía?

—La educación secundaria en el Colegio Mejía es de agradables recuerdos tanto por la calidad de su enseñanza como por la disciplina de estudio impuesta por los directivos y profesores, acompañada del desarrollo físico necesario para la edad, con los deportes bajo el riguroso control y enseñanza del querido profesor «Pupo Fierro». Los «Mejías» buscábamos los mejores galardones intercolegiales en los debates y concursos deportivos.

INTERESES CREADOS

Asdrubal



—Por el día de la Madre, todos quieren ser... padres de la... Patria...

2 de mayo de 1968, *El Comercio*.

NUEVO MOVIMIENTO

Asdrubal



¡... y si ganamos...?

3 de abril de 1968, *El Comercio*.

En el multifacético trajín que ha tenido en su ya dilatada vida, ¿cómo se ha sentido mejor? ¿Como médico, como periodista, como ministro, como caricaturista o como jubilado?

—Mi vida nunca ha sido aburrida: como médico descubrí que el servicio a los demás era el camino a seguir; con el Municipio de Quito médico rural, con el Seguro Social médico domiciliario. Un pequeño consultorio personal para atención gratuita, en especial a niños en su mayoría de las parroquias de Quito.

Como periodista, mi permanente preocupación es y fue la defensa de la libertad de expresión, al igual que como directivo de núcleos del periodismo nacional y como caricaturista.

La caricatura me ha permitido vivir en un mundo paralelo donde mis personajes forman un pequeño ejército de corrección y opinión, listos a defender los derechos de los ciudadanos reprochando a quienes los quebrantan. Le agradezco por recordarme que soy jubilado.

Debe ser muy complejo para un caricaturista no caer en lo subjetivo. En ese sentido, del que nadie se libra ¿hacia qué personajes que caricaturizó tuvo simpatía y lamentó tener que tratarlos en sus bromas? y, al contrario: ¿Quiénes le fueron antipáticos y, en buena medida, se solazó al dibujarlos?

—Nunca me he solazado con ningún dibujo ni personaje, simplemente en forma objetiva y humorística pongo a interpretación del lector mi opinión sobre temas relevantes de la vida diaria y política de la comunidad.

Usted fue muy duro en los sesenta con los jóvenes de izquierda y, más aún, con los revolucionarios de aquel tiempo. ¿Influyó en algo en usted todo el ambiente que se vivía en *El Comercio* de feroz anticomunismo, sobre todo antes que nuestro país rompiera relaciones con Cuba? ¿Haría lo propio hoy día?

—El criterio político de justicia social ha sido y es mi línea de conducta, reconozco que me molesta lo impositivo y, más aún, las prebendas grupales o personales. No recuerdo que el ambiente del diario haya influido en mis principios ni en mi trabajo.



12 de octubre de 1992, *Hoy*.



13 de octubre de 1990, *Hoy*.

En el ejercicio de caricaturista debe haberle sido difícil resistir las presiones y en cierto modo la censura de sus superiores o del medio en el cual vivía. Pero ¿en qué ocasiones se autocensuraba?

—La autocensura está siempre presente en mi trabajo diario, es una línea de conducta inamovible de ética que me impide irrespetar a organismos constitucionales, a la mujer, a los niños, como también hacer juicio de valor a los personajes caricaturizados.

Desde la intervención dictatorial del cierre de diario *Hoy* puse a consideración de la ciudadanía mis caricaturas en las redes sociales donde, hasta hoy, mantengo la libertad de expresión anhelada bajo mi propia responsabilidad.

«La autocensura está siempre presente en mi trabajo diario, es una línea de conducta inamovible de ética».

Asdrúbal de la Torre



22 de noviembre de 1988, *Hoy*.

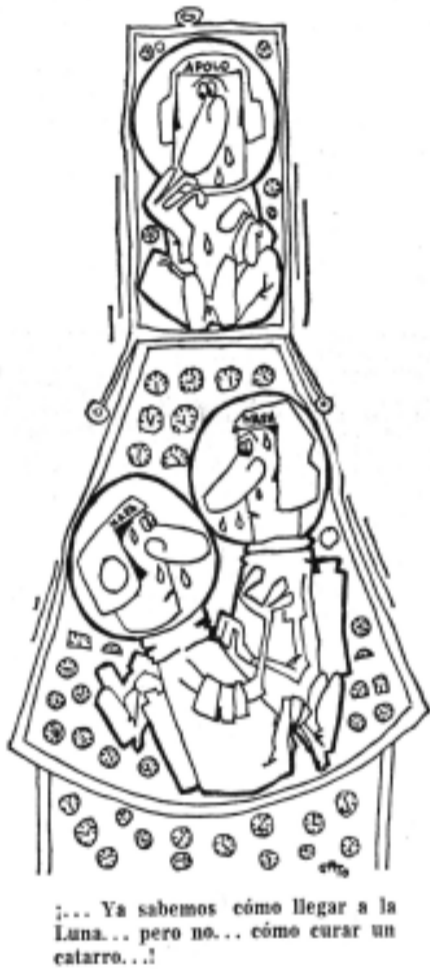
Raúl Andrade manifestó alguna vez que se pasó de *El Comercio* al *Hoy* porque se sentía molesto con el diario que lo alojó durante tanto tiempo. ¿Pasó con usted algo similar?, o ¿cuál fue el motivo de ir a *Hoy* y dejar un diario que le había acogido desde muy joven?

—Raúl Andrade fue un gran amigo, desconozco los motivos que le llevaron a separarse del diario *El Comercio*.

En mi caso, luego de un receso como caricaturista para cumplir una función pública, retorné al periodismo en el diario *El Tiempo* por pedido de un inolvidable amigo, Antonio Granda. Con los directivos de *El Comercio* siempre he mantenido una cordial relación.

**APLAZAMIENTO**

Por Asdrúbal



28 de noviembre de 1969, *El Comercio*.

¿Qué podría decir de diario *El Comercio*, de su trayectoria, de sus episodios más destacados, visto a la distancia de algo así como setenta años, de cuando usted comenzó a dibujar sus caricaturas?

—El diario *El Comercio* mantuvo una línea correcta de información durante el tiempo que trabajé como caricaturista. El periódico fue objeto de retaliaciones políticas —como la clausura en el año 1953— cuando fue ministro de gobierno el doctor Camilo Ponce, clausura en la que sufrí un estropeo personal por parte de la policía que irrumpió en las instalaciones del diario. La acción policial violenta fue detenida por el director Jorge Mantilla, quien se entregó a las autoridades. La clausura se debía a la negativa del periódico para publicar una aclaración enviada por el ministro.

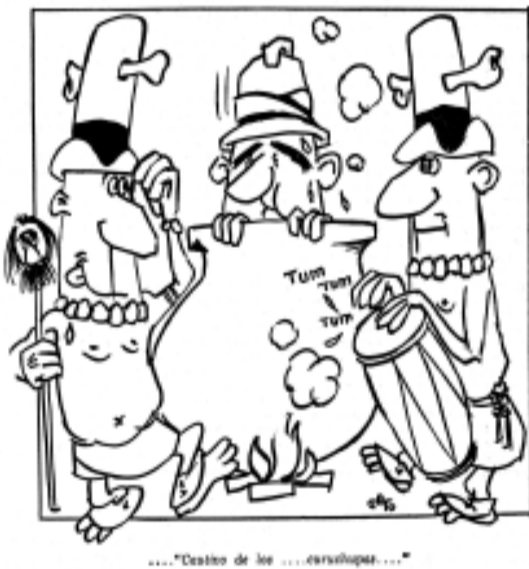


16 de octubre de 1960, *El Comercio*.

La Unión Nacional de Periodismo debe haberle dado muchas satisfacciones, sobre todo en el campo personal

—Las dos presidencias de la UNP me permitieron defender a los legítimos intereses de superación de los miembros del núcleo. La defensa del periodismo y la libertad de expresión fue trabajo grupal en el país, al igual que la construcción del edificio de la matriz en la ciudad de Quito, por lo tanto la «satisfacción» fue colectiva.

**ESCENAS SALVAJES**  
Asdrúbal



18 de abril de 1964, *El Comercio*.

¿Recuerda que en la Fiesta de Inocentes de enero de 1962 usted obtuvo el premio al disfraz más económico? ¿Por qué eligió concursar en esta categoría y en qué consistió el disfraz? ¿Cuál era el ambiente de estas fiestas?

—El grupo de periodistas de *El Comercio* siempre (hasta hoy) fue muy unido, lo que nos permitía liderar las «fiestas» de la UNP. En Inocentes, a los que usted hace referencia, el disfraz fue confeccionado con periódicos.

Uno de los muy interesantes aportes suyos a la caricatura ecuatoriana consistió en esas representaciones de la vida nacional en toda una página, recreación de muchas escenas, episodios y personajes; una especie de gran mural. Por ejemplo, el que hizo para la edición extraordinaria de *El Comercio* del primero de enero de 1956. ¿Recuerda? ¿Por qué no continuó con este tipo de representaciones?

—Las caricaturas de «página» las hacía en fechas por lo general conmemorativas, demandan mucho trabajo y por lo tanto fueron poco frecuentes.



18 de noviembre de 1965, *El Comercio*.

Más de una vez debe haber gozado con las caricaturas de otros. ¿Recuerda algún episodio de estos? ¿Se sintió celoso de alguno de sus colegas caricaturistas, alguna vez?

—«Gozo» y en forma permanente admiro y he admirado el humor gráfico de compañeros periodistas como: Roque, Pancho, Bonil, Chamorro, Lim, Toño, caricaturistas contemporáneos. Mantengo con ellos grata amistad, jamás competencia profesional.

**ESPIRITU CIVICO**  
Asdrúbal



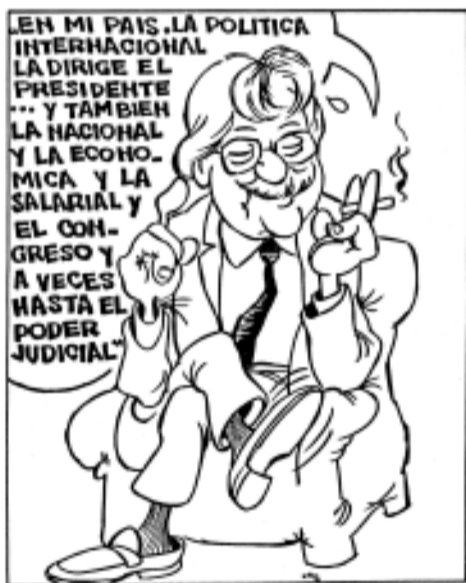
25 de enero de 1968, *El Comercio*.

¿Cómo empezó a fraguarse la empresa de lanzar la revista *La Bunga*?

—*La Bunga* nació en el grupo de la redacción del diario *El Comercio*, «un puñado de periodistas de buen humor», conformado por los «cómplices y encubridores»: José Alfredo Llerena, Roque Maldonado, Marco Ordóñez, Jorge Rivadeneira, Gilberto Mantilla, Edwin Rivadeneira, Gabriel Garcés y Asdrúbal, fuimos los que lanzamos la revista (que nació sin financiación y murió seis años después, en la misma condición). Se publicó desde el número tres «porque toda revista muere en el número dos», bajo el lema: «Esta revista sale cuando le da la gana».

Una de las dificultades para que la caricatura política sea entendida con el paso del tiempo es que se pierde la memoria de las circunstancias del episodio, generalmente coyuntural, tratado en ella ¿Cómo remediar este problema?

—Como usted señala, la caricatura es un comentario gráfico del día y coyuntural para el momento, y pierde actualidad con la terminación del evento local o internacional para sumarse a los archivos. Esta es una razón por la que nunca consideré la publicación de una colección de mis caricaturas.



León Febres Cordero, c. 1988, *Hoy*.

Lo cómico nace de la inteligencia antes que de la sensibilidad y es un don de pocos, decía Isaac Barrera, a quien usted debió conocer muy bien. ¿Se siente usted más corazón que cerebro?

—Conocí al insigne periodista, escritor, literato e historiador Isaac J. Barrera, editorialista de *El Comercio*, no conocía la frase que usted cita (Barrera es autor de más de treinta obras), pero por mi formación profesional considero que el corazón y el cerebro cumplen funciones vitales. No sé cuál pesa más en la caricatura.

¿Cómo se llevó usted con Raúl Andrade? ¿Le soportaba su malgenio o podía esquivarlo?

—Raúl Andrade fue un buen amigo, tenía la fama de mal genio pero conmigo nunca tuvo una actitud ni frase desagradable, le recuerdo con afecto.



—Se demoró tanto en sacar la Cédula Única... que ya le ha aumentado... la edad...

9 de diciembre de 1960, *El Comercio*.

En sus primeros tiempos, representaba al doctor Velasco Ibarra con la cabeza huequeada. Sabemos la razón de ello pero ¿no recibió alguna vez amenazas desde el poder, por ello? ¿Lo trató personalmente alguna vez?

—Con el doctor Velasco Ibarra tuve dos reuniones, una colectiva con periodistas y una en forma personal, en el despacho de la presidencia como presidente de la UNP para tratar sobre una huelga de canillitas que impedían la circulación de diario *El Comercio*. Fue una reunión cordial, se refirió a mis caricaturas con buen humor y me dio una clase sobre la caricatura, a más de preguntarme si quería un whisky, «porque a los periodistas les gusta mucho el licor».

En las varias etapas de su ejercicio como caricaturista se observan cambios, por ejemplo, en el grosor del trazo. En sus caricaturas de 1962 la línea se afina al extremo, ¿a qué obedecía esto?

—En los años cincuenta, la impresión de los periódicos requería moldes de plomo elaborados en un taller; el cliché o placa de la caricatura se confeccionaba fotográficamente en una plancha de zinc que debía ser sometida a un baño de ácido que dejaba la línea del dibujo en alto relieve; la línea de la caricatura debía ser gruesa para evitar que el ácido la corra. Este procedimiento duraba algo más de media hora y cuando había congestión de trabajo debía hacerlo el mismo caricaturista.

Es usted una persona de convicciones liberales, sin duda. ¿Influyó su ideología en la forma de tratar a los candidatos presidenciales en las jornadas electorales en nuestro país? Por ejemplo, en la de 1968, no fueron iguales las representaciones que hizo del doctor Córdova que las del doctor Ponce. ¿Es así?

—El caricaturista es una persona común y corriente y no está libre de sus convicciones, procuro la imparcialidad en mis caricaturas, pero los valores de comportamiento positivos o negativos de las personas o grupos caricaturizados son determinantes para mi análisis.

El humor gráfico es una técnica comunicacional pero también una manifestación de arte, ¿guarda sus originales?

—Los originales están en el archivo de los periódicos, sería difícil coleccionar setenta años de caricatura diaria. En el violento y dictatorial cierre del diario *Hoy* perdimos la pista del archivo de caricaturas de más de veinte años.

¿Qué aconsejaría a un caricaturista hoy día?

—No me siento en calidad de dar consejos a mis compañeros caricaturistas.

¿Cómo pintaría al Quito de hoy?

—Quito es y será siempre «Patrimonio de la Humanidad», son sus autoridades municipales las que dejan mucho que desear constituyéndose en sujetos aptos para el humor.

Finalmente, tenía razón el lema: ¿*Per aspera ad astra*?

—*Per aspera ad astra* fue el lema del Colegio Mejía, ahí aprendimos el valor del esfuerzo para triunfar. Para mí, el esfuerzo diario ha tenido mucha razón en todos los órdenes de la vida, cambiaría el término triunfo por satisfacción de ser útil a la comunidad.



## 1972: LA SEGUNDA REPÚBLICA

*La Bunga*: «un puñado de periodistas de buen humor».

## MESÍAS MAIGUASHCA: «DESOBEDECER ES UN PUNTO CREATIVO FUNDAMENTAL»

Pablo Rodríguez

Uno de los referentes de la música electroacústica y contemporánea en Latinoamérica nació en Quito en 1938, aunque ahora vive en Alemania, su nombre es Mesías Maiguashca. Su obra emerge de un proceso atípico, que abarca desde la indiferencia a la generación hasta convertirse en un legado insoslayable, pasando, además, por el campo de la docencia, gracias a la cual hoy existe una estela de músicos construyendo procesos y generando líneas sonoras encaminadas en esta expresión musical.

Su obra tiene importancia capital en el mundo y en Ecuador, porque demuestra como la desobediencia adolescente, la inquietud por conocer nuevas cosas y la total predisposición a la experimentación generaron otras formas de ver y concebir a la música ecuatoriana, abrieron otras perspectivas en el campo de la composición. Pero, descubrir su vocación fue producto de la casualidad, Mesías describe su oportunidad de aprender a tocar su primer instrumento musical como «un disparo al aire».

La música llegó a Mesías de forma casual, su padre, Segundo Maiguashca, recibió un piano como pago por un trabajo realizado. Una vez con el instrumento en casa, dispuso que Mesías aprendiera a tocarlo, pero sin la más mínima idea de que esa decisión sería una pieza clave para el crecimiento de su hijo y para demarcar la música en Ecuador décadas después.

En términos generales, la obra de Maiguashca puede ubicarse como un paisaje sonoro que se decanta en varias formas como la «toma» (grabación) de sonidos en sitios públicos como mercados, plazas, buses, o el uso de objetos ajenos a la música tradicional como maderas, pailas, metales, además de la aplicación de la tecnología y la confianza en músicos y compositores jóvenes, todo bajo el marco de la improvisación y la experimentación con un trato correcto a los géneros puros, buscando en qué momento poner cada elemento y explorando los límites de los instrumentos.

Si bien esta experimentación está marcada en el respeto, cuando tuvo que romper con lo establecido lo hizo con decisión, sin temer a las posibles consecuencias, como cuando en los años setenta realizó conciertos en sitios muy distintos a los contemplados para la música — es decir teatros y auditorios—, utilizó espacios comunitarios como casas barriales, e incluso festivales, donde emprendió la búsqueda de nuevos públicos.

Luego de su inesperado éxito como estudiante de piano tuvo que enfrentarse a su primera crisis, marcada por la idiosincrasia y las reglas de la época. Tenía poco más de 20 años y todo el deseo de aprender composición, pero su familia lo presionaba para estudiar algo que rinda en términos monetarios y la composición no poseía esa garantía. Buscó un lugar donde no tuviera esta presión social, donde pudiera liberarse de estos traumas y generar cosas distintas, ese lugar fue Alemania, no sin antes pasar por institutos de altos

estudios musicales en Argentina y Estados Unidos.

Mesías tuvo que desobedecer a sus padres para concretar su formación musical: «Hacer lo que le da la gana es una de las mejores riquezas del hombre» dijo en una entrevista en Buenos Aires. Nunca estuvo de acuerdo con el término «folclor» porque, según Maiguashca, existe una obediencia implícita en este concepto. En su obra prefiere tomar lo andino desde otros puntos de vista y así generar otros sonidos, esta búsqueda, desvirtuando lo establecido, le permite asegurar que: «Desobedecer es un punto creativo fundamental».

Creció como artista en un momento en el que se experimentaba con la música electrónica, nacían festivales, radiodifusoras y sellos discográficos especializados. Mesías realizaba actividades como docente y gestor. Su fuerte era la grabación de campo, sobre todo en cinta, que empezó como una reflexión sobre su barrio, San Diego —el mercado, la cantina, la música popular a todo volumen— que luego transformó, a través de la tecnología. Estos sonidos ayudan a entender al Ecuador en determinado momento, como en su obra *Ayayayay* (1971) que hoy es un documento de memoria histórica que relata cómo sonaba el Quito de finales de los sesentas.

Maiguashca juega con la percepción del oído humano, sus obras contienen elementos ancestrales a través de los cuales expone realidades indígenas como la dominación. Su paisaje sonoro es una materia viva dentro de la obra y, esta materia, se construye de su casi fanatismo por grabar, por tomar muestras del sonido del lugar donde está. Así genera una escuela y un movimiento a nivel latinoamericano que, en Ecuador, tuvo sus primeros ecos en el proyecto *Oído Salvaje*, de Fabiano Kueva.



Mesías Maiguashca en Metz. Foto cortesía Colección Mesías Maiguashca.

Sus primeros conciertos, sin embargo, fueron tomados como un juego de niños, como algo sin trascendencia. Luego de impartir cursos y talleres se sintió poco valorado, por ello cada vez que se iba del país, se llevaba un sabor de desconsuelo. En Ecuador nadie entendía la música electroacústica y menos la estética musical de su obra. Tuvieron que pasar muchos años para que su trabajo rindiera frutos, el panorama cambió y tomó cuerpo al volver en los años noventa, sus talleres y conciertos despertaron inquietudes, otros músicos generaron obras gracias a su labor. Usa un lenguaje gestado en Alemania como medio de expresión, su contenido son paisajes sonoros ecuatorianos y conceptos andinos, de esta forma construye una propuesta que tiene cosas esenciales de Ecuador.

Para entender mejor la construcción y el impacto de su obra entrevistamos a diversos expertos en música e investigación, a fin de tener un panorama amplio, como el investigador y artista visual Fabiano Kueva, el investigador musical Hernán Guerrero, el musicólogo Juan Mullo, los compositores Mauricio Proaño y Lucho Enríquez, así como a Tania Navarrete, directora del Festival FFF.

#### TRES PUNTOS CLAVES

Aparte de los conciertos, y a pesar de la distancia que quiso marcar con la academia, fue este espacio el que permitió que se conozca su propuesta. Mesías tiene la particularidad de haberse relacionado con varias generaciones de músicos a través de la cátedra, destacan Arturo Rodas (1954), Julián Campoverde (1964); Fabiano Kueva (1972) y el proyecto Oído Salvaje, Mauricio Proaño (1975), Lucho «Pelucho» Enríquez (1978) entre otros. Muchos son los que se han nutrido de sus enseñanzas y han llegado a compartir trabajo musical con Mesías Maiguashca.

Fabiano Kueva, uno de los estudiosos más agudos de su obra y productor de su composición cumbre *Boletín y elegía de las mitas*, lo conoció en el Planetario del Instituto Geográfico Militar de Quito cuando el músico presentó, junto a Cristoph Baumann, *Video memorias*<sup>1</sup> y *La celda* (1991). Kueva recuerda también la serie de conciertos que realizó en la Galería Siglo XX<sup>2</sup> de Wilson Hallo, epicentro cultural donde Mesías presentó por primera vez música electroacústica en Ecuador.

Hernán Guerrero, investigador musical, lo conoció por la revista *Opus* donde, tras leer un artículo sobre Mesías, empezó a seguir su obra, «Agua clara» lo cautivó. Otro connotado músico que lo conoció a través de esta revista es Mauricio Proaño, quien terminó impactado por la obra de Maiguashca cuando su padre, el escritor Francisco Proaño Arandi, lo llevó siendo aún niño a un concierto suyo.

El musicólogo Juan Mullo escuchó el nombre de Mesías cuando la música contemporánea se

convierte en una corriente en los años ochenta. Mullo estudiaba en el Conservatorio Nacional de Música y tuvo la oportunidad de ser su alumno de composición. Lucho «Pelucho» Enríquez, en cambio, lo conoció en Holanda. Mesías le habló de su relación académica con Clarence Barlow —quien, a su vez, trabajó con Karleins Stockhausens, profesor de Maiguashca— y eso facilitó un encuentro que actualmente ha dejado una obra significativa dentro de la música ecuatoriana. Enríquez denomina las clases de Maiguashca como «tutoriales sobre principios acústicos», recuerda especialmente «un ejercicio en el que puso una onda sinusoidal que al moverse desplazaba el sonido, generando un fenómeno sicoacústico».

Quienes han comentado sobre la obra de Maiguashca coinciden en tres puntos claves en su desarrollo musical. En primer lugar está la «identidad», término que en su caso es imposible de ver solo desde lo geográfico o desde lo nativo.

Fabiano recalca que Mesías se indispone con el término «identidad», por eso se define ante todo como un ser andino, por encima de lo ecuatoriano, pasa por lo popular, valora lo ancestral, respeta lenguajes como el rock, no se ancla en ninguna etiqueta —ni en el terruño— actúa desde un espacio más regional, pero parte tomando cosas del entorno donde vivió, por eso si se busca una categoría, la más próxima es andino.

En segundo lugar figura su teoría de que el rock fue el medio o el vínculo que permitió que la música electrónica ingrese a Ecuador y, en tercer lugar, su influencia en los compositores del país.

#### «ESTOY SENTADO ENTRE DOS SILLAS»

Un primer momento en la configuración de la identidad de su propuesta se da cuando comprueba que casi todas las orquestas sinfónicas en Latinoamérica se niegan a tocar obras de compositores latinoamericanos, entonces empezó a grabar su propia creación<sup>3</sup>. A la vez trató de que las orquestas consideren cambiar su política, lo cual provocó una ruptura significativa, porque finalmente se incluyeron composiciones atonales<sup>4</sup>.

Esto parece distensionarse en otras partes, tal como lo explica Mesías: «Un muchacho que estudió en Europa tiene más acceso a música latinoamericana que en sus propios países». Maiguashca se basa en tres ejes para la generación de su obra: la tradición musical ecuatoriana, la tradición sonora europea y, finalmente,

los elementos tecnológicos y musicales de la electrónica.

El musicólogo Juan Mullo recuerda que, cuando fue colaborador de la revista *Opus*, le pidió una entrevista a Maiguashca pero este lo rechazó. «Asumo que por la corta edad que tenía en ese entonces». La verdad es que Mesías no podía sintonizar su propuesta musical con Ecuador, por eso tuvo que hacer el ejercicio del autoexilio para generar una identidad propia, aspecto que justifica al recordar una conferencia titulada «Estoy sentado entre dos sillas», en la que se definió como un ser que no pertenece ni a Ecuador ni a Europa y donde recaló que lo único que aprendió mientras estuvo en el Conservatorio fue a jugar vóley, demostrando claramente su oposición a los intelectuales y grandes nombres de la época. Pero se llevaba perfectamente con músicos jóvenes, sobre todo con quienes estaban dispuestos a experimentar y romper los cánones que la enseñanza de la música tenía en ese entonces. Solo ese autoexilio le permitió conocer y

aprehender cosas de otras latitudes, que luego aplicó —con sus propios cánones— en su obra, convirtiéndose en ciudadano del mundo y a la vez de Ecuador. «Por eso no necesita tocar un pasillo para sentirse ecuatoriano», sintetiza Juan Mullo.

Para Mauricio Proaño la identidad de Mesías se forma como un concepto auditivo del que destaca su acercamiento al lenguaje contemporáneo y lo utiliza de formas

distintas a las conocidas, con énfasis en la improvisación. Se aleja de Ecuador porque lo encuentra clasista, racista, con diferencias sociales marcadas que generaban una discusión sin sentido. Conforme regresa esporádicamente al país se encuentra con algunos cambios.

En los años sesenta, por ejemplo, no había cabida para el rock que nacía en el país, era una música marginal que creció con los años hasta convertirse en un movimiento nacional, con una plataforma de festivales como el FFF en Ambato, en donde Maiguashca monta un *performance* con rock en 2010.

Ecuador no ha sido justo con su obra, empezó a reconocerla 30 años después de que se generara, no hay documentos de memoria histórica y eso hace que aparezcan muchos «descubridores del agua tibia», como los llama Mauricio Proaño en relación a compositores que pretenden ser iniciadores de una expresión que lidera Mesías desde los años setenta. La falta de referentes es una constante en el análisis que hacen los expertos consultados.

Maiguashca no lee la geografía oficial, narra una geografía vivencial, en su ponencia *Apuntes*

### Maiguashca juega con la percepción del oído humano, sus obras contienen elementos ancestrales a través de los cuales expone realidades indígenas como la dominación



Mesías Maiguashca (der.) en el Festival FFF, Ambato, 2010, a la izquierda Lucho «Pelucho» Enríquez y Mauricio Proaño. Foto cortesía Archivo Central Dogma.

sobre la música ecuatoriana<sup>5</sup> dice: «Lo «nuestro» presupone un concepto de grupo. Para el barrio de San Diego, «lo nuestro» excluye a todos los otros barrios. Para un quiteño, «lo nuestro» excluye todo lo no quiteño; para un ecuatoriano, «lo nuestro» excluye todo lo no ecuatoriano; para un latinoamericano «lo nuestro» excluye todo lo no latinoamericano; para un occidental «lo nuestro» excluye todo lo no occidental. ¿Dónde me sitúo, dónde nos situamos para definir «lo nuestro?»»

#### DIALOGOS SIN CONFLICTO

Dentro de las categóricas declaraciones que Maiguashca ha dado para sintetizar su obra, una de las más profundas es aquella en que asegura que el rock fue el medio o el vínculo por el cual la música electrónica ingresó a Ecuador. Varios de sus alumnos más destacados en la música electrónica provienen de esta manifestación musical.

Tanto Fabiano Kueva como Mauricio Proaño validan esta teoría, el rock tiene una faceta experimental que se explora a través de los pedales de distorsión, los sintetizadores y las computadoras y esto genera *música electrónica*. «En el rock encontró un espacio intermedio entre un público académico y un público abierto a conocer nuevas cosas», dice Kueva, de esta forma Mesías propone otra forma de pensar la música ecuatoriana.

Para Enríquez, la base de esta teoría está en los momentos primigenios de la música electrónica, que ocurren luego de la Segunda Guerra Mundial, donde algunos compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis

Xenakis, entre otros, empezaron a captar sonidos de ríos, valles, montañas y exponerlos junto a sintetizadores, teclados y otros elementos tecnológicos. Luego viene el rock de Pink Floyd o King Crimson, cuya música está basada en pedales y distorsiones, esa «electrónica naciente» logra llegar a públicos diversos. Maiguashca lo demostró en el Festival FFF, donde en su obra «Lamento por el sapo de Stanley Hook»<sup>6</sup>, colaboraron Lucho «Pelucho» Enríquez, Mauricio Proaño, Igor Icaza, José Urgiles entre otros.

Cuando el Festival FFF lo invitó a participar, en un principio se mostró reacio, estaba dolido y tenía un sentimiento de frustración hacia el mundo cultural burocrático ecuatoriano, pero insistieron hasta convencerlo: «Saltamos de felicidad cuando aceptó venir desde Colonia (Alemania) hasta Ambato», dice Tania Navarrete<sup>7</sup>, allí, en el Jardín Botánico se fraguó la presentación de Mesías, en ese mismo lugar realizó un taller.

La presentación de la obra fue uno de los momentos más emocionantes de la historia del evento y de las vidas de sus organizadores. «A raíz de esta visita, creo que Mesías logró reconciliarse con el país y darse cuenta que no todo estaba perdido. Luego una cosa trajo a otra y ¡pum! Se dio la explosión de un volcán en erupción», agrega conmovida Navarrete.

Los ensayos del FFF fueron un espacio donde se rompió el ritmo y la melodía, se generó un rock abstracto que, puesto en escena, llamó la atención de otros públicos, una frontera marcada por la experimentación que los académicos no la reconocen ni tampoco los músicos populares. Juan Mullo ve con agrado el experimento sobre todo porque, tras muchos años, finalmente Mesías logró desmitificar esa distancia

que él mismo marcó con la escena ecuatoriana, muestra que su obra se puede alinear con cosas populares.

Hay un asunto generacional muy concreto en el Ecuador, mis lenguajes de composición hoy son mucho más cercanos a los de los creadores jóvenes [...] Las propuestas más activas no vienen de la música académica sino del movimiento del rock y trabajando con ellos me he dado cuenta de que ambas experiencias pueden dialogar sin conflicto alguno, cada uno desde su lugar<sup>8</sup>.

#### BOLETÍN Y ELEGÍA DE LAS MITAS

Sintetizar toda la vasta producción de Mesías Maiguashca es un acto irresponsable, tomando en cuenta que cada una de sus composiciones está marcada por el lugar, la experimentación y las formas particulares bajo las que se ha generado cada obra, por eso nada mejor que recurrir a su propio criterio sobre *Boletín y elegía de las mitas*, creación que reúne todo lo que Mesías aprendió en su larga y fructífera trayectoria.

La obra fue escrita en 1963, pero no tenía material técnico ni histórico para realizarla, los elementos los obtuvo recién en 2006, año en que la terminó. «Es un punto de reunión de lo aprendido en 40 años, es la obra que me define»<sup>9</sup>. Cuando conoce el poema del mismo nombre, de César Dávila Andrade, ve un autorretrato que lo persigue y le permite conocerse a sí mismo, le seduce y conmueve la forma como el autor toma el infierno de una vida y lo narra. Además encuentra un paralelismo con el libro de su padre, Segundo Maiguashca,



*El indio cerebro y corazón de América* (1949), obra escrita desde el folclor que fue prohibida, incluso, por algunos dirigentes indígenas.

#### LEGADO

A la par de sus múltiples conciertos y talleres, Maiguashca fue también impulsor del Festival de Música Contemporánea<sup>10</sup>, el cual concitó interés y sembró una semilla, inquietud que varios años después se materializó en los distintos músicos que directa o indirectamente se vincularon a su creación. «Ecuador es un país con mucho olvido, por eso fue necesario construir un camino, que Mesías hizo con ahínco», destaca Fabiano Kueva para referirse a este legado.

Para Hernán Guerrero, la influencia de Maiguashca cobra importancia con el tiempo, desde la absoluta indiferencia —salvo la aceptación en determinados círculos— pasando por el reencuentro con la obra, hasta el reconocimiento que recientemente, tras casi 30 años de creación, le rinde toda una generación de músicos que impulsa actividades enmarcadas en la música electroacústica. «Por eso es importante que Mesías regrese, aunque sea intermitentemente, a encender la vela de su paso por el mundo musical de su tierra»<sup>11</sup>.

Para Mullo su legado está en las clases que impartió, donde priorizaba el uso del computador, centrándose en el algoritmo, está labor generó otras inquietudes y prácticamente dio pie al nacimiento de un movimiento de creadores liderado por Mauricio Proaño y Lucho «Pelucho» Enríquez, donde diversos lenguajes participan entre sí y se generan nuevas identidades sonoras. Maiguashca es un artista que replantea constantemente el concepto de lo contemporáneo.

#### ¿Y DESPUÉS DE MAIGUASHCA QUÉ?

Fabiano Kueva<sup>12</sup> determina que casi nadie de su generación queda vivo y, como no termina de asentarse completamente el concepto de música electroacústica o concreta en Ecuador, se torna importante ubicar nuevos referentes, porque la época no da para generar nuevos nombres y urge acentuar otros campos de acción, como facilitar opciones dentro de la música electrónica para los estudiantes de música.

Por ello es necesario hacer conocer su propuesta a las nuevas generaciones. Juan Mullo ha generado documentos que sintetizan su obra y serán incluidos en textos de estudio de escuelas y colegios. En este aspecto coincide Mauricio Proaño, quien se encuentra realizando un documental sobre la vida y obra de Maiguashca.

«Hoy todo cambió, la tecnología está al alcance de todos, a diferencia de cuando Mesías era joven y era imposible acceder

a un estudio medianamente equipado porque, lugares así existían solo en Europa y Estados Unidos, no hay límites, por eso no puede haber un sucesor, pues hay otras tecnologías que facilitan el acceso a absolutamente todo», reflexiona Enríquez.

«Debemos recordar como éramos, para presentarnos como somos», ha dicho Maiguashca en algunas entrevistas. «Encontrémonos a nosotros mismos para así poder dialogar con los otros», de esta manera deja abierta la puerta para hacer lo que él hizo en su momento, tomar a la música con respeto, buscar ese entorno que necesita ser contado para que aires diferentes remuevan su mente y su corazón. Solo entonces, a través de las herramientas que tiene la tecnología, podremos generar nuevos pasos sonoros, una huella que, como la suya, sea la base de un mañana musical.

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Obra creada junto a Bernard Geyer, estrenada en 1991 en Quito, utilizando un computador Atari 1040ST, sintetizador y proyector de video. Se considera a este como uno de los conciertos que marcó a sus asistentes, de los cuales salieron futuros músicos que se decantaron por la experimentación sonora. Mesías Maiguashca, *Los sonidos posibles*, 2013, p. 17. Se recomienda ver el video «Ecuador: Mesías Maiguashca - VIDEOMEMORIAS (1988)» en: <https://vimeo.com/108807178>

Una gran selección de sus obras se puede encontrar en la página personal de Mesías Maiguashca, donde cada obra, además, lleva una descripción de la misma: [www.maiguashca.de/index.php/es/](http://www.maiguashca.de/index.php/es/)

<sup>2</sup> La Galería Siglo XX fue fundada en 1963 por Wilson Hallo Granja, en el interior del bar El Círculo, frente al Ejido. En 1964 «se trasladó a la calle Salinas y Río de Janeiro, pues el negocio había crecido y necesitaba independizarlo del bar donde nació. [...] era un sitio de reunión de intelectuales que, presididos por Enrique Tábara empezó a llamarse el Grupo VAN». En los años setenta se trasladó a la Orellana y Rábida. Rodolfo Pérez

Pimentel, *Diccionario Biográfico del Ecuador*. Recopilado el 27/05/2018 de:

[www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo16/h2.htm](http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo16/h2.htm)

<sup>3</sup> Generalmente las orquestas interpretaban las partituras de los compositores, estas interpretaciones se grababan, gracias a esto pasaban a ser conocidas por públicos diversos.

<sup>4</sup> Luis Humberto Salgado consideraba que el atonalismo diseminaba al nacionalismo. Obras atonales dentro de la electrónica y la electroacústica, sin embargo, tiene una dirección muy distinta a los nacionalismos.

<sup>5</sup> Escrito en Freiburg y hecho público el 1 de junio de 2008.

<sup>6</sup> Poema original de Juan Gelman. Se recomienda ver el video «Lamento por el sapo de Stanley Hook, by Mesías Maiguashca (I Parte)» en: [www.youtube.com/watch?v=Nw6HgvvxAHg](http://www.youtube.com/watch?v=Nw6HgvvxAHg)

<sup>7</sup> Tania Navarrete, directora del Festival FFF, su esposo José Luis Jácome, su cuñado Kike y varios de sus amigos músicos se contactaron con Maiguashca para manifestarle su admiración y respeto preocupados, además, porque «no había podido contribuir de forma continua y coherente en su propio país». Junto con Stephanía García, Patricio Jijón, Gabriel Roldós, Lucho «Pelucho» Enríquez y José Luis Jácome Guerrero se plantearon el reto de hacer conocer su música.

<sup>8</sup> Entrevista mantenida con Mayra Estévez y Fabiano Kueva en el año 2009. *Mesías Maiguashca los sonidos imposibles*, Centro de Arte Contemporáneo/Fundación Teatro Nacional Sucre, 2013.

Es interesante también la entrevista «Mesías Maiguashca dialoga con Oído Salvaje», 2011. Puede verse en: <https://vimeo.com/24907299>

<sup>9</sup> Fragmento de una de las entrevistas incluidas en el DVD inserto en el libro *Mesías Maiguashca los sonidos imposibles*, op. cit.

<sup>10</sup> El Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea fue creado en 1987.

<sup>11</sup> Pablo Guerrero, «Mesías Maiguashca: memoria sonora incesante», en *Mesías Maiguashca los sonidos imposibles*, op. cit.

<sup>12</sup> Entrevista realizada por Pablo Rodríguez a Fabiano Kueva, mayo de 2018.



Mesías Maiguashca (izq.), Karlheinz Stockhausen (centro derecha). Foto cortesía Colección Mesías Maiguashca.

# UNA MUJER LLAMADA ALICIA<sup>1</sup>

Fausto Rivera Yáñez



Alicia Yáñez Cossío y Fausto Rivera durante la entrevista en la casa de la escritora en Píntag, 2019. Fotografía de Álvaro Pérez.

**S**u nombre es Alicia Yáñez Cossío y, como a muchas escritoras les ha pasado, tuvo que construir con ingenio, con esfuerzo adicional, pero sin atisbos de queja, su pequeño fortín para existir.

Su cuarto propio fue un armario de su casa que mandó a forrar de corchos para que el sonido del teclado de la máquina de escribir no se permeara en el hogar, pero, sobre todo, no llegara a los oídos de su esposo Luis Campos que, aunque nunca le recriminó y siempre la apoyó en su carrera literaria, sentía un cierto halo de incomodidad al notar cómo el nombre de esa mujer llamada Alicia empezaba a crecer sin domesticación, descontroladamente, desde que publicó *Bruna, soroché y los tíos* (1972), su primera novela, que fue elogiada por la crítica y que ganó el Premio Nacional de Novela convocado por el diario *El Universo*.

Su nombre fue una rareza en el medio literario de Ecuador de las décadas de los sesenta y setenta, cuando el panorama letrado del país estaba saturado por figuras e instituciones culturales exclusivamente masculinas. Alicia, sin embargo, sin proponérselo, más bien aislada en el fuego del hogar, acompañada de sus cinco hijos, se

convertiría en una de las voces narrativas más prometedoras de la literatura regional, lo que la llevó a recibir distintos reconocimientos, como el Premio Sor Juana Inés de la Cruz —por la novela *El Cristo feo*—, en 1996, convirtiéndose en la primera y única ecuatoriana en alcanzar esta distinción.

Autora de doce novelas, más otros libros de cuentos, poesía, teatro y literatura infantil,

**Alicia ha hecho en su ficción una radiografía del reaccionario y asfixiante comportamiento de la sociedad ecuatoriana.**

Alicia ha hecho en su ficción una radiografía del reaccionario y asfixiante comportamiento de la sociedad ecuatoriana. Para ello se ha valido de personajes femeninos de una feroz rebeldía y de la historia colectiva y religiosa del país.

La escritora quiteña cumplió 91 años el pasado 10 de septiembre y ahora vive junto con su hijo Luis Miguel Campos y su nieta Baltasara, a quien cariñosamente llama Maíta, en la parroquia de Píntag, en una casa de campo rodeada por siniestras y abundantes nubes, perros que no le gustan, gallinas y cultivos de maíz, habas, lechugas, rábanos y achogchas.

La autora de obras como *Yo vendo unos ojos negros*, *Más allá de las islas*, *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona*, *Sé que vienen a matarme*, *Y amarle pude...* o *Esclavos de Chatham* se siente, a veces, aturdida de tanta calma que la rodea, una que no existía cuando hace cinco años aún vivía en el sector de La Floresta.

Vestida con una holgada blusa floral y un cómodo pantalón de calentador, Alicia confiesa, entre sorbos de una Coca-Cola al clima, que le gustaría criar un bonsái y, quizás, seguir escribiendo.

Durante la entrevista, Baltasara filma a su abuela para un documental sobre su vida que está en proceso. Su nieta, además de hacerle compañía, también la apoya para reeditar a través de una editorial propia toda su obra. Empezarán con su última novela, *Memorias de la Pivihuarmi Cuxirimay Oello* (2008).

Alicia Yáñez Cossío tiene la voz levemente rocosa, la picardía de una niña curiosa, el pelo cenizo ensortijado y liviano, los ojos ligeramente delineados y la memoria, la que importa, indemne.

¿Desde hace cuánto no escribe?

—No escribo desde que estoy aquí porque extraño el balcón que tenía en La Floresta, con una gran vista de la ciudad, que podías coger a todo Quito (abre las manos como si agarrara el mundo). Me hace falta algo de horizonte, pero ya voy a solucionar eso; haré una escalera por aquí y otra por allá para tener vista.

¿Extraña mucho la ciudad?

—No la extraño tanto, pero tampoco me gusta el campo, la soledad, la tranquilidad. Eso no. Lo que sí me gusta es la tierra, mis manos metidas en la tierra. Qué mala crianza tengo, ¿no?

¿Ha planeado regresar a Quito?

—Sabes que mi gran problema es que no hago planes.

Eso puede ser maravilloso...

—No creas. No es tan maravilloso, a veces te das la cabeza contra una pared, ¿sabes? Estoy pensando que es necesario que empiece a vivir de mis obras y la persona que está aquí presente se va a ocupar de esto (mira con complicidad a su nieta).

Esa es la única forma, porque mi pelea con las editoriales ha sido bárbara. Solo me he peleado con dos, pero siempre me han maltratado en el sentido de que todo es para las editoriales y nada para el escritor. Voy a retomar la escritura con tu ayuda, Maíta. Ella me va presionar.

¿Qué está pensando escribir?

—No sé. A uno le llama mucho la atención las plantas, las gallinas, las hierbas malas que hay por acá.

¿Por ahí irá la historia?

—Quizás...

¿Recuerda con claridad la infancia?

—Sí, tuve una infancia muy feliz. Era un pequeño hombruna, me gustaban las aventuras, cosas así, nada de niña buena. En el colegio era una maravilla, me expulsaron cuatro veces porque era bien malcriada, insoportable.

¿A qué se debía esa actitud?

—Era un rechazo a todo lo que estaba viviendo. Desde muy joven había cosas que no entraban dentro de mí y peleaba contra eso. Gracias a Dios tuve una mamá muy comprensiva y una cantidad de hermanos (diez) con los cuales se peleaba lindamente.

¿Contra qué peleaba?

—Desde la primaria estuve en colegio de monjas, en los Sagrados Corazones, entonces la cuestión religiosa desde que tenía uso de razón me molestaba, me chocaba y mi mamá influía un poco en eso. Mientras en todas las casas se rezaba el rosario a determinada hora, mi mamá rabiaba y decía: «Qué cosa más estúpida, pobre Virgen, cuántas avemarías en el mundo tiene que estar oyendo esa pobre criatura».

Pero usted no es atea...

—No lo era ni lo soy ahora; nada de religión, pero sí tengo un sentido de lo religioso, de lo espiritual; no puedes vivir sin eso, sin la creencia en un ser superior que ayuda.

¿Le ha ayudado mucho?

—Sí, aunque a veces se ha hecho el desentendido...

¿Usted reza?

—No, detesto las avemarías. Sin embargo, el rezo, para mí, ha sido como una forma de conversación.

¿Cómo llegó a la lectura?

—Mamá leía, pero digamos, muy poco. Pobrecita, con diez hijos ¿cómo iba a hacer?! Quien compraba libros era mi papá, aunque leía poco. Pero tenía esa cosa de acumular libros. Compraba del gusto de él, como Dumas padre, hijo y todo lo relacionado con ellos. Leí todo lo de Julio Verne, aunque esa ya fue cuestión mía.

¿Cómo llegó a Verne?

—Quizás por el afán de aventura.

¿Y a la escritura?

—Esa inmersión en la literatura fue entre los 12 y 13 años. Cuando estaba en el colegio me inventé a mi abuelo. Me moría de ganas de que mi familia tenga un abuelo, una abuela, algún vejestorio, y me inventé uno. Yo le escribía cartas a ese abuelo y todos creían que era de verdad, que él vivía en África, que era un gran aventurero, cazador de animales fantásticos.

Este abuelo influyó en la vida de mi familia, en la mía, a tal punto que un día amanecí llorando y se me ocurrió decir que él había muerto. Esa noche cantidades de gentes fueron vestidas de

negro a darle el pésame a mi madre ¡Ay, esas cosas que una se inventa a esa edad!

¿Ahí arrancó con la escritura?

—Sí, yo encontré esa cosa de escribir que equivale, casi, casi a vivir otra vida. A una vida que tú te fabricas, a una vida que tú quieres. Desde la época de mi abuelo ya sabía que mi fin era escribir. Cuando yo le escribía a él yo sí me sentía feliz.

¿Cómo fue haber crecido en un entorno religioso muy fuerte y una ciudad muy conservadora?

—Con un rechazo completo a todo. ¡Ay, la Iglesia, qué metiche y estúpida ha sido toda la vida!

¿No cree que haya cambiado algo?

—Aunque quisieran, no les dejan. La gente que se crió en eso no va a cambiar, es una bola inmensa contra la cual no se puede pelear. ¡Que hagan lo que les dé la gana.

### Hubo una época en la que escribía a escondidas.

Usted estudió periodismo en España. ¿Cómo le fue?

—Me dieron una beca para ir allá. No fue muy interesante, oye. Culturalmente yo tenía más

ambiente aquí que en España. Pero allá conocí a quien sería el abuelo de esta niña (Maíta), que tenía una personalidad que me cambió totalmente. Era de una cultura extraordinaria, nunca me había topado con alguien tan culto, sabía de todo (Luis Campos era profesor universitario).

Un día me dijo: «Tu conocimiento en literatura francesa es vergonzoso, te doy tres meses para que te pongas al día». Era como un maestro, en el fondo eso me gustaba porque nunca había tenido eso.

¿Cómo fue su relación con él?

—Era un hombre difícil, de una cultura demasiado amplia, muy parecido a tu padre, Maíta, y mandón. Entonces llegó un momento en que mi nombre empezó a crecer y crecer, pero el de él no crecía, y eso no le gustó, lo que a mí me puso rabiosa. Hubo una época en la que escribía a escondidas.

¿Por temor a que se acabe todo?

—Por esa cosa de que yo prefiero la paz a cualquier cosa. No me gusta llevar la contraria a determinadas personas. Crecía mi nombre, pero el nombre de Luis Campos, que era un excelente profesor de la universidad, no tanto. Naturalmente eso no le gustó. No me decía, pero se sentía en el ambiente. Para mí la escritura es mi vida y buscaba formas de escribir; me hice

un cuartito en un clóset. Entonces mandé a forrar las paredes con corcho para que no salga el ruido de la maquina de escribir. Me aislé rotundamente, entonces en mi casa les decía: «Ya vengo, me voy a visitar a mis hijas, a mis amigas». Y me daba la vuelta y me metía en mi cuartito a escribir. ¡Qué forma de escribir bastante! Yo lo tomé como aventura.

Ustedes también vivieron en Cuba...

—En Cuba yo pasé de maravilla porque comenzaba la Revolución, fue extraordinaria, maravillosa, porque sobre todo se trataba de derrocar a Batista, que era un ignorante, un hombre tosco, un sargento, y apareció entonces Fidel (Castro).

¿Cómo vio la Revolución?

—En ese momento la vi como la solución a todos los problemas y, sobre todo, como una respuesta a las preguntas de lo que es la masa, el pueblo, pero cambió luego. La gente que no estaba figurando quería figurar. Cualquier persona con un poquito de sensibilidad estaba a favor de Castro, en el sentido de que Estados Unidos intervenía mucho y había que limpiar cosas.

Pero después todo fue demasiado impositivo. Aparecieron esas cabecillas con ansias de poder.

¿Se considera de izquierda?

—La izquierda de Ecuador es tan antipática; con un afán de figurar. La izquierda de aquí no me gusta, siempre está en busca de poder.

¿La maternidad siente que le afectó a su escritura?

—No, tal vez no. A mí me llenaron completamente mis hijos. Se me dificultó la escritura, pero no precisamente por los hijos, ¿sabes? Tuve suerte con la crítica y con mi manera de ser, que no busco pedestal. La crítica siempre fue amable conmigo, desde el primer libro; eso no me esperaba. Creo que era cuestión de mi carácter, no me imponía, eso me ayudó mucho.

Empecé con poesía, *Luciolas*, y después otro de poesía, hasta que llegué a la novela.

¿Cómo vivió el entorno cultural ecuatoriano?

—Muy apartada. En realidad yo me apartaba, no me gustaban los escritores. No era fácil, oye, porque te digo, había veinte, treinta escritores y yo solita, no me sentía bien. El escritor se reunía con escritores hombres, y cervecita va, cervecita viene; en esa cosa no cabía una mujer.

¿Recuerda el nombre de alguna escritora con la que se llevó?

—Estaba Laura Crespo, que no era escritora, sino bibliotecaria, ¡y cómo me ayudó! Había muchas mujeres que me ayudaban. Pensar que Laura, que dominaba la Casa de la Cultura, nunca llegó a ser su directora...

¿Recuerda a Lupe Rumazo, que es de su generación?

—Claro, pues. Pero casi no estaba nunca. Linda persona, pero así para tener una fuerte amistad no, ella estaba más en Venezuela. La conocí esporádicamente, era estupenda.

¿Ha tenido escritores de cabecera?

—(Hace una pausa larga) Lo que sí tuve es la biblioteca personal más grande de la ciudad (cerca de 50 mil libros), pero no era mía, sino de mi esposo, la más completa de Quito. Era una biblioteca gorda, buenísima. Y para entrar ahí se pedía permiso.

¿No tenía una biblioteca propia?

—Sí, pero la mía era para prestar. Te gusta un libro y quieres que todos lo lean, así de sencillo.

Algunas de sus obras abordan la vida de mujeres esenciales, como Dolores Veintimilla o Cuxirimay Ocello, ¿por qué ha sido así?

—La vida de Dolores... qué dura, qué triste. Yo me metí con ella por solidaridad. Qué pena de mujer. Y no sé, a veces empiezo a escribir una cosa y termino haciendo algo totalmente distinto. La otra vez estuve leyendo el primer título que tuvo la *Virgen Pipona* y era *La Cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona*. En un comienzo la novela giraba alrededor de un mullo que se perdió y que estaba por ahí, botado en un confesionario, y mira en qué acabó.

¿Qué le afectó tanto de la vida de Dolores Veintimilla?

—Que era una mujer con tanta posibilidad y no tuvo ayuda de nadie, más bien su marido se pasaba viajando de aquí para allá y ella en esa soledad tan grande. A ella le hizo falta una amiga, un amante, una vida como la mía, muy cerrada. Ella se enfrentó a gente tan curuchupa. Por cierto, ¿sabes cuántas novelas he escrito? Esto es interesante. Te agradecería que anotes. No hay ningún autor en Ecuador que haya escrito 12 novelas.

¿Cuál es la novela que más le gusta?

—No te hablaría de gusto sino más bien de cariño. *Bruna...* por lo que me abrió las puertas. *La Pipona* y la de Santa Mariana de Jesús (*Aprendiendo a morir*) me gustan mucho.

¿Y qué novela siente que le ha traído más problemas?

—La de García Moreno (*Sé que vienen a matarme*). Yo escribí la vida de él y me inspiré en el libro de Benjamín Carrión, *El santo del patibulo*. Y aparecieron tantos malos comentarios, me dijeron que no había investigado mucho. Pero qué me importaba, ya estaba hecha la obra. Sin embargo, en el momento en que se hace película, ¡Dios mío, qué horror! Fue terrible, oye. Empezó una serie de, yo diría, calumnias. Nunca había vivido eso antes, nunca me había sentido no querida.

Alicia, cuya memoria de largo plazo, la fundamental, es más vigorosa que la inmediata, se queda callada por un momento y regresa hacia una anécdota de cuando la expulsaron del colegio. Había visto una pequeña ventana que daba hacia unas escaleras que conectaban el patio de su escuela con la terraza, y no se resistió. «Veía las graditas que me decían “súbeme, súbeme”; y me subí y me topé con un espectáculo maravilloso, se veía todo Quito», dice con la voz orgullosa, vital.

Nota:

<sup>1</sup> Esta trabajo fue publicado originalmente en el suplemento *Cartón Piedra*, de diario *El Telégrafo*, y recibió el Premio Jorge Mantilla Ortega 2019, en la categoría de Entrevista. Reproducción autorizada por el autor.



# EULER GRANDA: ANTIPOESÍA Y GUERRA CIVIL

Milena Granda

*Ab, poetas de mi tierra,  
poetitas de mierda  
con quienes aprendí a conocer  
una nueva enfermedad:  
la trinofobia.*  
Raúl Arias

*Toda su obra poética es una constante crítica al sistema, aunque no faltan el amor y la solidaridad, la ternura a manos llenas y la rabia rebosando en sus versos iracundos.*

Alfonso Murriagui sobre Euler Granda

*Todo gran poeta es un gran embustero. La diferencia con Euler es que él nunca se supo tal.*

Raúl Serrano Sánchez

Euler Granda es una voz que se mantuvo fiel a sí misma, una voz que no claudicó en su enumeración de los olvidados por la historia, de los marginados, de aquellos que existen como cifras anónimas, se mantuvo firme, explorando desde su subjetividad poética, los avatares del amor, la desesperación y la muerte en una época de revuelta y transformación signada por una sucesión de gobiernos que han oscilado desde las dictaduras más abusivas y corruptas hasta una democracia dominada por políticos igual de abyectos y dictatoriales. Granda nunca dejó de señalar, en especial en sus últimos años, lo peor de nuestra sociedad, compuso auténticas diatribas contra los poderosos de turno sin miedo a represalias.

El peso de su lírica obtuvo el galardón Eugenio Espejo en 2009<sup>1</sup>, su quehacer poético, a medida que pasa el tiempo, inevitablemente gana más lectores y atrae la atención de poetas y académicos; falta, sin embargo, a pesar de que existen notables antologías, una edición de sus obras completas y quizá un estudio polifónico profundo que contraponga las diferentes hipótesis sobre su vasta obra. Este ensayo es solo una aproximación hacia el universo poético que Granda forjó y que está íntimamente ligado a los movimientos de vanguardia de mediados del siglo XX.

La primera vez que Granda irrumpe en el escenario de la lírica ecuatoriana lo hace ganando el Concurso Nacional de Poesía Ismael Pérez Pazmiño (1961) con textos que conformarían el libro *El rostro de los días*, claramente influenciado por el Club 7<sup>2</sup>, grupo de Guayaquil que enarboló una poesía de denuncia social en la década de los cincuenta<sup>3</sup>. En los sesenta se vincula al grupo Caminos<sup>4</sup> y al movimiento tzántzico<sup>5</sup>, en

la capital. En esta etapa, además, se titula como médico en 1965, se incorpora como docente en la Universidad Central del Ecuador en 1969 y abre un consultorio en La Ferroviaria, al sur de Quito.

Algunos autores han propuesto que la poesía de Granda, especialmente la de sus primeros libros, se encadena con la antipoesía de Nicanor Parra, de hecho el escritor Marco Antonio Rodríguez<sup>6</sup> lo llama «el caso más claro de anti-literatura»; Xavier Oquendo Troncoso va más allá y lo bautiza como «nuestro anti poeta por excelencia» y señala que: «Consigue una propuesta coloquial, un primer urbanismo poético. Esto será el argumento para que en las siguientes generaciones se bifurque la poesía por esos lares conversacionales, anti-convencionales y «antiestéticos», rompiendo el canon absurdo de lo convencionalmente bello»<sup>7</sup>. Vicente Robalino, siguiendo las reflexiones del autor polaco Andrew P. Debicki sobre

**Granda nunca dejó de señalar, en especial en sus últimos años, lo peor de nuestra sociedad, compuso auténticas diatribas contra los poderosos de turno sin miedo a represalias.**

Nicanor Parra<sup>8</sup>, indica que «la tensión poética en la poesía de Euler Granda surge de inesperados y antilíricos contrastes entre una metafóricización lírica, hasta cierto punto tradicional, y la irrupción de expresiones del habla para crear un anticlímax» y nos da una pista fundamental para comprender el mundo euleriano<sup>9</sup>, la coexistencia de lo literal con lo imaginario. Víctor Vimos desmontará el mecanismo al develarnos que: «La imaginación conduce a los poemas de Granda hacia una interpelación del discurso cotidiano. Aquello que parece menor, aquello que resulta poco atendible para la preocupación humana, ocupa un lugar central sobre el que se construye la noción de realidad dentro del poema.»<sup>10</sup>

Rodrigo Jurado indica que al ser la idea de la antipoesía «alejarse del lenguaje hermético de la vanguardia y acercarse más al cotidiano [...] Granda vio el nuevo camino que abría la antipoesía y lo condujo al espacio de la denuncia social»<sup>11</sup>. Este será el gran sino de todo el quehacer euleriano, su punta de lanza del primero al último de sus libros.

Es importante señalar, sin embargo, que Granda no es el único que recurre a este postulado para su creación, de hecho la mayoría de escritores que se vincularon a los movimientos contestatarios de los años sesenta pueden ser considerados como «antipoetas», basta señalar que el trabajo de los tzántzicos buscaba justamente «una nueva forma de hacer literatura: literatura al alcance de todos»<sup>12</sup>, de allí que en la revista *Pucuna* de 1962 dijeran: «Nuestro planteamiento es de ruptura porque creemos que solamente mediante ella se puede apartar y sepultar a la blanda literatura y al arte artificioso; dejando y dando paso robusto a la auténtica expresión poética que busca recuperar este mundo mostrándolo tal como es: desnudo, trágico y a la vez alegre y esperanzado»<sup>13</sup>.

Euler Granda es hijo de su tiempo, pero en lugar de evolucionar hacia otros lenguajes, como lo hicieron muchos compañeros de su generación, se mantuvo firme en su posición estética, en ello radica el acierto de una parte de su poética, más la repetición de ciertos temas y estructuras —consideremos que publicó 18 libros originales— termina agotando la propuesta.

Pero volvamos al punto de inflexión de la poesía de Granda, esto es la efervescencia de la contracultura de los sesenta, cuando con dos libros publicados y dos premios nacionales, el poeta no era un joven desconocido como los oscuros tzántzicos, que apenas empezaban a despuntar con sus creaciones y que tardarían todavía algunos años en volverse sólidas<sup>14</sup>. Me pregunto entonces: ¿Cómo influye esa vertiginosa rebelión en su obra? Considerando, además, que el poeta, si bien estuvo vinculado a los movimientos de vanguardia de la época, no fue un militante

a tiempo completo de los mismos. Para ello es fundamental remitirnos a ella, a su obra.

Es claro que, desde el principio, su creación es de denuncia, combinada con un constante deslumbramiento —o debería decirse antideslumbramiento— por la mujer, el mar, el amor, la palabra, donde todo gira alrededor de la tragedia y el desencanto desde una voz en primera persona. Comenzando con «El retrato», uno de sus primeros poemas, hasta «Tu pie» del 2002, Granda siempre petardea la felicidad, de hecho el poema «La felicidad», 1973, parecido en desilusión y rebeldía al del beatnik Gregory Corso «Pero yo no necesito la bondad», reniega de cualquier posibilidad de «ser feliz».

La felicidad una vez,  
dos veces,  
o al final cuántas veces  
os hizo la visita?,  
que a mí desde el comienzo  
me jodieron la risa  
con esa palabreja.

Es por eso que Granda parece acercarse a los rebeldes de su época no por una necesidad política sino más bien, parecería, por una búsqueda estética.

En el exhaustivo análisis de Robalino «La poesía de Euler Granda o la celebración del habla» (2017)<sup>15</sup>, se indica que: «Si bien su poesía es política —¿qué poesía no lo es?—, no cae en lo declamatorio ni en la obviedad de la denuncia, porque el poeta siempre está atento al llamado que le hace su sensibilidad y su propio lenguaje». Encontramos que mientras los creadores contestatarios de los sesenta bordeaban el panfleto, el mundo euleriano ya se ha solidificado alrededor de los patrones que lo regularan hasta su último aliento. Así su obra usa permanentemente, según Robalino y coincido con él, «las expresiones genuinas del habla ecuatoriana [...] del hablante andino-ecuatoriano [...] la falta de continuidad discursiva [...] los cortes versales bruscos, que se presentan en inesperadas enumeraciones»<sup>16</sup>, además de los lugares comunes<sup>17</sup> de la tradición oral que inserta hábilmente en el poema buscando sorprender al lector y, a la vez, vincularlo a la cotidianidad discursiva, pues Granda narra lo esencial<sup>18</sup>, devela lo que ya conocemos y con este truco nos hace partícipes de su poética. Por eso no le tiembla la pluma al escribir: «pero cría palabras / y un día te sacarán los ojos.» o: «que a mí ya no me importa nada, / que a mí ya no me dan gato por liebre,». Pero sirvan los siguientes ejemplos de incorporación de frases manidas al poema con las cuales logra contrapuntos interesantes (las cursivas son mías):

el amor,  
para mí,  
no fue más que *el cuento de caperucita roja*  
(«Poema en gris», 1965)

Colocar el popular cuento medieval europeo como metáfora del amor es más que una provocación, es dejar a libre interpretación del lector el contenido sádico-perverso, mal concebido como cuento «infantil», de una historia que es parte del imaginario mundial.

Un día tu llegaste  
y todas las cosas se pusieron de cabeza  
y enteramente en mí  
y en mis oídos se cebó la música;  
después  
tú sabes ya  
los cuentos de hadas no resultan;  
pero que quede claro,  
yo jamás *te vendí gato por liebre*;  
en el aire con sed  
que te envolvía  
*no pinté mariposas de colores*  
sólo por estafarte.  
(«Así es», 1977)

En este fragmento no solo incorpora el adagio popular «vender gato por liebre», sino que hace uso de dos frases clisés: «las cosas se pusieron de cabeza» y «pinté mariposas de colores» para expresar su anti-amor.

Sus temáticas se nutren de dos grandes vertientes: la oposición al poder, por consiguiente su denuncia, que en un principio estuvo alineada con la izquierda y que poco a poco denotará su desencanto hacia toda política militante; y el encandilamiento por las pequeñas cosas de la vida, donde siempre estará, como ya he señalado anteriormente, la mujer, el amor y sobre todo el mar y la palabra, pero siempre desde una óptica urbana —la ciudad será omnipresente en el mundo euleriano— como principio y final.

Quise cruzar el mar  
a pie,  
eso fue todo.  
no conozco más mar  
que el vaso de agua.  
(*Voz desbordada*, 1963)

Yo maté al mar.  
porque todos los días  
era un ojo de mar en las paredes,  
era un brazo de mar siempre agarrándome,  
el mar pescaba pescadores  
en cada puerta el mar;  
cara de gato el mar,  
cara de hueco;

hecha de mar estaba  
la suela en mis zapatos.  
(«Soliloquio», 1963)

¿Con cuántas gotas de agua  
se hace un mar?  
¿con cuantas muertes pequeñas  
es la muerte total?  
(«El nido de las preguntas», 1997)

El poeta en muchos casos, y es lo que más me extraña de su obra, construye versos que se alinean con una estética cercana a Pablo Neruda o Jorge Enrique Adoum, para posteriormente contraponerlos con frases populares o giros antitéticos que destruyen cualquier musicalidad. Así, por ejemplo, este fragmento del poema «Y me fui por el mundo» (1997):

En el cielo relincha el sol,  
en las calles  
el viento está loco de remate.  
Exacto  
un día como ahora  
oí el canto de sirena de tus nalgas  
y me fui por la vida  
persiguiendo ese canto.

Euler Granda se esfuerza por devastar cualquier devaneo con lo «bello», aunque a veces lo notamos encandilado con juegos descriptivos. Esta contraposición permanente, más allá de la calidad de sus composiciones, es la esencia de su obra, la construcción-destrucción que afronta la mayoría de poemas de Granda nos llevan a caer en el equívoco de encasillarlo o compararlo, más su mérito reside, sea este consciente o no, de volcar en su poesía no sólo el habla cotidiana sino también ciertos giros de la poesía de otros autores, por supuesto que hábilmente enmascarados, así como fragmentos de textos de periódicos o estudios académicos, como es el caso del poema «May Lay» (1977) o «Alrededor de Fernando Daquilema Rey de Cacha» (1982), composición de la que hablaremos más adelante. Este juego intertextual, donde nos enfrentamos a una sórdida ironía del creador, convierte algunas de sus obras en experimentos que se acercan más al «arte textual»<sup>19</sup> que al escrito literario.

En este sentido, el punto de quiebre más importante de la poesía de Granda se produce con *Un perro tocando la lira* (1977) libro que, como una caja china, incluye dos de sus libros anteriores —*El cuerpo y los sucesos* (1971) y *La inultilmanía y otros nudos* (1973)— juego editorial que le permite reescribir el pasado. Consideremos que el poeta tiene 42 años y ha alcanzado una madurez en su estilo y temáticas.

No crean  
que ladrar es algo fácil,  
se precisa matar una canción,  
boca abajo enterrarla;  
con las manos de sangre todavía,  
irse por un trayecto  
de vientos paralíticos,  
de solo soledad,  
de guitarras torcidas;

alzar la sucia pata  
sobre las venerables cabezas  
de vosotros  
y orinarse una astilla.

El autor tiene plena conciencia de lo que su poesía hace, provoca sin preocuparse de que la palabra cae al mundo y permanece para siempre.

Seguirá en 1982 la obra *Daquilema Rey y otros poemas de bla, bla, bla*, donde «Alfredo Daquilema rey de Cacha» es, sin duda, una de las composiciones más interesantes, en ella integrará textos de otros autores sobre la sublevación del caudillo con una narración en primera persona, asumiéndose como parte del pueblo:

en la tromba ululante  
/del levantamiento,  
toda mi raza de huracán  
barriendo la llanura  
mi raza sacudida,  
mi raza en erupción  
/y temblor de tierra,  
toda mi raza pisoteada  
envilecida,  
el tumulto de parias de  
/mi raza,  
en rojo terremoto  
/estremeciéndose,  
yendo sin vacilar,  
de frente,  
a cortarle las zarpas a la  
/muerte.



Retrato de Euler Granda. Foto cortesía de Mayarí Granda.

Es inevitable pensar en el *Boletín y elegía de las mitas* de César Dávila Andrade, pero también en José María Arguedas cuando dice: «Recorrí los campos e hice las faenas de los campesinos bajo el infinito amparo de los comuneros quechuas. La más honda y bravía ternura, el odio más profundo, se vertía en el lenguaje de mis protectores; el amor más puro, que hace de quien lo ha recibido un individuo absolutamente inmune al escepticismo.»<sup>20</sup>

En el poemario *Anotaciones del acabose* (1988), destaca especialmente «De cómo tus piernas venían con nosotros», una suerte de canto romántico al estilo euleriano, es decir una negación sistemática de la belleza y el amor donde su voz en primera persona no se cansa de perseguir la tragedia y la muerte. El uso —abuso dirán algunos—, de «las piernas» de la anti-amada, es la bomba de relojería que busca destruir cualquier concepto agradable asociado con la poesía a la que estamos acostumbrados.

Cuando aún se podía  
debí haberme sacado de encima  
tus piernas para siempre  
y entonces dedicarme  
al tráfigo doméstico;  
lo demás son palabras  
eufemismos vagos.

De ahí en adelante su obra se vuelve irregular, destacan *Ya paren de contar* (1991), donde

experimentará con la palabra y sus significados, *Poemas con piel de oveja* (1993) —con dibujos de su hija Dioné Granda Luna— y *Relincha el sol* (1997), que usando el mismo truco de 1977 ampara los libros *Ya paren de contar*, *El cazador cazado* y *Poemas con piel de oveja*. En sus obras posteriores retoma temas del pasado pero lo hará desde una visión más refinada, lo notaremos a veces desencantado, lúgubre, más no es extraño pues fue una postura que mantuvo a lo largo de su obra, compondrá poemas que son auténticas diatribas, furiosas e indignadas contra el poder de turno y nunca claudicará en ser incómodo, tanto para el lector como para

aquellos que nos afanamos desde la academia por construir una aproximación coherente hacia su obra.

Porque nos enmarañan con sus cortinas  
/de humo  
y emboban a la gente  
con sus Congresos, sus «Banco Banco»,  
sus cortes de injusticia, su arrogancia,  
/sus IVAS.»  
(«Con muchísimo afecto»)

Inocente palomita  
que crees en la DEMOCRACIA, EL TLC  
el «BIEN COMÚN»  
las ONG'S  
y el cielo de los curas pedófilos  
Pájaro marimacho de la muerte  
que me haces repreguntas  
y depositas tus huevos en mi puerta.  
(«Pajarracos»)

Me bañas con tu LA PATRIA YA ES DE  
/TODOS,  
de cuáles todos,  
de parte de quién,  
a qué hora.  
A mí quién me paga por las palabras  
/consumidas  
FÍAME PARA EL ALMUERZO.  
(«La patria ya es de todos»)

El mundo euleriano está enfrascado en una guerra civil contra todo y contra todos, incluso contra sí mismo, es auténticamente anarquista en sus preceptivas donde la única regla que se ratifica inalterable es la de derruir cualquier edificación poética con sus mismas palabras.

NOTAS:

<sup>1</sup> Premio Nacional Eugenio Espejo 2009 en la categoría de actividad literaria.

<sup>2</sup> El Club 7, fundado en Guayaquil en 1951, estuvo vigente hasta 1962. Sus integrantes fueron David Ledesma Vázquez (1934-1961), Gastón Hidalgo Ortega (1929-1973), Carlos Benavides Vega (1931-1999), Ileana Espinel Cedeño (1934-2001) y Sergio Román Armendáriz (1934), este último se vinculó con el movimiento tzántzico y la revista *Pucuna* en los años sesenta.

Véase también el artículo de Sergio Román Armendáriz, «Club 7, poética y política». Recuperado el 1/05/2018 de: [calendar.google.com/calendar/r/month/2018/2/1](http://calendar.google.com/calendar/r/month/2018/2/1)

<sup>3</sup> El escritor Francisco Proaño Arandi, en la compilación que editó la UTPL en 2016, indica que: «Los postulados estéticos enarbolados por el grupo poético “Club 7”, surgido en aquellos años, influyeron profundamente en la temática y técnicas de Euler Granda, quien, por otra parte, consta en los fundadores, en 1962, del grupo Tzántzicos, de Quito, movimiento que planteaba una radical transformación de la escritura y la cultura en el país». Francisco Proaño Arandi, «Euler Granda», en:

*Contemporáneos II*, Biblioteca Básica de Autores Ecuatorianos, UTPL, Loja, 2016, p. 148.

<sup>4</sup> El Grupo Caminos se fundó en 1955, estaba constituido por poetas que provenían mayoritariamente del Carchi, más su accionar se centró finalmente en la capital. «La poesía, un encuentro con el lenguaje y reflejo del pensamiento de una época», en diario *El Telégrafo*, 2015. Recuperado el 1/05/2018 de: [www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional/1/la-poesia-un-encuentro-con-el-lenguaje-y-reflejo-del-pensamiento-de-una-epoca](http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional/1/la-poesia-un-encuentro-con-el-lenguaje-y-reflejo-del-pensamiento-de-una-epoca)

<sup>5</sup> Fundado en 1962 por Marco Muñoz, Ulises Estrella y Leandro Katz, para Katherine Martínez «el movimiento tzántzico nace como una forma manierista a la tradición estética que se heredó durante la conocidísima Generación del 30. Principalmente porque durante los años sesentas estos jóvenes poetas y narradores se desprendían de un círculo nutrido por la filosofía, sociología, aparte de la literatura, por eso se la considera como una época bastante rica para el ensayo, análisis y crítica literaria». Katherine Martínez, «El tzantzismo en Ecuador: Iván Carvajal», en: revista digital *Matavilela*, 2013. Recuperado el 1/05/2018 de: [www.matavilela.com/2013/02/el-tzantzismo-en-ecuador-ivan-carvajal.html](http://www.matavilela.com/2013/02/el-tzantzismo-en-ecuador-ivan-carvajal.html)

<sup>6</sup> Aunque es un ensayista muy pobre, Rodríguez logra a veces atisbos interesantes como este: «Granda no sólo es la anticostumbre o antiacadémica en su obra, sino —en nuestro medio— el caso más claro de antiliteratura». Marco Antonio Rodríguez, «La poesía de Euler Granda», en: *Revista AFESE*, no. 8. (s/f).

<sup>7</sup> Xavier Oquendo Troncoso denota que Euler Granda: «Ha logrado con su poesía dominar al “lugar común” y darle nuevas connotaciones, hasta volverlo discurso

sugerente, pieza fundamental de su poesía desenfadada, de su verbo aislado de la imagen muy elaborada. A cambio de ella ha impuesto en su obra la sorpresa y la novedad que gira dentro del lenguaje cotidiano, que llega a ser la poesía del encantamiento y la emoción. Granda enarbola la bandera que en Chile abanderará el gran poeta Nicanor Parra [...]. Xavier Oquendo Troncoso, «El Siglo XX y el Modernismo: El nacimiento de la poesía ecuatoriana: 20 grandes poetas», revista digital *Ómnibus*, no. 43, 2013. Recuperado el 1/05/2018 de: [www.omni-bus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterulturaln43/poesia-siglo-xx/poetas-siglo-xx.html](http://www.omni-bus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterulturaln43/poesia-siglo-xx/poetas-siglo-xx.html)

<sup>8</sup> Vicente Robalino, «La poesía de Euler Granda o la celebración del habla», en revista *La Casa*, no. 26, CCE, 2017.

<sup>9</sup> Me he acogido al término «euleriano» para referirme a la poesía de Euler Granda, acuñado por Sonia Manzano en el «Estudio introductorio» de la antología *Un perro tocando la lira y otros poemas*, Quito, Libresa, 1990.

<sup>10</sup> Víctor Vimos agrega que: «La imaginación opera desde un parámetro político al interpelar el don de la verdad en los eventos observados». Víctor Vimos, «La invencible inmensidad de lo impuro», en: Euler Granda, *Reaparición incesante*, Centro de Publicaciones, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2017, p. 15.

<sup>11</sup> Rodrigo Jurado, «Euler Granda, El Anti Poeta Ecuatoriano por Excelencia», 2017. Recuperado el 1/05/2018 de: <https://rodrigojurado.com/2017/07/23/euler-granda-el-anti-poeta-ecuatoriano-por-excelencia/>

<sup>12</sup> Katherine Martínez, *ob. cit.*

<sup>13</sup> Léase el «Editorial» del primer número de la revista *Pucuna*, Quito, octubre, 1962.

<sup>14</sup> Aunque durante la vigencia del grupo, se publicaron algunos libros, como *33 abajo* (1965) de Alfonso Murriaguí, *Ombligo del mundo* (1966) de Ulises Estrella, *Levantapolvos* (1969) de Rafael Larrea —que aunque ya disuelto el tzantzismo aún lleva su sello—, consideremos que las obras más importantes de quienes lo integraron vieron la luz cuando se había disuelto la agrupación, es así que Ulises Estrella alcanza una madurez poética con *Fuera del juego* (1983); Iván Carvajal edita *Poemas de un mal tiempo para la lírica* recién en 1980; Raúl Arias saca a la luz *Poesía en bicicleta* en 1975, y sigue siendo hasta la fecha, para mi concepto personal, su mejor obra; Humberto Vinuesa publica *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* en 1970, libro interesante pero que solo prefigura la obra fundamental que creará muchos años después; lo mismo le sucede al novelista y cuentista Francisco Proaño Arandi con *Historias de disecadores* (1972), que anuncia el rico universo que devendrá con *Antiguas caras en el espejo* (1984); Alejandro Moreano será más conocido por su labor como ensayista, aún cuando publicará en 1990 la novela *El devastado jardín del paraíso*.

<sup>15</sup> Robalino, *ob. cit.*

<sup>16</sup> Robalino, *ob. cit.*

<sup>17</sup> El propio poeta revela, en la entrevista que le hace Byron Rodríguez: «Considero que el lugar común es una joya inapreciable que, manejada hábilmente, deviene en la explosión de la poesía». Byron Rodríguez, «La vida no me debe nada, tampoco me conoce», en: *Revista Rocinante*, no. 83, Quito, septiembre, 2015. Recuperado el 1/05/2018 de: [http://xn--campaadelectura-2qb.com/revistaRocinante/ediciones/rocinante\\_83/files/assets/basic-html/page1.html](http://xn--campaadelectura-2qb.com/revistaRocinante/ediciones/rocinante_83/files/assets/basic-html/page1.html)

Sonia Manzano sostendrá que en la obra de Granda: «El “lugar común”, tan vilipendiado y desacreditado por los estetas minuciosos, está elevado a la categoría de recurso estilístico de gran efectividad. [...] Lugares comunes, frases clichés, giros coloquiales, constituyen un alto porcentaje del arsenal expresivo del que se hace continuo uso». Sonia Manzano, *ob. cit.*

<sup>18</sup> Robalino afirma que Granda: «sintetiza la constante inconformidad del yo lírico frente a una sociedad opresora, que todo lo oculta, lo enmascara o lo niega [...] Desde este punto de vista, Euler Granda es el poeta de lo esencial». Robalino, *ob. cit.*

<sup>19</sup> El «arte textual», es una forma de arte conceptual en donde el autor «traslada los objetos desde el plano habitual de la percepción estética [...] al dominio de las ideas (transformando el arte en comentario o análisis lingüístico), obliga al espectador a que se comporte como lector más que como contemplador, y hace que la exposición adopte el formato innovador de una intervención creativa —generalmente crítica— sobre temas, sitios y situaciones muy concretas [...]». José Marín-Medina, «Joseph Kosuth, escenificaciones de arte textual», en: revista digital *El Cultural*, 2007. Recuperado el 1/05/2018 de: [www.elcultural.com/revista/arte/Joseph-Kosuth-escenificaciones-de-arte-textual/20016](http://www.elcultural.com/revista/arte/Joseph-Kosuth-escenificaciones-de-arte-textual/20016)

<sup>20</sup> Luis Alberto Reyes, «Indigenismo y Anti-Indigenismo en América Latina», *Eco Portal.Net* Recuperado el 1/05/2018 de: [www.ecoportal.net/temas-especiales/pueblos-indigenas/indigenismo-y-anti-indigenismo-en-america-latina/](http://www.ecoportal.net/temas-especiales/pueblos-indigenas/indigenismo-y-anti-indigenismo-en-america-latina/)



Carlos Rosero, *Scanner del disimulo*.



# DE CÓMO EL SOL VAGA PERDIDO Y OTROS POEMAS DE EULER GRANDA

Selección de Milena Granda

## LA VIDA, SEPTIEMBRE 7

I

cadáver 15.800:

Aunque nos crece adentro  
un muerto,  
una certeza,  
un túnel;  
aunque nos exterminan  
al mínimo pretexto;  
aunque  
vivir es duro como un hueso,  
a ratos,  
da gusto caminar,  
sonar la nariz,  
barrer al mundo.  
Da gusto  
respirar al aire limpio.  
El rencor  
para qué?,  
mejor la sopa tibia.  
Cuando está de buen humor  
hasta da gusto  
seguir siendo «uno mismo».  
Tú tenías razón,  
sin estos mercaderes  
fuera hermosa la vida.

(*Etcétera, etcétera*, 1965)

## EL AMOR

Las cosas  
son otra cosa debajo del pellejo.  
Así  
la sed es agua amordazada;  
el olvido  
es el recuerdo con candado;  
la música es flor con alas;  
los que nacen ahora  
son los muertos mañana;  
el hoy es ayer;  
la verdad  
es la mentira más cerdosa;  
el amor  
no es más que el desamor con piel de oveja.

(*Poemas con piel de oveja*, 1993)

## LA VIDA

II

Así,  
apaciblemente,  
con todo el cuerpo afuera,  
con los pies asentados en el suelo,  
con la voz  
como una vena abierta,  
desde mi patria  
con la soga al cuello,  
desde los lacerados hombros  
de los andes,  
desde un venablo herido,  
desde  
el hocico que nos come,  
desde la muerte  
que a diario nos vomita,  
al filo de la desesperanza,  
pongo estos versos  
en boca de los vientos  
y empiezo a perforar  
un pozo de alegría.

(*Etcétera, etcétera*, 1965)

## EL MIEDO

Más que yo mismo  
Quién para conocerte Euler Granda.  
Qué memoria,  
Qué olfato,  
Para saber tus señas  
Y tu horóscopo.  
Más que yo  
Quién para conocer tu lado flaco,  
Quién para fastidiarte,  
Quién para ser tu cuervo  
Más que yo;  
No te detengas,  
Dime,  
Más que yo  
Quién más terrible.  
Por eso Euler Granda,  
Escóndete de mí,  
Huye,  
Deslízate;  
Antes que sea tarde  
Amárrame los pasos  
Y márame las uñas.

(*Etcétera, etcétera*, 1965)

## UN PERRO

En la altanoche un perro,  
maquinalmente,  
se masca la cabeza.  
Un perro con aires de libélula  
se arrastra por el suelo,  
recopila basuras,  
argumentos manidos,  
estampillas usadas,  
frases  
que todavía le permitan  
seguir permaneciendo.  
Un perro husmea un hueso azul,  
indefinible  
y desquicia la noche  
con babosos ladridos.  
No crean  
que ladrar es algo fácil,  
se precisa matar una canción,  
boca abajo enterrarla;  
con las manos de sangre todavía,  
irse por un trayecto  
de vientos paralíticos,  
de solo soledad,  
de guitarras torcidas;  
alzar la sucia pata  
sobre las venerables cabezas  
de vosotros  
y orinarse una astilla.

(*Un perro tocando la lira*, 1977)

## ALREDEDOR DE FERNANDO DAQUILEMA

## REY DE CACHA

(fragmentos)

*Exasperados por tanta extorsión, despojamiento y oprobio, en 1871, los indios de la provincia del Chimborazo se sublevaron encabezados por Fernando Daquilema.*

## SUFRIMIENTO INDIO

*Porque es indecible la miseria con que pagan su vida, su alimento grosero y escaso, su vestido áspero, pobre y desarraigado, su cama en el suelo, sin más colchón que un poco de paja en algunos, sus habitaciones miserabilísimas, sin que alcancen a mejor fortuna. Siendo forasteros en su propia tierra.*

(Certificación enviada a la real audiencia en 1874, por el Dr. Manuel Vallejo, cura de Cajabamba).

Tomado de *Fernando Daquilema*, de Alfredo Costales Samaniego.

*El alma esperanzada del indio no había encontrado reposo desde el día de la conquista. Apenas, alguna vez, la luz de la rebelión instintiva irrumpía en las tinieblas de su condición. Y esta geología de sufrimiento, con sedimentos de odio, dolor y sangre, en un supremo clímax se metamorfosea momentáneamente en sublevaciones.*

## DE CÓMO EL SOL VAGA PERDIDO

Por los desgaldaderos  
en donde crece la mala hierba de la sed,  
junto a los costillares de los andes,  
por los meandros de la soledad color de burro,  
a todo lo largo y a lo ancho  
de los cicatriciales párpados de la arena,  
paso a paso,  
renqueando,  
con los brazos caídos,  
encorvado;  
por las lomas de Quera Ayllu,  
por la colina a gatas de Amulá,  
por los cerros de Chuyug y de Cacha,  
por Yaruquíes (mirlo a modo de pueblo y con la boca seca)  
por todo el reino de los Duchicelas:  
tataranietos del maíz,  
pastores de la alpaca de la tierra;  
por los melindres del paisaje,  
por Licto,  
por Sicalpa,  
por los derrumbaderos de Punín,  
por la arena acostada de Licán,  
entrando en Puruhá,  
después de Puruhá,  
testigo que enmudece el sol  
el mismo sol que hundió su lengua  
en las desolladuras de mis antepasados,  
el mismo sol que fue testigo de la degollina  
y del despojamiento,  
de los palazos,  
del pillaje,  
del látigo,  
del mismo sol que vio,  
con los ojos salidos de sus órbitas  
cómo los cerdos blancos  
desplazaban a mi gente,  
desde ese día  
transita como un loco, la cabeza perdida.

(*Daquilema Rey y otros poemas de bla, bla, bla*, 1982)

## LAS GUARICHAS

*Mujeres valerosas que acompañaron  
a los ejércitos de Independencia, junto a los soldados,  
con niños de pecho y a cargo de todos los enseres  
necesarios para la alimentación, enfermería y batalla.*

Con la boca seca,  
sudando hambre,  
sudando sed,  
arrastrándose.  
Ellas iban detrás de los soldados,  
cruzaban como sombras  
cargándose, cargando;  
solidarias con el polvo y las acémilas.  
Acezando cruzaban los inviernos,  
hipando,  
enconchándose  
cuando la muerte les tomaba lista,  
ellas amamantaban los fusiles  
para que estuvieran prontos  
cuando llegara la hora,  
casi seguro que mi tatarabuela estuvo  
porque en el aire me duele cuando la recuerdo.  
Escondiéndose, abasteciéndose,  
haciendo de tripas corazón,  
haciendo de las piedras balas,  
allí estaban ayudando  
para dejarnos la Patria que tenemos,  
para dejarnos la Patria que desperdiciamos.  
La Patria de ustedes.  
Guarichas, francotiradoras, guerreras  
lucharon por nosotros,  
murieron por nosotros.  
Ellas y los pertrechos que llevaban,  
ellas y los heridos,  
ellas y los guaguas enfermos,  
camina caminando  
seguro hacia el olvido.

(*Los cochinos*, 2013)

## FUTBRUTIZADOS

Come fútbol  
 chupa fútbol  
 reza fútbol  
 pare fútbol  
 y después vénganos el diluvio.  
 No existen los demás.  
 Las dolencias,  
 el hambre,  
 la corrupción,  
 el atropello,  
 la porquería,  
 no los tomes en cuenta.  
 De bromista la vida,  
 pateo como una mula.  
 Obedece,  
 no dudes,  
 no pienses,  
 no cuestiones.  
 «Fresco»,  
 «tranquilo»,  
 «positivo»,  
 «sí se puede»,  
 el cerebro  
 es un trasto que estorba.

(*Que trata de unos gatos*, 2002)

## MOMENTO MORI

No morimos de golpe,  
 morimos por pedazos,  
 morimos por instantes.  
 Primero es el cordón umbilical,  
 luego el diente de leche,  
 la amígdala, el uñero;  
 por células, por órganos  
 imperceptiblemente vamos feneciendo.  
 De afección consuntiva  
 se muere la inocencia;  
 cada mañana en el lavabo  
 se tronchan fulminados los cabellos  
 y entre gravámenes y fechas  
 nos llega el exterminio.  
 La piel, a fuego lento,  
 comienza a derrengarse.  
 Al principio  
 es una millonésima de parte,  
 luego la décima,  
 la tercera,  
 después es invasiva, incontenible  
 hasta que se nos hace zombi el cuerpo.  
 Vamos así arañando  
 los días con los dientes.  
 Luego viene el golpe final,  
 cae en cama el amor  
 y nunca vuelve a levantarse.

(*El cazador cazado*, 1997)

ENTRE LA GENTE  
Y EL HUMO DE LOS CARROS

Desde Quito  
 hasta el fin de la tierra  
 yo caminé tu piel,  
 en ella me interné,  
 me la aprendí al dedillo.  
 En ella caí en éxtasis,  
 de nuevo volví en mí,  
 me di las vueltas,  
 apaciguado a veces;  
 a veces desbocado,  
 lúcido hasta más no poder,  
 sonámbulo, envidiado,  
 ensimismado, entimismado,  
 con el tacto borracho,  
 viviendo en la candela.  
 Un día  
 cuando salía el sol  
 por donde nunca,  
 con estos ojos  
 que han de hacerse tierra  
 yo vi cómo en tu piel  
 pastaban las palabras.

(*Que trata de unos gatos*, 2002)

## POSTAL EN BLANCO Y NEGRO

Como nada es completo en esta vida  
 el mar gigante de gigantes  
 sueña que es una gota de agua  
 que rueda en la cadera de la tarde.  
 De todas las incurias,  
 de las ingentes porquerías que le hacemos  
 sale ileso,  
 sale con vida el mar,  
 sale con su canción verde botella.  
 En las barbas del mar  
 un puerto de mi patria  
 afeado por altos edificios,  
 por tratantes de blancas,  
 por mercachifles de fritangas,  
 se prostituye por migajas  
 y abre sus piernas a los soldados yankees.

(*Que trata de unos gatos*, 2002)

## EL GALLINERO

Entre otros animales tenía yo  
 un gallinero de palabras,  
 para ser más exacto  
 no tenía  
 se me hacía nudo la lengua  
 cuando de hablar se trataba.  
 Detrás de los postes me gritaban:  
 Tren que no has de beber  
 mejor pégate un tiro.  
 Pregonan los sabiondos:  
 en casa del ahogado  
 no hay que mentar la sogá.  
 Me apasiona la araña  
 oyendo las lisonjas de la mosca.  
 La poesía es un embuste,  
 un mar de llamas  
 un destello atrapado en una jaula,  
 el pasado mañana,  
 el diluvio universal en los pulmones,  
 tiene alas  
 y no es ave,  
 inquieta y no es adivinanza  
 aplaca la sed y es sal  
 no se parece a nadie y está en todo.  
 Para no alargar el cuento  
 en el gallinero  
 no había nada,  
 era yo,  
 solo.

(*Los cochinos*, 2013)

## ESTEREOMETRÍAS (5 POEMAS INÉDITOS DE CRISTÓBAL ZAPATA)

Cuenca, Ecuador, 1968. Escritor, editor, curador y gestor cultural, ha publicado seis poemarios y dos libros de cuentos. Es además autor de numerosos ensayos sobre arte y literatura, y curador de importantes exhibiciones dedicadas a artistas nacionales. En 2012, junto a Alexandra Kennedy, publicó el libro *El alma de la Tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*. Sus textos constan en varias antologías y estudios de poesía, cuento y ensayo ecuatorianos.

### ESTEREOMETRÍA

La poesía es el lugar  
donde los objetos son  
vueltos a pesar.  
El poeta pone un peso o una piedra  
en el platillo izquierdo de la balanza  
y en el otro: una aceituna  
un tenedor  
un pájaro  
una carretilla verde (o roja).

Solo la piedra es suya.

### SILVIA

Desnudo,  
tu cuerpo se ha elevado  
al cielo.  
Me ha acercado  
a Dios.

### PLEGARIA NOCTURNA

Guárdame la mano  
entre tus piernas.  
Dame la humedad  
de la noche.



Carlos Rosero, *Mesero*, 2007.

Carlos Rosero, *Tango en la ciudad anudada*, 2014.

## EL HIGO

Cuando llegamos al mercado  
se habían acabado los higos.  
De los puestos y las mesas brotaban  
    las carnales formas verdes  
de los vegetales  
    la elocuencia cromática  
de las frutas  
    el punzante aroma  
de los mariscos y pescados.

Los alimentos terrestres y marinos  
desbordaban como un bodegón flamenco  
como una cornucopia obscena  
en medio del Carnaval.

Pero no había higos, no había higos,  
el fruto dulce  
    el fruto nocturno  
        el fruto sagrado  
            el fruto prohibido.

Entonces dijiste:  
toma de mi cuerpo.  
Y apreté tu infrutescencia  
    en medio del bullicio  
        y la fiesta.

## MEDICIÓN DEL HORIZONTE

El horizonte demanda paciencia para su comprensión,  
como el país apaisado al que pertenece.  
Amerita cierta destreza para avizorarlo  
(incluso, una buena dosis de habilidad).  
El horizonte no es fácil, nunca lo ha sido,  
es arduo como el mar.

## LUIS ESTEBAN JARA

Quito, Ecuador, 1979. Ha publicado los libros de poesía *Nudos resueltos* (2006) y *La otra margen* (2007).

### VISIÓN DE MARTINICO

Elefantes se dibujan en las nubes  
llevándonos en lo alto del vuelo  
a las puertas de una tumba sin nombrar

todo ha de ser inalienable en la vida

será una estampida lo que falte  
una farsa de mieles y colmenas  
un precipicio de eucalipto desafiante  
un loco endemoniado sin su higuera  
una existencia de duende fabulesco

### EME

Maltrecha muerte de los mitayos  
menester de la menestra  
molestia mística del mar  
del maíz y la mortaja  
merienda de mortadela al mejor marido  
su mujer malherida y mojjigata  
manitas malcriadas de martes y miércoles  
manto de la mandarina  
mentira de la migaja  
y más mierda sin mañana

### GEISHA

Tenía extremidades de pulpo  
que salían de su traje  
ojos de sol naciente  
que confirmaban  
su devoción de almeja  
y ocho lenguas que la envolvían  
lamiéndole eternidades  
al espacio de su tiempo

nadie nunca la hubiera descubierto  
porque su carne era la única presa  
la mortaja desmaquillada  
plasmada en el lecho  
por todas las noches frías  
de amantes muertos

el hastío se le tornaba espontáneo  
cuando se imaginaba  
a algún bandido del desierto  
buscando las raíces diminutas de su árbol  
y los rituales diarios de complacencia  
que eran juegos  
entre fantasmas de la infancia

solo después de algunos años la descubrí  
dibujada en la soledad tras la cortina  
y con la misma piel  
que otros habían amado  
convertida en papel cubierto de cal reseca



Carlos Rosero, *Reina de corazones*, 1976.

# SANTIAGO GRIJALVA

Ibarra, Ecuador, 1992, ha publicado varios libros de poesía, los últimos, *Cerrar una ciudad* (2019), y *Propositi della bellezza* (2020). Sus poemas constan en varias antologías nacionales y extranjeras. Coordinador del Encuentro Internacional de poesía «Paralelo Cero».

## CONVERSACIONES

Recordar las acuarelas de tu cuerpo  
la contraluz sobre las mesas sucias del último otoño.

Se me da por pensar en nuestra historia  
ver morir un viernes en las alas cortantes de la luz  
sentir el vuelo prolongado de la luciérnaga  
escondida en las ventanas opalinas de las sombras.

Recuerdo haberte dicho que no esperes en la puerta  
que allá afuera la gente podría confundirme con soldado  
y propondrían un pago justo por mis huesos  
recuerdo haber dicho que no limpies las aceras,  
que dejes mis botas en la puerta  
para saber a dónde volver cuando haya muerto.

Acuérdate de aquello que dejaste  
cuando la luz nos obligó al exilio  
cuando los ríos eran amenazas tendidas sobre las piedras.

## ACERCA DE LOS PEDAZOS

Sin prisa hemos entrado a la vida  
esclavos sin conocer el porqué del tiempo,  
descalzos hemos contemplado  
cómo se hundan nuestros pies en la arena  
para sentir cómo la tierra nos reclama el cuerpo.

Nos resistimos a interpretar las estrellas  
y el capricho de luz  
que llega para prometer en nombre de tu muerte.

Somos como el soldado  
que se escapa de su trinchera  
para sostener con sus lágrimas  
el sol ensombrecido por color pólvora que adquiere el cielo.

Si aquí es donde se vive,  
prefiero partirme el alma en el desnivel de tus piernas  
y vestir de traje cuando comience a llover.

Si pudiera escoger el mar en mi ventana,  
preferiría la golondrina que recoge  
los ramajes troceados del invierno.

Si la suerte sobra,  
prefiero enterrarla  
y que de ella nazca un cerezo.



Carlos Rosero,  
*Gallinazo*.

## DEFENSA DE LA COBARDÍA

Defiendo la cobardía  
como una herramienta para acarrear la soledad,  
todos se despojan de un manojo de luz  
cuando el cuerpo receta espera en la cama,  
todos se aniquilan un tanto cuando depositan  
en el fuego aquellas palabras amargas,  
la piel erosiona cuando dejamos  
de insistir en aquel pecado que carcome,  
el miedo se amiga con las despedidas  
y las arrugas con el paso lento y las manos vacías.

No es necesario perder la batalla  
para ganar el título noble de un cobarde,  
es mejor fingir de débil  
para que todo sea arrebatado,  
sabiendo que llegará la compasión  
y te encontrará dormido.

## SOLLOZO POR LA ÚLTIMA MONEDA EN EL BOLSILLO

*un pájaro en la mitad de un toro  
me hacen vivir con humildad*

Juan Gelman

Para saberme perdido, hambriento,  
cansado, sediento, marginado, terrestre,  
tristemente clase media, sudamericano,  
tercer mundo, en vías de desarrollo, mal pisado,  
medio centro partido cualquiera  
para sentirme como Juan, Pedro, Andrés,  
Roberto, Mario, o como Lucía, Martina, Yamela, Consuelo,  
Alegría...

para saberme piel de ardilla, ropaje gris,  
manguera de jardín, pan sin levadura, maíz sin mazorca,  
comida en boca de inocente.

Para ser la quinta pata que siempre esconde el gato,  
el perro que ladra y también muerde,  
la abeja que pica dos veces,  
la hormiga que no avanza con sus patas,  
la cigarra, la mula, el becerro, la alpaca  
o alguna especie rara de anzuelo.

Por andarme descosiendo el abrigo para calentar a otros,  
por andarme de bastonazos para guiar a las mariposas,  
por andar de Diógenes, de altruista, de medio incauto,  
de eterno retorno y somnoliento.

Para saber que al fin la pobreza no me ha mordido el cuello,  
resguardo aquella última moneda  
que no me brinda ningún tipo de felicidad,  
pero tampoco me la arrebató,  
no me compra nada,  
pero puedo sacarla y decir que no me alcanza.  
Es como cuando uno llega a cierta edad  
y puede quejarse sobre la elasticidad de los músculos,  
añadir suficientes arrugas para disimular años,  
pero no para sentirse como edificio defectuoso.

La media mitad incompleta de todo,  
es un bolsillo casi vacío,  
ahora imaginemos si lo tuviéramos casi repleto...

# CINCUENTA AÑOS EN LA DANZA. MARÍA LUISA GONZÁLEZ LALAMA

Paco Salvador

Con su cuerpo ligero y fino, ha generado danzas de vivencias e intuiciones, logrando fijar una presencia y testimonio, que mueven y suscitan en los espectadores un encuentro fraterno y entrañable.

Su recorrido hasta hoy, es una ilustración y un rostro de la danza, donde se afirman ella misma y los demás; en esto radica su arte.

En la memoria social pública, está presente su trabajo, por ello las audiencias manifiestan su afecto. María Luisa es mujer de la danza, con su forma de presentar lo íntimo de sus sueños, con un lenguaje personal.

Ella, encuentra en los materiales anímicos, dándoles textura emocional, concibiendo con su sensibilidad otras realidades, ligadas a seres inmediatos, que la han convertido en un eslabón y parte de la danza ecuatoriana.

Sus inquietudes por la danza se inician en 1969. Desde entonces la asume como el espacio de crecimiento vital, insustituible por otra profesión.

Desde allí hasta la actualidad María Luisa, se ha mantenido en esta militancia de vida y arte. A lo largo de 50 años, ha ido construyendo una expresión cultural, donde su arte, se manifiesta con persistencia, madurez y personalidad para conferir a la práctica danzada un valor, y consiguientemente un alcance de superación y proyecto de continuidad y vida, para la danza en el medio quiteño y nacional, con quienes ha mantenido el diálogo y la escucha.

Reconocer su entrega y constancia a un profesión de pasión para dominar la mente y el cuerpo, para construir con su cuerpo narrativas

bailadas, de su forma de ver el mundo y la vida y que nos cuenta los sueños, logros y esperanzas de la mujer, generando motivaciones, suscitando vocaciones, y ampliando la formación en generaciones nuevas, por encima de diferencias sociales, ideológicas, de clase y género.

En su trayectoria han surgido intermitentes obras para dejar entrever una identidad cultural, entendida por ella misma como un «collage» de composiciones, con un principio de unidad, reuniendo y ordenando muy diversos elementos de temas, músicas, movimiento, temporalidades, vestuario y accesorios, logrando propuestas visuales de personajes que, aseguraron una significancia plástica, y también una propuesta de sentido, que ha robustecido la danza ecuatoriana, revelando nuevos horizontes para la promoción y difusión de lo nacional. Recordamos por ejemplo: *El Canto General; De Ecuador y otros llantos; Epístola a los transeúntes; Grito Danza, Paisaje; Mama Espíritu; Pasillos para el exilio; Tres Manuelas y una historia; Mudanzas*, con José Vacas; *Sueños; Virgen de Quito; Desencuentros; Celos; Historia de la perfecta agonía*, con Santiago Rivadeneira, *Rostros e imágenes de la migración; Presencias; La Torera*, en dirección de Jorge Mateus, entre muchas otras. Las más recientes: *La ciudad invisible; La mirada del ángel*, con Leonardo Ramos y dirección de Gerson Guerra; y *De cuerpo presente*, un programa que incluye el trabajo colaborativo de Talía Falconí, Federico Valdéz, Ignacio Jiménez, entre otros.

Sus conocimientos para formar e iniciar nuevos diseños para la construcción de la memoria profesional de la mujer en la danza, parte de su trabajo como bailarina, que se ampliaron con desempeños relevantes en la gestión

administrativa, al frente de establecimientos de danza, robusteciendo procesos de avance para el crecimiento y consolidación de esta actividad en nuestro país.

Así, su vida danzada es testimonio de quien se empeñó en ser y hacer la danza, con otros miembros de ayer en la creación del Frente de Danza Independiente, cuando dirigió y guió el Instituto Nacional de Danza, en su quehacer incansable con la Compañía Nacional de Danza, en la docencia creativa con la agrupación Danza Contemporánea de la Universidad Católica, con compañeros y colegas entrañables de interminable lista. Y ahora en el presente, el camino sigue abierto.

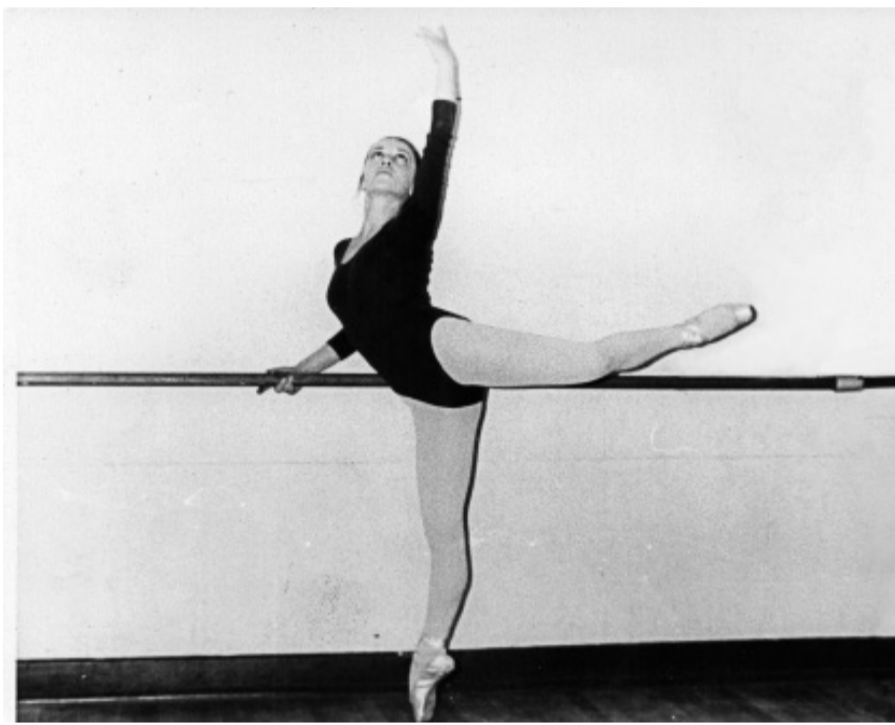
En su recorrido siempre ha brindado pautas del don colaborativo, con el que sensibilizó vocaciones para esta expresión de arte. Ha trabajado con niños, jóvenes, estudiantes, comunidades indígenas, mujeres, teatreros, mimos, músicos y diversos públicos de nuestro país y otras latitudes del mundo.

En una carta María Luisa me escribió: «El arte y su espacio de formación, siempre debe constituirse en un centro dinamizador de pensamientos, métodos y creatividades. Debe ser subversivo frente al peligro de la pasividad, debe ser contestatario a la rutina conocida, podrá ser incendiario con la pasión artística, buscará siempre sembrar el amor, para cosechar en libertad, los talentos y las sensibilidades. De ahí la importancia de su trabajo y trayectoria, que se han confirmado con su autenticidad, donde se ligan la constancia y la forma de ser la mujer ecuatoriana, una mujer —como tantas de este oficio—, que hasta hoy esperan la alegría».



**Su vida danzada  
es testimonio de  
quien se empeñó  
en ser y hacer  
la danza.**





## UNA IMPRONTA SÓLIDA Y DIVERSA

Carlos Rosero (Chone, 1952), es un pintor trascendente dentro de la plástica ecuatoriana de los últimos años, su manejo del color, su ironía y sus composiciones inteligentes retratan un universo urbano que, inevitablemente, emplazan al espectador a cuestionar y cuestionarse la realidad. Desde su primera muestra en la Galería Altamira, en 1974, con el sugestivo título «Bob Hope y miss

piernas lindas divierten a las tropas en Viet Nam», su obra ha sido exhibida con profusión, más de 70 exposiciones en Ecuador y el extranjero, así como su participación en bienales y trienales de arte, lo avalan como un creador incesante y de gran factura.

Sus obras más premiadas son testigos de su depurado arte, desde «El bus» (Primer Premio de la Bienal Iberoamericana de Miami, 1986), pa-

sando por la espléndida obra «Soy un juguete de la ciudad» (Medalla de Plata de la Trienal de Osaka 1996), hasta el retrato de Jeferson Pérez (Segundo Premio, Concurso Banco Pichincha, 2009), somos testigos de una impronta característica, inusualmente sólida y diversa.

Para este número, Rosero nos ha permitido reproducir algunas de sus obras, que iluminan con maestría, las páginas de *Letras del Ecuador*.



*Jeferson Pérez*, acrílico sobre tela, 150 x 150 cm, 2009.



Carlos Rosero junto a una de sus obras. Cortesía del autor.



*Soy un juguete de la ciudad*, acrílico sobre tela, 400 x 608 cm, 1996.

# PETER MUSSFELDT POR PETER MUSSFELDT

Entrevista de Patricio Estévez Trejo

¿Quién es Peter Mussfeldt?

—Un jovencito de 82 años que tiene ideas nuevas todos los días y descubrimientos propios sobre todo en el encierro por la pandemia, cuando tiene el tiempo que antes no tenía.

Estudié mis primeros años en Dresde, hasta que escapé de Alemania Oriental y fui a la Alemania Federal, donde me involucré en la academia de Düsseldorf, que era en su tiempo la más avanzada. En los tiempos libres, cuando podía tomar vacaciones, iba a Francia, donde conocí a Pablo Picasso en 1961, fue un momento muy importante en mi vida porque recién después de escapar de la Alemania comunista (RDA) conocí la obra de Picasso. Y él simbolizaba la libertad que deseaba conseguir en mi obra. Esos días en Arles y Nimes fueron intensos ya que también pude conocer y hablar con Jean Cocteau, al cual admiraba por su obra teatral y sus libros. Fue muy emocionante hablar con Picasso, fueron momentos que generaron un gran cambio en mi obra futura. Junto a Picasso y Cocteau pude conocer al fotógrafo Lucien Clergue, cuya carrera fue impulsada por Pablo Picasso.

Llegaste al país hace más de sesenta años ¿cómo era el Ecuador de entonces?

—Dejé Alemania en 1962. Llegué en barco con mi amigo Mario Müller, quien fuera compañero en Düsseldorf. Me invitó cuando terminamos el estudio y vinimos al Ecuador. Había aplicado para una cátedra en Estambul, pero cuando contestaron yo ya estaba acá. Encontré Ecuador fascinante y al llegar acá dije: «este es mi país», y decidí quedarme. La gente me cautivó. Me quedé en Quito por seis meses hasta que me contrató Presley Norton a través de mi amiga Olga Fish. A Olga la conocí en Düsseldorf.

¿Quién fue Neda Prpic?

—Fue una mujer brillante que promovió el arte en Guayaquil, tenía una galería que se llamaba *Contemporánea*. Estaba muy relacionada con todos los artistas de esa época, a quienes promovió y expuso en la galería. Una croata culta, muy inteligente, emprendedora y amante del arte. Ella fue muy amiga de Guayasamín. Oswaldo Guayasamín pintó un retrato de ella que considero el mejor que hizo en su vida, una obra preciosa que está ahora en Zagreb, Croacia.

¿Mussfeldt es pintor, grabador, escultor...?

—Es todo eso, y más. Empecé a trabajar como diseñador en Ecuador por necesidad. Cuando llegué, en 1962, no podías vender ni una obra, casi ningún artista vendía. En noviembre del mismo año llegué a Guayaquil y me dediqué a la publicidad para vivir. En Ecuador me interesé por la arqueología y naturalmente en mis primeras obras de grabado, hechas en Ecuador, incluí elementos que eran definiciones mías con base en las culturas precolombinas. Se puede ver eso en el primer mural de concreto que hice en Guayaquil para una casa comunal de la Ciudadela Ferroviaria, esa obra presenta un nuevo concepto de figuras, que recuerdan al pasado sin ser formalmente del pasado, sino más bien contemporáneas. Me dediqué también a la serigrafía creando la obra *Soles*, después la serie



*Peter Mussfeldt*, retrato de Eduardo Aspiazú, 1970 c.

*Torsos* y trabajé ininterrumpidamente en dibujos creando las series: *Pájaros*, *Hombre Planta*, *Hombre Flecha* e *Introspección*. Mi obra pictórica es desde los años noventa. La escultura tiene para mí una gran importancia y por eso creé un proyecto urbanístico de cien figuras, esculturas pensadas para un gran parque. Estas esculturas muestran una hipotética evolución desde la cultura prehispánica hasta el siglo XXI, si no se hubiera dado la conquista.

Eres un exitoso diseñador de logotipos.

—Diseñar logos requiere conocimiento cultural, conocimiento del mercado, mucha disciplina y libertad creativa... Hoy en día muchos me llaman el Padre del Diseño por la cantidad de logos que hice en toda mi carrera, algunos

muy famosos como el del Banco del Pacífico, Ecuavisa, el MAAC, Cervecería Nacional; entre los últimos buenos logotipos que trabajé están los de la Universidad Casa Grande y el Museo Nacional del Ecuador (MuNA).

Otro éxito histórico es el de los diseños sobre Galápagos.

—Después de vivir más de diez años en Ecuador, conociendo sus costumbres, me daba cuenta de algo muy especial, el ecuatoriano no usaba camiseta. Empecé a diseñar animales de Galápagos. No había mucha información y la mayor parte de la gente no conocía Galápagos. Cuando ya los tenía diseñados y con los colores reales, me dije: «son buenos diseños pero no cautivan», entonces pensé: «los voy a vestir con los colores que me dé la gana». Cambié los colores y ahora los animales me miraban felices. Un amigo mío, con mucho cariño, llevó las camisetas impresas con diseños de animales de Galápagos a Salinas y las puso a la venta. Tuvieron tanto éxito que poco después se empezaron a vender en OCEPA, una cadena de tiendas estatales de artesanías. Esa línea de camisetas se hizo famosa a nivel mundial y fue la primera promoción del diseño ecuatoriano sin costo para el Estado.

También trabajaste tapices con los salasacas.

—Es verdad, aunque eso se quedó solo en prototipos. Los tejedores venían desde Pelileo, donde vivían, a trabajar acá, en Guayaquil. Eran tapices para el piso y de diseño lineal, no anudados. Un mes después los salasacas habían plagiado todos mis diseños a la perfección. No hicieron fotos, memorizaron todo el diseño y los colores de manera impresionante. Y durante mucho tiempo los turistas compraban tapices de los salasacas con diseños que ellos pensaban autóctonos pero en realidad eran creaciones mías.

Unos años más tarde realicé con artesanos de Guano mi serie de alfombras y tapices tridimensionales con los diseños de *Soles* y *Pájaros*. Los cuales se expusieron tanto a nivel nacional como internacional.

Se te reconoce como diseñador en México, Argentina, Perú, Colombia, Alemania...

—El reconocimiento de un diseñador es el resultado de la calidad de su obra que llama la

atención internacional. He dado conferencias de Diseño en México, Colombia, El Salvador, Perú, Argentina y España. La editorial Taschen, el año pasado, me incluyó en una edición sobre diseño mundial, en donde me dedicaron dos páginas. Después, en la revista *NOVUM* (una revista alemana de diseño) también publicaron seis páginas sobre mi obra. En Colombia, la revista *Proyecto Diseño* dedicó toda su edición de Aniversario a mi serie *Pájaros*.

Hay obra tuya en el Museo de Arte Moderno en Nueva York.

—Sí, adquirieron hace años grabados míos, que después participaron en importantes exposiciones internacionales, «Grabados Latinoamericanos del Museum of Modern Art New York» y otra que se presentó en muchos países «Etchings around the World», me sentí muy honrado. Lo más interesante de esta historia es que apenas tres semanas antes quise exponerlos en la Alianza Francesa, en Guayaquil, y los rechazaron porque decían que no eran suficientemente buenos para ellos.

¿Cómo está el mural de la ciudadela universitaria?

—No lo sé, hace tiempo no lo veo. Fue un trabajo realmente interesante. Solo puedo añadir que era un mural inmenso de cuarenta metros de largo por dos de altura, en una técnica poco conocida porque toda la obra se monta sobre un encofrado y después se funde en cemento. Cuando se destapó, fue un momento muy emocionante para mí.

¿Quién conserva tu obra?

—Nadie, yo mismo. Guardo muchos dibujos y pinturas. Existen colecciones privadas aquí, como en otras partes, que tienen varios de mis *Soles* y dos que tienen la serie completa. Tuve los *Soles* archivados muchos años hasta que el MAAC armó una gran exposición en la Sala Autoral que tuvieron que extender a 6 meses por el gran interés del público.

¿La cátedra te realiza?

—Sí, aunque no tengo una cátedra formal. Atiendo a los estudiantes más bien como un consultor, como un curador; tengo pasantes, me buscan y me reúno individualmente para tratar sus problemas. Mi consejo es que crean primero en sí mismos, que crean que tienen talento, que hay que ir de adentro hacia fuera.

¿Trabajas digitalmente?

—No, en absoluto. Todo es manual pinto a mano, diseño a mano, todo hago a mano. Si



Peter Mussfeldt, retrato de Boris Andrade, 2009.

necesito algo especial, pido que lo pasen a digital, pero yo no manejo eso. Soy una especie en peligro de extinción.

¿Cómo ves el diseño gráfico latinoamericano?

—Ha tenido un desarrollo importante. Soy asesor de la Bienal Iberoamericana de Diseño que se realiza en Madrid, esa bienal demuestra todo el talento iberoamericano en sus áreas creativas visuales. Tenemos un gran potencial creativo en Latinoamérica y en el Ecuador, tenemos diseñadores de una calidad extraordinaria.

¿Cómo grabador que eres, recuerdas la obra de Galo Galecio?

—Sí, era un grabador muy importante. Trabajé mucho en madera y temas sociales, la suya era una época marcada por el movimiento obrero en general. Pero el grabador que yo considero más importante es Kurt Müller, el primer profesor de grabado en el país. Müller tiene

cientos de obras que están en custodia en el MACC de Guayaquil. Cuando llegué al Ecuador era muy difícil ver arte contemporáneo, tanto en Guayaquil como en Quito. Menos aún la obra sudamericana, la cual hasta ese momento yo no conocía. Las diferencias entre Guayaquil y Quito, para mí, eran al principio un enorme problema, me tomó casi dos años acostumbrarme al calor, los mosquitos y los bichos de la tempora-

da invernal. Pero Guayaquil se volvió mi hogar después y hoy en día no pudiera regresar a vivir a Quito porque la verdad es que ahora me encanta el clima tropical de Guayaquil. En cuanto a la vida cultural en Guayaquil —la cual empezó a cobrar importancia recién en los años ochenta, y era casi inexistente en los sesenta— qué puedo decir... hay algunos artistas muy valiosos en la Costa como Manuel Rendón, Enrique Tábara, César Andrade Faini, Jaime

Villa, Jaime Villafuerte, Jorge Velarde. Y en la Sierra: Oswaldo Viteri, Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman, Ramiro Jácome, Washington Iza, entre otros. Hay mucho talento en este país, solo he nombrado algunos de los muchos artistas valiosos que tenemos, pero todos en conjunto crearon identidad cultural.

En NORLOP trabajaste con Paco Solá ¿Conociste a Eduardo?

—Naturalmente, Eduardo Solá fue muy amigo mío. Una persona excéntrica, no estaba apto para el Ecuador; lo admiraba como persona y como pintor. Siempre me dije que su pintura merecía conocerse en todo el mundo. Como dibujante, muy bueno; como pintor, muy bueno. Fue un muy buen e incondicional amigo. Su obra es impresionante.

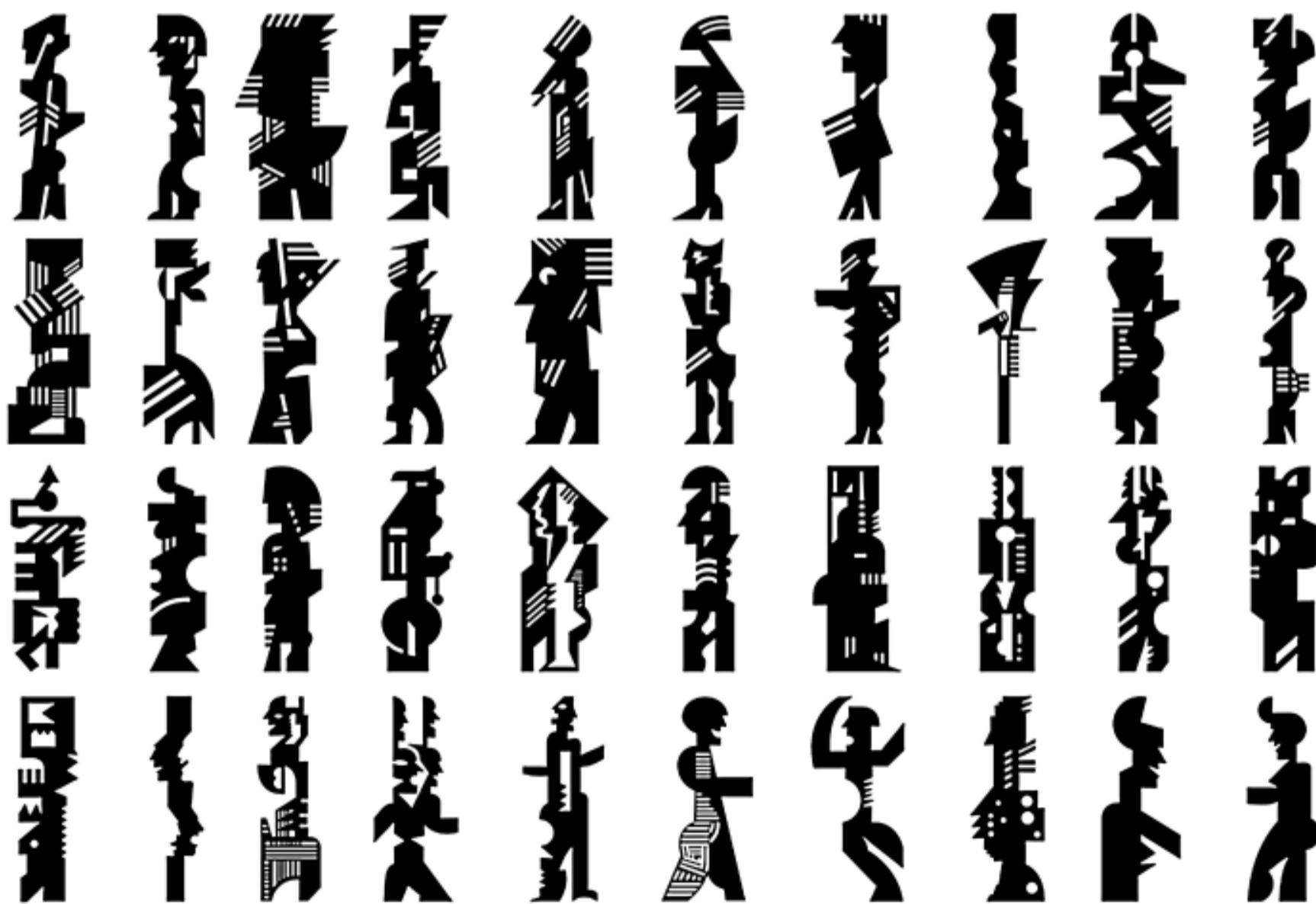
Hace ya cuarenta años te nacionalizaste ecuatoriano ¿te arrepientes?

—No me arrepiento de ninguna manera pero si viniese hoy no me quedaría. Cuando llegué, Quito era una ciudad que el mundo no sabía dónde estaba y tenía una gente encantadora. La vida familiar era estupenda, el amor de los niños a sus padres y de los padres a los hijos era maravilloso, me cautivó de inmediato. Era lo que nunca viví porque era hijo de postguerra y conocí a mi papá cuando tenía diez años, pues había sido prisionero en Francia. Ver el amor de familia me llegó a lo más profundo. Me recibieron con un cariño impresionante. Si hubiera llegado al Ecuador en este siglo posiblemente no me quedaría, porque en Ecuador se han repetido muchos de los errores económicos y políticos de los cuales escapé hace tantos años. El Ecuador de hoy no es el de los años sesenta y setenta. Ni siquiera es como en los ochenta o noventa. Ecuador, ahora, es un país dividido por ideologías políticas. Y está pasando —desde antes de la pandemia del coronavirus— por una enorme crisis económica, ya no es el país de oportunidades con gente feliz que encontré a mi llegada, y lo que hizo que decidiera quedarme. Al descubrir Ecuador de entonces encontré mi hogar.

**En Ecuador se han repetido muchos de los errores económicos y políticos de los cuales escapé hace tantos años. Es un país dividido por ideologías políticas.**



Peter Mussfeldt, serie «Pájaros precolombinos» (detalle).



Peter Mussfeldt, 100 figuras (detalle).



Peter Mussfeldt, *Tapiz sol*, 150 x 90 cm.



Peter Mussfeldt, *Tapiz pájaro*, 150 x 90 cm.



Peter Mussfeldt, *Tapiz sol*, 220 x 150 cm.



Peter Mussfeldt, *Sol*, serigrafía sobre papel Fabriano, 20 ediciones, 56 x 45 cm, 1975.



Peter Mussfeldt, *Sol*, serigrafía, 20 ediciones, 54 x 48 cm, 1975.





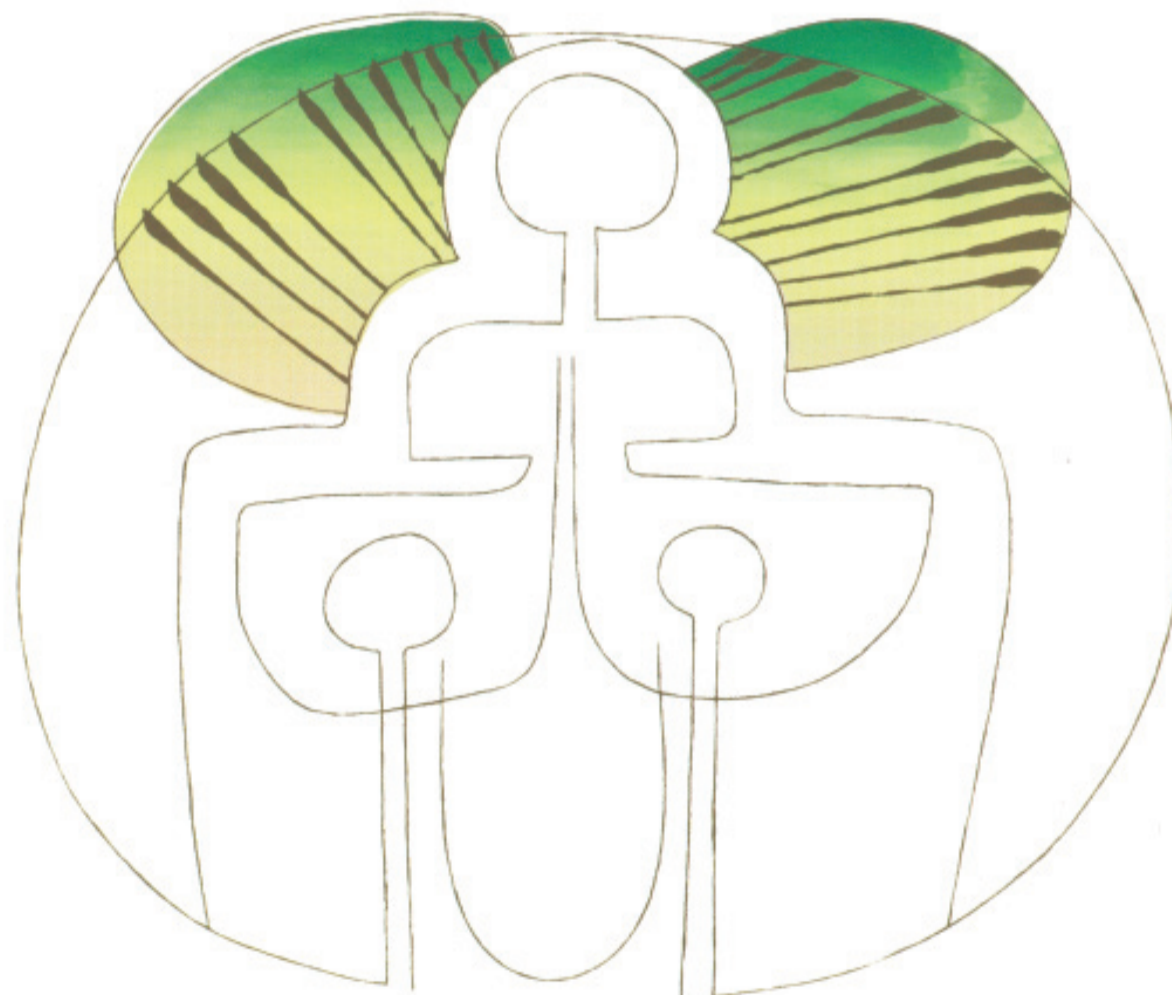
Peter Mussfeldt, *Sol*, serigrafía sobre papel Fabriano, impresión única, 54 x 38 cm, 1975.



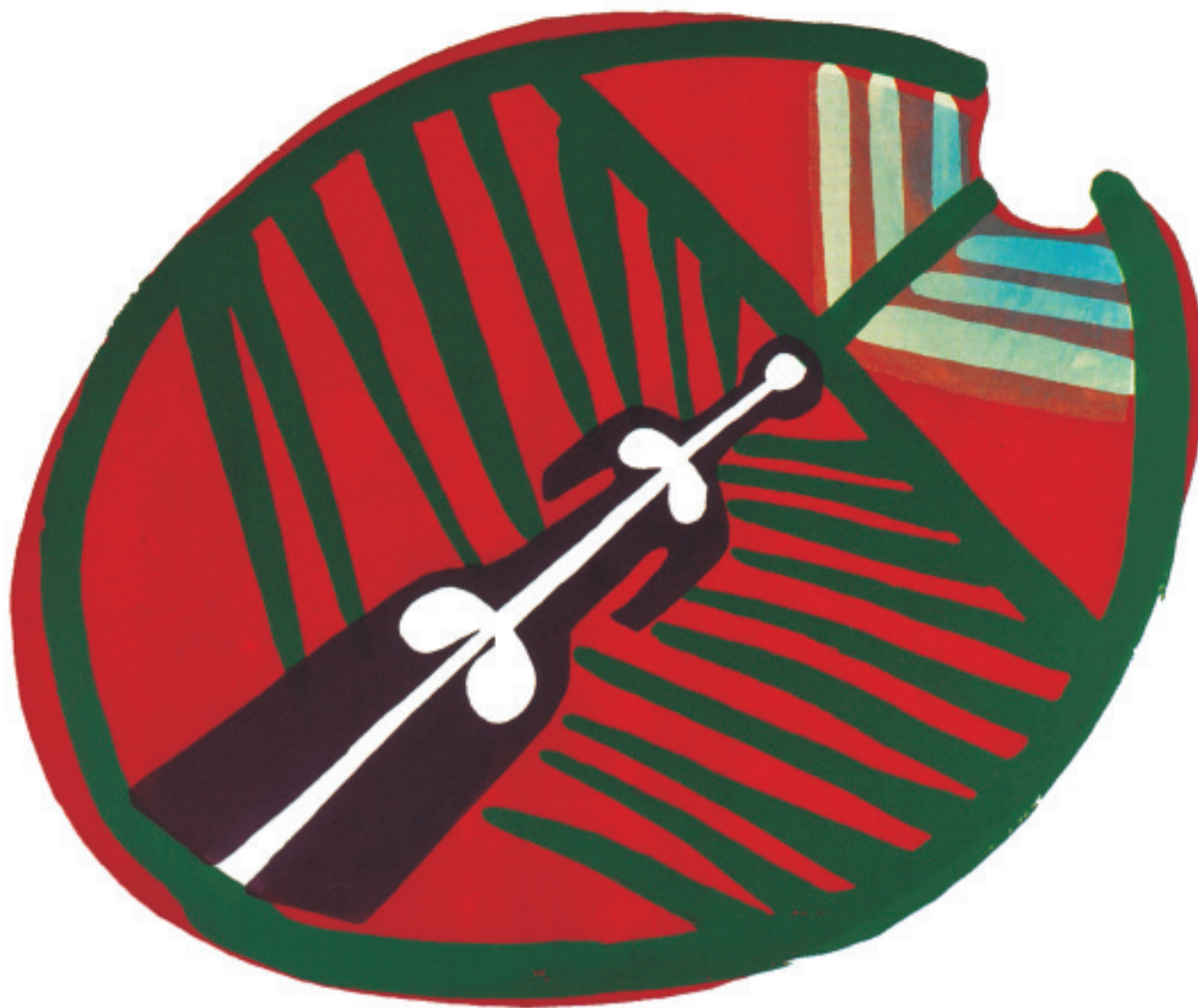
Peter Mussfeldt, *Sol*, serigrafía sobre papel Canson, 40 ediciones, 65 x 50 cm, 1977.



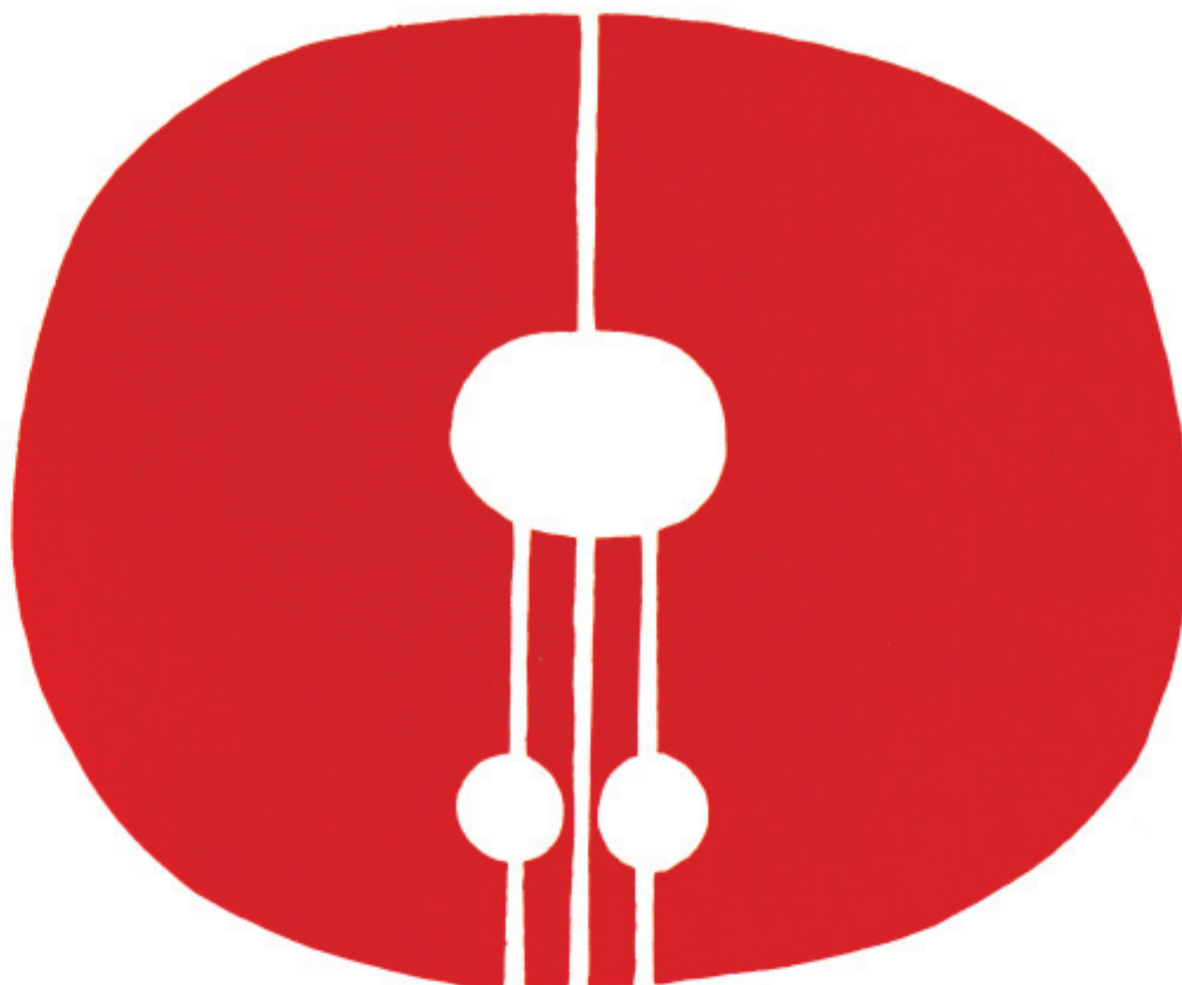
Peter Mussfeldt, *Sol*, serigrafía sobre papel Canson, 40 ediciones, 65 x 50 cm, 1978.



Peter Mussfeldt, *Sol*, serigrafía sobre papel Canson, 40 ediciones, 65 x 50 cm, 1977.



Peter Mussfeldt, *Sol*, serigrafía sobre papel Canson, 40 ediciones, 65 x 50 cm, 1977.



Peter Mussfeldt, *Sol*, serigrafía sobre papel Canson, 40 ediciones, 65 x 50 cm, 1977.

# NATALIA ESPINOSA: INCUBADORA DEL TIEMPO PERDIDO

Ernesto Proaño Vinuesa

Los creadores se nutren de todo lo que los rodea, son recolectores natos, recicladores de su realidad, su deambular los lleva a recuperar todo aquello que para los demás pueden ser cosas sin importancia, esta tarea no es casual, aunque puede ser inconsciente en muchos casos, la búsqueda perpetua se asemeja a la labor de los arqueólogos pero, a diferencia de un método científico, en el arte todo resto, vestigio, mirada, frase, puede ser el punto de partida de una reelaboración que conduce a una obra subjetiva. Esta reelaboración libre es, en la gran mayoría de casos, un movimiento solitario que se nutre de todo y de todos, es, también, una promesa, una posibilidad, una idea que se gesta mientras el creador observa, camina, sonríe, habla, come, descansa, etcétera; el tamiz de la creatividad selecciona,

mezcla, combina y reinterpreta lo cotidiano, tal y como sucede en los sueños. Al ver la luz la idea de la obra de arte —no la obra física en sí, o no necesariamente—, el artista transforma su entorno, lo moldea de acuerdo a su oficio, más aún, en muchos casos su ejercicio permite a sus coetáneos redescubrir aristas poco exploradas o ignoradas de la cultura y, si es eficaz la técnica y la propuesta estética, asumir las como propias.

**Las obras de Natalia Espinosa parecen entes vivos congelados en su arcilla, frases inconclusas que no volverán a ser pronunciadas nunca más.**

En este oficio en el que «deambular» significa conocer intensamente todo lo que nos rodea, el quehacer de Natalia Espinosa se inscribe perfectamente en este sino. Y es paradójico puesto que la artista es esencialmente una ceramista, necesita, más que otros, de la materia, de la arcilla, para elaborar sus obras, de un lugar fijo donde concentrarse y laborar con tesón fabricando sus propuestas al calor del horno que

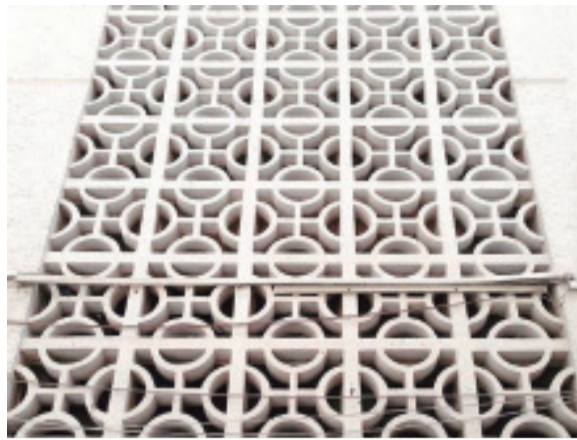
cristalizará el barro. Sin embargo su taller no es el eje de su creación, su esencia inquieta la lleva a moverse, febril como su risa franca, desmesurada en sus expectativas, y como todo creador dispuesta a asumir desafíos.

Espinosa recupera aquello que le llama la atención, aquello que se encuentra en la periferia de nuestro campo visual, como en el caso de su proyecto *La Rotuladora (al zur-ich, 2006)*<sup>1</sup>, donde puso a disposición de los pequeños negocios del barrio Caupichu, en el sur de Quito, su arte para elaborar letreros donde se plasma el ideal de los comerciantes, ilustraciones que más allá de su mero carácter formal implican una relación donde es el diálogo entre la artista y la persona lo que configura la verdadera esencia del proyecto, los ecos de esas conversaciones, donde se fragua el letrero, quedan parcialmente evocados en los dibujos, más lo que se dijo, lo que cada uno supo del otro, en un intercambio de historias y conocimientos, queda en el misterio.

Una y otra vez Natalia se escinde de la cerámica para satisfacer su curiosidad innata, plazas, espacios alternativos de exposición, intervenciones, se mezclan con una obra donde las piezas



Natalia Espinosa en su taller, fotografía de Ernesto Proaño, 2018.



Casas de La Floresta, fotografías de Natalia Espinosa.

de arcilla que salen de sus manos parecen burlarse del espectador, descubrir su truco es como sumergirse en un callejón sin salida, un laberinto que ha tejido la autora para que, precisamente, nos sea imposible encasillarla. Su más reciente muestra, *Esto será demolido* (Galería N24, Quito, 2019)<sup>2</sup>, así lo atestigua.

Como bien lo dice el título, Espinosa recoge los elementos arquitectónicos que se pierden cuando las casas de los barrios de clase media de Quito —La Floresta, San Juan, La Mariscal—, son destruidas para dar paso a edificaciones nuevas. Estos elementos: rejas, relieves, bloques calados y la edificación en sí misma, son estudiados por la artista para reformularlos, su mano convierte a estas sencillas construcciones geométricas, creadas por artesanos y arquitectos anónimos, en piezas invaluable. Espinosa recolecta, recicla y finalmente mistifica piezas arquitectónicas que, sin ella, hubieran pasado al olvido, nos permite ver lo que hemos ignorado o que nos ha parecido intrascendente, le da un nuevo concepto al objeto recolectado, lo trasplanta a su propio imaginario para así salvarlo de la destrucción.

Este proceder no es nuevo, en *Fabulas y bestias (de la vida ordinaria)* (Galería Procesos, Cuenca, Arteactual, Quito, 2010), Espinosa se fuerza en un ejercicio literario al trasplantar las: «fábulas que te contaban hasta quedarte dormida» en obras de arcilla sutilmente turbadoras. De esta muestra aclara Natalia: «Extraño el sentimiento de seguridad y justicia que emanaban —las fábulas— y el sueño que llegaba entre las palabras finales»<sup>3</sup>.

La nostalgia parece nutrir el deambular de la artista, su recolección errabunda intenta recuperar algunos detalles del pasado, conservarlos para que al menos su forma permanez-

ca, más no ya su utilidad. Como los cuerpos petrificados de las víctimas de la erupción del Vesubio en el año 79 d. C., las obras de Espinosa parecen entes vivos congelados en su arcilla, frases inconclusas que no volverán a ser pronunciadas nunca más.

Su taller actual, una pequeña fábrica de objetos utilitarios, nombrado con humor *Perro de loza*<sup>4</sup>, es la bisagra de su obra conceptual. Tazas, platos, fuentes ganan su forma final para venderse a un público que los acoplará a sus vidas cotidianas. Para contrastar esta manufactura accesible sigue recogiendo ideas de la urbe, no es de extrañarse entonces que las tazas de cerámica lleven los diseños de las rejas perdidas de La Floresta o los bloques de San Juan.

Bañada por la luz melancólica de una tarde lluviosa andina, Natalia Espinosa me ha recibido en su taller para hablar sobre su quehacer artístico. La tormenta repiquea sobre el techo de zinc mientras, rodeados por sus innumerables piezas de arcilla, nos sumimos en una conversación reminiscente<sup>5</sup>.

¿Cuáles son tus síntomas?

—Total impotencia de levantarme temprano, total impotencia de levantar fondos estatales. Síntoma del proyecto atrasado. Más que atrasado, no realizado. Constante *chaucheo* que va ligado a esta hemorragia de tiempo perdido.

Tu madre es artista, ¿querías ser como ella?

—No, quería ser diseñadora. Me gustaba dibujar sí. Pero no quería ser artista. Hablé con dos diseñadores y ellos me contaban que había que satisfacer al cliente, eso ya no me gusto. Mi mamá pasaba siempre en el taller y yo pasaba con ella. No tenía amigos y prefería estar con mi madre. Las niñas jugaban a las barbies y yo odiaba esas muñecas. En la casa me encantaba rebuscar los cajones, sacas un montón de cosas, las clasificas, es fascinante.

¿Desde qué edad supiste ibas a ser artista?

A los 11 años, en el colegio El Sauce, no había una cafetería y todos nos moríamos de hambre en el recreo, llevábamos comida pero nunca era suficiente. Así que yo siempre me robaba una resma de hojas blancas, mis compañeros hacían una fila, me iban pidiendo lo que querían comer y yo dibujaba, y se iban felices como si hubieran comido, era un placer verles contentos y satisfechos.

**«Me molesta mucho que esta sociedad es muy literal».**

**Natalia Espinosa**

Ese concepto del placer es importante en tu arte.

—Sí, muy importante. Me gusta la buena mesa, la buena cama. Pero no es un placer insaciable como el de la publicidad, es un placer contemplativo, silencioso, austero, de la arcilla, de hacer cosas con las manos. Es un placer estético y de perder el tiempo. Por eso me gusta rebuscar los cajones porque no es algo que te lleva a un fin concreto sino que te da placer hacerlo.

En tu arte ¿qué es lo más importante?

—El placer de la sorpresa, de no saber el resultado, por eso me aburro si tengo que repetir algo. El humor y el cuidado, la laboriosidad en la ejecución de la obra.

De todas las obras que has realizado ¿cuál es la que más satisfecha te ha dejado?

—Me enamoro de la obra cuando la estoy realizando. Una vez finalizada me da mucha alegría cuando se marcha. Me da alegría cuando alguien se enamora de la obra y se la lleva. Y por eso me gusta hacer obras utilitarias, ya que se abre el rango de personas que pueden adquirir una pieza. Me gusta que una pieza puede ser usada y complementada con la persona, que la obra pueda llevarse a un ámbito cotidiano, que se mezcle con el mantel, con su comida, con su jardín, con su baño, que tenga vida propia. Cuando la gente le ve una utilidad a algo no le tiene tanto miedo, pierde esa condición jerárquica.

¿La gente le tiene miedo al arte?

—En este medio sí. Puede ser falta de educación, no tenemos cultura de leer imágenes, de leer poesía, no tenemos una relación con lo simbólico, nos asusta, la gente entra con recelo a las galerías. Hay una barrera. Aunque, en mi caso, la gente no le tiene miedo a la arcilla, porque la relaciona con lo cotidiano. Mi trabajo es accesible, ilustrativo, se trata de animales, de colores. Pero los espacios en donde se muestra son limitados, siempre tienes a la misma gente que va a las exposiciones, las mismas lecturas de los amigos artistas. Ahora que hago piezas utilitarias —yo le llamé «diseño» por el hecho de que lo hago en serie—, la gente se acerca mucho más porque ya no tiene ese temor hacia el artista. «Hace tazas —dice la gente—, me puedo relacionar fácilmente, tengo una idea clara de lo que hace, no me da miedo». Yo tengo cuidado de que los materiales sean evocadores, trato de no ser literal, porque me molesta

mucho que esta sociedad es muy literal. Cuido de que evoque la mano que la hizo, evoque el tiempo, el gozo que significó hacerla

¿Cómo ves el arte contemporáneo desde principios del siglo XXI hasta la fecha en Ecuador?

—Hay cosas que me encantan y hay cosas terribles. En el Ecuador veo una actitud muy básica desde el punto de vista de los compradores, desde el Estado, se evidencia una ignorancia terrible. Los artistas más jóvenes saben moverse mejor colectivamente, saben armar proyectos para acceder a recursos, ya no prima la idea del artista solitario sino en colectivo. La generación de mi madre era solitaria, incluso la obra debía defenderse sola.

¿Crees que el artista se ha visto impelido a hablar de su obra?

—El mundo hoy está interconectado, hay facilidades para compartir información, para registrar tu proyecto. Pero sucede, por lo mismo, que hay gente que produce muy poco pero sabe como vender su obra y está en todas las residencias, exposiciones, es puro marketing personal. Claro que al final se caen por su propia fatuidad. Pero se hacen cosas muy cuestionadoras y poéticas también.

¿Qué artistas de tu generación te parecen importantes?

—Omar Puebla. Adrián Balseca, porque me gusta dialogar con él, siempre estamos intercambiando ideas. Pablo Barriga, aunque no es de mi generación. Alex Schlenker, me gusta como usa el humor. Fabricio Lalama, es alguien con quien tengo un diálogo creativo. Paula Barragán, me gusta como usa el color, es inspirador como puede enfocarse en su trabajo. La fotografía de María Teresa García. Birte Pedersen, las fotos de las tumbas en los pueblos, cómo trata la gente de representar la muerte y el amor en sus lápidas. *al zur-ich* me inspiró mucho, todo su colectivo, conocer nuevos barrios, lugares donde no vas si eres del norte, apreciar

una estética distinta. Pero me gusta también nutrirme de la literatura y la arquitectura.

¿Cómo te ves de aquí a diez años?

—Me gustaría que crezca mi taller, que haya más espacio para que otros artistas trabajen, que pueda darles asistencia técnica y puedan usar la cerámica. En esta era digital a la gente le hace falta cosas análogas. Poder invitar artistas que exploran el cuerpo, el placer.

¿Y tus proyectos actuales?

—Produzco piezas utilitarias que mantienen el taller. Otro proyecto es una reflexión sobre la ciudad a través de sus árboles, cómo les podan para que tengan formas redondas, cuadradas, etcétera. Me pregunto: ¿por qué nos gusta que los árboles sean redondos?

¿Qué es para ti el taller?

—Es el sitio donde puedo concentrarme y gastar mucho tiempo sin sentirlo, puedo abstraerme del mundo, siempre estoy observando y pensando mucho cuando estoy en la calle o en otros lugares, en el taller no tengo que protegerme de nada, puedo relajarme, estar tranquila. Es una incubadora.

Notas:

<sup>1</sup> *La Rotuladora* fue un proyecto seleccionado para el Cuarto Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich*, Quito, 2006. [www.laselecta.org/2009/07/la-rotuladora/](http://www.laselecta.org/2009/07/la-rotuladora/)

<sup>2</sup> *Esto será demolido* fue presentado en la Galería N24 de Quito en 2019. Véase el artículo de Ana Rosa Valdez en la revista virtual *Paralelaje*, de diciembre de 2019. [www.paralaje.xyz/natalia-espinoza-esto-sera-demolido/](http://www.paralaje.xyz/natalia-espinoza-esto-sera-demolido/)

<sup>3</sup> La exposición *Fabulas y bestias (de la vida ordinaria)* se presentó en Arteaactual de Quito en 2010. <http://arteactual.ec/fabulas-y-bestias-de-la-vida-ordinaria-natalia-espinoza/>

<sup>4</sup> El taller de Natalia Espinosa, *Perro de loza*, se encuentra ubicado en el barrio La Floresta de Quito (Madrid E16-143 y Tolosa). [www.publicafm.ec/noticias/el/1/perro-loza-creaciones-arcilla](http://www.publicafm.ec/noticias/el/1/perro-loza-creaciones-arcilla)

<sup>5</sup> La entrevista es parte del proyecto *Entaller (Diálogo horizontal en los espacios de creación)*, iniciado en 2018 y que consiste en una serie de entrevistas/diálogo entre Ernesto Proaño Vinuesa y creadores visuales ecuatorianos significativos en las dos primeras décadas del siglo XXI, en relación con cada uno de sus talleres o espacios de trabajo.

### Me gusta que una obra pueda llevarse a un ámbito cotidiano.



*La Rotuladora*, obra de Natalia Espinosa con los moradores del barrio Caupicho, Archivo *al zur-ich*, 2006.



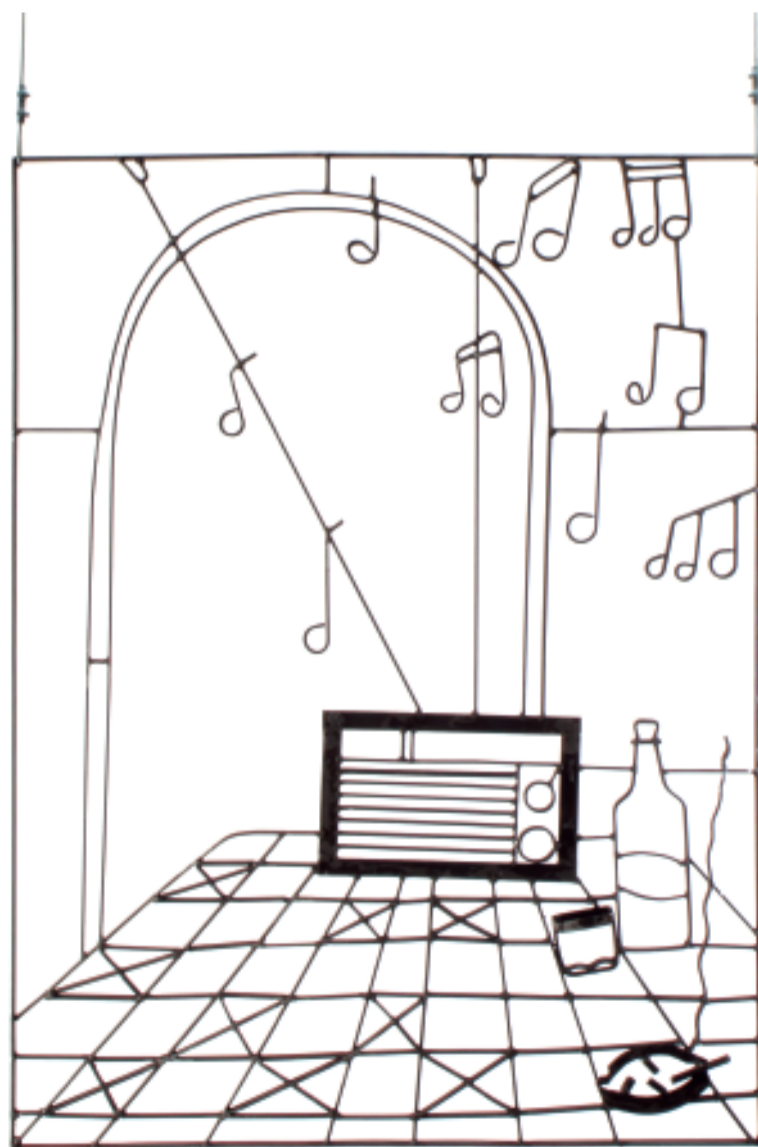
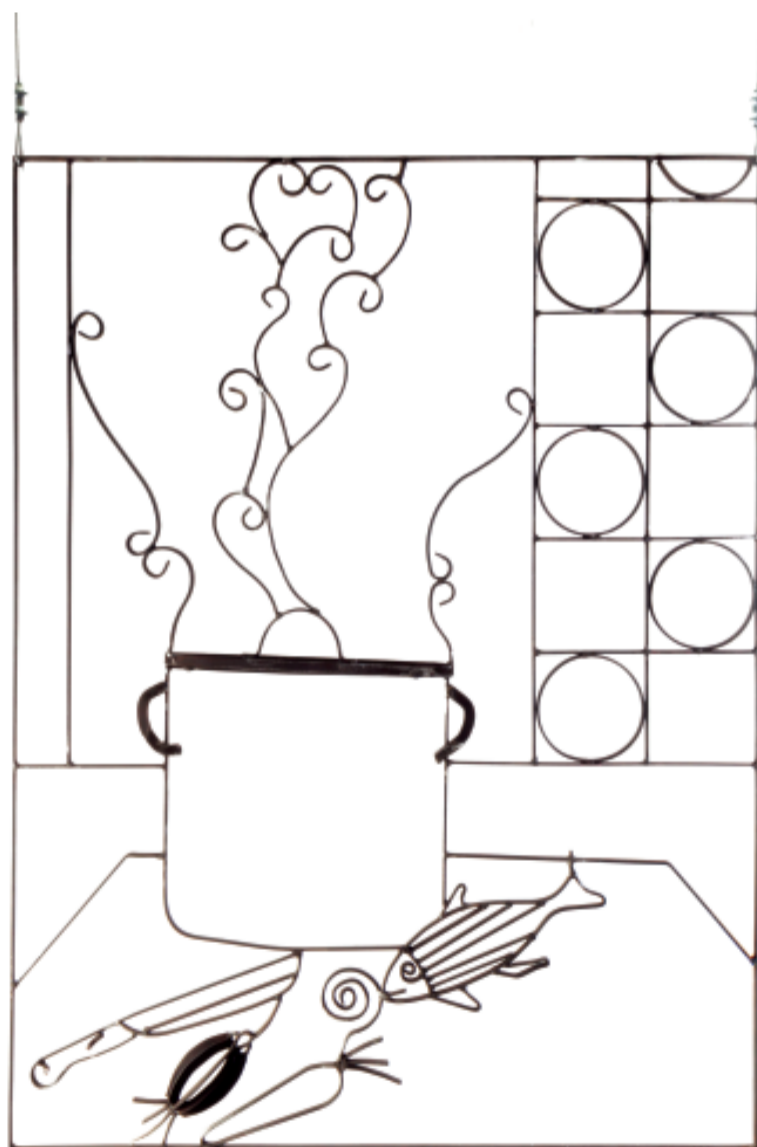
*Fábula, moraleja y beso (o Cuentos chinos)*, terracota, madera, cáñamo y papel, 2007.  
De la exhibición *Fábulas y bestias (de la vida ordinaria)*, 2010.



*Pareja*, terracota, 2009. De la exhibición *Fábulas y bestias (de la vida ordinaria)*, 2010.



*El postre (homenaje a San Martín de Porres)*, terracota y oro, 2008. De la exhibición *Fábulas y bestias (de la vida ordinaria)*, 2010.



*Esto será demolido*, 2019. Fotografía de Martina Avilés cortesía de Natalia Espinosa.





*Esto será demolido*, 2019. Fotografía de Martina Avilés cortesía de Natalia Espinosa.



*Esto será demolido*, 2019. Fotografía de Martina Avilés cortesía de Natalia Espinosa.

## EL CRIMEN DEL TAROT DE ALEJANDRO MOREANO

Francisco Proaño Arandi

En la contratapa de la primera edición de *El crimen del Tarot*, la nueva novela de Alejandro Moreano, se dice lo siguiente: «Con esta, su segunda novela, Alejandro Moreano se coloca en lo mejor del neobarroco latinoamericano y ensaya, a la vez, su refutación o contrapartida»<sup>1</sup>.

Y, sin embargo, más allá de lo dicho, estamos frente a una obra que explora dimensiones mucho más amplias que las que configuran la vertiente de la narrativa aludida en la cita, quizá porque Moreano, si bien ha estudiado en profundidad sus características<sup>2</sup>, es al mismo tiempo un pensador que proyecta lúcidamente sus preocupaciones en un contexto más amplio —sociológico, histórico, filosófico—, aunque, vale la pena subrayarlo, la literatura ha atravesado siempre el espectro general de su obra ensayística que recuerda lo que pensaba de este género Roland Barthes: una suerte de metalenguaje que borra las fronteras entre ensayo y ficción y de lo cual afirmaba: «Dejad que el ensayo confiese ser casi una novela».

Su primer texto novelístico, *El devastado jardín del paraíso*<sup>3</sup>, constituyó una experiencia de novela total en la que el autor emprendió una exégesis del país a partir de lo que fue una experiencia insurreccional frustrada por las limitaciones históricas de una determinada época. Afloraban ya en ese texto algunos de sus primordiales temas: la posibilidad de una transformación histórica, revolucionaria, y, a la par, el universo de la transgresión, que en su imaginario simbólico y mítico permite inquirir en los meandros, tanto oscuros, cuanto luminosos de la condición humana.

A finales del 2002, Moreano publicó un memorable ensayo, *El apocalipsis perpetuo*<sup>4</sup>, en el cual, a partir de una reflexión sobre las secuelas y modificaciones políticas internacionales generadas luego del ataque a las Torres Gemelas de 2001, dio cuenta de su visión en torno al mundo sobreviniente a partir de ese hecho crucial, un hecho que para algunos fijó el verdadero inicio del siglo XXI. Quizá sea una casualidad, pero su segunda novela aparece (apareció) justo a las puertas de otro episodio que marcará sin duda una profunda transformación histórica, no sé si para bien o para mal: la pandemia del Covid-19 que estamos viviendo a escala global. En todo caso, *El crimen del Tarot* expresa

un mundo concreto, un clima humano específico, la búsqueda (nuevamente) de una posibilidad de transformación, pero en el ínterin lo que conllevan la esperanza y también la utopía: la transgresión como expediente ante el estado de cosas existentes, la contracultura, el deseo.

*El crimen del Tarot* es una novela compleja, barroca, por su estilo, su estructura y las distintas temáticas que plantea. Un texto que transcurre o discurre dialécticamente en planos casi siempre contradictorios y complementarios, lo que exige una estructura dialógica y una interposición de

abierta al sobrevenir inflexible de los acontecimientos, es decir, de la realidad.

De esta dualidad primordial nacen otras, lo que vuelve al texto, si bien complejo, rico de connotaciones y acometedor de las más diversas temáticas. De esa duplicidad surgen inevitablemente ciertas reminiscencias borgianas, como la aparición de Lonrrot (el detective del cuento *La muerte y la brújula*<sup>5</sup>) que inicia, mientras se escribe la novela, la indagación de su misterio primordial, la clave secreta que solo una vez dilucidada hará posible que el texto real encuentre finalmente un desenlace.

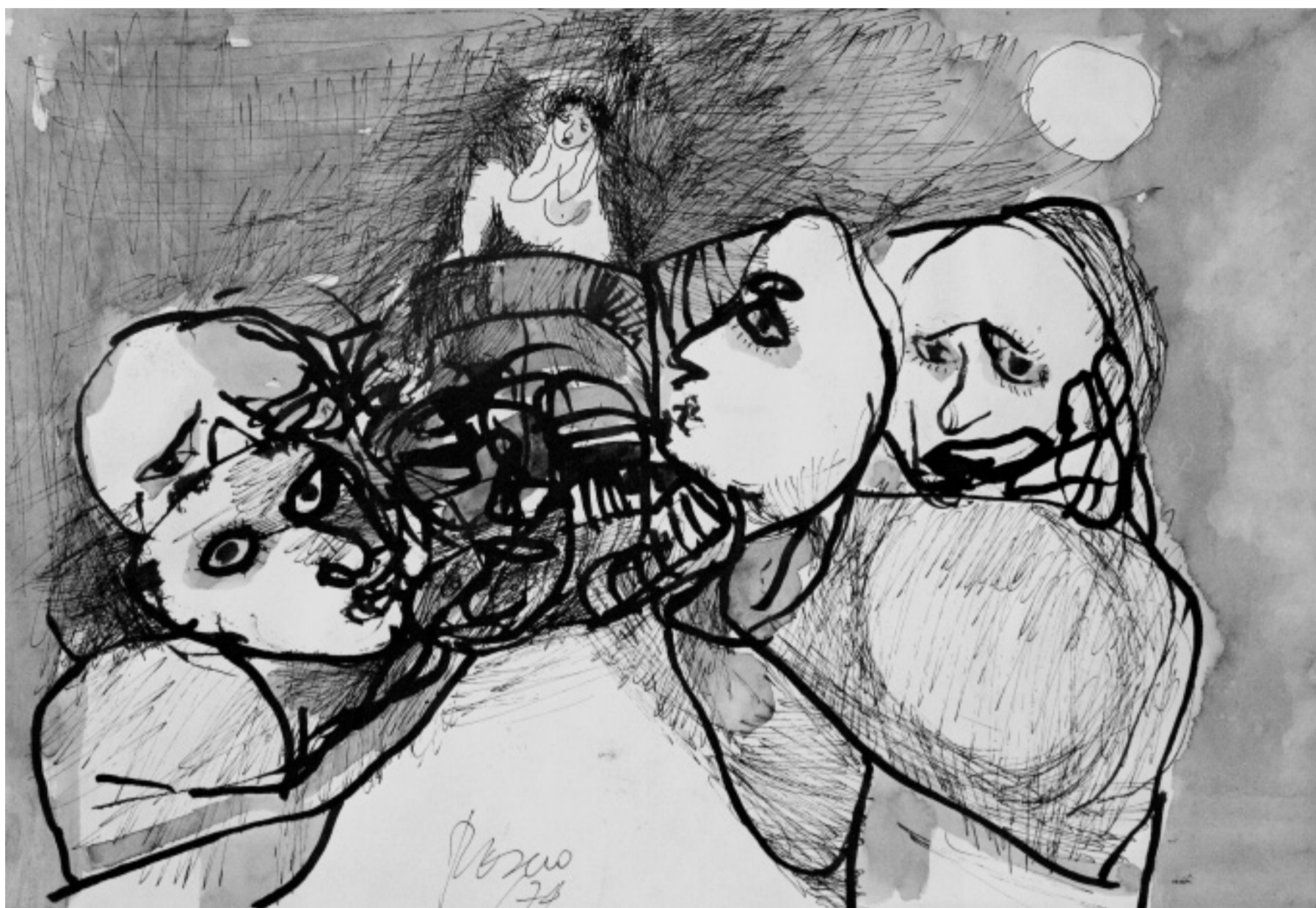
Pero hay, confrontadas, otras duplicidades. La contradicción, por ejemplo, entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Johan, uno de los personajes centrales, es quien escribe la novela, esto es, la novela de la novela. Johan quiere que su texto esté guiado por la racionalidad, diríamos que propia de la modernidad: perfección formal, simetría, equilibrio, sentido de la realidad. Zahía, en cambio, la esposa —actriz, soñadora, revolucionaria—, que registra sus anotaciones críticas al margen de lo que Johan ha escrito y mientras este duerme, a la noche, nocturnal y vidente (ella), aboga por lo contrario: el principio del placer, lo dionisiaco, lo vital, la «cora semiótica» (concepto de Julia Kristeva caro a Moreano<sup>6</sup>), el *elan* creativo, la irrupción del impulso primordial.

De la concepción vital y estética de Zahía nace su fascinación por el personaje protagónico de la novela: Yonosé. Protagónico y a la vez elusivo, símbolo de una eterna búsqueda, secreto sin dilucidar y a la par representación contundente del complejo e impredecible existir humano. Yonosé transcurre en persistente metamorfosis y en ese tránsito ninguno de los personajes protagónicos o coadyuvantes saldrá impune, llámense Regis, Mateo, Evelina, Zahír o Johan. Es a través de Yonosé que cobran forma los temas fundamentales de la novela: lo político revolucionario, el teatro o la representación teatral como expediente o contrapartida críticos a la realidad enajenante, el amor, el erotismo. Yonosé está en el centro del relato y al mismo tiempo transcurre en perpetuo cambio, como el «aleph» borgiano: «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos»<sup>7</sup>. Ella es también *omphalos*, el ombligo sagrado



Alejandro Moreano. Retrato de Patricio Ponce.

signos que la ilustran implícitamente: lo espectral, la doblez, la incesante metamorfosis. La novela, así, dialoga sobre sí misma, pero a la vez se abre multifacética a las sucesivas facetas de su realidad, del *tempo* novelístico propio de ella. En un nivel, el texto o intratexto es la novela de la novela, y, más que nada, la detenida reflexión sobre lo que es o debe ser su escritura. Ello sucede porque un personaje se empeña en escribir lo que está sucediendo en el transcurrir dijéramos «real» de la trama novelística. En otro nivel, paralelo, si bien confluyente, el atinente a la historia que se cuenta, la novela discurre libre,

Carlos Rosero, *El entierro*, 1974.

del mundo en la concepción religiosa clásica griega. Esta intelección del personaje permite al narrador desplegar su concepción pánica del universo, un pansexualismo que hace posible la exploración de todas las posibilidades de lo erótico y por extensión una suerte de inventario del universo: lo vegetal, lo astral, lo mineral, lo gastronómico, lo infinitamente pequeño, el cosmos. Pero igualmente lo contrario, su contrapartida: la posibilidad de la muerte y, si bien el esplendor, también en relación con la carne y el cuerpo, su agostamiento, su putrefacción. Lo apolíneo y lo escatológico. La sempiterna doblez del destino humano.

Episodios por demás significativos son aquellos que tienen que ver con la naturaleza del arte teatral, como aquel de la representación de la *Antígona* de Sófocles en un fantasmagórico escenario natural en las estribaciones selváticas de la cordillera oriental. Se trataba, según el relato del narrador, de reescenificar el objetivo subyacente de aquella pieza magistral: la posibilidad de transgredir el orden del Estado, el orden arbitrario y autoritario de los hombres. Pero Yonosé, en su personificación de Antígona, va un paso más adelante: transforma el tema en una reivindicación de la mujer, de lo femenino. De la libertad, en otras palabras.

Y también con lo político revolucionario, entre ellos, aquel paralelo entre acontecimientos históricos como la Comuna de París y el levantamiento de Daquilema en el Ecuador.

En cuanto a su técnica, la novela transgrede el continuo temporal. El tiempo parece iniciarse y reiniciarse en un eterno presente, al menos en los primeros capítulos, donde cada uno de ellos empieza en una especie de fases paralelas y no continuas. Como si el escribiente no lograra discernir el misterio que desde un principio marca la historia. Sólo cuando Lonrrot descifra el enigma, el misterio de la desaparición de Yonosé, metáfora que recorre las páginas de la novela, esta puede entrar en el transcurrir del tiempo real y alcanzar un desenlace posible.

Novela compleja, multifacética, barroca y neobarroca y pletórica a la par de vida y muerte que palpitan como al unísono. Una novela fundamental de la nueva narrativa ecuatoriana y latinoamericana.

Notas:

<sup>1</sup> Proaño Arandi, Francisco (2020). Contratapa de la edición de Eskeletra Editorial, Quito, 2020.

<sup>2</sup> Moreano, Alejandro (2014). «América Latina y el Neobarroco», en *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de cultura. Tomo 1*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

<sup>3</sup> Moreano, Alejandro (1990). *El devastado jardín del paraíso*. Quito: Editorial El Conejo-Editorial Grijalbo. Premio Único de la Primera Bienal de Novela Ecuatoriana, 1989.

<sup>4</sup> Moreano, Alejandro (2002). *El apocalipsis perpetuo*. Quito. Editorial Planeta. Obra finalista en el XXX Premio Anagrama de Ensayo.

<sup>5</sup> Borges, Jorge Luis. *Artificios* (1944). En este relato, Borges utiliza la grafía *Lönrrrot*, que Moreano traduce *Lonrrot*.

<sup>6</sup> Moreano, Alejandro (2014). «Entre la permanencia y el éxodo» en *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano*. Cuenca: Universidad de Cuenca. P. 238. «A propósito de los eructos, los estornudos, las interjecciones de Artaud, que rompían la linealidad de la cadena significativa, Julia Kristeva profundizó su tesis de la «cora semiótica» como instancia decisiva de la creación literaria [...] Podría-

mos concebir a la literatura contemporánea como una tensa contradicción entre el imaginario autoritario de la interdicción paterna y la cora semiótica, de filiación materna. La potencia creativa está del lado de la Madre, de las pulsiones preverbales y predípicas, de la cora semiótica que desgarrar lo simbólico, corroe, trastrueca la sintaxis, desarticula la fijación del lenguaje, abre la sutura simbólica, la subversión del lenguaje y de la cultura».

<sup>7</sup> Borges, Jorge Luis, *El Aleph* (1949).

**Novela compleja,  
multifacética, barroca y  
neobarroca y pletórica a  
la par de vida y muerte  
que palpitan como al  
unísono.**

# LA VOZ IMPROPIA

Daniela Belollo

*Llegó a la conclusión de que, al menos en su caso, el amor es una pasión que desconoce los sentimientos altruistas. Con la misma fuerza con que idealiza una imagen, cuando algo se quiebra, se encarna en destruirla. Crea y destruye, crea y destruye. El amor, dice, afirma la existencia de lo posible con una generosidad incommensurable. Hasta que la da por clausurada, con una mezquindad absoluta, y una certidumbre que difícilmente se podría experimentar en el trato con cosas reales. Si alcanza algún equilibrio (que sea precario no supone que deba ser efímero), lo que viene a fijarse es el vértigo que provoca la intimidad con lo desconocido. Solo el apego a lo imaginario y la apuesta a lo absoluto pueden explicar el carácter incurable de las heridas amorosas: nunca cicatrizan, permanecen abiertas e irritables, incluso si la voluntad se afana por cerrarlas. La cicatrización de las heridas es una experiencia vedada a la conciencia del enamorado.*

Alberto Giordano, *El tiempo de la convalecencia*, «Fragmento amoroso».

Una voz se arremolina en las orillas de un agujero que todo lo traga: esa voz dice constantemente, insistentemente, Yo. Una primera persona del singular, un sujeto se diría, una propiedad: la propiedad del ser, la conciencia. Pero la acumulación de ese flujo de palabras que busca nombrar un amor, un dolor, un cuerpo, un paisaje, ese flujo de palabras, en la acumulación, forma algo menos que una historia y algo menos que un drama. Los párrafos se vuelven, poco a poco, rumor, se vuelven tan audibles y a la vez tan mudos como la brisa que viene del mar, y esa visión que traen, esas imágenes —una mujer destruida acercándose perpleja en medio de una luz perfecta a una red donde muchos peces agonizan, la corriente furiosa o liviana de la sangre cayendo sobre el blanco, el musgo que trepa las paredes de una cueva donde algo empezó a morir, una polilla buscando en lo que la ha de matar el único refugio posible— esas imágenes, decía, forman algo que no es un personaje ni tampoco una persona. No es una (auto)ficción porque en el camino distraído de la voz que va contando algo pasó, se abrió un abismo, se perdió una voluntad, emergió un deseo, y el deseo es siempre ajeno.

Lo fascinante de *Sanguínea* no es que fabrique una voz verosímil en su desvarío o componga una historia redonda o cree un genial arco dramático: afortunadamente nada de esto se puede encontrar en ese libro. Lo absolutamente desgarrador de *Sanguínea* tiene que ver precisamente con lo contrario, es decir con que eso imposible que nos constituye, con que eso ajeno que es lo más nuestro y que ocurre en nosotros sin nosotros, pueda emerger, insinuarse, de esa herramienta tan rudimentaria que es el lenguaje. En la escritura de Gabriela no hay una devoción por la lengua, tampoco hay pretensión de destreza, no hay dominio, no hay propiedad. Lo que hay es paladeo, es inmersión, es entrega desesperada, doliente y plácida al mismo tiempo, a la estupidez de la experiencia. ¿A qué estupidez me refiero? A esa misma, la de la vida, a la violencia estúpida de las cosas. La estupidez es, obvio, lo contrario a la inteligencia, lo contrario a la eficiencia. Dice Alberto Giordano: «Tendemos a sobrevalorar la inteligencia, como si fuese capaz de determinar nuestras decisiones, cuando en verdad solo puede ejercer sobre

el acto una influencia crítica y a destiempo». El relato de *Sanguínea* no es eficiente, se demora demasiado en imágenes repetitivas, la sangre, los pezones, los sexos, los huecos, las uñas, las cutículas. Vuelve y vuelve hasta que uno siente el saborcito de la sangre e incluso piensa *bueno, ya basta, cuéntame algo más*. Pero la voz vuelve, insistente, obstinada, a narrar los instantes de dicha en que los huecos se tapan y se llenan, esa fugacidad que es el amor. El amor, que siendo el más extraordinario de los acontecimientos extraordinarios, depende enteramente de que, como en las historias de Orfeo y de Dante, todo esté siempre a punto de perderse definitivamente. A favor del amor, hemos de estar dispuestas siempre a padecer la pérdida.

## La intimidad también es política.

Decía entonces que *Sanguínea* no es una narración inteligente<sup>1</sup>, que es más bien un relato torpe del más torpe de los accidentes: el deseo. ¿Cómo narrar el deseo si no es del mismo modo en que se lo experimenta, o sea, insisto, torpemente, a tientas, con la desesperación a la que solo un loco podría entregarse voluntariamente? El deseo: el más extraño acontecimiento humano. Nadie sabe por qué desea lo que desea, y en ese desplazamiento se cifra todo el misterio que somos. «¿Por qué sufrimos por amor? —se pregunta el psicoanalista Luciano Lutereau—. Porque si no sufriéramos no nos interesaría el amor». ¿Y de dónde viene ese sufrimiento? Del desacople, del desfase, por que nadie nunca se hizo desear a propósito y nadie nunca deseó un atributo, un ideal o una virtud: nadie nunca deseó la honestidad, la corrección y ni siquiera un cuerpo bello. El deseo es misterio, y deseamos lo que no sabemos del otro, lo que nunca esperamos desear y lo que ni siquiera podemos nombrar porque no lo conocemos. Para decirlo con esa sabiduría hermosa que es el *pop*: «sé que

algunas piezas no encajarán jamás / te aseguro que mal puestas pueden funcionar». Lo que la narradora de *Sanguínea* hace es representar la crisis que supone estar en el deseo, vivir deseosamente, sostener un estado que debe ser pasajero so pena de destruir todo a su paso con su fuerza sobrehumana, inhumana. Un estado de estupor, que es el de estar atravesado repentinamente por una fuerza que nada tiene que ver con la voluntad ni con la conciencia ni con la inteligencia, sino con esa zona íntimamente extraña en que todo lo fundamental pulula y espera su momento y de repente explota ante el roce anodino de un cuerpo extrañamente familiar, ajenamente ligado a nosotros por un lazo primordial e inexplicable.

Este es el hallazgo de *Sanguínea*: si el minucioso recuento de relaciones sexuales que predomina en la novela genera sobre todo un dolor y un vacío, la sensación imprecisa pero verdadera de que incluso el más sensual presente está siendo contado en pasado, como si un mínimo desfase lo estructurara desde el comienzo de los tiempos, es porque esta narradora vive (no sabe, vive) la pérdida fundamental que suponen el deseo y el amor. Pérdida de uno mismo, en la medida en que quien desea se entrega enteramente a una pasión que lo desposee de sí, que lo arroja a abrazar lo absolutamente desconocido en una apuesta insensata que se vive como la cumbre de toda vida posible. El deseo es una daga que atraviesa el propio pecho, lo que habrá de horadar en el cuerpo nuevos huecos para alojar el vacío. El vacío es la casa que habita quien desea, quien se atreve a arrojarse al objeto de su deseo, que no existe: «Le digo desde ahí me acompaña la certeza de que el placer es directamente proporcional al malestar del momento en que el hueco vuelve a quedar vacío. Y más que hacer el amor, lo que a mí me gusta es lo que pasa antes y nunca lo que pasa después».

La narradora de *Sanguínea* hace una apuesta brutal, valiente pero que nos presenta como la única posible: decir el deseo, que es indecible. Todo está subordinado a eso. ¿Por qué esta novela no es erótica ni pornográfica, siendo tan explícita en el recuento de penes, vaginas, testículos, pezones, tetas, orejas, manos? Porque su arrojo es anacrónico, porque todo en este relato se subordina a la experiencia capital de la pérdida. Es en ese sentido que lo sexual se

anuda tan estrechamente con lo familiar (ahí el tabú del incesto siendo mentado una y otra vez, impúdicamente), y así, en ese fluir natural pero descontrolado, con el dolor. Amar duele, dice la narradora de *Sanguínea*: «El cuerpo golpeado por las punzadas de esos rastros, haciéndose llaga. Esa herida es la que te corresponde. Nada que hacer. Eso me consolaba. Esa idea me consuela hasta hoy: ese dolor que no me abandonaría nunca más era, finalmente, algo mío, algo que con esfuerzo yo había alcanzado. El encuentro con el hombre de la cueva ni atenúa el dolor ni lo borraba, era una verificación de las posibilidades de la pérdida, del desamor y del deseo».

En el último párrafo de un precioso relato de Annie Ernaux llamado *Pura pasión*, leemos: «Cuando era niña, para mí el lujo eran los abrigos de pieles, los vestidos de noche y las mansiones a orillas del mar. Más adelante, creí que consistía en llevar una vida de intelectual. Ahora me parece que consiste también en poder vivir una pasión por un hombre o una mujer». Esto después de un relato que se ha dedicado enteramente a describir la angustia desesperada que coloniza el pensamiento y el cuerpo de la protagonista, que hace de la espera una ética, una pasión, una vocación y un martirio. El relato de un dolor prolongado interrumpido a veces, por unos instantes, por esa catálisis fugaz de los agujeros que es el encuentro sexual y amoroso —esta descripción le cabe tan bien a la novela de Ernaux como a la de Gabriela—, da cuenta de eso que mencioné antes sobre el amor y el sufrimiento y su lazo constitutivo. Solo quien sabe perder y se abre al caos y al desorden puede verdaderamente amar, y solo se ama ante la inminencia del desastre, solo se ama la pérdida, porque el amor no es, no puede ser nunca recíproco.

Entonces, ¿por qué amamos?, ¿por qué la pasión es el lujo máximo, la constatación de que vivimos, la oportunidad más intensa de conocer las potencias del cuerpo? Esta condición paradójica de la vida se resume enteramente en el sexo, en el orgasmo, al que no por nada se le llama también *pequeña muerte*: lo que *Sanguínea* muestra, comprometida visceralmente con la caída en el amor, es la naturaleza de la pasión que es, etimológicamente, radicalmente, paradójicamente, un padecimiento y una potencia. «Pasión: acción de padecer», dice la RAE. Dudo que esa rancia institución pueda captar la condición irónica y bellísima de la definición que ofrece: acción de padecer, el padecer como

acto, como iniciativa, como decisión que se toma en el estadio que antecede a la conciencia y a la voluntad, cuerpo decidido a padecer, cuerpo gozando el padecer. El cuerpo que padece la pasión, que actúa la pasión, el cuerpo de la protagonista de *Sanguínea*, el cuerpo del amante, está desposeído de sí mismo: no hay modo de explicar —y por eso esta novela es tan prodigiosa y tan conmovedora— los grados de intensidad que alcanza un cuerpo desposeído de sí mismo por la pasión amorosa: el cuerpo fragmentado, arrasado, partido efectivamente, atravesado por el amor. Lo contrario del narcisismo es el amor, y quien se rehúsa a amar —a entregarse a la absurda pérdida del amor para proteger su identidad, para no contaminarla de ese agente extraño e informe que viene a amenazarla con su forma de aparecer, innombrable— tiene sobre todo un miedo inmenso a la desintegración. Se preserva. La protagonista de *Sanguínea* hace todo lo contrario: se expone, abierta, sangrante, a la mordida mortal del



Gabriela Ponce. Retrato de Florencia Luna.

deseo, y lo hace sin saber bien qué es eso que hace —por eso tampoco hay adoctrinamiento ni impostura ni pose. Por eso, cuando trata de entenderse, de explicarse, de ser inteligente en el sentido que denosté hace un rato, fracasa, y ese fracaso absolutiza el accidente y lo hace bello en su atrocidad. Lo más hermoso de la narradora de esta novela es que nunca aprendió a vivir. Dice: «Nada que hacer, todo es más complejo que eso y el amor es una cosa que siempre me sobrepasó (el amor por ese desconocido que era mi papá). También pensé que leer todo en clave esotérica, como un destino que a la vez era mi karma, resultaba siempre más fácil, tan sencillo como las respuestas psicoanalíticas que me había provisto desde pequeña, pero que me servían todavía para que las cosas en algo tuvieran sentido, sobre todo esa ineptitud mía para la vida».

Quien es inepto para vivir está siempre tropezando. Quien tropieza continuamente entiende que de exabruptos está hecha toda vida, y que

la normalidad, la inteligencia son los verdaderos accidentes. Sobre todo, quien se sabe inepto para la vida, como lo es un niño o un animal, puede padecer más gozosamente el amor. «Para mí todo aquello que no sea el enamoramiento no ha merecido nunca mayor atención», dice esta mujer, y hace de esa vulnerabilidad, de ese descargo, una ética y una poética. El enamoramiento es lo que no se puede decir, es lo que escapa de todo nombre, es la pérdida. Con esa extrañeza, *Sanguínea* se compromete. «Mi desgracia es mi necesidad de caricias», sigue, cursi, bestialmente cursi, desgarradamente cursi, en un mundo —o digamos en un país— en el que, como dijo Giovanna Rivero en Quito hace unos meses, lo cursi es revolucionario. Entonces: la escritura de Gabriela es cursi, explícita y maravillosamente torpe en medio de un mar de libros solemnes, importantes e híper inteligentes. Su gesto es político. La intimidación también es política. El cuerpo abierto en canal, exhibiendo sus huecos que nunca, nunca se han de lle-

nar. Su mirada puesta y detenida en los agujeros por los que nos es dado amar y que luego quedan huérfanos de todo lo que nunca fue ni será, pero existe. Su obsesión dedicada, mucho más que al acto sexual (solo los despistados, los moralistas y los pudorosos profesionales pierden esto de vista en una novela como *Sanguínea*), a la leve melancolía que sigue al encuentro, ese desierto tan temido, ese hueco que implosiona cuando constatamos que estar fuera-de-sí solo puede ocurrir en un

instante fuera del tiempo que nació para ser olvidado contra nuestra voluntad.

No agoto, por supuesto, toda la complejidad de esta novela que para mí funda algo incierto y precioso en nuestra literatura. He querido, modestamente, intentar acercarme a una mínima comprensión del movimiento tan raro que ofrece: la ondulación, a veces serena, a veces furiosa, de todo lo que ocurre en nosotros sin que lo sepamos cuando tenemos la suerte de encontrarnos con ese padecimiento cruel que es el amor, esa agonía sin la cual no tendría ningún sentido vivir.

Nota:

<sup>1</sup> Por supuesto, me refiero aquí a la inteligencia autosatisfecha y estéril, la que desconoce en qué medida depende de los afectos. La brillantez de la prosa de *Sanguínea* se cifra en el modo en que logra ocultarse para permitir que la imposibilidad del amor pueda ser escrita, pueda encontrar el modo de aparecer en la trama de la prosa.

## ¿CÓMO ESTÁS?: ENTENDERSE FRENTE AL CAOS

Martín González

Yo no tengo más recurso para «reseñar» la obra de alguien que ha escrito tres libros y las letras de un álbum entero, que mis propias emociones. Y quizás, al final de todo, ellas sean el recurso más valioso. Por eso les doy el crédito. Y porque se agitaron al verse interpeladas por lo que pregunta el último libro de Salvador Izquierdo: *¿Cómo estás?*

No sé si sea solo a mí que me pasa, o a ustedes también, pero a veces siento que esa es una pregunta que nos hace más la gente «lejana», que las personas cercanas. No nos lo pregunta tanto la gente que vemos o queremos a diario, como la gente que se vuelve a asomar por accidente después de mucho tiempo. Bueno, eso con la excepción de mamá.

En fin, es una interrogante rara. Desordena las percepciones que tenemos de nuestra propia vida. Y no es fácil de responder. Su sencillez es un arma de doble filo. O bien se contesta con una superficialidad vaga, que oculta la verdad. O se toma como pretexto para abrirse el torso de un tajo y dejar las tripas chorreadas sobre la persona que preguntó, haciéndole preguntarse si en verdad valía la pena hacer la pregunta, en primer lugar.

En este libro, Izquierdo se cuestionó a sí mismo y trató de contestar hurgando en su imaginación a contratiempo. Ese, a mi parecer, es un ejercicio de valentía. Después de todo, el arte, más que ser autobiográfico, es confesional.

He leído lo suficiente como para afirmar que su prosa es clara, ligera y dinámica. Avanza con soltura e hila imágenes sencillas pero poderosas, con facilidad. La imaginación queda aleteando a pesar de que las cosas descritas no corresponden al género fantástico. Y es notable que alguien logre eso: hacer de la cotidianidad algo genuinamente emocionante, para bien o para mal. Esa capacidad, supuestamente intrínseca a los seres humanos, es en realidad un enigma.

La creatividad la convierte en un juego, a veces con resultados muy bonitos. Y el libro de Salvador Izquierdo es uno de aquellos. Más que nada, porque encarna el sentido del juego en toda su materia, desde dentro hacia afuera.

El libro está dividido en tres partes. La primera es una secuencia de relatos simples

pero afilados, en la que se intercalan personajes taciturnos y conflictuados por problemas de su vida personal. ¿Será por eso que es posible relacionarse con ellos?

Esta primera sección se llama «42 y Medio». Abre con una serie de dibujos hechos por Natalia Espinosa, que representan plantas caseras comunes detrás de unos patrones geométricos espesos que semejan a las rejas de las casas antiguas. Al verlas uno se imagina la época en Quito no tenía Internet. Salvador me contó que esta fue la colaboración más pensada de las tres, puesto que ya había experimentado hacer cuentos para que funcionaran como texto de catálogo de una muestra anterior de Natalia.



Jorge Salvador Izquierdo. Retrato de Bolo Miranda Izquierdo.

Después de estas pequeñas historias viene una serie de collages hechos por Luciana Musello con recortes de revistas antiguas varias. Combinan texto con imagen, y reflejan, lo mismo que las palabras, una mirada melancólica y lacónica a una cotidianidad dolorosa. No es un dolor agudo. Sí, uno que estorba.

Este tramo representa, de entrada, a la característica más distintiva de la obra. Por no poner una descripción innecesariamente rimbombante, me aferro a la que me dieron con precisión Salvador y Romina (Muñoz, editora): es un libro-revista.

Desde la forma en que lo imprimieron, hasta la forma en que se lee hay algo lúdico y vivaz, que trasluce también a las narrativas que contiene. Letras e imágenes se combinan de formas muy interesantes. Lo uno parecería extensión de lo otro, y viceversa.

Esto es curioso porque, según cuenta Salvador, las obras no fueron hechas pensando en formar parte del conjunto del libro. Ni los relatos ni las ilustraciones. Hay una sincronicidad espontánea que termina conectando las piezas, quizás mejor que si todo se hubiese conceptualizado como parte de la misma cosa.

Entonces viene la segunda parte del libro: «Región Insular». Son varias cartas escritas por el Gurú Alejandro, un «gurú venido a menos». Le habla a Dana, una vieja amiga, y a Milton, un discípulo suyo. Es una especie de apología al camino recorrido, con sus pecados y aciertos, hecha por un hombre mayor.

El Gurú Alejandro es un tipo ocurrido. Leerlo es como escuchar a un tío de esos que se regodean en contarte, por enésima vez, las historias de los goles que metieron en su juventud, o las ideas que les carcomen la cabeza después de haber visto una película o escuchado por enésima vez su disco favorito de los Beatles.

El personaje incluso le hace un guiño interesante a ese mito de que Bob Dylan estuvo una vez en La Esperanza comiendo hongos y cantando entre las montañas.

Cuando acaba la última carta vienen los dibujos de Ernesto Proaño. Parecen haber sido hechos por un niño pequeño, pero son aterradores. Primero está una serie llamada «Apuntes sobre las movilizaciones», que son pictogramas del desorden del Paro Nacional de Octubre. Después viene otra serie, más figurativa y colorida, que se llama «Ciudades en silencio».

Se podría decir que estos dibujos son «lindos», pero eso solo termina siendo más inquietante porque lo que retratan, más que nada, es la violencia vertiginosa de nuestros días.

Entonces viene el tercer y último tramo del libro: «Las Colinas de Marte». Es el más corto, pero el más intrincado a su manera. Salvador incluso me contó que alguna vez, conversando con un amigo, le dijo: «Chuta, me demoré tres años en escribir estas ocho páginas».

Y se siente. A veces eso mismo cuesta responder a esa incógnita: «¿Cómo estás?». A Salvador le costó eso, y también la necesidad de inventarse un sistema ortográfico tosco y alterno, y también un montón de disertaciones sobre Ares, dios de la guerra, y la ilusión y el desencanto.

Salvador me contó que todo esto lo sacó de una serie de diarios y apuntes que tenía escritos hace tres años. Que durante el Paro Nacional de Octubre, pensó que lo más útil que podría hacer era sentarse a desmenuzarlos para sacar de ellos esta serie de cuentos cortos.

Me contó también que decidió hacerlo todo antes de cumplir 40, en un gesto «cabalístico», una especie de respuesta a la inminencia del fin del mundo, de las convulsiones de la humanidad y la pandemia. Y me contó que finalmente fue Romina, su compañera, quien logró tomar sus escritos para hilarlos en una estructura narrativa interesante junto con las obras visuales.

Es raro esto de contarle a la gente sobre un libro, para ver si así se anima a ver qué cosas cuenta el libro por sí mismo. Lo ideal sería que el libro pudiese llegar por sí solo a sus manos. Pero ya que eso no pasa, existe el oficio del periodista cultural como pretexto, y esta reseña como evidencia del mismo. Y también se hace posible la existencia de otras cosas valiosas, como la exposición del libro, en la que pudieron verse, en carne y hueso, las obras de Natalia, Luciana y Ernesto<sup>2</sup>.

¿Cómo estás? me empujó a hacerme la pregunta a mí mismo. Y eso, a su vez, me motivó a intentar escribir todo esto como respuesta, queriendo que salga más mejor que una reseña cualquiera publicada en un medio cualquiera. Y con eso me quedo.

A veces es difícil responder a esa condenada duda, porque es difícil «estar» en este mundo atormentado. Pero es bonito el proceso de hilar una respuesta. Y a veces, en ese proceso está la respuesta en sí misma. Este libro-revista lo refleja. Se siente como un objeto que trata de interpretar el caos y su espesor con ligereza. Como un juego mismo. Pareciera que esa es la mejor forma de contestar a la interrogante sinuosa. Aunque no siempre sea la salida más grandilocuente, puede ser la más digna y la más genuina. Al final del día, todxs estamos jugando lo mejor que podemos.

Como dice Salvador: «¿Es válido reafirmarse como creador, docente, investigador, en una época de caos social, mundial? No sé... pero eso es lo que hicimos. No nos quedó de otra».

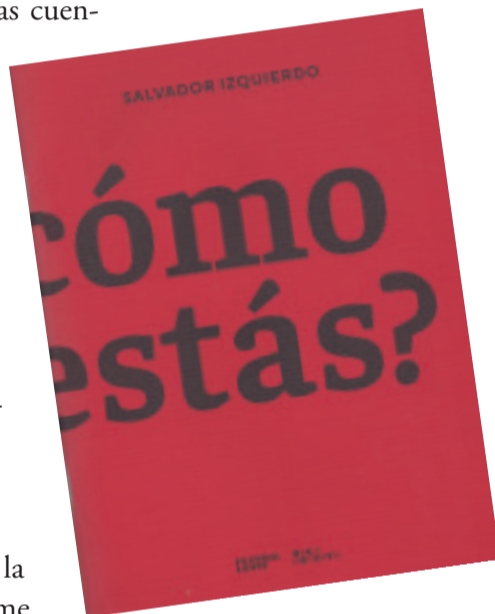
Nota:

<sup>1</sup> Fragmento de la reseña publicada en la página WEB de Radio Cocoa, el 4 septiembre de 2020.

<sup>2</sup> La muestra se presentó en Mediaagua (Madrid E16-143 y Tolosa, La Floresta), un nuevo espacio «incierto», como lo define Romina. Lo montaron ella y Salvador junto con su socio, Diego Doumet. Lo comparten con el taller de Natalia —la primera artista visual en aparecer en el libro— y de Juan Javier Nicholls, un productor de miel artesanal.



Luciana Musello, *7b15*, papel, 10,8 x 11 cm, 2017, p. 29.



**El arte, más que ser autobiográfico, es confesional.**



Luciana Musello, *La ofi del patriarca*, papel, 11 x 14,1 cm, 2020, p. 30.

# LIBROS

## DOS VISIONES

### SOBRE UNA NOVELA

## La sombra de una ciudad imaginaria

Fernando Tinajero

Aunque Javier Vásconez no hubiera escrito ni publicado nada desde el comienzo de este siglo de tropiezos y desgracias, su nombre habría alcanzado el lugar más importante en el panorama de las letras ecuatorianas, y uno de los más destacados en las de nuestro continente. Teniendo en su haber varios libros de cuentos (*El hombre de la mirada oblicua*, 1989; *Café concert*, 1994, y *Un extraño en el puerto*, 1998); y las novelas *El viajero de Praga* (1996) y *El secreto* (1996), ya había alcanzado todo lo que un autor necesita en estas latitudes para saberse realizado. No obstante, un creador de verdad, uno que no escribe para ubicarse en el ranking internacional del mercado de libros, sino por íntima necesidad de expresión, no puede detenerse: *La sombra del apostador*, cuya primera edición apareció en 1999, fue entonces la consagración definitiva del único novelista ecuatoriano que ha merecido la atención sostenida de la crítica en lengua castellana. Los demás libros (*Invitados de honor*, 2004; *El retorno de las moscas*, 2005; *Jardín Capelo*, 2007, y ese estremecedor *La piel del miedo*, 2010) fueron la continuación y la confirmación de una obra perdurable.

He vuelto a leer *La sombra del apostador* (séptima edición, USFQ) al cabo de veinte años, pero no para mirarla con los ojos de la crítica. No discuto los méritos de la composición que sin duda tiene esta novela, en cuyo desarrollo podemos asistir al develamiento de una trama que mantiene el suspenso hasta la última página. Tampoco me atrae la tarea de repasar los procedimientos usados para la construcción de los personajes, cuya ambigua presencia se resuelve casi siempre en girones de niebla. No. Dejo ese entretenimiento para los dómines de academia, que se darán gusto al relacionar lo que encuentran en este libro con lo que ya antes encontraron en una docena de autores (desagradable procedimiento con el cual algunos críticos solo quieren decirle al lector: «fíjate bien, cuánto he leído», sin darse cuenta de que, de paso, desvalorizan la obra que comentan). Nada de eso. Lo único que me ha movido a re-leer esta novela ha sido el deseo de re-encontrarme con el Javier que yo conozco.

Lo que me parece fascinante (y empleo este adjetivo con plena conciencia) es la reiterativa expresión de un amor incondicional por la ciudad de la que Javier nunca ha podido separarse. Una ciudad que no es la Quito que todos conocemos, ni siquiera la que los viejos recordamos, sino una ciudad única que el

*alter ego* del autor (un tal J. Vásconez) va construyendo con la imaginación, a medida que produce, como una fábula, las vidas de esas gentes que le miran desde las fotografías amontonadas frente a él, entre el desorden de las estanterías. O sea que es este J. Vásconez quien inventa los hechos que no han ocurrido todavía cuando el lector abre el libro por la primera página: son hechos que irán ocurriendo a medida que el lector progresa en la lectura, como si el acto de leer fuera sacando de la nada a esos personajes en cuyas vidas no habrá jamás un lugar para la alegría, porque se saben hechos de nada y condenados al olvido.

Periodista taciturno que va arrastrando la vida miserable que se empoza en «las cloacas del periódico», este J. Vásconez irá imaginando una alegoría del poder y la corrupción, que vienen a ser la misma cosa; pero la cuestionará al mismo tiempo desde una alegoría del amor. Roldán y Vásconez amarán a Lena/Sofía tal como aman a la misma ciudad que detestan. O más bien: la aman precisamente porque son capaces de detestar en ella su mediocridad y conformismo.

Lo demás (el hombre cuya muerte es anunciada desde el principio, el fotógrafo que es como el testigo de cargo de toda la tragedia, el ambiente de feria en el hipódromo, los anacronismos y los callejones sin salida, completan el panorama: Sofía pasará como una sombra a través de la sala donde ha muerto su padre; Lena irá alargándose como una mancha hasta el cementerio; la ciudad «es la memoria del lugar donde uno habita o el álbum abierto donde se conservan los recuerdos».

¿Y mi encuentro con Javier? Lo diré de este modo: en ese contrapunto de poder/corrupción frente a amor/muerte, he sentido la obstinación de la lluvia sobre las calles solitarias tal como esa marea de palabras que ha salido a mi encuentro cada vez que me he sentado en un café frente a Javier. La lluvia y las palabras: los trazos imprescindibles para esbozar un encuentro en la ciudad.

## Las apuestas de Javier Vásconez<sup>1</sup>

Sylvia Miranda

*El año en que Roldán salió de la cárcel hubo un accidente en el hipódromo y el arupo del doctor Kronz no floreció, pero yo seguía sopor-tando la misma lluvia dispersa, monótona, el mismo paisaje de todos los días.*

Así comienzan las primeras líneas de *La sombra del apostador* de Javier Vásconez, publicada por primera vez en 1999 y cuyo embrujo sigue capturando al lector que se sumerge en sus páginas. En las líneas citadas, sin que lo sepamos todavía, está ya toda la trama servida: un expresidiario, un evento trágico, un elemento de la naturaleza que trastoca su ritmo vital, la monotonía de una ciudad donde no para de llover y un escritor, «un cronista sin convicción» que, casi a desgano, nos va a contar cómo todo esto se va convirtiendo en una novela, señalándonos las cartas, pero ocultándonos el juego, tejiendo delante de nuestros ojos y con nuestra complicidad esa verosimilitud de la ficción, poblada de símbolos de una realidad latinoamericana compartida. Si la narrativa de Vásconez nos captura desde el primer instante es porque nos revela un tono, una atmósfera, un espacio que están



en nosotros como latinoamericanos, pero también como individuos, angustiados por nuestros sueños, por la necesidad de avizorar alguna luz frente a la barbarie cotidiana.

Por ello, la primera apuesta de nuestro *apostador literario* es la de conducirnos por una ciudad inventada, que se va esbozando poco a poco en la novela como una ciudad andina, con una historia de aislamiento, un espacio que parece situarse a caballo entre dos épocas indefinidas, una que pertenece al pasado que obsesiona y otra nueva que no termina de llegar, como la propia geografía figurada borrosamente entre una zona antigua y unas afueras modernas y destartadas que no terminan nunca. Como la vieja fotografía de la que parte la historia, la ciudad es sobre todo una intimidad, un lugar donde la lluvia entristece pero cobija, se interpone en la vida pero relanza el sueño; es el reino de Sofía, la mujer deseada, que camina por sus calles dejando el duro perfume de su belleza. Es el espacio que el periodista, alter ego del autor, muestra como un universo por el que asoman unas calles, un hotel, un anticuario, bares y pequeños restaurantes familiares, higueras y eucaliptos bañados por la nostalgia; allí conviven el jockey Aníbal Ibarra y su mujer con el dolor del hijo muerto, allí la rubia y joven inmigrante rusa Lena se pasea en bicicleta y adorna con flores las tumbas del cementerio. «La ciudad es la memoria del lugar donde uno habita o un álbum abierto donde se conservan los recuerdos de una felicidad pasada y mentirosa. También es una forma de convivir con los fantasmas del amor». La ciudad de la novela de Vásconez es un punto en la geografía sentimental del autor, un lenguaje haciéndose lugar, una forma de ser, una invención, una ciudad posible o «una réplica afortunada».

La estructura de la novela es otra de las grandes apuestas en la que Vásconez brilla con la experiencia de los maestros, esto quiere decir, dándolo todo por el todo, presentándonos bajo un sencillo esquema policial que vertebró el relato, otras múltiples formas de la ficción que son las que le otorgan a la novela su densidad, su complejidad discursiva, su gran contenido lírico y simbólico, mezclando la invención con las formas reales del recuerdo, preferencias literarias, hechos biográficos, perspectivas, angustias personales, donde sus personajes van adquiriendo unos colores muy particulares y unas señas de identidad que los individualizan por encima de lo esperable. Por eso, aunque el crimen que estructura la trama de la obra se cumple escrupulosa



e inexorablemente, ése, no es el final de la novela, el final no se nos cuenta por adelantado, nos vamos acercando a él paulatinamente, a medida que la novela nos sorprende con nuevos detalles, que los ritmos del lenguaje se precipitan, que las vidas de los personajes se nos revelan más íntimamente y un instinto de justicia nos indica que las cosas no pueden ser así de trágicas e implacables, que debe haber algo más. En ese instante, una angustia tensa el relato y la imaginación, rica en metáforas y estrategias, responde con otro desenlace, porque como decía Gaston Bachelard, la imaginación es «una facultad de sobrehumanidad».

Vásconez juega con nosotros, nos asegura con ciertas pistas y luego nos desconcierta, es el narrador omnisciente que domina el relato, pero es también quien se encarga de extraviarnos y volvernos a la ruta del mismo, es quien nos examina indirectamente, para ver si sabemos dónde estamos, cuando dice intentando ordenar los entretelones de la trama: «Más allá de los rumores, lo que yo no podía saber es que habían intervenido tres hombres y un caballo para que todo se cumpliera a la perfección [...] Tres hombres eran culpables, uno estaba muerto y el único inocente era el caballo». Su narración está surcada por un fino toque de humor, cierta ironía que le permite reírse de sí mismo cuando Roldán, uno de los personajes principales, en esa vieja y modesta habitación del Hotel Manhattan, escucha por la radio una entrevista hecha a un escritor, un tal J. Vásconez, al que le preguntan entre otras cosas: «¿Qué pasa en la cabeza de un asesino o en la mente de un poeta cuando va a iniciar su obra de arte? Ahí radica el reto para un escritor. Porque todo asesino es un perfeccionista, es decir, un artista», a lo que Roldán, verdadero asesino, reacciona diciendo en voz alta y tirando la radio: «¡Qué sabe este tipo de esas cosas!». Vásconez consigue que sus lectores estemos todo el tiempo activos, atentos, para no perdernos bajo la falsa tranquilidad de una historia consabida. Otra de sus estrategias es la de permitirnos interferir en su relato a través de sus personajes. Un ejemplo maravilloso se produce cuando Roldán y la bella Lena se encuentran, uno quisiera advertirle a Lena que ese tipo es un asesino, que ese tipo no le conviene, que con él solo correrá peligro, entonces Vásconez nos complace y pone en boca de uno de los vendedores de la librería donde trabaja Lena la frase que todos anhelamos: «Este tipo mató a una mujer en un bar». Frase lapidaria. Vásconez nos complace, no así Lena. Roldán y Lena son cada cual, a su manera, dos niños tratados injustamente por la vida y están hechos, por suerte, para acompañarse, como la bella y la bestia del cuento infantil.

La otra apuesta es la de vislumbrar una salida a ese destino fijado por los gobernadores de un mundo podrido históricamente por el poder y la codicia sin límites de una clase dirigente que, en la novela, forman el rico Coronel Castañeda, «vicioso y corrupto», el ambicioso y servil Alcalde Douglas Castillo y, su ejecutante, Roldán, asesino y víctima a su modo. Todo estaba ordenado para que el jockey que montaba al favorito Solimán, se dejara ganar la carrera sin lugar a dudas, pagando con su vida la multiplicación fabulosa de las ganancias del viejo y codicioso Coronel. Nos gustaría que alguien salvara al pobre Aníbal Ibarra de este horrendo concierto, pero esto no sucederá. Sin embargo, el codicioso tampoco vencerá, Solimán llega victorioso a la meta arrastrando el cuerpo de Ibarra, destruyendo con la fuerza de su naturaleza la criminal conspiración. La presencia de Solimán suple la imposibilidad humana de verdadera justicia, porque en la novela nadie se salva, ni el periodista crítico y angustiado, dejándonos en una sobrecogedora situación de vulnerabilidad instituida, con la sensación de estar presos

de un destino injusto al que no podemos escapar ni como individuos ni como sociedad. Por eso, la justicia viene de la vida auténtica, pura e irracional simbolizada en Solimán, aquella que subyace personificada en todos los niños que aparecen en la novela, aquellos que, en el velorio de Ibarra, «sin inmutarse, se defendían de los rezos juntando tapas de cerveza y haciendo círculos de rosas en el piso». Solimán será el que termine con el Coronel, que ebrio de rabia, de lujuria y de alcohol decide juntar en su habitación los trofeos de su abyecta existencia: Sofía, su hija extramatrimonial y víctima de incesto desde la infancia y el caballo vencedor, al que castiga salvajemente y que logra lo *imposible verosímil*, dejar agonizante al Coronel. Pero la novela va más allá de la extraña justicia de este mundo y finaliza con otra imagen, la de la fuga de Lena y Roldán de la ciudad que, como los personajes que cierran *La vida breve* de Onetti, van hacia una suerte de eternidad, inaugurando un espacio único e inolvidable.

Poder pasear por una ciudad inventada que deje algo entrañable adherido a nuestra alma, recorrer el eje de una trama y descubrir que solo era el pretexto para adentrarnos y abrumarnos con el bosque, como le pasó a Ulises al llegar a Ítaca, sentir la felicidad que le es propia al arte muy por encima de los contextos que describa y de la propia realidad que la nutre, porque la magia está siempre en cómo se cuenta la historia, son solo algunas de las ganancias de nuestra apuesta lectora.

Javier Vásconez, *La sombra del apostador*, USFQ Press, Quito, 2020, 214 pp.

Nota:

<sup>1</sup> Esta reseña fue publicada en diario *El Telégrafo*, en 2014, y es ahora prólogo de la reedición en USFQ Press.



## Las evocaciones de Tobar Zaldumbide

Diego Pérez Ordóñez

**E**n un país en el que las memorias de los hombres de Estado son prácticamente inexistentes —en tiempos últimos solamente se me viene a la mente *El mundo que he vivido* del canciller Diego Cordovez Zegers o *Recovecos de la historia* del

expresidente Rodrigo Borja— los apuntes de Carlos Tobar Zaldumbide (1912-1955), también ministro de Relaciones Exteriores, embajador del Ecuador y participe en la formación de la Organización de Naciones Unidas, son una bienvenida excepción a la regla y una contribución histórica de interés.

Esta ausencia ecuatoriana no es nueva, a pesar de que los libros de memorias y los recuentos personales de los eventos políticos tienen hondas raíces en el mundo antiguo, con Tucídides, y muestras clásicas en nuestras épocas, como los tomos de Winston S. Churchill sobre la Segunda Guerra Mundial y, más en registro personal recientemente, *Los sueños de mi padre* de Barack Obama. Incluso cuando en países vecinos o comparables (España o Colombia) hay cierta tradición memorialista, incluso para tratar de burlar a la historia, en Ecuador la tradición cae en un agujero negro.

*Hitos en el camino*, publicada en edición privada por la familia de Tobar Zaldumbide, incluye tres segmentos documentales distintos: sus recuerdos personales y de Estado, una evocación del poeta Alfredo Gangotena en sus últimas horas y una breve sección de reflexiones epistolares llamadas *Cartas sin destino*. El texto memorístico, por las características de su autor y por su ausencia de pretensiones, resulta en una expedición a épocas perdidas, en las que la elegancia y el peso del lenguaje eran de importancia, y sobre todo una radiografía personal de un personaje ajeno a los tiempos actuales, de estricta especialización, de alto rendimiento, de eficiencias a costa de casi todo lo demás. Carlos Tobar Zaldumbide se retrata con justicia como un diplomático profesional, conocedor de las coyunturas y de los avatares del mundo, como un ecuatoriano cosmopolita, de mirada ancha, todavía irrigado por una educación clásica y afrancesada. Más allá de los temas históricos y políticos, creo, el valor de *Hitos en el camino* radica en que estamos frente a un texto de tiempos pasados, frente a una reminiscencia de una época casi borrada por la digitalización y por la falta de personalidad actual. Merece la pena rescatar, por ejemplo, la añeja elegancia de la prosa de Tobar, sobre todo cuando rememora la formación de su conocida pasión por los clásicos franceses: «El prefecto, *monsieur* Friedblatt, que daba las clases de literatura, me reveló el encanto de Villon, Ronsard, Rabelais, Montaigne, Corneille, Racine, Molière, y tantas y tantas estrellas de entre los clásicos y, luego, de entre los románticos franceses. Si la literatura francesa quizás no ha producido un monumento comparable a Shakespeare, Cervantes, Dante o Goethe, ha dado, en cambio, al mundo, extensas pléyades de talentos inmortales.»

*Hitos en el camino* también ha recuperado los repasos de Carlos Tobar Zaldumbide sobre el desenlace del poeta Alfredo Gangotena, muerto joven en Quito en 1944. La única versión escrita de las palabras que Tobar pronunció en el también desaparecido espacio cultural *Art Forum* en 1993 habían sido publicadas en un número de la revista *Seseribó/Contexto* de 1997 y de muy limitada circulación. Poeta místico y extraterritorial, Gangotena desarrolló casi toda su obra en francés, se sentía un extraño en las serranías y contaba con un núcleo pequeño de amigos —incluyendo a Tobar— que apreciaba y conocía el valor de su arte. Lejos de ser únicamente una delicada glosa de la particular obra lírica de Gangotena, la batería de recuerdos de Carlos Tobar aporta una necesaria visión personal del entorno y de las angustias del poeta: «De mediana estatura, Alfredo Gangotena vestía con decorosa sencillez, libre siempre de todo exceso. Su salud deficiente y su especial alergia al frío le obligaban a recibirnos, en las frescas noches quiteñas, arrojado en variadas lanerías multicolores. Y se había

construido un curioso aparato inhalador del que no se desprendía y cuyos aromáticos efluvios inspiraba con religiosa periodicidad... Alfredo era un ser melancólico, acosado por la añoranza y la incompreensión». Es decir, una especie de Proust andino.

Estos apuntes de Tobar Zaldumbide, además, salen de la pluma de un hombre culto, universal, refinado, a la vez que un estadista. Es decir, un ave rara, en la aridez intelectual de las élites de Quito.

Carlos Tobar Zaldumbide, *Hitos en el camino*, Producción Gráfica, Quito, 2019, 214 pp.

## Trascendencia de la obra de Arturo Andrés Roig

Carlos Paladines

A mediados de agosto entró a circulación vía digital el libro *Diálogos inacabados con Arturo Andrés Roig*. Alrededor de treinta especialistas en diversas disciplinas resaltan la labor de Arturo Roig en relación con tres ámbitos: el de la *Filosofía latinoamericana*, la *Historia de las ideas* y la *Universidad*. En cada uno de ellos su producción fue vasta.

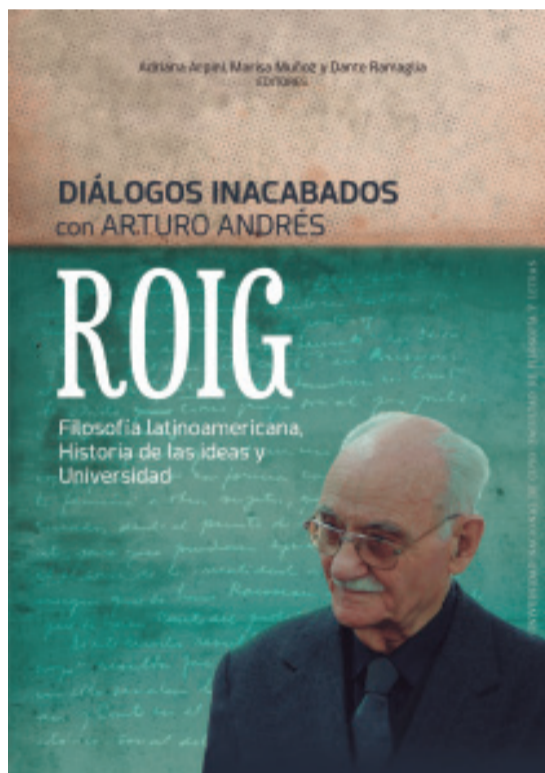
No es propósito de esta somera presentación del libro detenerse en su estructura, en los autores, en los trabajos más o menos sobresalientes, en los tesoros que ellos juzgan encierra dicha obra. La producción de Roig no es solo una herencia sino un «legado», una mina a la cual se retorna en reiteradas ocasiones y sería desmesurado pretender describirlo a través de pocas páginas. La obra del profesor Roig resulta una tarea casi inabordable por la magnitud de su producción; y, lo que es más grave, su estudio es altamente complejo y difícil, por la misma profundidad de su análisis y reflexión.

En tierras ecuatorianas y a lo largo y ancho de la Patria Grande e incluso en otras regiones, se han editado más de 450 publicaciones, dentro de las cuales 50 son libros, 16 reediciones de libros, sin contar folletos, que hay muchos. Igualmente, sería una tarea ímproba demarcar la diversidad de ámbitos, áreas, períodos y autores investigados por Roig, ya sea en el campo estricto de la filosofía, la historia de las ideas, el pensamiento social, pedagógico o los análisis institucionales, particularmente de la universidad latinoamericana o sus trabajos bibliográficos o de aspectos metodológicos. Además, escribió sobre situaciones y problemáticas urgentes de su realidad latinoamericana como pocos se habían atrevido antes.

El primer libro que editó Roig en Ecuador está en su tercera edición: *Esquemas para la historia de la filosofía en Ecuador*; *El pensamiento social de Montalvo*, en la segunda edición. Asimismo, escribió sobre *Humanismo en la segunda mitad del s. XVIII*, primer volumen: *Juan de Velasco* y segundo volumen: *Eugenio Espejo*; sobre *Andrés Bello, y los orígenes de la semiótica en América Latina*; sobre *La utopía en el Ecuador*; *La psicología y sociología del pueblo ecuatoriano*; sobre el fundador de la PUCE: *Aurelio Espinosa Pólit: Humanista y filósofo*. Una serie de artículos en revistas ecuatorianas: en la *Revista del Instituto de Investigaciones Sociales IDIS*, Universidad de Cuenca; en la *Revista de Historia de las Ideas* y en la *Revista*

*de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*; en *Chasqui*, revista latinoamericana de comunicación de CIESPAL, en *Cultura*, revista del Banco Central del Ecuador.

Por lo anotado, nuestra intención, es esbozar o resaltar una línea de fuerza de la producción de Arturo Roig en Ecuador, quien también ejerció una proficua labor de difusión e institucionalización de los estudios latinoamericanos y ecuatorianos, pero a su vez trabajó en la fundamentación y crítica de dicha tarea, conjugando de este modo la dimensión epistemológica con la de las ciencias sociales o humanas, a través de un horizonte de comprensión que se nos presenta como el rescate de un hecho muchas veces olvidado, el de que la historia de la teoría y la historia de la praxis latinoamericana, no son nada más que dos caras de una misma historia: la de la humanidad, la de su proceso de humanización o deshumanización como individuos y como pueblos en un espacio y tiempo determinado, en este caso el de Latinoamérica a finales del siglo XX e inicios del nuevo milenio.



Me detendré pues en un punto que, como telón de fondo o como lazo, integra gran parte de su extenso universo discursivo: *el interés por Latinoamérica*. Es necesario previamente resaltar que la dedicación a lo propio, parafraseando a un autor, el resorte que activó su interés fue la experiencia dolorosa del olvido sistemático de que ha sido objeto nuestra particular humanidad, de parte tanto del discurso filosófico Occidental como en el devenir de una historia marcada por la exclusión de pueblos ancestrales. El reconocimiento de América Latina como realidad histórico-cultural específica excluida, tuvo para Roig el significado de un rescate e involucró la elección de pensar desde la alteridad, desde América Latina, entendida ella como el lugar pertinente para explorar la condición humana general. Alteridad/diferencias que, desde esa puesta en valor, se abrió a la incorporación de una multiplicidad de formas de opresión y marginación, de discursos y textos igualmente pertinentes para hacer arrancar y girar el motor que alimenta a la filosofía y la valoración de nosotros mismos y de nuestros pueblos.

El vigor de esta propuesta se condensó en *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* (1981),

obra concluida en tierras ecuatorianas y editada en México. Con ella, «la Biblia de la filosofía latinoamericana», a decir del maestro Orlando Pugliese, catedrático de la Universidad de Berlín, se vio coronada una intensa labor, llevada a cabo con fervor a lo largo de diez fecundos años a favor de la constitución de un pensamiento filosófico en el Ecuador y, por cierto, en América Latina; pero además se fundamentó la necesidad de rescatar nuestro pasado intelectual en sus ricas y múltiples manifestaciones: pensamiento social, político, artístico, educativo, cultural... desde la *Historia de las ideas*, por cuanto ella constituiría la vía más expedita para instaurar un pensamiento filosófico latinoamericano; tarea ésta, urgente en países como los nuestros en que el mimetismo cultural ha prevalecido, especialmente en el campo de los estudios de filosofía. Error grave, con múltiples y fatales consecuencias en diversas áreas ha sido ignorar e incluso despreciar la historia de nuestro pensamiento, por ignominioso, anacrónico, ideológico o primitivo que él hubiese sido.

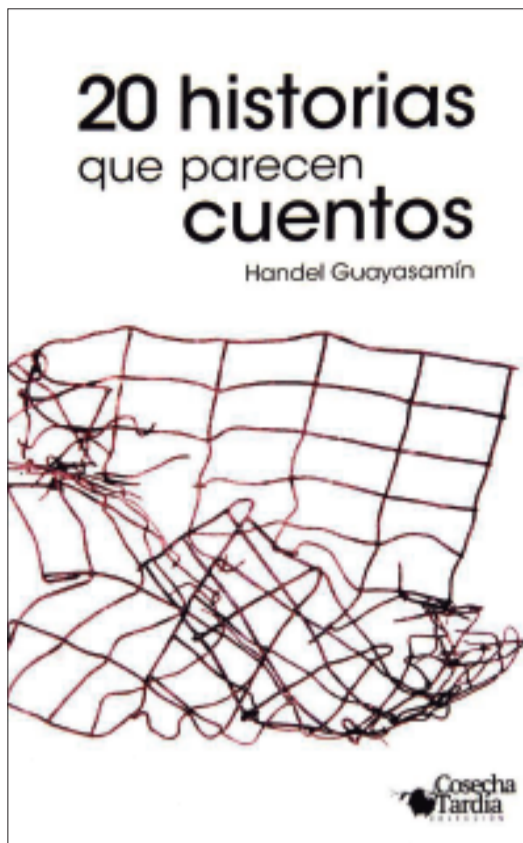
Por supuesto, de acuerdo con lo que nos dice nuestro filósofo, se engañaría quien redujese lo crítico de la filosofía a la mera investigación de los límites y posibilidades del conocimiento, a una dimensión exclusivamente epistemológica. En definitiva, Roig se esforzó por superar la tradicional crítica que caracterizó a la filosofía moderna, la que le resultaba insuficiente en cuanto que no lograba incluir cuestiones relativas al sujeto filosofante cuya tarea se ejerce de cara a una realidad humana, en ocasiones sumamente adversa y por eso mismo histórica y así pervive, a la vez, tanto de la dimensión teórica como de la práctica.

Los problemas que implica tal averiguación no son pocos, pues detrás de ella se revela toda una nueva forma de considerar la historia de la filosofía y el desarrollo de nuestras sociedades. Punto de partida éste, desde el cual se inicia el despliegue del pensamiento y a partir de cuya «posición» la filosofía latinoamericana en su totalidad cambia de sentido, y obliga a realizar un giro copernicano respecto de métodos, autores, corrientes, temáticas y objetivos finales de la reflexión occidental.

En un escenario global hoy sacudido por los nuevos polos de la geopolítica mundial: Rusia; China; Estados Unidos; la Comunidad Europea que aglutina ya 28 países, los tigres asiáticos: Japón, Corea del Sur, Hong Kong, Singapur y Taiwán, 1960-1990, a los cuales se suele añadir los «tigres menores»: Malasia, Indonesia, Tailandia que, cual piezas de ajedrez, se asientan sobre un tablero o piso inestable, la reflexión de Arturo Roig invita a considerar la expansión mundial de las comunicaciones y la información, el desarrollo de la ultra ciencia y la meta tecnología, la globalización de la economía y las finanzas e incluso la pandemias de carácter global que padecemos, desde y en Latinoamérica cada año más fragmentada, con mayores dificultades para la cooperación regional y sin caminos comunes que le permitan superar los enfrentamientos y divisiones vigentes.

Finalmente, el compromiso de Arturo Roig en la teoría y en su vida fue expresión y respuesta a una conflictiva época o situación de América Latina, que no solo ha excedido o superado límites geográficos sino hasta temporales, al grado en que supieron hacerlo los clásicos del pensamiento latinoamericano, en cuyas filas él ha sido ya ubicado con sobradas razones y méritos. En esta aciaga hora su producción se levanta como un testimonio necesario de observar y profundizar.

Varios, *Diálogos inacabados con Arturo Andrés Roig*, Editorial Universidad de Cuyo, Mendoza, 2020, 517 pp.



## Historias que parecen cuentos

Hace cosa de cinco años, la Casa de la Cultura emprendió la tarea de publicar una nueva colección en su ya vasto, aunque irregular fondo editorial. Con ello, se buscaba estimular a personas de ya cierta edad que incursionaban en la escritura, acaso por primera vez. De allí que el título dado a la nueva colección, *Cosecha Tardía*, no podía ser mejor escogido. Así, a fines de 2015 circuló *La mamá*, el primero de sus volúmenes dedicado a la obra narrativa de Guido Díaz, un respetable arquitecto y catedrático, cercano en sus tiempos mozos al grupo tzántzico, desvivido por su ciudad natal, a la que contempla diariamente desde su propio mirador ubicado en las faldas del Itchim-bía. En ese entonces, Díaz culminaba su desempeño como director de los Museos de la propia Casa de la Cultura.

Y como si de las venas de un profesional arquitecto fluyera también el placer por la literatura, pues la fidelidad a las artes está ampliamente comprobada, el décimo volumen de dicha colección acoge la obra de otro colega arquitecto. Esta vez de Handel Guayasamín (Guayaquil, 1951) con *20 historias que parecen cuentos*.

El libro está efectivamente conformado por veinte relatos precedidos por un breve prólogo escrito desde Costa Rica por Antonio Aranibar Quiroga, relatos que son, más bien, capítulos de un libro de memorias de su intrépido protagonista. Cada uno de estos relatos retrata un episodio de la vida del autor, una existencia todo lo contraria a la reposada tranquilidad que se esperaría provenir de un vástago del celebrado profesional que fue su padre. Sus aventuras comienzan en 1966, en San Diego, California, ciudad a la que va como integrante de un programa de intercambio estudiantil y de la que tiene que retornar abruptamente después de cometer un acto de irreverencia para con la bandera estadounidense. Terminan cincuenta años después, con una visita a La Habana destinada a ofrecer una serenata en recuerdo de su tío, el pintor.

En el arco marcado por estos dos acontecimientos, se van desplegando páginas y páginas para alojar

historias como la de sus estudios secundarios y el resentimiento que aflora para con el colegio en el cual los cursó, sus andanzas como mochilero por tierras sudamericanas, las mujeres de su vida y experiencias tan extrañas como las relaciones con una mujer que perdería el equilibrio mental y le acosaría con insistencia o un furtivo encuentro sexual en medio de las plegarias de un funeral, su atracción por la tierra boliviana, los estudios universitarios matizados por la presencia de Oswaldo Viteri, uno de sus mejores maestros, y la de los «chinos», grupo de extrema izquierda, sus rivales en la política universitaria, que no dudaban en recurrir al fraude electoral o al garrote para imponer su ortodoxia, su participación en las actividades del MIR en Bolivia, y, en fin, la alucinante experiencia al caer preso en un retén policial por contravenir las leyes de tránsito.

Pero entre todo ese discurrir de sucesos, muy bien narrados, cobra inusual importancia el tercer capítulo del libro titulado «Los «Guayasamines»», el más largo de toda la serie. Es una vívida descripción de recuerdos de familia y de sus protagonistas principales, su padre, Gustavo, y su tío, Oswaldo. Lo hace, son sus propias palabras, «no solo porque se pierden o se distorsionan pasando de boca en boca, [sino porque] es importante que nuestras historias se registren y sus protagonistas sean recordados fielmente». Y de esta confesión habría que extraer un primer mérito de estas palabras y de la obra misma: la certeza del valor de la memoria histórica, que no solo debería entenderse válida para la sociedad en su conjunto, sino también para sus unidades y, en especial, las familias.

Este capítulo contribuye a develar más de un rasgo del controvertido personaje que fue el pintor. Célebre hasta estos días, poco a poco va descubriéndose el culto a la mitomanía que él profesó. Por ejemplo, no deja de asombrar su desmesurado ego al punto de atribuirse la paternidad de obras que no había concebido o ejecutado, como la casa taller construida en Bellavista, junto al Parque Metropolitano, proyectada por su hermano, o su tan reiterada proclama de ser «indio puro» y haber nacido muy pobre, cuando la realidad era diferente. En palabras del autor de este libro:

[...] los hermanos Guayasamín Calero —a excepción de Oswaldo— siempre pusieron en duda las reiteradas declaraciones de «indio puro» formuladas por el hermano pintor. Primero porque su madre —mi abuela—, la señora Dolores Calero Moncayo, era mestiza y de piel bastante blanca. Por otro lado, el «origen humilde» y de «miseria» evocado por Oswaldo, se contradice con el hecho de que los «Guayasamines» son originarios de Sangolquí, [...] en donde encontramos varios testimonios que demuestran que esta familia no era indigente; por el contrario, era una de las familias de mayor presencia y poder económico en Sangolquí [...]

Su padre, en cambio, fue una persona correcta, que hacía honor a su palabra y que, en más de una ocasión, tuvo problemas con clientes que faltaban a la verdad, con esa ya clásica e indecente actitud que hoy es pan de cada día en el acontecer nacional. Arquitecto de larga y exitosa carrera, dejó huellas importantes en la historia de esta disciplina, sobre todo en la ciudad de Quito, donde obras como la Casa Valenzuela son ejemplos emblemáticos de la trayectoria de nuestra arquitectura moderna.

Pero, bueno, para concluir habrá que reconocer, además, que este libro está bien escrito, correctamente presentado e ilustrado con viñetas alusivas

que separan cada uno de los capítulos. Vale la pena leerlo. Con dificultad se podrá salir defraudado. IZ

Handel Guayasamín, *20 historias que parecen cuentos*, Colección Cosecha Tardía, 10, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2019, 348 pp.

## Retrato del diplomático modelo

En los últimos años han circulado libros de distinta naturaleza motivados por el ánimo de destacar la personalidad de ciudadanos de conocida trayectoria en nuestro país. A estas publicaciones podría agrupárselas al menos en tres categorías. Podrían ser del orden de las memorias, como las aparecidas en *El mundo en el que he vivido* del diplomático y antiguo canciller Diego Cordovez o podrían consistir en una recopilación de textos destinados a construir desde diversos puntos de vista la figura de un personaje, como es el caso del libro *Oswaldo Hurtado visto por sus contemporáneos*, reseñado en el número 210 de *Letras* o, en fin, resultado de la clásica entrevista al estilo de los numerosos ejemplos que recoge nuestra bibliografía sobre el tema, desde las muy difundidas y perspicaces de Rodrigo Villacís Molina hasta las de Carlos Calderón Chico o Pablo Cuví.

Este último escritor, precisamente, ha hecho un nuevo e importante aporte del género al publicar una larga entrevista al embajador José Ayala Lasso, la cual, entre otros materiales, consta en el libro *La diplomacia y el poder*, de reciente aparición.

El embajador Ayala ha sido uno de los más inteligentes exponentes de nuestra reciente diplomacia. Ha unido a la prudencia, sagacidad; al equilibrio, tenacidad; al culto a la institucionalidad, amor a su patria.

Nacido en Quito en 1932, ha desempeñado diversas funciones en nuestro servicio exterior, apegado estrictamente al continuado ascenso de las escalas de su carrera profesional. Desde tercer secretario, al que llega por concurso, hasta embajador. En dos periodos y en tres presidencias ocupa la cartera de Relaciones Exteriores y, si bien no es el ministro que por más tiempo ha desempeñado dicha dignidad, es uno de los que mayor huella ha dejado impresa



en la historia de nuestra política exterior, al ser directo partícipe en las negociaciones con el Perú que culminaron con los llamados Acuerdos de Paz de Brasilia y pusieron punto final a una controversia secular.

El libro se encuentra estructurado en tres partes: la entrevista propiamente dicha, distribuida en cinco capítulos, más uno que reproduce un diálogo realizado poco tiempo después de la suscripción de los Acuerdos de Paz; tres textos del propio embajador Ayala, que recuerdan su actuación en Ruanda como alto comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos y su incorporación como miembro correspondiente y de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua; y, las opiniones y recuerdos sobre el personaje vertidos por cinco ecuatorianos cercanos a sus actuaciones, cuatro de ellos diplomáticos.

Lo que más llama la atención en la entrevista es la ordenada sucesión de los ciclos vitales del entrevistado. Desde una educación inicial recibida en un plantel religioso bajo la égida de moldes preconcienciales, rígidos, dogmáticos en extremo y nada abiertos a la modernidad, en las cuales ocupó el primer lugar y los culminó como abanderado, hasta su retiro de la carrera, tiempo en el cual no dedica sus horas a un descanso burgués, tan justificado por lo demás, sino que empieza a trabajar y reflexionar con la ayuda de notas, papeles de archivo y recortes de prensa minuciosamente recopilados, un libro testimonial, se diría sus memorias, sobre el proceso de negociación con el Perú, publicado en el año 2000 con el título de *Así se ganó la paz*, y no se diga de su posterior participación en la vida pública del país, incluida la de columnista de uno de los más importantes diarios nacionales.

En ese espacio, que abarca algo más de ocho décadas, pruebas para mostrar su carácter e ir configurando su personalidad hay varias, múltiples: la negativa suya para apalear a un adversario político de la agrupación que simpatizaba, por el hecho de ser comunista; la fidelidad a la palabra dada, razón que le mueve a ingresar a la cancillería como ayudante, con una remuneración más baja de la que en ese entonces percibía en el sector privado; la responsabilidad en el cumplimiento de sus obligaciones como servidor público —cosa que a un burócrata medio de estos días no se pasaría siquiera por su mente—, en circunstancias tan complejas como las sufridas

en Iquitos al retirarse nuestro país de la comisión binacional demarcadora de límites; la de su cultura, al colaborar amplia y decididamente con el Banco Central para la exhibición de la muestra «Tesoros del Ecuador», en Roma, en 1973, que tanto bien hizo para promover nuestra imagen en aquel país y en Europa; la perseverancia cuando una idea suya entendía podía beneficiar al Ecuador, como cuando el proceso de elección de nuestro país a un sillón en el Consejo de Seguridad de la ONU, aún en contradicción con el criterio del canciller de entonces; la de exigir la unanimidad de la Asamblea General de la ONU como paso previo a su nombramiento como alto comisionado, a fin de garantizar una mayor eficacia en su labor. Y pruebas de este orden podrían seguir enumerándose todavía más, si no probara las ya descritas el objetivo propuesto.

Acaso la mayor de sus varias lecciones de vida, sea esa confesada propensión suya a no sentirse superior a los demás al ocupar una función pública de relieve, y menos todavía al dejarla. Cuentan a su favor —enseñanza para los tantos vanidosos, que hoy se ufanan al desempeñar un cargo público de importancia y reniegan volver a su condición anterior cuando deben dejarla—, sus recuerdos del día en que dejó la cancillería por primera vez y volvió caminando a su casa o, cuando, ya de alto comisionado en Ginebra, iba a pie, bordeando el lago Lemán, desde la oficina a su residencia, al final de su diaria jornada.

Las opiniones de terceros sobre la imagen del embajador Ayala destacan varios de otros méritos suyos. Su capacidad para la oratoria y la escritura, su apego a la carrera profesional que ejerció y su empeño por contribuir a distinguirla y defenderla, su talento para escuchar, trabajar sin tregua y saber tomar decisiones, su serenidad, su culto a los clásicos, aspecto que da mucho qué decir de su fortaleza espiritual. *Animus facit nobilem*, el espíritu es el que ennoblece, como nos recuerda Séneca.

En resumen, una obra que presenta la faceta más destacada de la vida pública de nuestro personaje. Bien conducida por el entrevistador, en ocasiones demasiado coloquial, aunque deja la impresión que ha quedado todavía algo por desentrañar; como obra humana con algún error casi imperceptible deslizado por sus páginas; lujosamente editada y con un apreciable soporte fotográfico. Hay que alegrarse porque, así, de esta manera, se va construyendo un soporte documental que algún día beneficiará a nuevos historiadores. IZ

Pablo Cuvi, *José Ayala Lasso. La diplomacia y el poder*, Colección Testigos del Siglo, Quito, Imprenta Mariscal, 2020, 356 pp.

## *Las puertas patrimoniales del viejo Quito*

Con textos de Julio Pazos Barrera y fotografías de Armando Prado, ha circulado hace poco un libro dedicado a ofrecer al lector la visión de veinte y seis puertas patrimoniales, la mayoría de ellas ubicadas en iglesias y conventos del centro histórico de la capital. Como el autor manifiesta, es solo una selección del todavía enorme caudal de este tipo de bienes que constituyen, entre varios, los elementos que han convertido a la ciudad en patrimonio cultural de la humanidad.

Varios aspectos conviene destacar en este libro, todos ellos de sumo interés. El primero, esto de trabajar estudios monográficos sobre temas concretos, de los tantos que podría ofrecer nuestro patrimonio. El de las puertas, aunque tratado en forma general en los libros sobre arte ecuatoriano, especialmente en los de Navarro y Vargas, no había merecido atención preferente como se lo hace hoy. Segundo, por la forma como se aborda el tema, en estilo claro, preciso, entremezclado con alusiones históricas y arquitectónicas y, por ahí, alguna anécdota que lo refresca, tiene la virtud de despertar interés y curiosidad en el lector. El autor hace cosa igual en los artículos sobre asuntos gastronómicos que periódicamente publica en la revista *Terra Incógnita* y el aporte que se hace con ello es de veras envidiable, sobre todo por ser de orden pedagógico. Y, tercero, por la edición de la obra en todos sus aspectos, formato, papel, diseño, impresión, apropiada conjugación de texto y fotografías, cuidadoso trabajo de Marco Aráuz, quien nos ha mostrado repetida capacidad para este oficio desde los días de *Posdata*, esa lejana revista cultural de los años ochenta. En resumen, un libro que merece ser conservado a largo plazo en toda biblioteca, lo cual significa que, pasando de manos, de generación a generación, no va a perder actualidad ni valor, cosa que ya se lo quisieran muchos autores y editores de nuestro lar.

El libro inicia su trayectoria con la descripción de las puertas del domo de la catedral, quizás las más bellas del conjunto. Y, aunque esta visión es ciertamente subjetiva, pues, hay otras realmente admirables, como las de la capilla de Cantuña, las del santuario de Guápulo o las de la iglesia del Carmen Bajo, lo cierto es que, aún las más sencillas y relativamente recientes, tal las del Museo Alberto Mena Caamaño, son parte de un conjunto que merece toda la atención en un recorrido por las joyas de nuestro patrimonio. Y, aspecto interesante, entre ese grupo de puertas no debería sorprender la existencia de puertas de piedra, como las existentes en la capilla de Villacís, en la iglesia de San Francisco.

De otra parte, no debe entenderse que la narración alude exclusivamente a las puertas en sí mismas, o sea a las hojas que la conforman, sino que el autor trata, además, todo el conjunto en el cual ellas se encuentran insertas, de su entorno, cual columnas, pilastras, umbrales, dinteles, el cuerpo mismo de la portada, lo que permite una comprensión mayor del tema, tanto más cuanto las numerosas fotografías insertas permiten apreciar con mayor fidelidad los detalles descritos en el texto. Esta forma de presentar las cosas tiene la virtud de abrirnos los ojos a pormenores que, en nuestro pasar cotidiano, no concedíamos debida importancia pasándolos por alto y, al contrario, para los caminantes más observadores, ofrecerles una literatura que estaría en posibilidad de aclarar sus interrogantes o sus dudas.

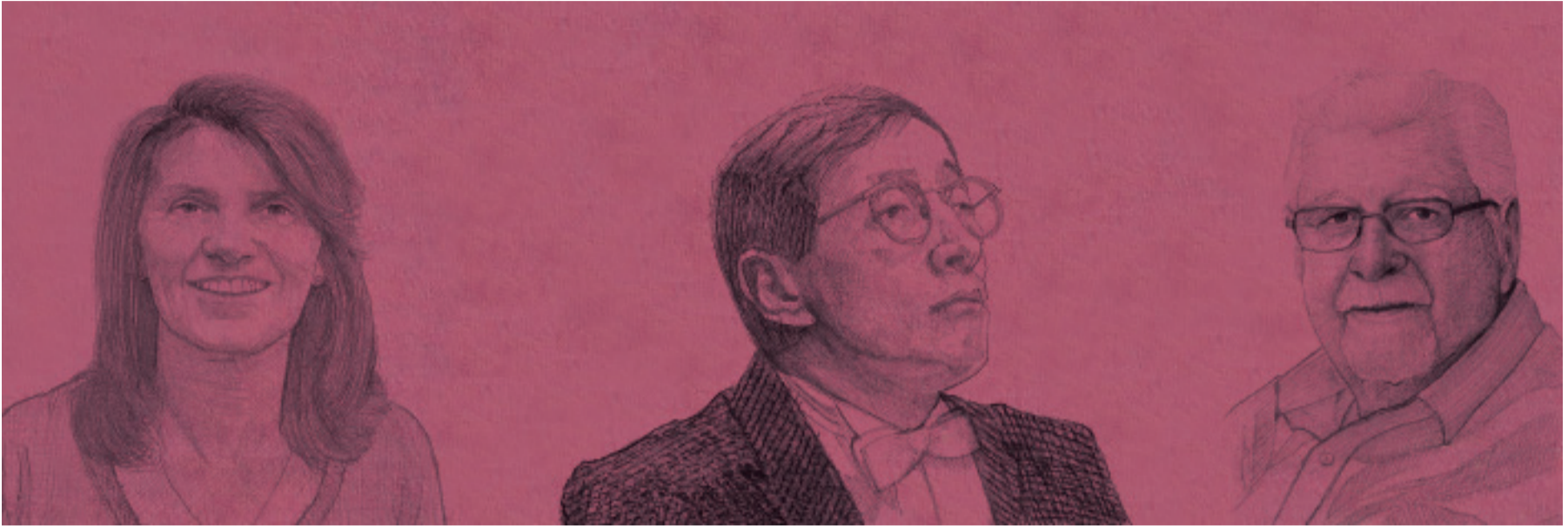
En fin, un glosario de los principales términos de orden técnico utilizados en el libro, permiten al lector no avisado en arquitectura o en arte, comprender la narración de mejor manera, cuestión que, hay que repetir, concede al libro indiscutible mérito pedagógico, lo que, sin duda, sabrán aprovechar, entre otros, nuestros infaltables guías de turismo.

La obra ha merecido el apoyo de diario *El Comercio* y de tres instituciones en cierto modo vinculadas entre sí: la Universidad Andina Simón Bolívar, el Colegio de América y la Corporación Editora Nacional. Estos cuatro promotores han realizado, con su aporte, un bien a la difusión de los valores de nuestra cultura, como así quisiéramos lo haga el ministerio obligado por ley a ejecutar esta tarea. IZ

Julio Pazos Barrera, *Veinte y seis puertas patrimoniales de Quito*, Quito, Ediecuatorial, 2019, 167 pp.



# CLAROSCURO DEL PREMIO NACIONAL EUGENIO ESPEJO



*Katya Romoleroux, Alvaro Manzano, Juan Valdano Morejón. Retratos de Patricio Ponce.*

Este año ha sido anunciada la concesión del Premio Nacional «Eugenio Espejo» a favor de Juan Valdano Morejón, Álvaro Manzano y Katya Susana Romoleroux, en las tres categorías establecidas por el Decreto Ejecutivo No. 1092 de 12 de marzo de 2012, esto es, de creaciones, realizaciones o actividades vinculadas con las letras, las artes y las ciencias, en su orden. Los tres, importantes exponentes de nuestro quehacer intelectual, han obtenido este galardón por la valía de sus aportes profesionales. Valdano, por su palabra y los numerosos libros publicados a su largo de su vida, que lo han convertido en referente obligado del pensamiento ecuatoriano; Manzano, por su larga y exitosa carrera musical y por propiciar importantes proyectos del género como director de la Orquesta Sinfónica Nacional; Romoleroux, investigadora de la Escuela de Biología de la PUCE, por ser autora de diversos estudios de alcance internacional, en especial en el área de las plantas rosáceas. Preseas plenamente justificadas, resultado de una acertada elección del presidente de la república.

Ha sido la presente la vigésimo novena ocasión en la cual se ha discernido el Premio en los 45 años de su vigencia. Resulta interesante que haya sido concebido en una dictadura militar, la del general Guillermo Rodríguez Lara, y que se haya mantenido a lo largo de varios periodos presidenciales de distinta ideología, prueba suficiente para advertir que la cultura rebasa toda circunstancia pasajera en el acontecer de un país, en la política, la economía, las relaciones externas.

No siempre la elección de los premiados ha sido acertada. Unas veces, porque sus méritos no eran suficientes para recibirlo o porque las actividades del galardonado no correspondían a la naturaleza de la preseas, otras, porque en ocasiones se marginó a verdaderos valores de nuestra cultura. En este último apartado, pues mencionar algún ejemplo del primer orden generaría inútil polémica, es lamentable la ausencia en el palmarés del Premio Espejo de los escritores Jorge Icaza, Fernando Chaves, Augusto Sacoto Arias y Francisco Granizo Ribadeneira, de artistas de la talla de Manuel Rendón Seminario y Jaime Andrade Moscoso, pensadores de la valía de Leopoldo Benites Vinueza y Humberto

García Ortiz, del musicólogo y traductor Francisco Alexander, de arqueólogos como Carlos Zevallos Menéndez y Carlos Manuel Larrea y de científicos del orden de Gustavo Orcés y Alfredo Costales. E inexplicable la pertinaz marginación de Hernán Rodríguez Castelo, uno de nuestros mayores investigadores en los campos de la literatura y el arte. Mas, deberíamos consolarnos solo recordando que lo propio suele acontecer hasta en los premios más celebrados en el ámbito internacional. Es propio de cualquier hombre errar, sentenciaba Cicerón.

Anecdótico que el Premio haya sido otorgado, en años diferentes, a dos grupos de hermanos, los Kingman Riofrío, Eduardo y Nicolás, y Rumazo González, José y Alfonso; y a un tío y su sobrino, Benjamín y Alejandro Carrión. Y que solo una vez el beneficiado haya renunciado a la preseas, aunque pasados los años, en acto de sorpresivo arrepentimiento, solicitara su restitución y se la concediera. Norma no escrita ha sido la de impedir que el Premio sea dado a título póstumo.

En la práctica, se han producido varios cambios en el procedimiento para su asignación. Siendo un premio instituido en el seno de la presidencia de la república, la última decisión ha recaído siempre en el gobernante de turno, aunque el proceso mismo, salvo en la primera ocasión, ha rebasado los espacios del despacho presidencial. El premio conferido en 1977 a Jorge Carrera Andrade, fue gestionado directamente ante el Consejo Supremo de Gobierno por el entonces presidente de la Casa de la Cultura, entidad que en las instancias subsiguientes se convirtió en imprescindible asesor. Con la creación del Consejo Nacional de Cultura en 1984, este organismo y la Casa de la Cultura tuvieron una mayor y ordenada participación en el proceso de elaboración de las ternas de los preseleccionados a fin de presentarlas al presidente de la república, quien escogía de entre ellas a los galardonados. Alguna vez, en años recientes, el presidente, al conocer las ternas, ordenó que se las modificara, pero esto ha sido un caso excepcional, lamentable eso sí, por afectar a su institucionalidad.

Su periodicidad ha variado entre anual o bianual, según la normativa vigente y esta variedad también

ha acontecido con el número de categorías. Hasta 1984 se mantuvo la idea original de premiar a una sola persona. Y así lo fueron, a más de Benjamín Carrión y Jorge Carrera Andrade, Alfredo Pareja Diezcanseco, Demetrio Aguilera Malta, Raúl Andrade y José María Vargas. Desde 1986 se establecieron cuatro categorías y cuatro premiados a la vez, letras, artes, ciencias y actividades culturales, lo que, para algunos, fue el inicio de una progresiva debilitación del galardón, aunque para otros resultaba un acto justificado, pues en el pasado no solo se había marginado a notables personalidades de la cultura, sino que se había preferido honrar a literatos antes que a artistas y científicos. En 1999 se agregó una categoría para reconocer la labor cultural de instituciones, públicas o privadas.

El año de su concesión, la recompensa pecuniaria del Premio fue importante, medio millón de sucres, valor que se fue contrayendo por la inflación, lo que exigió la adopción de otras unidades de cálculo. Hoy ha vuelto a ser una suma fija debido al valor casi constante del dólar. Desde 1997 se instituyó la pensión vitalicia para los premiados y no solo para quienes «carecieran de recursos necesarios para vivir dignamente», como fue la idea original. Y dos años después, la pensión se extendió a viudas e hijos menores, en caso de fallecimiento del galardonado.

El acto de premiación fue fijado para el 9 de agosto, Día de la Cultura, pero no siempre se ha respetado esta fecha. En las primeras ocasiones, este acto fue severo en su formato y acorde con normas protocolarias, pero últimamente se ha preferido la informalidad y hasta se ha «adornado» el evento con presentaciones musicales de diverso orden, a tono con la llamada «cultura del espectáculo», en boga en el presente.

La trayectoria del Premio en estos nueve lustros está llena de acontecimientos, anécdotas, situaciones particulares, que sería largo relatar. El Consejo Nacional de Cultura editó en 2009 el primer volumen de las Memorias del Premio Espejo, 1975-1984, en cuyo estudio introductorio consta una síntesis histórica de la preseas, y preparaba el segundo por el periodo 1986-1999, cuando se extinguió como resultado de la vigencia de la Ley

Orgánica de Cultura. También, por obra del propio Consejo han aparecido volúmenes descriptivos de varios premios concedidos en la primera década del presente siglo.

Dicho esto, podrían formularse breves reflexiones alrededor de este tema, sobre todo en cuanto a la posibilidad de bosquejar propuestas para su mayor institucionalidad y mejor operatividad

Un atinado reglamento sobre el tema debería considerar al menos dos etapas en el proceso inicial: la que permita la presentación de candidaturas y la que conforme un órgano receptor con capacidad de analizarlas y seleccionarlas. Y es imprescindible que se fije de antemano y no en forma improvisada, un calendario que precise los tiempos de cada una de las etapas hasta llegar a la determinación de los ganadores, tiempos que deberían ser lo suficientemente amplios como para evitar improvisaciones.

Sería necesario que se conforme un comité especializado para el estudio de las candidaturas, integrado por personas de probada solvencia intelectual, con reconocidos aportes en los ámbitos de las letras, artes y ciencias, que actúen en forma totalmente independiente. Podría estar presidido por el ministro de Cultura y Patrimonio o su delegado, pero sin derecho a voto. El problema actual radica en que este paso se encuentra, primero, en manos del Ministerio de Cultura que siempre se verá desbordado por sus ocupaciones burocráticas habituales y, luego, por una comisión, más o menos similar a lo que fue el directorio del Consejo Nacional de Cultura, donde no siempre se va a esperar el amplio conocimiento que requiere este tipo de trabajo por la multiplicidad de temas y materias a tratar y donde, además, podría influir todo tipo de presiones extraacadémicas.

Lo óptimo sería que, del seno de este comité, pro venga la selección última de los premiados, razón por la cual las personas que la integrarían deberían ser nombradas por el propio presidente de la república. Si esta alternativa se estima inconveniente, el comité debería conformar ternas, como lo es al presente.

Y, en fin, algo que podría dar mayor relevancia al Premio. ¿Por qué no volver a la idea original de premiar a una sola persona? Y, así, dejar que sea el propio gobierno, a través del Ministerio de Cultura, el que conceda premios anuales de menor rango para las letras, artes, ciencias y gestión cultural. Esta idea permitiría bosquejar toda una estructura de preseas culturales, que podría ir ampliándose para recompensar la extensa tarea cultural que en este orden se realiza en el país.

Y una apostilla: nada de tramitar candidaturas presentadas por los propios interesados, concederlas a extranjeros o a título póstumo. De la experiencia de estos últimos tiempos, sería aconsejable pensar si es dable la vigencia a futuro de la pensión vitalicia, que variadas expectativas crea en tantos aspirantes, tantos palanqueos, tantas excusas por fuera de la naturaleza del Premio, y, más bien, incrementarlo a sumas que no podrían ser inferiores a 50 000 dólares.

Un premio como el Espejo honra al país. Al gobierno, al menos, le permite poner una buena obra en el siempre raquíto balance de las actividades en favor de la cultura que anualmente dice emprender. Y es, sin duda, lo que realmente trasciende.

Señor Lenín Moreno Garcés,  
presidente constitucional de la República.

Señor Ministro de Relaciones Exteriores.

Señor Ministro de Cultura y Patrimonio.

Doctora Katya Romolerux y Don Álvaro Manzano, distinguidos galardonados con el Premio Nacional Eugenio Espejo.

Señoras y señores:

Por gentil decisión de la doctora Katya Romolerux y de don Álvaro Manzano, quienes me acompañan en la recepción de este Premio, tomo la palabra en esta solemne ceremonia para, en su nombre y en el mío, agradecer a usted, señor presidente, por la entrega de esta valiosa preseas que lleva el nombre de Eugenio Espejo. Valga la ocasión para evocar la preclara figura de Espejo, el faro que iluminó al final de la oscura noche colonial a fin de que conocieran su propia verdad.

Lo primero que Espejo se preguntó fue ¿quiénes somos? «El conocimiento propio es el origen de nuestra felicidad», afirmó en *Primicias de la Cultura de Quito* (1792). En este paulatino y socrático proceso de conocerse, Espejo partió de la nada halagüeña constatación: «vivimos en la más grosera ignorancia, en la miseria más deplorable» (*Discurso en la «Escuela de la Concordia»*). Se impuso la tarea de desenmascarar a indoctos que pasaban por sabios, rufianes que se proclamaban honorables, hipócritas que llevaban la máscara de santos. El ríspido doctor Espejo se ganó la antipatía del poder.

Para Espejo, el nivel de civilización de un pueblo se mide por la madurez y amplitud de su vida cultural; por su creatividad estética y científica, en una palabra, por la riqueza de su experiencia intelectual. Esto no será posible si antes no se dan las condiciones para que surja, lo que él calificaba como el «sujeto» portador de esos cambios cualitativos, y ese no es otro, en palabras de Espejo, que el «hombre de letras ciudadano».

Han transcurrido más de 230 años y aún es pertinente la preocupación del doctor Espejo acerca de la participación del Estado en la vida intelectual de los ciudadanos. Por ello nos preguntamos cada 9 de agosto, día de la Cultura Nacional, ¿desde cuándo el Estado ecuatoriano se interesa por la cultura? Diría que desde el momento en que nuestros intelectuales adquirieron conciencia de su rol en la sociedad; desde que se vio al Ecuador ya no como una ficción patriótica transferida por una idea romántica, sino como un real problema a dilucidar; desde que se reflexionó acerca de ese legado físico y humano, espiritual y moral que, a lo largo del tiempo, ha cohesionado a pueblos tan diversos que conforman el Ecuador de hoy. Y ello ocurrió en 1944 cuando se fundó la Casa de la

Cultura Ecuatoriana. Pensar el Ecuador, tal ha sido su motivo primero, su razón de ser.

Por entonces (1942) y frente a los avatares por los que atravesó el país, un selecto grupo de intelectuales hizo un balance de lo que había sido el Ecuador, de lo que quedaba de esa patria real e imaginada, patria traicionada y retaceada en nombre de una supuesta unidad panamericana y que, a pesar de ello, permanecía despierta y anhelante en busca de un nuevo reencuentro. Y esa vez, el arraigo vino del reconocimiento de las raíces andinas, de la herencia indoamericana, un legado antes soslayado y entonces reafirmado en el aprecio de la originalidad de estos pueblos, de sus valores espirituales, éticos y estéticos.

Surgió entonces ese gran interrogante, esa pregunta apremiante y postergada siempre: «¿Qué significa ser ecuatoriano?» Y, luego, esta otra: «¿Somos, acaso, una nación?» Mucho tiempo transcurrió para que nos planteáramos cuestiones como estas. Y nos las seguimos planteando y aún no hemos hallado respuestas valederas ni creo que las encontremos algún día. Deberíamos asumir el hecho de que ser ecuatoriano es ante todo un acto de fe. Esto significa que si bien afirmo mi identidad nacional, mi pertenencia a esta tierra, sin embargo más allá de lo adjetivo, no sabría explicar en qué radica lo ecuatoriano. Ser ecuatoriano es un sentimiento y es también una intelección nebulosa que no logramos asir del todo.

Un vago sentimiento de la identidad «del Quito» que surgió en la segunda mitad del siglo XVIII cuando ilustrados como Pedro Vicente Maldonado, Juan de Velasco y Eugenio Espejo se propusieron explicar esas dos circunstancias que atañen a todo pueblo: su lugar en la geografía y su puesto en la historia. En otras palabras, representarnos el desde-donde-somos y el desde-cuándo-estamos. Se develó la individualidad de este país que, a despecho de regionalismos, secularmente se lo conoció como «el Quito» y que por siglos se lo subsumió en ajenas identidades: los virreinos de Perú y Nueva Granada. Esta preocupación quedó flotando a través de una cultura que yo llamo «de la asimilación» y que divagó a lo largo de nuestro siglo XIX y durante las dos primeras décadas del XX por encima del fragor de las luchas políticas y los odios de facciones y partidos.

Pensar la nación desde su pasado, desde lo telúrico fue la gran aventura intelectual de la generación del 30. Al Estado lo diseñan los juristas, los administradores y los agrimensores; la nación es el proyecto inacabado de los pueblos, la gesta de los antepasados, el sueño lírico de los poetas, de los artistas, de los juglares que cantan las tristezas y alegrías de su pueblo.

Gracias.

Nota:

<sup>1</sup> Discurso pronunciado por Juan Valdano en la entrega del Premio Eugenio Espejo 2020. 16 de septiembre, Salón Amarillo, Palacio de Carondelet.

# CRÓNICA CULTURAL

## A QUIENES PARTIERON

Como nos recuerda el Eclesiastés, hay un tiempo para vivir y uno para morir. Para quienes en vida y públicamente supieron hacer el bien a la sociedad de la cual formaron parte, el elogio a su memoria no es sino justa y merecida correspondencia de todos quienes, en ella, sobrevivimos aún. Justicia de por medio, a su sombra se recogen tantas personas que, procediendo en forma similar, han cumplido los deberes de caridad y amor al prójimo sin alarde alguno. La partida deja un vacío, se dice continuamente en las notas y esquelas de pésame. Sería mejor afirmar lo contrario, pues, con la muerte de estos seres ejemplares, se va a enriquecer el acervo espiritual de la comunidad, única arma valedera para contrarrestar todo lo perverso e irracional que, en contrapartida, por igual nos va a rodear.

Y así, pues, recordemos, primero, a **Betty Wappenstein**, la fundadora y mantenedora de «La Galería» (1977-2001), paradigmático sitio de exhibiciones artísticas, ubicada en esa bella y boscosa calle, la Juan Rodríguez, en Quito. Falleció el 19 de junio. Se la recuerda por el impulso que dio a la difusión de las artes en el país y por el apoyo a muchos artistas jóvenes que por primera vez expusieron en sus salas. En 1984 dio curso a un proyecto inolvidable, «Arte Vial», una exposición con grandes vallas ubicadas a lo largo de la vía a la Mitad del Mundo de la cual surgía, a cada paso, la obra

de nuestros mejores artistas. Y a su favor cuenta que, en más de una ocasión, se dio el lujo de llevar obras ecuatorianas a ferias internacionales de arte. Pocas personas como ella para unir a una sugestiva y rica personalidad, el afán por trabajar codo a codo en bien de nuestra cultura. Una gestora inolvidable.

**Miguel Varea**, el *enfant terrible* del arte del país, nos dejó el 16 de abril. Siempre inconforme con lo que sucedía en el medio, no se diga en los últimos tiempos que le tocó vivir, dejó un sorprendente legado con cuadros minuciosamente trazados con exquisitez, en los cuales era su costumbre intercalar textos desafiantes o enigmáticos. Dibujos que acrecentaban su posición herética para con lo establecido, que se exhibían en muestras bautizadas por su propio genio, tal: «Una estética del disimulo» en la PUCE en 2003, «Un país con la korrea al cuello» en la Casa San Lucas cuatro años después o «Y si nuevas cadenas preparan... el paísito marcha», en la FLACSO en 2009. Y en sus libros, cosa igual. Va a ser difícil olvidarlo por su figura desgarbada, su independiente manera de ser y su franqueza en el decir. Fue una fortuna haberlo conocido, en medio del fragor juvenil siempre contestatario de esos inolvidables años sesenta.

El 16 de mayo murió en Guayaquil **Yela Loffredo de Klein**, quien no solo por su obra

escultórica, sino por la labor cultural realizada en Las Peñas y en la Escuela Politécnica del Litoral, mereció el Premio Nacional Eugenio Espejo, en la categoría de artes, en 1999. Por su gesto siempre generoso, era llamada «la madre de los artistas», honroso título, acaso mayor a la presea oficial que recibió.

**Giti Neuman** partió intempestivamente el 4 de febrero; destacó por una extensa y multifacética labor artística que llegaba hasta a la fabricación de papel para algunas de sus obras. En la Estampería Quiteña, a la que dedicó mucho de su entusiasmo, se habrá sentido más todavía esta lamentable pérdida.

A **José Antonio Gómez Iturralde**, fallecido el 21 de julio, habrá que reconocerle como modelo de investigador y de fidelidad a la memoria de su ciudad, Guayaquil. Escribió y publicó no menos de veinte libros de importancia para la bibliografía del puerto, algunos de ellos fruto de un trabajo de años, que solo un temperamento empeñoso y lúcido como el suyo, lo permitía. Dirigió por largo tiempo el Archivo Histórico del Guayas y más de una batalla debió librar por su autonomía y supervivencia. En 1999 obtuvo el Premio Nacional del Libro por *Los periódicos guayaquileños en la historia*.

Algo similar se debería decir de **Gerardo Martínez Espinosa**, desaparecido el 18 de junio, estudioso de la cultura popular, director ejecutivo



Carlos Rosero, *Un barco de papel navega por mis pensamientos*, 2000.

por largos años del Centro Interamericano de Artes Populares CIDAP, cuya sede en Cuenca se consiguió en buena medida por sus gestiones y donde trabajó incansablemente en defensa de las artesanías; respetado conferencista y autor de libros como *Pasaporte a la vida*, uno de sus últimos.

La ausencia de **Rodrigo Pesántez Rodas**, producida casi sorpresivamente el 2 de abril, fue lamentada en los círculos literarios del país por la importante labor que en ese campo había realizado durante muchos años. Fue, sobre todo, un investigador de nuestra literatura, publicó obras de valía, tal su *Panorama del ensayo en el Ecuador* o *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*. Poeta de reconocida trayectoria, obtuvo el primer premio en el concurso de *El Universo* de 1962.

Merecido espacio en esta crónica de duelo merece el padre salesiano **Juan Botasso**, fallecido el 24 de diciembre de 2019. Italiano de nacimiento, desde su llegada al Ecuador a fines de los cincuenta, muy pronto dedicó todas sus energías a la recuperación y difusión del patrimonio de los pueblos indígenas de nuestra Amazonía, en un inicio de los pertenecientes a la nacionalidad shuar, parte importante de una extensa labor que abarcó, entre otras iniciativas, la edición de una colección de testimonios titulada *Mundo Shuar*, que se prolongó, luego, a la labor editorial de Abya-Yala, siempre inspirado en la necesidad de documentar, investigar y publicar sobre los pueblos indígenas. Abya-Yala, que fue creciendo bajo su guía y diversificándose en sus realizaciones, mereció el Premio Nacional Eugenio Espejo en 2008.

Y a esta nómina deberían agregarse los nombres de otros ilustres ecuatorianos. **Leonardo Vicuña Izquierdo**, economista y propulsor junto a **Elías Muñoz Vicuña** de una vasta producción bibliográfica de rescate documental propiciada en la Universidad de Guayaquil, el 11 de abril; de **Rogelia Carrillo de Landázuri**, educadora de larga experiencia y a quien muchos la recuerdan como coautora de una obra emblemática de lectura escolar titulada *El escolar ecuatoriano*, el 24 de abril; del reconocido fotógrafo **Víctor Jácome** el 24 de agosto, de vasta trayectoria en el ramo, en la dirigencia sindical y autor de una selección de sus trabajos, que se recogió en un libro editado por el Consejo Nacional de Cultura en 2014; dos cultores de la música popular: la cantante **Mercedes Mendoza Suasti**, el 17 de mayo, y **Guillermo Rodríguez**, «el requinto de oro de América» según sus admiradores, el 29 de julio; **Diego Brito**, reconocido gestor cultural, productor y músico, el 12 de abril; y el músico argentino **Claudio Durán**, radicado en Ecuador desde hace cuatro décadas, el 5 de septiembre.

Concluye esta nómina por fuerza limitada, con el recuerdo de **Matthias Abram**, italiano de

Bolzano, impulsor de la educación intercultural bilingüe, intelectual de nota, coleccionista, perspicaz observador de nuestro movimiento cultural y amante del Ecuador, al punto que parte del año vivía en casa propia en un bello barrio de la capital, el 1 de marzo.

A quienes partieron en este tiempo de extendidos pesares, va entonces nuestro homenaje por lo que hicieron a nuestra cultura desde sus diversos ámbitos. Que su recuerdo no se pierda devorado por el pasar del tiempo y el olvido de las nuevas generaciones y que, al contrario, sean parte de nuestra memoria histórica en todo cuanto con calidad aportaron.

#### EL PROYECTO LIPADA-PUCE

Una iniciativa loable es la que han emprendido investigadores de la PUCE, en la capital. Se trata de un laboratorio/archivo llamado a conservar, investigar y difundir materiales sobre arqui-

tectura, diseño y artes del Ecuador. Ha nacido de la mano de Giada Lusardi, profesora a tiempo completo de dicha universidad.

El proyecto trata de remediar la falta de sistematización de las fuentes documentales sobre aquellas áreas del saber y constituye, desde ya, un importante auxiliar para las investigaciones que se realicen en el futuro. Suple una senti-

da carencia, pues, antes de ahora, salvo algunos repositorios específicos, como los de la Casa de la Cultura, el Museo de la Arquitectura o el Banco Central, hoy en el Ministerio de Cultura y Patrimonio, no existía en el país un espacio físico y virtual donde se pudieran conservar y sistematizar documentos sobre la materia, libros, catálogos, recortes de prensa, fotografías, testimonios orales. Una tarea de salvataje a la que se incorporan fines de carácter académico y científico, cuyos primeros beneficiados serían los estudiantes de la universidad.

Para la impulsora y directora de este proyecto, quien se ha inspirado en semejantes de otros países, se trata tanto de un laboratorio como de un archivo. Lo primero, porque, en sus palabras, es «un espacio dinámico de experimentación y generación de nuevas aproximaciones teóricas sobre la producción creativa de arquitectos, diseñadores y artistas». Y es archivo, en cuanto «es un espacio que conserva, investiga y difunde las memorias custodiadas en sus documentos, mostrando la riqueza y complejidad de la historia». Claro que este es solo el comienzo de la explicación, pues, el proyecto pretende innovadores métodos de trabajo y de acceso a los materiales recuperados. Una novedad en el medio, sin duda.

En la actualidad cuenta con fondos provenientes de fuentes privadas como los de «La Galería», el Centro de Arte Contemporáneo, las galerías Madeleine Hollaender y No Mínimo, los archivos de Ovidio Wappenstein, Oswaldo

Muñoz Mariño y Karl Khon. Es, en resumen, una iniciativa que merece aplauso y apoyo.

#### BIBLIOTECA Y MUSEO NACIONALES

En los últimos meses se ha comentado bastante sobre estas dos emblemáticas instituciones de ya larga tradición en la cultura de nuestro país. Los comentarios parten de varias fuentes, unas de marcado optimismo y provistos de una alta carga mediática, como es lo usual entre los portavoces de las oficinas de comunicación del sector público, otras, provenientes de personas interesadas en nuestra actividad cultural y, sobre todo, de los numerosos usuarios de los servicios que brindan dichas entidades.

En lo concerniente a la Biblioteca Nacional, ésta ha reanudado la atención al público en un nuevo local ubicado, ni más, ni menos, que en un antiguo hospital entregado en comodato. Casi de inmediato de haber sido difundida esta noticia, varias personas se han preguntado por el motivo de tal cambio, pues, de tiempo atrás, será cosa de cuarenta años, se creía que la Biblioteca había arribado, por fin, a un local especialmente construido para los fines de su actividad concluyendo, así, ese largo y tortuoso ciclo que la llevó de una vieja pista de patinaje a la antigua sede de una institución bancaria, edificios, ambos, poco funcionales y ajenos.

Cuando se inauguraba el nuevo local para la Biblioteca Nacional en la Casa de la Cultura, hacia junio de 1983, el país se ufano por contar, al fin, con un local apropiado para su funcionamiento, tal como lo es en otros países, con amplias salas de lectura, cubículos para investigadores, suficiente espacio para el depósito de los fondos bibliográficos, unido por un ascensor con las salas de lectura, oficinas separadas para el ingreso, clasificación y catalogación, espacio para fotocopiado y, además, con un auditorio propio para seminarios y salas para reuniones de grupos de trabajo.

Y ahora, como si se quisiera volver al viejo y penoso ciclo, la Biblioteca reabre sus puertas en un edificio improvisado. Parece de locos tal cambio. ¿Cuál el motivo? se dirá, y no se encuentra una respuesta que satisfaga en lo más mínimo. El pretexto, porque es pretexto y no razón suficiente, que, por mandato de la Ley Orgánica de Cultura, la Biblioteca ha adquirido una personería diferente a la Casa de la Cultura, que la alojaba. Para ello, se dice, era necesario cambiar de local.

Pero esta excusa no es aceptable, pues, si legalmente esto fuera así, ¿qué le impedía continuar en la antigua sede después de una negociación con la Casa de la Cultura? Sin duda que las autoridades del Ministerio de Cultura se han dejado sorprender con aquel argumento y lo único que han hecho, valga su ya proverbial desconocimiento en la materia, es satisfacer el interés de alguien para gobernar en casa propia sin miramiento por la accesibilidad y comodidad de los usuarios, que son o deberían ser el fin mismo de sus servicios.



Y, para colmo, se ha contratado una nueva planta de personal, diferente a la que antes existía y se ha incurrido en gastos de movilización y adecuación del local, casi medio millón de dólares. Como si el dinero público sobrara en las actuales circunstancias. No cabe duda, entonces, que en nuestro medio burocrático todo es posible.

Cosa similar acontece con el Museo Nacional. A alguien se le vino en mente que era mejor trasladarlo al antiguo edificio de UNASUR y abandonar el actual, inaugurado con toda pompa —y gasto— en mayo de 2017. Parecería que a las actuales autoridades culturales nuevamente les importa menos servir a un público numeroso proveniente de los sectores populares y del ámbito estudiantil que atender a algún interesado por favorecer la ruta turística de contados y selectos visitantes.

Nótese que biblioteca y museo donde están ubicados —o donde estaban al momento de la circulación de este periódico—, permitían un fácil acceso del público. La Biblioteca Nacional, que por desgracia no es en realidad sino una biblioteca estudiantil para consultas y tareas escolares, tenía la virtud de encontrarse a un paso de colegios y universidades, en la ruta de movilidad de los alumnos. El Museo, además, abría sus puertas a cientos de visitantes que hacían del fin de semana su modesto descanso en el tradicional parque de El Ejido. Penosa comparación entre lo que sucedía en un pasado próximo y lo que acontecerá en los días venideros.

Y, claro, estos dos traslados constarán en las infames y pomposas «rendiciones de cuentas» de autoridades que parecerían no conocer las realidades de nuestra vida cultural. Para encontrar algo de justificación a este desaguisado, consolémonos elucubrando algo sencillo: quienes dispusieron estos cambios, nunca visitaron una biblioteca o un museo o, si los visitaron alguna vez, jamás les prestaron atención.

#### EL APOYO AL LIBRO Y A LA LECTURA

Fue una grata novedad que Juana Neira se haya encargado dirigir el Plan Nacional del Libro y la Lectura. Su presencia casi resultaba algo obvio dada su larga trayectoria en esta área. No debió ser sometida a largo y engorroso proceso de selección, mecanismo burocrático que en ocasiones solo encubre favoritismos. Pero en este caso, la elección ha sido justa y corta toda alabanza.

Ahora bien, ahí no puede quedar el asunto. Lo importante está en que la nueva autoridad tenga recursos y cuente con un personal competente para la administración. Y las primeras noticias, provenientes de su propia persona, contradicen estas esperanzas. Tiene contados recursos monetarios y poco personal. Los mismos problemas y dificultades de siempre, acaso incrementados porque a alguien de las esferas oficiales, en 2017, se le ocurrió convertir al plan en una gerencia, como si esto fuera, por sí mismo, la tabla de salvación a problemas

estructurales que vienen de tiempo atrás. Nada favorece que sea una gerencia o una dirección en la estructura ministerial, si las cosas van como van.

Un buen plan es tarea gigantesca, que requiere muchos recursos, el apoyo de las altas esferas gubernamentales e iniciativas. Sobre todo, iniciativas que rompan el esquema que se ha venido aplicando en los últimos años: ferias de libro y publicaciones, como si allí estuviese el problema. Y la nueva directora lo sabe muy bien y, en su conocimiento y entusiasmo, radican las esperanzas porque el plan se empiece a mover de verdad y haga bien, un gran bien, al fortalecimiento cultural del país, sobre todo en esta época en la cual necesitamos de urgencia el ancla de la cultura para salvarnos de verdad.

#### HAN TRANSCURRIDO CIEN AÑOS

Efectivamente, han transcurrido cien años de eventos o escritos que se conservan, o se deberían conservar en la memoria cultural de nuestro país. Conviene recordarlos para evocar a los hombres y mujeres que estuvieron, con esperanzas y entusiasmo, atrás de estas realizaciones.

En primer lugar, la fundación del Centro de Estudiantes de Medicina, una sociedad de jóvenes universitarios que trabajó con intensidad pocas veces vista en el área y que publicó una

célebre revista; y, luego, la decisión del Congreso Nacional de reconocer a la Sociedad de Estudios Histórico Americanos como Academia Nacional de Historia. Así también, la inauguración del monumento a la primera imprenta, en Ambato, y del Parque del Centenario, en Guayaquil.

En 1920 se publicaron importantes obras. Unas, que han servido hasta la actualidad como fuentes documentales para jóvenes investigadores, tal la *Historia de la revolución de octubre y campaña libertadora 1820-1822* de Camilo Destruge, la *Historia de la República del Ecuador* de José Le Gouhir, la *Cronología del periodismo ecuatoriano* y *Pseudónimos en la prensa nacional* de Carlos Rolando. Y, además, *Semántica o ensayo de lexicografía ecuatoriana* de Gustavo Lemos o *Ecuador en los cien años de independencia de Guayaquil* de Gonzalo Orellana. Pero cuentan, también, creaciones literarias de mérito, como *La flauta de ónix* de Arturo Borja y *Biografías y semblanzas* de Manuel J. Calle.

Aquel 1920 fallecieron Juan Benigno Vela —escritor, político y parlamentario—, el pintor Rafael Troya y los escritores y diplomáticos Miguel Valverde y Carlos R. Tobar.

Se recuerda, en fin, el centenario del nacimiento de Antonio Lloret Bastidas, Oswaldo Albornoz Peralta, Guillermo Bossano Valdivieso, Ramiro Borja y Borja, Jorge Isaac Cazorla, Estela Parral de Terán y Edmundo Ribadeneira Meneses.



Carlos Rosero, de las serie *Clips*, 2010.

# EL VOLCÁN Y EL COLIBRÍ. AUTOBIOGRAFÍA DE JORGE CARRERA ANDRADE

Enrique Ojeda

Estoy consciente que este año celebramos —o deberíamos celebrar— el quincuagésimo aniversario de la publicación de la encantadora autobiografía de Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí*. Por haber sido testigo de la producción de esta obra, rememoro aquí las circunstancias que presidieron la creación de esta autobiografía.

Estamos en junio de 1968. Carrera Andrade recibe una invitación a participar en el Festival Internacional de Poesía patrocinado por el Lincoln Center de Nueva York. Con Nicanor Parra, Carrera Andrade representa a Hispanoamérica. Días más tarde, la Universidad del Estado de Nueva York, sede en Stony Brook, Long Island, celebra otro festival internacional de poesía. Evento importante en la vida del poeta pues, en septiembre de ese año, esa universidad lo invitó a unirse a la facultad en calidad de profesor distinguido.

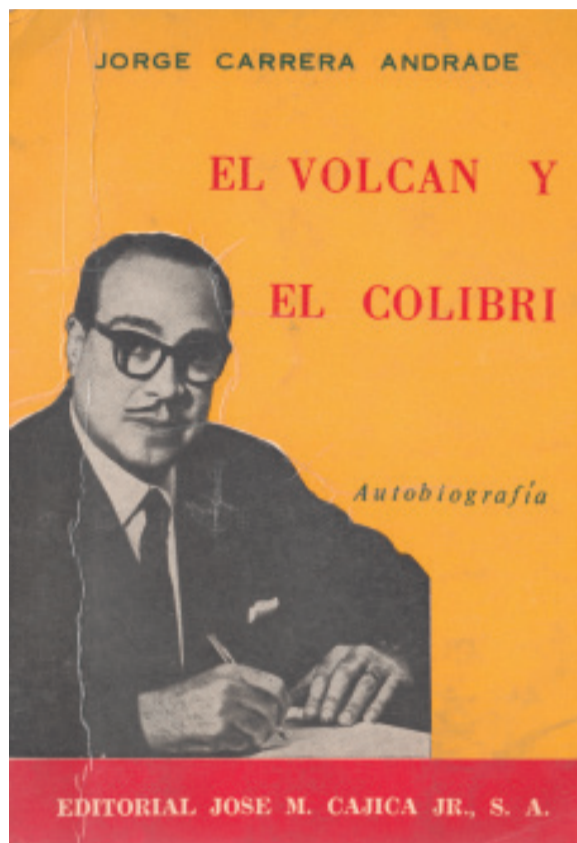
Como yo enseñaba entonces en esa institución, pasábamos largas horas juntos en las que con frecuencia el poeta rememoraba detalles de su vida. A los 67 años de edad, su prodigiosa memoria revivía un pasado en el que la historia patria y los acontecimientos de Europa y del Lejano Oriente fueron los escenarios de su vida.

Pensé que el placer que yo sentía al escuchar las circunstancias de su existencia podría ser participado y sugerí a Carrera Andrade que escribiera su autobiografía. En unos meses el texto estaba listo. El libro apareció en 1970 en Puebla, México, gracias al interés que el editor José M. Cajica manifestó por auspiciar las obras de escritores ecuatorianos a partir de la publicación de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima. La Corporación Editora Nacional publicó en 1989 una segunda edición.

Lamentablemente, por lo reducido del formato, la mala calidad del papel y el número de errores tipográficos en cada página, esta última edición deslució la gracia y méritos estéticos de la obra.

Se concluye que autobiografía de tanto mérito debe beneficiarse de una tercera edición que revalide su importancia y encanto a sus nuevos lectores. Qué mejor manera de celebrar los cincuenta años de su aparición.

Carrera Andrade, nacido en Quito en 1902 y fallecido en esa misma ciudad en 1978, si bien pasó buena parte de su existencia en el extranjero, fue siempre un observador atento y preocupado de la vida nacional. Quienes



Portada de la edición original de 1970.

conozcan, por superficialmente que ello sea, la obra de Carrera Andrade, no podrán menos de reconocer que fue su patria el objeto de sus más hondas y constantes preocupaciones. En efecto, el contorno físico y el colorido de su país se reflejan en la armoniosa transparencia de sus estrofas lo mismo que la historia y la cultura ecuatorianas vienen a ser el tema casi exclusivo de sus afanosas investigaciones que florecieron en esa serie de volúmenes, herencia espiritual ingente que muchos países envidiarían y que el nuestro parece no apreciar: *La tierra siempre verde*, *El camino del sol*, *El fabuloso reino de Quito*, *Galería de místicos y de insurgentes*, *Radiografía de la Cultura Ecuatoriana*, *Retrato cultural del Ecuador* y *El volcán y el colibrí*, autobiografía del autor sobre la que se destaca la

**Su patria el  
objeto de sus  
más hondas  
y constantes  
preocupaciones.**

imagen física y espiritual de su país amado. A los cincuenta años de la publicación de su autobiografía es hora de tornar nuestra atención a la espléndida herencia que legó al Ecuador

Se abren las páginas de esta autobiografía en el trasfondo del Quito apacible y a veces violento de principios de siglo. La quietud pastoral de ese conglomerado de sesenta mil almas estalló en la brutal masacre de los Alfaro de la que Carrera Andrade, a la edad de diez años, fue testigo presencial. El volumen concluye en junio de 1967 relatando su renuncia al cargo de Ministro de Relaciones Exteriores y su retorno a la vida privada en la misma ciudad donde vio la luz primera.

En el fluir de esos cincuenta años, hallan eco los profundos cambios que fueron sucediéndose en el ámbito nacional: las tumultuosas y trágicas postrimerías del liberalismo alfarista, los orígenes del movimiento socialista, la revolución juliana, el inicio y prolongado, si bien intermitente, desarrollo del velasquismo, la derrota de 1941 y el Protocolo de Río de Janeiro, las dictaduras militares y los intervalos de régimen constitucional, las relaciones internacionales del Ecuador. Todos estos acontecimientos surgen en estas páginas, no en calidad de historia sino como algo vivido y sufrido en lo íntimo del alma.

Lo mismo podría decirse del ámbito internacional porque, en virtud de sus destinos diplomáticos en Francia, Japón, Estados Unidos e Inglaterra, Carrera Andrade fue testigo presencial de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, del período de reconstrucción que la siguió y de la prolongada «Guerra Fría». No conozco autor ecuatoriano que haya tenido el raro privilegio de vivir «en carne propia» las vicisitudes de nuestro siglo y recrear esas experiencias en el límpido espejo de una prosa que ha llegado, con la madurez de su autor, a una transparencia, armonía y expresividad cuales no se encuentran sino en sus más logrados poemas.

Pero sería un error pensar que Carrera Andrade se ocupa exclusivamente de los grandes acontecimientos que sobrevivieron en su país y en el mundo. Con el mismo interés, el poeta que obra en él, el observador atento y minucioso de los seres y paisajes que le rodean, va levantando una galería de admirables retratos en cuyas breves e intensas fórmulas ofrece una acabada imagen física y anímica de un personaje, de un país, de una ciudad. Adelantemos algunos ejemplos. He aquí a Gabriela Mistral, según la contempló durante el verano de 1929, pasado en el Vacluse, en casa de la poetisa:

En realidad, la figura de Gabriela Mistral infundía respeto por su aire grave, su rostro severo, triste y vigoroso al mismo tiempo, encuadrado por el cabello oscuro, cortado como por un hacha...

El paso largo y su ropaje talar descubrían el verdadero carácter de Gabriela, inclinada al misticismo teresiano y a la austeridad claustral. (pp. 80-81)

*El volcán y el colibrí* trae dos retratos de Velasco Ibarra. El primero es de 1933. Carrera Andrade que actuaba de prosecretario y luego de secretario del Congreso observó largamente al entonces diputado por Pichincha que empezó a distinguirse por sus elocuentes ataques al régimen de Martínez Mera, a quien el Congreso Nacional terminó por derrocar:

La actitud tribunicia del diputado Velasco Ibarra, su gesto de gravedad, su figura descarnada y sus palabras explosivas crearon en la mente del pueblo una imagen de austeridad y patriotismo.

Desde la prosecretaría pude juzgar imparcialmente al hombre. Apasionado, inestable, severo como un inquisidor, paladín de la virtud, convencido de la propia honradez, pero no de la de los otros, vulnerable a la adulación y a la intriga, ambicioso de un solo puesto —el de la presidencia de la república— [...] (p. 95).

El segundo retrato de Velasco Ibarra corresponde al año 1960. Por uno de esos cambios típicos en la política nacional, Velasco Ibarra —su enemigo de antaño— nombró a Carrera Andrade embajador en misión especial ante los gobiernos de Chile, Argentina y Brasil en los que se trataba de crear un ambiente favorable a la tesis ecuatoriana sobre la nulidad del Protocolo de Río de Janeiro. Durante la conferencia privada con Velasco Ibarra, Carrera Andrade anotó:

Pude contemplar a mi guisa el semblante del hombre que subía por cuarta vez al solio presidencial. La piel apergamizada cubría directamente la estructura ósea, dándole una apariencia enérgica. Nariz voluminosa, boca grande, ojos encajados que dejaban escapar una mirada severa y rencorosa, detrás de las gafas. Hablaba con una voz ronca, como de atabales funerarios. Su faz totémica, imperturbable, enigmática [...] (p. 234).

En ocasiones los juicios contenidos en *El volcán y el colibrí*, versan sobre escritores cuyas obras había conocido a lo largo de sus peregrinaciones diplomáticas. Al tratar de ellos, no obstante lo largo de la lista, los califica con epítetos que definen las características salientes de su estilo. En el caso de escritores de mayor consideración, los comentarios se expanden sin perder su precisión y unidad. Tal el juicio sobre Borges:

Sin lugar a duda, el más admirado en París entre los autores latinoamericanos, era Jorge Luis Borges, por la forma inteligente de enredar y desenredar sus relatos laberínticos. La claridad y sobriedad de su estilo ponían de manifiesto la construcción fantástica de sus creaciones, de sus planos arquitectónicos con pasadizos secretos y cámaras de magia.

La escritura de Borges que puede llamarse cabalística, es un producto mixto del pensamiento, de la erudición y de cierta clase de superchería no censurable, forjada para deleite intelectual del lector. (p. 300)

Con la misma finura de observación podía Carrera Andrade dar la imagen física y humana de una ciudad. Al referirse a nuestro puerto principal, en ocasión de su primera visita a éste en 1922, compone un cuadro tan acertado en su brevedad:

La ciudad de Guayaquil, con sus malecones pintorescos, sus casas de madera y sus soportales llenos de sombra, junto a la ancha corriente de la ría era un símbolo de cordialidad espontánea, progreso y libertad... El habla cadenciosa del guayaquileño, las costumbres liberales, la belleza y sociabilidad de las mujeres, el cosmopolitismo del comercio, la proliferación de las pequeñas industrias, eran otras tantas promesas de vida diferente a la de Quito, inactiva, señorial, con sabor de feudalismo agrario y austeridad de convento. (p. 47)

Pero es al tratar de los elementos constitutivos del paisaje ecuatoriano cuando el lirismo y emoción del autor entran en juego erigiendo enunciados que rivalizan con sus más logradas estrofas en intensidad poética y en osadía metafórica. El «volcán» y el «colibrí», escogidos para título de su autobiografía, simbolizan la grandiosidad telúrica y la delicada belleza del paisaje ecuatoriano:

¡Volcanes en erupción, antorchas telúricas; volcanes, cofres de tesoros; volcanes serenos y geométricos como pirámides para acercarse al cielo más límpido del planeta y adorar al sol; volcanes de

cuyo fuego interno sacan su colorido los colibríes, pedrería volante: de vuestra sustancia íntima están hechos los hombres del Ecuador, profundos, ardientes y, en ocasiones, impasibles en medio de las tormentas! (p. 39)

Los colibríes eran mi recreo en el jardín de la quinta de mi propiedad. Muchas veces examinaba yo el cuerpecillo alargado de esas aves minúsculas, formadas en ocasiones por sólo las plumas terminadas en forma de áncora. Aves verdiazules cuyo vuelo es una vibración y cuya vida una embriaguez, siempre me han parecido un símbolo de la poesía, del arte y del sentimiento en general, que no es otra cosa que embriaguez y vibración. El colibrí merece ser el ave heráldica del pueblo ecuatoriano porque es una imagen de la delicadeza y del fulgor fugaz, como la encarnación viva del epigrama. (p. 206)

Se ha dicho que la autobiografía de Carrera Andrade concluye narrando los acontecimientos que marcaron su vida en 1967: su actuación como canciller de la república (19 de noviembre a 12 de junio), truncada por compromisos políticos contraídos por el presidente Otto Arosemena Gómez, y su retorno a la vida privada en la ciudad natal, a los 65 años de edad y en la plenitud de su vigor físico. Las últimas líneas del libro son un himno a la vida, una declaración postrera de aquellos intereses y preocupaciones que habían dominado su existencia, el canto de cisne antes de que las sombras del desencanto, la enfermedad y el abandono oscurecieran sus últimos años:

Finalmente se cumplía mi deseo de arraigarme en el suelo de mi país. Era como un viaje retrospectivo hacia el pasado. Volvía a encontrar la tierra de mi infancia y mi juventud. Las cosas me entregaban su significado profundo. Volcán amigo, aire amigo, árbol y golondrinas amigos. El círculo de mis relaciones con la naturaleza me producía alborozo, pese a mi conciencia de la fugacidad del tiempo. Contaba yo mis días con ademán sereno, rebosando de plenitud interior, sin dejar de condolerme por la suerte de mis hermanos los indios del Ecuador que bien podían repetir con los antiguos aztecas aquello de «sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar, no es verdad que venimos a vivir en la tierra». En el fondo de mi ser, por el contrario, me decía: yo he venido a conocer, he venido a descubrir y no sólo a soñar sobre esta tierra de mis padres.

Proyectaba Carrera Andrade dar una segunda parte a este volumen de memorias. Le estaba aún reservado uno que otro grato suceso: su permanencia en La Haya como embajador en los Países Bajos (septiembre 22 de 1967 a septiembre 17 de 1968); homenajes a su obra literaria en París y en otras ciudades europeas; sus éxitos en los festivales internacionales de Stony Brook (Long Island) y el Lincoln Center de Nueva York (junio de 1968); la aparición de su obra *Poesía última* en el verano del mismo año en esa ciudad. Sin embargo, por inquina de un funcionario de la cancillería



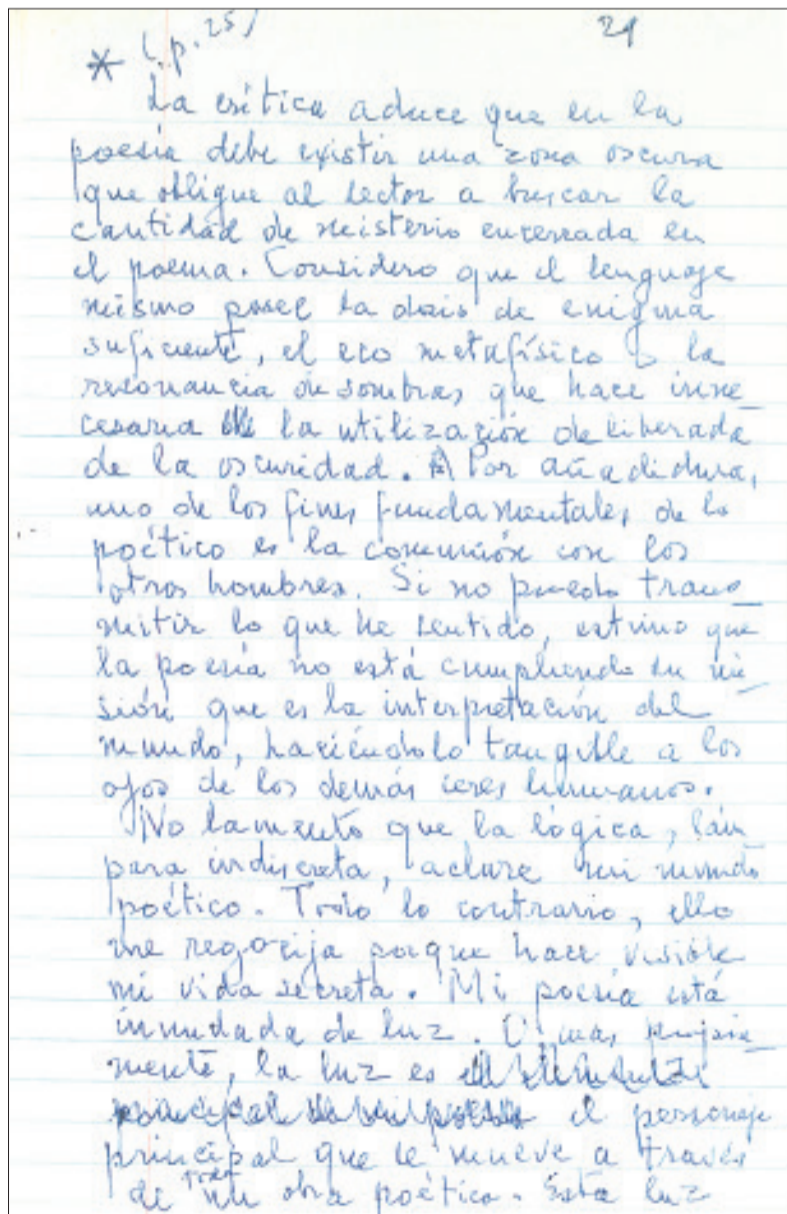
Jorge Carrera Andrade



Dibujo de Ramón Martín Durbán Bielsa, 1945. Archivo CCE.

**«Yo he venido a conocer, he venido a descubrir y no sólo a soñar sobre esta tierra de mis padres»**

**Jorge Carrera Andrade**



Diario personal de Carrera Andrade, 1971. AHMC.

quien «le había jurado odio eterno», según me escribió Carrera Andrade en esos días, se le exigió que renunciara a la embajada y sumariamente se le jubiló del servicio diplomático alegando su edad (66 años) mientras otros embajadores, mayores que él, seguían desempeñando sus funciones.

Por fortuna, enseñaba yo entonces en la Universidad del Estado de Nueva York en Long Island y, dado el renombre de Carrera Andrade en los Estados Unidos, me fue fácil obtener de las autoridades de esa prestigiosa institución el que le nombraran «Distinguido Profesor Visitante», sin más obligación que la de enseñar un curso de cultura hispanoamericana y dar tres conferencias. Éstas, más las dos sustentadas en Vassar College y Harvard University, fueron publicadas en versión inglesa por la Universidad del Estado de Nueva York en 1973 con el título de *Reflexions On Spanish American Poetry*. El texto original en español apareció en *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador*, Vol. VI, No. 17, septiembre-diciembre de 1983. La Casa de la Cultura Ecuatoriana lo publicó en forma de libro en julio de 1988.

Permaneció Carrera Andrade y su familia en Stony Brook de septiembre de 1969 a junio de 1971. Fueron veintiún meses de felicidad cumplida, en los que estuvo dichosamente entregado a sus lecturas y meditaciones en esas hermosas tierras, otrora bendecidas por la presencia de Walt Whitman. Allí surgieron sus últimos poemas, apropiadamente titulados «Estaciones de Stony Brook».

Los meses en Long Island fueron el último interludio en una vida que, en adelante, estaría poblada de sinsabores. Luego de su retorno a Francia e instalado en el apartamento de su suegra, 35, Rue de l'Aigle, en la Garenne, comenzó el período en que la indigencia (su jubilación mensual apenas

llegaba a 218 dólares), la enfermedad y, al fin, el abandono por parte de su esposa, le obligaron a retornar al Ecuador en septiembre de 1975.

Modestamente sostenido por la dignidad y el salario de director de la Biblioteca Nacional, desde el 5 de noviembre de 1975, resistiendo con entereza la enfermedad que paulatinamente le fue incapacitando en lo físico, y más la soledad y extrañamiento, consolado en días por la publicación de su *Obra poética completa* (1976) y los diversos homenajes que le hacían dentro y fuera del país, falleció en la tarde del 7 de noviembre de 1978 como había vivido en los últimos tres años, en la soledad más completa.

Lúcido hasta momentos antes de su muerte sorpresiva, Carrera Andrade no escribió desde 1972 sino unos cuantos artículos de periódico<sup>1</sup> y unas notas personales que la revista *Cultura* publicó en el mencionado número 17. Nada que constituyera una continuación de *El volcán y el colibrí*: lo melancólico y aun trágico de su existencia no podían dictarle más páginas autobiográficas.

Han pasado cincuenta años de la publicación de su autobiografía. Es deplorable que tan encantadora obra haya caído en el olvido, como el resto del más grande escritor ecuatoriano de este siglo, continúa agotada. Recuerdo estas frases del discurso de incorporación a la Academia Ecuatoriana de la Lengua que Carrera Andrade pronunció en 1963:

Sé que en mí honráis al pensamiento de una generación entera que supo amar a la nación ecuatoriana como a una madre desvalida y se consagró a ella ofreciéndole el concurso de sus ideas y sus actos. «El amor a la patria es el primer sentimiento de un hombre de bien» —dice un conocido escritor— y yo creo haber cumplido con este dictado de honor a lo largo de mi existencia.

Su autobiografía *El volcán y el colibrí*, en mayor grado que el resto de su obra, es elocuente testimonio de la pasión que Carrera Andrade sintió y demostró por su patria.

El mismo ejercicio de sus dones líricos y aquellos éxitos logrados en el exterior que consagraron su obra en verso, elevándola a una jerarquía sólo alcanzada en este siglo por César Vallejo, Neruda y Borges, Carrera Andrade los dedicó a su país natal: «Al cultivar la poesía, flor de las artes, yo la ponía sobre el altar de la patria. Sonaba el Ecuador como uno de los países más cultos, y ese renombre me llenaba de orgullo y me servía de inspiración para obras ulteriores». (p. 168). Mas sobre el poder de observación y exquisita sensibilidad, de la prodigiosa memoria con que evocó detalles y sucesos ocurridos largos años antes y de ese su estilo claro, armonioso y frecuentemente lírico, es ese amor patrio, indefectible y siempre presente, el que da a esta autobiografía su fascinación y encanto y, en último término, su más alta significación.

Nota:

<sup>1</sup> Una recopilación de los artículos escritos por Carrera Andrade para el diario *El Comercio*, de Quito, entre el 30 de octubre de 1976 y el 22 de octubre de 1978, fue publicada por el Consejo Nacional de Cultura en 2008, como separata del número 14 de la *Revista Nacional de Cultura*.

## DON ISAAC

Isaac J. Barrera era una persona sencilla, diríase que humilde, en el pleno y justo sentido del término. Venido de Otavalo, su tierra natal, a comienzos del siglo veinte, laboró en la capital en proyectos que pronto perfilaron su carácter y su vocación. Fundó la revista *Letras*, uno de los principales voceros del modernismo, trabajó un importante estudio monográfico sobre esta corriente literaria y, contemporáneamente, inició su colaboración en el diario *El Comercio*, del cual fue redactor, articulista y editorialista durante larguísimo tiempo, prácticamente hasta poco antes de su muerte, en 1970.

Varias las facetas que lo distinguieron. Como está ya dicho, en el periodismo, a cuyo oficio añadió su participación en el semanario *El Sol* en los días que precedieron a la revolución juliana y mediante artículos en varias publicaciones nacionales. También y en grado superlativo, en la historia, no solo por sus varios trabajos, monografías y libros, sino por sus actividades en la Academia Nacional de Historia, de la cual fue su director, y también de su *Boletín*. En la crítica literaria, se empeñó, tras muchas horas de desvelo, en ofrecer la obra mayor en su género y de su tiempo, la *Historia de la literatura ecuatoriana*, en cuatro volúmenes. Y, como si esto ya no fuera suficiente, participó en entidades culturales de renombre, como el Grupo América, el Instituto Cultural Ecuatoriano, la Academia Ecuatoriana de la Lengua y la Casa de la Cultura, de la cual fue miembro de una de sus secciones académicas.

Larga y fructífera estela la que dejó en vida. Lo que más llamó la atención de sus contemporáneos fue su fidelidad a toda empresa con la cual había adquirido compromiso. Lo hacía con esa calma, calma de espíritu, que la llevó tan adherida a su personalidad que, así, de la misma manera, levemente, se fue apagando hasta morir. «Los ríos más profundos son los que corren con menor rumor», como lo insinuaban los clásicos.

A los cincuenta años de su partida, el mayor elogio que ha sido posible recoger, se halla contenido en un artículo escrito por su hijo Jaime, en el diario *El Comercio*, quien, al igual que su padre, fue su asiduo colaborador por medio de una columna de opinión en la página editorial que la suscribía con el pseudónimo de Max Lux. Dice así:

Un mes ha transcurrido desde el día en que dimos sepultura al padre. Volvimos los hijos a la casa familiar silenciosos y tristes. Se había ido, para siempre, aquel que nos dio la vida y, junto con la vida, el carácter, la manera, el estilo, pues por él supimos apreciar la belleza y la bondad, el saber y el obrar, la discreción y la mesura.

En su escritorio, al lado de la maquinilla que utilizó hasta poco antes, estaba como tirado al azar un pequeño libro que todos los de la



*Avanzan los años y no hago nada de provecho. A mal y mal acabo un artículo para el periódico como un deber enojoso. He cumplido 85 años; hace tiempos que no publico un libro ni siento disposiciones para ello. Sin embargo, he escrito muchas páginas que se han ido al pasar de los días. Lo que más tengo es la poca disposición para hacer obra seguida: apenas párrafos, páginas tal vez, sin derrotero fijo para una obra. Tal vez pasó la hora y es el momento de detenerse completamente. Sin embargo, la labor del periódico, aunque no sea constante y*

*diaria, me hace falta seguirla, aunque sea con cierta intermitencia. No es verdad que me falta disposición, sino ánimo. Siento el cansancio de haber andado mucho y la necesidad de cerrar los ojos, no para dormir, sino para revivir el pasado. El gozo de soñar y el dolor de la realidad se aúnan, y de este modo, lo malo se compensa con lo bueno. Además de que la realidad dora mis días, y como en la vieja canción, tarareo mis penas que se convierten en alegría con el amor de mis hijos. (Escrito por Isaac J. Barrera pocos meses antes de su muerte).*

familia conocíamos y habíamos leído una y más veces: una antología de la poesía española en el que serranillas, coplas, cantigas, romances, habían cobrado vida repetidas veces, en las lecturas de sobremesa de hace mucho tiempo, cuando los niños que éramos escuchábamos embelesados venciendo el sueño.

Un verso de las coplas de Manrique llamó la atención en este momento de tristeza después de su partida. Destacaba nítido en la página y decía: «Aquel de buenos abrigo...».

Y eso era mi padre. Tuvo siempre la mano lista para el bueno y nunca le cerró las puertas, procuró ayudar y estimular y guiar. Y, asimismo, lo malo, lo incorrecto, lo torcido merecieron su franca reprobación. Aquel de buenos abrigo, se había marchado para siempre... ¿Quién va, ahora, a ocupar el lugar del juez incorruptible?

Los libros fueron, después de su mujer y sus hijos, su gran pasión. El libro consuela en el infortunio, decía un lema que había en uno de los anaqueles altos. Y muchas fueron las ocasiones en que tuvo que acudir al consuelo indicado cuando una muerte, una enfermedad, algo doloroso en la esfera privada o en la vida pública alcanzaban calidad de infortunio.

En la biblioteca de la casa encontrábamos los grandes libros de cultura universal. Y en ella busqué siempre el título que la circunstancia o el capricho exigían. Las horas pasaban leves sobre las páginas de Flaubert, o de Balzac, o de Tolstoi, o sobre las de Cervantes, Shakespeare

o Moliere. En fin, los grandes estaban allí, al alcance de todos. Y luego venía, en la sobremesa, el comentario, el diálogo socrático que busca la verdad o la esencia.

Fuerte era y nos parecía indestructible. Su abrazo inspiraba confianza y seguridad. Le gustaba la naturaleza y nos llevaba por la montaña o por los campos, quizás con Lucrecio bajo el brazo, para explicar una roca o una rama, en rol de naturalista sin pedagogía. Amaba las flores y, sobre todo, las rosas. Muchas veces, hace mucho tiempo, con don Carlos Mantilla Jácome, su buen amigo, se organizaban expediciones de visita a las quintas de los alrededores, para buscar propicias estacas de rosales y llevarlas a nuestras casas. Pequeño era su jardín, pero era su refugio en las horas de cansancio.

Trabajaba mucho. Estaba permanentemente consultando, escribiendo, corrigiendo pruebas de imprenta, enterándose de lo que pasaba en el país y en el mundo, alerta siempre a los nuevos valores. Sin embargo, volvía después a su Quijote, a sus trágicos griegos... a sus viejos libros siempre nuevos.

Estaba lleno de vida y de pronto, hace tal vez un año, tuvo el presentimiento de su muerte. Y no tuvo temor. Hablaba de ello naturalmente. Y fue consumiéndose, como una llama de candil que comenzara a declinar. Hasta que se apagó, tranquilamente, con admirable serenidad, rodeado por sus hijos y sus nietos. Así fue mi padre, don Isaac J. Barrera, fallecido hace un mes. Aquel de buenos amigos...

## DOS CIUDADES, DOS ESCRITORES

El 9 de octubre y 3 de noviembre se conmemoraron la independencia de Guayaquil y Cuenca, respectivamente, cumpliéndose exactamente doscientos años de su emancipación. En homenaje a nuestras urbes, hemos seleccionado dos textos de escritores ecuatorianos y sus impresiones cuando por primera vez las conocieron a principios del siglo XX.

Raúl Andrade, en un artículo publicado en 1970, nos transmite el efecto que tuvo sobre él la ciudad costeña cuando llegó a ella hace ya cien años. Andrade, nacido en Quito en 1905, vivió en Guayaquil durante cinco años, y colaboró con el diario *El Telégrafo*, bajo el seudónimo de Carlos Riga. Gonzalo Zaldumbide, en cambio, llegó a Cuenca en 1928. Sus impresiones

las recogió en dos textos que traslucen su entusiasmo y deslumbramiento por la ciudad, sus habitantes y un viaje por los accidentados caminos de la serranía, en gran parte a lomo de acémilas y en ferrocarril por breves momentos. Ambos nos muestran un país donde cada región parece estar desconectada de la otra, «ínsulas» en una nación diversa llamada Ecuador.

### GUAYAQUIL EN SUS AÑOS VEINTE

#### RAÚL ANDRADE

Como Quito, hacia 1920, era una ciudad anémica e insular, de caminos cortados, pendiente de la cordillera, sus habitantes vivían en perpetua y subconsciente nostalgia del mar. Bien lo expresaría un poeta frondoso y sedentario con ingenuo lirismo: «¡Oh mar! No te conozco, pero te canto con simpatía...».

Dos angostas paralelas de hierro ligaban al altiplano y al bajío y el viaje se hacía azaroso, mortificante y agotador, no tanto por la distancia cuanto por la morosa lentitud. Esa geografía nacional cortada y entrecortada, ese descendimiento por la breña, daban al viajero una curiosa sensación de «tobogán» vertical y vértigo sobresaltado, casi de volantín en tirabuzón que, al fin, desemboca en la orilla del «caudaloso Guayas» de la poesía decimonónica. Por cierto, yo prefería prestar oído a ese murmullo opaco, como de plomo derretido, que Wenceslao Pareja traducía con elegante acento:

La voz del río es lenta, la voz del río es grave  
El patriarca barbudo viejas historias sabe...

cuyas sugerentes imágenes volvían lo más atemperado y sereno, rescatándolo de ese lugar común que, como «el soberbio Pichincha», se ha archivado por fin con las oleografías patrioterías.

Así se me desvelaba de pronto, desde la punta del embarcadero, en la lejana orilla iluminada por las primeras luces crepusculares, la ancha visión del

puerto, con su confusa masa de edificios alineados como los de una ciudadela lacustre en donde parpadeaban las luciérnagas. Aquella era la primera e inolvidable lección de geografía viva que aprendieran los ojos niños.

Iba la barcaza ventruda surcando el río, cortándolo con la proa, partiéndolo en dos masas grises y espesas. Atrás quedaban la compacta maraña de las selvas, los caseríos de provisional arquitectura, la montaña cerrada con sus poblaciones apiñadas y

sus habitantes fantasmales embozados en ponchos de colores. El hábito de una vida inédita ganaba el puente de la embarcación y el pasajero soñaba en el fondo de su ánimo que estaba realizando una hazaña de descubrimiento digna de los primeros argonautas. No era todavía el mar, pero lo parecía; el oleaje rizaba la superficie del río y los barcos anclados, dispuestos a zarpar, fumaban por sus chimeneas anilladas y hacían vibrar las roncadas sirenas de la partida. Desde la selva tupida llegaba el aliento tropical trayendo olor a nueces de cacao y un rumor misterioso en el que entrecrocaban los chillidos de los faisanes criollos —los pacharacos— y los sonidos broncos y guturales de los papagayos silvestres.

Más allá de las primeras lámparas de arco, dispuestas como una guardia armada de hachones, se extendía Guayaquil, indescifrable y alineado como un tablero de ajedrez. Véase desde el puente desfilar las viejas góndolas —sin parentesco con las venecianas— arrastradas por mulillas enanas y un rumor de ciudad fascinadora y oriental golpeaba los oídos con sus mil tonos confusos en que se confundían los pregones, los pitos de los coches, las campanillas de los tranvías, los cantos de los pescadores y el tableteo de las fichas de «fantán», al fondo de las pagodas de carrizo del barrio chino.

Así sorprendía a Guayaquil entre la media luz de la tarde que consumían entre sus llamas verdes los mecheros de gas allá en el fondo de «Los Japoneses» que administraba un catalán palúdico y en cuya terraza, los caminantes que estrenaban un bulevar recién importado de Francia, sentábanse a platicar y comentar el vaivén picante de las mulatas que pasaban mostrando las sandías entreabiertas de los



El bulevar 9 de Octubre. Guayaquil a principios del siglo XX. Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.



El malecón visto desde el Hemiciclo de La Rotonda. Guayaquil a principios del siglo XX. AHMC.



El puente fue construido para conmemorar el centenario del 3 de noviembre de 1820. Fotografía de Manuel Serrano, tomada del libro *Cuenca 1*, editado por el Consejo Nacional de Cultura en 2009.



El avión Telégrafo I, que arribó a Cuenca el 4 de noviembre de 1920 piloteado por Elia Liut. Fotografía de Manuel Serrano, tomada del libro *Cuenca 1*, editado por el Consejo Nacional de Cultura en 2009.

labios. Aquel era un Guayaquil mundano y pícaro en que las gentes vestían, a la última moda tropical, trajes de «palmbeach» lino irlandés y gabardina italiana, rematados por las «tostadas» impecables que el sol del trópico amarillaba lentamente con su pátina de oro.

Fue laborioso mi personal descubrimiento de Guayaquil —bulevar arriba, bulevar abajo— sin osar aventurarme en los primeros tiempos más allá de los prudentes límites de la plaza del Centenario, en donde acababan de instalar, como un gigantesco repostero de bronce y mármol, la columna de Querol que rebosaba patriotismo barroco, mientras empezaban a enderezarse los primeros bastidores de cemento armado. La ciudad iniciaba una ambiciosa transformación arquitectónica, dejaba la casa de caña asentada sobre pilotes de madera, para entregarse a las delicias de la arquitectura «risorgimentale».

Un mundillo variado, pintoresco y cosmopolita crepitaba en el bulevar y a lo largo de la calle Pichincha; asiáticos contemplativos, libaneses labiosos y napolitanos gesticulantes exhibían sus muestrarios de chinerías de marfil, sederías, biombos japoneses

y tejidos de Tarrasa con marchamo inglés, desplegados en confusión abigarrada detrás de los escaparates de cristal. Cómo era grato refrescar, al paso tardo de las mulillas anémicas, en góndola descubierta, abanicándose con la tostada, contemplar el río, antesala del mar, surcado de gabarras, balandras y los cascos pintados al alquitrán de los trasatlánticos de distintas banderas que a Europa se llevaban en las sentinas las nueces del cacao.

Al fondo quedaba el barrio chino con sus típicos restaurantes, sus garitos de jugadores y maleantes, sus oprobiosos fumaderos por cuyos pasadizos reptaba el olor del opio como el hálito de un dragón enjaulado. Ciudadela secreta y casi inaccesible se entreabría el barrio de «Las Peñas» como la valva de una concha marina, último reducto andaluz trasplantado al trópico que defendían feroces culebrinas coloniales. Al otro extremo del malecón se encogía la ciudad vieja, con su casona de las cien ventanas y sus tenderetes de ferretería, redes de pescador y cables de Manila untados de brea. Así era Guayaquil cuando lo conocí, años atrás, tantos que me parece haberlo conocido siempre.

*El Universo*, Guayaquil, 11 de octubre de 1970, p. 6.

## CUENCA DE LOS ANDES

GONZALO ZALDUMBIDE

Del mundo habitado, acaso las tres cuartas partes fueran inhabitables sin la obstinación del hombre o la fatalidad histórica y geográfica. Pocas son las regiones no hostiles al hombre, muy pocos los rincones amigos. Esta tierra de bendición es un tranquilo milagro de dulcedumbre y hospitalidad. Saben los viajeros que en cualquier camino hay puntos que provocan quedarse a mirar el paisaje: pero que hay pocos que convidan como éste a quedarse a vivir en ellos y aún a morir en ellos. ¡Cómo se comprende que el nativo de este suelo, después de andanzas lejanas, vuelva a calentar sus huesos a la lumbre de estos soles serenos y devolverlos a la sombra del capulí, como parece que canta aquí el amor popular! Las ciudades como las personas son simpáticas o no, a la primera impresión y a menudo veo como se discierne el secreto de su atractivo. El de esta ciudad privilegiada y buena se entra por los ojos al alma y el alma pone en los ojos una luz especial para verlo. Porque en esta cuenca de los bellos ríos y risueños montes, la abundancia de los dones inocentes de la naturaleza se aduna con la de los de la inteligencia y el corazón de los moradores. No os habéis contentado con recibir el beneficio gratuito de este cielo, tierra y clima paradisíacos, los habéis reflejado y doblado en vuestro espíritu y condensado en obras, costumbres y caracteres. Aquí se ve cómo las límpidas mañanas, los sosegados y largos mediodías, las tardes tornasoladas cuajan en el alma de los poetas, en los ojos de las mujeres, en el corazón de todos.

¿Cómo no habré de agradecerlos, cómo no estaré orgulloso de ser, de sentirme, hijo adoptivo de la patria chica, que no solo es dulce y propicia al ensueño y a la vida blanda en su íntimo regazo, sino que ha dado a la patria grande hombres tan preclaros y gente tan fuerte y lozana y ejemplos tan genuinos?

Algo de este ambiente, que es como el clima espiritual de esta ciudad, habíalo respirado desde lejos en los libros de sus poetas, en las saudades de sus proscritos, en las evocaciones de los viajeros, en las leyendas y tradiciones que la fama lleva como un aroma en el viento. No me quedaba sino reconocer como un rostro casi humano la ciudad de donde brotaban esos arranques de alma inconfundibles.

Y al contemplar, del barrio alto, el rebaño de casas pastoreado por las torres en la cuenca eglógica que forman sus ríos alegres y celan sus montañas suaves, vi que esa había de ser, como será con el tiempo, la ciudad más hermosa del Ecuador. Todo lo tiene; y mucho la diferencia de otras ciudades andinas: la amplitud de su horizonte bien trazado; sus ríos a flor de tierra, no encajonados ni inaccesibles entre precipicios vertiginosos; su luz de calidad tan fina, luz para ojos de pintor, que no aplasta los colores en masa casi indistinta ni los transfigura o evapora en tórrida reverberación, sino que los matiza a cada hora, con toque sutil, impalpable.

Fragmentos de «Mi primera visita a Cuenca», 1928, y «Mi regreso a Cuenca», 1929, *Páginas*, tomo II, Quito, 1960.

## CALLES EN QUE LA NADA DESEMBOCA

*Calles en que la nada desemboca,  
calles sin fin andadas, desvarío  
sin fin del pensamiento desvelado.*

Octavio Paz

Las noticias venían de lejos, de China. De la reclusión de las familias en sus hogares en Wuhan y de las formas de darse aliento desde las ventanas de sus apartamentos, con cantos, voces y música instrumental. Comenzaba 2020. En las semanas siguientes, la ola fue extendiéndose hasta llegar a nosotros y cambiar, de un tajo, nuestra cotidianidad. El llamado a encerrarnos en nuestras viviendas vino como tenía que llegar. Fue el miedo el que nos obligó a silenciarnos y nada turbó la calma impuesta por el gobierno. Todos impotentes, desconcertados, angustiados. Y cosas impensadas comenzaron a ocurrir, como que el aire de las ciudades empezó a aclarar y el rumor del tráfico vino a cesar.

La fecha en que todo principió, marzo 17. La muerte venía al galope, golpeaba aquí y allá, sorprendía, angustiaba, despertamos a una nueva realidad, a calles desoladas, *calles sin fin, en que la nada desemboca.*

Este ensayo recoge testimonios fotográficos de esos primeros días de obligado confinamiento en la ciudad capital. Sus autores, dos reconocidos artistas, a quienes nuestros lectores ya conocen: Christoph Hirtz, Quito, 1959, y Patricio Estévez, Quito 1963. A través de su mirada se han plasmado estas imágenes que nos van a recordar, acaso por muchísimo tiempo, esos días de ruptura que nos tocó vivir.



Hirtz, 2020.





Estévez, 2020.



Hirtz, 2020.



Hirtz, 2020.



Estévez, 2020.



Estévez, 2020.



Estévez, 2020.



Hirtz, 2020.



Hirtz, 2020.