

LETRAS

DEL ECUADOR



Dibujo de Celso Rojas

LETRAS NUEVAMENTE

Este es un número de aniversario de *Letras del Ecuador*, que cumple ya sus setenta años. Por ello, junto con estas páginas conmemorativas, se incluye la edición facsimilar del primer ejemplar publicado en abril de 1945.

Como hemos dicho anteriormente, setenta años han pasado desde el día en que Benjamín Carrión tuvo la luminosa idea de crear una casa que nos contuviera a todos, adelantándose a la filosofía del buen vivir. Benjamín abrió las puertas de una Casa de la Cultura que promoviera y auspiciara el talento y el disfrute del tiempo y del espacio público para la construcción de relaciones sociales inteligentes, alegres, profundas, solidarias, entre niños, hombres y mujeres de nuestro pueblo, de la mano con sus artistas y creadores.

Hoy, en esta nueva Casa nos multiplicamos para realizar este sueño y en cada momento con pasión y ánimo de contribuir al bien de nuestra patria, pues cada uno de nosotros, los que hacemos la institución, somos parte de este todo vital y permanente.

Letras del Ecuador vuelve entonces con su adarga al brazo para arremeter contra los molinos de viento de la desmemoria y el olvido.

Raúl Pérez Torres

HACIA UNA DEFINICIÓN DE CULTURA

Fernando Tinajero

Para algunos, la cultura es una suma aleatoria de lo que han hecho los pueblos, de lo que tienen, de lo que creen; para otros, cierto indefinible refinamiento espiritual que incluye las artes y las letras y las más altas formas del pensamiento, pero no necesariamente la ciencia; para otros más, un conjunto de valores simbólicos que se orientan a la vida moral. Hay quienes conciben la cultura como la atmósfera propia de la vida humana; otros, como un privilegio de las clases superiores; otros, como el conjunto de conductas colectivas y rituales que identifican a un grupo étnico; otros, en fin, como un conjunto de bienes que trascienden su propia materialidad.

Cada una de estas definiciones, si lo son, contiene una parte de verdad, pero ninguna logra agotar el concepto de cultura: cada una apunta a un aspecto singular de un objeto muy complejo que parece escurrirse entre las palabras, resistiéndose a ser atrapado por ellas. Y es obvio que así sea porque sencillamente «la» cultura no existe. Lo que existe de un modo objetivo e incuestionable es una serie discontinua de *prácticas sociales*, no siempre iguales ni siempre las mismas, a las que solemos llamar genéricamente «culturales». Su común denominador parecería radicar en la *función* que todas cumplen en el contexto del grupo, comunidad o sociedad en la que nacen. Para decirlo brevemente, ahorrándome el recuento de las varias respuestas que se han dado a esta cuestión, creo posible decir directamente que tal función consiste, al parecer, en la *invención* de un mundo paralelo a la realidad material circundante; un mundo imaginario que sin

embargo tiene tanta consistencia como el mundo visible que solemos identificar con lo real; un mundo que recurre siempre al lenguaje de los símbolos para encarnar las creencias y aspiraciones colectivas o su cuestionamiento.

Esa realidad material que nos rodea es el mundo de las *cosas*. Algunas son naturales y están allí, independientes de toda acción humana, aunque a veces sujetas a las modificaciones y transformaciones que los seres humanos podemos causarlas, pero aun así se nos muestran completamente indiferentes a lo que podemos pensar, sentir o hacer con ellas. Son ríos, montañas, árboles, mares, piedras, animales, estrellas... y su inventario es absolutamente inagotable; a veces se muestran hostiles a la vida humana y son capaces de aplastarla con la misma indiferencia con que se presentan ante nuestros ojos muchos fenómenos que solemos calificar como bellos o sobrecogedores, al mismo tiempo que les atribuimos nuestras propias reacciones ante ellos: así decimos que son alegres o tristes, amenazantes y llenos de sosiego.

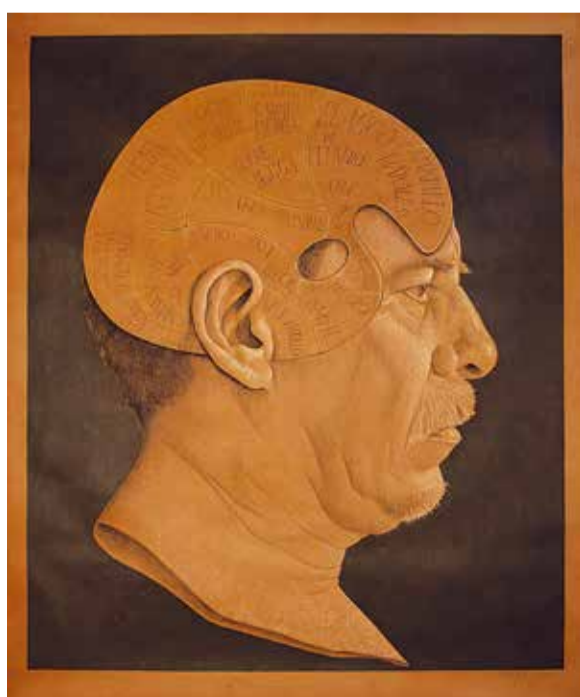
Junto a esas cosas hay otras cuya existencia se debe a la acción humana que, consciente o inconscientemente, es desarrollada a partir de una intención determinada. Así aparecen casas, herramientas, obras de arte, utensilios, ciudades, y además, libros, leyes, noticias..., *palabras*, que suelen ser el refugio donde se preserva una *memoria común*. Y están entre las cosas, como si también lo fuesen, otros seres humanos que se nos presentan como pura exterioridad, sin aparente relación con nosotros que podamos reconocer de inmediato y comparten con las cosas la misma indiferencia que les hace extraños.

Continúa en la página 29

Nº 201 ABRIL DE 2015

CONTENIDO

HACIA UNA DEFINICIÓN DE CULTURA • ESTOS SETENTA AÑOS • EL PRIMER NÚMERO DE LETRAS • UN RELATO DE VIAJE AL INTERIOR DE MANABÍ • JORGE VELARDE PINTOR AGONISTA • LA INVESTIGACIÓN POLICIAL EN DOS NOVELAS ECUATORIANAS • PEQUEÑOS PALACIOS EN EL PECHO, UN TIRO A QUEMARROPA • UN TRANVÍA LLAMADO DESEO • MINIMALISMO Y CONTEMPLACIÓN A PROPÓSITO DE CINEFEST • LIBROS • ACTIVIDADES DE LA CASA • LOS ANTIGUOS LIBREROS DE QUITO • EL PAISAJE ALEMÁN, VISIONES DE MARCELA GARCÍA • ADJUNTO: EDICIÓN FACSIMILAR DEL No. 1



Jorge Velarde, *Dibujo anatómico*, óleo, pastel y acrílico sobre papel, 210 x 186 cm., 2014

LETRAS DEL ECUADOR

PERIÓDICO DE LITERATURA Y ARTE

Fundado por Benjamín Carrión
el 1 de abril de 1945

Año LXXI N° 201
ABRIL 2015

•
Casa de la Cultura Ecuatoriana

Raúl Pérez Torres
Presidente

Gabriel Cisneros Abedrabbo
Vicepresidente

•
Irving Iván Zapater
Director

Williamns Castillo
Editor

•
ISSN 1390-9452

Los autores responden de las ideas
expresadas bajo su firma.

•
Diseño y diagramación: Ernesto Proaño

Impresión: Editorial Pedro Jorge Vera de
la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito

Avenida 6 de Diciembre N16-224
Casilla 67

Teléfonos 2902274 / 2565808

Quito Ecuador

ESTOS SETENTA AÑOS

Letras del Ecuador llega con este número a sus setenta años. Desde donde se mire, un caso excepcional en el complejo capítulo de las publicaciones periódicas de carácter cultural en nuestro país. Pero, asimismo, siete décadas de una existencia asaz tortuosa, con etapas de envidiable ímpetu, de clara madurez periodística otras, y unas más de larga suspensión y pérdida de rumbo. Nos consuela saber, sin embargo, que *Letras*, pese a sus avatares, propios de lo que significa una obra humana, ha ido forjando una institucionalidad difícil de borrar dentro de la historia de la cultura ecuatoriana.

En el primer número, 1 de abril de 1945, Benjamín Carrión recordaba que tan solo ocho meses antes, al expedirse el decreto de fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se había invocado la necesidad de «robustecer el alma nacional y esclarecer la vocación y el destino de la patria». Quienes fueron parte de la generación a la que tocó cristalizar esta idea, correspondió, con todas sus energías, que eran muchas, y con los recursos económicos puestos a su disposición, que eran pocos, empujar aquella concepción primigenia hacia los terrenos de la realidad. Nadie podrá discutir que lo hicieron con el arrojo que solo una inteligente madurez podía permitirlo y con la energía suficiente como para saber que lo que lograron constituye importante capítulo en la ya larga existencia de la Casa.

Consta en la letra b) del artículo 10 del antes mencionado decreto fundacional, que, para el cumplimiento de sus fines, la Casa debía crear «una editorial, en la que se publiquen, de preferencia, los clásicos nacionales y las obras de los escritores ecuatorianos contemporáneos, tanto científicas como artísticas y literarias» y, como

complemento, en la letra g) del propio artículo, se previó «la publicación de una revista de la Casa de la Cultura y de revistas especializadas».

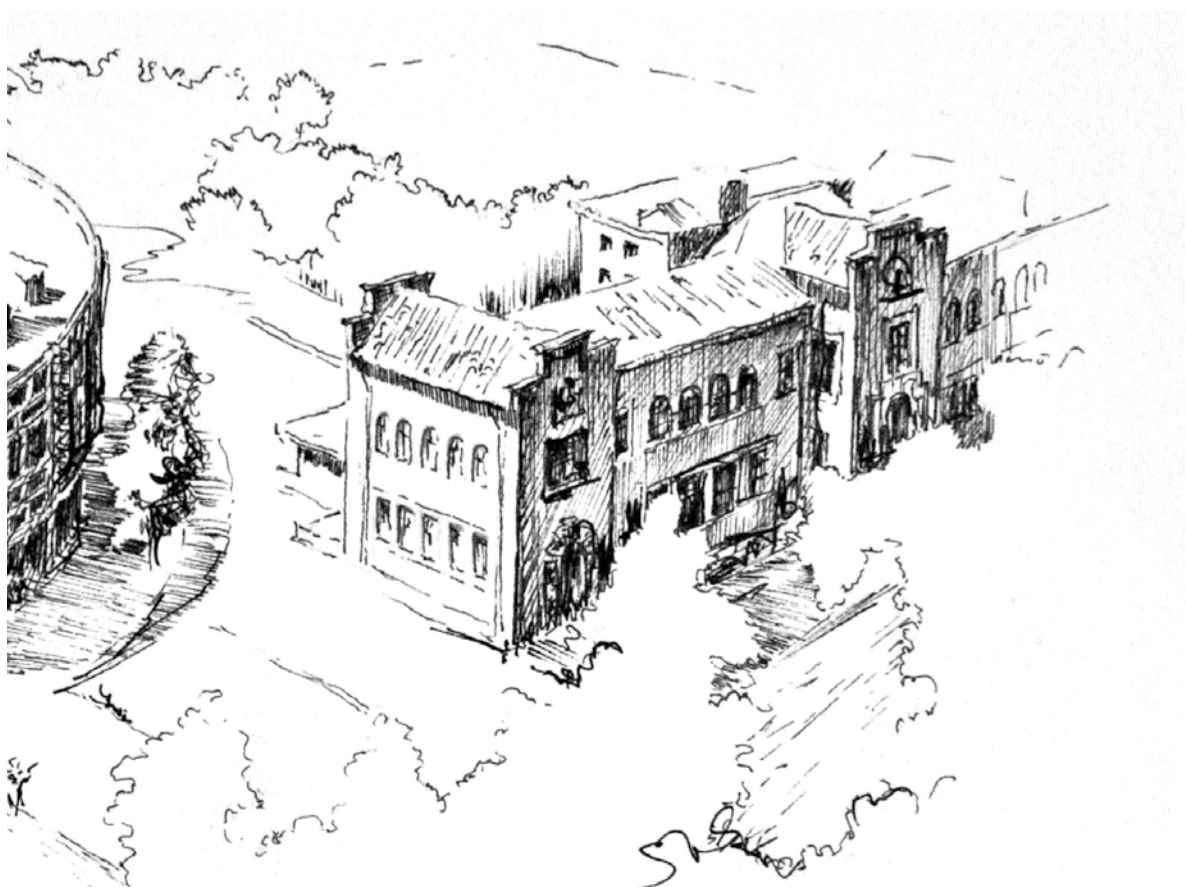
Letras del Ecuador rebasó desde un primer momento todos los límites posibles porque antes que una revista, en el sentido del término, era un periódico, y porque las estrecheces en una economía de posguerra, no podían dar paso a quiméricas propuestas. Pero he ahí el milagro. Un milagro que dura ya siete décadas.

El primer número de *Letras*, como lo relata Alejandro Carrión, su primer editor, en un bello artículo que aparece por primera vez en este mismo ejemplar conmemorativo, fue cuestión de fe y de entusiasmo. Lo uno y lo otro, unidos a la clara vocación intelectual de quienes habían recibido el encargo de trabajar en esta nueva obra, todos escritores y artistas de relieve y de reconocida obra en el ámbito de la cultura.

El presente número, en cambio, al recoger toda la experiencia acumulada en el pasado, vuelve a sus raíces al convertirse de nuevo en periódico de amplia difusión cultural, puerta abierta, sobre todo, para los nuevos valores de nuestras letras y artes, sin distinción más que por la calidad de lo que se hace. Deja atrás el formato de revista, reservado en un futuro inmediato para lo que fue la segunda publicación periódica emblemática de la Casa de esos primeros años de forja: la *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, que saldrá de su letargo en poco tiempo.

El lector de este ejemplar encontrará a la par que reflexiones sobre el inacabado tema de lo que hay que entender por cultura, el recuerdo de uno de los fundadores de *Letras* alrededor de lo que significó trabajar su primer número o el periplo de un viajero por la tierra de los malabas. Igual, hallará textos de reflexión literaria alrededor de la investigación policial en dos novelas ecuatorianas como el más reciente comentario sobre la obra de uno de nuestros más reconocidos artistas plásticos. Y, además, como antes, comentarios de libros, reseñas de actualidad sobre cine, teatro y fotografía, y todo ello, ilustrado por fotografías y dibujos de alta factura técnica. A todo ello, se suma la inclusión de un suplemento con la reproducción facsimilar del primer número de *Letras*, un obsequio para los lectores fieles de este periódico.

Llegamos a los setenta años con nuevas energías y renovados bríos. Nuestro mandato, seguir la posta. Queden en las ya gastadas páginas de las primeras épocas de *Letras* el aporte de quienes nos precedieron, su ejemplo, su norte. Sea para quienes hacemos hoy este periódico, un mandato y un desafío. Nuestra obligación, no flaquear en la empresa ni defraudar en el camino. Siempre hallar un significado en el trabajo ahora emprendido. Y, así, que no se piense siquiera en la duda ni en el desmayo.



Dibujo de Jean Pierre Reinoso

EL PRIMER NÚMERO

Alejandro Carrión Aguirre

La mayoría de los escritores y artistas que formamos el grupo «Elan», y que por entonces estábamos de los treinta años de edad, muy golpeados por la muerte súbita de Ignacio Lasso, a quien en cierto modo, considerábamos nuestro líder, fuimos con entusiasmo a la Casa, a ofrecer nuestro concurso. El principal resultado de esta colaboración, aceptada placenteramente, fue *Letras del Ecuador*, en la que estos «trabajadores de la cultura», como nos placía llamarnos, compusimos el mayor bloque de colaboradores, aun cuando siempre el famoso «periódico de literatura y arte», mientras estuvo dentro del espíritu con el que fue fundada la Casa, se encontraba abierto a todos los que amaran la cultura.

Estábamos muy relacionados con los jóvenes escritores que en México hacían la famosa gaceta literaria *Letras de México* y con los que en Lima publicaban una similar, *Palabra*, ambas inspiradas en la española, simplemente llamada *Gaceta Literaria*, creada por Ernesto Jiménez Caballero; y habíamos colaborado nutridamente en el *Repertorio Americano*, el viejo y famoso periódico literario de Costa Rica, precursor de este tipo de vehículos, diríamos informales, poco solemnes, de la creación literaria; su patriarcal director, don Joaquín García Monge, fue generoso acogedor de los entonces «nuevos» escritores ecuatorianos. Ya antes, nuestro grupo, en forma privada, había intentado hacerlo en Quito con la *Revista del Mar del Pacífico*, que dirigió Augusto Sacoto Arias y, naturalmente, vivió muy poco.

No extraña, pues, que desde que nació la Casa, yo haya estado, con el respaldo de mis compañeros de «Elan», acosando al doctor Carrión para que decidiese a la Junta General a publicar *Letras del Ecuador*. Cuando se consiguió la autorización, en algún día de febrero de 1945, ni siquiera hubo que esperar la compra de los talleres gráficos, que estaba negociando con don Víctor Hugo Valdivieso Pereira, dueño de la principal imprenta de Quito entonces, la «Editorial Colón». Y así, a fines de marzo, ya teníamos resuelto y compilado el material: tal era nuestro entusiasmo.

Comenzamos con una «Encuesta sobre la misión de la cultura», en la que ponía mucha fe el doctor Carrión, buscando en sus respuestas un seguro y caudaloso respaldo a su modo de entender el problema y al estilo con que, desde casi un año, entre aplausos crecientes e inconformidades decrecientes, venía conduciendo la nueva institución.

Íbamos a relieves el nuevo estilo de la pintura, que era severamente resistido en diversos sectores: daríamos importancia definitiva a los nuevos maestros y a sus exposiciones y en especial al que había sido el más valiente realizador de la nueva manera: Eduardo Kingman. Quedamos, pues, en repartir la primera página

entre los dos temas: iría allí íntegra la encuesta, que, en cierto sentido, reemplazaría al clásico editorial explicando la razón de la nueva publicación, sus móviles y programas, y un ensayo de Humberto Vacas Gómez sobre Kingman, reproduciendo dos cuadros del joven maestro: «La visita» y «Moliendo el maíz». Además, Kingman realizó, con destino al primer número, un bello xilografía ilustrando un cuento de los que componían mi libro *La manzana dañada*, que la Casa iba a publicar y al que dimos la página 3 con una sorprendente foto mía, la única en que aparezco sin lentes. En el resto del número esparciríamos reproducciones de otras obras de Kingman: «La carta», el mural «Agricultura», uno de los que acababa de pintar en el hall del nuevo edificio del Ministerio de

Agricultura en la plazoleta de la Alameda, un «retrato de dama» y, además, reproducciones de cuadros de Alba Calderón, César Bravomalo, Luis Moscoso y Juan Schreuder, todos de las nuevas tendencias.

La parte «seria» del número contendría ensayos de Luis Monsalve Pozo y Gabriel Cevallos García, éste especialmente interesante para nosotros, por tratar el tema del ballet, que nos apasionaba desde la maravillosa actuación en Quito del Ballet Ruso de Montecarlo.

En esos días murió el gran poeta Alfredo Gangotena, uno de los mayores de toda nuestra historia literaria. Gangotena era un personaje aislado, solitario, con muy pocos amigos, que no tenía relación con los jóvenes

LETRAS DEL ECUADOR

Periódico de Literatura y Arte

AÑO I - N.º 1
QUITO
Abril 1.º de 1945



PUBLICADO POR LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

ENCUESTA SOBRE LA MISION DE LA CULTURA

Señor:

Después de la primera Guerra Mundial, los hombres de inteligencia y de sensibilidad, los intelectuales, en suma, sintieron el recordamiento de la tarea mal cumplida, por negligencia o por traición. Hicieron el examen de conciencia de la obra de la cultura, y tuvieron que confesarse a sí mismos que, malos cheros en la edificación de la paz, nada habían hecho por evitar la catástrofe o, en ciertos casos, habían contribuido con su obra a desencadenarla. Unos esperaron la tormenta "en el jardín de Cándido", otros prepararon el material —consciente o inconscientemente— para que se produjera el incendio.

Queremos referirnos principalmente a los hombres y las ideas de los últimos años, los que antevieron a la cadena de guerras posteriores a la catástrofe napoléonica:

En Alemania, de Nietzsche a Spengler —incluyendo artistas como Wagner— han sido acusados de traición a la causa del hombre y la cultura. En Francia Gobineau sostiene la "desigualdad de las razas", y es aprovechada, años más tarde, por los hitlerianos enemigos de su patria. (¿Qué decir de Renan y de Maistre?) Y en la víspera de la derrota sin lucha, en esa hora turbia de traición, intelectuales de orden como Charles Maurras suspiraron, por satisfacer su odio antidemocrático, a los esternos enemigos de Francia para que castigaran a la libertad y la cultura, con sangre y con dolor de su patria. (Faltó acaso una voz como la de nuestro Arzobispo Illustre, que les recordara que no hay que sacrificar la patria para salvar la religión; como no faltaron también a nosotros, en el Ecuador, en la hora cumbre de la traición y del desastre). Igual cosa ocurrió en Italia, en Inglaterra, en Estados Unidos. El paraguas de Chamberlain, cubría a muchos intelectuales ingleses. Y la bobberia de Lindbergh a muchos intelectuales americanos. ...

En la hora de la pasión de España, de nuestra España, algunos intelectuales traicionaron. Lo menos, en cantidad y calidad, felizmente. Y muchos de ellos estuvieron del lado de los hitlerianos mandados por aquel General que, en Salamanca, gritaba ante Yamamoto: "¡Abajo la inteligencia! Viva la muerte!", a lo que el vasco genial replicara: "¡venceréis, pero no convenceréis".

Los intelectuales de post-guerra, movidos por el renacimiento, iniciaron diversas cruzadas, intentaron responder a lo que ellos consideraban como los deberes de la inteligencia. No sólo la condenación suma de Renan y Maistre, sino también la obra programática y de apostrofa militante: en Francia, el viejo France y Darboux, lanzan el grito de "guerra a la guerra"; desde la horrida Historia del grupo CLARIDAD, Stefan Zweig, los Mann, Dreisser, John dos Passos, Kermbourg, Malraux, Wells, Maritain, dicen su verdad de paz y amor, trabajo y dignidad a los hombres, desde sus rectorías intelectuales en cada país.

Pero sus voces, encaminadas al desarme moral del hombre, no detienen la carrera loca hacia la catástrofe. Trágicos payasos asoman en Italia. Crisinales frenéticos en Alemania. Híloques sangrientos y grotescos en España. ... Y ponan fuego al mundo.

La inteligencia, la cultura, no han podido detener la tragedia, no han podido desarmar el espíritu del hombre. La cultura ha fracasado. Por negligencia? Por desorientación? Por traición?

Hace quince años, Julián Benda, plantea en su libro "Trahison de cheros", interrogaciones tremendas sobre la responsabilidad de los hombres de cultura, manteniendo la tesis de que los intelectuales debían anteponer a la lucha cotidiana por la vida y la conducta de los hombres, el imperativo superior de defender los valores absolutos y permanentes del espíritu. Frente a eso Bergson, Unamuno, Maritain, —a pesar de su gran libro "La primauté du spirituel", Benedetto Croce, madame Curie, Mauriac, Lenin, Einstein, Rivet, Gide, Picasso y mil más— para honra del hombre— lo más alto y más puro de la inteligencia contemporánea han adoptado, como definición, el criterio que, con gran precisión, Francisco Ayala concreta en la fórmula: "Ser intelectual es una manera de realizarse socialmente como hombre, y también una esencial manera de ser hombre". Educación e intervención en lo humano. Teoría y pragmatismo. Sueño y agnición.

No pudo, se dice, la cultura defender al hombre, después de la primera Guerra Mundial. ¿Lo podrá ahora? En qué medida y cuál podría ser el valor de la esperanza de su participación en la obra de construir un mundo bueno, un mundo mejor para la vida? Lo cierto es que una grande inquietud conmueve a la inteligencia del mundo en esta suera de paz que parece apuntar ya en los horizontes en Etnas.

Por lo que antecede, en nombre de LETRAS DEL ECUADOR, me permito solicitar a Ud. que, desde su posición céntrica de intelectual de nuestra patria, se sirva responder al interrogatorio que acompaño a esta carta.

Muy atentamente,

Por LETRAS DEL ECUADOR,
BENJAMIN CARRION.

△

CUESTIONARIO

1º—Cree Ud. que la misión específica del intelectual es el mantenimiento y la defensa abstracta de los valores esenciales del espíritu, con sentido de permanencia y no de actualidad; sin descender a la lucha cotidiana; o piensa quizás que, sin abandonar "el tímulo de la cultura", debe o n los intelectuales —hombres de ciencia, escritores, artistas— salir a la lucha concreta por el hombre, por su vida mejor, por su justicia?

2º—Cuáles son, a su parecer, las posiciones que la cultura debe ocupar, las obligaciones que debe cumplir y las responsabilidades que gravitan sobre ella, según la misión que, de acuerdo con la primera interrogación, Ud. le asigna?

3º—Para dar mayor objetividad a su posición ante nuestros lectores, le rogáramos nos diga, dentro de la historia de la cultura humana, cuál es el intelectual —hombre de ciencia, escritor, artista—, que, según Ud. haya realizado o se haya acercado más al paradigma de intelectual que Ud. concibe?



LA VISITA. — Oleo de E. Kingman

EDUARDO KINGMAN, PINTOR DE SOLEDADES

Las páginas que se leen sobre este pintor profundo, humano y firme, no obedecen a ninguna intención biográfica, peor podrían ser un retrato, precisamente para evitar la actitud presuntuosa del modelo frente al espejo y la abultada libertad de acción expresada entre bobberias, exabruptos, ironías, desdenes y contempORIZACIONES. Por eso, cuantos se afanan de creer que lo han llegado a entender completamente o de haber desentrañado la esencia de su arte másculo, están equivocados. Su alma siempre se les ha escapado como se les ha escapado su arte.

Eduardo Kingman a pesar de su aparente simplicidad es un hombre difícil, incomprensible a veces. Por largas temporadas, tiene

el costumbre, de encerrarse en su casa, soñó a pintar, a meditar o simplemente con el deseo de estar lejos de los hombres. Aparece después como nuevo, con su andar firme y grave, con su clara mirada, que es más grande que sus ojos, a reír y a bromear con delirante excitación. Son las posturas de equilibrio necesario a un temperamento como el suyo. Hombre introvertido, sumergido en el deslumbramiento de los colores, en el palpitar de la tela ante el fuego de la paleta, se quemará largas horas en ese esfuerzo creador, hasta sentir un poco cósmico y crudo de agresividad.

Me acuerdo tanto, que una buena época, en las acostumbradas presentaciones de personas que no son conocidas, Kingman con un dejo burlesco nunca dió su verdadero nombre, decía: "Pedro Brocha a sus órdenes". Esto explicaba la desarmónica de su naturaleza y el sentido de hostilidad frente al mundo vulgar. Hombre de pasiones busca lo abrupto, a veces lo arbitrario y lo prohibido. Una noche de excesos, después de la charla, las ironías y las grías, prendió un fósforo en la larga y descompuesta cabellera de un pintor amigo suyo, diciéndole, a la vez, "voy a quemar tu genio". Otra noche de borracheras y sulfuras en un pueblo cercano a Quito y en la hora en que crepita el alma sin disimulo, varios de los presentes cieron rienda suelta a sus reñoceros. Kingman, con enojo, demostraba a uno de los bellgeranos, su fortaleza y despedazaba, sobre su cabeza, varias telas que circunstancialmente se encontraban a su lado.

En realidad un foco cerosivo tiene en su alma. Pero foco singular en perpetuo trance de creación y de inquietud. En este pin-

poetas, ni demostró interés alguno por la Casa de la Cultura y sus actividades. No había sido, tampoco, amigo del doctor Carrión. Pero ello no obstante, estábamos conscientes de su gran valor, y así, le dedicamos, como no podía ser menos, un amplio espacio, con un artículo de Gonzalo Escudero (que había vertido al español varios de sus poemas), un prolongado fragmento del discurso de Jules Supervielle en un homenaje rendido en Francia al poeta y el excelente retrato que le pintó, con su brillante amaneramiento característico, Alberto Coloma. Igualmente se publicó «Agonías de un caribú», uno de los poemas que estaba escribiendo en español, al tiempo de su muerte.

La crítica literaria, en este número inicial, estaría integrada por un estudio de Hugo Alemán sobre la poesía y la vida del poeta marino Guillermo Destruge, uno de los poetas menores de la que Raúl Andrade llamó la «generación decapitada». Este ensayo formó parte, posteriormente, de su hermoso libro *Presencia del pasado*. Además se escogió un ensayo del poeta colombiano Eduardo Carranza sobre «dos poetas ecuatorianos», Jorge Carrera Andrade y Alejandro Carrión, entonces considerado principalmente como poeta.

Luego, como es lógico, una crónica explicando qué era y cómo se había fundado y organizado la Casa de la Cultura Ecuatoriana y su trabajo en los meses transcurridos desde su fundación el 9 de agosto del año anterior. Esta crónica tiene especial interés, porque fue revisada y aprobada personalmente por el doctor Benjamín Carrión y es la expresión más fiel, no deformada por acontecimientos posteriores, de lo que pensaban los fundadores de la institución llamada a tan altos destinos.

El número inicial se coronaba con el primer aporte de la puntual crónica que durante años hizo de la marcha de la cultura ecuatoriana. Relievaba muchas cosas importantes, a saber:

1) La expedición, por la Asamblea Nacional Constituyente, de la Ley de Patrimonio Artístico Nacional «sobre un borrador preparado por el licenciado Alejandro Carrión». Fue el licenciado Leopoldo Benites Vinueza, miembro de la Junta General de la Casa y diputado por el Guayas, quien hizo aprobar esta ley indispensable, sin la cual, inexplicablemente, el Ecuador había vivido.

2) La exposición del gran pintor Jan Schreuder, holandés de origen, naturalizado ecuatoriano e identificado totalmente con nosotros, que tuvo enorme influencia en el desarrollo del nuevo estilo que comenzaba a dominar en la pintura ecuatoriana.

3) La creación del Salón Nacional de Bellas Artes, que vino a tonificar la creación plástica en

todos sus campos; el Salón «Mariano Aguilera», que era el único existente, había perdido credibilidad por diversas razones, en especial por el dominio tiránico de algunos clanes pictóricos.

4) La visita del gran jurista español doctor Luis Jiménez de Asúa, primer invitado de la Casa y sus brillantes conferencias. Además, la reseña de la visita del profesor colombiano Antonio García, el segundo invitado de la Casa y sobre el curso de conferencias que dictó, sobre temas socio-económicos, en la Universidad Central.

5) Una nota del maestro Segundo Luis Moreno, miembro titular de la Junta General, sobre «Corina del Parral, pianista y compositora»; ya dijimos que la señora del Parral, esposa del Primer Magistrado fue factor decisivo en la expedición de la ley creando la Casa. En el sector se daba también amplia información sobre la temporada del Ballet ruso de Montecarlo en el Teatro Sucre y sobre la ilusión, entusiastamente cultivada, de crear un ballet ecuatoriano.

6) Una nota sobre la aparición de una antología de la poesía de Alejandro Carrión en inglés, traducida por Dudley Fitts y Francis St. John en la Editorial New Directions de Nueva York, y el contrato con la Editorial Fondo de Cultura Económica de México, firmado por el doctor Benjamín Carrión para publicar su biografía de García Moreno y por el licenciado Leopoldo Benites Vinueza para su vida de Orellana, que salió con el título de «Argonautas de la selva».

Un recuerdo placentero ha sido siempre para mí el de la noche en que hicimos el «plan de armada» del primer número de *Letras del Ecuador*. Estábamos, claro es, en la última semana de marzo. Ya se había levantado todo el material y tenía-

mos las pruebas, escrupulosamente corregidas, es decir todo el texto en las acostumbradas largas tiras, además de las pruebas de los clisés y la del cabezote, diseñado con mano firme por el joven maestro Diógenes Paredes.

Con él y con Gonzalo Maldonado Jarrín, regente de la imprenta, «nos quedamos», si era necesaria la noche entera, «armando» el modelo. Nos acompañaron, entusiastas por la tarea, resueltos a dar ideas incesantemente, Humberto Mata Martínez (Secretario General de la Casa), Hugo Alemán (Prosecretario), Jorge I. Guerrero (Secretario de las Comisiones) y Juan Cabrera Noboa, el Tesorero, tal vez el más entusiasta de todos. Diógenes Paredes, armado de lápices, escuadra, regla graduada, tijeras, brocha y goma y cualquier cantidad de papel, comenzó el trabajo, con santa paciencia, pues el aluvión de ideas, sugerencias y recomendaciones resultó tal como para volver loco al más cuerdo.

Trabajamos incesantemente, hasta dejar armado todo el número. Inexpertos pero resueltos, a la vista los modelos extranjeros escogidos, no

desmayamos un instante y cuando fue instalado, en la parte baja de la última página, el horrible anuncio que nos dio Jorge Goetschel, el gerente del Banco Nacional de Fomento, gran amigo, respiramos: ¡la obra completa! La vimos en conjunto y la encontramos buena. Fuimos premiados con una botella de coñac Martell, que había llevado Juan Cabrera que sacó al ver la obra terminada, un justo premio.

La presencia de anuncios, muy pocos, había sido permitida por el doctor Carrión como estrategia para vencer resistencias en la Junta General, pues había miembros que creían que era un gasto excesivo el que se iba a hacer con la publicación de *Letras del Ecuador*. Fue motivo de mucha discusión la admisión de anuncios, con frecuencia se la prohibió, se la volvió a restablecer, se la suprimió finalmente en forma definitiva. Igualmente mucho se discutió en la Junta el papel a usarse y el espíritu de economía —«economía de cocineras», decíamos, sotto voce— llevó a adoptar definitivamente el papel periódico, si bien el doctor Julio Aráuz, uno de los vocales de la Junta General, hacía llegar algunos pliegos de papel bond para los números destinados a «las personas importantes». Es curioso: la colección completa, que se ha hecho en la Biblioteca de la Casa, gracias al amoroso cuidado de Laura de Crespo Toral, está simplemente en papel periódico.

La impresión aún no se hizo en nuestros talleres, sí en las máquinas destinadas a ellos y ya compradas, que estaban todavía en la «Editorial Colón», donde había levantado el texto Edmundo Velasco, el gran amigo, maestro linotipista sin rival, que fue luego el alma de nuestra imprenta y su regente por tiempo prolongado. Don Víctor Hugo Valdivieso Pereira, el propietario de la «Editorial Colón», hombre de enorme dinamia, gran conversador, alegre y expertísimo en su hermoso arte, vigiló personalmente la obra y escogió para el cabezote el color magenta que lleva y que era uno de los más bellos que tenía en su bodega. Resolvimos cambiar de color para cada número, lo mismo que la viñeta que lo acompaña. Diógenes dibujó la primera y luego fueron desfilando en ese puesto de excepción dibujantes nacionales y extranjeros. Fue con el N° 4 que apareció en julio, que usamos ya nuestros talleres instalados bajo un techo de vidrio en el que fue la hermosa casa de la familia Ruiz Calisto, en la calle Venezuela, esquina con Manabí, segundo hogar provisional de la Casa.

La aparición del primer número trajo un extraordinario revuelo en la Casa y su mundillo y se comenzó a criticar el haber preferido ostensiblemente a la gente joven y a su, para muchos, inaceptable estética. El doctor Carrión explicaba a los protestantes expresos o solapados, que *Letras* era precisamente para que la gente joven se exprese, era el vehículo literario-artístico que la Casa les entregaba y, además, sería el registro de la vida cultural de la nación y, principalmente, de su capital. La gente propecta, física o espiritualmente, tendría su órgano de expresión adecuado en la hermosa, voluminosa y puntual *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, órgano oficial de la entidad, en formato de libro y siempre de 300 o más páginas, que iba a aparecer trimestralmente. No había, pues, motivo

Siempre el famoso «periódico de literatura y arte», mientras estuvo dentro del espíritu con el que fue fundada la Casa, se encontraba abierto a todos los que amaran la cultura

para tanta crítica; lo mismo se explicó a los dos grandes diarios de Quito: *El Día* y *El Comercio*. En el primero la recepción, debida especialmente al licenciado Jaime Chávez Granja, fue muy entusiasta. En *El Comercio* fue más bien fría, por lo ligado que estaba con el «Grupo América», que resistió la desaparición del Instituto Cultural Ecuatoriano. El pequeño diario socialista *La Tierra* nos recibió entusiastamente, en especial porque el poeta Atanasio Viteri, que era su redactor principal, pertenecía al grupo «Elan». El diario conservador *El Debate*, no se dio cuenta de nuestra existencia.

Posteriormente, algunos Núcleos de la Casa publicaron periódicos de literatura y arte del mismo tipo que *Letras del Ecuador*, habiendo sido los más importantes y durables *Cuadernos del Guayas* del Núcleo de Guayaquil y *Mediodía* del Núcleo de Loja.

Visto actualmente el primer número —y todos los de la primera época, que siguieron en su estilo— hemos de convenir en que aparece sin agilidad gráfica, muy pesado, con grandes masas de texto y con poca gracia en la distribución de blancos e ilustraciones. Los titulares son igualmente poco satisfactorios. Lo reconozco, se percibe a simple vista, repito y no queda más que reconocerlo. Pero tal era el estilo de la época, los periódicos español, peruano, mexicano y costarricense que nos sirvieron de modelos adolecían de los mismos defectos. Nos acusamos también de no haber introducido novedades y de haber convertido el primer modelo en el único, sin darle variantes que fuesen nuestro aporte creativo. Para que eso se produzca fue necesario que venga Jorge Carrera Andrade como vicepresidente de la Casa y asumiese personalmente la edición de *Letras del Ecuador*. Sin embargo, viajó el periódico fuera del país y fue saludando con entusiasmo, y lo bueno que de él se dijo, que fue mucho, se produjo en sus páginas y allí los lectores podrán verlo: nunca se nos hizo observaciones a su presentación, lo cual significa que estaba presentado acorde con el gusto de la época. Ahora, ciertamente, ya no es tiempo para criticarlo.

En la Junta General, al aprobar la publicación de *Letras del Ecuador* se resolvió que asumiese su dirección el doctor Benjamín Carrión y que formaran su redacción los miembros titulares que integraban la Sección de Literatura y Bellas Artes, o sea: el licenciado Leopoldo Benites Vinuesa, don Pedro Jorge Vera, don Enrique Gil Gilbert, don Jorge Icaza, el maestro Eduardo Kingman, el licenciado Alejandro Carrión y el maestro Segundo Luis Moreno. Se dispuso también que fuese secretario de redacción el secretario general de la Casa, don Humberto Mata Martínez y director artístico el maestro Diógenes Paredes. Y, ya en plena fantasía, se compuso una lista para el «Consejo de Redacción» con el que considerábamos el

máximo escritor de cada país: Juan Ramón Jiménez, Germán Arciniegas, Juan Marinello, Alfonso Reyes, Rómulo Gallegos, Martín Adán, Eduardo Mallea, Joaquín García Monge, Oscar Cerruto, Alberto Zum Felde, Pablo Neruda, Julio César Chávez, Jorge de Lima, Rafael, Heliodoro Valle, Hernán Robleto, Pedro Henríquez Ureña y Roque Javier Laurenza.

La aparición del primer número trajo un extraordinario revuelo en la Casa y su mundillo y se comenzó a criticar el haber preferido ostensiblemente a la gente joven y a su, para muchos, inaceptable estética

Les enviamos cartas y el primer número. Casi todos, muy gentiles, nos contestaron y algunos, entre ellos Alfonso Reyes, Germán Arciniegas y Jorge de Lima, por ejemplo, nos enviaron colaboraciones inéditas. En fin, el nombramiento no fue solo fantasía, ellos nos ayudaron, de una manera u otra, relacionándonos y dándonos voces de aliento.

El famoso cuerpo de redacción, naturalmente, no funcionó, eran gente ocupada. Leopoldo Benites, lo mismo que Enrique Gil Gilbert, estaban de diputados; Pedro Jorge Vera era el primer secretario de la Constituyente; Jorge Icaza había puesto una librería en el centro y no la desamparaba; Eduardo Kingman estaba pintando y don Segundo Luis Moreno tenía sus obligaciones en el Conservatorio.

El secretario era el hombre más ocupado del mundo en la Secretaría General de la Casa y al director artístico se lo veía muy de vez en cuando. Por último, el señor director me hizo el honor de delegarme totalmente la dirección y aprobar de antemano cuanto yo en ella hiciera, a pesar de lo cual, hombre prudente como soy (a veces), le consulté siempre que había lugar a dudas. El resultado fue que, paulatinamente, a partir del número 2, la tarea recayó toda sobre mí, si bien, llenos de buena voluntad, a veces me ayudaban Hugo Alemán y Jorge I. Guerrero.

Esto significa que yo reunía el material, tanto literario como gráfico, escribía las crónicas y acusaba recibo de libros y revistas, armaba cada edición tras corregir las pruebas (en esta tarea me ayudaron posteriormente los jóvenes poetas César Dávila Andrade y Galo René Pérez, del jovencísimo Grupo «Madrugada», al que le dimos todo el apoyo). Igualmente, con la ayuda de Jorge I. Guerrero, y posteriormente de Laura Rivas de Ávila, mantenía la correspondencia y formulaba el rol de pagos no solamente de *Letras del Ecuador* sino de las demás revistas de la Casa, que atendía con toda voluntad el tesorero, Juan Cabrera Noboa, gran amigo de escritores y artistas y enamorado de la obra de la entidad. La distribución de *Letras* y de las demás publicaciones fue atendida excelentemente por la joven bibliotecaria Laura Romo Rivera, después la señora de Crespo Toral, amiga predilecta de escritores y artistas.

El rol de pagos... he aquí algo sumamente importante. Hasta entonces, NUNCA se había

pagado en el Ecuador un poema, cuento o ensayo, mucho menos un comentario sobre libros, conciertos o exposiciones. Se pagaban sí los dibujos y las fotografías, los primeros muy regateados, pero poetas, realistas o ensayistas eran siempre contribuyentes gratuitos.

Cuidado especial fue del doctor Carrión, venciendo tenaces resistencias basadas en la costumbre —«nunca se ha hecho», «sería una falta de delicadeza ponerle precio a un poema», «seguramente no lo aprobará la Contraloría»— el obtener de la Junta General la autorización para pagar las colaboraciones literarias o científicas así como a los conferencistas o concertistas, añadiendo que, desde luego, las colaboraciones de los que eran funcionarios o empleados de la Casa no tenían derecho a remuneración alguna.

Así se introdujo en el Ecuador la costumbre, más tarde la obligación, de pagar las colaboraciones. El precio de cien sucres fue considerado para las colaboraciones «principales» y cincuenta para notas, pequeños comentarios o crónicas, y también para viñetas. Este es un pequeño, pero, insisto, singularmente importante paso hacia el reconocimiento del valor de la obra literaria y artística y se debe exclusivamente a la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Cuando se estableció fue duramente criticado en muchos ambientes «culturales». Se compraron, también, cuadros y se crearon premios-adquisición en las exposiciones: así se fue trabajando, poco a poco por la dignidad de la obra de arte.



Alejandro Carrión Aguirre, 1950

TESTIMONIO DE CARRIÓN

Raúl Andrade

El sino de Carrión, nacido bajo brillante estrella, ha elegido un día desapacible y gris para llevárselo. Existencia colmada fue la suya, sin signos dramáticos o dolientes, plena de éxitos. Durante cincuenta años, su figura sólida y vital ha ocupado casi todos los ángulos de la escena intelectual y política del país. Su copiosa tarea se dispersó en innumerables volúmenes, todos valiosos, de ensayo, polémica, crítica; creo también que de novela, ésta poco resplandeciente o definida, en todo caso inferior a cuanto pudo dar de sí a este apasionante y difícil género, que con su cálida temperatura contribuyó a estimular desde su posición de guía y mentor de las generaciones que sucedieron a la suya. Esa generación suya quizás pecó de indecisiones, tomada entre dos tiempos, tan contrarios como contradictorios. Apuntaba la estrella roja en la más alta cúpula del Kremlin, al tiempo que una matanza organizada aventaba a todos los vientos las cenizas de los grandes ideales que, a cada lado opuesto de la mayor contienda de la historia, los antagonistas juraban defender. Quedó en el aire, flotante, un olor, quemazón y degollina y en ese mundo desalentado y caótico, de cuyo escombros brotarían, como flores podridas, las más extravagantes teorías artísticas, sociales e intelectuales, era difícil elegir entre una existencia sin esperanza y una muerte sin plazo fijo.

Hacia 1930, a la hora de su regreso luego de larga permanencia en Europa, por acá los nombres nuevos pugnaban por salir a la superficie y expresarse, como fuere, en distintos planos literarios y artísticos, significativos de un desasimiento inaplazable de viejas normas estéticas y antiguos vicios políticos. Subsistían los mitos prefabricados para consumo escolar y el «buen gusto», con su palmeta de vigilante, elaboraba los escalafones y designaba los sitios a ocupar, por rigurosa preselección calculada, en todos los órdenes de la vida nacional. Algunos nombres se habían forjado ya, solos o casi solos. Entre ellos, los de Icaza, Jorge Reyes, Palacio, en la Sierra, y los de Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta, De la Cuadra, Gallegos Lara, Gil Gilbert, en la Costa. Por su parte, Carrión, en su valija viajera, traía ya un puñado de títulos algunos propios, alguno todavía como «Mapa de América», en que se agrupaban nombres tan disímiles y distantes entre sí, como los de Mariátegui y un titulado Vizconde Lascano Tegui, intrascendente y sin historia.

Se hacía una cultura incipiente y titubeante si se quiere, pero de todos modos se lo hacía en dimensión nacional. Quizás por equivocada perspectiva y natural desmesura de la distancia, Carrión, a su regreso, al asumir por propio derecho juvenil y entusiasta el papel de mentor y guía, confundiera las dimensiones y provocara la cantonización de una cultura que pugnaba por integrarse en ámbitos nacionales. En todo caso ese propósito, ratificado más tarde, tomó



Benjamín Carrión, 1968. Archivo del Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito

forma tangible y fue adquiriendo su propia fisonomía en la máxima tarea a la que Benjamín Carrión dedicara lo mejor de su tiempo y existencia, la actual Casa de la Cultura, obra suya sin duda y de quienes colaboraron bajo su vigilante dirección por cerca o más de veinte años. Esa, que podría llamarse gigantesca, obra suya fue, pese a inevitables fallas y equívocos. El hecho constante es que perdura, susceptible de progresivas modificaciones y pródiga de realizaciones, pero de un contenido total, positivo y enaltecedor, que sin duda constituye su afirmativo pedestal.

Fue varia y diversificada su tarea de escritor. Por más que discrepante de muchas de sus concepciones políticas, literarias e históricas, preciso es convenir en que su obra adquiere dimensiones considerables en el campo de la cultura nacional, con proyecciones internacionales. Carrión, quizás, dedicó lo mejor de sus años a la meta que se había propuesto, esa de la institución cultural, en perjuicio de su obra de escritor. Prueba de su madurez y lucidez de espíritu, de su comprensión del marco histórico que encuadró lo que, hiperbólicamente, podría llamarse la «edad media» del Ecuador, del antecedente humano y el consecuente sociológico del país,

es su magnífica biografía del dictador García Moreno, «El santo del patíbulo», acaso su obra capital, en cuyo almarío penetra y por cuyos vericuetos se interna con segura lámpara de minero, para descifrar el enigma de ese personaje atormentado y sombrío, clave de la perenne paradoja que desgarró al país desde hace un siglo, sin que hasta ahora se vislumbre ninguna solución valedera.

Lo que de un hombre queda cuando muere es su capacidad de creación, al margen de las dudas que la vida impone. El hombre, con cuanta mayor razón el escritor, se debate buscando solución al acertijo hamletiano, sin dar con ella. La sola alternativa consiste en entregar a su época el testimonio de su experiencia, su expresión creadora, el afán nunca agotado de las rectificaciones, así éstas exijan una permanente contradicción. Benjamín Carrión entregó a su país, plasmaría en obra, su capacidad de experiencia, observación y lucidez. Ahora, la calle en que vivía ha quedado solitaria bajo la lluvia pertinaz, las persianas corridas, la lámpara de su escritorio extinguida, para siempre.

El Comercio, Quito, 12 de marzo de 1979.

UN RELATO DE VIAJE AL INTERIOR DE MANABÍ

Excursion chez les indiens non civilisés

Jorge Gómez Rendón

En 1826, durante una de las varias estancias que hizo en Guayaquil por aquellos años, Gabriel Lafond de Lurcy¹ fue invitado por un rico propietario de Jipijapa a su propiedad en Montecristi. Lafond había estado en las costas manabitas en 1821 pero no había logrado internarse en la provincia. A sabiendas de su espíritu aventurero, su anfitrión le invitó a conocer un grupo de indígenas que vivían en el hinterland y a quienes conocía por sus tratos comerciales. El viajero francés aceptó de buena gana la propuesta de su anfitrión y ambos se internaron en las montañas de Manabí en compañía de dos sirvientes indígenas. El relato de este viaje ocupa la mayor parte del capítulo undécimo del tomo segundo de su obra (Lafond de Lurcy 1843: 145-168). Hace algunos años Darío Lara hizo una breve mención del viaje en su estudio sobre el viajero e identificó el grupo visitado con una parcialidad de indígenas tsáchilas asentados no lejos de Santo Domingo de los Colorados (Lara 1996: 234ss).

La importancia del relato de Lafond radica en que los indígenas que conoció en su excursión de 1826 podrían ser el grupo étnico conocido por los historiadores como «los malabas», antiguos pobladores de las selvas esmeraldeñas que algunas fuentes mencionan como especialmente belicosos y algunos autores asocian con los llamados «indios bravos» de la tradición oral chachi (Barret 1994: 35ss). La que hasta hoy era la última referencia conocida sobre este grupo indígena pertenece a otro viajero, el inglés William Bennet Stevenson, que los visitó en 1811, quince años antes que Lafond, pero a cientos de kilómetros de donde lo hizo este último².

EL VIAJE A LA TIERRA DE LOS «MALABAS»

La expedición salió de Montecristi en dirección noreste y se internó en los bosques siguiendo un río que descendía desde lo alto de las montañas. Llegaron el mismo día, entrada la noche, a una casa que servía de puesto de vigía y en donde encontraron a varios indios. En este punto Lafond se refiere por primera vez a ellos con el nombre de «malabas», que utilizará luego en varias ocasiones. Los centinelas estaban encargados de notificar al cacique tan pronto un «viracocha» aparecía en su territorio. Uno de ellos fue a dar la noticia y volvió a la mañana siguiente acompañado de dos ancianos que, según Lafond, parecían ser consejeros del cacique. Éstos le inquirieron sobre los motivos de su visita. Su acompañante hablaba quichua — la lengua de estos indios— y les explicó que su amigo traía algunos presentes y había venido de lejos a estudiar las costumbres de los habitantes de la provincia.

A través de su intérprete, Lafond les explicó que no había encontrado ningún indio que quisiera acompañarles y que más bien todos esperaban que desistiera de sus planes porque, decían, los malabas eran indios feroces. Los ancianos se mostraron molestos por la idea que tenían de ellos y señalaron que no hacían otra cosa que defenderse de las insistentes persecuciones de los españoles. Al final, los consejeros del cacique accedieron a que Lafond y su amigo les acompañaran a la aldea, no sin antes advertirles que para llegar a ella debían cruzar muchos obstáculos.

Según el relato, los dos hombres blancos, los dos ancianos y dos jóvenes malabas se embarcaron en dos canoas de diez u once pies de largo y remontaron durante cinco horas un río lleno de rápidos, encajonado entre murallas rocosas. En ciertos lugares el río era tan torrentoso y el curso tan accidentado que tuvieron que bajar de las canoas. Llegados a un punto donde el río ya no era navegable, desembarcaron, tomaron a la izquierda y se internaron en el bosque a través de un sendero angosto y lodoso. Siguieron a pie durante aproximadamente dos horas hasta llegar a un descampado de muy buen aspecto, con sembradíos de tabaco, plátano, maíz, caña de azúcar y camote.

El cacique, afirma Lafond, era un anciano de pequeña estatura. Luego de saludarlo dijo que no era español, para evitar así cualquier tipo de sospechas. El cacique le aseguró que sabía que no todos los hombres blancos vienen del mismo lugar, pues había visitado el pueblo de Cotacachi. Enseguida la aldea toda se agolpó alrededor de los visitantes. El cacique ordenó a mujeres y niños que los dejaran solos. Los dos invitados se sentaron sobre una piel de jaguar y tuvieron que responder varias preguntas del cacique, que deseaba saber si no habían venido con uno de dos propósitos: buscar los lavaderos de oro o recoger tributos para los misioneros. Luego de responder negativamente a sus preguntas y entregar los presentes que habían traído, recibieron del cacique el permiso para quedarse en la aldea todo el tiempo que quisieran.

APARIENCIA, USOS Y COSTUMBRES DE LOS MALABAS SEGÚN EL RELATO DE LAFOND DE LURCY

De acuerdo con Lafond, estos indios son «verdaderos quichuas». Su tamaño es más bien pequeño, su cabeza ancha, los miembros bien proporcionados, y la piel rojiza de la costumbre que tienen de frotarse el cuerpo con achiote y agua de coco. Los hombres y las mujeres, dice el viajero, andan casi desnudos, sin más vestido que un cinturón hecho de corteza y hojas. Las mujeres jóvenes adornan este cinturón con flores brillantes. Algunas mujeres, sin embargo, se ciñen al cuerpo una larga tela de algodón que les cubre el pecho; los dos extremos de la parte superior pasan por encima de los hombros, bajan por los brazos y van a juntarse adelante; los dos extremos inferiores se cruzan entre las piernas y se unen por detrás.

Ambos sexos llevan una especie de collar de cuentas de vidrio alrededor de la cintura. Hombres y mujeres llevan el cabello largo o medio largo, cayéndoles por las orejas o la espalda. Algunos se sujetan el cabello por detrás con una rama flexible adornada con hojas. Los hombres que no andan completamente desnudos llevan un calzón de tela de algodón que ellos mismos fabrican o compran a los mestizos. Para las grandes ocasiones ambos sexos se adornan las orejas y el cabello con plumas de loro. Los hombres adornan de la misma manera la *wincha* o cintillo de cuero que llevan en la cabeza mientras las mujeres se ocupan de dibujarse en el cuerpo curiosos diseños con achiote.

El cacique malaba aseguró a Lafond que descendían de los antiguos habitantes de Quito y que su familia era una de las más antiguas del país

Sus casas, dice Lafond, están mal construidas, con lo que seguramente sugiere que no tienen paredes y se asientan sobre pilotes como las baracoas típicas de los indígenas de la costa norte. No son nómadas exactamente, pero abandonan un lugar cuando ya no hay animales de caza. Y si bien no se alejan más de unas veinte leguas, vuelven siempre al lugar que han habitado anteriormente. La caza y la pesca son sus ocupaciones, a más de la recolección de cera de abejas, producto que intercambian con sal para preservar la carne de los animales que cazan.

En cuanto a la historia de su pueblo, el cacique malaba aseguró a Lafond que descendían de los antiguos habitantes de Quito y que su familia era una de las más antiguas del país, por lo que su autoridad era reconocida por otros pueblos que viven a grandes distancias y también tienen caciques hereditarios. El cacique consulta sus decisiones con dos consejeros ancianos. Éstos eran precisamente los que habían llegado al puesto de vigía a cerciorarse de las intenciones de los visitantes antes de permitirles la entrada.

Según la información proporcionada por el cacique, los malabas no conocen el homicidio, y los únicos crímenes de que se tiene noticia en la aldea son el robo, el adulterio y la ebriedad. Mientras el robo se castiga con la retribución, el látigo o la servidumbre temporal, el adulterio conlleva la prisión del infractor, sea en la casa del cacique o en la de uno de sus consejeros, aunque también el cepo y, en algunos casos, la servidumbre a favor del esposo engañado. En caso de guerra todos los hombres tienen la obligación de defender el pueblo. En las guerras defensivas las mujeres ayudan a construir palizadas, pero en las ofensivas no marchan con los hombres y se quedan cuidando a sus hijos. Hasta aquí la reseña del relato de Lafond.

Como se puede apreciar, el relato ofrece importante información etnográfica sobre la apariencia, el vestido y las costumbres de los indios malabas. Mucha de esta información concuerda perfectamente con la proporcionada por Stevenson, y nos preguntamos si Lafond no utilizó para confeccionar el suyo el relato del viajero inglés. A propósito compárese la descripción detallada del vestido y los adornos con la pintura de un indio y una india malabas que aparece en la obra de Stevenson (1827: 385, véase apéndice), pero también los usos y costumbres relativos al matrimonio, la organización social y la justicia.

Por lo tanto, es necesaria una primera aproximación al relato de Lafond a fin de establecer su valor histórico y etnográfico, compulsando su información con la consignada en fuentes históricas coloniales sobre este grupo indígena, aun si son escasas y dispersas.

Los malabas seguirán siendo una incógnita hasta que se disponga de mayor y mejor información sobre ellos

UNA INTERPRETACIÓN DEL RELATO DE LAFOND

Catorce años separan la publicación del relato de Stevenson (1829) y del relato de Lafond (1843), de modo que es posible que éste conociera la obra del primero donde consta su visita a los malabas, sobre todo porque la narración de Stevenson constituyó uno de los relatos de viaje más difundidos sobre América del Sur en la primera mitad del siglo diecinueve. Lo que más llama la atención de ambos relatos es la similitud de temas y contenidos, pero al mismo tiempo los diferentes lugares donde fueron recogidos. En efecto, Stevenson visitó a los malabas en 1811 en el río San Miguel, afluente

superior del río Cayapas en el extremo norte de Esmeraldas, en tanto que Lafond encontró la aldea malaba en 1826 en una planicie posiblemente ubicada, según sus indicaciones, hacia el este de las montañas de Chongón, por lo tanto, unos trescientos cincuenta kilómetros hacia el sur del asentamiento esmeraldeño.

¿Es posible que los malabas de Stevenson se trasladaran de Esmeraldas al centro de Manabí en un lapso de quince años? ¿Se trata acaso de dos parcialidades malabas diferentes? ¿O es que Lafond confundió a los que él llama malabas con indios tsáchilas?

Según sabemos, los indígenas de Esmeraldas fueron perseguidos a lo largo de los siglos diecisiete y dieciocho por los misioneros para la extracción de tributos y por la Real Audiencia para ser utilizados en la construcción del camino a Esmeraldas y otras labores civiles. El mismo cacique lo reconoce así en el relato de Lafond, y asegura que su belicosidad se debe a la necesidad de protegerse de las incursiones españolas. Con estos antecedentes no podemos descartar que los malabas se hubieran trasladado en el lapso de quince años del norte de Esmeraldas al centro de Manabí. Esta práctica no fue del todo extraña en la Colonia. De hecho, la presencia de mangaches esmeraldeños en la zona de Babahoyo sugiere que el hinterland manabita se había convertido ya para el siglo dieciocho en una zona de refugio.

Al parecer los malabas constituyeron a lo largo de la Colonia una población nada despreciable para los estándares demográficos de la época y la región. Por ejemplo, luego de analizar el relato de Fray Gaspar de Torres (1597), Palop Martínez, asegura que «los grupos o ayllus que podemos considerar en mayor o menor medida pertenecientes a esta etnia, son más numerosos de lo que se pudiera pensar», y enlista cinco ayllus con una población total de 184 personas (Palop Martínez 1994: 147). Nótese asimismo el gran número de familias —doscientas— que componían este grupo según el relato de Stevenson (1827: 414). Es lo relativamente numeroso de su población lo que torna más intrigante el hecho de que no se encuentre de los malabas ningún rastro posterior a 1811, y lo que nos inclina a dar por cierta su migración a tierras manabitas conforme el relato de Lafond.

El que se trate de dos parcialidades diferentes de un mismo grupo étnico en dos regiones distintas nos parece, en cambio, muy improbable. En primer lugar, en base a la información proporcionada por ambos relatos su parecido es muy cercano. En segundo lugar, hasta el siglo diecisiete no se conocían malabas en el interior de Manabí. El *Compendio histórico de la provincia de Guayaquil* (1741) no menciona a este grupo cuando describe los pueblos del partido de Portoviejo. Sin embargo, al tratar del partido de Babahoyo menciona

tres pueblos indígenas, «unos, en una playa llamada Quilca, otros en una rinconada del monte de Chilintomo, y otros, que son los Mangaches, en la cabecera de una montaña que confina con el pueblo de los colorados» (Alcedo 1741: 66). De los zambos mangaches sabemos que vinieron de Esmeraldas y de Cabo Pasado (Gómez Rendón 2013: 32ss), de modo que no pueden ser los mismos. De los pueblos de Quilca y Chilintomo³ no tenemos más datos, de modo que cualquier hipótesis resulta aventurada.

La alternativa de que los «malabas» de Lafond fueran en realidad una parcialidad tsáchila no es del todo improbable. En primer lugar, la ubicación de la aldea según el relato de Lafond encaja perfectamente con la zona de influencia tsáchila. En segundo lugar, el kichwa parece haber sido una lengua vehicular aprendida durante la colonia por algunas parcialidades tsáchilas al haber mantenido relaciones comerciales, shamánicas y políticas con varios grupos serranos (Salomon 1997: 33). En tercer lugar, el uso del achiote como pintura facial y corporal es similar al de los tsáchilas —aunque es preciso reconocer que también es común entre los chachis (Barret 1994: 76ss). El vestido, por el contrario, se distingue de la indumentaria tsáchila, sobre todo porque hombres y mujeres llevan una tela a manera de falda y tienen el pecho descubierto.

No sabemos si el etnónimo «malaba» en el relato de Lafond es un exónimo o un autónimo, es decir, si fue puesto por los mestizos de la zona o lo llevaban los mismos indios. Lafond se limita a decir, textualmente, «indios malabas (nombre que lleva esta tribu)» (Lafond 1843: 155). Dada la fama que para entonces tenían los malabas esmeraldeños por la lucha que dieron a las autoridades coloniales (Costales y Peñaherrera 2002: 159), es posible que el nombre «malaba» haya empezado a utilizarse como genérico para referirse a cualquier indígena belicoso de las tierras bajas del Pacífico ecuatoriano. Nótese, sin embargo, que las fuentes históricas utilizan indistintamente las formas «malaba» y «malagua», siendo esta última al parecer la de más antigua data. Así, por ejemplo, encontramos una entrada con «malagua» en el *Diccionario Geográfico-Histórico de las Indias Occidentales o América*, donde consta la siguiente información:

«MALAGUAS. Nación bárbara de indios de la Provincia y Gobierno de Esmeraldas en el Reyno de Quito; se rebelaron después de conquistados a mediados del siglo pasado, y se huyeron a los bosques donde viven como fieras entre los Ríos Tululvi, al S E, Bogotá al medio día y S O, Puespi al N, Mira al N E, y Camunixi á Levante; se tiene pocas noticias ciertas de estos bárbaros» (Alcedo 1788, III: 32).

No deja de ser interesante que existan etnónimos similares en el norte de Esmeraldas, como «aguamalagua», «sindagua» u «hondagua». Todos comprenden la terminación [-awa], que significa precisamente «ser humano» o «gente» en awapit, una de las lenguas que junto con el totoró colombiano, el chachi y el tsáfiki conforman la familia lingüística barbacona (Curnow y Liddicoat 1998). Esto sugiere que el etnónimo «malagua», o bien fue un exónimo colocado por hablantes de alguna lengua



MALE & FEMALE INDIANS OF THE MALABA TRIBE.

barbacoana del norte de Esmeraldas, o bien un autónimo con el que los malabas se llamaban a sí mismos. De estas hipótesis nos parece que la primera es la más plausible, si bien requiere de mayores datos lingüísticos e históricos.

A propósito de la filiación etnolingüística de los malabas, coincidimos con Jijón y Caamaño cuando afirma que el kichwa no era la lengua originaria de este pueblo y que se la hablaba más bien como lengua vehicular, algo común en algunos pueblos no-kichwas de la Colonia (Jijón y Caamaño 1998 [1940], II: 544s). Más difícil es suscribir la tesis de este mismo autor en el sentido de que la lengua originaria de los malabas fuera el puruhá-mochica, como lo hace a partir de la información que le dio el cacique Cushicagua a Stevenson en 1811 sobre su origen en los Puncay del país Puruhá. El que los malabas hayan aprendido el kichwa como lengua vehicular seguramente se debió a sus contactos con grupos serranos. Tanto en el relato de Stevenson como en el de Lafond encontramos una clara mención de la visita que hacen los caciques al pueblo de Cotacachi, aunque no atinamos a saber cómo, en el caso del cacique que habló con Lafond, podía haberse trasladado desde el partido de Babahoyo hasta Cotacachi si no es que lo hizo precisamente antes de migrar a Manabí. Por lo demás, existe

una mención muy temprana a las visitas que hacían los malabas a varias poblaciones de la sierra norte:

«tienen estos naturales por convecinos unos indios llamados malabas que no son amigos, están a la orilla de este Río grande de mira, como cinco días de camino de este asiento de aguatene, y estando yo como dicho tengo en este asiento, vino a verme un Principal de la tierra destes malabas que arriba digo, el qual era cristiano y se llamaba hernando que lo habían bautizado diez años a en el pueblo del tulcán, de la provincia de los pastos, y dijo que el curaca don garcia lo había llevado a la ciudad de quito a los señores de la Real audiencia que entonces residían» [Fray Gaspar de Torres 1597, en Alcina Franch (ed.) 2001: 115].

Sus contactos periódicos con la sociedad colonial y sus tratos comerciales con los pueblos indígenas vecinos, así como el hecho de que algunos de ellos recibieran incluso el bautismo ya a finales del siglo dieciséis, nos mueve a creer que los malabas de Stevenson y Lafond no pueden ser asociados con los «indios bravos» de la tradición cayapa como quieren algunos (DeBoer 2006: 257). Esta afirmación, claro está, no excluye que su belicosidad haya estado bien fundada, como lo explica el relato de Lafond, en las continuas incursiones españolas a su territorio.

Con ser el relato de Lafond prácticamente el único que da noticia de los malabas después de que William Stevenson los visitara en 1811, y pese a las estrechas coincidencias en la descripción que ofrece con el relato de este último, no podemos sino mostrar reserva a la hora de atribuirle veracidad a su historia, y ello por dos razones. La primera es que resulta difícil —aunque no imposible— explicar el traslado de una población tan numerosa en tan poco tiempo a lo largo de un recorrido de varios cientos de kilómetros, de las selvas del norte de Esmeraldas al hinterland de Manabí. La segunda es que la estructura narrativa del relato de Lafond es tan similar a la de Stevenson que no podemos excluir la posibilidad de que el viajero francés utilizara la descripción de éste para modelar el relato de su visita.

Llegados a este punto, no tenemos más remedio que afirmar, como lo hizo Jijón y Caamaño hace más de siete décadas, que los malabas seguirán siendo una incógnita hasta que se disponga de mayor y mejor información sobre ellos. Es preciso, por lo tanto, que tomemos el relato de Lafond con cautela y lo sometamos a un riguroso examen filológico que permita dimensionar su aporte. Creemos haber dado aquí el primer paso.

NOTAS

¹ Gabriel Lafond de Lurcy fue un marino y armador francés que participó en las guerras de independencia y entabló amistad con los principales personajes de las gestas libertarias. Es mejor conocido en la historiografía ecuatoriana por haber publicado la famosa «Carta Lafond», a propósito de la reunión de Bolívar y San Martín en Guayaquil. Su vida y su obra han sido objeto de un prolijo estudio de Darío Lara titulado *Gabriel Lafond de Lurcy. Viajero y testigo de la historia ecuatoriana* (1996). Los relatos de todos sus viajes por el mundo se encuentran en los ocho volúmenes de su obra *Voyages autour du Monde et Naufrages Célèbres* (1843-1844), de los cuales el segundo concierne directamente a nuestro país. Pese a su importancia histórica, con excepción de los pasajes traducidos en la obra de Lara, no se conoce a la fecha una versión castellana completa. Una semblanza de este viajero apareció en el artículo *Viajeros en la independencia*, en la Revista Nacional de Cultura del Ecuador (Gómez Rendón 2012: 81-110).

² Ya para la década de 1870 no había quedado rastro alguno de los malabas esmeraldeños, pues en su *Memoria sobre la Geografía y Geología de la Provincia de Esmeraldas*, Wolf afirma que no solo no existen en las selvas de la provincia los llamados «yumbos tórtolas» sino que tampoco hay uno solo de los «yumbos Moláguas» al norte de La Tola (Wolf 1879: 32s)

³ Nos llama la atención la composición de este topónimo, pues estaría compuesto por {chilin}, que en esmeraldeño significa «clan» o «ayllu» (Gómez Rendón 2013: 39) y por {tomo}, que muy probablemente está asociado con el etnónimo de un pueblo que participó junto con los malabas en la sublevación de 1619, a saber, los tomolos.

BIBLIOGRAFÍA

Alcedo y Herrera, Dionisio de. 1741. *Compendio histórico de la Provincia, Partidos, Ciudades, Astilleros Ríos y Puerto de Guayaquil*. Madrid: Imprenta de Manuel Fernández.

Alcedo, Antonio de. 1788. *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América*. 5 vols. Madrid: Imprenta de Benito Cano.

Alcina Franch, José (ed.) *Miguel Cabello Balboa. Descripción de la provincia de Esmeraldas*. Edición, introducción y notas de José Alcina Franch, Madrid: C.S.I.C., Instituto de Historia, 2001 [1583].

Barret, S. A. *Los indios cayapas del Ecuador*. Biblioteca Abya Yala, No 6. Quito: Editorial Abya Yala, 1994 [1925]

Costales, Alfredo y Dolores Peñaherrera de Costales. *Etnografía, lingüística e historia antigua de los caras o yumbos colorados. (1534-1978)*. Quito: Ediciones Abya Yala & IEAG.

Curnow, Timothy Jowan y Anthony J. Liddicoat. «The Barbacoan languages of Colombia and Ecuador», *Anthropological Linguistics* 40(3), 1998, pp.484-408.

DeBoer, Warren. «Returning to Pueblo Viejo: history and archaeology of the Chachi (Ecuador)». En Peter W. Stahl (ed.) *Archaeology in the Lowland American Tropics. Current analytical methods and applications*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006b [1995], pp. 243-262.

Gaspar de Torres, Fray. «Memorial de la conversión de los naturales de la provincia de Cayapas». En Alcina Franch, José (ed.) *Miguel Cabello Balboa. Descripción de la provincia de Esmeraldas*. Madrid: C.S.I.C., Instituto de Historia, 2001 [1583], pp. 107-118.

Gómez Rendón, Jorge. «Deslindes lingüísticos en las tierras bajas del Pacífico ecuatoriano [2a parte]», *Antropología Cuadernos de Investigación*, No. 12, 2013, pp. 13-61.

Gómez Rendón, Jorge. «Viajeros en la independencia», *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, No. 17, pp. 81-110.

Jijón y Caamaño, Jacinto. *El Ecuador interandino y occidental antes de la conquista castellana*. Quito: Editorial Ecuatoriana, Vol. II. Quito: Ediciones Abya Yala, edición facsimilar, 1998 [1941].

Lafond de Lurcy, Gabriel. *Voyages autour du Monde et Naufrages Célèbres*. Vol. II, Voyages dans les Amériques. París: Pourrat Frères, Éditeurs, 1843.

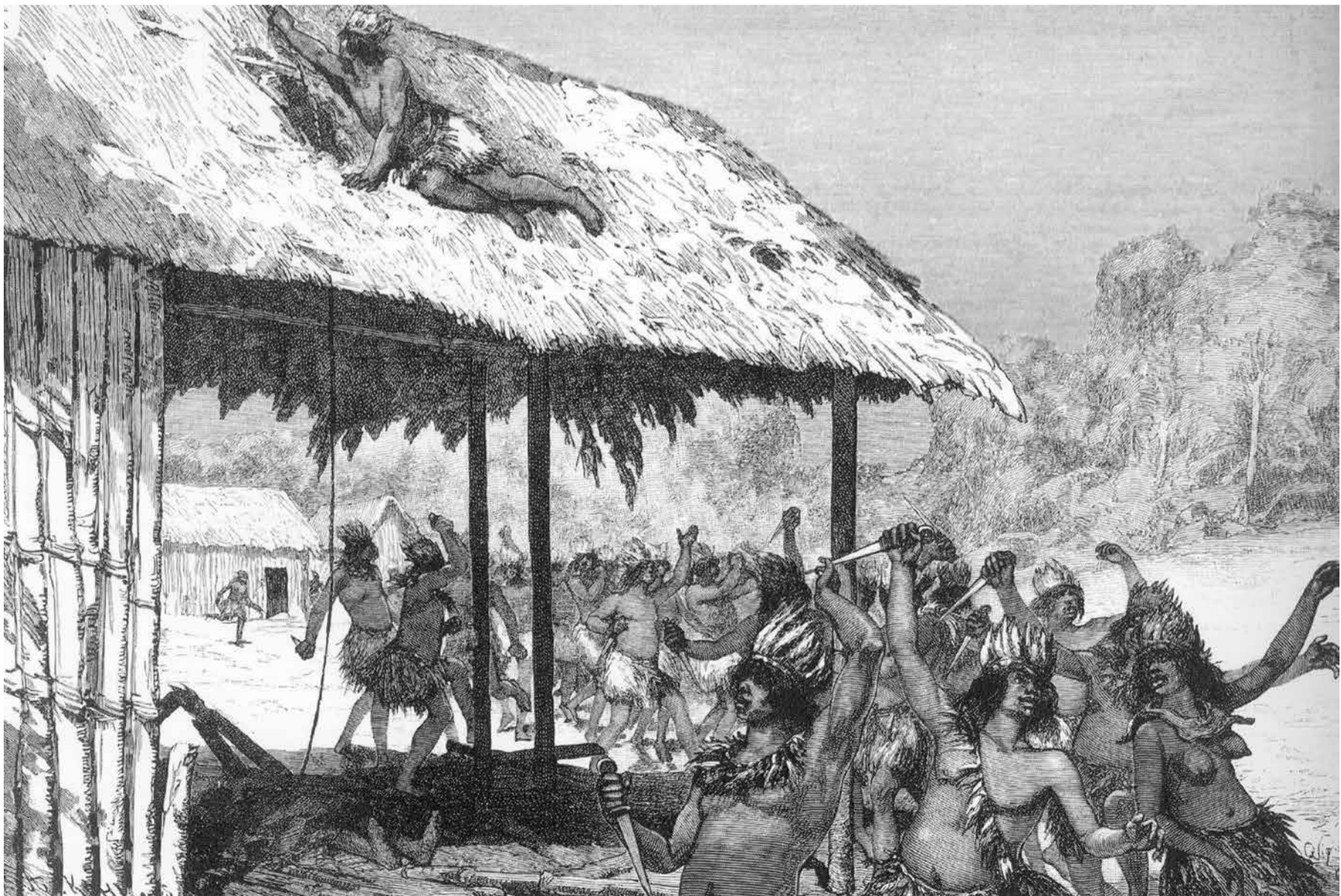
Lara, Darío. *Gabriel Lafond de Lurcy. Viajero y testigo de la historia Ecuatoriana*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1988.

Palop Martínez, Josefina. «Mapa étnico del sur de Colombia y norte del Ecuador durante los siglos XVI-XVII», *Revista Española de Antropología Americana*, No. 24, 1994, pp. 139-153.

Salomon, Frank. *Los yumbos, niguas y tsachila o «colorados» durante la colonia española: Etnohistoria del noroccidente de Pichincha, Ecuador*. Quito: Ediciones Abya Yala 1997.

Stevenson, William Bennet. *Historical and descriptive narrative of twenty years residence in South America*. Vol. II. Londres: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1829.

Wolf, Teodoro. 1879. *Viajes científicos por la República del Ecuador. III. Memoria sobre la Geografía y Geología de la Provincia de Esmeraldas, con una carta geográfica*. Guayaquil: Imprenta del Comercio, 87 p.



Entierro de un tsachila. diseño de Vignal según un boceto del autor. Ecuador en las páginas de *Le tour du Monde*, Consejo Nacional de Cultura, Quito, 2012, p. 254

MINIMALISMO Y CONTEMPLACIÓN

Christian León

Del 28 de enero al 11 de febrero del 2015 se realizó el II Festival de Cine Latinoamericano «La Casa Cinefest» en el cual tuve la oportunidad de participar como jurado. De entre las nueve películas ecuatorianas en competencia, los miembros del jurado decidimos premiar por unanimidad a la película *Silencio en la tierra de los sueños* (2013) dirigida por Tito Molina. ¿Cuáles fueron las razones de este consenso? ¿Cuál es la apuesta de esta película? ¿Qué lecciones trae para el cine ecuatoriano?

Silencio en la tierra de los sueños relata la historia de una anciana que, tras la muerte de su esposo, vive en soledad en un pequeño pueblo de la costa ecuatoriana. La vida rutinaria, marcada por la soledad, apenas es perturbada por la presencia de un perro callejero en busca de comida. Y eso es todo, ya que en la película la historia está reducida a su mínima expresión. En ella existen pocos personajes, no hay grandes acciones y casi no hay diálogos. Los dos protagonistas son la anciana y el perro, el relato se concentra en acciones rutinarias que en su mayoría suceden al interior de una modesta casita cerca de la playa, los únicos diálogos que existen son aquellos que la mujer escucha a lo lejos desde su ventana.

Esta reducción de los elementos narrativos es compensada por medio de una serie de procedimientos que hacen de la contemplación sonora y visual el motor de la película. El filme se enmarca en una tendencia del cine contemporáneo denominada como «realismo contemplativo» que busca pasar del gran acontecimiento a la cotidianidad y hacer del cine un objeto de contemplación sensorial. De ahí que la estrategia narrativa del filme sea la desdramatización, narrar la historia de la anciana en un momento de su vida donde los grandes acontecimientos ya sucedieron. El amor por su marido, el dolor causado por la muerte del mismo son apenas evocados en un presente cotidiano en el cual no hay lugar para el drama o los desenfrenos afectivos. En su lugar solo queda una sosegada contemplación en donde el tiempo es un presente absoluto y está caracterizado por lo que Gilles Deleuze denominó como «sensaciones ópticas y sonoras puras».

En este sentido, el gran mérito de la película es su estética rigurosa. Desde el esmerado plano-secuencia inicial la película nos invita a participar en esta lógica sensorial de la contemplación, tejida a punta de tomas largas, elaborados planos generales y minuciosos planos auditivos. En el desenlace del filme, un bello plano en picado muestra a la mujer a orillas del mar, las huellas de las ollas y el sonido del viento se transforman en un espectáculo. En otro momento, el acto cotidiano de cortar la comida y deglutirla en la boca se transforma en un



Fotograma de la película *Silencio en la tierra de los sueños*. Cortesía de La Facultad

acontecimiento sensual basado en la duración. Solamente, existe un momento en donde este rigor se quiebra, es un exacerbado movimiento de zoom in sobre el lóbulo de la oreja de la anciana, lejano a la contemplación apacible. Por lo demás la película hace gala de una consistencia estética y conceptual pocas veces visto en el cine nacional. De ahí también, que en ella las fronteras entre la ficción y el documental tambaleen, como en la mejor tradición del cine neorrealista.

Adicionalmente, la película le da una vuelta de tuerca al realismo contemplativo que puede quedar atrapado en la positividad del tiempo presente. En ciertos momentos, el registro cotidiano de las acciones rutinarias al interior de la casa se abre hacia otras dimensiones temporales y espaciales. Quiero mencionar tres de estas líneas de fuga: los músicos que la anciana escucha en las noches desde su ventana, las imágenes de la televisión y las imágenes oníricas del mar. La algarabía musical de la calle vista a lo lejos desde la ventana, el universo massmediático contemplado a través del televisor, así como los espacios abiertos de la playa y el mar con los que sueña la anciana constituyen mundos adyacentes que reafirman por oposición el presente cotidiano anclado a su humilde vivienda de caña.

En la tradición del neorrealismo italiano, el cine imperfecto cubano o el relato de historias mínimas y héroes menores tan frecuente en el cine contemporáneo de toda América Latina, la película dignifica la humildad, la adultez y la soledad. Al verla viene a mi recuerdo filmes

como *Humberto D* (1952) de Vittorio de Sica, *Reina y Rey* (1994) de Julio García Espinosa o *Historias mínimas* (2002) de Carlos Sorín. Estas películas tienen por protagonistas a ancianos solitarios que, en las circunstancias más extremas, encuentran su consuelo en sus fieles canes. *Silencio en la tierra de los sueños* puede ser leída dentro de esa larga tradición humanista de reivindicación del anciano y el perro. Sin embargo, esta tradición esta modulada por una sofisticación narrativa propia del cine contemporáneo latinoamericano. Por sus estrategias narrativas, la película perfectamente dialoga con filmes como *La hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina o *Verse* (2010) de Alejandro Pereira.

Llevado al contexto del cine nacional, esta apuesta conceptual y estética tiene aún mayores réditos. A mi modo de ver, su significación solo es comparable a la que en su momento tuvo *Ratas, ratones y rateros*. Como en su tiempo lo hizo Sebastián Cordero, Tito Molina ahora logra patear el tablero del cine nacional atrapado en relatos de realismo social, violencia e historias juveniles. *Silencio en la tierra de los sueños* no solo es el primer largometraje contemplativo del cine ecuatoriano, sino que es un gesto que pone en diálogo a nuestra cinematografía con las tendencias actuales del cine contemporáneo. De ahí que pueda ser leída como un parte aguas en el cine nacional. Su apuesta por el minimalismo contemplativo, su rigor estético, su dignificación de la edad adulta sientan, sin lugar a dudas, un precedente inédito para nuestro cine ecuatoriano.

LA INVESTIGACIÓN POLICIAL EN DOS NOVELAS ECUATORIANAS

MIÉRCOLES SANTO, DE ÍÑIGO SALVADOR, Y *DESDE EL SILENCIO*, DE FRANCISCO PROAÑO

Bruno Sáenz A.

De mis recientes lecturas, algo restringidas por la fatiga visual y, acaso, la imposibilidad material de amontonar más libros entre las paredes de mi biblioteca, deseo destacar las de dos novelas dedicadas a una vertiente no ignorada aunque tampoco extensamente cultivada por los narradores ecuatorianos, la policial. Hablo de *Miércoles santo*, ópera prima narrativa de Íñigo Salvador, y *Desde el silencio*, la obra más reciente de uno de nuestros escritores de mayor mérito, Francisco Proaño Arandi. Trato de ilustrar dos maneras de aproximación al género, no de comparar estaturas. La primera ubica el escenario en el pasado, las décadas previas a la larga lucha por la supresión del régimen colonial. La otra se atiene a un presente, matizado por los rasgos ineludibles de un pretérito familiar (una de las *marcas de fábrica* de Proaño). Las dos confían sus misterios a las habilidades y debilidades de dos protagonistas pertenecientes a una clase social media, dotados de inclinación intelectual y de desarrollada capacidad de observación; tenaces, lo suficiente como para enfrentar a jefes limitados y a gente poderosa por la sangre o el dinero, pero alejados del modelo brillante, infalible de las criaturas de Conan Doyle o de Agatha Christie. Comparten, desde diferentes tiempos y a partir de situaciones disímiles, un puñado apreciable de características, el teniente de alguacil Nuño Olmos y Jiménez, inspector jefe de investigaciones.

Es posible establecer, de un título a otro, diferencias importantes: el texto de Salvador parece inclinarse a la narración de entretenimiento, sin que lleguen a lastrarlo la amplia cultura del escritor ni sus sólidas referencias a la historia. Su estructura es clara, sencilla, correcta, denotativa esencialmente. (Me atrevería a sugerirlo: roza lo connotativo, al anunciar hábilmente, evadiéndose del modo explícito, el fin del período colonial, un poco a la manera de Umberto Eco de *El nombre de la rosa*. ¿Afirmaría también que ha estudiado las recetas de la novela «histórica» y de la criminal, para aplicarlas con inteligentes retoques?) No evita el anacronismo de una minuciosa, casi científica inquisición. Tienta la técnica epistolar, la del informe, el resumen universitario. No quiebra la linealidad de la exposición.

Proaño, novelista de experiencia, autor de obras de corte intelectual, aligera ahora ambientes y atmósferas, simplifica la estructura, abarcando no obstante rasgos de su temática habitual: las reflexiones a cuenta de la crónica familiar y los misterios de la casa y de la urbe; el temperamento interiorizado, elusivo de sus personajes... Acude a una moderada (y lograda) forma de experimentación: establece dos espacios narrativos interrelacionados, complementarios. La ficción

popular, enriquecida, se deja contaminar por las obsesiones y los abismos del autor.

¿Qué rasgos aproximan a un investigador de la segunda mitad del siglo XVIII, a un policía profesional de principios del XXI, aparte de la inevitable condición de inquisidores de las bajas pasiones universales y de hechos castigados por las leyes penales de ayer, hoy y siempre? Los narradores los han imaginado funcionarios estatales. No escogen la alternativa del sabueso independiente. Su actuación es, por ende, oficial y obligatoria. Un trazo personal los muestra como la encarnación de lo que pudo ser rutina oficinesca, revestida de dignidad y responsabilidad. Orientan su tarea a la sociedad y al interior de las almas, ya sea la de la víctima o la del victimario. El dato gana intensidad cuando lo aplicamos al personaje de Proaño.

Nuño Olmos, teniente de Alguacil, mestizo de piel blanca, vale decir un quiteño casi moderno, urbano, estudiante aprovechado de los jesuitas (tuvo por maestro a Juan Bautista Aguirre), ha escogido la carrera policial. Su condición de mestizo blanco le abre algunas puertas, el vestíbulo de las casas de la aristocracia provinciana. Participa del pueblo, come y se apasiona como el pueblo, no puede ascender ni amar como un español, así asiente uno de sus pies en el patio del conquistador. Se explica que reciba la encomienda de espiar los preparativos de un levantamiento, el de los estancos. Se descarga de la orden; la confía a su compañero. Escoge la atención al desfuerzo privado. Ingenioso inquisidor de campo, acumula los elementos objetivos del delito, los analiza y relaciona. Acude a testigos, asesores, libros. Equivoca sus conclusiones. Cerca estará de perder, por ello, la vida.

Jiménez, inspector jefe de investigaciones, pertenece a una auténtica clase media, la de la modernidad. Se sabe distante de una clase que sustenta su superioridad en el dinero y la política, pero no carece de contactos con ella. Lector, cita a los escritores, a Pablo Palacio, redactor de un singular cuento policial, de una arbitraria pero reveladora reconstrucción de una verdad. Se asemeja a la de Olmos su afición por

las prostitutas (ha perdido por una a su mujer). Es también la lengua de un relato en primera persona. Investiga lugares (la cava, el taller del pintor, el escritorio, los salones, una puerta disimulada), intuye; interroga a la familia, al austero, dominante retrato de Carolina, la madre muerta. Lo auxilia el laboratorio de la policía técnico-científica (Olmos, apoyado por el joven Espejo, se presenta como un precursor). Reflexiona acerca de la condición humana. Traza hipótesis. Tropieza con el misterio. Despierta el detective de «almas». Su análisis parte de datos tangibles. Igual que Olmos, ventila, no sin disimulo, los desacuerdos con el limitado jefe de toda respetable invención policíaca.

A Olmos le gusta la comida típica de las fondas. A Jiménez, sofisticado, habitante de una ciudad un sí es no es cosmopolita, le atraen la cocina china y la internacional.

La novela de Salvador selecciona varias características habituales del género. Hasta cierto punto, abandona el tipicismo, el episodio de la captura del criminal, cumplida no por el «héroe» amenazado sino por su compañero. Íñigo refuerza con la cita histórica la explicación (iba a anotar «justificación») de los hechos. Contrapone las ideas libertarias de Flórez, la víctima, y la defensa a ultranza de títulos y privilegios de Ledesma. La utilización de la memoria histórica me recuerda a Eco. Se adapta al telón de fondo de una circunstancia que ya puede ser calificada de nacional, el mencionado levantamiento de los estancos.

Sin disquisiciones eruditas, la motivación del crimen refleja una agitación social mimada por el asesinato. Los augurios de los brotes independentistas subrayan las ideas de la víctima y enconan la ceguera y el fanatismo del matador. Incorpora el libro personajes reales (Juan Bautista Aguirre, Eugenio de Santa Cruz y Espejo), comparsas inesperadamente familiares, inventa y acomoda sus circunstancias al asunto ficticio.

Miércoles santo no desdeña el detalle dramático, sentimental o irónico: Olmos se aficiona de la hija del difunto, novia, como se sabrá luego, del hijo del delincuente. El sentimiento (combatido, además) presta consistencia humana a la silueta de Olmos. Ha de servirle de punto de

Las dos novelas confían sus misterios a las habilidades y debilidades de dos protagonistas pertenecientes a una clase social media, dotados de inclinación intelectual y de desarrollada capacidad de observación

apoyo de una de sus intuiciones: un sueño erótico le ofrecerá una pista ambigua... Una disertación privada del jesuita Aguirre acerca del Cireneo esclarece y complica la labor de Olmos. Un crimen empuja a otro. Lo episódico termina por integrarse al hilo conductor, sin que falte el detalle vagamente grotesco, irónico tal vez: el cadáver del padre Estévez apunta, con la V formada por los dedos, a la quinta estación del Vía Crucis y a la reciente procesión del miércoles santo... Los personajes, convencionales pero bien dibujados, del Oidor don Calixto de Flórez y Orejuela, maestro disidente, discípulo lejano del padre Vitoria, y de Melchor de Ledesma, fanático realista, el significativo paralelismo de su oposición y de los conflictos de la época, la evocación de costumbres e hipocrasías, del progresismo de Aguirre a la convocatoria a la ciencia de un médico novel, Eugenio Espejo, aportan al discurso claves y guiños. La puesta en limpio del abundante material pudo ser abigarrada. Resulta de una ejemplar discreción, enemiga de buscados desvíos y enojosas digresiones.

Otra es la complejidad de la novela de Francisco Proaño, técnica y psicológica. Dos niveles de exposición se alternan e interrelacionan: uno, el desarrollo de la investigación (31 capítulos y uno inicial, no numerado); otro, el virtuosismo de la reproducción verbal de los cuadros de Diego, hijo de la víctima (10 comentarios). El autor sugiere, alternativa de la apreciación complementaria, la lectura independiente de estas acotaciones. Un cuadrado oscuro, invasor va cubriendo el paisaje interior de las obras. Sobrevienen variaciones de atmósfera, alteraciones de luz: las figuras se dislocan, se funden. La imagen de una joven (clave de la tragedia exterior) se fusiona con la de una aparición monstruosa. El cuadrado abarca

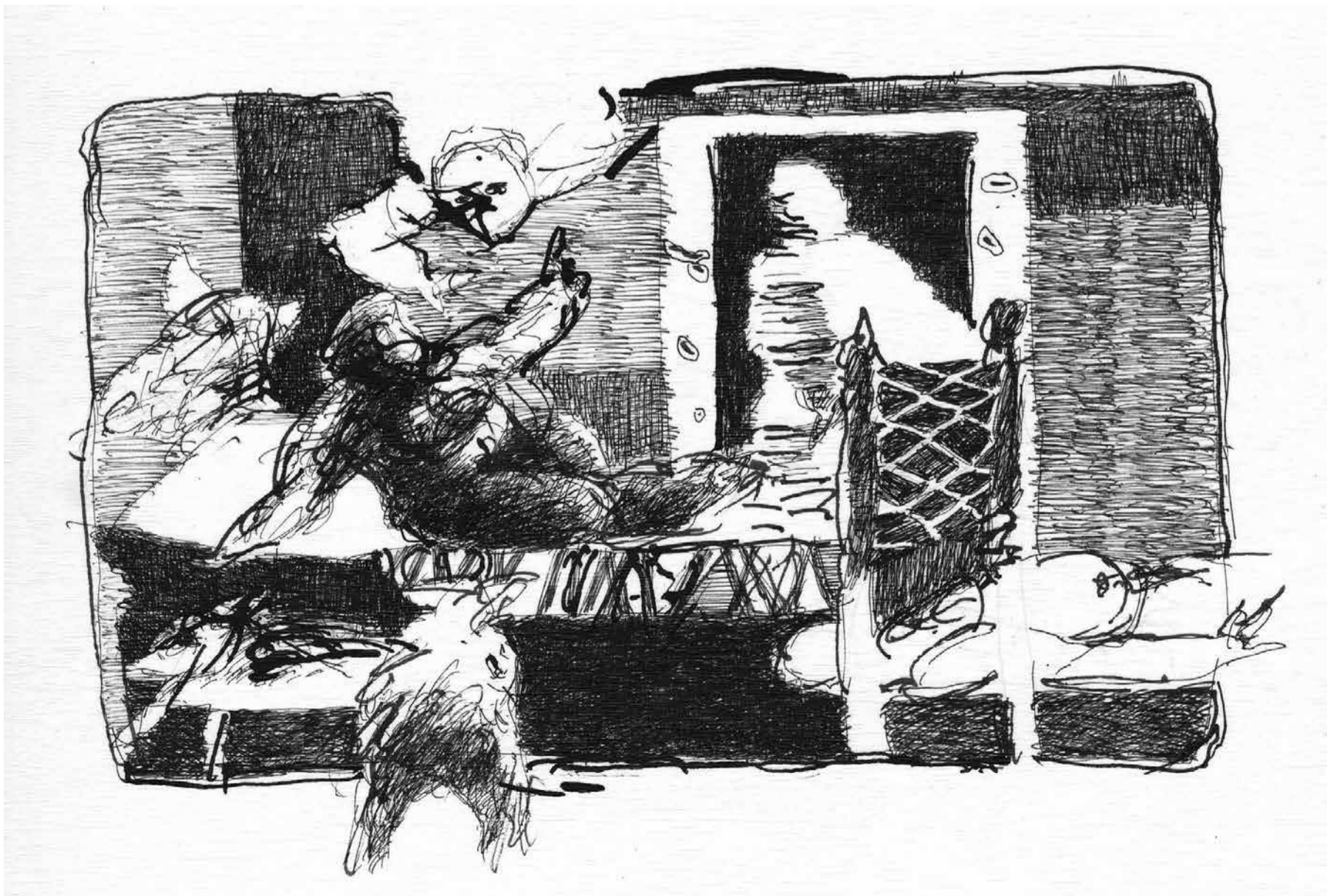
pronto la casi totalidad del lienzo, vibra con una música inaudible. Allí, se afirma, «late una verdad difusamente relacionada con los hechos». Arriba la negrura total, la coexistencia de los contrarios: inquisición y resurrección, cántico y rebelión...

Proaño describe (relata) el contrapunto gráfico, visual del «suicidio» de Federico Altamirano, fiscal general y ex procurador del Estado. Los exámenes de balística, la orientación del disparo, la posición de la mano descartan la autoeliminación. El desentrañamiento de las circunstancias delictivas, el descubrimiento del malhechor van cediendo a la tentación a la postre necesaria de iluminar los rincones familiares, el misterio de la casa (elemento recurrente de la estética de Proaño), la clave de los cuadros. La obra no prescinde de la utilización pragmática de la encuesta y las revelaciones paulatinas, pero la persecución de la ley hiere principalmente a las almas, a un prestigio personal, a la solidaridad familiar. El detective apuesta por la verdad, por una justicia desdeñosa de la letra muerta. Le importa la comprensión de los seres y sus actitudes. El informe final asentará que no se ha conseguido identificar a los culpables. Calla lo esencial. El fuero interno del inspector califica a esa muerte de ajusticiamiento, no de asesinato.

Personaje paralelo de la figura femenina de la serie de cuadros es Inés, sobrina de Carolina, mujer del fiscal. Acosada por el tío, expulsada de la morada (borrada, deformada, de acuerdo con la evolución de las pinturas), realiza visitas subrepticias, conocidas por Rosa, la sirvienta (la oculta el subsuelo, bajo la biblioteca; la imaginación de Proaño torna aquí al laberinto: la cava, el subterráneo, el estudio), y regresa

abiertamente a la casa cinco años después de su violación. Su alejamiento se habría asemejado, no al gesto protector de la inocente, sino al castigo impuesto a una rival por una hembra celosa. La dispersión de la familia, su mutismo, un retrato de la fallecida Carolina, su talante severo, la colección pictórica, una mirada, la del hijo a un panel disimulado, —acaba de hallar el cadáver de su padre—, se acumulan, introducen al inspector en la complicada, engañosa realidad. Proaño cuida los detalles, los conduce a una conclusión lógica, sin desnudarlos del misterio. La adición de los acontecimientos se vuelve una propuesta a la atención del lector. La confesión epistolar del supuesto suicida, confiada a su abogado, devela y confirma las causas de una venganza. Jiménez compara la violación con la violencia íntima de sus inquisiciones. Cree haber infligido a Inés la última y más cruel de las humillaciones: «Yo fui más allá, hurgué en lo recóndito de su alma, la esquilmé en profundidad, aunque, posiblemente..., la liberé también». *Desde el silencio* se asoma al análisis del lado sombrío del alma humana.

¿Ha intentado Francisco Proaño construir una novela fácilmente asequible, subordinada a un género destinado al lector masivo? Una respuesta positiva me recordaría la desesperada decisión de Ray Limbert, protagonista de *La próxima vez* de Henry James: prosista de calidad excepcional, quiere, siente la urgencia de dar a la imprenta un bodrio, un novelón de éxito. Toma ejemplo de una autora de best-sellers. Ella está ansiosa por alcanzar, en cambio, por una ocasión irrepitable, un relato del más quintaesenciado refinamiento. ¿Hace falta aclararlo? La deseada novela *vulgar* de Limbert, *El corazón oculto*, se suma a lo más selecto, más exquisito de sus letras.



PEQUEÑOS PALACIOS EN EL PECHO, UN TIRO A QUEMARROPA

Juan Pablo Crespo

Por una parte, Luis Borja Corral acaba de ser reconocido con el premio Aurelio Espinosa Pólit de novela. Por otra, mi amistad con Luis está por cumplir treinta años. Como es de suponer, el cariño y la admiración, que siempre embriagan, pueden hacer que a lo largo de este comentario me desviva en elogios, me despapaye en halagos. Ello me obliga a hacer un juramento ante los lectores: juro que todo lo que expresaré desde este momento es suscitado por los meros atributos de la novela intitulada *Pequeños palacios en el pecho*, y que cualquier chispa de emotividad que se me escape es de entera responsabilidad de la obra en cuestión, cuyo principal atributo es, casualmente, el de sacar chispas. Lo puede comprobar el lector con sus propios ojos... Y con su propios nervios y con sus propios intestinos.

Pequeños palacios en el pecho, intenso artefacto.

Habría que estar muerto para no ceder ante el ritmo vertiginoso de esta historia que parece enchufada a un tomacorrientes de dosveinte. El relato no hace concesiones de ningún tipo. Con suerte, hay algún remanso por ahí que en realidad sólo presagia otro vendaval, y otro y otro.

Sorprendente artefacto.

Evade el lugar común, pero sin recurrir al truco fácil de las grandilocuencias. Elude el lugar común con un lenguaje común. Sin rarismos ni hermetismos, sin dilaciones ni aspavientos, sino con sencillez y valentía, con frescura y sin pretensiones, lo que suele ser bastante más difícil.

Damián Tabarovsky, en su ensayo *Literatura de izquierda* (que, valga la aclaración, no alude a la literatura izquierdista ni partidista ni a adoctrinamientos baratos) sostiene que «la pregunta definitiva, la verdadera experiencia literaria» es «la pregunta por cómo vivimos». Y lo cierto es que vivimos en un mundo plenamente perceptible, por momentos inconexo, jodido. No vivimos en un mundo con unicornios surcando el cielo ni con bellísimas metáforas alucinantes copando los diarios. Ni Quito tiene siempre un sol grande y las noches estrelladas. Ya nos gustaría, pero así no vivimos.

Y no quiero decir que no haya sol y estrellas y metáforas en la novela de Luis Borja. Pero es claro que el Quito que recrea no es *aspirativo*, en el sentido que daba a este término Pablo Palacio, es decir, no es un Quito falseado, mañosamente embellecido, como todavía hoy, en pleno siglo XXI, lo intentan retratar ciertos diabéticos. Nada de eso. Aquí hay belleza, sí, y mucha, pero cruda. Siento arruinarle la sorpresa a alguien, pero si encaramos esta obra con esas expectativas de aburguesamiento de a luca, estamos fritos. Aquí la cosa es distinta. La aventura de Paco y Agustín, personajes principales de la narración, es una larga hilera de íes con sus puntos bien puestos. Las cosas son lo que son y se llaman por su nombre. La calle es la calle, el pene es el pene y el ano, el ano.

Curioso artefacto este que ha parido Luis. Arriesgado, temerario.

¿Será cómodo afrontarlo? ¿Será posible no desviar la mirada, no carraspear durante la lectura? Porque a la final se puede dormir a pierna suelta cuando el relato habla del horror de los lejanos arrabales, de las penurias de los suburbios en lontananza, de la miseria de los márgenes distantes. Otro cantar es cuando la podredumbre está en casa, cuando se es un marginal nacido y criado en el centro. Paco, el protagonista, es eso. Aquel que carraspee podrá pensar: «¡Pero habrase visto! Un añiñado del norte que viene a hablar pendejada y media, a abjurar de su condición, a renegar de tantos valores y principios inculcados, y encima con ese vocabulario de grueso calibre. ¡Majadero, insolente, malcriado!» Y sí, eso es Paco. Pero también es mucho más. Caracterizarlo como un mero replicón de lo establecido sería minimizar al personaje.

Su psicología y su accionar son harto más complejos. A ratos su cabeza es un verdadero spaghetti mental, otras veces su lucidez es apabullante. Algunos de sus actos son minúsculos e insignificantes, y otros son extremos y plagados de sentido. Paco es un contradictorio a tiempo completo, come jamón serrano y tripa mishqui, es vulgar y refinado, es íntegro pero cae en la tentación, es capaz del envilecimiento y de la belleza. Es desafortadamente humano, está tremendamente vivo.

La historia arranca a todo trapo. Suena *Blue Monday* de New Order, dos hombres bailan embelesados en

la mitad de la pista, uno de ellos maquina un plan que más parece un disparate... El libro ha comenzado hace apenas diez líneas y en adelante nada se detendrá. La intensidad es altísima. Todo lo que ocurre está electrizado porque de una u otra manera aquí todo es movimiento, no hay tregua, y la música nunca para, pues siempre hay una canción, siempre bien rockera, que se entreteje en una trama donde el ritual y el desma-

dre se abrazan con z y s.

A modo de paréntesis debo confesar que, al menos hasta donde yo he podido leer, no creo que haya en otra novela quiteña una mejor escena de fiesta. Sería un despropósito intentar contarla, realmente vale la pena leerla. Baste con decir que es una de esas parrandas divertidas a rabiar, con bandas en vivo, donde el erotismo y la amistad son un solo frenesí, de esas en las que no hay más chance que dejarse la piel y el alma en el baile. Puro rocanrol, con homenaje incluido además.

Porque aunque murió en 2003, los noctámbulos de ese zafarrancho no han olvidado a la incomparable rockera cuyo fulgor y ocaso podemos revivir en otro relato quiteño. Tanto es el amor, tanto es el respeto hacia ella que Jacobo, el hermano de Paco, no duda en sentenciar: «no compares con nadie a Anabel, esa man es la hembra más arrecha y hermosa que ha existido en toda la historia republicana latinoame-

ricana.» Así dice Jacobo. Y cómo extrañan todos a la bella cantante de la mochila y el muñeco, cómo detestan que haya muerto. Cuando leí esto me imaginé a Paco, a su hermano, a sus amigos y a mí mismo meándonos, por pura rabia, en el sepulcro de Anabel. Anabel Muñoz Zúñiga, pis en tu tumba.

Pequeños palacios en el pecho. Sofisticado artefacto.

Esta historia tiene de todo. Curvas y filos, recovecos, pajas mentales, pajas reales, chuchaquis, humor del fino, delirios, ansiedades y ternuras. Y al igual que ocurre con los temas musicales, todo está hilvanado por el amor. Un amor extremo, casi paroxístico. Porque el verdadero dilema de Paco no es saber a quién ama y a quién no, sino el de diferenciar un amor de otro. Amante por naturaleza, el amor es su motor y su fatalidad. Ama a sus panas, a Agustín, a su abuela. Ama la existencia. Tratar de sonreír en un fango de miserias, es un acto de amor. Limpiarle el culo al otro, sea persona o animal, es un acto de amor. Este sentimiento satura a Paco, lo mueve, lo conmueve y lo inmoviliza por igual. Pero también lo lleva a la determinación y a los actos. Puede ser un desastre, a ratos hasta puede ser un imbécil, pero a la hora de actuar no se anda con pendejadas. Su reverberante amor lo lleva a visualizar el asesinato como una de las bellas artes, para decirlo en palabras de Thomas de Quincey.

Perturbador artefacto este que ha confeccionado Luis. Juguete rabioso.

Cuántas horas habremos gastado con él en discutir sobre literatura y, más allá de las discordias, hay algo en lo que siempre concordamos cuando nos maltrascamos el ego y hablamos de nuestro oficio de escritores. Ambos consideramos que al momento de escribir, al momento de guerrear contra la temida hoja en blanco, no es la palabra el objetivo a conquistar, es la frase. En la frase nos jugamos la vida. Y Luis sale victorioso de ese combate. Porque nada sería de la obra que nos ocupa, si no fuera por su fraseo bien jineteado, que se atreve, que corre riesgos. Las fronteras lingüísticas e idiomáticas son tentadas en la quiteñización de los términos en inglés que permanentemente usamos (lo cual quizás provoque más de un uyuyuy en algún anacrónico ponderador de lo castizo). El lenguaje es brioso, potente, libre pero bien llevado como un caballo salvaje con un jinete de cepa aferrado a sus crines, que sabe escuchar el latido de la bestia, que detecta cuándo liberarla y cuando llevarla con paso corto. Y se percibe que esta destreza es menos hija del intelecto que de la sensibilidad, como en todo texto que se precie.

No engrosa Luis las filas de los escritores soporíferos e insípidos, que más parecen plantita hervida, y que premeditan la inmaculada imagen que han de plasmar en su grandiosa obra, que calculan la metáfora para mirarse reflejados en la laguna prístina de la intelectualidad, o caminando en la alfombra roja e invisible de la posteridad. La inteligencia es un páramo de espejos, ya lo dijo Gorostiza. Por el contrario, el artífice de esta pechuda y pequeña obra desemboca sin remedio en la imagen. No por intelectual, no por inteligente. Da en el blanco porque da, como un destino, por pura casta, por idiota feliz, por poeta.

Nunca está de más un brochazo de frescura, y sobre todo en nuestro medio, un escupitajo a los alardes de la técnica pura, a la típica historia perfectita y somnifera.

Mejor dicho, si estamos en la onda de lo correcto, lo limitado y los golpes de pecho, quizás nos escandalice un apenitas esta novela en la que, para rematar, la intimidad y el erotismo son explícitos y desbocados, y por si eso fuera poco los personajes principales son homosexuales. Pero si estamos en una onda más alhaja, quizás sea una buena ocasión para asumir el cuerpo a plenitud, en carne viva, con sus recovecos, hermosuras y excrescencias. Para permitirnos andar por los lares que usualmente reprimimos. Para admitir que somos monos vestidos, pero monos al fin, que nos crían pelos por todas partes, que nuestro abuelo tiene pene y nuestra abuela tiene senos, que macho con macho también se vale, y que hay belleza allí.

En un capítulo memorable de *Los detectives salvajes*, Ernesto San Epifanio sostiene que la poesía es un género homosexual y elabora una clasificación de los poetas, entre los cuales distingue a los maricones, los maricas y los mariquitas, que serían los valientes, los tibios y los cobardes respectivamente. Aunque aquí nos estamos ocupando de un texto narrativo y de un narrador, ambos me parecen lo suficientemente poéticos como para aplicarles estas curiosas categorías, que de paso pueden ser derivadas a los personajes.

Agustín, que es la pareja de Paco, es un híbrido: no se le puede desconocer su cualidad de maricón, pero también es un poco marica y un poquitito mariquita por momentos. Paco es casi totalmente maricón, aunque como todo mortal, un par de veces, solo un par, casi que se amarica. En ese sentido yo diría que se parece bastante a Luis, al Luis de carne y hueso. Pero en cambio se diferencia del Luis autor que, valga aquí este único piropo, es un maricón puro, un valiente.

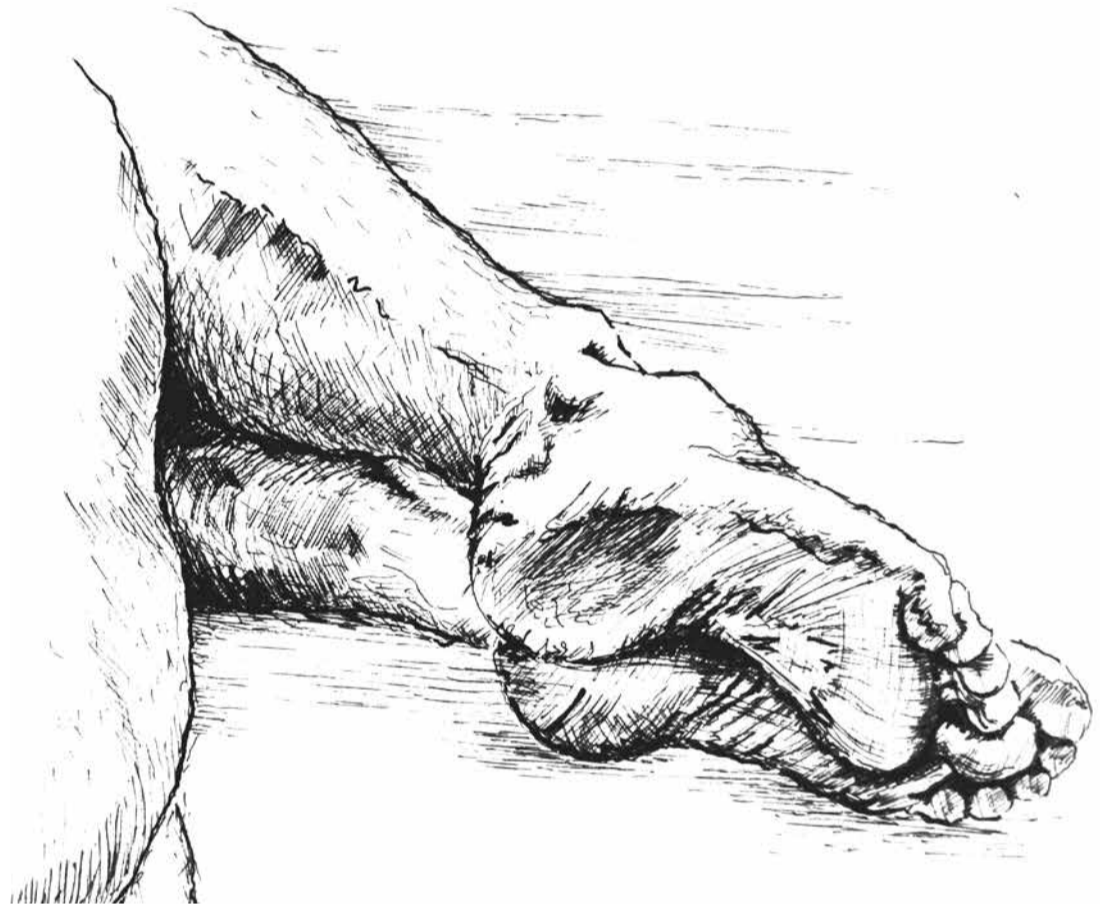
No es fácil abordar el tema de la homosexualidad. Y no me refiero solamente a lo obvio, o sea a la polémica que eso pueda despertar en una sociedad tan pacata como la nuestra, etc., etc., etc. Sino porque también habitamos una época en la que las cuestiones de género se debaten duramente en muchos ámbitos, como por ejemplo el de la Academia. Y ahí Luis vuelve a dar en el blanco porque no se anda con definiciones ni apologías ni sesudos postulados de esos que embelesan a cierta ralea de académicos que se obsesionan con categorías —la misma categoría de género, por ejemplo— como mariposas alrededor de la vela. No. Nuestro autor no se anda con rodeos ni teorizaciones, no explica ni postula nada. Dice lo que es, no lo que debería ser. Simplemente expone. En definitiva, hace literatura y punto.

Y es aquí donde la novela despliega una de sus mejores facetas, porque más allá de las preferencias sexuales, el texto se decanta por el intrincado laberinto del individuo, que es menos una categoría que un inacabamiento permanente. Todo un desplante para los fans de las clasificaciones, del acomodamiento y del cegador camino de la luz. Todo un rompecabezas y un rompecolumnas para aquellos que se erigen en poderosos prejuicios, estructuras e instituciones. Decir que esta es una novela *de o para o sobre* homosexuales sería quedarnos cortos. Acaso esta sea una novela que nos compete a todos.

Los personajes están tan crudamente vivos que más temprano que tarde nos espejean. Nos pinchan y nos sacan carcajadas, a veces simultáneamente. Pienso ahora en un pasaje del texto donde el hermano de Paco, Jacobo, se desata en una verborrea deliciosa. Entre una tonelada de cosas dice: «No sé

cómo explicarte. Me doy contra el piso me doy contra las paredes, agh, agh, me vuelvo loco chucha, me dan ganas de agarrar un martillo y salir corriendo, pero hecho una bestia, corriendo a toda la puta velocidad que mi cuerpo alcance». Diálogos por el estilo abundan en la obra. Agustín es más sobrio, pero también se suelta sus buenas papas. Pero sobre todo creo fervientemente que Paco, este andariego, mezcla rara de *flaneur* capitalino, aniñado y chiro, chulla quiteño contemporáneo y beat andino, es un personaje que nos toca, que nos rasga.

Qué delirio, puede estar pensando alguien en este punto. Y no les voy a mentir, la novela es, en cierto modo, un delirio, pero eso no quita que sea también una novela. Si bien la trama se desvía con frecuencia hacia digresiones y el argumento por momentos parece esfumarse, en *Pequeños palacios en el pecho* hay



«Se fijó con aprensión en los pies de Agustín cuando se levantaron de la cama. Sintió alivio. No eran unos pies deslumbrantes, perfectos, pero eran bonitos. El tamaño de los dedos descendía con armonía hasta el meñique, un vello discreto cubría el empeine...»

Dibujo de Jean Pierre Reinoso

una historia, una muy buena historia. Me temo que con todo lo dicho se pueda pensar que el texto es ilegible, o que es pura paja. Pero no. Esa paja, que además no es cualquier paja, está engarzada a una historia bien contada, con tensiones y enigmas, con suspenso. Hay una estructura bien apuntalada que sostiene al texto. Hay mucha cabeza en la elaboración, hay una ruta. Una ruta que nos tiene pariendo de principio a fin. Antes manifesté que el autor de esta obra es un idiota feliz, pero también es inteligente. Muy inteligente. Se puede ser dos cosas a la vez. Se puede ser poeta y narrador al mismo tiempo. Una buena combinación, por cierto.

La historia engancha, pero una vez leída, como por lo demás ocurre con toda historia, se convierte en una certeza, cuyos giros y desenlace conocemos. Entonces es importante que se libere de la prisión del argumento. Porque es allí donde la novela adquiere trascendencia. Es en el exceso, en las hilachas y jirones, en la descripción casi obsesiva de pequeñas acciones, en el momento en que parece desvanecerse el andamiaje y lo minúsculo pasa a primer plano, es allí cuando la novela se vuelve búsqueda y cumple con su misión estética de empecinarse en atrapar lo inasible de la experiencia, de *cómo vivimos*.

El misterio de la existencia, la fragilidad de la vida, el amor, los pensamientos suicidas y criminales, los recuerdos de la infancia, las dudas sobre cómo están conformados el mundo y las cosas... Todas aquellas preocupaciones y sensaciones que alguna vez se nos han atravesado giran y giran en Paco mientras hace el amor, baila, va al baño o camina por La Mariscal. Todas aquellas inquietudes que siempre nos dejan más preguntas que respuestas. La novela no se agota en el argumento, sino que se juega en la indeterminación, en la ambigüedad. Y en gran medida también en el silencio, en lo que no se dice pero flota por ahí.

Recomendable dejarse incendiar por esta narración, y asimismo apretar bien la cincha y paladear. Y también volver. Esta historia no sólo resiste una relectura, sino que la demanda.

Pequeños palacios en el pecho, entrañable artefacto, necesario artefacto.

Una novela representativa de una generación caótica y vibrante, perdida y buscadora, harta de muchas cosas y sedienta de muchas otras. Obra penumbrosa y resplandeciente. Ávida y trizada. Hija legítima de su tiempo, veintiunesca a rabiar.

Dispositivos como este son los que reclama la literatura ecuatoriana. Guantazos de intranquilidad como este son los que necesita nuestra literatura, esa pequeña convaleciente que Luis Borja Corral ha venido a zarandear desde el vamos. La triple p que encabeza los sustantivos del título anuncia la paliza: Pequeños palacios en el pecho. Pum, pum, pum. Toma tu dulce. Audacia y desparpajo, eso necesitamos. Obras que nos agiten, que nos rajen la epidermis, que nos quiten el sueño, que nos revuelvan la osamenta, que no nos permitan salir ilesos. Autores intrépidos y honestos que no le froten las nalgas al poder, ni aun cuando este les auspicio o premie. Eso necesitamos.

Luis Borja Corral, *Pequeños palacios en el pecho*, Centro de publicaciones de la PUCE, Quito, 2014, 220 pp.

JORGE VELARDE, PINTOR AGONISTA

Julio César Abad Vidal

Podría considerarse a Jorge Velarde como el pintor figurativo más destacado de la escena artística ecuatoriana contemporánea. Nacido en Guayaquil, en 1960, estudió en el Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza de su ciudad natal y fue uno de los jóvenes artistas que, reunidos en torno a la égida conceptual de Juan Castro y Velázquez, integró en sus primeros años el histórico colectivo La Artefactoría, fundado en 1982. A su regreso a Ecuador tras sus estudios de cine en Madrid, emprendidos entre 1985 y 1987, y ante la deriva sociopolítica marcadamente cáustica que encuentra en la obra desarrollada en su ausencia por sus antiguos compañeros, Velarde decide abandonar el colectivo para dedicarse, en lo sucesivo y en exclusiva, a un personalísimo ejercicio pictórico que habrá de ejercer una profunda influencia en el arte ecuatoriano contemporáneo, incluso entre numerosos jóvenes artistas del presente.

Velarde es un pintor figurativo que junto a su virtuosismo técnico destaca por su cultivo de una extraordinariamente heterogénea nómina de lenguajes. Sus estudios de cine son inequívocos en las perspectivas forzadas de las pinturas de comienzos de la década de los noventa, entre las que se encuentran sus obras más expresionistas, en las que parece hermanar el Expresionismo filmico alemán con los clásicos en blanco y negro del género del cine negro. Velarde cultivaría con posterioridad, asimismo, composiciones hermanas del surrealismo magrettiano, tanto en su límpida dicción pictórica como en el establecimiento de llamativos juegos visuales, o bien obras en las que son notables las distorsiones anatómicas caricaturescas de sus figuras, dotadas, empero, de un perfilado y cromatismo perfectamente clásicos, prácticas que simultanea, entre otros lenguajes, con ejercicios hiperrealistas de recreación pictórica de objetos y accesorios domésticos humildes o bien con el recurso a la reutilización descontextualizada o la manipulación, asimismo, de objetos, mas no como meros ensamblajes, sino como soportes a menudo



Jorge Velarde

sorprendentes para sus emisiones pictóricas. Así, en *Gourmet* (2004), Velarde ha representado una diminuta sirena de cabello y cola rosados rodeada de rodajas de tomate, cebolla y pimiento pintadas al óleo sobre la superficie de una sartén real de treinta centímetros de diámetro.

Tal vez sea el propio descrédito hacia el mundo del arte contemporáneo, con el que guarda una conflictiva relación, lo que motive que Jorge Velarde haya fijado su atención precisamente en artesanos o campesinos, infrecuentes en la pintura contemporánea, no así en los fotorreportajes de carácter social

No obstante la multiplicidad de códigos de representación de los que se ha servido Velarde durante sus más de tres décadas de ejercicio, resulta notable que una mayoritaria parte de su trabajo se inscriba en uno de estos tres núcleos temáticos: el retrato de su círculo afectivo, los autorretratos dramatizados y los ejercicios de apropiación de la historia del arte. Si el primero de estos cuerpos de obra nos enfrenta a un pintor alejado de las prácticas desafortunadamente frecuentes de clientelismo y caudillismo del mundo espectacular del arte nuestro, para presentarnos a un abanderado,

por el contrario, de la intimidad, a un confesor de sus afectos, los dos últimos campos temáticos le identifican como un creador nítidamente agonista. El agonismo ante la magnitud y la profundidad de la tradición cultural en la que crean es una pulsión común a todos los autores de cualquier disciplina, mas es sentida en abismo en los comportamientos apropiacionistas que toman —como ocurre con tamaña contumacia en la obra de Velarde, precisamente como punto de partida para sus obras—, creaciones anteriores ajenas a las que se enfrentan mediante una miríada de vocaciones entre el homenaje y la corrección más o menos ácida.

Velarde es irónico, sarcástico y aun satírico, en ocasiones. En *Fuente* (2008, óleo sobre cartulina, 100 x 70 cm), una composición que, como ocurre con cierta frecuencia en su producción, atenta frontalmente contra el buen gusto, sorprende el espectador mientras defeca en un orinal a un pintor estreñido, como demuestra su expresión de dolor y el pincel que aprieta con sus dientes. Se trata del mismo Velarde, al consistir el personaje un caricaturesco pero reconocible trasunto del pintor, en una evolución vitriólica del gesto que condujo a Duchamp a introducir, como *ready-made*, un urinario de porcelana en la primera exposición de la neoyorquina Society of Independent Artists de 1917, titulando al objeto *Fountain*. Una incisiva confrontación

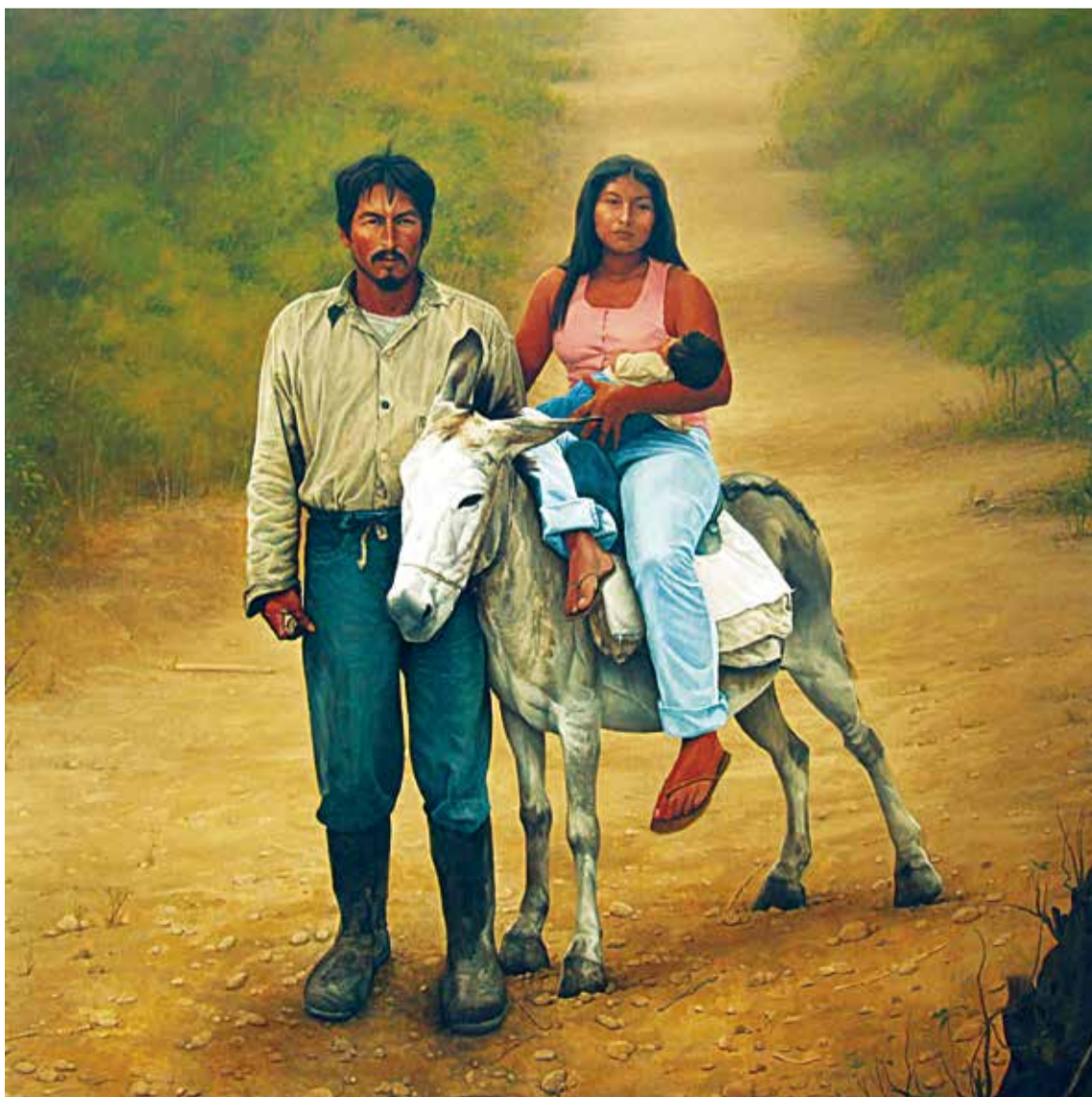


Jorge Velarde, *El solitario George*, óleo sobre tela, 70,5 x 109 cm., 2009

Resulta notoria la confrontación de Velarde con el duchampianismo dominante

frente al constreñimiento sentido por los pintores, en una escena que oculta su esterilidad con imperativos que condenan a la pintura como un anacronismo. Y es que, como pintor de oficio, resulta notoria la confrontación de Velarde con el duchampianismo dominante, una deriva carente de autocritica alguna, ensalzada por los cacareos de algunos de los voceros del mundo nuestro dotados de más contactos que de escrúpulos y rigurosidad, y que ha conducido a que lo que se expone como arte esté marcado, con lamentable frecuencia, por la banalidad, el seguimiento de pautas al dictado y un mimetismo universal que hace violencia a cualquier disidencia, a pesar de maquillarse inexorablemente con la etiqueta de «arte político». Políticamente rentable, en efecto.

Tal vez sea el propio descrédito hacia el mundo del arte contemporáneo, con el que guarda una conflictiva relación, lo que motive que Jorge Velarde haya fijado su atención precisamente en artesanos o campesinos, infrecuentes en la pintura contemporánea, no así en los fotorreportajes de carácter social. Personajes, todos ellos, a quienes retrató con penetración psicológica en una inequívoca manifestación de su humanismo en una serie realizada en 2007 de pinturas de gran formato, en ocasiones monumental, un formato propio, en particular, de la gran pintura de historia como *Hombre con*



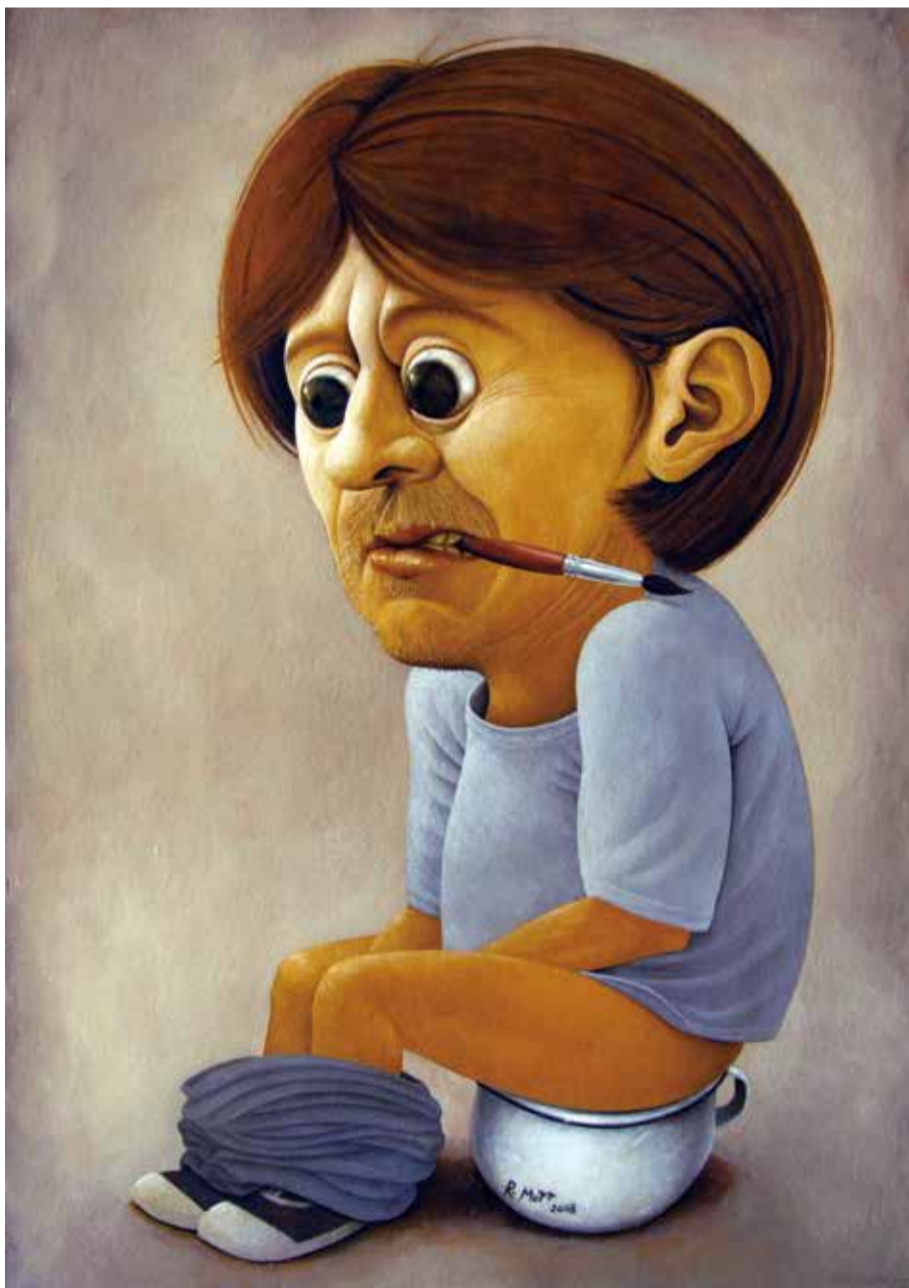
Jorge Velarde, *Familia con burro*, óleo sobre tela, 200 x 200 cm., 2007

trapiche (2007, óleo sobre tela, 200 x 200 cm) o, especialmente, *Carbonero* (2007, óleo sobre tela, 200 x 324 cm). Gran recreador de la iconografía religiosa, la familia de campesinos que presenta en una de las obras de la serie, *Familia con burro* (2007, óleo sobre tela, 200 x 200 cm), puede, asimismo, entenderse como un trasunto de un tema del ciclo cristológico: la Huida a Egipto (Mt 2, 13-15).

Jorge Velarde es uno de los artistas contemporáneos que más profusa y profundamente ha recurrido al autorretrato dramatizado, recurriendo para ello a la disciplina pictórica frente a prácticas tan difundidas internacionalmente como las de Cindy Sherman o Yasumasa Morimura, quienes se ocupan de estrategias similares pero exclusivamente desde el medio fotográfico. Autorretratos dramatizados en los que se procede a la cita de la tradición artística, y en los que estriba una reflexión sobre el propio ejercicio de la pintura en obras que mezclan lo ingenioso, lo sarcástico y aun lo hagiográfico. Con pertinacia, Velarde se ha autorretratado escenificando diversas situaciones como San Jorge, su santo tutelar, legendario soldado romano martirizado y santo, cuya iconografía más frecuente, que se remonta al Medioevo, le presenta venciendo a un dragón. La predilección de este mismo episodio en los autorretratos dramatizados de Velarde, en el que se establece un combate mortal cuerpo a cuerpo, resulta sintomática del carácter agonista de su pintura. La multiplicidad de la nómina de ficciones que ha asumido en sus disfraces y máscaras resulta en



Jorge Velarde, *Ventrilocuo*, óleo sobre madera, 43 x 35,7 cm., 2003



Jorge Velarde, *Fuente*, óleo sobre cartulina, 100 x 70 cm., 2008

verdad notable. Así, se ha autorretratado como tzantza o robot, como San Juan Bautista u Holofernes. Y en dos recientes y similares composiciones, *Ventrilocuo* (2013, óleo sobre tela, 60 x 50 cm) y *Muñeco saludando* (2013, óleo sobre tela, 60 x 50 cm), Velarde se autorretrata como un títere manipulado por un ventrilocuo cuyo rostro se nos oculta. Manifestaciones, acaso, de una ansiedad nuevamente agonista sobre la imposibilidad de controlar la deriva de su discurso, siendo, como es, tan celoso de su individualidad.

En sus expresiones agonistas, Velarde se autorretrata en ocasiones implícitamente, estableciendo mediante una paleta de pintor juegos visuales en procedimientos de sinécdoque. Así, en *El Solitario George* (2009, óleo sobre tela, 70,5 x 109 cm) recurrió al último espécimen de la tortuga gigante de Pinta (*Chelonoidis abingdoni*) que, tras su muerte sin descendencia en 2012, resultaría en la definitiva extinción de su especie, sustituyendo el caparazón de la tortuga por una paleta de pintor, como si el arte mismo de la pintura de realización y delectación pausadas se hallara, asimismo, amenazado. Y en una obra prodigiosa, *Dibujo anatómico* (2014, óleo, pastel y acrílico sobre papel, 210 x 186 cm), Velarde procede a un autorretrato del perfil de su rostro que establece una distribución superficial de su cerebro en diferentes secciones al modo de los diagramas frenológicos, cada una de las cuales recibe diferentes nombres de colores, desde el blanco de titanio al negro de marfil, confesión hiperbólica de cuanto le ocupa la reflexión sobre el arte de la pintura.

DEL EXPRESIONISMO AL REALISMO

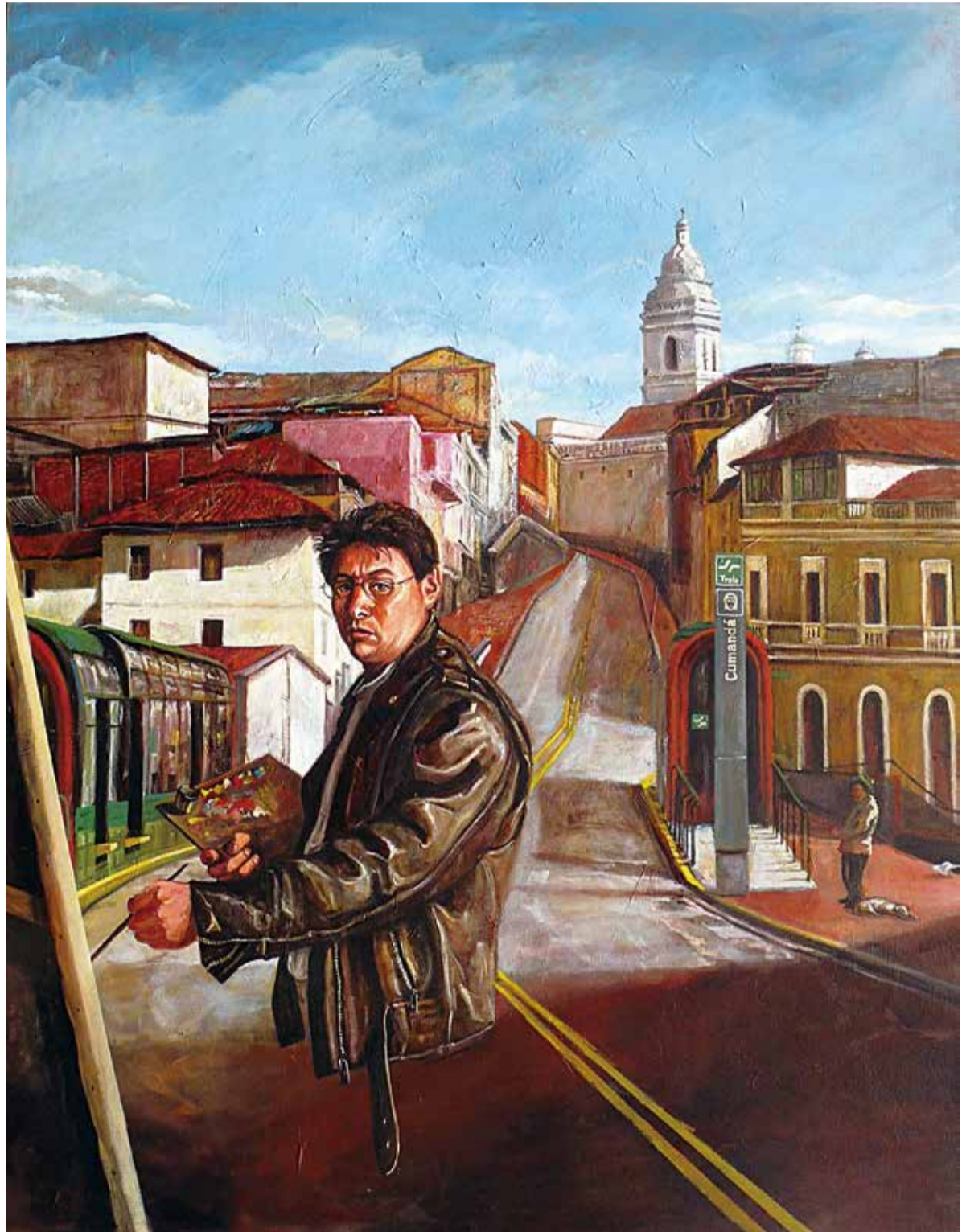
Lenin Oña

Que yo recuerde, el premio Universidad Central concedido este año —2014— a Carlos Revelo, profesor de la Facultad de Artes desde el 2006, cursante por ahora de la Maestría y ex alumno de la institución, es el primero que se discierne a un artista, un cultor del dibujo, el grabado y la pintura en este caso. Se trata, sin duda, de un positivo síntoma de apertura y valoración de las artes plásticas, que hace ya cuatro décadas vienen enriqueciendo el bagaje cultural universitario. Ha tardado el reconocimiento al oficio artístico, a pesar de que la plástica, a juicio de muchos estudiosos, ha sido la que más ha contribuido a estructurar la imagen creativa del país.

A inicios del presente milenio el pintor-grabador se había enrumbado en una dirección expresionista, que compartía con algunos de sus compañeros de promoción. Para entonces, en un artículo que publicó la sección Galería de la revista *Diners* (Nº 246, noviembre 2002) me permití afirmar, a propósito del cuadro *Paisaje con dos pianos*: «Cuan premonitorio sea este *Paisaje* para el futuro de su autor es algo que está por verse y que valdrá la pena ver.» Creo no haberme equivocado, pues lo que ha hecho y sigue haciendo tiene real interés.

Hay que reconocer que en lo que toca a la pintura, y en general a las artes que se puede entender como tradicionales, atravesamos por un período poco pródigo en expresiones renovadoras. El impacto causado por las corrientes contemporáneas, de fundamentos conceptualistas, ha demostrado que el vanguardismo fue el canto del cisne de aquello que Arthur C. Danto denominó «lo moderno [...] un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960.» Sin embargo —y esto implica una flagrante paradoja— si hemos arribado a una situación en la que «todo vale», debería valer también uno que otro retorno al pasado, a condición que la cita o visita que se le haga tenga calidad y sentido. Creo que es lo que intenta Revelo. De ser así se explicaría que haya abandonado el Expresionismo y optado por el Realismo. Toda una sorpresa, habida cuenta que lo contrario es lo frecuente. Al menos es lo que enseña la Historia del Arte Moderno: del Realismo se pasó al Expresionismo y a otras manifestaciones vanguardistas.

Resulta significativo que la filiación de nuestro artista con el Realismo sea constante no solo en el cumplimiento de las normas formales del estilo sino en el ejercicio de los géneros que lo caracterizan: retrato, bodegón, desnudo,



Carlos Revelo, *Desfile*, óleo, 140 x 200 cm., 2013

paisaje. Hasta ahora solo paisaje urbano, pero es previsible —y deseable— que ensaye la otra variante del paisaje, el paisaje natural. Hay, pues, una reafirmación de la validez del precepto académico, que cuando se lo sabe observar se legitima y cobra vigencia.

No está por demás comentar el *Autorretrato que aparece* (2009): tiene por fondo la subida de la calle Maldonado hacia la plaza de Santo Domingo; el pintor se sitúa en el primer plano, hacia la izquierda, pero la figura no

está completa, solo consta la parte superior del cuerpo, que literalmente flota. No se puede calificar de surrealista a este cuadro porque la sola ausencia de la parte inferior, inscrita en una zona de sombra, no es suficiente para producir el efecto surreal. El tratamiento próximo al hiperrealismo y el recurso de la pincelada libre, propia del Expresionismo, le añaden cierto misterio y refuerzan la placidez de la obra, que ha captado la mejor luz de Quito, cuando el sol ecuatorial la ilumina con generosa complacencia.

UN TRANVÍA LLAMADO DESEO



UN TRANVÍA LLAMADO DESEO
Tennessee Williams (1911-1983)
EL TEATRO, CCI - QUITO

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: Jorge Mateus.

ELENCO:

Sonia Valdez.....Blanche DuBois
Santiago Carpio.....Stanley Kowalski
Salomé Velasco.....Stella Kowalski
Mauricio Gallegos...Harold Mitchel (Mitch)
Arnaldo Guerrero.....Steve
Alba Catucua.....Eunice
Andrés Lara.....Doctor
Tiani Samay.....Enfermera

ARGUMENTO:

Blanche DuBois, una mujer al final de su juventud aún atractiva, de clase acomodada y con cierto desequilibrio emocional y mental, llega a casa de su hermana Stella. Blanche irrumpe en la cotidiana vida de su hermana y su cuñado, generando conflictos en la pareja y evidenciando el latente rechazo y, a la vez, el deseo oculto entre Blanche y su cuñado Stanley Kowalski, un obrero de origen polaco. La obra retrata la confrontación de dos culturas, Blanche simboliza la antigua aristocracia derrotada por la moderna clase comercial e industrial, personificada por Stanley Kowalski. La historia se desarrolla en la Nueva Orleans de los años 40, acompañada por el jazz que la caracteriza. Una obra potente y emblemática que ha logrado trascender a través del tiempo por su sólida estructura. (El Apuntador)

I

La propuesta de dirigir *Un tranvía llamado Deseo*, me llegó en un momento muy particular, en un momento de crisis profesional diría yo. En mi trabajo se había dicho que «No estaba capacitado intelectualmente para dar clases en cuarto año» y esta afirmación fue aceptada por los estudiantes que antes habían solicitado que continúe con ellos. Para alguien como yo, que se ha caracterizado por sus constantes dudas e inseguridades, fue el detonante para preguntarme si valía la pena continuar en esta profesión, para que vuelvan a surgir las eternas preguntas que durante mi vida me había hecho sobre la profesión. Yo igual que miles de actores nos despertamos todo los días y nos preguntamos: «¿Podré hacerlo?» «Podré crear a un personaje imaginario de una manera sincera, honesta», «¿podré conducir a los actores por una senda en la que encuentren a través del personaje, su esencia como artistas y seres humanos?»

Entonces puedo decir que inicié el trabajo de «El tranvía...» con miedo. En realidad siempre que he iniciado un trabajo he partido de la duda, del temor a equivocarme, de no hacerlo bien, pero esta vez estos temores se habían agudizado, me sentía demasiado frágil, roto, como un cristal a punto de hacerse añicos... no fue fácil, todo el proceso de ensayos estaba tamizado por sensaciones extrañas y muchas veces estuve tentado de rechazar la oferta de dirigir esta obra y más aún tentado de cambiar de profesión. Ventajosamente la disponibilidad de los actores, la pasión que ponían sobre todo Sonia Valdez, Salomé Velasco y Alba Catucua, me hicieron continuar, me permitieron reencontrarme con la pasión, con los sueños y la

fascinación que siempre he sentido por mi profesión... fueron meses que me permitieron recuperar hasta cierto punto la confianza en mis posibilidades creativas y volver a «creer» que estaba capacitado para poner en escena una obra hermosa, perfectamente escrita y estructurada. No sabía si al público le podría interesar este montaje, pero eso no me preocupaba, al fin y al cabo, nunca se sabe cómo el público va a recibir un espectáculo, el público es impredecible y más aún en esta ciudad tan franciscana, tan todavía «pueblo», a veces tan banal y otras tan angustiosamente agotadora.

Al final este trabajo me ayudó a salir de la crisis, del miedo. Por momentos recuperé la confianza en mi capacidad profesional... siempre digo que «podría haber sido mejor», creo que ningún montaje es perfecto, siempre queda la interrogante de «¿y si lo hubiera hecho de otra manera?»... en fin... sé que dirigí la obra con toda la honestidad posible y que ahora son los críticos los que tendrán que señalar los errores y los aciertos y eso está bien... «El Tranvía...» me permitió descubrir que todavía tengo futuro, que puedo iniciar nuevos proyectos y que más allá de las opiniones de los directivos que marcan el día a día en mi trabajo como profesor, todavía hay puertas por abrir, hay caminos que recorrer, hay montañas que subir. Todavía tengo que recuperarme y quizá confiar en el movimiento teatral ecuatoriano, del que me siento totalmente ajeno, tengo la sensación de vivir en un mundo paralelo, que nunca van a unirse como las rieles del ferrocarril, que van juntos pero separados. Pensándolo bien siempre me he sentido así, un extraño...tan extraño como Blanche Dubois en la casa de Stanley Kowalski.

Jorge Mateus

II

El teatro, más que cualquier otro arte, se mantiene en la continuidad, en ese permanente ir y venir, hacer y rehacer, de su tradición, de su pasado. El teatro se acumula, se reúne, se junta. Volvemos constantemente nuestros ojos hacia atrás y allí encontramos temáticas, argumentos, técnicas, motivos, pretextos. Quizás nos emociona la estructura del coro griego o las grandes disquisiciones sobre el destino del teatro del Siglo de Oro o releemos los innumerables acercamientos que hubo sobre *Antígona*.

No requerimos justificación alguna para hacerlo. Es parte de lo que somos. Por eso, no cabe preguntarse por qué se ha vuelto sobre esta obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado Deseo*. Ciertamente que se trata de un fenómeno completamente diferente del cine de Hollywood, en donde el recurrir a argumentos clásicos tiene que ver con el abaratamiento de los costos, con la resolución fácil de las temáticas, con concesiones fáciles al gusto del espectador.

Sin embargo, otras preguntas sí son pertinentes. ¿Frente a qué tipo de apropiación estamos?, ¿de qué forma será recibido en una época tan diferente de aquella en la se estrenó la obra?, ¿qué lo dirá a nuestros espectadores?, ¿qué sensaciones provoca ahora? Más aún, si se tiene en cuenta que en esta puesta en escena se trata de ser lo más fieles a la obra tal como fue escrita.

La obra muestra ese profundo desasosiego de la clase media norteamericana, que se convertiría en una verdadera neurosis, tal como se puede ver, por ejemplo, en la obra de Albee, *Delicado equilibrio*. De donde surge un teatro poblado de personajes perdidos en la vida, sin rumbo, incapaces de resolver sus conflictos.

En cambio, nuestra clase media, de reciente generación, se ha formado en la ansiedad de modernidad, de consumo, de ostentación, de decoración. Ha entrado de lleno en la búsqueda de sumarse al gusto internacional, tal como las artes visuales lo muestran a cada paso. Los tormentos son los del consumo, los de ascender social y políticamente. Y sus conflictos tienen poco que ver con los seres desesperados de Williams.

No quiero decir que solo se tendrían que representar obras que tengan un contenido cercano a lo que sucede socialmente, sino que cabe la pregunta por la relación entre una obra que desnuda la neurosis de la clase media norteamericana y los espectadores que son mayoritariamente clase media orientada hacia el consumo, incluido, el consumo cultural.

Entonces, unose pregunta qué transformaciones, que adecuaciones, que modificaciones, qué tipo de montaje hubiera debido introducirse. O, si se quiere, cómo hubiera sido desde esta perspectiva la construcción de los personajes o de los escenarios. Un reflexión necesaria si no se quiere que este tipo de presentaciones de obras ya clásicas, termine por ser un hecho anecdótico.

Detrás de esta situación, late una mucho más radical, que interroga sobre el teatro ecuatoriano, sobre aquello que hace, sobre sus temáticas, sobre su relación con el teatro comercial, sobre una crítica que, salvo excepciones, se queda en el comentario del periódico, en la nota de prensa, casi siempre elogioso o tímidamente crítica, sobre la incapacidad de un debate abierto que no conduzca a un rechazo sistemático de la crítica, excepto de aquella que es únicamente elogiosa.

Además, hay un contexto socio-político en el que se propone esta puesta en escena de *Un tranvía llamado Deseo* y tiene que ver con el lugar del teatro en nuestras sociedades y con el secuestro de la teatralidad por parte de la política.

Se podría decir que el teatro ha ocupado históricamente el lugar de la representación. Pero, en la fase tardía del capitalismo, la representación entra en crisis. El teatro expresa el empuje devastador de lo tardío que deja sin espacio al teatro. Así el teatro cada vez menos cabe en la representación y bordea el abismo de la imposibilidad de enunciar algo acerca de sí mismo. La crisis del teatro radica en este proceso de subalternización.

Por otra parte, las interfaces virtuales, la televisión, el cine, la sociedad del espectáculo, también aceleran esa dinámica de subalternización del teatro, que se convierte en teatro minoritario.

Escapar de la subalternidad podría lograrse a través de imaginar el teatro, más allá de las formas específicas de manifestarse, reafirmar la voluntad de escribir y hacer teatro, aunque para esto se tengan que inventar nuevos modos de representación de sí mismo y de representación del teatro como tal.

Pero, ¿en qué consistiría una representación no moderna y no posmoderna, una que escape a la disyunción cartesiana-anticartesiana? O lo que

es lo mismo: ¿cuál sujeto portaría esa nueva representación?

Estamos hablando de una representación caníbal. ¿Y esto qué significa? Por el momento es una exigencia que se desprende de la voluntad de imaginar el futuro, más allá de este presente perpetuo.

En el momento en que el teatro se subalterniza, el Estado se apropia de su forma distorsionada. El escenario se vuelve el lugar de la política. Como en el Estado teatro balinés, no se trata solamente de la espectacularidad del poder, sino de su eficacia.

«Los ceremoniales estatales del Bali clásico eran teatro metafísico, teatro designado para expresar una visión sobre la naturaleza última de la realidad y, al mismo tiempo, para modelar las condiciones de vida existentes de tal manera que resultasen consonantes con dicha realidad; es decir, teatro para presentar una ontología, y, al presentarla, hacer que ocurra, convertirla en real.» (Geertz, Clifford, *Negara. El Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*, Paidós, Barcelona, 2000, p.183)

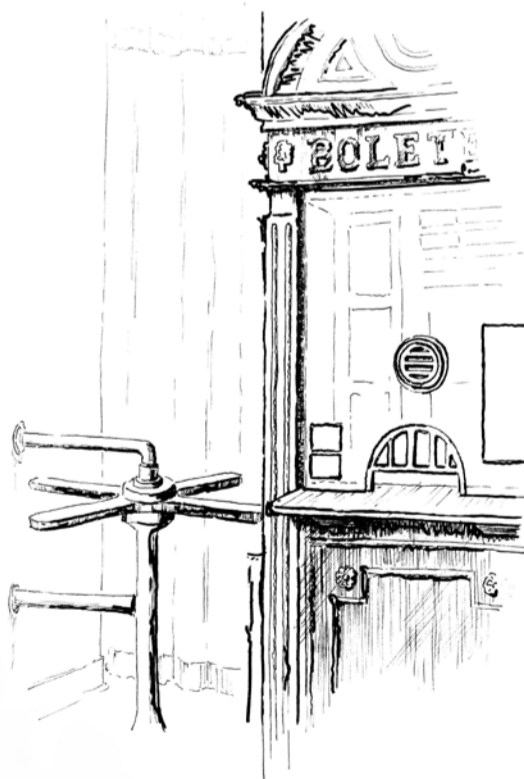
La teatralidad del Estado, especialmente en América Latina, rebasa las estrategias de comunicación y se convierte en instrumento directo del poder. En el escenario el mundo se representa, se trasmite una ideología. Y más aún, en el escenario suceden cosas que se tornan inmediatamente reales, que luego se extienden a la sociedad sin transición, sin mediación. El espectáculo teatral del estado adquiere una dimensión performática, porque cree aquello que enuncia. Se gobierna desde el escenario, desde esta teatralidad.

La doble crisis de la representación se resuelve en este movimiento del poder: la imagen de la sociedad que es puesta en escena desde la lógica del poder y el ejercicio de la representación en el sentido político, en donde el gobierno se adjudica a sí mismo la capacidad de hacer y, por lo tanto, el derecho de hacer. En esta forma de representación teatral colapsa la distinción entre hecho y ley. Aquí encontramos el teatro como simulacro.

Volvamos, entonces, a la obra en cuestión. ¿Los espectadores realmente se miran en esa clase media descompuesta y desesperada o más bien se aproximan a ella como un simulacro, como algo que efectivamente no puede sucedernos a nosotros? ¿Tiene el efecto de contraste que nos obliga a decirnos: no estamos tan mal, al menos consumimos?

Finalmente, en cuanto a los aspectos técnicos de la puesta en escena, me parece que es una obra en construcción, a la que le hace falta pulir las actuaciones, mejorar la vocalización, crear ambientes mucho más definidos de acuerdo a las situaciones y especialmente, preocuparse del ritmo de la obra que a ratos tiende a caer o que pareciera dar saltos bruscos. Sería bueno volver a verla en su presentación 30 ó 40 para observar su evolución.

Isidro Luna



En el día del libro

LOS ANTIGUOS LIBREROS DE QUITO

Este 23 de abril se recuerda al libro. Fiesta universal que enlaza dos culturas de occidente, una, a la sombra de Cervantes, el manco pródigo que nos legara en su obra el contraste más fiel de los caracteres humanos, otra, al cobijo de Shakespeare, enigmático personaje de la literatura, que representó con soltura los episodios más sublimes del drama de nuestra existencia terrenal. En el festejo, se recuerda al libro de papel, sin duda. Pero en estas vicisitudes de la edad en la cual vivimos, atiborrada por los descubrimientos tecnológicos que se suceden uno tras otro y se los dosifica en cuentagotas cuando se convierten en productos para ser ofrecidos en el mercado —inefable afán de las empresas por obtener mayores lucros— parecería que a este libro de papel que hoy se lo recuerda, se lo mira con las horas contadas.

Es posible que así sea. Que así lo sea con el tiempo; un tiempo corto, parece. Porque si estudiamos con paciencia esta anunciada muerte, el papel no ha sido sino uno de los tantos soportes que la humanidad ha empleado para transmitir el lenguaje escrito. Y, dicen unos, es tiempo que ese soporte se encuentre a tono con las nuevas tecnologías, para facilidad de la lectura, para comodidad del transporte y, sobre todo, para ahorro de espacio en los hogares o en los depósitos de las bibliotecas. La vida moderna —¡vaya término que se repite una y otra vez con el incesante suceder de las generaciones!— así lo exige. Y los jóvenes, tan poco afectos a visitar la morada de los libros —las bibliotecas, las librerías, las ferias— se comportan a tono con la tecnología al encender la pantalla del

ojear sus páginas, una a una, mirando el tipo de las letras, la disposición del texto y de sus ilustraciones, el buen o mal gusto de los diseñadores; ese placer del libro viejo, con ex libris personales, anotaciones al margen, recortes de prensa en medio de sus páginas, separadores con la indeleble huella digital de quien lo había leído hace no mucho, firmas o sellos cual título de propiedad sin el refrendo de autoridad alguna, o, también, vaya gusto exquisito, respirar ese aroma peculiar acumulado con los años en las páginas, en los bordes, en las portadas de esos libros, en la contemplación gozosa de la biblioteca personal; en fin, tiempos que se van quedando atrás por el inexorable transcurrir de las edades...

Sirva esta nostálgica mirada para recordar a algunos de nuestros antiguos librereros. Fueron ellos los que, de una u otra manera, nos fueron abriendo las puertas del espacio en el que moraban los libros y que uno los recuerda con especial afecto, porque ¿dónde quedará el oficio del librero el momento en que todo, todo se consulte, se ofrezca y se demande a través de la glacial pantalla de un ordenador? ¿Dónde su palabra que nos advertía de las últimas novedades o que, musitándonos a muy baja voz, nos transmitía las últimas noticias del mundillo literario plagado de tantos dimes y diretes, chismes al final de cuentas? Se irá la memoria de sus cuitas como se ha ido ya, desde hace tiempo, su inolvidable presencia física. Por ello, necesario es que se recuerde a algunos de estos librereros de nuestra ciudad capital ahora que vuelve a festejarse al libro de papel en su día universal.

Los recuerdos comienzan casi por casualidad. Por ejemplo, lo que se contaba sobre la afición del doctor Simón Goldberg, librero anticuario, por las obras raras y antiguas que se podían adquirir en su «Librería Internacional» ubicada de la calle Olmedo y Flores. Hombre de vasta cultura, atraía con sus fondos la curiosidad de bibliófilos y hasta de bibliómanos,

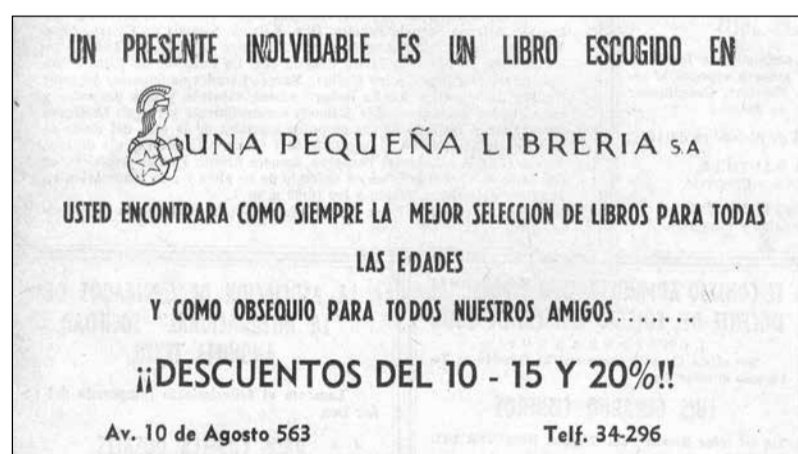
todos ellos muy conocidos en la ciudad, pequeña como lo era a inicios de los años cuarenta del pasado siglo XX. Tan poco apto fue para los negocios o, mejor, tanto se desubicó de la realidad por su pasión por las obras de su preferencia, y no, como debía ser, por sus registros de cuentas, que, un día, ese descuido llevó a su empresa a la quiebra y a él hasta la cárcel.

Del librero Carlos G. Liebmann muchos recuerdan hoy día sus rabetas en pleno almacén, masticando con furor un grueso

habano y recorriendo de un lado para el otro los pasajes que las tantas estanterías del local podían permitir su paso. Liebmann era de pocas palabras con los clientes que solicitaban información pero, a la vez, muy pródigo con el autor ecuatoriano al cual beneficiaba con la distribución de sus obras e incluso las editaba. Vino a Quito, como muchos librereros de la época, resultado de la persecución a los judíos a fines de los años treinta en la Alemania nazi y fue abriéndose paso con ejemplar constancia.



15 de diciembre de 1966



15 de diciembre de 1966

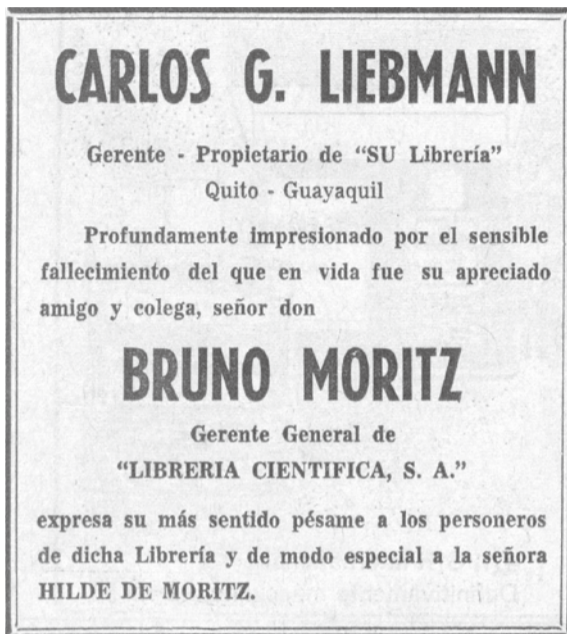
ordenador o simplemente al hacer una consulta en su teléfono celular y hallar un dato, una noticia, una respuesta, que antes, muy poco antes, se alojaba en la lisa superficie de un papel.

Quedará atrás, entonces, ese moroso placer de antaño. Ese placer que causaba el revisar, uno a uno, los libros colocados en el estante de la librería o de la biblioteca, sus lomos dorados que, solo con verlos en perfecto orden, semejabán un altar; ese placer de tocarlos, estrujarlos a veces, acariciarlos y hasta olerlos; ese placer de

De un pequeño quiosco para la distribución de libros y revistas pasó a locales cada vez más amplios, en la propia calle Olmedo, en la plaza del Teatro, en la de la Independencia donde en una tarde de aguacero se destruyeron muchas de sus existencias, para concluir, ya en los años de su achacosa ancianidad, en el mismo sitio de la célebre y añorada «Librería Española» de Briz Sánchez. ¡Quién no había entrado alguna vez en «Su Librería» de Liebmann en busca de un texto escolar o de una novela de ocasión! ¡Quién no había concurrido a las ferias de descuentos que en el verano quiteño, justo al inicio de las vacaciones escolares, promovía con propaganda inusual en la prensa! Grandes cajas de cartón conteniendo infinidad de obras marcadas con el porcentaje de descuento, juntas unas tras otras, semejabán a aquellas tiendas de granos del muy próximo mercado de San Francisco, que ofrecían, en barriles perfectamente ordenados, lentejas, maíces, maníes o fréjoles.

Y ahora que hablamos de la «Librería Española», cuyo local en la calle García Moreno fue cedido a Liebmann, como quedó dicho, viene a la memoria su peculiar manera de atender al público. No era, como lo son ahora, una librería con estante abierto donde el lector o el

curioso podían consultar los libros y repararlos a su antojo. Al contrario, tras un mostrador, el dependiente atendía por igual el pedido de papelería de un chico escolar como respondía a la pregunta de un advertido lector sobre la existencia de algún título. No había posibilidad de entrar a los estantes o, si la había, seguramente lo era solo para ciertos clientes selectos. ¿Serían así las librerías de la época cuyo rezago, allá



15 de diciembre de 1966

por los años cincuenta, era la «Española»? De ella, por esta causa, no hay recuerdo de librero alguno, de dependientes sí, por cierto.

Bruno Moritz, casi contemporáneamente a Liebmann, abrió una muy buena librería, la «Científica», cuyo local estaba ubicado en el Pasaje Drouet, frente al antiguo Pasaje Royal, en la calle Venezuela. Pero Moritz vivía en Guayaquil, donde funcionaba la matriz de su negocio. De allí que tampoco quede huella, aunque cabe recordarlo en sus fugaces visitas a la capital y en la tarea editorial también (*Nieve y selva en el Ecuador* de Arturo Eichler es uno de sus más celebrados títulos). La señora Ana Oestreicher, la gerente de la empresa en Quito, en cambio, estaba atenta a cualquier pedido de sus clientes.

Inolvidable, en cambio, la figura de Jorge Icaza. Un día, en medio de su tarea literaria y olvidada ya la de actor de teatro, se le ocurrió abrir, en la calle Mejía entre Venezuela y García Moreno, la «Agencia General de Publicaciones», y junto a Pedro Jorge Vera —quien traía la vasta experiencia de la librería «Vera y Co.» de Guayaquil— se dio a la nada fácil tarea de comerciar libros. ¿Comerciar? Palabra negada para Icaza, que se pasaba de tertulia en tertulia con sus amigos en el estrecho local. Debieron ser momentos de gratísima charla, pero de negocios ni hablar. El librero, más bien dicho el escritor, atendía a sus clientes con ese trato cordial y amistoso que fue parte de su carácter y, de tanto en tanto, para obtener liquidez, ofrecía apreciables descuentos. Era admirable verlo, eso sí, firmando autógrafos de sus obras, de su *Huasipungo* por cierto, pero más de su *Chulla Romero y Flores*, porque en esos precisos días circulaba por primera vez esta acaso su mejor novela. Miguel Albornoz, en carta fechada en París el 16 de junio de 1963, diría textualmente lo que sigue: «Recuerdo la librería de Jorge Icaza que él llamaba burlescamente “su barbería”, acaso porque allí el grupo de amigos de las variadas extracciones políticas se entretenían en “pelar” conocidas reputaciones literarias y parlamentarias».

Y, en fin, porque el espacio se agota para esta crónica y no porque falten ejemplos de admirados libreros en nuestro Quito, por justicia debe recordarse a Luis Carrera, quien, junto a algunos socios, fundó en 1964 «Librería Cima», con el afán de demostrar que una buena librería podía funcionar en el norte de la ciudad. Y le fue bien. Bien, porque respondió a las exigencias de los nuevos tiempos, donde colecciones tan celebradas como las del «Libro de Bolsillo» de Alianza Editorial se vendían como «el diario de la tarde» y bien, porque con su admirable don de gentes podía considerársele casi como un amigo cuando se le solicitaba una información o hasta algún consejo. Su chispeante mirada, su risa desbordada, su saber de librero, su elegante prudencia, bastaban para entrar con confianza a ese grande almacén que lindaba con el parque



1 de agosto de 1967

de La Alameda, al borde de la avenida 10 de Agosto, a unos pasos del recién inaugurado edificio del Banco Central del Ecuador. Édgar Freire, otro librero de primera clase, y quien trabajó largos años con él, se ha encargado, en repetidas crónicas, de evocar a este inolvidable personaje y de recordarnos su infatigable labor.

Queden para alguna otra ocasión, Carlos Lozano de «Librería Atlántida», Jaime Sánchez Andrade de «Librería Antorcha», Giorgio y Stella Otolenghi de «Una Pequeña Librería», Carlos Wong de «Librería Universitaria», Susana Romoleroux de «Pomaire», Enrique Grosse Luernern de «Libri Mundi», y tantos más. Y, por cierto, los «libreros de viejo», que tantas veces nos auxiliaron en esas infructuosas búsquedas de bibliófilo o nos proveyeron de tanto libro usado o de ocasión, como suele decirse, que hoy, junto a los flamantes adquiridos en toda regla, ocupan con igual derecho, los vastos estantes de las bibliotecas de quienes amamos intensamente al libro de papel. (IZ)

LA CASA DE LA MÚSICA

Hay que felicitar por los diez años que acaba de cumplir la Casa de la Música. En feliz fusión con la antigua y recordada Sociedad Filarmónica de Quito, ha realizado intensa labor en beneficio de los que aman de verdad a la música, desde la butaca o desde el escenario. Hans y Gisella Neusttater, los mecenas, merecen un recuerdo afectuoso de todos quienes visitan ese espléndido edificio, construido con todo el amor por las cosas bellas y buenas de la vida. Que perviva esta labor para orgullo de nuestro país y como ejemplo de quienes emprenden a diario el trabajo por la difusión de la cultura.

ESKELETRA, 25 AÑOS

Acaba de recordarse a «Eskeletra», la proficua editorial quiteña, al llegar a sus bodas de plata. Son 25 años de trabajo constante en beneficio de la buena literatura, en especial de la escrita por jóvenes, que reciben, de la generosa mano de Ramiro Arias, el necesario apoyo para hacerse conocer ante los lectores y ante la crítica, si esta última la hay.

La aventura de «Eskeletra» y de todos quienes arrimaron hombros en esta empresa, comenzó con una revista de igual nombre, revista enorme no solo en sus dimensiones físicas sino en los propósitos que sobre ella animaban. Y ya ven los resultados. No solo una revista, que ha aparecido a saltos y brincos, sino toda una editorial. Y una editorial que ha producido para bien de nuestra cultura y para una más amplia difusión del pensamiento ecuatoriano. Lo prueban algo así como 250 títulos, obras capitales como las de Adoum, Donoso Pareja, Valdano Morejón y pronto la de Tinajero sobre la identidad ecuatoriana o célebres recopilaciones como la «Antología Esencial del Ecuador».

Letras del Ecuador se une a esta recordación y augura toda suerte a esta aguerrida editorial, porque suerte hay que pedir a todo quien en nuestro medio se atreve a trabajar en la edición y distribución del libro nacional.

LIBROS

El alero de las palomas sucias de Huilo Ruales Hualca

Rodrigo Villacís Molina

Cuando en los años 60 el periodismo introdujo como innovación un nuevo enfoque de los temas que le son propios, con la apertura a lo personal y subjetivo del autor; amén del uso deliberado del instrumental literario, el oficio se enriqueció exponencialmente, dando paso, inclusive, al relato de no ficción, como ocurrió ya con la novela *A Sangre Fría*, de Truman Capote; amén de los textos de los practicantes del, así llamado: «nuevo periodismo», que se inició en los Estados Unidos con Tom Wolfe entre otros innovadores

Desde entonces, el periodismo se consolidó como género literario; lo cual le permitió entre nosotros a Raúl Andrade identificarse a sí mismo como «escritor para periódicos», con una producción para diarios y revistas que le ha ubicado entre los cultores más importantes de las letras nacionales.

Esto a propósito del libro, de Huilo Ruales Hualca, que lleva el mismo título de esta nota. Se trata de una serie de más de 50 crónicas, distribuidas en dos pequeños volúmenes y escritas a lo largo de quién sabe cuántos años ni en cuántos lugares, ni en qué circunstancias; porque hay diferentes referencias temporales, geográficas y anímicas. En todo caso, páginas que responden precisamente a ese periodismo, el aludido, que descuadró los modelos tradicionales del oficio, oxigenándolo con aires más frescos.

Ruales ha recogido sus antiguas y nuevas crónicas para conformar esta serie que, a mi modo de ver, no tiene desperdicio; porque el tratamiento de los diversos temas —tan diversos— no puede ser mejor.

La crónica es, por definición, un género periodístico que recoge situaciones cotidianas o no, de cualquier orden, pero de interés público (en términos de información, de reflexión o de distracción), a veces más que por su contenido, por la manera como son expuestas, y sin orden ni concierto en el libro que comentamos. Porque Ruales habla, por ejemplo, aquí y allá, de Barcelona (Barceloca); lo mismo que de su máquina de escribir, de los cementerios de París; de Quito, y en esta ciudad, de la 24 de Mayo (la Tuentifor) y de la Foch (la Tuenti-Century-Foch); de Cataluña y de su Ibarra natal, etc., etc; pero también, de los aeropuertos, de Roberto Bolaño, el escritor; de Elizabeth Taylor (la Liztaylorcita), de la Paca Cucalón, esa prostituta de postín; de libros, de pintores y muchos más etcéteras.

Nos obliga de esta manera el autor a acompañarlo, encantados, en sus evocaciones, en sus desvaríos, en sus aproximaciones y en sus alejamientos. Porque su manera de narrar cualquier cosa es mucho más que amena. A lo mejor, nosotros hemos estado en los mismos lugares, hemos tenido similares experiencias, hemos visto las mismas películas, hemos leído los

mismos libros, nos hemos enamorado de las mismas actrices; pero el Ruales ha desarrollado un ojo adicional, una percepción otra de las cosas y, desde luego, una capacidad personalísima y gratísima de contarlas. Lo malo es que vive en París, esa ciudad a donde fue hace añisimos en busca de sí mismo como escritor, y no podemos, por ahora, estrecharle la mano.

Huilo Ruales Hualca, *El alero de las palomas sucias*, Eskeletra Editorial, Quito, 2013, T. I 176 pp., T. II 200 pp.

Indagaciones en el arte contemporáneo ecuatoriano

Pensar el arte y Mapas del arte contemporáneo en Ecuador

Fabiola Rodas L.

En el Ecuador existe un naciente interés por el arte contemporáneo en donde los artistas, críticos, curadores, marchantes, espacios educativos profesionales, eventos artísticos y los diversos sitios expositivos, están en la constante labor de precisar un territorio afianzado para implantar en la sociedad, la interacción con el arte actual en sus diferentes expresiones.

Los artistas contemporáneos hacen uso de una lógica transmedial en donde se puede percibir la necesidad de evidenciar los cambios sociales a través del uso de las nuevas tecnologías. Estas producciones ponen en evidencia la transformación que ha tenido el arte en los últimos años, con la influencia marcada de la globalización y los *mass media*.

Los trabajos artísticos ejecutados en nombre del arte contemporáneo, suelen traer consigo la incertidumbre por parte del público, debido a que los lenguajes pueden parecer complejos o incluso ajenos a nuestra cotidianidad e idiosincrasia. Es por esto que es indispensable crear espacios de diálogo así como, material accesible para la educación del público con el fin de que interactúe y se familiarice con las propuestas artísticas contemporáneas.

En el trabajo derivado del Programa de Investigación «Estudios de Arte Contemporáneo en Ecuador», dirigido por la Mst. Cecilia Suárez, se ha logrado crear una plataforma entre los lenguajes artísticos contemporáneos y la academia, puesto que este material instaura una conexión entre el público del arte y su educación desde las aulas universitarias. Los libros *Pensar el arte y Mapas del Arte Contemporáneo en Ecuador*, constituyen insumos facilitadores del conocimiento de la actividad artística ya que recopilan a los ejecutores del arte actual, cuya trascendencia es notoria por su incursión y propuestas artísticas que patentizan los cambios sociales y políticos en nuestro país.

Es posible abordar la investigación del mundo artístico contemporáneo de diferentes maneras; sin embargo, en estas producciones se ha considerado pertinente la recopilación, análisis y cavilaciones sobre los procesos y los lenguajes utilizados por los diferentes artistas que han sido el motivo de la presente exploración.

Propiciar espacios investigativos en donde se fomente la reflexión y se generen emplazamientos

para poner en evidencia el interés artístico persistente en nuestra sociedad, en los cuales se despliegue una multiplicidad temática, técnica, experimentación material e incursión tecnológica, ha sido la tarea realizada en la producción de estos dos libros en donde se concentran a varios de los artistas representativos del arte contemporáneo en el Ecuador.

La promoción de la escritura sobre el estudio teórico y práctico en el mundo del arte contemporáneo es una tarea emergente que ha sido iniciada y ha marcado un precedente sin duda, el valioso trabajo presentado en estos resultados investigativos, en donde se recopilan nuevas subjetividades y experiencias estéticas que se producen en el arte y a la vez, constituyen un insumo para la educación de la sensibilidad en la multiplicidad de propuestas artísticas y conceptuales.

Estas producciones serán un verdadero *affordance* educativo para el arte de nuestro país. Es importante destacar que estas ediciones no solamente han considerado a los artistas con una trayectoria, sino además han hecho partícipes a los artistas emergentes que cursan sus estudios en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y en el ITAE, siendo un portal para que sus propuestas artísticas sean conocidas y difundidas.

Es preciso conocer que a pesar de haber proyectado inicialmente para esta investigación el periodo comprendido entre los años 2005 al 2010, la búsqueda del desarrollo artístico en nuestro país, llevó a los investigadores a indagar años anteriores y posteriores a los planteados para comprender de mejor manera los procesos y el desarrollo del arte en el Ecuador.

Estas obras buscan potenciar el diálogo entre los gestores del arte contemporáneo y la sociedad actual que verá reflejada en estas producciones, el sentir y el pensar de la época en la cual habitamos.

Discordancias alrededor de las actas del coloquio sobre arte contemporáneo en el Ecuador

Susan Rocha

Un ruido discordante formado por la «nueva estética en el arte contemporáneo» (Cecilia Suárez), o el «canon para el arte contemporáneo» analizado desde 1850 dentro del indigenismo o como producto espiritual que arriba a un canon posmoderno (Tannia Rodríguez), así como la inexistencia de procedimientos culturales exclusivos para el arte contemporáneo, enuncian una forma de comprender al arte contemporáneo desde la rigurosidad científica planteada por Cecilia Suárez en el prólogo del libro «Abad Vidal, Julio César (ed.): *Pensar el arte. Actas del Coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca (Ecuador), Universidad de Cuenca, 2014. 190 pp. ISBN: 978-9942-20-241-3». Esta forma guarda estrecha relación con las *prácticas zombis*¹ y los *conceptos zombis*² que configuraron el campo de lo moderno a partir de una homogeneidad dominante y estática, cuya escritura se ocupa de lo conocido y cognoscible del

arte, además de poseer pretensiones de verdad y de consenso. En este caso, la labor del editor, Julio Cesar Abad Vidal fue la de establecer pautas y correcciones sobre unos materiales cuya autoría fue seleccionada por Suárez.

En contraparte, una manera completamente diferente de comprender al arte contemporáneo constituyen los estudios sobre los nodos y modos críticos y colaborativos del arte (Fernando Falconí, Falco), la presencia de lo popular en el arte actual local (Manuel Kingman), la apropiación de Guamán Poma en el arte contemporáneo ecuatoriano, a través de la obra de Fernando Falconí-Falco (Julio Cesar Abad Vidal), el arte efímero (Sebastián Martínez), la intervención femenina en el arte (Fabiola Rodas), el uso del cuerpo en el arte (Janneth Méndez), la poética de la destrucción (José Luis Corazón), la implosión del campo de expansión (Hernán Pacurucu), el planeta Tierra como laboratorio de creación (Paz Tornero) y una mirada política y social a la muestra Nobody, escrita por quien suscribe. Estos estudios heterogéneos, de campo ampliado, evidencian un discurso que (*mal*) *interpreta*³ al arte diseminando sus sentidos desde el disenso como práctica de creación.

Una y otra enunciación, son parte del libro antes mencionado que recopila trece ponencias preparadas dentro y fuera de la Dirección de Investigaciones de la Universidad de Cuenca, DIUC, y presentadas en el Museo Pumapungo de la misma ciudad, entre el 18 y el 20 de junio de 2014. El compilado académico nos lleva a preguntarnos por una parte: ¿Qué es el arte contemporáneo?, ¿cómo se diferencia del arte moderno y del arte posmoderno?, ¿cuál es el papel de la crítica del arte y de la institucionalidad cultural en la construcción del conocimiento en cuanto al arte?; y por otra: ¿Cuáles fueron los criterios de selección de las propuestas?, ¿éstas se adscriben a líneas de investigación coherentes con el arte contemporáneo como objeto de estudio?

Para responder a las dos primeras interrogantes seguiré las ideas de Boris Groys, quien argumenta que:

El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente). En ese sentido, el arte contemporáneo es diferente del arte Moderno, que se dirigió hacia el futuro, y diferente también del Postmoderno, que es una reflexión histórica sobre el proyecto Moderno. El «arte contemporáneo» privilegia el presente con respecto al futuro o el pasado. Por lo tanto, para caracterizar adecuadamente a la naturaleza del arte contemporáneo, parece pertinente situarlo en

su relación con el proyecto Moderno y su re-evaluación Postmodernista.⁴

Exponerse a sí mismo en el presente y utilizar la dimensión política de la instalación tiene poco que ver con el constante relacionamiento del período colonial con el indigenismo o con el canon dentro del texto. En esta medida, citando a Brea, la crítica: «ya no es más abstracción y modelo [...] regulación por series de lo idéntico», del canon con sentido concéntrico, patrimonial y ensimismado presuntamente universal.⁵ Por el contrario, es diseminación de sentidos mediante la creación, y en esa medida, aporta al campo del arte».

En el acta «El planeta Tierra como laboratorio artístico: la praxis arte-ciencia en la contemporaneidad» Paz Tornero Lorenzo, describe prácticas que articulan arte y tecnología sin nombrar a ninguna práctica artística acontecida en el país o elaborada por artistas ecuatorianos, lo que evidencia el desconocimiento de la producción de Juan Carlos León, Paúl Rosero o Allan Jeffs, por citar unos ejemplos.

Discordante resulta entonces el criterio de selección que la dirección del DIUC sostuvo con respecto a las ponencias y a los ponentes, cuyo discurso no se centró en el arte contemporáneo ecuatoriano. A esto se suma la exclusión de Guayaquil y particularmente del ITAE dentro de los ponentes invitados para pensar el arte actual ecuatoriano, pese a los aportes que desde allí se han generado a la escena local. Tampoco estuvo presente la Facultad de Artes de la Universidad Central.

Como positivo se puede anotar los aportes realizados sobre estudios puntuales con datos empíricos sobre los circuitos independientes generados desde particulares formas de crítica y cooperación, así como los estudios de caso, que permiten profundizar sobre las relaciones entre arte, política y cuerpos sociales. Ojalá se tome seriamente la necesidad de crear infraestructura, en la forma como la comprende Justo Pastor Mellado, como una tecnología de corte y no de remiendo o bordado, mediante pequeñas historias que generen la legitimación de conocimientos muy precisos.⁶

NOTAS

¹ Términos propuesto por José Luis Brea, p. 4. Las prácticas zombis son prácticas de un tiempo prestado, de un tiempo muerto.

² Términos propuesto por José Luis Brea, p. 4. Los conceptos zombis son comprendidos como los desajustes por las transformaciones profundas del arte frente a la inmovilidad de las arquitecturas institucionales.

³ Términos propuestos por José Luis Brea.

⁴ Boris Groys, «La topología del arte contemporáneo», en *Art experience; NYC*, revista digital, en línea: http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html, consultado el 5 de marzo de 2015.

⁵ José Luis Brea, «La crítica en la era del capitalismo cultural», pág. 4, en línea: <http://jose-luis-brea.es/articulos/criticaeck.pdf>, consultado el 5 de marzo de 2015.

⁶ Justo Pastor Mellado, El curador como productor de infraestructura, en línea: http://www.sepiensa.cl/ed_digital/el_curador_como_constructor.pdf.

Julio César Abad Vidal (ed.), *Pensar el arte. Actas del Coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2014, 190 pp.

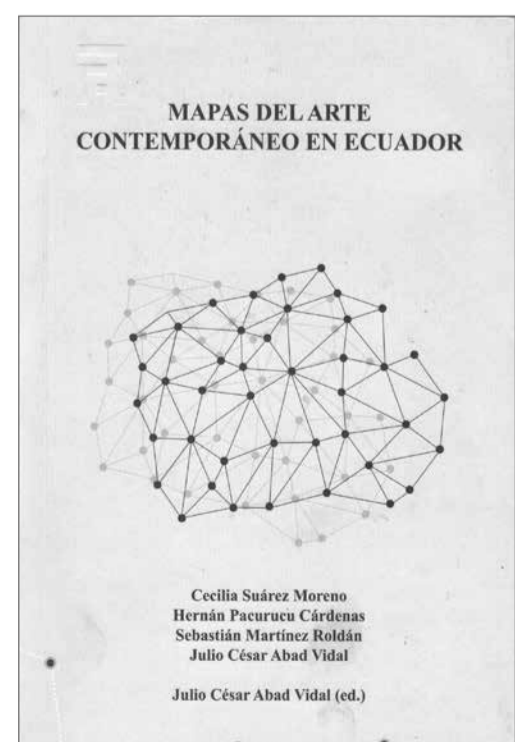
Sixto Durán-Ballén. Planificador, urbanista y arquitecto pionero de la arquitectura en Ecuador

Inés del Pino

Sixto Durán Ballén, arquitecto, es más conocido entre los ecuatorianos por su participación en la política en diferentes cargos: Presidente de la República del Ecuador, alcalde de Quito, Ministro de Obras Públicas, entre otras actividades relevantes. Sin embargo, una faceta menos conocida es la de arquitecto y urbanista, en este campo la arquitectura moderna, la planificación urbana y la ejecución de obras son facetas menos conocidas y difundidas.

En agosto de 2014 los investigadores Rolando Moya Tasquer y Evelia Peralta, y el editor de Trama Ediciones, Rómulo Moya Peralta presentaron el libro *Sixto Durán-Ballén. Planificador, urbanista y arquitecto pionero de la arquitectura en Ecuador*, un texto que recopila y documenta de primera mano las obras del arquitecto, quien a sus 94 años relata que su vida se desarrolló entre Quito, Guayaquil y Estados Unidos en donde dejó la impronta en la lógica de la racionalidad funcional y constructiva de la arquitectura moderna siendo uno de los pioneros en el país.

Con relación a las obras los autores dividen su producción en obras privadas y de servicio público, éstas últimas se refieren a la obra pública realizada en diferentes ciudades de Ecuador.



Sixto Durán denomina obras de servicio público al diseño de planes urbanos y la construcción de obras públicas con el objetivo dotar a la ciudad de un orden urbano afín con el de una ciudad moderna en la línea del CIAM.

La planificación y construcción de obras privadas cubren el periodo entre 1947 y 1996, subdividida en 5 sub periodos, en el primero, entre 1947 y 1956, destaca el diseño y construcción de edificios para la salud: hospital de L.E.A. de Quito y Riobamba y el edificio de la Facultad de Ciencias Médicas de Quito. La experiencia en este tipo de edificios que requieren de alta tecnología y especialización tuvieron como antecedente el diseño del centro médico quirúrgico Julián Coronel (Guayaquil) que fue su tesis de grado de arquitectura (1944-1945). El edificio de L.E.A. de Quito mereció el Premio Ornato de 1957 y el de la facultad de Ciencias Médicas el Premio Ornato Municipal de 1959.

Otros edificios importantes a partir de 1950 estuvieron emplazados en el centro histórico de Quito: edificio Guerrero Mora, edificio Brauer Gehin hermanos, edificio Bolívar y teatro Atahualpa. Edificios a lo largo de la Avenida 10 de Agosto: Edificio Marcel, Edificio de la Torre, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y el edificio del Seguro Social, entre otras en las que Sixto Durán encabezó las empresas denominadas GADUMAG y ARQUIN.

El segundo periodo de actividad profesional privada se sitúa entre 1968 y 1970, tuvo como actividad predominante la promoción inmobiliaria de vivienda en Quito: los Casales, conjuntos ubicados en el barrio La Floresta y La Mariscal en el norte de Quito, es decir en la zona de mayor valor del suelo. Entre 1968 y 1970 promovió el diseño del centro Comercial Iñaquito, la urbanización San Pedro Claver promocionados por Mutualista Benalcázar, y residencias privadas.

El tercer periodo de actividad privada (1979 -1984) trabajó en asociación con el grupo Durbayard en proyectos urbanos y de arquitectura entre los que se menciona: El Condado, proyectos en la ciudad de Loja. Este periodo estuvo alternado con su participación en la política.

El cuarto periodo de actividad profesional privada se enmarca entre 1988 y 1992 con proyectos en Quito y la ciudad de Bahía. En Quito diseñó dos edificios en la Avenida González Suárez: edificio Cruz del Sur y edificio Torres del Valle. En Bahía

se destacan los edificios El Pirata (1989) y san Sebastián (finales del 80), Edificio Vista Mar (1990), edificio Torre Mariana (1991) y edificio Las Brisas (1992).

El quinto periodo, desde 1996, luego de terminar su periodo presidencial, diseñó el conjunto habitacional Dos Hemisferios, obras en Manta y San Vicente en la provincia de Manabí, la vía parque de Sangolquí, una propuesta para el proyecto de la Universidad Andina de Quito.

Las obras de arquitectura privada mencionadas en el libro dan los créditos a sus colaboradores ingenieros y arquitectos que formaron parte de las empresas constructoras y de planificación.

La participación en proyectos de planificación urbana fueron lideradas desde la municipalidad de Quito como alcalde, como director de la Junta de Reconstrucción de Ambato luego del terremoto de 1949. Los autores de la publicación han dividido este espacio de tiempo entre 1949 y 1987, con 4 sub periodos.

La primera etapa entre 1949 y 1952 tiene como proyecto más relevante y de larga duración, 27 meses, la elaboración del Plan Regional de Tungurahua y el Plan Regulador de Ambato. El Plan Regional incluye la reconstrucción de poblaciones alrededor de Ambato en donde el sismo tuvo mayor impacto como Pelileo, realizó con un equipo importante de colaboradores el código de construcciones, ordenanzas para cada población, planos de construcciones destinadas para vivienda, vialidad, zonificación de la ciudad de Ambato en donde primaron los criterios de descentralización y zonificación urbana.

La segunda etapa, entre 1956 y 1960 comprende un plan de obras públicas que incluye carreteras, aeropuertos, obras portuarias y equipamiento urbano para varias ciudades. La experiencia de Ambato fue el referente para este emprendimiento en la escala de país desde el Ministerio de Obras Públicas en donde ejerció las funciones de ministro.

La tercera etapa (1970-1978) desarrolla desde la alcaldía de Quito para enfrentar el crecimiento de la ciudad y convertir a Quito en una ciudad moderna para lo cual forma la oficina de Planificación que abordará de manera integral el control urbano ampliando sus funciones, producto de su gestión aparece el Plan Director de Quito 1973-1993 que aborda como temas centrales la planificación, financiamiento y ejecución de obras de agua potable,

electrificación, alcantarillado, vías, ampliación y continuación de algunas avenidas, túneles y pasos a desnivel, mercados, parques y plazas, conclusión del edificio del municipio que hoy conocemos, el diseño y construcción del terminal terrestre y el proyecto de un metro para Quito y el traslado del aeropuerto.

La cuarta etapa de participación en obras urbanas cubre el periodo 1984-1987 como presidente de la Junta Nacional de la Vivienda y el banco Ecuatoriano de la Vivienda en la escala nacional con propuestas dirigidas a sectores populares y estratos medios de la población, mejoramiento urbano: alcantarillado, agua potable, adoquinado. En Quito vale destacar las urbanizaciones de Solanda y Carcelén que fueron referentes para otros emprendimientos en materia de vivienda en el país.

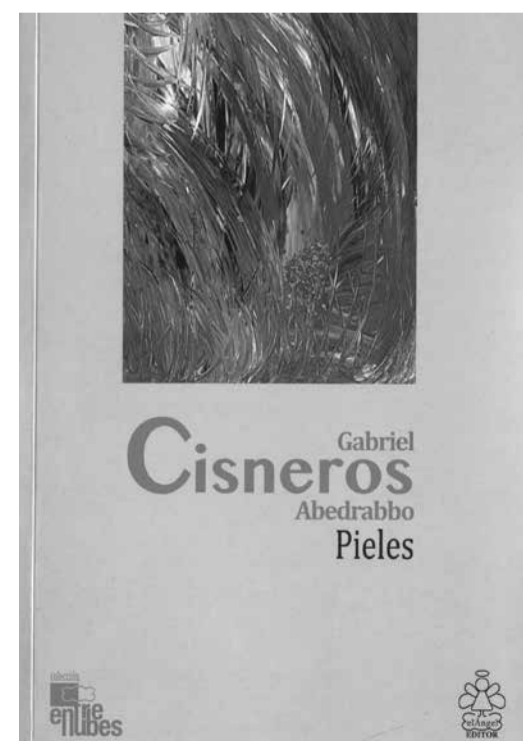
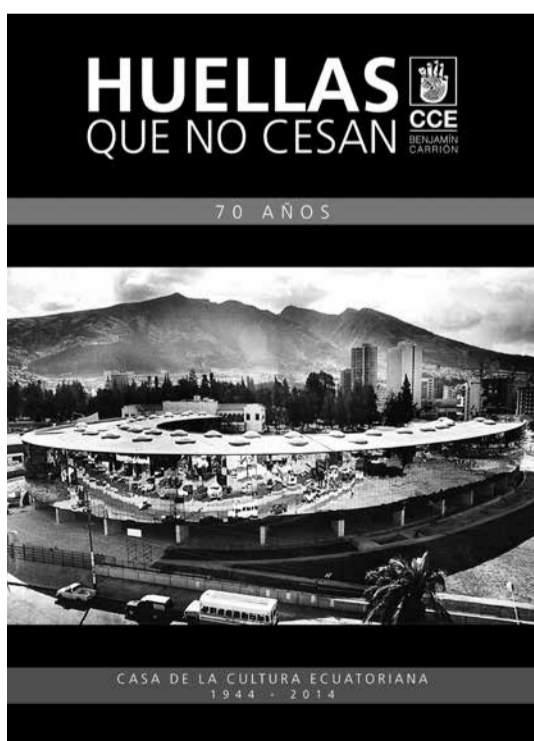
Esta es una síntesis muy apretada de los 95 años de vida del arquitecto Sixto Durán Ballén que se encuentra ampliamente ilustrada y descrita de manera pormenorizada en el estudio biográfico realizado por Trama Ediciones.

Rolando Moya Tasquer-Evelia Peralta, *Sixto Durán-Ballén. Planificador, urbanista y arquitecto pionero de la arquitectura en Ecuador*, Trama Ediciones, Quito, 2014, 384 pp.

Huellas que no cesan: un libro de importancia para trabajar la historia de nuestra Casa de la Cultura

Huellas que no cesan, libro en formato mayor, pasta dura, impreso en la editorial de la propia Casa de la Cultura, es el resultado de un primer trabajo de recopilación documental, más que nada gráfico, sobre la historia de la institución. Merecería atención solo por este motivo, pues muy rara es la entidad, pública o privada, que en nuestro medio se atreva a afrontar un trabajo como el presente. Y es que los archivos institucionales, sobre todo los de carácter gráfico, han sido tradicionalmente desatendidos y eso vuelve titánica la empresa de buscar, ordenar e identificar testimonios de esta naturaleza. De lo poco que queda, por cierto.

Una muestra fotográfica, abierta en los propios días del aniversario institucional en los corredores de la



planta alta del edificio administrativo de la Casa, en Quito, ya nos advirtió del trabajo que se venía haciendo con el objeto de permitirnos conocer los años transcurridos y los hechos más sobresalientes de la entidad.

Las páginas de esta obra repasan los principales acontecimientos alrededor de la ya extensa vida institucional de la Casa de la Cultura, sobre todo de los relativos a las actividades en su Matriz. Han sido ordenados cronológicamente, desde el emblemático 1944, con un mensaje de su fundador, Benjamín Carrión, quien recuerda que «la Casa de la Cultura, cuya raíz arranca de la definida e irrevocable vocación nacional, tiene como misión profunda y alta a la vez, desentrañar las esencias de nuestro destino, por medio de la indagación de su geografía y de su historia, de su potencial de suelo y de hombres» hasta una reseña de los actos principales con los cuales se conmemoró el septuagésimo aniversario de la fundación.

Fotografías de eventos, retratos de personajes, reproducción de obras artísticas, facsímiles de las portadas de libros, textos cortos alusivos, constituyen, casi, diríamos, un álbum de recortes de la vida de la Casa de la Cultura en estos setenta años, de una gran familia de intelectuales, escritores y artistas, gestores y animadores culturales, que han pasado en estas siete décadas elevando el espíritu de nuestra patria, escudriñando en sus raíces y consolidando la autoestima de nuestro pueblo.

No se busque en este libro la historia de la institución. Quien pretenda interpretar su contenido de esta manera, se equivoca. Es, eso sí, una valiosa fuente documental que no podrá ser desatendida el momento en el cual se afronte este trabajo hoy indispensable. ¿Podremos contar con una Historia de la Casa de la Cultura, al menos de su etapa más importante al ajustar las bodas de diamante de la institución? Animados por esta esperanza, es menester calificar al libro que comentamos como pionero en este fragmento que los historiadores suelen calificarlo como etapa «heurística», la más compleja, en verdad, en un país como el nuestro, poco atento en el pasado a guardar, ordenar y disponer para la investigación fuentes documentales de cualquier tipo y que en ocasiones vuelve inviable un proyecto de carácter histórico.

Un atento desplegar de las más de cuatrocientas páginas que conforman este volumen permite advertir la fuente primigenia de esta investigación, no otra que la colección de *Letras del Ecuador*. Buen servicio a la cultura, indudablemente. Como decía Alejandro Carrión, «no hubo libro importante, cuadro importante, intento teatral importante, estreno musical importante que no hubiese sido no solamente registrado, sino discutido en Letras».

No puede decirse que este libro carezca de defectos. Uno de ellos, el desigual tratamiento a la información, algunos vacíos notables, ciertas portadas de libros fuera de foco al no corresponder al evento que se relata, falta de retoque de no pocas fotografías. Pero todo esto no cuenta al advertir el trabajo de investigación que ha significado reunir toda esta documentación. Es este el principal mérito del editor general del libro, Patricio Viteri Paredes, y de quienes realizaron la investigación, María Gabriela Borja y Carlos Yáñez. Y, por cierto de la Dirección de Publicaciones al mando de Patricio Herrera Crespo.

En resumen, un buen libro. Como para tenerlo en casa para, de vez en cuando, evocar años de trabajo fecundo de una institución que se fue forjando a pulso. Por esto, bien dice Raúl Pérez Torres que estas son «páginas recogidas con amor, con respeto, para dejar marcado el camino de setenta años,

el camino que el pensador, el artista, el músico, el teatrero, el poeta, el sabio han hecho al andar las tortuosas calles de la vida». IZ

Patricio Viteri (ed.), *Huellas que no cesan. 70 años de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Quito, Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014, 420 pp.

A contravía: la construcción de una mirada

Andrés Cadena

Este libro, de autoría de Diego Araujo Sánchez, puede ser interpretado como la construcción de una mirada. Una mirada que se ubica en un lugar de enunciación y que observa, desde su subjetividad, coyuntura y sensibilidad, un corpus de autores y obras que pertenecen a diferentes momentos de ese universo inexacto al que aludimos al decir «literatura ecuatoriana».

Situada desde su actualidad, la mirada que va configurando *A contravía* (Antropófago, 2015) establece tres momentos de estudio. El primero, titulado «Inquisiciones», se propone, como dice el término, examinar cuidadosamente ciertos hitos clásicos de nuestras letras, como Eugenio Espejo, Juan León Mera o Manuel Jesús Calle. Un segundo momento, titulado «Diacronías», recoge ensayos sobre textos del siglo XX pero aún lejanos al tiempo de vida del autor. La Generación del 30, la novela de mitad de siglo, o la poesía de César Dávila Andrade ambulaban por estas páginas. En el tercer momento, «Sincronías», la mirada se posa sobre los autores cuya época coincide, en su mayoría, con la del autor, como Huilo Ruales, Vladimiro Rivas, Francisco Proaño, Julio Pazos, Iván Carvajal, entre otros; en textos muy ceñidos al análisis de obras puntuales, ejemplos del rigor de una minuciosa lectura interpretativa.

En los diversos ensayos, la mirada de Araujo Sánchez sabe moverse para enfocar insumos de variada índole, que le sean productivos al hilo argumental. Así, a veces tomará en cuenta lo que él llama la «génesis social» de un texto, otras veces la biografía del autor, e incluso las réplicas o reacciones que su lectura generó en el pasado. El arsenal de referencias respalda a la mirada del ensayista y le dota de una autoridad que va desplegando sin arrogancia sino, al contrario, con precisión y una claridad didáctica, para que cada ensayo cumpla su cometido: convenir al lector mediante la seducción de las ideas.

Así, por ejemplo, pasa de un análisis semiótico del proceso comunicativo que implicó la publicación de *Primicias de la cultura de Quito*, para, en otro ensayo, elaborar una revisión de Juan León Mera, por medio de sus textos, y en tanto intelectual y educador de su época. Analiza la producción de Mera para dar con tres códigos de escritura —neoclásico, romántico y apologetico, dice Araujo—, lo que le permite revalorizar la influencia de Mera, más allá de su accionar político, y matizando ciertos quiebres o hendiduras dentro de su posición orgánicamente conservadora.

Recupera más adelante la figura de Manuel Jesús Calle desde un relato de múltiples entradas: la biografía, la historia, la política y el análisis literario. Se permite saltar desde una descripción física del personaje, luego echar mano de pasajes decisivos en cartas personales del autor, e incluso recuperar

momentos de la obra que, leídos en un marco bien informado, adquieren renovada fuerza y logran configurar, casi de manera novelesca, la psiquis de un hombre y una intensa vida digna de repaso. Araujo aporta así a un debate sobre esta figura de la literatura y la cultura nacional, cuya importancia real, en gran parte, suele permanecer en la sombra de los recorridos históricos de nuestras letras.

Este rescatar de la sombra, o hurgar en terrenos poco explorados, es otra característica de la mirada que constituye el libro. Así, el autor avanza a contravía de otras corrientes críticas, al escoger aspectos poco investigados —insospechados— sobre los autores que estudia. Uno de los ejemplos más evidentes es la lectura del teatro de Juan Montalvo (cinco piezas que conforman el *Libro de las pasiones*), más allá del romanticismo y estableciendo un pertinente retrato de la realidad de la clase media ecuatoriana de aquella época. En ese texto, Araujo expone con justeza en qué consiste el trabajo interpretativo que relaciona —en un movimiento de vaivén, dice— al texto con el contexto: se trata de «una búsqueda de homologías entre el sistema de relaciones que organiza al texto y el sistema que organiza los contenidos de la visión del mundo en un grupo social».

Como reenfocando el objetivo de un sistema de lentes, la mirada de *A contravía* busca por momentos alejarse de las obras puntuales, para captar un amplio espectro de producción literaria. Así, en un ensayo que resulta decididamente informativo, Araujo estudia la novelística ecuatoriana entre las décadas del 50 y el 80, período de transición en el que, desde una perspectiva panorámica y que abarca numerosas lecturas, delinea un nuevo tipo de realismo, con sus claves y características bien puntualizadas. Esta mirada resulta toda una plataforma para abordar el estudio de las generaciones literarias posteriores, las ya consagradas y las que aún están produciendo, pues da cuenta de una génesis —fuera de lo anecdótico— que se fundamenta en consideraciones estéticas conectadas con momentos históricos y políticos del país y, más allá, del mundo; todo lo cual confluye hacia una interpretación de nuestra realidad (tanto social como literaria) más reciente.

Un ensayo de especial encanto de este volumen nace de un emocionado goce estético y relaciona las obras de César Vallejo y César Dávila Andrade. «La lectura de la poesía de uno y otro César —dice Araujo— produce un análogo estremecimiento, una parecida sensación de intensidad». Y parte, desde esa impresión sensible, en una búsqueda vital, para tocar puntos también vitales en ambos poetas, entrecruzamientos que arrojan nuevas claves de lectura de sus obras, que nos arrojarán de regreso a la lectura de sus versos, con un ojo y un oído más aguzados.

Construir una mirada, como este libro lo hace, implica no solo la construcción de una voz y un recorrido sobre la diversidad de temas y obras estudiadas: aquí anida una personal elaboración de lo que el autor entiende por *literatura*. Pienso en las palabras de Terry Eagleton cuando menciona que «cualquier cosa puede ser literatura, y cualquier cosa que inalterable e incuestionablemente se considera literatura —incluido Shakespeare— puede dejar de serlo». El adjetivo *literario*, entonces, es más funcional que ontológico: se refiere a la relación que se establece entre una sociedad determinada y un texto, es decir, la lectura que de él se haga en un determinado momento. Estos textos de Diego Araujo establecen relaciones (desde su subjetividad y acervo de conocimientos) con lo que otros autores ecuatorianos han escrito, pensado y vivido; y son por lo tanto un ejercicio decididamente literario.

En otras palabras, el valor ulterior de este libro no está en la importancia de las obras con las que dialoga, sino en que la construcción de esta mirada es un procedimiento literario cuya búsqueda se basa en la creación antes que en la re-creación, en la acción antes que en la re-acción.

A todas luces, Diego Araujo Sánchez ha buscado insuflar a sus ensayos lo que él mismo valora en otros autores: «La gran obra artística alcanzará un alto nivel de coherencia para expresar sensiblemente una visión del mundo». Visión —o mirada— del mundo que, en *A contravía*, se erige con ideas iluminadoras y palabras justas.

Diego Araujo Sánchez, *A contravía. Páginas críticas*, Ediciones Antropófago, Quito, 2014, 384 pp.

Pieles de Gabriel Cisneros

Xavier Oquendo Troncoso

Gabriel el poeta ha logrado conseguir una comunicación que reformula su discurso: lo vuelve intensamente metido en este círculo de formas nuevas de comunicación y efectiviza a su poesía. Me parece estupendo esa inmediatez con la que trabaja, y más aún, me parece estupenda esa obsesión por adentrarse en esta forma masiva y rápida con algo tan antiguo y temido como ha sido por siempre el poema.

Para la concepción de este libro hubo un reposo de ese material a los que añadió otros poemas dispersos. Y con ellos hilo el rigor de un discurso casi monotemático.

En diálogo con una de sus lectoras nace, por ejemplo, el brillante epígrafe.

Su buena amiga y poeta Marianita Cauja dice (o le dijo) sobre su poemario: «Cuidado, ellas no suelen quitarse las pieles, solo hacen un simulacro: estar desnudas». Epígrafe perfecto, hecho a la medida, literalmente, para este libro.

Luego el libro va amplificando su discurso en medio de un dolor erótico, de un dolor frente a la belleza. El poeta nos dice:

*Te hice con esos versos
que al no poder tocarte
cayeron enfermos...*

«Hasta la belleza cansa» dice un verso de una canción popular. Pero en este caso poético, la belleza mata. Es la muerte de un poseído por los infiernos de la piel. Dice él mismo:

*Me maldije
sin poder encender el incienso
para que se quemaran
esos poemas blasfemos*

Es Narciso al revés, es el lobo de las estepas que dice el discurso del lobo a San Francisco, pero con el deseo en la boca. No es la plenitud de Darío en su lobo bueno, es la selva, la intensidad de su espesura, su sordidez aplastante: su piel. Eso, la piel sobre cualquier cosa.

Recordemos aquí un poema hermoso de Euler Granda que mostraría en sí lo que Gabriel, a mi modesto parecer nos quiere decir con su obra. Dice:

*EL AMOR/ Las cosas/ son otra cosa debajo del pellejo./ el
amor/ no es más que el desamor con piel de oveja.*

La contemplación sobre cualquier tipo de sentimiento. Es solo el deseo y las formas, sobre las otras armonías sentimentales. Entonces no son poemas de amor, son mapas de inusitados cuerpos que van pasando por entre el tamiz de la reflexión y la belleza no gratuita, la belleza que se expande en figuras, y que no necesita más concepto que su propio peso semántico. No olviden la frase de Serrat: «Qué maravilla/ de maravilla/ la maravilla/ No hay canción que cante a la maravilla».

Así es la confirmación de un verso que soporte una voz poética derrotada en medio de la belleza. Como todas las mitologías, que luego de la creación descansan derrotadas en medio de su belleza.

Dice el poeta, al comenzar su faena:

*Suéltate en la pira,
baila ebria*

*y empieza a matar
a quien te hiera.*

La voz poética que tiene rigor masculino absoluto, se pierde en el deseo. Luego analiza en segunda persona, junto a esa piel que lo atormenta, su situación. Es una voz que se derrota en medio del inusitado redescubrimiento de la belleza a una nueva edad, frente a la contemplación más sosegada:

*El camino a tus ojos,
habla de las veces que he muerto
sin tenerte...*

Como era en el modernismo, el poeta se deja vencer por la belleza femenina y entonces, desposeído, canta a gritos, a dolor en pecho, su desgarramiento:

*mi cuerpo: gota de sangre
sin esperanza de otro día.*

Así va pasando la vida y gracia de este poemario. Escrito con el talento de un poeta genuino y verdadero, nada aspaentoso, que sabe lo que tiene que decir, que no gesticula, que no oculta, que va creando voz, que se arrima a su genuinidad, que no tiene como propósito crear un no lector. Este poeta se propone entablar un diálogo con sus demonios y hacernos partícipe de él.

Y creo que lo consigue. Gabriel Cisneros en este libro se abre campo absoluto hacia la cancha mayor de la poesía ecuatoriana. Este es su mejor poemario, su más ambicioso trabajo.

Y con él tendrá firme el camino pedregoso, envidioso y formidable de vivir en medio de la poesía, es decir, casi no vivir, sino revivir para mal suyo, pero para bien del futuro.

Suerte en el camino. Y lleva el morral repleto de frutas, porque la cosa es dura, pero el sendero se mira desde lejos apaciguado, aunque por allí saldrán las espinas y las plantas carnívoras. No importa, hay que seguir.

Gabriel Cisneros Abedrabbo, *Pieles*, El Ángel Editor, Quito, 2014, 130 pp.



Grabado de Celso Rojas

HACIA UNA DEFINICIÓN DE CULTURA (CONTINUACIÓN)

Viene de la página 1

Es todo ese conjunto de imposible enumeración el que las prácticas sociales que denominamos culturales han buscado durante mucho tiempo duplicar o reproducir, pero transformado, en un horizonte imaginario: el músico reproduce y transforma el canto de los pájaros, el rumor del arroyo, los fragores de la tormenta o las vacilaciones interiores de los seres humanos que se mueven entre las cosas; el pintor las reproduce en un lienzo buscando la fidelidad visual o modificando las formas hasta llegar a la suprema sencillez de su abstracción, o hasta una deformación que puede ser sublime o grotesca; el poeta las refleja en imágenes verbales; el mito las convierte en objeto de historias fabulosas que sin embargo tienen la capacidad de explicarlas; el rito las emplea para otorgarles una dimensión sobrenatural de la que carecen por sí mismas.

Estas prácticas transformadoras ponen en evidencia una curiosa paradoja: si recordamos que con frecuencia se habla de las grandes civilizaciones aludiendo al producto que constituye la base de su alimentación (la «civilización del arroz», la «civilización del trigo», la «civilización del maíz»), advertimos que, como ha hecho notar Echeverría, las prácticas sociales llamadas culturales parecen ser siempre *ajenas* al proceso de producción material que sustenta a todas las sociedades. Ante la mirada desprevenida, son, por el contrario, prácticas que se distinguen por su *inutilidad*: prácticas que parecen no servir para nada útil, a no ser que sirvan para evadirnos de la realidad.

Sin embargo, no existe sociedad alguna, por elemental o «primitiva» que sea, en la que este tipo de prácticas sea desconocido. Más aun, las sociedades que solemos considerar «primitivas», lo mismo las del pasado más remoto que las contemporáneas, son las que de manera más evidente conservan este tipo de prácticas y las muestran junto a las que son útiles y necesarias para la producción material. El cuidado con el que un individuo compone laboriosos tejidos de plumas para adornar su cabeza y pinta su rostro y su cuerpo con un diseño diferente según el acto que se dispone a realizar (la caza, la guerra, la conjuración del mal...), de ningún modo es «necesario», si lo miramos desde el punto de vista preferido por Occidente en nuestro tiempo, que es el de su funcionalidad utilitaria; pero es indudable que el pueblo al cual pertenece ese individuo lo considera «imprescindible»: no habrá posibilidad alguna de comenzar una jornada de caza, por ejemplo, sin decorar cuidadosamente el cuerpo con la pintura prescrita. Hay que notar, no obstante, que semejante «decoración» no tiene un fin que podamos considerar propiamente «estético» de acuerdo a nuestras categorías habituales: en realidad, su propósito es *mágico*; no tratan de causar admiración y ni siquiera de agrandar, sino de propiciar una caza abundante, o vencer al enemigo, o alcanzar la protección de los espíritus sagrados.

Este hecho puede apreciarse con absoluta claridad en las famosas pinturas rupestres de Altamira y Lascaux. Cualquiera que haya hojeado un volumen de historia del arte ha podido apreciar excelentes fotografías de aquellos dibujos que fueron trazados por un «artista» inmemorial sobre el muro de profundas cuevas, en lugares negados a la luz. A nadie se le ocurre, por lo tanto, que esos trazos fueron hechos para ser contemplados como hoy solemos contemplar los cuadros que cuelgan en los muros de una pinacoteca: no. Fueron hechos para capturar el «alma» de los bisontes que están allí representados, porque hacerlo era anticipar la captura de las bestias que habrían de convertirse en alimento.

Esta particularidad, no siempre subrayada en los estudios sobre la evolución del arte, me lleva a pensar que Echeverría estaba en lo cierto cuando escribió que las prácticas sociales aparentemente inútiles que designamos globalmente con el nombre de «cultura», no forman parte del proceso de producción material, pero constituyen, desde un punto de vista social, la condición necesaria para su realización. Quizá por eso a nadie le extraña en nuestros días y en el seno de nuestra propia sociedad, que antes de empezar el proceso de producción en una fábrica cualquiera, en un centro comercial o en una oficina empresarial, se celebre la bendición del local y de las máquinas, con invitados especiales, vestidos de gala y retórica sujeta a códigos sutiles.

Es preciso observar, sin embargo, que esta evidente relación entre los procesos productivos y las prácticas rituales, quizá no sea la misma que existe entre esos mismos procesos y otro tipo de prácticas culturales, como la invención poética o la composición musical, tal como se practican en las sociedades que llamamos «civilizadas» (aunque a veces lo son menos que los llamados «primitivos») al menos hasta tiempos relativamente recientes. Más aun, si en un pasado muy remoto tales prácticas también estuvieron vinculadas a las celebraciones rituales (bajo la forma de cánticos por ejemplo, con un carácter inseparable del culto a los dioses), parecería que a medida que transcurre el tiempo, y sobre todo en la sociedad moderna (de la que se han evadido ya todos los dioses), la relación entre ellas y la producción material tendiera a diluirse, hasta el extremo de que en la actualidad se ha perdido por completo. ¿Qué tienen que ver —nos preguntamos— *La edad de la ira* de Guayasamín, las *Bachianas* de Villalobos o la *Rayuela* de Cortázar, con los

procesos de producción agrícola o industrial que se desarrollan en nuestra América morena? Aunque hay cuadros y murales en los que están representados el sembrador, el obrero y el capataz, y novelas en las que se alude al trabajo y a su retribución injusta, es difícil pensar en tales obras como *condiciones* para el cumplimiento de los procesos productivos. ¿Significa esto que la hipótesis planteada acerca de la función de las prácticas «culturales» fue demasiado apresurada o carente de fundamento? No lo creo. Lo que creo es que hace falta desarrollar una observación más detenida de las condiciones actuales de producción cultural y material.

Si volvemos al caso de los pueblos llamados «primitivos» y a sus procesos productivos, es evidente que estamos ante una economía natural: decoración del cuerpo, jornada de caza, captura de la presa, consumo en común. La

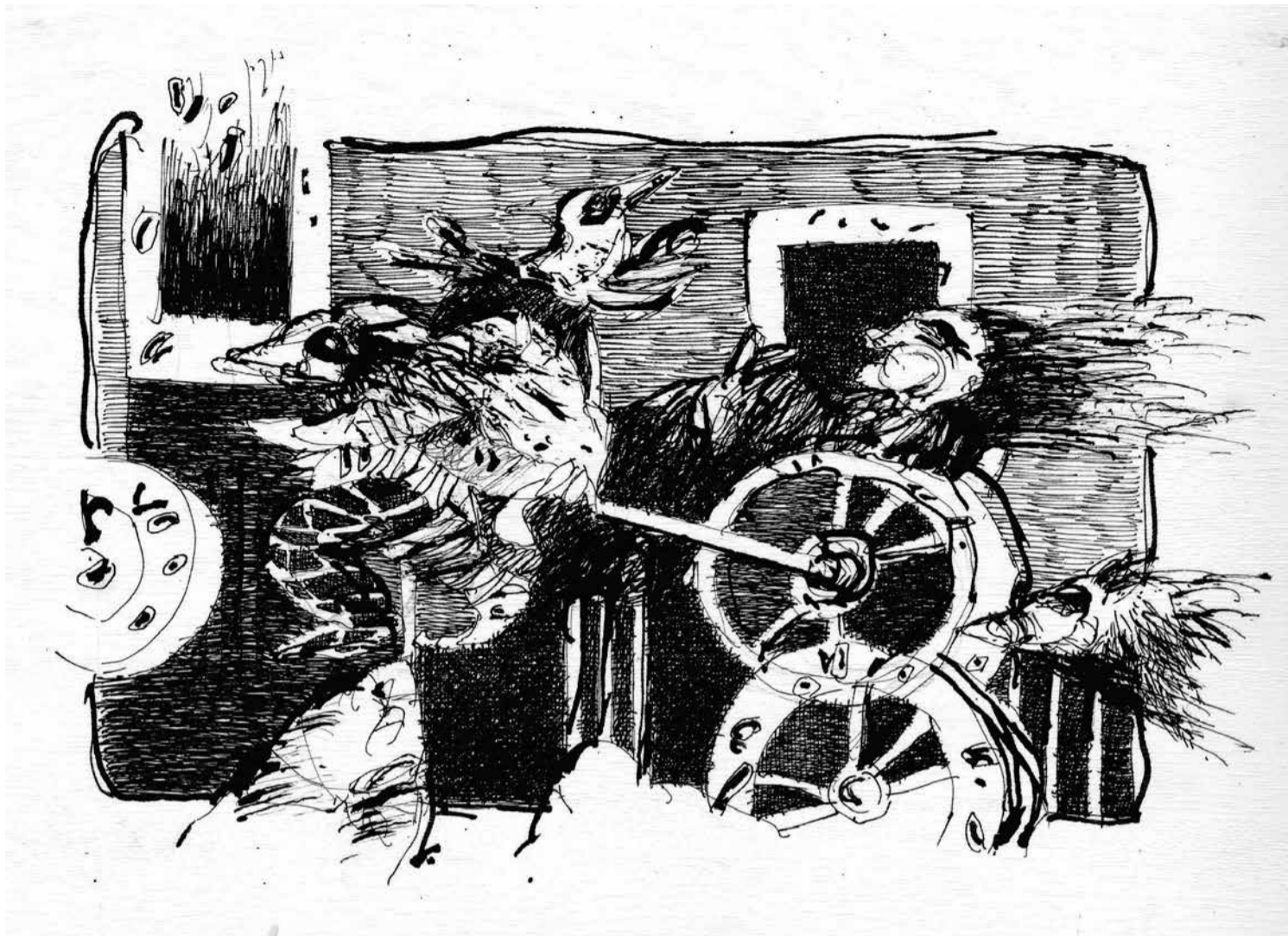
relación entre el primer momento y el último es evidente y puede serlo todavía en las prácticas culturales de la modernidad. Pero si pensamos en la sociedad actual, estamos ante una economía de gran complejidad: entre la producción y el consumo existe un complicado mecanismo formado, de una parte, por el estado y su maquinaria jurídico-política, que cada día se nos presenta más intrinca-

Hace falta desarrollar una observación más detenida de las condiciones actuales de producción cultural y material

da; y de otra parte, por el mercado y su sofisticada telaraña de distribución, publicidad, instituciones financieras y, sobre todo, un valor abstracto e intangible (casi podría decirse «imaginario»), que es el dinero. A esa compleja economía corresponde, como es obvio, una división social del trabajo no menos compleja, y una sociedad que parecería no conservar entre sus miembros otros vínculos que aquellos derivados de la competencia (lo cual ha llevado a muchos a hablar de la «barbarie» contemporánea). En esta sociedad multitudinaria, el anonimato es el común denominador de los individuos, cuyas relaciones con los demás se han reducido casi completamente a las del trabajo, que son las más constantes, y a las familiares, que tienden a hacerse cada vez más lejanas, leves, casi nominales. No es extraño, por lo tanto, que las prácticas sociales englobadas en el ambiguo nombre de «cultura» se encuentren también atravesadas por los condicionamientos del mercado, la técnica y la política.

Estos condicionamientos representan una suerte de «invasión» del mercado al territorio de la cultura; una «invasión» que curiosa y paradójicamente mediatiza las relaciones de esas prácticas con la producción propiamente dicha, *separándolas* de ella para convertir sus productos

Grabado de Celso Rojas



en fetiches. Lo acontecido con una fotografía del Che, que de símbolo revolucionario ha pasado a ser ícono publicitario, ilustra el modo en que se opera esta conversión: acontece lo mismo con grandes obras literarias, en cuyo texto se encuentra contenida una penetrante crítica de la sociedad capitalista, que al convertirse en *best sellers* reducen, e incluso acaban perdiendo su potencial carácter cuestionador: tal es, por poner un solo ejemplo, el caso de las novelas de Saramago, reducidas por miles de lectores y libreros a la frivolidad de una moda. En una palabra, la fetichización de los productos culturales (novelas, obras plásticas, filmes, composiciones musicales, monumentos, creencias religiosas, ideas políticas...) los despoja de su propia significación y los convierte en simples mercancías, cuyo consumo, mediante el empleo de la publicidad, se convierte en fuente de prestigio. O sea que la producción poética o la creación artística en el mejor de los casos resultan *toleradas* por el aparato económico, hasta el límite y en la medida en que tal tolerancia no afecte los intereses económicos, y a veces también en la medida en que pueden ser instrumentalizadas por el mercado, a veces en forma directa y otras veces por mediación de la política. No es posible, por lo tanto, pensar en la cultura de los tiempos actuales sin relacionarla con los procesos de alienación social y con una de las contradicciones mayores que caracterizan al capitalismo: la que existe entre los valores de uso y el puro valor (mercantil), a la cual va siempre aparejada la que se produce entre el trabajo y el capital.

Esto no excluye, desde luego, la función que actualmente los productos culturales pueden tener por sí mismos en calidad de mercancías. No hay que olvidar que la invasión del territorio de la cultura por parte del mercado se presenta muchas veces bajo la forma de las industrias culturales, a las cuales se otorga en la actualidad una enorme importancia, pero no precisamente

desde un punto de vista que podamos llamar propiamente cultural, sino desde el económico. Ninguna de estas industrias, desde luego, se desarrolla en razón de objetivos estéticos, históricos o doctrinales, sino en función de propósitos económicos, que nunca resultan más beneficiados que cuando actúan justamente *en contra* de los objetivos culturales y a favor de los procesos alienantes, que vienen a ser favorables a la producción en serie de «bienes culturales» (mercancías) y a la creación de una masa de consumidores dóciles a la publicidad.

Bien dice Echeverría que en todo proceso de producción material hay dos momentos inconfundibles: el primero es el del *trabajo*, que consiste en el uso de una determinada cantidad de energía (muscular, nerviosa, intelectual, mecánica, eléctrica, electrónica...) que, aplicada directamente o a través de instrumentos a un determinado *objeto* (que puede ser natural o producido en el curso de un trabajo anterior), tiende a transformarlo para obtener un nuevo objeto, que está o se supone dotado de aquellas propiedades que le hacen adecuado para la satisfacción de una necesidad —es decir, de lo que llamamos *un valor de uso*. El segundo momento es el del *disfrute* o consumo, que consiste en la asimilación del valor de uso para la satisfacción de la necesidad que está en el origen y es el propósito final de la producción.

Entre los dos momentos de la producción se establece, pues, una relación, que podría generalizarse como la relación entre un *sistema de capacidades* y un *sistema de necesidades* del sujeto, de modo que el primero funciona para dar satisfacción al segundo. En todas las especies animales se puede verificar esta misma relación, que en todas ellas adopta un carácter de gran estabilidad. ¿Desde cuándo los castores construyen diques para atrapar peces? ¿Desde cuándo los gorriones aprendieron a identificar

las lombrices o las semillas que requiere su organismo? ¿Desde cuándo esas avcillas, como todas las demás, disponen de una técnica admirable para construir sus nidos? Preguntas como éstas podrían multiplicarse de modo interminable, y siempre nos llevarían a identificar el uso de un sistema de capacidades naturales para la satisfacción de necesidades que tienen igual carácter, lo cual nos hace pensar que cada especie, al haber encontrado el modo de satisfacer sus necesidades naturales usando su sistema de capacidades también naturales, allí se queda, repitiendo por siglos o milenios el mismo procedimiento: en otras palabras, entendemos por qué las especies animales no hacen historia.

El ser humano, en cambio, parece ser incapaz de alcanzar una estabilidad semejante, un equilibrio duradero entre sus capacidades y sus necesidades. Evidentemente, él no es un eslabón más en la cadena evolutiva ni un simple escalón en la escala zoológica: hay entre él y las especies animales un evidente salto cualitativo que algunos han situado en el uso de un lenguaje articulado y otros, en el uso de la mano como herramienta. Tal diferenciación, no obstante, parece ya insuficiente, dado el avance que ha tenido la ciencia en el conocimiento de los comportamientos de muchas especies, entre las cuales se ha verificado la existencia de lenguajes que en ciertos casos presentan importantes niveles de complejidad, así como el uso de sus manos como herramientas. Más todavía, algunos estudios sugieren algún nivel de razonamiento en ciertas especies que han demostrado ser capaces de dar respuestas originales a situaciones inesperadas. Lo que hace al ser humano verdaderamente distinto de otras especies no es, por tanto, el lenguaje, ni la razón, ni el uso de la mano como herramienta, sino el hecho de no poder establecer un equilibrio duradero entre sus sistemas de capacidades y necesidades; el permanecer siempre de un modo transitorio en cada forma de satisfacerlas; el estar siempre

en la búsqueda de otros modos de lograrlo: esa «inestabilidad» (que desde un punto de vista naturalista podría entenderse como una desventaja comparativa) y la constante búsqueda que de ella nace, son las que han llevado al animal humano desde la caverna hasta el rascacielos, desde la producción del fuego con el uso de un pedernal hasta la generación de energía atómica o solar, desde el destrozo de un animal para devorar sus entrañas hasta las refinadas maneras de la mesa, desde el trueque hasta el mercado capitalista y el sueño de una sociedad que lo supere: en otros términos, esa «inestabilidad», así como la búsqueda que de ella nace, son las que hacen del ser humano un *ser histórico*.

Este peculiar carácter del ser humano es lo que en la teoría de Marx aparece como una relación *dialéctica* entre el ser humano y la naturaleza, es decir, una relación en la que el primero no solo produce aquello que necesita para vivir, sino además actúa para transformar la naturaleza, pero al hacerlo, experimenta en sí mismo las transformaciones que la naturaleza provoca en él. A esto aludía Marx cuando decía que el hombre se produce a sí mismo al producir el mundo, lo cual significa, por consiguiente, que el ser humano produce algo más que no está presente en la relación animal con la naturaleza: o sea que el ser humano, al mismo tiempo que realiza la producción de los medios físicos necesarios para su propia subsistencia y la de su especie, debe re-producir las condiciones que hacen posible la producción; pero como esas condiciones tienen siempre una vigencia transitoria, debe producir siempre unas condiciones nuevas. Por eso dice Echeverría que además de producir los medios físicos que requiere para vivir, el ser humano produce un efecto «meta-físico», que consiste, según dice Echeverría, en dar una figura concreta a su propia socialidad natural, de modo de hacerla apta para la práctica de nuevos modos de usar sus capacidades o de ampliarlas para satisfacer un sistema creciente de necesidades. Esta es la razón de que Aristóteles haya escrito que el hombre es un *animal político*: la politicidad del modo

de existir propio del ser humano (que no debe confundirse con la pura y simple política) consiste precisamente en esa capacidad humana de dar una forma concreta a esa sustancia natural que es la socialidad, produciendo las condiciones de producción material de un modo que se renueva constantemente.

Aquí se ubica, sin ninguna duda, uno de los aportes más interesantes de Bolívar Echeverría a las teorías sobre la producción y la cultura: todo este proceso de producción que ha quedado muy esquemáticamente resumido presenta, ni más ni menos, la misma estructura de un proceso de comunicación, tal como fue presentado en la teoría de Roman Jakobson. En efecto, en todo proceso productivo el productor desempeña simultáneamente la función de emisor de un mensaje, que como cualquier otro mensaje, está sujeto a un código y tiene un referente; el consumidor, por su parte, es un receptor, que al consumir «decodifica» el mensaje recibido. Esto implica, por supuesto, un sutil desempeño de los agentes de producción y de consumo y de sus pares, el emisor y el receptor de mensajes, y convierte al proceso de producción en un sistema de creación de significados.

De ahí que la politicidad ya señalada por Aristóteles como diferencia específica de nuestra especie frente a las especies animales, supone al mismo tiempo el juego de otras capacidades exclusivamente humanas: la primera y fundamental es la *capacidad de elegir* siempre entre opciones diferentes aunque esa elección no siempre favorezca a la opción más adecuada, es decir, aunque se equivoque; la segunda, la capacidad de *crear un significado* para todo lo que produce; la tercera, la capacidad de conservar las experiencias adquiridas para evocarlas siempre que sea necesario; y la cuarta, la capacidad de anhelar o apetecer constantemente un mundo-otro, prefigurándolo con la inteligencia y la imaginación. En otros términos, el ser humano es un *ser libre* y un *ser semiótico*, pero además, un *ser mnemónico* y un *ser deseante*. No es un ser que pueda alcanzar su libertad mediante sus propios afanes, sino un ser que solo puede ser lo

que es en la medida en que es libre; no un ser que tropieza con el significado de las cosas y de sus símbolos, de los hechos y de sí mismo, ni uno que pueda descubrirlo mediante su esfuerzo intelectual, sino un ser que solo existe como tal en la medida en que se dota a sí mismo y al mundo que crea de un significado siempre cambiante y perecedero; y además, un ser que, aunque comparte con las especies animales la capacidad de recordar, puede superarlas en la medida en que puede dar a su memoria formas inéditas en el mundo animal, seleccionando sus recuerdos, maquillándolos, haciendo de ellos un pasado que se ajusta siempre a su medida y en razón del deseo siempre activo de un mundo-otro. Su politicidad, es decir, esa capacidad de dar o inventar siempre nuevas formas a su socialidad y hacer historia, consiste, pues, en el ejercicio permanente de la Memoria y el Deseo, pero ante todo de la Libertad y la Semiosis, —una semiosis que consiste ante todo en la creación de una nueva subcodificación del código general de lo humano cada vez que elige una nueva forma para su socialidad. Para decirlo de una vez, un ser para el cual la memoria y el deseo, la libertad y la semiosis constituyen la sustancia de la politicidad como carácter distintivo de su especie, pero también de las prácticas sociales que llamamos culturales, en las cuales este ser humano, al dar a su asociación con sus semejantes una figura concreta, le otorga eso que llamamos *identidad*.

O sea que la cultura, como conjunto de prácticas sociales aparentemente inútiles para la producción material, es en sí misma un complejo ingrediente de la politicidad humana. Si, como suele decirse, la cultura es todo lo que el ser humano ha creado para configurar su propio mundo como hogar, ella es el reverso de la politicidad, el momento en que la figura concreta de socialidad que ha sido elegida puede verse a sí misma en el espejo fabricado como un mundo paralelo al mundo material. La cultura es, por tanto, el momento autocrítico de cada subcodificación, de cada adopción de una determinada «mismidad», y en cuanto tal, un factor que otorga dinamismo a la existencia colectiva: aquello que le permite hacer historia.



Grabado de Celso Rojas

ACTIVIDADES DE LA CASA

SETENTA AÑOS

El 9 de agosto de 2014, la Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión» conmemoró los setenta años de su fundación. Ya antes, el viernes 1, se había hecho el pregón de la fiesta, en acto al aire libre, con la participación de varias bandas y comparsas y de numerosos artistas así como de espectáculos pirotécnicos. Ya en el transcurso del primer semestre del año, varios eventos culturales, en especial de carácter artístico, permitieron advertir que este año jubilar había convocado a un apreciable número de actores culturales a la conmemoración de aniversario.



Hecho en Casa, Fotografía de Iván Mejía

Hacia julio se encontraba abierta en la sala Joaquín Pinto del Museo de la Casa una gran exposición dedicada a Guillermo Muriel titulada «Vivir para contar». Muriel, de larga trayectoria en la plástica nacional, fue uno de los integrantes del Grupo Van que en abril de 1968 había organizado la Antibiennial, «pintor diáfano y sencillo, con esa sencillez propia de los seres extraordinarios [que] ha atravesado el siglo XX y ha ingresado al siglo XXI con la misma profundidad y delicadeza que muestra su obra pictórica, sus dibujos especialmente, tan cercanos a la esencia de la poesía oriental», según palabras de Raúl Pérez Torres. El artista presentaba al público una primera gran muestra antológica de sus trabajos de toda una vida, mas, por desgracia, fallecería pocos días después de la inauguración de esta exposición conmemorativa.

Hacia julio también, concretamente el viernes 11, varias agrupaciones de música folclórica rendirán homenaje a la Casa, así como la conocida agrupación «Ñanda Mañachi» hará una presentación en su honor en el Teatro Nacional.

Varios eventos ratificarán en todo el transcurso del mes de agosto este aniversario. El 1, se abría la tradicional feria de libros editados por la institución, el 5 se inauguraba el Festival Internacional de Arte Contemporáneo «Interventores de la metáfora» y el propio día, en el primer piso del edificio principal se abría una muestra fotográfica sobre la historia de la Casa, un

recorrido visual sobre acontecimientos de importancia en la trayectoria de siete décadas de existencia institucional. Algunas de estas fotografías aparecían por primera vez a la vista del público y servirán para ratificar el largo y fecundo trabajo de la institución.

El 6, se presentaba en el Aula Benjamín Carrión el libro *El siglo Carrión y otros ensayos* de Fernando Tinajero, para quien, «Separadas entre sí por muchos años y numerosos quehaceres, estas páginas nacieron de una pregunta que me ha perseguido como una obsesión desde una fecha ya remota: ¿cuál es, si es que existe, la lógica que explica la relación que cada ser humano tiene con su tiempo?». Obra de gran aliento, fue uno de los títulos principales de la editorial de la Casa en este año aniversario.

El jueves 7 se inauguró la muestra denominada «Calcografías del Louvre», con una colección de 90 calcografías provenientes de dicho museo francés y que ahora son de propiedad de la Casa, llegada a nuestro país para servir de modelos en la Escuela de Bellas Artes. A la par, se presentó un libro alusivo al tema y conjuntamente con la exposición, estuvo abierto un taller de grabado perteneciente a la Estampería Quiteña.

El sábado 9 se presentó en el Teatro Nacional la cantata «Boletín y elegía de las mitas», con letra de César Dávila Andrade, música de Édgar Palacios y con la intervención de varios elencos, entre los que se cuentan la camerata, el coro y el conjunto de cámara de la Casa de la Cultura, el Ballet Ecuatoriano de Cámara, la participación de elencos del Gobierno Descentralizado de Pichincha y de la Universidad Tecnológica Equinoccial. Fueron solistas: Cecilia Tapia, Viviana González, Marco Villota, Diego Zamora y Antonio Ordóñez. La dirección estuvo a cargo de Medardo Caizabanda. En el espectáculo actuaron alrededor de 200 artistas.

Por último, el 14, en el Museo de Arte Colonial, se abrió la muestra titulada «Andrés Sánchez Gualque y los primeros pintores en la Audiencia de Quito. Esta exposición, en palabras de Ximena Carcelén, «recoge algunas obras y documentos que testifican no solo la creación de algunos pintores activos en las primeras décadas de vida en la Audiencia de Quito, sino que nos acerca al sistema de contratación utilizado en esa época, al rol y participación de los artistas en la vida de la naciente ciudad y su influencia en el desarrollo de las artes». El catálogo distribuido con ocasión de esta exposición contiene un ensayo de Susan Verdi Webster, que da el título a la muestra. Ese mismo día se inauguraba la Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario.

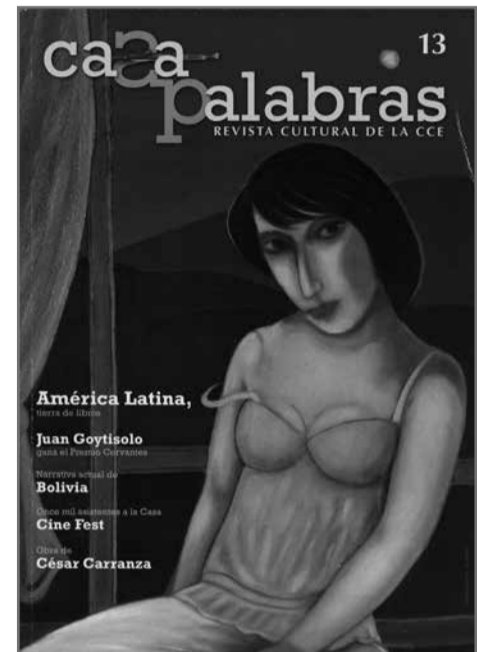
A todo lo señalado, se debe agregar la producción del álbum «Música en la Casa. 70 años» con trabajos realizados por la camerata, el conjunto de cámara y el coro de la Casa de la Cultura.



Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Fotografía de Iván Mejía

PUBLICACIONES

El programa editorial de la Casa de la Cultura se encuentra a cargo de la Dirección de Publicaciones ejercida por el licenciado Patricio Herrera Crespo. Las colecciones más importantes son: «Esenciales» dedicada a la obra de los grandes escritores ecuatorianos del siglo XX, «Letras claves» con trabajos de escritores contemporáneos de prestigio, «Casa Nueva» para escritos de autores jóvenes, «Antítesis» consagrada al género del ensayo, «Casa de los niños» de literatura infantil y «Terra Nueva» con la producción de autores extranjeros. Además, edita la revista *Casapalabras*, que ha llegado al número 13 correspondiente al mes de febrero del presente año.



Portada del número 13 de febrero de 2015

Desde agosto de 2014, se han publicado los siguientes libros: *El siglo de Carrión y otros ensayos* de Fernando Tinajero, *Muriel: Vivir para contar*, catálogo de la exposición inaugurada en el Museo de la Casa, *Calcografías del Museo del Louvre*, catálogo de la muestra del mismo nombre abierta en el Museo de la Casa, *Huellas que no cesan*, memoria fotográfica de la Casa de la Cultura, *Los animales puros* de Pedro Jorge Vera, *Cuentos reunidos* de Enrique Gil Gilbert, *El paraíso* de Nelson Estupiñán Bass, *Los nazarenos* de Marcelo Lalama, *Dramaturgia. Método para escribir o analizar un guión dramatizado* de Gerardo Fernández, *De la muerte y otros amores* de Sara Vanegas Coveña, *Identidad Ecuatoriana* de Franklin Barriga López, *Mis días sin luna, mis noches sin sol* de Lorena Villarroel López, *Quise vivir* de Gladys Pozo de Ruiz, *Ser del sur* de Ramón Torres Galarza, *Los cuartos vacíos* de Beatriz Espinoza, *Maullidos y metrallas* de Pablo Carrillo, *Discurso del arte* de Galo Rodríguez, *Rayo* de Luis Zúñiga, *Tres cuentos amazónicos de ayahuasca y muerte* de José Luis Lovecchio, *El motín de las arañas* de Fausto Merino Mancheno, *De todas partes* de Pedro Pablo Rodríguez, *Ricardo Paredes Romero y la antorcha revolucionaria* de Eduardo Paredes Ruiz, *Sujeto de ida* de Juan Secaira Velástegui, *Historia calamitatis* de José Aldás, *Taller de escritura creativa* de varios autores, *Estos bosques interiores* de Violeta Luna, *Recuerdos callejeros* de Guillermo Muriel, *Yo pecador* de Efraín Sigüenza Guzmán, *Desempolvando la historia* de Javier Gomezjurado Zevallos, *Inti churi* de Amaru Cholango, *Antología personal* de José Sosa Castillo, *Extravío del natem* de Khira Martínez Rivadeneira, *La búsqueda* de Francisco Espinosa Ochoa, *Ayer será otro día* de Valentín

Miño, *Un toleño habla de Quito* de Mario Paz y Miño, *Concha acústica* de Pablo Rodríguez, *Funda Metal* de Silvia Stornaiolo, *La rana Juliana* de Verónica Bonilla, *Al toro por los cuernos* de Galo Chiriboga Zambrano, *Palabras por la paz*, antología poética proveniente de miembros de la Asociación de Escritoras Contemporáneas del Ecuador y América Madre AMA, *El color de los Andes* de Salvador Bacon. De la revista cultural *Casapalabras* se han publicado cuatro números, del 10 al 13.

LITERATURA

Entre el 6 y el 8 de agosto, en la sala de exposiciones «Víctor Mideros» del Museo de la Casa, se efectuó el denominado Festival Literario Sayapi, que consiste en diálogos de un autor con el público a fin de profundizar el conocimiento de su vida y obra. Estas jornadas fueron dedicadas a los poetas Euler Granda y Pedro Gil, quienes dialogaron con Daniel Rogers de la Universidad de Indiana y Vicente Robalino de la PUCE de Quito; a los cuentistas Raúl Pérez Torres y Gabriela Alemán, entrevistados por Fernando Escudero de la Universidad Central del Ecuador e Isabel Castro de la Universidad de Tennessee; y, a los novelistas Abdón Ubidia y Lucrecia Maldonado, que conversaron con Victoria Cepeda Villavicencio de la Universidad Central del Ecuador y Raúl Serrano Sánchez de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Quito.

Al poeta cuencano Efraín Jara Idrovo se le rindió un homenaje en el Aula Benjamín Carrión por su larga y fecunda trayectoria literaria. Intervinieron en el acto el Viceministro de Cultura y Patrimonio Maximiliano Donoso y el escritor Juan Valdano Morejón, amigo personal del poeta, quien destacó el trabajo de Jara Idrovo, su amor por la poesía, su humildad, su trabajo al editar durante largos años la revista *El guacamayo y la serpiente*, publicación que marcó una perdurable línea de reflexión sobre la literatura contemporánea.

ARTES PLÁSTICAS

A través de los Museos de la Casa de la Cultura, en los últimos meses se han inaugurado varias exposiciones, entre las cuales destacan la antológica de Guillermo Muriel, la de las calcografías del Museo del Louvre y la de los primeros pintores en la Audiencia de Quito, ya antes relatadas en esta crónica. Se debe destacar igualmente la titulada «Mudanza de Cristo» de Víctor Jarrín, la de grabado «Ciudad de equilibristas» de Pedro Hernández, «Las arenas de Ulloa» de Sócrates Ulloa, «Vivir para morir», una mirada a través del arte, «Ánimal» de Oswaldo Bonilla y «Transeúntes» de Carlos Revelo.

De igual manera, cabe nombrar a la Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario, abierta entre los meses de agosto y septiembre de 2014, la muestra de bargueños de Víctor Quiñupangui, la exposición colectiva de los integrantes del taller «Arte, formas y color» y la muestra «Homenaje a los impresionistas» de Marie Lion.

EL MAR PACÍFICO

Lugar destacado en esta relación ocupa la exposición «Pacífico, España y la aventura de la Mar del Sur» abierta el 18 de diciembre de 2014, en la cual se ofreció una visión sobre el avistamiento y las exploraciones en el Océano Pacífico a través de alrededor de cien documentos en facsímil de archivos estatales españoles, escenografías y audiovisuales.

ENCUENTRO DE INTELLECTUALES POR LOS SETENTA AÑOS DE LETRAS

El 26 y 27 de marzo se efectuó en el Teatro Prometeo, en Quito, el denominado «Encuentro de Intelectuales: Estado y Cultura», un conjunto de mesas redondas en las cuales se debatieron temas vinculados con los conceptos de política y cultura en el pensamiento de Bolívar Echeverría, la prensa y la cultura, los usos políticos de la cultura, e interculturalidad y cultura nacional.

El evento fue coordinado por el doctor Fernando Tinajero y organizado a propósito de cumplirse los setenta años de *Letras del Ecuador*, periódico de «artes y literatura» fundado por Benjamín Carrión en abril de 1945.

En palabras de Tinajero, el momento en que vivimos ha sido el más propicio para la organización de eventos como este, pues, encontrándonos en los umbrales de la expedición de una nueva Ley de Cultura, el aporte de orden teórico del encuentro constituye un material que debería ser tomado en cuenta en el proceso de discusión de la nueva normativa cultural. Según el propio Tinajero, es común en nuestro país la tendencia a dictar las leyes siempre en función de argumentos muy prácticos nacidos del estudio de situaciones concretas olvidando la consideración de ciertos principios teóricos que deberían gobernar todo el proceso legislativo.

En este sentido, la Casa de la Cultura consideró necesario contribuir al entendimiento de lo que significa la gestión cultural que se cumple en el país, puesto que desde su fundación y durante su existencia institucional, ha tenido un papel protagónico en esta actividad.

Sobre el título dado al encuentro (Estado y Cultura), Tinajero expresó, en primer lugar, que el Estado, por varios factores, ha ido copando espacios que antes le correspondían a la sociedad, por lo cual ha sido preferible tratar antes que las relaciones entre sociedad y cultura, las de ésta con el Estado, relaciones harto difíciles y con alto grado de complejidad. De otra parte, al calificárselo como «encuentro de intelectuales» lo que se busca es entender el papel de éstos en la vida política y social de un país, porque el intelectual, en palabras de Édgar Morín, es un escritor que habla de política. Para Tinajero, el intelectual tuvo relevancia en América Latina a partir de los años sesenta por influencia de la revolución cubana; en aquel tiempo la sociedad y los gobiernos prestaban mucha atención a lo que decían los intelectuales sobre la vida política y, más aún, la sociedad misma atendía a lo que decían los intelectuales. En años posteriores, los de la marcada tendencia neoliberal, se empezó a anular la figura del intelectual en coincidencia con la revolución tecnológica que, para algunos, ha tenido mayor influencia que la revolución industrial. Y entonces, no es extraña la tendencia actual a preferir a quien maneja las nuevas tecnologías y, en correspondencia, ya no interesa el manejo de las ideas, pues vamos peligrosamente a suplantar el reino de las ideas por el reino de la propaganda. Hemos querido con estas dos jornadas de estudio y discusión -dice- que el intelectual recupere su voz y pueda expresar algo, pues, los borradores de la Ley de Cultura no han sido producto de la consulta a los intelectuales, que sí pueden decir algo al respecto, más bien han sido fruto de la opinión de técnicos y burócratas.

El encuentro motivó algunas discusiones e intervenciones del público, lo que enriqueció el contenido de un evento que fue considerado como eficaz contribución para el estudio del papel de la cultura en la vida social.

Una relación más detenida de lo tratado en este Encuentro de Intelectuales aparecerá publicada en el próximo número de *Letras del Ecuador*.

La muestra, organizada por la Cooperación Española a través de la Embajada de España en el Ecuador y la Acción Cultural Española, estuvo dividida en seis segmentos: «La aventura de la Mar del Sur y un mundo incompleto», «Descubrimiento de la Mar del Sur», «La Mar del Sur», «La exploración del Océano Pacífico», «Nuevos confines, nuevos pueblos» y «Del camino a la estela, el Pacífico puente entre continentes». Simultáneamente este acervo fue exhibido en Cartagena, España.

EL MUSEO ETNOGRÁFICO

Evento de trascendencia para las ciencias humanas fue la inauguración del Museo Etnográfico realizada el 12 de noviembre de 2014, contribución para el conocimiento de nuestra interculturalidad, y la posterior apertura de la muestra «Pueblos ancestrales del Ecuador». El museo contiene alrededor de 200 piezas, entre representaciones de personajes de festividades ancestrales, vestimentas, lanzas, alimentos y maquinarias, así como representaciones de la vida cotidiana, la botica familiar, la forma de construcción de las viviendas, los modos de cultivo, todo ello perteneciente a catorce etnias.

CONGRESOS SOBRE GESTIÓN CULTURAL

En el año 2014 se efectuaron dos congresos sobre gestión cultural animados, ambos, por el propósito de formar activistas culturales interesados en el desarrollo de este ámbito académico en el país. El I Congreso Provincial se realizó en la ciudad de Machachi entre el 6 y el 8 de octubre y el IV Congreso Ecuatoriano del 13 al 15 de noviembre, en Quito.



Afiche de la película ganadora del II Festival de Cine Latinoamericano «La Casa Cinefest». Cortesía de La Facultad

CINE

La Cinemateca de la Casa ha efectuado o alojado en los últimos meses varios festivales cinematográficos y ha presentado diversos ciclos de películas. Cabe destacar, por ejemplo, «Encuentro de otro cine. Edoc 13», el «Festival Internacional de Cine Documental» o el «II Festival de Cine Latinoamericano La Casa Cinefest». Y en los ciclos de cine, «La semana del cine brasileño» en agosto de 2014 y en el propio mes los de animación cubano y el festival de cine japonés; la novena muestra de cine catalán contemporáneo y de cine uruguayo así como la respectiva de Arturo Ripstein en septiembre; la semana del cine polaco y de los cines boliviano y chino en octubre así

como la semana de cine italiano contemporáneo; el festival de cine francés, un grupo de obras del cine mexicano titulada «Cine sin fronteras» y el festival «Lugar sin límites» en noviembre; la semana del cine chino contemporáneo y la muestra de cine centroamericano, en diciembre. En 2015 conviene destacar una muestra de cine cubano, en febrero; y, «La mujer en el cine ruso» y el ciclo de documentales argentinos así como la mujer en el cine coreano, en marzo. En abril de 2015 se realizó la inauguración

del cine nacional. Por último, el 3 de octubre la Cinemateca rindió un homenaje al actor manabita Carlos Valencia por labor en los ámbitos del cine, la televisión y el teatro.

FOTOGRAFÍA

A la muestra fotográfica sobre la vida de la Casa de la Cultura en los últimos setenta años, ya antes mencionada, se han unido exposiciones como «Fe y fiesta. La semana mayor en el mundo rural» de María Teresa García, «Toda cancha pasada fue mejor. Historia de la Copa del Mundo 1930-2014» o la «Memoria Fotográfica» del colectivo «Desde la Mirada» abierta en el mes de noviembre de 2014.

TEATRO

Cabe destacar el décimo encuentro internacional «Mujeres en escena» realizado entre el 1 y el 20 de octu-

Ecuador representó la obra «Rara Avis» del coreógrafo Alberto Méndez y en marzo la pieza de ballet «Carmen» con música de Bizet. A esto se debería agregar la celebración del Concurso Nacional de Danza efectuado el 18 y 19 de marzo de este año en el Teatro Nacional. El ciclo de música y danza «Mushuk Nina» se efectuó del 13 al 26 del propio mes de marzo.

LA CASA SEDE DE EVENTOS

Para dar término a esta relación, conviene señalar que la Casa de la Cultura ha sido sede de varios eventos de importancia para la cultura nacional, tal el caso de la Feria Internacional del Libro organizada por el Ministerio de Cultura y Patrimonio y abierta entre el 21 de noviembre y el 1 de diciembre de 2014, el XXIV Festival Internacional de Flautistas en el Centro del Mundo del 31 de mayo al 7 de junio, el XIV Festival Internacional de Títeres entre el 8 y el 16 de noviembre, el IV Encuentro Internacional de Poesía Paralelo Cero del 1 al 7 de junio y el VII Festival Internacional Quito Blues del 29 de julio al 2 de agosto.



Escena de *El decamerón*, Fotografía de Iván Mejía

de la muestra «Brasil: cine y literatura», que se prolongó con un ciclo de películas adaptadas de textos de obras de literatos brasileños y un ciclo sobre los grandes clásicos del cine francés. De igual modo, las funciones del Cine Club se han venido desarrollando normalmente cada mes.

Conviene señalar que la Cinemateca recibió, a finales de septiembre de 2014, un conjunto de cortometrajes realizados entre 1959 y 1969 por Eduardo Solá Franco y que se encontraban en poder del albacea del artista ingeniero Luis Savinovich Sotomayor, materiales filmicos que ahora se encuentran para consulta de investigadores

bre de 2014 y titulado «Tiempos de Magdalena» y la representación escénica de varios cuentos de *El Decamerón* de Bocaccio por parte del Teatro Ensayo con la dirección de Antonio Ordóñez y la coreografía de Marisa Crétenier.

DANZA

En el mes de febrero del presente año, el Ballet Nacional del



Escena de *Carmen*, Fotografía de Iván Mejía

CALENDARIO DE LA CULTURA 2015

SESQUICENTENARIOS:

Nacimiento de Enrique Vacas Galindo y Víctor Manuel Peñaherrera.

Muerte de Vicente Solano.

CENTENARIOS:

Aparición del diario «Los Andes» en Riobamba. Llegada al país del profesor Luigi Cassadio.

Publicación de *Para matar el gusano* de José Rafael Bustamante.

Nacimiento de Gonzalo Benítez, Lila Álvarez García, Alejandro Carrión Aguirre, Eduardo Cevallos García, Jaime Valencia Gálvez, Manuel de Guzmán Polanco, Pedro Porras Garcés, José Corsino Cárdenas, Carlos Vicente Andrade, Jorge Villalba Freire, Federico Yépez Arboleda, Eduardo Solá Franco, Francisco Miranda Ribadeneira, Rafael Euclides Silva, Luis Moscoso, Manuel Medina Castro.

Muerte de Antonio Flores Jijón y José Modesto Espinosa.

CINCUCENTENARIOS:

Aparición del diario «El Tiempo» y la revista «Bufanda del sol» en Quito y del vespertino «La Razón» en Guayaquil.

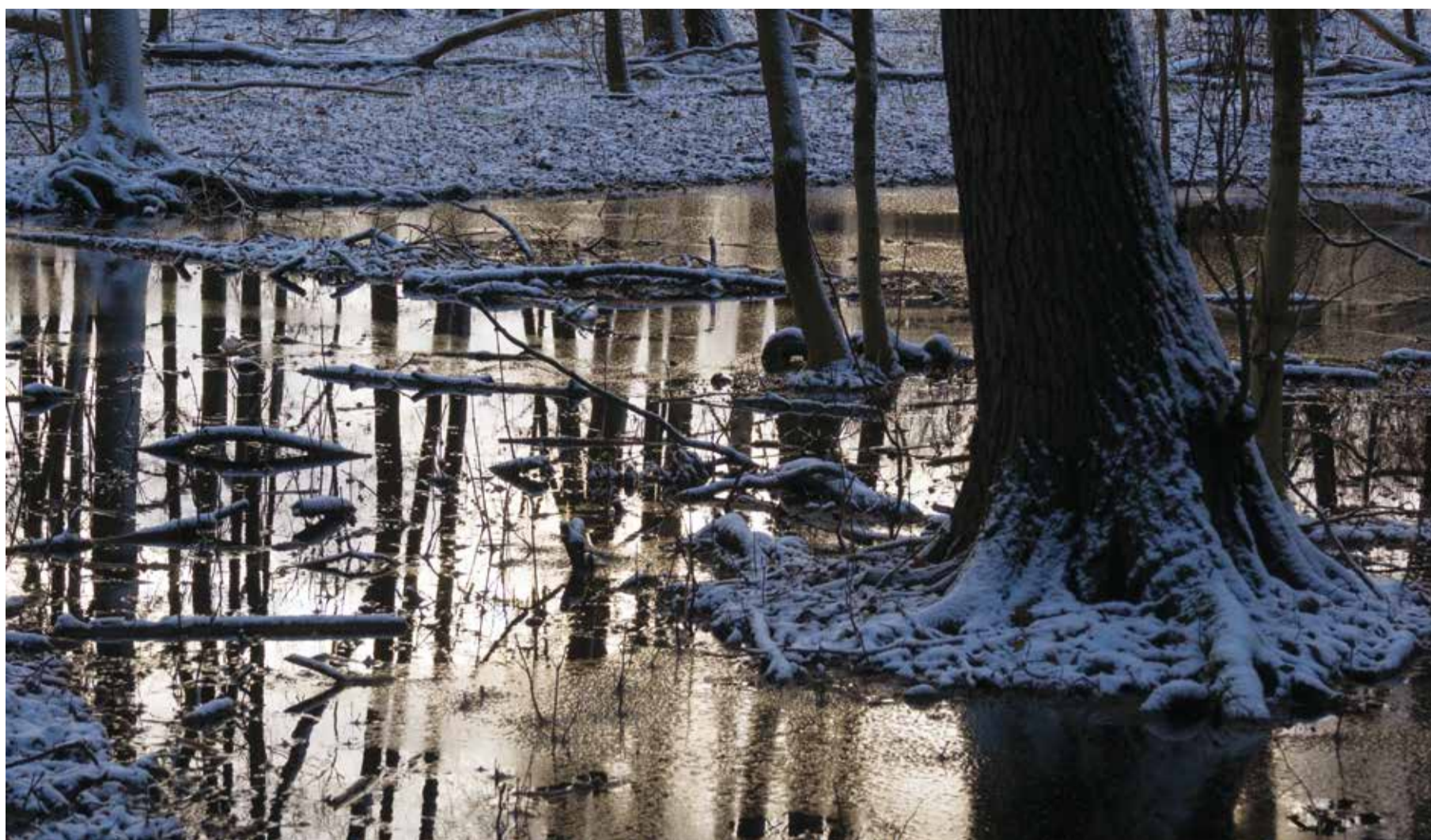
Publicación de *Poesía* de Gonzalo Escudero, *Un ecuatoriano ilustre: Vicente Piedrahita* de Manuel de Guzmán Polanco,

Hombres e ideas de Agustín Cueva Tamariz, *Quito colonial* de Costanza di Capua,

Geología del Ecuador de Walter Sauer, *Cincuenta poemas asiáticos de amor*, traducción de Francisco Alexander.

Nacimiento de Tomás Ochoa.

Muerte de Luis Ulpiano de la Torre, Atanasio Viteri, José Gabriel Navarro, Theo Constante García y Gonzalo Zaldumbide.



Camino a Spreewald, Brandenburg

EN LA ASOCIACIÓN HUMBOLDT, QUITO, ENERO 2015

EL PAISAJE ALEMÁN

El roble mismo decía que sólo en un crecimiento tal reside lo que perdura y da frutos; que crecer es abrirse a la amplitud del cielo y al mismo tiempo arraigarse en la oscuridad de la tierra; que todo lo que es genuino prospera sólo si el hombre es a la vez ambas cosas, dispuesto a las exigencias del cielo supremo y amparado en el seno de la tierra sustentadora.

Camino de campo, Martin Heidegger

Marcela García



Fin de camino, Estación Central, Colonia

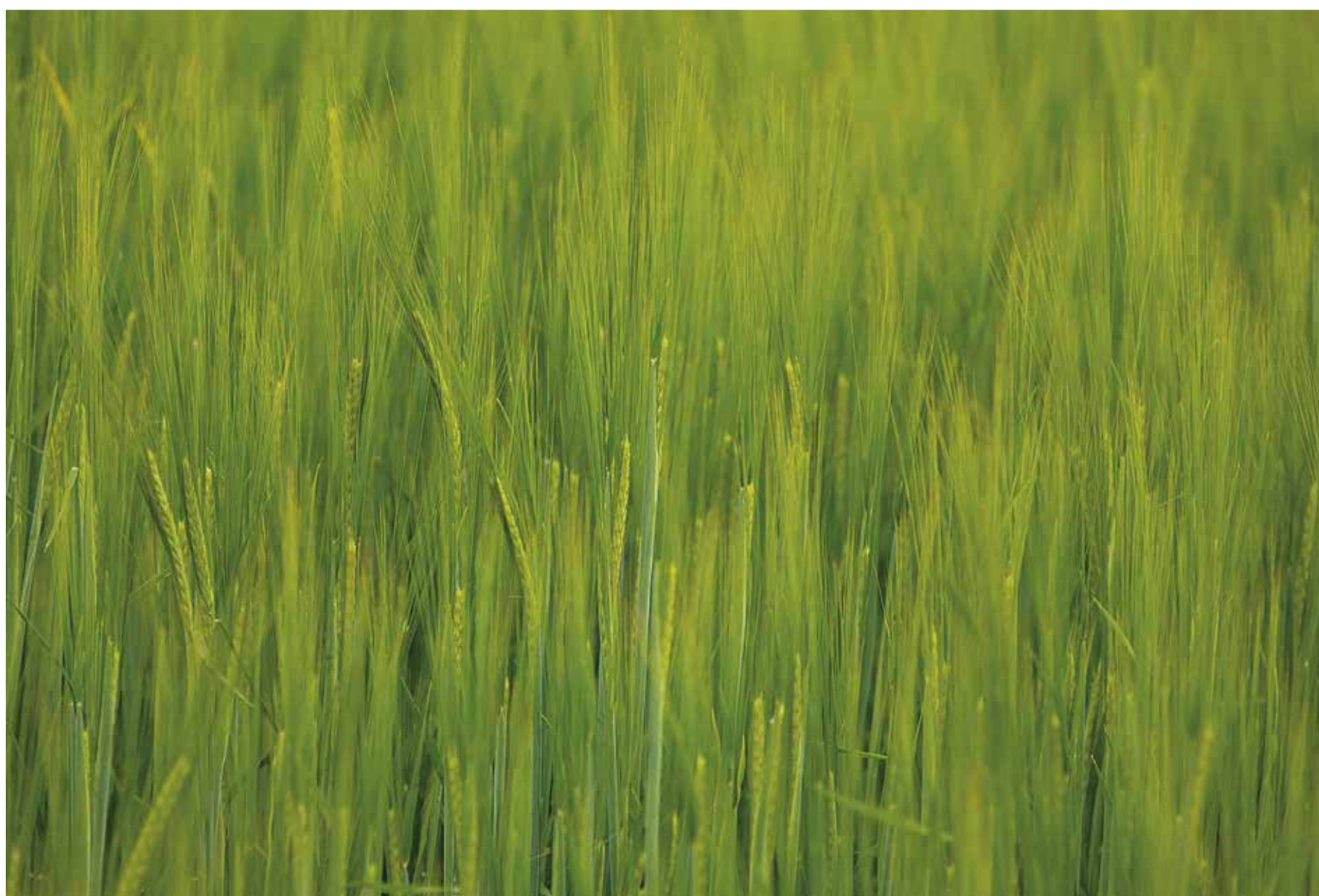


Koenigswieser Forst Gauting, Bavaria

La primera vez que fui a Alemania, fue en octubre de 1982. Me deslumbraron los colores de los bosques en otoño, en medio de ese paisaje tan organizado. Desde entonces no me canso de fotografíarlos. Tuve la suerte de ver ciudades y pueblos, descubrí la arquitectura alemana: la tradicional y la contemporánea o de la post guerra y para completar mi primera experiencia en Alemania, fui por primera vez, y sin soñar que luego volvería tantas veces, a la maravillosa feria del libro en Frankfurt.

No se cuántas veces he ido a Alemania, la he recorrido con mi cámara sin cansancio, siempre me ha resultado muy admirable el amor de los alemanes por la naturaleza, he aprendido mucho de esto. Me he perdido, literal y metafóricamente, en sus bosques con mi cámara.

Esta exposición es una pequeña muestra de fotografías realizadas durante las muchas visitas a Alemania. Algunos originales son análogas y han sido escaneadas y el resto son originales tomadas en digital.



Camino a Gauting, Bavaria