

LETRAS

DEL ECUADOR



Dibujo de Washington Mosquera

AYLAN

La imagen de aquel niño sirio de apenas tres años de edad, Aylan Kurdi, tendido en una playa de Turquía, cadáver, no solo que se convirtió en testimonio de la crudeza por la que atraviesan miles y miles de seres humanos que huyen de la persecución y de la guerra, sino que conmovió el espíritu de millones de personas sensibles al dolor de sus semejantes.

Aylan se convirtió de repente y sin que nadie de los suyos lo quisiera, en un símbolo. Una especie de bandera de la desesperanza que impera en el mundo de hoy, abatido por tantos y tantos males: el odio racial y religioso, la lucha fratricida por el poder, la obsesiva búsqueda de lucros económicos, la exclusión y la discriminación, la falta de solidaridad hacia los demás.

Y este niño se ha vuelto también en una especie de llamada de atención sobre los graves defectos del orden mundial de estos tiempos nuestros. Un orden a punto de colapsar que no podrá resistir al progresivo avance de la desigualdad económica, la extendida corrupción, la destrucción del ambiente, la inseguridad y el miedo.

Y ante este desolador panorama, deberíamos pensar que el ser humano no solo es materia sino espíritu vivo, caudal de ideas, depósito de la razón, protagonista de la cultura. ¿Podrá ésta, algún día, volverse el antídoto a tantos males como los descritos? ¿Podrá constituir el ancla de salvación? ¿O estará también contaminada? Cuando se observa que la cultura, en ocasiones cada vez más numerosas, no sirve para otra cosa que para el espectáculo y la diversión equívoca de las masas, cunde el desconcierto. ¿Será posible salvarla a ella también? Solo el tiempo nos dará la respuesta.



Blanca, Adela Tobar, pastel seco sobre cartón piedra, 50 x 45 cm.

LOS DUELOS DE UNA CABEZA SIN MUNDO: FILOSOFÍA Y LENGUAJE POÉTICO EN LA OBRA DE ERNESTO CARRIØN

Mónica Ojeda

La relación entre poesía y filosofía ha sido, a lo largo de la historia del pensamiento y, por lo tanto, de la historia de la creación, dialogante y simultáneamente conflictiva. Tal vez se deba a que sus límites se nos han mostrado difuminados según qué abordaje, pero también profundamente marcados por una delimitación territorial disciplinaria y teleológica propias; dos agendas que no siempre confluyen y que, a veces, hasta se entorpecen mutuamente. A propósito de este problema, Alain Badiou, en su ensayo «El recurso filosófico del poema» (1992), nos recuerda que Parménides entendía a la filosofía como una disciplina dependiente de la poesía [«La autenticidad reside en la carne de la lengua» (p. 86)], mientras que Platón expulsó a la poesía de la ciudad ideal por considerarla un estorbo para el pensamiento lógico-metódico; después, llegaría Aristóteles, quien fundó la estética al otorgarle a la poesía un posible lugar dentro de la filosofía: una región destinada a su especificidad. Tenemos, entonces, como apunta Badiou, tres formas clásicas de mirar la relación poesía/filosofía: una primera en la que la filosofía envía al poema, una segunda en la que la filosofía

excluye al poema y una tercera en la que la filosofía clasifica al poema (p. 86).

Heidegger, en «El origen de la obra de arte» (1935) y en «Hölderlin, la esencia de la poesía» (1936), regresa a la noción Parménides, es decir, a la autenticidad residiendo en la carne de la lengua, cuando entiende a la poesía como desocultamiento, una apertura no solo del sentido, como dice Jean-Luc Nancy, sino del ser de las cosas. Este decir de la «palabra esencial» que « nombra por primera vez al ente por lo que es» sustenta una de las tesis de Richard Rorty en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1989). Rorty dirá que: «Una percepción de la historia humana como la historia de metáforas sucesivas nos permitirá concebir al poeta, en el sentido genérico de hacedor de nuevas palabras, como el formador de nuevos lenguajes, como la vanguardia de la especie» (1991, p. 40). Para Rorty —también situado en la misma línea de Parménides— la poesía es capaz de hacer con mayor acierto algo que la filosofía ha intentado desde sus inicios: redescubrir, renombrar, develar las trampas del lenguaje; encontrar la autenticidad, hallar la palabra que Gadamer llamó

Continúa en la página 3

Nº 204 ENERO DE 2016

CONTENIDO

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES ENSAYA LA POESÍA DE BLANCA VARELA • LUIS ANTONIO DE VILLENA COMENTA LA POESÍA DE CRISTÓBAL ZAPATA • CARTAS A DAVID DE FRANKLIN ORDÓÑEZ LUNA • UNA VOVELA INÉDITA DE DIEGO ARAUJO SÁNCHEZ • EL PROBLEMA DEL CINE ECUATORIANO • LA PINTURA DE WASHINGTON MOSQUERA • PINTURAS Y DIBUJOS DE ADELA TOBAR • UN TEMA BAJO DOS MIRADAS: EL BALLET CLÁSICO Y LA DANZA CONTEMPORÁNEA • LOS ÚLTIMOS GALARDONES CULTURALES • LIBROS • ACTIVIDADES DE LA CASA • LA CARGA DE ALICE TREPP

LETRAS DEL ECUADOR

PERIÓDICO DE LITERATURA Y ARTE

Fundado por Benjamín Carrión
el 1 de abril de 1945

Año LXXI N^o 204
ENERO 2016

•
Casa de la Cultura Ecuatoriana

Raúl Pérez Torres
Presidente

Gabriel Cisneros Abedrabbo
Vicepresidente

•
Consejo Editorial
María Helena Barrera (Nueva York)
Marco González (Bogotá)
Christian León • Ernesto Proaño
Fausto Rivera Yáñez

•
Irving Iván Zapater
Director
Patricio Estévez Trejo
Editor

•
ISSN 1390-9452

Los autores responden de las ideas
expresadas bajo su firma.

•
Diseño y diagramación: Ernesto Proaño

Dibujos: Washington Mosquera
Ilustraciones: Jean Pierre Reinoso

•
Administración: Alexandra Cañas

Circulación: Wellington Vergara

Transcripción de textos: Bolívar Fajardo
Impreso en la Editorial Pedro Jorge Vera
de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en
Quito, por Juan Carlos Centeno

•
Avenida 6 de Diciembre N16-224

Teléfonos 2902274 / 2565808

Quito Ecuador

letrasdeecuador@gmail.com

LA CASA, NO LAS CASAS

A lo largo de estas últimas semanas han circulado diversas versiones del proyecto que avanza el Ministerio de Cultura y Patrimonio sobre la Ley de la Cultura. Un proyecto cuyo contenido dista en mucho del aprobado como informe de mayoría en la Comisión de Cultura y que en estricto rigor debería ser el que conozca el pleno de la Asamblea Nacional. Si el Ministerio trabaja con ahínco un nuevo proyecto, ello supone que dicho informe de mayoría no será materia de discusión en el pleno. Cosas de la práctica legislativa de estos tiempos y que en futuro lejano merecerá análisis por parte de los historiadores de nuestra praxis política, tan alejada en repetidas ocasiones del rigor jurídico.

No es momento de emitir una opinión sobre todo el proyecto. Ocasión habrá. Por ahora, es necesario detenerse en el acápito relativo a nuestra institución y a cómo se la quiere organizar hacia futuro. Hay varios motivos para ello pero el principal, el asunto que más importa casa adentro.

En varios artículos del proyecto no se habla de la Casa de la Cultura Ecuatoriana como tal, en singular, sino que se lo hace en plural. Casas, no Casa. Y en forma repetida se insinúa que las casas, así en plural, funcionarán una en cada provincia y, lo que es más, «podrán tener sedes de acuerdo a lo establecido en la presente Ley y de acuerdo a la política pública». Y se agrega que ellas, es decir las casas, tendrán como finalidad «la producción y la circulación de las artes, bienes y servicios culturales, en el marco de la política pública». O que las casas tendrán personerías jurídicas de derecho público con «autonomía responsable, administrativa y financiera». Y, en fin, que el director ejecutivo de cada una de dichas casas «será el representante legal de la institución». Y así por el estilo.

Esto significa, repitámoslo, que en lugar de hablar de una Casa de la Cultura, tal como ha sido su presencia institucional en algo más de siete décadas, debemos pensar en plural, o sea en casas de la cultura; así de simple. Y esto que se propone en el proyecto no es un asunto meramente gramatical sino algo esencial desde el punto de vista de la institucionalidad y de la existencia misma de la Casa de

la Cultura Ecuatoriana, tal como se la concibió en su acta fundacional.

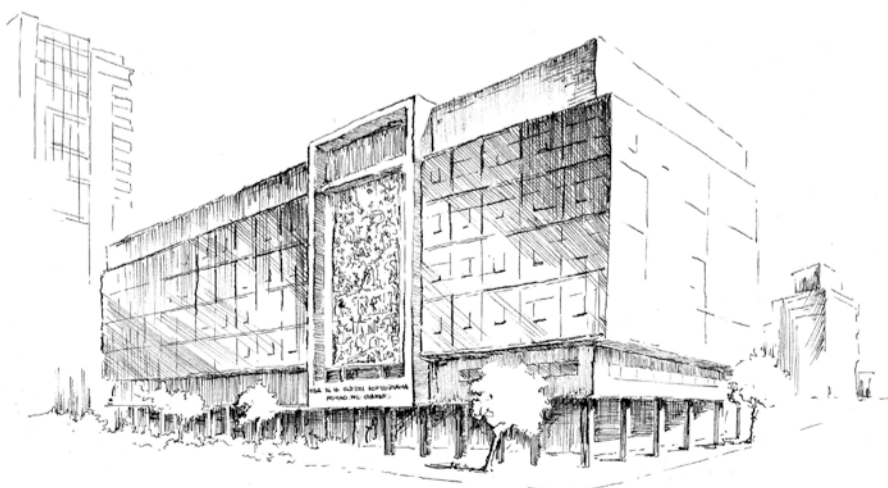
Desde sus orígenes, la Casa de la Cultura Ecuatoriana partió de dos ejes básicos: la existencia de una matriz, con sede en Quito, de la cual se derivan líneas de política y disposiciones de orden administrativo de carácter general; y, la constitución de núcleos que afirmen una labor extendida al territorio nacional, debidamente articulada con la matriz.

La ya larga historia de la Casa ha demostrado la bondad de esta estructura. Los años han permitido pulir el esquema confiriéndole un alto grado de descentralización, pero no por ello se ha perdido la idea de unidad institucional en objetivos, fines y metas. Sus logros han sido reconocidos nacional e internacionalmente y muchas de sus obras constituyen hasta hoy no solo enseñanza institucional sino una especie de marca nacional. Como toda obra humana, existirán defectos que deban ser corregidos y fallas que sea indispensable enmendar.

Pero ahora, lo que al Ministerio de Cultura y Patrimonio parece interesarle de toda una obra nacional afirmada en una institucionalidad de décadas, es no otra cosa que el espacio físico en el cual la matriz y los núcleos han venido prestando sus servicios a la ciudadanía a fin de hacerlo propio para sus actividades; así de sencillo. Solo de este modo se explica que en el proyecto no aparezcan las direcciones provinciales de cultura, brazos ejecutores de dicha cartera de Estado durante estos últimos diez años, de muy ingrata memoria por su extendida ineficacia.

La visión que proyecta esta idea ministerial cae nuevamente en el desconocimiento de los valores de la institucionalidad y de lo que ella significa en la merma de la fortaleza y madurez de un país. Derojar instituciones, crear unas nuevas, pretender que con ello mejorarán la política y la administración culturales, es pura utopía. Cosa de novatos que no aprenden las lecciones del pasado. Para prueba, lo que ha sucedido con los servicios culturales que con envidiable eficacia prestaba el Banco Central del Ecuador en el pasado. Como buenos administradores no debemos pensar en restar sino en sumar y en lo que a gestión cultural se refiere, jamás dejarse tentar por la idea de una desmedida centralización.

Si en lugar de crear nuevas entidades, de siempre pensar en proyectos que buscan el paso a la historia de sus protagonistas —complejo de fundadores—, se tuviera el ánimo de fortalecer las instituciones ya creadas, corregirlas y reestructurarlas, sería cosa diferente. Si se comprendiera que un sistema bien puede funcionar con entidades ya existentes y con otras nuevas, sin caer en controles que pongan en peligro el libre y efectivo ejercicio de las artes, sería otra cosa; algo que augure persistencia en el tiempo y bondad en el ejercicio cotidiano de la creación. Pero parece que una vez más estamos lejos de un objetivo racionalmente consabido. Cosa de nosotros. Parecería que no tuviéramos remedio.



Edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas. Dibujo de Jean Pierre Reinoso

Viene de la página 1

diciente, y que es la palabra verdadera. Pero, ¿qué quiere decir esto? ¿Qué quiere decir «verdad» y «autenticidad»? Para Rorty se trata de algo que se construye. Una verdad es propositiva, nos dice, y su existencia reside en el lenguaje: es creadora de sí misma y, a la vez, forjadora de un acontecer. Por eso la poesía, apunta Jean-Luc Nancy, es exacción, es dar con la palabra, la gramática o la agramaticalidad justa que abre el sentido y lo expande. Nancy no encontrará una oposición entre poesía y filosofía: «Cada una hace difícil a la otra. Juntas, son la dificultad misma: de hacer sentido» (2013, p. 122). No es sorprendente que su indagación filosófica del fenómeno poético sea poética en ocasiones: como si no pudiera realmente hablarse con tino sobre poesía sin terminar haciendo poesía.

Este escueto recorrido por lo que se ha dicho sobre poesía y filosofía me sirve no solo para esbozar los encuentros y desencuentros entre ambas, sino para pensar en lo que significa una poesía autoconsciente. El pensamiento hegeliano vio a la autoconsciencia moderna poética como una progresiva superación de la poesía a favor de un decir especulativo, es decir, de un lenguaje filosófico. El debate contemporáneo, sin embargo, ha dejado a un lado la apocalíptica sentencia hegeliana del «fin del arte» a la hora de pensar la poesía y ha entendido la autoconsciencia poética como un acercamiento de la escritura a sí misma, a su ontología; algo que sólo puede ocurrir a través de la propia palabra literaria, esa que es «incapaz de aclarar con exactitud qué es lo que se propone hacer antes de elaborar el lenguaje con el que acierta a realizarlo». Solo la poesía puede decirse a sí misma con la exactitud de lo inexacto, solo ella puede ser diciente de sí misma. Este nuevo enfoque, propio de la modernidad literaria, continúa vivo en la autoconsciencia poética de la lírica actual en donde la búsqueda del ser de la poesía entrega, como es de esperarse, resultados insatisfactorios, fantasmáticos y llenos de opacidades. La ontología del poema, ese misterio hondo que se sabe irresoluble, pero que invita a la acción, ha llevado a diversas voces a tematizar, de forma explícita —y sé del riesgo que corro al usar esta palabra—, la escritura. Es por eso que a la lista de los grandes ritornelos literarios —la vida, la muerte, el amor, los viajes, etc.— podríamos agregar el de la pregunta en torno a la creación.

Los duelos de una cabeza sin mundo (2012), segundo volumen de la trilogía de Ernesto Carrión, me sugiere la presencia de una conciencia reflexiva que horada temas pertenecientes a la poesía y a la filosofía como la escritura del poema, la página en blanco y el silencio, el libro como mito, el nombre (y el acto de nombrar), entre otros problemas no circunscritos a

mi abordaje como, por ejemplo, la identidad a través del rostro y el cuerpo, implacable topía de conflictos y vulnerabilidades. Indagaré especialmente en los dos primeros aspectos mencionados con la intención de preguntarme por la poética de Carrión y la autoconsciencia que devela la mirada reflexiva del autor sobre la ontología del poema.

LA ESCRITURA POÉTICA PENSÁNDOSE A SÍ MISMA O LA FILOSOFÍA COMO EXPRESIÓN POÉTICA

El volumen *Los duelos de una cabeza sin mundo* está compuesto por «Fundación de la niebla», «Demonia Factory», «Monsieur Monstruo», «Los diarios sumergidos de Calibán» y «Viaje de Gorilas». Todos son poemarios con propuestas propias y diferentes, sin embargo, es posible hallar en ellos lo que creo que es la poética de Carrión, y con poética pretendo referirme tanto a su forma de entender la

escritura del poema como a sus individuales intereses literarios. Estos cinco libros están atravesados por la inquietud en torno a la creación, lo que se vuelve un motivo recurrente en la obra del autor, pero no como un mero juego de espejos o una metaliteratura banal que busca sorprender al lector con una supuesta transparencia, sino como el levantamiento de una pregunta imposible en su dificultad y el ensayo de respuestas que rozan el sentido pero fracasan en su intención de asirlo.

«Fundación de la niebla» nos propone la imagen de la neblina —que vuelve a aparecer en otros poemarios del volumen—, como metáfora del estado de la escritura: escribir es estar arrojado a esa no-luz, a esa no-claridad, a esa espesura, a ese espacio de incertidumbre: «Un espejismo sonámbulo: el poema. Un arañazo en la piedra. Otra muerte incompleta: el poema». La escritura desenmascara y desoculta, pero al hacerlo lo que encuentra el poeta no es una verdad prístina,



Dibujo de Washington Mosquera

sino un horizonte borrado, la dificultad misma de mirar: «Escribir para no ensanchar más la mirada entre el objeto y nosotros» (p. 42); «¿En qué año estamos viviendo; o dónde comienza el mundo desde que la escritura cerró estos ojos con su neblina pintada a dedo sobre la panga del cielo? ¿Quién sabe qué soy ahora, desde que el poema dejó mi cráneo vendado sobre estas playas?» (p. 51). Solo a través de la escritura el mundo es cognoscible, pero ese conocimiento es misterioso, por eso «Se escribe desde la niebla hacia la niebla» (p. 53). Existe, entonces, también el conflicto ante este panorama de inestabilidad; para la voz poética, el conocimiento que le ofrece la escritura —que es un misterio nunca develado— puede resultar tan opaco como insoportable: «Esta escritura deforme no puede ser el mundo». Sin embargo, no hay otra salida sino a través del acto de escribir: «Tarda lo que un pájaro en reducir su vuelo el viaje hacia la idea. Luego llega el martillo: la carne se desvanece para siempre. Entiendes que no hay más puerta que las palabras» (p. 67).

El problema de la escritura es, por supuesto —pero no solamente—, un problema de lenguaje. El poema es un decir diferente, un encontrar la palabra dicente, pero para hacerlo es necesario enfrentarse a las palabras que han perdido su capacidad de abrir el sentido: «Un poema es mi negativa de entender el lenguaje en el sitio indicado». Ese poema es un tejado que no guarece, pero al que la voz poética le exige tener conciencia de su ser: «Desprecio la fragilidad del poema que no estiba ni su propio peso» (p. 43). La escritura en «Fundación de la niebla» es la aceptación de la opacidad y, también, la aceptación de un enfrentamiento contra esa opacidad. El poeta experimenta una necesidad de hundirse en el terreno de lo inestable para nutrirse del lugar de lo incierto, que es el mismo riesgo de la escritura poética. Para Carriøn, la escritura es el vértigo, pero sin ese vértigo es imposible acceder a otras búsquedas imprescindibles, como la pregunta por la identidad a través del cuerpo del sujeto: «Este cuerpo es algo que existe por la anoréxica bala de un poema» (p. 50); «Voy a trazar un círculo sobre mi cuerpo para ubicar el territorio desde el que escribo» (p. 36). Podríamos parafrasear —y con ello destruir— el verso «Se escribe desde la niebla hacia la niebla» por «Se escribe desde la precariedad hacia la precariedad».

En «Demonia Factory» hay un agregado a esta visión de la escritura poética. Escribir ya no solo es niebla y riesgo, sino también un peligro: «Esto que esconde tu mano no es un poema/ esto que esconde tu mano es agua» (p. 117); «Pero recuerda: el agua que fecunda, mata» (p. 90). La escritura empieza a mostrarse, entonces, como una enfermedad: «Presientes que la lepra es la escritura» (p. 155), una vulnerabilidad acechante que devela la palabra como un territorio hostil del que no se regresa. Es por eso que en este poemario aparece por primera vez la voluntad del autor de no escribir más; una inclinación hacia el silencio que se repetirá en otros libros de este volumen, pero que será atropellada por el chorro escritural, por el horror vacui del neobarroco presente en la obra de Carriøn. Además, en «Demonia Factory» la figura del poeta aparece como la de un individuo nocivo: «El perverso es el que toma el artificio a la palabra: palabra: usted quiere, usted tendrá, territorialidades infinitas más artificiales que las que la sociedad nos propone» (p. 83). Estos versos le dan un agregado más al problema de la escritura poética porque incluyen una nueva noción, la del «artificio». La escritura como artificio, es decir como arte, pero también como artefacto: plena creación humana que se preocupa por su condición. En este sentido, el poeta es perverso no por valerse de un artificio —este no es un término negativo en la obra de Carriøn—, sino por ser un creador, un constructor de territorialidades inestables.

Hay una continuidad respecto al tema de la no escritura en «Monsieur Monstruo», poemario en donde el horizonte es el silencio, la página en blanco, el punto final: «escribe para no escribir de nuevo/ escribe para que un día puedas dejar de hacerlo/ entonces mi pérdida ternura y yo nos largaremos llevándonos esta cartera de alucinaciones carnívoras que fue la vida» (p. 217). La voz poética enuncia su necesidad de escribir para dejar de escribir, como si el silencio fuera la única posibilidad de descansar de ese estado de incertidumbre y de inquietud que es la escritura del poema. Es importante señalar que en este libro el acto poético tiene un tinte menos «maldito» que en «Demonia Factory». Aunque «la poesía es una premonición terrible» (p. 249), el poema también es experiencia, o al menos un medio por el cual construir una experiencia. En *Los duelos de una cabeza sin*

mundo escribir es la única forma de acercarse a un autoconocimiento imposible, pero el poeta no puede hacer otra cosa que intentar rasgar el velo.

Especialmente llamativa es la última parte de «Monsieur Monstruo» en donde podemos hallar un apartado titulado «Comité de interpretación», que satiriza el análisis hermenéutico y el academicismo —mi propio texto podría ser motivo de dicha sátira— con el fin de exponer, mediante una traducción del lenguaje poético al lenguaje descriptivo, la imposibilidad misma de decir de otra manera lo que se dice poéticamente: «Los clavos serían los millones de habitantes que encienden la cabeza de la voz poética, o las posibles identidades coartadas en pos de una mañana bonita. Frankenstein posmoderno, como debería ser el título original de este libro. Cosa tan triste» (p. 267). Esto es un volver a lo que dijimos sobre Parménides, Heidegger, Gadamer, Rorty y Nancy: la escritura poética se revela como insustituible. Su alcance y su capacidad de decir no tiene traducción sin mutilación, sin empobrecimiento del lenguaje alcanzado por el poeta. Desde esta concepción, la filosofía no podría reemplazar o aportar lo que el poema aporta, pero el poema podría crear nuevos léxicos, es decir, nuevas descripciones, nuevas formas de hablar —y, por lo tanto, de pensar— que le sirvieran a la filosofía para su propio desarrollo. Esta mirada pone al poema otra vez en la cima de la pirámide por su enorme capacidad de alcanzar la exacción y hallar la palabra dicente.

Aun así no podemos olvidar que para la voz poética la poesía es una «premonición terrible», porque ese modo de entender la escritura como un defenderse de la oscuridad desde la oscuridad regresa en «Los diarios sumergidos de Calibán», poemario donde el acto de escribir es la construcción de una identidad con la cual hacer frente a la existencia: «Escribir es aprender a defenderse incluso de uno mismo» (p. 400). La escritura poética, aún en su peligro, es capaz de ofrecer al sujeto la posibilidad de parapetarse contra un posible daño. Esto recuerda al erizo de Derrida: aquella famosa metáfora de la poesía como un erizo arrojado al margen del camino, recogiendo y cerrándose sobre sí mismo, y, paradójicamente, expandiendo sus púas para luchar contra la muerte. Me parece que Carriøn piensa la poesía como el erizo de Derrida: un animal frágil y peligroso que está expuesto a ser arrollado porque hacer poesía significa correr ese riesgo. El poema, entonces, también es el daño: es la vulnerabilidad misma que ofrece al poeta el acceso al sentido a través de la fragilidad. Por eso la voz poética exige a los poetas hundirse en el misterio en los segmentos titulados «Diario de Carriøn». Dichas piezas hablan directamente desde la intimidad y desde el nombre del poeta para guardar esa

**Para la voz poética,
el conocimiento
que le ofrece
la escritura
—que es un misterio
nunca develado—
puede resultar
tan opaco como
insoportable**

conciencia reflexiva tan característica en los poemarios de Ernesto. En ellos se repite la búsqueda de la identidad, la problemática en torno a la escritura poética y la atracción cada vez más poderosa hacia el silencio.

DE CÓMO ESCRIBIR UN POEMA
SIGNIFICA LA MUERTE. DIARIO DE CARRIØN

Mi integridad lastimada por la falta de integridad de mis poemas. La fragmentación y la escritura. La citación al contacto entre mi cuerpo y su sombra. Yo soy sagazmente la duda. Precisamente el espacio de agitación permanente en el que no sé quién soy. No pasa día en el que no me cuestione mi trabajo. El horizonte de la poesía se encuentra en la mitad de los desiertos, en el peor de ellos, donde la mendicidad y el nacimiento constantes son necesarios. La idea sería que no tuviéramos tiempo para pensar si está bien o no lo que hacemos. Estar tan ocupados escribiendo como para no cuestionarnos la escritura misma. Pero es imposible. El hombre no puede dejar de calcular su inseguridad como su tragedia. Pero ¿cuándo empezó todo esto? Quiero decir: ¿cuándo empecé a descalvarme la mente sobre un diario de vida, lleno de muerte? (p. 428)

El poema autoconsciente es inevitable en la poesía de Carriøn porque la indagación en el

misterio (o en la llaga de origen desconocido), es uno de los móviles de su escritura: «Quizás hasta que el tiempo transcurra y el verbo deje de funcionar, lo único que pueda hacer un hombre, que posea la forma y el tamaño exacto de la herida de Dios, sea un poema» (p. 406). ¿Puede haber un misterio, un enigma más grande que la precariedad en lo divino? La herida de Dios puede ser, también, una metáfora para la poesía. Y, precisamente porque el poema es esa imagen de lo inasible, en «Viaje de Gorilas» la poesía no es leal: es la perra que se le escapa al poeta de las manos porque, en realidad, nunca le ha pertenecido. Sin embargo, el poema es carne, es cuerpo del sujeto que cambia y que se transforma como él:

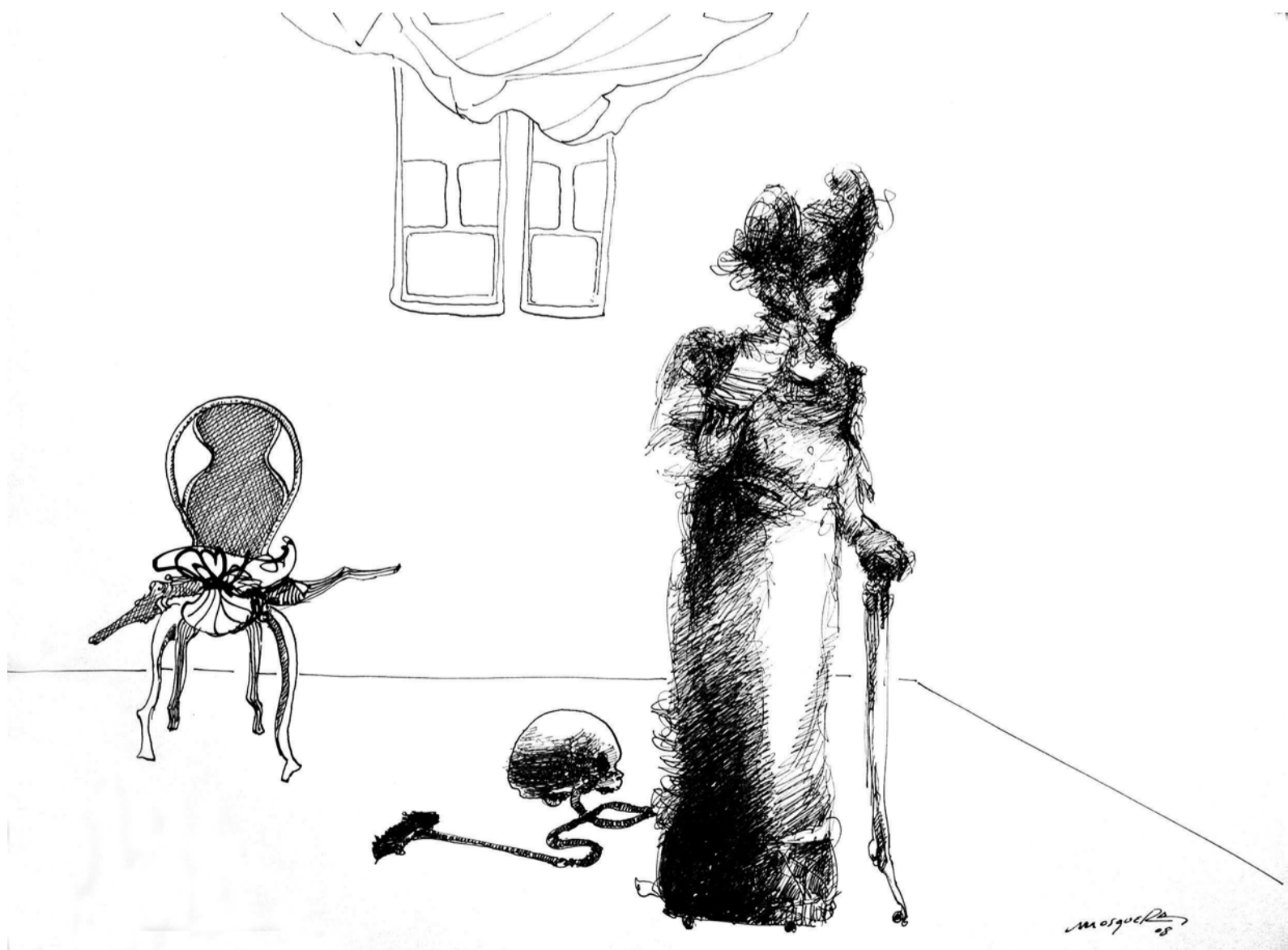
Todo hombre debería evolucionar dentro del libro, tanto en el que escribe él mismo, como en el libro que respira entre sus manos y que solamente lee (nadie solamente lee). A nadie le puede ser ajena esta devoración de personalidades múltiples y rostros que está por suceder. Si un hombre evoluciona, por qué no habría el libro de evolucionar también hacia el final de sus hojas llenas de tramas. (p. 509)

Igual que Blanchot, Carriøn entiende la poesía como la búsqueda del origen en su más amplia acepción. La construcción del lenguaje poético es un acto creador que se adelanta a la existencia: es profético, no porque anuncie un destino, sino porque comienza lo que todavía no ha comenzado. En este sentido, la poesía

es una exploración sin fin que necesita ser pensada con sus propios instrumentos, es decir, a través de la misma escritura poética. No es, para Carriøn, el lenguaje académico-filosófico el que puede acercarse a la ontología del poema con mediano éxito, sino el lenguaje mismo de la poesía, pues sólo este último puede no degradar el ser de poema. Aun así, la palabra poética sólo nos acerca al corazón del enigma y nos permite escuchar sus latidos, pero —y uso los versos de Carriøn para decirlo—: «...a veces me pregunto si el poema no es otra cosa que una intención rota. Una zona cerrada por el otro donde nada es posible» (p. 548).

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, A. 2002. *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
 Blanchot, M. 1982. *La bestia de Lascaux*. Madrid: Editorial Tecnos.
 Carriøn, E. 2012. *Los duelos de una cabeza sin mundo*. Guayaquil: Fondo de Animal Editores.
 Derrida, J. 1988. *Poesía, «¿Qué es la poesía?»*.
 Gadamer, G. 1998. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
 Hegel, G. W. F. 2007. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal.
 Heidegger, M. 1973. *Arte y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
 Nancy, J. L. 2013. *La partición de las artes*. Madrid: Pretextos.



Dibujo de Washington Mosquera

EL SEÑOR DE LOS GATOS

SEMBLANZA DE ÁNGEL FELICÍSIMO ROJAS

Raúl Pérez Torres

Por los albores de los años sesenta, yo era quizá más feliz e indocumentado que ahora, y me gustaba ir de asombro en asombro, buscando en los demás los vericuetos de la inteligencia por donde se me había perdido mi padre.

El azar que rige el destino de los escritores, y quizá también la amistad que me unía a creadores colombianos como Isaías Peña Gutiérrez, Álvarez Gardeazábal, los hermanos Pardo, los dadaístas como J. Mario y Gonzalo Arango; Andrés Caicedo, el bebé maldito, sirvieron para que, con mi incipiente obra literaria de esos años, se me invitara al primer encuentro de Literatura a realizarse en Colombia. Allí estarían Vargas Llosa, Soriano, Edmundo Valadez, Pedro Jorge Vera y otras estrellas del firmamento que yo quería tocar con mis manos.

Lo que nunca imaginé, es que ese viaje proporcionaría mi encuentro con alguien a quien yo, sin conocer personalmente, ya lo había asumido como padre: Ángel Felicísimo Rojas.

Sus obras: *Banca*, *Un idilio bobo*, *La novela ecuatoriana*, *El éxodo de Yangana*, me las había bebido en un par de meses, urgido por la férrea disciplina que me imponía mi hermano mayor. Me quedó para siempre aquel leve ritornelo, tan leve y tan profundo y que, sin embargo, hacía estremecer la tierra:

Allí marchan, vienen...
vienen los hermanos Mendieta
viene la Virgen del Higuerón
viene Fermín López, el hombre perseguido por el fuego
viene Josefina Luna, la más gorda de la caravana...
vienen...

Ese toque de epifanía, esa sensación de los primeros días del mundo, ese delicado deslizamiento del lenguaje, era lo que yo buscaba y que han buscado tantos escritores como Ítalo Calvino, cuando decía: «He tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje».

Nos encontramos en el aeropuerto de Quito y desde allí empezaría una amistad que no

terminará nunca y que me ha brindado a mí las satisfacciones más grandes, los consejos más sabios, y el ejemplo más digno a seguir.

Macerado en las ideas socialistas, templado en la lucha popular, Secretario General de ese partido en 1941, año de turbulencias y de angustias, Secretario de Alianza Democrática cuando el derrocamiento del régimen nefasto de Arroyo del Río, preso político en el Panóptico, donde escribiría su última novela *Curipamba*, profesor universitario, Contralor de la Nación, periodista, jurisconsulto de nota, crítico y hombre de letras. Era ésta la recia personalidad que yo tenía frente a mí. Su charla viva, profunda, entrañable, sería una compañía inolvidable para esos años de descubrimientos y combate.

**Su palabra
misma era
un gato
agazapado para
dar el salto
en el momento
exacto**

Y ya desde el aeropuerto empecé a receptor esa sabiduría en cámara lenta, que emanaba de su palabra y de sus gestos. Aquella vez nos acompañaban nuestras esposas, lo que daba una calidez mayor a la tertulia, al repaso de los grandes nombres y de los grandes hombres de la literatura universal. Su compañera Maruja, bella como un amanecer, iba filtrando anécdotas que definían el carácter de Ángel Felicísimo, su ironía cáustica, su bondad, sus dudas con respecto a la vocación literaria, su faceta de niño y de sabio. Y claro, su misteriosa vinculación con los gatos. Nos decía que en cualquier parte donde hubiera un gato, inmediatamente percibiría la presencia del escritor y se le subiría sin el más mínimo respeto, sin esperar ningún consentimiento, a sus rodillas. Estupefactos mi mujer y yo lo pudimos comprobar minutos después, al llegar al aeropuerto de Pasto, en la cafetería, mientras yo fumaba cigarrillos y expectativas, un gato, que seguramente era gata a juzgar por su magnetismo, avanzó digna y majestuosa, como si fuera una fragata entrando al puerto luego de la victoria, y de un salto se acomodó en el regazo de Ángel Felicísimo, quien, sin inmutarse en lo más mínimo, empezó a acariciar su pelambre, mientras nos decía con una serenidad parsimoniosa y grata, que *El éxodo de Yangana* era la visión de un pueblo en busca de su último destino,

de un pueblo acosado por la desesperanza y la esperanza, un pueblo donde el pasado y el futuro corrían, olfateándose, oliscándose, buscándose, prodigándose al abrazo estremecido de tiempo, de fe, de voluntad, de un pueblo acosado que aún besaba la tierra, que aún ponía su oído en la tierra para escuchar su más liviana, su más profunda, pulsación interna, su mensaje, su prodigioso beso de protección, de mama grande.

Los gatos, la gatería, la forma elástica, el salto, el gesto perezoso o felino, la cadencia, el ritmo, una épica que venía de la piel, de un más allá profano y primigenio, eso era, claro. Era que en sus palabras también habitaban los gatos, que su palabra misma era un gato agazapado para dar el salto en el momento exacto, un gato de terciopelo, con los ojos de cuarzo como son los ojos del lenguaje preciso, con fulgores que nunca se olvidan, lo único que hacían es reconocer, oler en Ángel Felicísimo, a alguien de su estirpe, de su familia, de su condición, quien sabe ellos también, en alguna otra vida, en alguna transmutación, fueron escritores, vivieron en aquel recinto, *El Plateado*, cercano a Loja, correataron por ese tiempo, con los cholos y los indios por los potreros, por las canchas, por los chamizales, y aprendieron a deletrear de labios de su madre Ágata, las primeras sílabas que terminarían alargándose en el tiempo, hasta llegar a ser *Un idilio bobo*, *Banca*, *Curipamba* y quizá el mismo Éxodo, que, como se sabe, es el terreno más apreciado por los gatos. Sino, que lo digan la noche o los tejados...



Dibujo de Jean Pierre Reinoso

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

ENSAYA LA POESÍA DE BLANCA VARELA

Fausto Rivera Yáñez

La poeta peruana Blanca Varela (1926-2009) habla desde el silencio y escribe desde las sombras. Su poesía está cargada de significantes que desbordan los sentidos típicos de la muerte, de la religión, del misticismo, de la familia y del amor, sobre todo. Es, en sí, una obra que, en el momento que apareció, remozó de un aire fresco a la poesía latinoamericana del anterior siglo, como lo hicieron también sus pares peruanos Jorge Eduardo Eilson, Javier Sologuren o Sebastián Salazar Bondy.

En un esfuerzo por poner a circular en Ecuador el universo poético vareliano, aparece el ensayo *Todos creados en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la obra poética de Blanca Varela*, (Centro de Publicaciones de la PUCE, 2015), de la escritora e investigadora María Auxiliadora Balladares (Guayaquil, 1980), cuyo objeto de estudio son los poetas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX y de inicios del XXI.

¿Cuál es la postura de la poesía de Blanca Varela ante el mundo, ante la violencia de la modernidad capitalista a la que haces referencia en tu libro?

La poesía de Varela se ubica en la tradición de la poesía contemporánea tal como la entiende Eagleton: en ella ocurre un total descreimiento de las grandes narrativas. El gran relato del que se aleja de forma consciente y absoluta es el catolicismo. Muy temprano Varela rompe con la religión y su poesía se inscribe en ese rompimiento, en la tradición de cierta poesía escrita en castellano a partir de las primeras décadas del siglo XX (pienso en la producción

de algunos poetas de la Generación del 27). Al capitalismo le han sido funcionales ciertas instituciones, que incluso le han precedido, como la Iglesia justamente. En ese contexto, las ideas o los conceptos de familia, de

¿Cómo se manifiesta en su poesía ese ethos barroco del que hablaba el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría?

Echeverría se refiere al *ethos* barroco como una forma de resistencia a la modernidad capitalista. Es un estar en el mundo que interioriza el capitalismo, pero que no lo acepta, en sus palabras «lo mantiene siempre como inaceptable y ajeno». La lectura que planteo de la poesía de Blanca Varela gira en torno al claroscuro, a la paradoja, a la antítesis; en ese sentido se distancia de las verdades unívocas, de las verdades últimas. La resistencia que impone el *ethos* barroco ha acentuado los rasgos antitéticos del hispanoamericano y la obra poética de Varela es índice de la búsqueda de sentido ahí donde éste no está.

¿De qué manera la figura de la cámara oscura que has elegido en tu ensayo nos aproxima al universo poético vareliano?

El dispositivo de la cámara oscura funciona como una analogía de la creación del poema. El film fotográfico requiere preservarse de la luz para no quemarse; pero para poder aprehender la imagen que permanecerá latente sobre él debe exponerse por un brevísimo

periodo de tiempo a los objetos que son bañados por la luz o permanecen a contraluz. Lo mismo ocurre con el devenir de las imágenes en Varela. Son como epifanías que surgen de las tinieblas. Se requiere de la oscuridad para preservarlas, pero también de una exposición luminosa para que puedan ser. Esa luz, en el caso de la poeta peruana, está vinculada a lo

maternidad, de lo femenino, del amor están atravesados por lógicas que irrumpen en el cotidiano con una violencia que cuesta reconocer porque percibimos como «normales». Contra esa «normalidad» o ese deber ser, se erige esta poesía.



humano y a lo animal; la luz no baja del cielo a los seres que habitan la Tierra, sino lo contrario. No se trata de una epifanía en el sentido sagrado de la palabra; es una luz, una claridad que surge de la materialidad del mundo.

Blanca Varela ha reconocido la influencia de las artes visuales en su escritura, ¿cómo dialogan éstas con su obra?

De diferentes maneras. La pintura y la escultura son *leitmotifs* en su obra. Así nos encontramos con un poema como «Madonna» que recrea libremente un tondo de Filippo Lippi, un pintor florentino del quattrocento; ahí la pintura es un catalizador que permite elaborar ideas sobre el tiempo, sobre el espacio y sobre la maternidad. En sus poemas aparecen también personajes como Malevitch o Van Gogh con cuyas propuestas estético-filosóficas plantea diálogos potentes. Lo visual es central en estos poemas, pero siempre activan la reflexión. Para Varela la comparación entre el poema y el cuadro es inevitable porque ella siempre creyó que las palabras tienen texturas.

¿Cuáles son las imágenes recurrentes que se proyectan en su poesía y cómo están relacionadas con Lima, su ciudad; con el puerto, su universo?

Las tres imágenes que estudió en el libro son la plaza pública, la ventana y el viaje. Cada una de ellas está atravesada por el claroscuro. Esa es la propuesta que planteo. Son múltiples los sentidos que cada una de estas imágenes tienen a lo largo del libro, pero yo me concentro en tres en cada caso. Me ha interesado leer la plaza pública como un espacio del vagabundeo, observar la plaza y la noche y las dinámicas de la plaza de barrio. A la ventana la observo como un catalizador de la ensoñación y marco de la imagen poética y leo su relación con la luz. Finalmente, del viaje me concentro en su relación con la muerte, en su versión de imposible viaje de retorno y en su evocación.

Lima es central en la poesía de Varela. Con mucha fuerza se vincula con la primera imagen y la tercera que propongo en el libro. Es el puerto de retorno del yo poético que viaja lejos, es la madre que este yo poético ama y detesta a la vez, es el espacio de lo íntimo, pero de lo público también.

Varios de sus poemas problematizan con las figuras convencionales de la mujer, de lo femenino, de la maternidad, del amor, ¿cuál es la contrapropuesta de Varela frente a estos temas?

Esa contrapropuesta se identifica bien en un poema de su libro *Ejercicios materiales* que se llama «Casa de cuervos» en el que se refiere a la relación madre-hijo. Escribe Varela: «tu náusea es mía / la heredaste como heredan los peces la / asfixia». La náusea, sentimiento propio del existencialismo, es lo que transmite la madre al hijo. No se transmiten valores o una versión del amor maternal, sino la sensación que provoca sabernos cosificados a los ojos de los otros. La madre es cosificada también en la mirada del hijo y eso es insoportable para ella. Esa forma de la maternidad no pasa por el deber ser que se le impone desde la sociedad a la mujer que ha parido, sino por el aprendizaje de lo que implica ser frente a otros que no logran aprehender nuestra humanidad o lo que implica tratar de aprehender la propia humanidad allí donde la vida carece de sentido.

La lectura que planteo de la poesía de Blanca Varela gira en torno al claroscuro, a la paradoja, a la antítesis

¿Por qué la ironía es una actitud recurrente en su escritura, y cómo se relaciona con otros de sus temas preferidos: el desencanto amoroso, el dolor, el viaje a la muerte, el silencio...?

El ironista suele esconder su frustración con este recurso; éste se utiliza como una suerte de mecanismo de defensa cuando el mundo que

uno ha amado se desmorona. En «Monsieur Monod no sabe cantar» de *Canto villano*, Varela cierra con los siguientes versos: «porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre». La parodia de los versos de Quevedo se refiere a la imposibilidad del amor romántico en el siglo de los adelantos científicos. A nuestra muerte no seremos polvo, polvo enamorado, sino un rastro de ADN ¿enamorado?

¿Cómo está presente en su poesía la obra de José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen, dos escritores fundamentales para su quehacer literario?

Las afinidades electivas de Varela son muchas. Yo escogí referirme a estos dos escritores en el libro porque a ellos se refirió la propia poeta como sus dos grandes influencias. Como dijo el propio Westphalen: «Uno recibe muchas cosas y con ellas hace algo completamente distinto

que es el poema»; esto justamente es lo que ocurre con Arguedas y Westphalen en la obra de Varela. Su poesía no se parece a la obra de ellos, ella los ha recibido, su poesía está afectada por esa obra que admira profundamente. Así, la presencia de ambos se vislumbra más que en el cómo, en las motivaciones para tratar ciertos temas como la muerte, el tiempo y el silencio.

En general, en los otros temas que has mencionado —el dolor, el viaje a la muerte, el silencio— la ironía refleja un estado del ser de la poeta frente a esos temas, totalmente anclado en la insatisfacción. ¿Quisiera que expliques sobre los tres juegos cromáticos de la obra de Varela a los que te referes en el Capítulo III: el bestiario, las estaciones y la música.

Varela trabaja estos tres motivos desde el conocimiento de la teoría del color y de eso uno va cobrando conciencia sobre todo gracias a los contrastes que genera en las imágenes que compone. Encontré más de 100 alusiones a animales en su poesía reunida y me encontré, entre otros, con un perro rojo, un perro deshollado; las estaciones, como en el último Hölderlin, atraviesan asimismo toda su producción poética y, en la estación adecuada, aparece una rosa que se abre consciente de su rojo excesivo. Finalmente, la música no solo que comparte con el color un vocabulario que designa sus cualidades, sino que, además, en los poemas en donde el vals peruano es motivo, las imágenes de esos vales son siempre imágenes de intensos rojos. Me he referido a un solo color, no es el único, pero es uno de los que ella privilegia. Hay que recordar algo de lo que Varela tiene absoluta conciencia, que el color no es una característica intrínseca de los objetos, es nada más que una reacción cuando éstos son expuestos a la luz.

¿Qué nuevos aportes y revelaciones nos da tu ensayo, frente a otros estudios?

Varela es una escritora de culto en América Latina y, en Ecuador, su obra lamentablemente no circula. Alguna vez, mientras escribía el ensayo, encontré *Canto villano* en una de las librerías grandes de acá, pero no lo he vuelto a ver. Muchos estudiantes me han preguntado cómo conseguir su obra. En ese sentido, este libro pretende ser una invitación para que los lectores ecuatorianos se acerquen a su poesía y ojalá también para que los libreros traigan sus textos al país. Yo no sé si este libro aporta con una revelación, quizás me arriesgaría a decir que se trata simplemente de una lectura sensible de una apasionada por la obra de Blanca Varela. He tejido acaso una suerte de red de afectos que responde a mis propios intereses como crítica. Sólo en ese sentido podría decir que se trata de un nuevo aporte.

PASIÓN Y CULTURA: BREVE INTRODUCCIÓN A LA POESÍA DE CRISTÓBAL ZAPATA

Luis Antonio de Villena

Confieso que cuando llegué a Quito en noviembre de 2014 para dar unas lecturas de mis poemas y alguna conferencia o conversatorio público no había leído nada de la poesía de Cristóbal Zapata, persona excelente, sólido poeta (hoy lo sé) que iba a ser uno de mis anfitriones y con quien tuve una larga charla pública, además de muchas privadas. Hubimos de convenir entonces que la poca facilidad con la que libros escritos en la misma lengua pasan el Atlántico, era un mal de nuestra cultura que ni editoriales ni gobiernos han sabido o querido solucionar. Le comenté a Cristóbal que cuando yo era joven, los libros argentinos y mexicanos llegaban a España con mucha mayor facilidad que ahora. Eso por no hablar de la época del modernismo en tres siglos, cuando todos los poetas de esa tendencia innovadora se leían y conocían entre sí. Siempre me llamó la atención que al publicar póstumamente los juveniles *Cuadernos de Temuco* de Pablo Neruda, observara que un poeta joven en un pueblo de Chile, hacia 1919, hubiera dado muestras de conocer la poesía de Valle-Inclán, en buena medida lo menos conocido del gran autor español... Hoy sería casi imposible. También hube de decirle a Cristóbal que —además— la poesía ecuatoriana no era bien conocida en España; estaba sí, el caso raro, casi extrarradial de Alfredo Gangotena, que escribió buena parte de su obra en francés (una suerte de Huidobro, algo menor) y desde luego el diplomático Jorge Carrera Andrade —tal vez el poeta ecuatoriano moderno más conocido en el ámbito hispánico— y de que por cierto trata o retrata un poema de Cristóbal Zapata, recogido en esta antología: «Kyoto, primavera de 1939 (Jorge Carrera Andrade)». Con estas premisas, a las que más sucintamente alude Zapata en su breve nota introductoria, era normal —como se hizo— que intercambiáramos libros y que se pensara en algún modo editorial de salvar esos obstáculos. Eso es lo que esta antología pretende, claro es, además del brillo de la poesía misma.

Noté desde mi inicio lector (y lo confirmé cuando leí una entrevista a Zapata) que el tema

del sexo femenino, pero también de la general pulsión sexual o erótica, era uno de los intereses humanos y poéticos básicos en nuestro hombre. Así, no ha podido extrañarme que el título de esta antología hecha por el propio Cristóbal sea *El habla del cuerpo* que es además el título de un último poemario aún inédito, pero además una constante en su poesía, poesía plural como sus amplios intereses culturales, pero que aquí cobra un protagonismo mayor. Nacido en Cuenca del Ecuador, en 1968, crítico y experto en arte, además de poeta, en Cristóbal Zapata

Cristóbal Zapata es claramente un poeta con voz y dicción, en una poesía que aúna cultura y vida o a la par, desbordante sensualidad y pasión de belleza y realidad

se mezcla con lúcido y elegante hacer la pasión poética del cuerpo, tocado y gustado sin tabúes y los naturales correlatos literarios o culturales propios del poeta docto, para quien (lógicamente) la cultura, la lectura, nunca está ni puede estar separada de la vida misma. Esto resplandece en la obra de nuestro poeta. Claro que hay evolución y variantes dentro de un timbre propio como es normal en todo poeta de voz y altura. Poemas en verso o prosa, siempre buscando la elegante nitidez retórica y la dicción que alce la pasión y la letra, el lector notará que en los primeros libros antologados el elemento amorio o sexual es mucho más directo. No

sólo el erotismo sino prácticas concretas. En poemas de título expresamente cultista y pictórico como «Embarco para Citerea» se habla de «los desnudos cuerpos del deseo» y ese es (en muchos esguinces) un motivo fundamental de esta poética del cuerpo y su placer básicamente heterosexual, pero abierto a temas ocasionales de homoerotismo como en «Residencial Olmedo, habitación 38» —un poema en prosa—, o más adelante en «No hay naves para Lesbos». Quizás un bello poema de remembranza amante —con sombra de Villon— sea «Las muchachas de H. H. (o Nueva balada de las damas de antaño)». Incluso en un libro más sobrio —desde este punto de vista— como *Jardín de arena*, no desaparece el tema de la pulsión y pasión erótica que, ello sí, a medida que pasan los libros y los años, se va volviendo más interiorizada, más honda, con otro tipo de explicitud, sin perder por ello, evidencia sensitiva. Como hubiera dicho Octavio Paz, en expresión cara al estructuralismo o la semiótica, Cristóbal Zapata es un poeta del «signo cuerpo», que además —me parece— quiere hacer resaltar un tanto explícitamente en este florilegio.

Personajes o escenas con excesos vitales (y sensuales) son frecuentes en esta muestra de lograda poesía, así el monólogo dramático puesto en boca de Caravaggio cuando está muriendo —según la biografía tradicional— en una playa estival cerca de Ostia: «Porto Ercole, verano de 1610». Otro signo de poema cultista se da en «Fernando de Herrera lee El Cortesano» donde nuestro gran clásico de una manierista poesía amorosa lee el célebre libro de Castiglione que tradujo Boscán, y que habla (entre otras cosas) de maneras galantes. Surgen aquí o allá en la lectura de esta antología entre el erotismo y la cultura, versos sugerentes para cualquier espacio o desde cualquier espacio, como: «Cuerpo supremo del tango: / entreabierto entrevistado». Y es siempre el habla del cuerpo, no sólo en lo correspondiente al libro final: «Muchacha hermosa que cruzas por la vereda / de mis ojos (...)». Avisé ya que el erotismo y la carnalidad en Zapata, siempre existentes, se van ahondando e interiorizando.



Dibujo de Washington Mosquera

EL JARDÍN DE OCTAVIA

Martina ha soñado un jardín para su hermana tierna.
Los tarros de leche que ha tomado Octavia
serán los vasos donde crecerán las flores.
Cantan los gladiolos, los crisantemos, las cinerarias,
crece cada mañana el jardín.
La fórmula láctea se ha vuelto humus,
otra savia, otro alimento,
el barro eterno de la vida.

Criar es crear
en medio de la tierra baldía.

OFRENDAS DE ESTACIÓN

Para Galo y Eugenia

Luvia de frutas en la yunga:
Chaparrón de los aromas.
Caen de sus ramas los mangos, los nísperos,
las naranjas y las pomarrosas.
Golpean la hojarasca
como si llamaran quedo,
reclamando nuestra atención,
advirtiéndonos de su entrega.

Es fin de año.
Y los frutos parecen comprender su destino:
han abandonado las alturas
para volver a la tierra,
para darnos el jugo, la pulpa,
la carne del mundo.
Nosotros los recogemos agradecidos,
ávidos de vida.

GEOMETRY DASH

De noche,
mientras duerme a mi lado,
Amaru toma mi mano
y me lleva hasta su sueño:
un laberinto fluorescente
que se llama Geometry Dash.
Allí me pierdo entre figuras extrañas
que arremeten sin tregua.
Con su zurda diestra,
con su voz avizora,
mi hijo me salva de la derrota.

NIDO

Depositas mi mano en tu sexo
como si devolvieras un pájaro
a su nido.
Allí mi mano crece,
se hace diestra
y vuela.

ÚLTIMO ROUND EN BUENOS AIRES

Para Teresa Arijón y Bárbara Belloc

Cruzamos las altas columnas dóricas
y ya estamos
en el país de los muertos:
REQUIESCANT IN PACE
reza el pórtico de esta ciudadela neoclásica.
Sin plan ni plano,
recorremos el cementerio ilustre
tal cual hemos paseado por Buenos Aires,
a la deriva de nuestros deseos.
En la ciudad de los vivos,
en la ciudad de los muertos
erramos una y otra vez.
Como Ginsberg y Orlovsky
fueron al Perú Lechaise
para encontrar los restos de Apollinaire,
en La Recoleta
Wilson Paccha y yo
buscamos la tumba de Macedonio.
Y no tardamos en encontrarla
junto a la de Gironde.
Extraordinaria sociedad postrera, pienso,
y deposito en cada nicho una rosa amarilla.

Nos sacamos fotos en las bóvedas de
Victoria y de Bioy,
hacemos una venia reverente
ante los monumentos nacionales
de Hernández y Sarmiento.
Entonces, inesperadamente,
aparece la descomunal figura de Luis Ángel Firpo,
delante de un esplendoroso cubículo de mármol,
ya fuera para siempre del cuadrilátero.
Con su bata de púgil esculpida en bronce
parece dispuesto a recibir visitas
en esta gélida mañana de otoño.
Lo toreamos,
nos paramos en plan de combate
como si nos defendiéramos de la muerte:
Wilson ensaya un paso diagonal
hacia adelante,
yo retrocedo.
Y amagamos lanzarle al campeón
un *uppercut* de derecha.
El «Toro Salvaje de la Pampa»
vs. «El Chacal de la Mitad del Mundo».
Primer round.
¡Suenan la campana!

En esta pomposa necrópolis
nos reímos con los muertos,
nos reímos de la vida,
nos burlamos de la muerte.

Es nuestro último día
en la Gran Bs. As.
Para sacudirnos de las cenizas funerarias,
cuando cae la tarde visitamos un prostíbulo
en Gómez Peña
(que es una calle y un tango,
como todas las calles de esta ciudad).
Mi amigo elige una beldad portuaria y rubia,
disfrazada de mucama,
yo siento retornar a la tierra y al origen
bebiendo ginebra
junto a una mujer del Chaco:
belleza primordial, Venus arcaica.
Y somos polvo enamorado de la carne
en la noche federal y ajena.

VOYEUR

Para Mónica y Carlos Vásquez

PETICIÓN PÚBLICA

Muchacha hermosa que cruzas por la
vereda
de mis ojos,
préstame tus piernas una hora, una noche,
cualquier medida de tiempo.
Yo te las devolveré fragantes,
encantadas,
llenas de luz.

Me has ofrecido tus senos en bandeja.
No como Santa Águeda,
entre los botones de tu blusa,
en esa abertura donde mi cuerpo tiembla.



Dibujo de Washington Mosquera

MI ESCRITURA EMERGE DESDE LAS PROFUNDIDADES DEL CUERPO ENTREVISTA A CRISTÓBAL ZAPATA

Grata coincidencia ha permitido que Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968) realice un sorpresivo viaje a Quito y amablemente me conceda un espacio de su tiempo para hablar sobre su más reciente obra, esta vez impresa en España: *El habla del cuerpo. Antología personal 1992-2015, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2015. Son más de diez años que no coincidido con él en una entrevista, desde aquella vez que, en el estudio de una radioemisora, hablamos sobre varias cosas: su inspiración poética y su labor cultural, sus proyectos y sus afanes, a propósito de su libro No hay naves para Lesbos. Lo encuentro lleno de energía, dispuesto a seguir en la brega cultural y atento, como siempre, a la inspiración que llega, el momento menos pensado, a la mente y al corazón del poeta. Y atento, también, a mi primera pregunta. IZ*

Entiendo que te encuentras orgulloso por este nuevo libro...

Antes que orgulloso, contento de que pueda haberse concretado este proyecto del cual no solo es responsable la editorial sino también la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, que ha financiado la impresión, pues de lo contrario, pese al auspicioso prólogo de Luis Antonio de Villena, hubiese sido difícil porque, al fin y al cabo, no es un buen negocio para una editorial española publicar a un poeta ecuatoriano que apenas se conoce fuera. Contento, pero sobre todo expectante de lo que pueda suceder, de los lectores que el libro vaya encontrando en el camino y de sus respuestas.

¿Abrigas la esperanza que el libro circule no solo en el Ecuador sino en España y que aparezca crítica en dicho país sobre tu obra?

Sería estupendo encontrar respuesta e interlocución en España. Eso dependerá también del empeño que ponga la editorial en distribuir el libro.

En el prólogo a tu libro Villena te califica como «sólido poeta». ¿Cómo entiendes esta solidez de la poesía o esto de la solidez de un poeta? ¿Cómo lo entendiste cuando él te dijo esto?

Los elogios halagan siempre pero prefiero tomarlos con una cierta reserva, una cierta prudencia, porque lo peor que podría suceder es creérmelos literalmente; lo más sabio es entenderlos como una forma de adjetivar, una forma de expresar la emoción o la empatía estética, emocional que te provocó su lectura. No obstante, quisiera pensar que el esfuerzo valió la pena, quiero decir, en momentos de optimismo creo haber escrito algunos textos interesantes. Tengo un cierto grado de inseguridad respecto a varios textos, pero en general toda certeza va acompañada también de una dosis de incertidumbre; una incertidumbre que cuando lees a tus modelos o lees a otros poetas que admiras puede volverse insalvable.

El cuerpo como objeto deseante y significativo al mismo tiempo, pues el deseo es en sí un depósito, una fábrica de sentidos múltiples

Pero, insisto, ¿qué es esto de solidez de la poesía? Tratándose del ensayo se podría entender con cierta facilidad, pero en la poesía... ¿Es, acaso, una respuesta estética?

Tal vez significa haber logrado construir un texto que tenga una solvencia artística, es decir, formal, técnica, conceptual, una solvencia juzgada a la luz del presente de la poesía y también de la tradición poética. Wallace Stevens, cuyos Adagia son para mí una guía ética y estética decía que «La gran literatura no es otra cosa que idioma cargado de significado al máximo». Cuando escribo, lo que procuro es explotar los sentidos posibles que atraviesan al lenguaje, a las palabras; trabajo con esa memoria, con ese lastre cultural que tienen las palabras, y con la emoción que despiertan, con todas sus connotaciones, con todas sus impregnaciones. De manera que todo esto tiene que ver con la solidez de un texto, es

un artefacto verbal autónomo que funciona internamente con cierto grado de precisión, y que a su vez tiene un alto voltaje comunicativo, un poder de contagio, una cierta irradiación.

¿Y cuáles son los caminos de tu poesía? ¿Por dónde vas? Porque Villena dice que tu poesía tiene una pulsión sexual o erótica. ¿Es así?

Sin duda. El deseo es el gran detonante; mi escritura emerge desde las profundidades del cuerpo, de todas sus funciones y disfunciones, de sus deseos, fantasías, es desde allí donde el poema cobra cuerpo, adquiere una corporalidad, desde ese cuerpo que mira, goza, disfruta de las evidencias físicas del mundo. Hablo del cuerpo porque soy un apasionado escucha del mismo, de su habla.

El cuerpo como expresión material...

El cuerpo sobre todo como una presencia física, como una entidad polifónica, poliédrica, que tiene distintos planos y emite sonidos diversos y, por supuesto, por todas las emisiones sensuales que provoca, el cuerpo como objeto deseante y significativo al mismo tiempo, pues el deseo es en sí un depósito, una fábrica de sentidos múltiples. Todo esto lo dice alguien que se mira como una especie de voyeur perpetuo, al aire libre, que se regodea y refocila ante el desfile cotidiano de la belleza, de sus vibraciones; atento a todos esos signos vitales, eróticos, que el cuerpo en su tránsito cotidiano exhala. Se trata de la búsqueda de la belleza en definitiva, y esa búsqueda tiene su origen en una suerte de fisura ontológica. En un hermoso texto sobre su amigo Giacometti, Jean Genet dice que «la belleza no tiene otro origen que la herida, una herida escondida o visible que todos llevamos dentro». Quizá lo que llamamos arte nace de esa herida profunda.

Pero Villena como que recomendaría una antología menos sensorial.

Sí, dice algo así. Ahora, ahí no sabría cómo hacerlo, porque lo que he dejado a un lado no es mucho de todo lo publicado. En la antología habré omitido alrededor de quince textos y no sé si allí haya algo que no esté traspasado

de este elemento sensual. Soy eminentemente un escritor que opero con esas motivaciones, soy alguien que escribe como una especie de respuesta a esos estímulos físicos, que tienen como epicentro el cuerpo, pero al mismo tiempo trabajo con otros elementos que son adyacentes o colindantes; trabajo desde la poesía misma, desde el arte o el cine, desde las diversas motivaciones que provienen del universo de la cultura, como Villena subraya en el prólogo. Entre estos últimos, con ciertos personajes que por distintas razones han quedado como al margen de la historia o que, a su vez, llevaron a cabo un proyecto literario o artístico por el cual siento una profunda empatía y admiración. Por ahí están Caravaggio, Courbet, Degas, Armando Reverón, Luis A. Martínez, David Ledesma Vázquez, César Dávila Andrade, etcétera, son algunos personajes en los que he encontrado unos paisajes, unos territorios comunes y cuya obra, además de su trayectoria vital, ha sido para mí una rica fuente de sugerencias. Otras veces esos personajes vienen de la ficción: del cine o la literatura.

Hacer una antología ¿no es algo así, y según tus mismas palabras, como officiar la liturgia del adiós?

Hay algo de eso, por eso mismo me he demorado en este proyecto, no me apuré hasta ahora en trabajar una antología. Por lo demás, también convivo con ese sentimiento de despedida, cada vez más me invade una sensación de fragilidad, de mortalidad...

Mira que estás llegando a tus cincuenta años...

Sí, por supuesto. Me encuentro en ese estado de «impermanencia», para usar un término que ha puesto en boga el actual curador de la Bienal, un estado de transitoriedad, diría. En ese sentido, la antología es una apuesta, quizá ilusoria, por dejar una impronta, una pequeña huella de mi tránsito, de mi paso un poco desordenado por el mundo.

Pero esto que ha dicho el curador de la Bienal tiene un sentido profundamente cristiano...

Claro. Aunque el origen del término «impermanencia» está en el budismo,

participa también de un sentimiento cristiano profundo. No es gratuito que uno de los géneros importantes de la pintura barroca sea el de la vanitas, llena de símbolos alusivos a la temporalidad de la vida. Yo me inscribo en ese filón cultural del barroco histórico: tiendo a recordar que soy hombre y mortal.

Pese a este sentimiento de transitoriedad, ¿vas a seguir escribiendo, vas a seguir escribiendo con el cuerpo?

Sí, con todo lo que el cuerpo piensa y con todo lo que el cuerpo imagina, con todas las carencias del cuerpo, con todas sus averías y aprehensiones, porque este sentimiento de mortalidad es parte de la aprehensión con la cual convives, de la angustia ante el tiempo. Siempre estoy mirando, siempre estoy leyendo las manifestaciones del cuerpo en el espacio, el uso que los otros hacen del cuerpo. Qué pasa digamos entre Vanessa Mae y el violín, o entre el cuerpo espléndido de Khatia Buniatishvili y el piano cuando interpreta a Schumann, o de tantas otras pianistas el momento en que ejecutan, allí ocurre una especie de deflagración cósmica. Hay en algunas de ellas una relación definitivamente sexual, cargada de un erotismo primigenio, poderoso, de un impulso por fusionarse, por fundirse con el instrumento de interpretación. Por lo demás, el cuerpo es el mayor intérprete del mundo, está siempre traduciendo y transformando su experiencia de la realidad, su relación con la realidad. Me gustaría decir que soy un intérprete obcecado del cuerpo femenino: no puedo dejar de tocarlo y leerlo.

De ahí el título de tu obra... el habla del cuerpo.

Sí, aunque no fue fácil dar con él. A veces los títulos se imponen del modo más fortuito. El cuerpo es por sobre todas las cosas un objeto parlante, un emisor y receptor de sonidos y de voces, el cuerpo es música, no en vano se habla de tono y de volumen muscular. El cuerpo habla siempre incluso cuando está callado. Quizá «La música del cuerpo» hubiera sido un mejor título...

Pero el título estaba ahí, como flotando.

Efectivamente, estaba flotando, latiendo. Fíjate que mi primer libro se llamó *Corona de cuerpos* y este de ahora se llama *El habla del cuerpo*, así como mi segundo poemario lo llamé *Te perderá la carne* y mi libro de cuentos se tituló *El pan y la carne...* Hay una especie de palabras fetiche,

que son como recurrentes, son palabras para mí esenciales en tanto quizá resumen mi comprensión y experiencia del mundo; en torno a tres o cuatro palabras ha ocurrido este río, este flujo textual.

O sea que tu poesía es una respuesta a tus experiencias con el cuerpo.

En gran medida, en gran medida. Creo que hay un fuerte ingrediente autobiográfico en la acepción más vasta...

¿Lecturas incluidas?

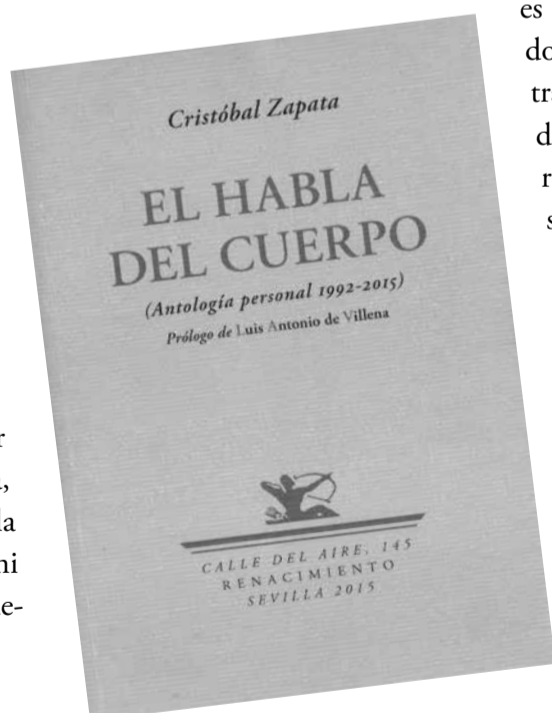
Lecturas incluidas, por supuesto. La biografía de un escritor es también una biografía intelectual, es también su biblioteca, su archivo cultural.

O experiencias de otros narradas a ti...

Experiencias de las que me apropio, en las que me proyecto, pero que en un caso u otro suponen una identificación o al menos una empatía de orden emocional, intelectual, por su deriva, por su trayectoria, en definitiva por el naufragio final que esas vidas entrañaron. Tengo una fascinación romántica por el fracaso y la pérdida, quiero decir los que fracasan o pierden por la desmesura o diferencia de su aventura vital me resultan mucho más atractivos que los triunfadores. Por lo demás, nada más abominable que el éxito, esa obsesión vulgar y pequeñoburguesa que preocupa a tantos colegas jóvenes y viejos. O al menos yo tengo una carencia genética de ese impulso: he dedicado mi vida más a los otros, a escribir sobre los otros, a mirar a los otros, que a realizar mis propias tareas. En fin, pienso que un artista no debería aspirar al éxito sino a la gloria, en un sentido casi teológico, pues es preferible gozar de la intimidad de los dioses que el aplauso de los pobres humanos.



Dibujo de Jean Pierre Reinoso



Hemos hablado de la antología que supone la apertura hacia los finales, pero tú también has hablado del cuerpo, que representa una persistencia terrenal. Tomando tus palabras ¿somos polvo enamorado de la carne?

Me afirmo en este verso, pues me parece que la concepción erótica del mundo —en la acepción más vasta—, es de las pocas salidas que tenemos para atisbar un planeta menos demencial del que vivimos. El otro día pensaba que el estado actual del mundo parecería que ha llevado a las últimas consecuencia los postulados de las vanguardias: Breton decía en el Segundo Manifiesto Surrealista que el acto surrealista perfecto era salir con un revólver a la calle y disparar a la multitud indiscriminadamente, mientras los futuristas hacían una apología delirante de la velocidad y de la guerra, si miras con efecto retroactivo estos programas resulta que los popes de la vanguardia parecen no solo vaticinar esta época bastante desquiciada sino ser sus autores ideológicos. Por ello hay que repensar en los poderes del cuerpo, porque Eros está profundamente asociado a la vida y a la luz, mientras Tánatos es el reino de la oscuridad y la destrucción, de la muerte tan temida.

Pero la noche también es oscuridad y en la noche, los placeres del cuerpo se exacerban.

Si, por supuesto, la noche es un reino absolutamente propicio para ello, pero no estoy hablando de la noche sino de la oscuridad. La oscuridad en un sentido simbólico o metafórico claro. La noche es siempre la promesa o la ilusión de lo infinito. Una ilusión que se pierde con el tiempo. Además, la noche es la posibilidad de la claridad; la noche alberga en germen los signos de la claridad. Hay un poema recogido en la antología titulado «Arte rupestre», que dice «en la penumbra del mundo / un hombre y una mujer reinventan el fuego, / y sus cuerpos encienden / como luces de Bengala / la noche». El fuego del deseo es lo que nos alumbró y nos mantiene vivos.

Cecilia Ansaldo en un comentario reciente a tu libro ha dicho que «el poema le pone palabras a una experiencia de muchos». Sería de desear, entonces, que el lector de tus poemas, leyéndolos, no se resista a la vibración de su cuerpo con la lectura de tu «habla del cuerpo».

Eso es lo ideal. Si la poesía y la literatura en general tienen un sentido, es que te reconoces como lector en ese texto y le das un sentido más pleno a tu propia experiencia vital. Algunos amigos me han contado que han usado mis libros como una especie de afrodisíacos de velador, con estupendos resultados... Espero entonces que algunos de mis textos nuevos sigan poseyendo esas propiedades.

O sea que tus poemas deberían estar en el itinerario de los amantes.

Sería maravilloso, pero de los diletantes también, de aquellos que ejercen cotidianamente el deleite, el gozo de los placeres, de los sentidos...

Acaso estos diletantes nos den lecciones a quienes nos creemos maestros...

Puede ser así, en efecto, puede ser...

¿Queda algo por decir?

No sé. En definitiva, lo que espero como lector y autor es que un poema, un texto, sea una especie de refugio existencial-simbólico,

aunque sea provisional. Ahora existe toda una moda con cierta escritura experimental, que en algunos casos es estupenda —poner el lenguaje a prueba, al límite, es un hábito que no debe perderse, pues revitaliza la lengua y la poesía misma— pero que muchas veces se agota en la verborrea o en la mera pirueta tipográfica. Y entonces yo digo que lo que esa poesía construye

son unos andamios y éstos, por vistosos que parezcan, son frágiles, desmontables y, al retirarse, lo que tiende a quedar es el vacío, no un vacío fecundo, sino un vacío desolador. Yo aspiro a que mis poemas sean una pequeña guarida, un espacio donde quedarte después de que se hayan quitado los andamios que son meras herramientas de trabajo, medios y no fines de un objetivo un poco más grande. Pero esa es otra ilusión, otra fantasía.

Pienso que un artista no debería aspirar al éxito sino a la gloria, en un sentido casi teológico, pues es preferible gozar de la intimidad de los dioses que el aplauso de los pobres humanos

Y el poeta, que ha estado mirando de soslayo el reloj, se levanta apresurado para cumplir los otros compromisos que una apretada agenda así lo exige. Es que las pocas horas que ha transcurrido en la capital, ahora, ya en la tarde, están por extinguirse. Con un apretón de manos y siempre cortés como él suele ser, me pide que le envíe esta entrevista para revisarla. Y así lo he hecho para que el lector posea una versión lo más fiel posible de sus palabras, que no se las ha llevado el viento pues, por fortuna, quedan, aquí, recogidas en estas páginas.

CARTAS A DAVID: POEMAS DE FRANKLIN ORDÓÑEZ LUNA

CARTA I

Ya no soy el niño que vestido de blanco escribía versos.
Mi madre canturrea pasillos, cocina lentejas y tras su ventana la pared es un mineral interminable.
Los árboles crecen, la chacra da el maíz y las zarandajas en flor son mensajeras de la muerte...

Mis versos caen.
Se entierran. Adoloridos buscan refugio.
Mañana crecerán, serán capulíes amargos...
Mi madre cogerá uno y escupirá mi sangre.
Bondadosa me encerrará en el cuarto de castigos. Ahí donde mi hermano (apoyado en la oscuridad) espera que me haga más hombre.

Desde la colina el pueblo es una concha de cieno.
En él juegan los chanchos.
A la orilla el loco, el desquiciado, Palacio.
Este pueblo ha parido héroes con sangre de espanto...
Los héroes corren, pero arrastran el dolor del pueblo en sus entrañas.
El pueblo duele como perra,
Como perra ladra,
Fornica
Canta...

Como dijo el poeta habrá que cazar a la madre y matarla.
Habrá que cazar al pueblo y matarlo...
Habrá que escapar sin nombre, sin sangre,
Sin mapa.
Perderse en los desiertos peruanos... inmensos y lunáticos.
Habrá que perderse en sus arenas,
Buscar sal, espondylus, sosiego entre las momias.
Bendita paz la de la muerte con arena en los labios, el cráneo
Y la entrepiera.



Dibujo de Washington Mosquera

CARTA II

Muros. Levantaré muros entre mi sangre y los fantasmas de mi infancia.
 Con cal levantaré muros.
 Detrás la sangre,
 Detrás la risa de la infancia,
 Los espectros que a mis quince escupían en mis manos...
 Levantaré muros y dejaré atrás mi sangre, al pueblo miserable que arde...

Sí, madre, ya cumplí los cuarenta.
 Sí, he amado (¿es tener atravesadas sus huellas en la garganta?)
 No, madre, viviré solo,
 ven a visitarme, juntos tejaremos mi mortaja.
 Por favor, miente al mundo que nació feliz...

CARTA IV

R regreso a la habitación de mis padres...
 Al lúgubre espacio entre marfil y canela.
 Siento el olor a polvo, a medicamentos,
 A las angustias que mi madre guardó por milenios en sus venas.

De a poco ella pobló las paredes de estampas de santos,
 de bultos de
 Vírgenes, dioses... fotografías en blanco y negro con el féretro y la tierra de mi abuelo.
 En la otra asoma mi tío, el sacerdote, sentado en una silla con su hábito y su condena —un crucifijo le cuelga entre las piernas— A su alrededor sus hermanos (el más taciturno es mi padre).

La cama es amplia y en ella reposan los huesos de mi madre, sus venas secas,
 La calavera repleta de soles y venados...
 La cama es amplia y en ella reposan los huesos de mi padre, su sonrisa retorcida,
 El tórax que es una caverna poblada de murciélagos y galeones...

En esta cama vine al mundo. La muerte me sonrió con su labio leporino...

CARTA III

T e veo sentada en la isla, rodeada de textos y recuerdos: libros, tesoros y astrolabios.
 El emperador te custodia. A veces no sé si él eres tú o que de él no te habita.
 Su rostro de piedra de a poco cobra tu rostro, las líneas son similares y las canas. Sus ojos vacíos (oscurecidos por décadas) cobran vida y te contemplan, tienes los ojos del joven, su risa y su voz seca. Permites sus caricias, permites su aliento, permites que su pasión te recorra por las caderas y el bajo vientre. Lo permites... Grace.

CARTA V

LOS GUANTES DE LA MUERTE

C ae la tarde,
 El gallo de colores que cuelga en mi balcón canta con el viento...
 Los perros a lo lejos ladran. Vociferan mi nombre.

Recuerdo las noches heladas de la frontera. Recuerdo mi angustia que la intentaba matar con versos y oraciones. Libro tras libro para dejar la aldea... Una noche intenté suicidarme con una cuerda de hilo... El día era pesado y eterno. Con la noche renacía; vampiresamente me alimentaba de libros (historias de aldeas, patriarcas, mitos y fantasmas), de música (Bosé y su ambigüedad liberadora y amarga). Las noches de los sábados eran sagradas: lo recibía armado con un viejo televisor, un vaso de leche y galletas... masturbación con películas en blanco y negro... La noche siempre tan generosa y profana. Las noches de mis cuarenta son diferentes, duermo con una doble tranca en la puerta para que los ladrones me den tiempo a abrir los ojos... A su tiempo llegarán. Los esperaba —les diré— ¿Llegan cargados de pólvora y balas?...

Las noches de mis cuarenta son tan diferentes a las de mis diecisiete. Ya no maúllo, ya no soy huésped de un cuarto, esta aldea es mía y mis raíces penetran la tierra hambrienta... los perros ladran...

La muerte ya sube mis gradas. Escucho sus pasos. Traerá pasamontañas, guantes. Tendrá voz áspera y dientes blancos. Manos grandes... Sí, tendrá tus ojos. La llamaré salvación...

MAGNUTRÓN, SUPERHÉROE

Santiago Páez

Jor-El, científico y astuto político del planeta Krypton, ha descubierto que su mundo desaparecerá como consecuencia de la desidia criminal de sus habitantes. Desesperado, envía dos naves hacia la Tierra; en cada una de ellas viaja uno de sus hijos gemelos: El-Khar y Kal-El. Ambas astronaves llegarán a la Tierra, años luz después de que Krypton se haya convertido en ceniza cósmica.

Kal-El llega a Ohio, en Estados Unidos, y allí es adoptado por un granjero; luego se convertirá en periodista y habrá de llevar una doble vida: la del tímido reportero Clark Kent, y la de Superman, héroe que combate contra criminales de toda laya ayudado por un conjunto de superpoderes que provienen de su naturaleza extraterrestre.

Superman siempre vence en sus luchas e impone el bien y la justicia, enfrenta a gánsteres que tratan infructuosamente de herirlo con sus ametralladoras o a malvados terroristas que intentan dinamitar el Golden Gate o alguno de los rascacielos del gran New York. Como su cuerpo es inmune a las balas no demora en reducir y dominar a sus oponentes y en entregarlos a la policía; a veces, incluso, él mismo lleva a los criminales a la cárcel sin demorarse en juicios ni lidiar con abogados y jurados.

Casi podríamos decir que la vida de Superman es aburrida, el único enemigo que algún trabajo le da es Lex Luthor, una mente maestra del mal, un archicriminal que a veces logra neutralizar sus poderes de extraterrestre; pero aún él sucumbe a la larga ante esa fuerza de justicia y de moral que es Superman quien, siempre luego de sus luchas, vuela sobre la ciudad, poderoso e invencible, mientras grita:

—¡A luchar por la justicia!

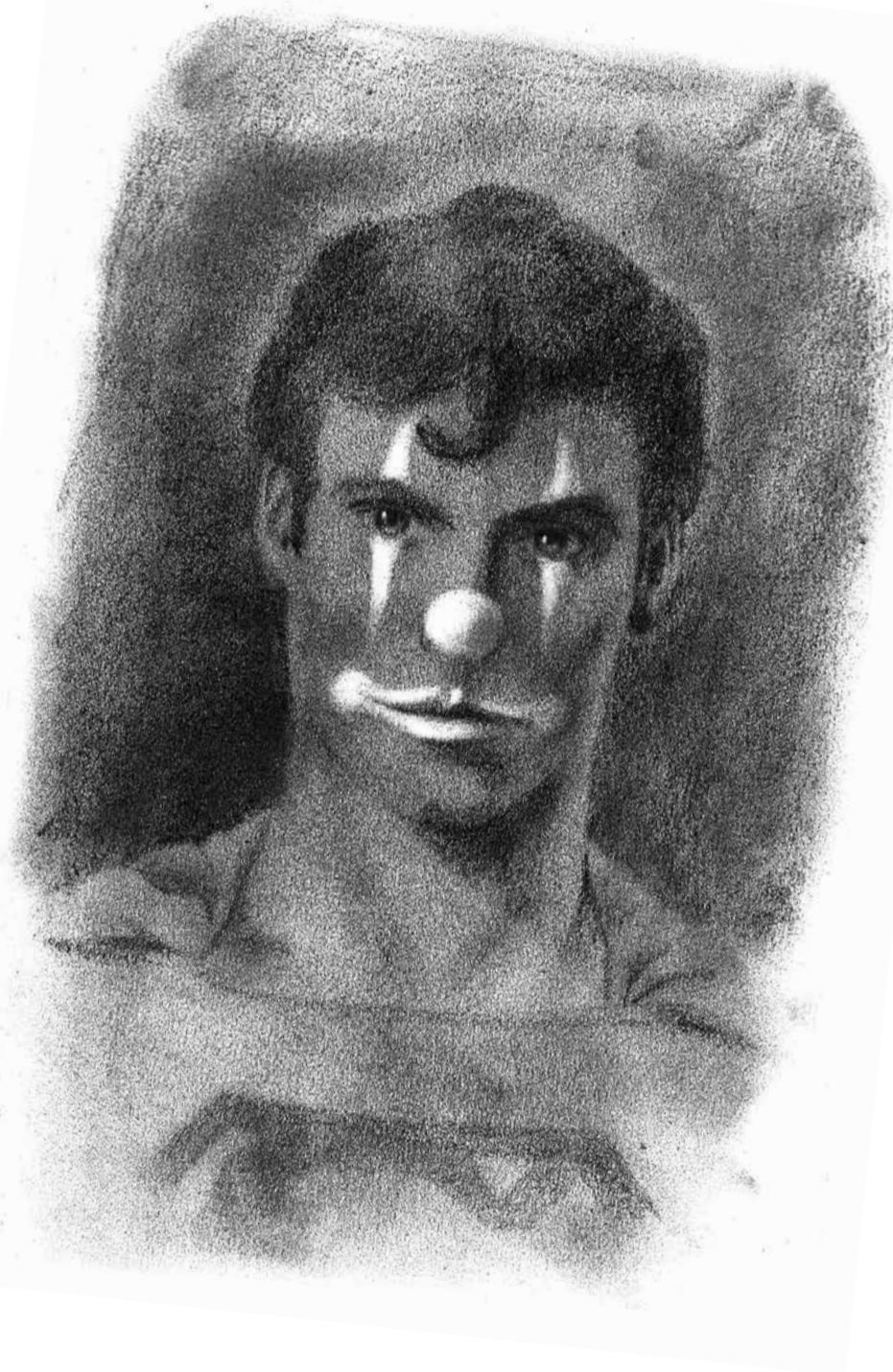
El otro hijo de Jor-El, llamado El-Khar, en cambio, ha aterrizado en los barrios miseria de una ciudad latinoamericana, en los Guasmos de Guayaquil. Allí, es adoptado por un payaso que actúa en los buses que recorren las

calles del

su condición de extraterrestre en cada uno de sus combates y, sin embargo, fracasa en todos ellos: el mal, el origen del mal, siempre lo elude; a veces, ni siquiera logra detener a los mínimos malhechores que son las cabezas visibles de ese mal omnipresente y que se manifiesta en el hambre, la brutalidad de los ciudadanos o la corrupción de nimios y poderosos.

Con frecuencia debe defender a los pobres de la policía, a la policía de los jueces, a los jueces de los políticos y a unos políticos de otros políticos. En una oportunidad, siguiendo sus ideales de justicia, detuvo a una pandilla de asaltantes, los llevó a la Penitenciaría Modelo de Guayaquil, los dejó encarcelados allí y luego, tras ver las condiciones de insalubridad en las que los pandilleros tendrían que vivir en esa cárcel, y siguiendo siempre sus ideales de justicia, tuvo que liberarlos él mismo, enfrenando a los guardias de la prisión que le dispararon —inútilmente claro— con sus viejas escopetas de fabricación nacional. Antes de huir, y en un descuido, los maleantes recién liberados le robaron la capa. Después de eso su disfraz de superhéroe nunca fue el mismo.

Con el paso de los años y con la acumulación de sus fracasos, El-Khar va refugiándose en la personalidad del chispeante payaso Magnumín, hasta olvidar, completamente, su otra identidad de Magnutrón, el superhéroe. A veces va al cine y ve en la pantalla las aventuras de Superman, su hermano de Ohio, y se divierte como cualquier otro guayaquileño pobre; luego, se pone su disfraz de payaso e imita —en los buses— a Superman. Ese es uno de los números que más gusta a los pasajeros.



Dibujo de Jean Pierre Reinoso

gran puerto, en sus aceras y en sus esquinas. Con el paso de los años, El-Khar sigue el oficio de su padre adoptivo y se convierte en el payaso Magnumín, y recorre la ciudad bajo esa cobertura mientras, en su personalidad de Magnutrón, lucha contra las injusticias, defiende a los débiles y enfrenta a los corruptos. Usa los superpoderes que le da

«CADA EXPERIENCIA QUE TERMINA SE CONVIERTE EN RECUERDO. NADA ESCAPA A ESE DESTINO».

DE LA NOVELA INÉDITA *LOS NOMBRES OCULTOS*

Diego Araujo Sánchez

Había mentido, había disfrazado la verdad; más aún, asesinado la verdad.

Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*.

En realidad todo lo que se cuenta, todo aquello a lo que no se asiste, es solo rumor, por mucho que venga envuelto en juramentos de decir la verdad

Javier Marías, *Así empieza lo malo*.

La verdad puede llegarnos, bien lo sabes, por caminos tortuosos y llenos de misterio.

J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*.

1

¿Por qué regresa a su memoria, de forma insistente, el rostro de Antonio Leiva en medio de un charco de sangre? El Buick sedán azul oscuro, de cuatro puertas, cuya carrocería siempre brillaba reluciente a las puertas de Ministerio de Hacienda, parecía un mueble desvencijado en la quebrada a la que se precipitó al salirse de la carretera. La huella del frenazo se prolongaba por más de veinte metros desde el empedrado de la calzada hasta la cuneta a la derecha de la vía en donde rodó hacia la zanja, dio una vuelta de campana y quedó llantas arriba detenido entre los matorrales, con dos boquetes en el techo atravesado por las ramas.

¿Alguna vez sospechó que esa pistola Walther calibre 6.35, que llevaba en el bolsillo del chaleco como un talismán para los viajes, le abriría las puertas al viaje sin retorno? Leiva, incorporado a medias, sostenía el arma con su mano derecha. Una mueca indefinida, que no delataba terror ni miedo, tal vez solo el encuentro con lo inesperado, quedó impresa en su rostro como sobre un amarillento pergamino.

En esa madrugada fría y lluviosa del miércoles 27 de febrero de 1935, el chofer de la Presidencia de la República había salido de Quito a las cinco de la mañana; cuarenta minutos más tarde le sorprendió la muerte, al volante del automóvil del Ministerio. ¿Por qué no manejaba el carro de la Presidencia?

Los asientos delanteros se mantenían limpios; pero la sangre que brotaba de la sien derecha de Leiva había manchado el tapiz del techo y se deslizaba hasta quedar retenida cerca de la puerta; se veía un coágulo en la cubierta hacia el lado del asiento del chofer. No se habían roto o trizado el parabrisas, ni las lunas de los faros ni vidrio alguno, aunque a Manuel Romero le sorprendió hallar abierta la ventana posterior del lado derecho. Las salpicaduras de barro y rasgaduras en los recubrimientos interiores del vehículo, le recordaron los pajonales quemados del páramo. El olor de gasolina y aceite se le impregnó en la ropa, en el cuerpo, en su memoria, como una marca de muerte.

Los periódicos y las juntas liberales persistían en una perversa campaña de difamación y odio contra el Gobierno, repetía el Presidente

El bus interprovincial había llegado pasadas las siete y media de la mañana al lugar del siniestro, cuando la neblina no se disipaba del todo y envolvía con un tono grisáceo y fúnebre el paisaje. Un hombre a caballo, sombrero de ala ancha negro, embozado con un poncho marrón y forradas las piernas con piel de borrego y botas de caña alta, les hizo señas para que se detuvieran; pero el bus no redujo la velocidad. El jinete espoleó el caballo para seguir la marcha del vehículo; los gritos de los pasajeros obligaron al chofer a frenar. «En la primera curva, se volcó un carro del Gobierno; una persona se halla adentro. Por humanidad, ayuden a salvarlo», se escuchó la voz grave del hombre desde la cabalgadura.

Romero bajó al barranco junto con el conductor, su ayudante y un grupo de pasajeros; la mayoría se quedó al borde de la carretera. Al acercarse al vehículo, se topó con aquella visión de la muerte que, desde entonces, regresaría a su mente, sin que nada pudiera borrarla, y que removía una herida fresca, la de la muerte de su padre, hace un año y, otra más antigua, que destruyó la felicidad de su infancia, la de su prima María Augusta; las dos le traían el oscuro peso de la culpa.

El ayudante se metió a gatas por la ventana trasera abierta. Manuel solo introdujo la cabeza. Leiva se hallaba sobre el interior del techo en el lado del asiento del acompañante; tenía una de las piernas recogida y la otra ligeramente doblada

como para levantarse; la mano izquierda, en la frente; con la derecha sostenía una pistola en actitud de defensa; todavía mostraba el cuerpo esporádicos y frágiles movimientos intermitentes; pero, en segundos, se perdió el tenue brillo de los ojos entre los párpados amoratados; la cabeza se inclinó sobre el pecho y el cuerpo quedó inmóvil. Así lo encontró Manuel Romero en el vehículo volteado.

Leiva era bastante conocido en la ciudad: desde hace más de 15 años servía como chofer oficial de los mandatarios que se sucedían en la Casa de Gobierno. Por su trabajo como reportero del diario «La Mañana», Manuel lo había visto muchas veces al volante del automóvil presidencial; algunos domingos por la tarde, recordaba haberlo hallado correteando feliz por el parque de La Alameda, junto a su esposa y sus hijos. De contextura mediana, pero con unas libras demás de peso, que le daban una apariencia de más años que los cuarenta y cinco recién cumplidos, Leiva era de temperamento afable, tranquilo y muy poco extrovertido; casi nunca se le escuchaban gritos destemplados o palabras groseras; tampoco se excedía en el consumo de licor, ni se reunía con los amigos a jugar billar o cartas después de la jornada de trabajo; prefería llegar pronto al hogar. Se había casado con una mujer trece años menor que él, con quien, en tres lustros de matrimonio, había procreado cuatro hijos. El tiempo no había borrado en ella las atractivas facciones de su rostro. Los dos se llevaban bien, jamás habían tenido una pelea seria; vivían de forma modesta, pero contaban con una remuneración estable y no debían pagar arriendo alguno por las habitaciones en la Cochera Presidencial.

Manuel vio otra vez al hombre que momentos antes detuvo el bus San Francisco; supo que era el dueño de la hacienda en cuyos terrenos cayó el automóvil al salirse de la carretera. Ahora, en su rostro descubierto, se notaba que el sol y el viento del páramo habían dejado unas huellas como de mordeduras en la piel blanca enrojecida. El propietario había asumido el mando de la operación: daba órdenes de pasar los cabestros por las llantas, traer palas y azadones, cortar la maleza y meter las vigas para dar la vuelta el vehículo y sacarlo de la zanja. A los lados de la carretera se habían detenido dos buses más y tres autocamiones que llevaban leche de las haciendas de la zona a la capital. Alrededor de sesenta personas acompañaban desde allí, con un coro de comentarios y murmullos, los esfuerzos de quienes rodeaban al automóvil para ponerlo sobre las cuatro llantas y sacarlo de la quebrada. Cuando lograron por fin darle la vuelta, se abrió de forma imprevista la puerta del lado del conductor, se deslizó

desde el otro lado al suelo el cuerpo del hombre muerto y se escuchó el golpe de su caída y el ruido de las herramientas que rodaron del interior del vehículo. Las voces de las mujeres repetían, en un lúgubre y sibilante lamento, «pobrecito, pobrecito, el muerto». Manuel vio el cadáver tendido en el terreno inclinado: le impresionaron los párpados hinchados, violáceos y ennegrecidos y los ojos que parecían fuera de sus órbitas. El olor a gasolina y aceite, empozado en la quebrada, lo penetraba todo.

Uno de los individuos que ayudó a llevar el cadáver hacia la carretera, bajo las órdenes y vigilancia del dueño de la hacienda, revisó los bolsillos en los que encontró una libreta con el nombre de Antonio Leiva, unas pocas monedas, una pequeña llave para calibrar los platinos, un lapicero verde, un sello esmaltado con el escudo del Ecuador, dos números de la lotería; de la mano izquierda del muerto, desprendió a la fuerza un anillo de oro. Manuel se vio obligado a correr hacia el autobús. La bocina sonaba con premura insistente y desconsiderada.

La imagen del chofer de la Presidencia muerto regresó con más fuerza a su conciencia, cuando al día siguiente se enteró, por la crónica de «El Comercio», que había desaparecido la pistola. Sin embargo, él vio el arma en las manos inmóviles de Leiva. ¿Quién se la robó? La sospecha le vino de inmediato: el ayudante del conductor del bus San Francisco. No en balde le habían provocado rechazo y desconfianza su mirada esquiva, sus ojos pequeños y enrojecidos, el brillo de la calza de oro que exhibía al sonreír y hasta la casaca que llevaba, de color caqui, como de uniforme militar. El ayudante fue el primero en entrar al carro volcado; lo buscaría en la estación terrestre y le enrostraría el robo. El examen del arma era indispensable para conocer la verdad.

Romero había salido de Quito para recuperarse del golpe de perder su empleo por la resolución

del Gobierno de clausurar el diario. Al mal tiempo buena cara, pensó: pasaría los días de carnaval en Ambato, con los primos, hacia quienes se sentía ligado por el agradecimiento, el afecto y los recuerdos de la infancia; después, visitaría a su madre en Riobamba. Pero la imagen de Leiva muerto no le dejaba tranquilo. Aunque su carrera de periodista se había truncado, las circunstancias parecían haberle elegido para revelar un hecho del que acaba de ser testigo. Se hallaba obligado a dar a conocer la verdad. Sería una forma de conjurar sus secretos demonios internos.

«Chofer de la Presidencia muere al precipitarse su carro en un barranco. Trágico suceso ocurrió en una curva de Santa Rosa debido a la densa neblina y cuando viajaba a una velocidad de 30 ó 40 kilómetros por hora cayó el auto a cuatro metros de profundidad. Hay la conjetura de que, al recibir el fuerte golpe y en un momento de desequilibrio mental, se disparó un tiro en la sien derecha; fue robada el arma que siempre llevaba consigo. Médicos de la policía verificaron la autopsia». Los titulares de «El Comercio» bailaban ante sus ojos. Manuel compró el diario; lo tomó anhelante para dar un vistazo a la primera plana, con la intención de saltar a la página interior en donde se desplegaba la información. Sin embargo las dos fotos que acompañaban la noticia principal le retuvieron en la portada: en la imagen de la izquierda, se veía el vehículo que había sido retirado del barranco y puesto sobre sus llantas gracias a los pasajeros de los buses y camiones que se habían detenido a prestar auxilio y a los trabajadores de la hacienda que lindaba con la carretera. La propiedad se llamaba Carapungo, si bien los diarios la identificaban como Santa Catalina. En la foto aparecían a un lado y al fondo, unos pocos policías que rodeaban el vehículo y las vigas que sirvieron como palanca y carriles para empujarlo entre la maleza; en primer plano, al otro lado, el Jefe de Tránsito

y el Comisario Serrano. La placa No. 005 del carro oficial parecía la sonrisa de un naufrago a salvo en tierra firme. La foto de la derecha debió haber sido proporcionada por la familia de Leiva: Antonio, con el pelo corto, recién peinado, lucía terno oscuro y un chaleco de lana, de rombos. La esposa tenía puesta una mano sobre el hombro del marido. Dos de los hijos menores posaban con una sonrisa forzada.

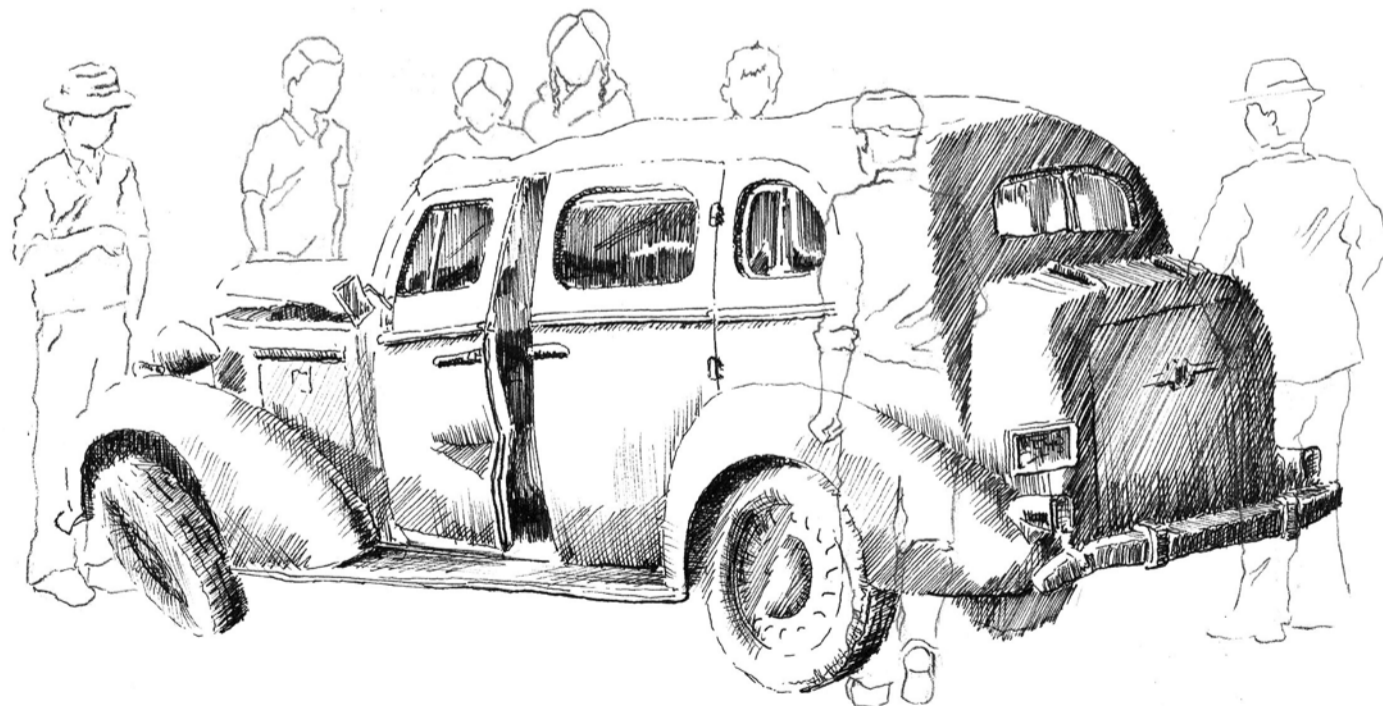
¿Por qué la crónica del diario se adelantaba a asegurar que el carro se volcó por la neblina y que el chofer se quitó la vida? Más aún, conjeturaba que Leiva sufrió un golpe seco que le dejó aturdido «y que, en un momento de desequilibrio mental, sacó la pistola que llevaba siempre consigo y se disparó un tiro en la sien derecha».

«Eso no tiene pies ni cabeza», pensó Manuel. Dobló el diario y decidió ir a la estación en búsqueda del ayudante del conductor que, un día antes, le había traído a la ciudad de Ambato.

2

Los seres humanos son memoria. Nuestras células traen las voces de padres y abuelos; nos conectan con los antepasados, la familia, el clan, la tribu, y transmiten pulsiones y quizás hasta conductas por medio de una memoria genética acumulada. En ese sordo ruido, que apenas entrevemos durante raros instantes, deben quedar grabados hasta rumores de la expulsión del paraíso.

¿En qué magma de herencias se halla asentada mi conciencia? ¿Qué contiene la zona oscura a la cual esta jamás penetra? Tal vez solo con la ayuda de algunas imágenes de la poesía o la iluminación del místico o la meditación del santo los seres humanos puedan aproximarse a esos estratos profundos donde se escuchan los rumores de la especie.



En la imagen de la izquierda, se veía el vehículo que había sido retirado del barranco y puesto sobre sus llantas gracias a los pasajeros de los buses y camiones que se habían detenido a prestar auxilio y a los trabajadores de la hacienda que lindaba con la carretera.



Mi padre, con la barba crecida, enflaquecido, camina impetuoso hacia la casa; el macfarlán negro que lleva alarga su figura; le escoltan dos soldados y, a su paso, los ojos de los vecinos.

Dibujo de Jean Pierre Reinoso

Cada experiencia que termina se convierte en recuerdo. Nada escapa a ese destino. Todo momento se almacena en los subsuelos de la conciencia o en otras capas menos profundas, en aquella superficie movediza donde lo vivido se mantiene en guerra contra el tiempo hasta que, tarde o temprano, se difumina como nuestros propios rostros en la luna empañada de un espejo. Toda persona, hasta la más amada, se halla en trance de desaparecer, de quedar retenida apenas por la red de memoria y perdurar solo como imperceptible huella en la conciencia del amante. ¡Ah la fugaz ilusión amorosa!

Qué paradójico es el pensamiento, ilimitado y reducido al mismo tiempo: nuestra identidad psíquica es una corriente que no cesa, pero a la par es un flujo semejante al que pasa por otros seres, porque sus aguas provienen de las mismas fuentes: las configuraciones sociales, la historia, la cultura. Y todas estas son sumas de la memoria.

¿Qué memoria llevo de mi padre? ¿Y del abuelo colombiano a quien jamás conocí, que llegó a Esmeraldas después de salir de su país como un perseguido político? ¿Y de los venerados genes maternos? Mi recuerdo infantil primero y más brumoso: un bullicio repentino se levanta en la casa silenciosa. «Traen a don Alejandrino, traen a don Alejandrino...» Las voces de las mujeres resuenan entre las anchas paredes de adobe y recorren oscuras por los corredores alfombrados. Sigo a mi madre que se dirige ansiosa hasta el balcón esquinero desde el cual se ven enfrente la iglesia y el mercado de Santa Clara, con la estructura de hierro y zinc traída de Europa.

Mi padre, con la barba crecida, enflaquecido, camina impetuoso hacia la casa; el macfarlán

negro que lleva alarga su figura; le escoltan dos soldados y, a su paso, los ojos de los vecinos. Lo han soltado después de más de seis meses de cárcel. Había caído preso con otros compañeros de las tropas antialfaristas. El mundo agresivo y peligroso se hallaba afuera, en las luchas políticas, en las cuales predominaban la hostilidad y la fuerza y había que enfrentar a los enemigos. En el espacio cerrado de la casa, junto a mi madre, me sentía seguro hasta cuando todos los demás temblaban de miedo porque la policía al mando del Manco López, temible esbirro de Alfaro, entraba a la casa en busca de mi padre, oculto en un escondite bajo el piso de la cocina, y en busca de armas y municiones que mi madre disimulaba entre las ropas de mis hermanos y las mías.

Siempre quise volver junto a mi madre. En su mundo percibía la seguridad, la calma, el sosiego y el valor heroico. Ella me enseñó a leer y escribir y las primeras nociones escolares; todos los días, menos los domingos, me leía biografías de grandes personajes. Así aprendí a admirar a Bolívar, Rocafuerte y García Moreno. Gracias a la preocupación de mi madre aprendí también a nadar y a montar en bicicleta, y me ejercité en el salto con garrocha. Por sus cuidados me salvé de la difteria, que segó la vida de la mayoría de mis hermanos.

La herida de la primera separación todavía no termina de restañar, a pesar del paso de los años. Cuando tenía 12 fui becado para estudiar en el Seminario Menor. Pero a los tres días me escapé y regresé a la casa. Al día siguiente, mis padres me llevaron otra vez al internado.

La memoria de la experiencia del dolor perdura con más fuerza que la del placer. Entre las pulsiones eléctricas y los procesos químicos, me

llegan en la sangre el pasado, la herencia. Todo es memoria. Esta es la sombra que perdura de cada acto, su verdadero tejido. Mi yo solo es memoria y lo es todo cuanto me circunda. El tiempo, la historia, ese río que fluye por las venas del mundo, tienen su cauce natural en ella.

Y la cultura es, sobre todo, transmisión de la memoria. Por obra de la escritura y los libros esta tiene continuidad, se expande y multiplica. En la vasija del alfarero, en la más refinada creación literaria o en las construcciones filosóficas, se reflejan una sucesión de recuerdos, habilidades heredadas, genes del espíritu. La imaginación, el pensamiento son solo reminiscencias, recuperación de la memoria.

También en el sueño nos llegan las voces de la herencia, que con sus timbres misteriosos hablan desde la profundidad de las revelaciones. Todavía recuerdo el despertar sobresaltado de aquel doloroso amanecer de mi adolescencia, cuando soñé que mi padre había muerto. La falta de aire y un olor de aguas estancadas que venían desde el sueño perduraron los primeros momentos tras mi angustiado despertar. Mi madre solo dijo «No se lo cuentes a Alejandrino porque se impresionará». Seis meses después, la pesadilla se convirtió en realidad. La memoria es la tierra en donde germinan las premoniciones y todas las formas de la intuición.

—Excelencia, antes de llegar a Tambillo se ha volcado el carro que iba a traer al Palacio a Doña María Teresa. El chofer ha muerto.

—Anunció sobresaltado el secretario, que había irrumpido en el despacho del Presidente.

Después de unos segundos de tenso silencio, su Excelencia impartió la orden, sin levantarse del escritorio, ni traslucir emoción alguna:

—Que traigan el cadáver del chofer Leiva para que se vele en la casa de la Cochera Presidencial.

Los periódicos y las juntas liberales persistían en una perversa campaña de difamación y odio contra el Gobierno, repetía el Presidente; a los diarios que lo criticaban les consideraba sus enemigos políticos; decía que la prensa solo responde a intereses mercantilistas. Los liberales, socialistas y comunistas le acusaban de favorecer a los conservadores. En respuesta a la oposición sin tregua, atacaba con firmeza. No poseía un temperamento ecuaníme y tolerante; era vehemente y explosivo y se enojaba con extrema facilidad.

La forma de enfrentar a sus opositores desencadenó nuevos y mayores ataques. Para él, los liberales ecuatorianos no tenían escrúpulo moral alguno y socavaban el poder con calumnias, insidias y cobardes conspiraciones; no le perdonaban haberlos desenmascarado en el fraude electoral y su falta de vinculación con el pueblo; en el atropello a las libertades de educación bajo la bandera del laicismo y su mediocridad y corrupción.

¿Podía ser fruto del odio y la conspiración el volcamiento del automóvil del Gobierno? ¿Qué había detrás de la muerte del chofer Leiva? No quería pensar que el accidente en Santa Rosa fuera fruto de un acto criminal de sus enemigos.

EL PROBLEMA CON EL CINE ECUATORIANO

Ricardo Segreda

Soy ciudadano del Ecuador, de madre ecuatoriana, y he sido crítico de cine en este país, sin embargo mi aprecio por el cine como arte, se originó en Nueva York, donde pasé mis años formativos. En los Estados Unidos, Hollywood podrá predominar en la producción de cine, pero Nueva York lleva la delantera en cómo apreciar e interpretarlo, y tuve la suerte de estudiar con Andrew Sarris de la Universidad de Columbia, el crítico de cine más influyente en idioma inglés.

Menciono esto para poner en contexto mis pensamientos sobre el cine ecuatoriano, que he examinado durante los últimos doce años. Considero que, si bien, juicios inteligentes sobre arte pueden tener un valor objetivo, la experiencia personal y prejuicios —y todos los críticos los tienen— deben ser reconocidos.

Una de las razones por las que he admirado a Andrew Sarris es su gran fluidez; podía escribir sobre el cine y la filosofía en una frase, y luego en la siguiente de sus sentimientos personales, haciendo una conexión entre la mente y el corazón.

Así, como lo haría Andrew Sarris, he invertido mucho tiempo —tanto aquí como en el exterior—, en defender a los cineastas ecuatorianos, sin embargo mi entusiasmo por sus obras ha sido, a lo sumo, modesto.

Como ecuatoriano, me enorgullece que haya surgido una industria de cine, pero al mismo tiempo he sentido frustración porque la mayor parte de nuestro producto cinematográfico no supera el nivel de proyecto estudiantil. O, para decirlo de otra manera, hay mucho estilo visual, y algo de ambición con respecto a ideas provocadoras, pero poco con respeto a sentimientos profundos y vulnerables.

Por ejemplo, nunca me ha gustado *Ratas, ratones, rateros*, de Sebastián Cordero. Cuando la vi en un festival en Seattle en 1999, fue una experiencia fría y desagradable. Admiré la dinámica puesta en escena, pero la historia en sí trata la vida humana con indiferencia.

La mayor parte de nuestro producto cinematográfico no supera el nivel de proyecto estudiantil

Sin embargo no fue un producto comercial típico de Hollywood, pero tampoco merece mi admiración a la altura de las obras de Jean Renoir y Roberto Rossellini, dos directores capaces de criticar la pobreza y la injusticia en sus obras, manteniendo un sentimiento humano. De hecho, cuando pienso en mis momentos favoritos del cine, son éstos los de gran patetismo y emoción, y, a menudo, de sacrificio y redención.

Por ejemplo, la ejecución del protagonista en la obra maestra de Rossellini, *General della Rovere*. En la historia, durante la Segunda Guerra Mundial, un estafador italiano es coaccionado por los nazis para fingir que es un héroe de la resistencia, con el fin de engañar a los partidarios de la causa.

Infortunadamente, para los nazis, el personaje descubre el valor de tener un noble propósito en la vida, y quienes resultan traicioneros son los alemanes, no los italianos. En su ejecución ante los guardias de la prisión exclama ¡*Viva Italia!* de una manera tan jubilosa que aún no he visto algo igual en una película ecuatoriana.

Otro ejemplo es el clásico de John Ford, *Centauros del desierto*, que presenta a John Wayne como un vaquero que ha sacrificado una década de su vida en busca de su sobrina, secuestrada y criada por una tribu indígena. En el clímax, la encuentra, pero ella lo rechaza. Al principio el vaquero experimenta rabia, pero luego llega un momento hermoso en el que supera su racismo y el deseo de venganza, y se reconcilian.

No obstante, *Ratas, ratones, rateros* es considerada como la película que inició el nuevo cine ecuatoriano, un fenómeno que ha generado mucha publicidad, aunque la calidad deja mucho que desear. Por ejemplo, en 2006, la cineasta Tania Hermida tuvo un éxito crítico y comercial con *¡Qué tan lejos!* Esa película, una comedia ligera, era más agradable y humana que *Ratas*, pero es derrotada por su incapacidad de resolver los problemas de sus personajes.



Dibujo de Washington Mosquera

Se debe tener en cuenta que ha habido algunos intentos de sentimiento y humanismo en el cine ecuatoriano, con variable éxito particularmente en *Monos con gallinas* y en las películas de Viviana Cordero. Sus intentos de generar humor y patetismo, en lugar de cinismo, son admirables, a pesar de que carecen de visión y profundidad comparadas con las más grandes obras del cine.

Por desgracia, estos esfuerzos se ven sobrepasados por un diluvio de cine cínico, como *A tus espaldas* y *Distante cercanía*, en los que bajo el pretexto de «sátira» y «realismo», se presentan personajes repugnantes que participan en asesinatos, robos y varias formas de traición. Sería perdonable si la «comedia» en estos proyectos fue, por lo mínimo, graciosa, en vez de pesada y fea.

No nos sorprende que la mayoría de este tipo de cine haya calado entre el público local, que no necesita que se le recuerden los peores sucesos en Ecuador. ¿Qué se puede hacer? Estas serían mis recomendaciones para los cineastas locales: 1) una moratoria voluntaria sobre el cine cínico, 2) un estudio serio de los mejores clásicos del cine y 3) asumir el riesgo de la exposición de sus sentimientos más profundos a través del séptimo arte.

A LAS CINCO DE LA TARDE

Washington Mosquera



Washington Mosquera en su taller

Eran las cinco de la tarde, salí del Museo del Prado en dirección al Parque del Retiro, y a la distancia se observaba un espesa vegetación: entre los troncos de los árboles, como sables, se filtraban hirientes rayos de luz; arriba, en el cielo, por un lado, la roja atmósfera y, por el otro, un gris azulado mantenían una batalla; mientras que en el horizonte, peleaban el viejo sol y la joven luna. Por las caras de las hojas, unas color naranja, otras verdes, amarillas, se tamizaban luces destellantes; y por entre los cuerpos de los árboles, entraban los reflejos casi blancos de la joven luna, casi dorados del viejo sol. No sé si era el paraíso o el infierno, solo vi que peleaban el fin del día con el inicio de la noche, recordé desordenadamente a mi poeta, Lorca:

*Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.*

*Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.*

[...]

la muerte puso huevos en la herida

a las cinco de la tarde.

A las cinco de la tarde

[...]

¡Ay, qué terribles cinco de la tarde!

Mi propuesta partió de esta escena, que tuvo lugar entre el horizonte y el cielo, desde un parque de Madrid, solo yo la miré, solo yo me angustié; el resto de personas corrían, patinaban, cantaban, volaban, se besaban. Solo yo me encanté.

Esta visión atmosférica me condujo a entender con seriedad los destinos sociales que suceden en el escenario perverso de la realidad, para unos pocos son dolorosos, y para muchos pasan desapercibidos.

Presiento que sí, que existen coordenadas o directrices que mueven a voluntad el destino de los seres humanos, y tienen lugar justo a esta hora, a las cinco en punto de la tarde.

Un pobre se vuelve millonario gracias a una lotería; al mismo minuto, alguien encuentra

fama y gloria. Más explícitos son los opuestos: la riqueza y la pobreza, lo bueno y lo malo, el encanto y el desencanto; y si me vuelvo poético, a las cinco de la tarde un toro besa a la muerte. A las cinco de la tarde un campanario ensordece al pueblo. A las cinco en punto de la tarde el olor del café se derrama, a las cinco de la tarde nacieron la bella y la bestia.

Que quede claro que no tengo tiempo para inspirarme, solo tengo tiempo para mirar; no tengo tiempo para rayar, pero sí para dibujar; no tengo tiempo para dormir, pero sí para soñar.

En estos tres últimos años fueron gestándose, bordándose insistentemente estas cincuenta y dos piezas pictóricas que con la hora que marca en su reloj, desde hoy las expongo al público. A las cinco de la tarde acudieron personas sabias, a las cinco de la tarde asistieron personas sencillas. Todos aquellos a las cinco de la tarde eran ustedes.

(Fragmento del discurso de inauguración de la muestra).



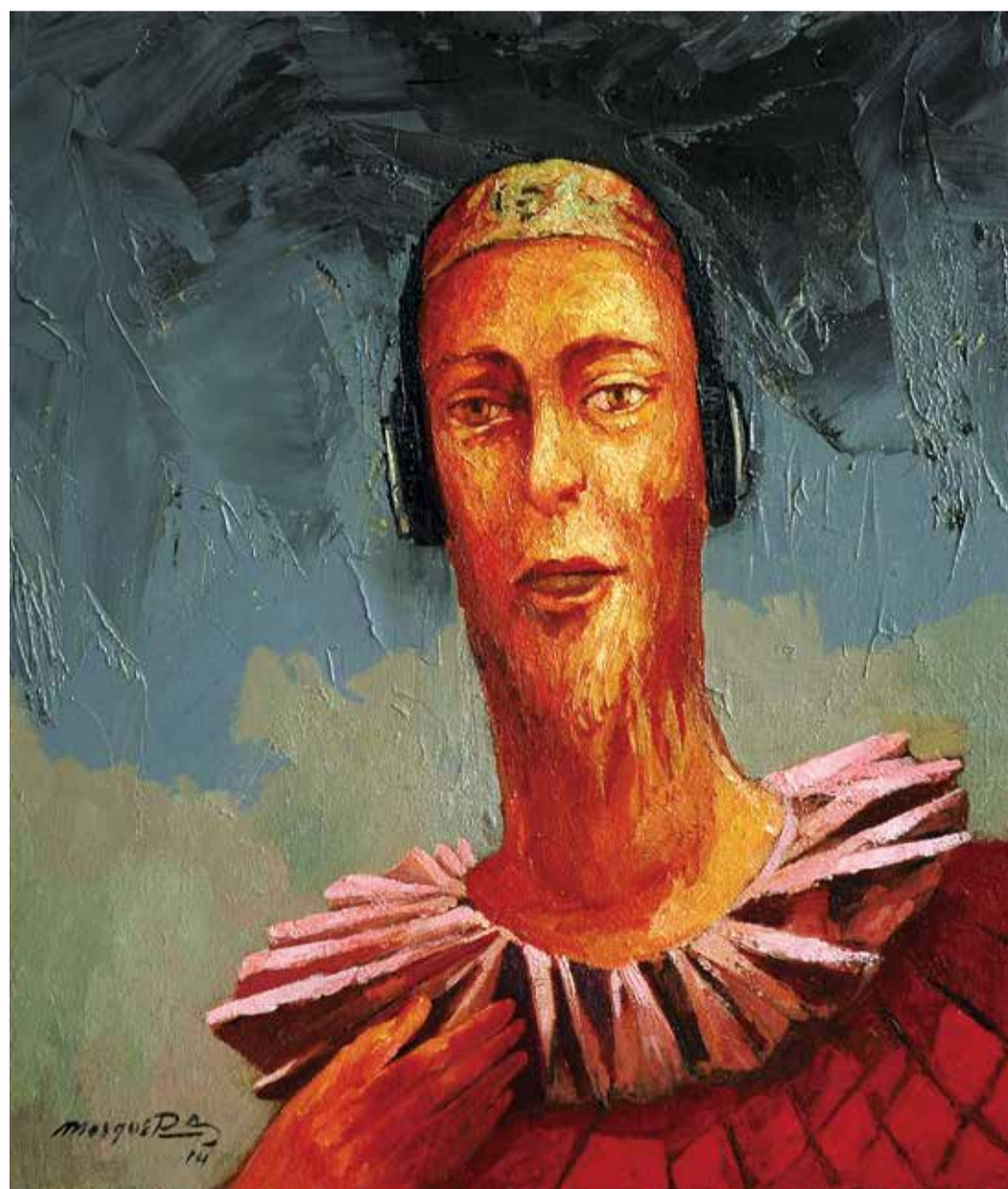
Al final de la calle del barrio, óleo, 40 x 35 cm.



Bella de otros siglos, óleo, 40 x 35 cm.



Las duras notas del silencio, óleo, 130 x 100 cm.



No le importa el mundo, óleo, 35 x 30 cm.



La bruja (recordando a Goya), óleo, 40 x 35 cm.



Se pasean las infantas de Velázquez, óleo, 30 x 50 cm.

«MIRARÉ MI CARA EN TUS OJOS»: PINTURAS Y DIBUJOS DE ADELA TOBAR

Trinidad Pérez

Adela Tobar ha realizado dibujo botánico, delicadamente descriptivo y sutil; pinturas de plantas y animales de colorido más bien expresivo y alrededor de 170 retratos de mujeres, con contrastes de color, igualmente audaces. La mayoría de esos retratos son de mujeres cercanas a su entorno, hija, nietas, madre, abuelas, amigas. También algunos hombres: hijo, hermano, amigos. Todos ellos representan sus vínculos fraternales y sus lazos afectivos. Muchas veces son realizados como regalos, incluso como una especie de ofrenda a sus retratados. Pero, lo interesante es que por eso mismo, es en ellos en donde deja fluir su imaginación y libera su fantasía.

Su interés por el arte ha sido parte de su vida. En su infancia fue inducido a través de un entorno familiar en el cual la conversación, la lectura y las prácticas de socialización imbuían a los niños en un ambiente de creatividad, de libre-pensamiento, y de jovialidad. Su formación artística no ha sido académica. Ha estado guiada desde talleres de dibujo y pintura con artistas en Ecuador y Chile. En Quito se introdujo al dibujo del desnudo en un taller de modelo en vivo con Oswaldo Viteri. En Santiago en cambio, recibió clases con Gracia Barrios

en la Galería La Casa Larga de Carmen Waugh. De vuelta en el Ecuador participó de un taller de dibujo botánico que impartió Patricio Vélez, artista ecuatoriano residente en Barcelona, que incluía visitas a bosques y páramos, junto con técnicas de observación y representación de la naturaleza. Esto le llevó a que viaje a Barcelona a estudiar directamente con Joaquim Conca, destacado ilustrador catalán. Unos años más tarde, ilustró el libro de Catalina Quintana sobre las plantas y arbustos del valle seco de los alrededores de Quito y lo hizo junto con Dolores Salgado, quien también había participado en el taller de Patricio Vélez. Las ilustraciones de este pequeño libro, delicadas y sutiles en su apreciación de la planta, nos muestra la capacidad del dibujo

botánico de ir más allá de la mera descripción visual. Desde la observación detallada, la atención puntual y la paciencia, el dibujo botánico es, sobre todo, un ejercicio de meditación e introspección.

Para Adela el proceso creativo es una forma más de introspección, ya sea a través de la pintura de retratos o del dibujo botánico

En los más de cien retratos que ha pintado, Adela Tobar se ha acercado a desarrollar un lenguaje artístico con una expresividad y un simbolismo propio. Tomando del legado de Matisse, sus retratos articulan planos bidimensionales, una paleta de colores fuertes y contrastantes, y patrones decorativos. Pero es en su particular forma de combinar estos elementos donde Tobar otorga a sus pinturas un cierto aire extravagante, juguetón e irónico. El hieratismo de las poses y de unos rostros que miran directamente al espectador y la actitud de seriedad que



Yolanda



Camila

deposita en sus modelos es tensionada por un elemento juguetón, una broma, un albur, que se desliza en el modo como estos elementos están articulados y, sobre todo, en los motivos, que a modo de atributos, acompañan o rodean a sus retratados. Un lazo demasiado grande, un fondo de hojas o flores, unas plumas o un pájaro, introducen un elemento enigmático en la pintura, el mismo que, sin embargo, nos ofrece una ventana hacia el mundo de la retratada. ¿Serán esos elementos inofensivos? ¿Atraparán las hojas del fondo a los niños retratados? ¿o el pájaro ocultará algún mensaje premonitorio, tal vez amenazante? ¿Qué significado tiene el petirrojo que una mujer con tocado de plumas sostiene levemente en su mano? ¿La protege? ¿Refleja su identidad interior? Según nos dice la pintora, estos motivos a menudo son enigmáticos también para los retratados y reflejan, más que nada, el modo como la pintora los ve. Puede ser que el animal represente un parecido físico o una alusión a algún aspecto de la vida o personalidad de la retratada; pero rara vez representa una amenaza oculta. Más bien buscan visibilizar aquello que está oculto en la mente, en las emociones y, de ese modo, desentrañar la relación entre la pintora y sus modelos, que es casi siempre de afecto y amistad. Son motivos cuya inclusión, más bien busca fortalecer los vínculos de amistad entre la pintora y los retratados; y a los espectadores se nos hace partícipes de esos lazos. Entonces, no debemos buscar desentrañar complejos simbolismos sino mirar estas pinturas como testimonios alegres de la profundidad de las relaciones fraternales gratificantes.

La subjetividad afectiva expresada en sus retratos forma parte de procesos de introspección, como el budismo o el yoga, que Adela Tobar ha llevado a cabo a lo largo de su vida. Si bien los retratos la conectan con el mundo exterior de lo social, no dejan de ser proyecciones de su propio yo. Para Adela Tobar aquellas personas retratadas en sus pinturas son un poco ella misma. Citando a Mary Paul Frank, dice: «prefiero mil veces mirarme en tu retrato que mirarme en el espejo». Sus retratos son, entonces, el vínculo que su yo traza con «el otro» que habita el mundo social. Y, en ese sentido, no están disociados de ese proceso creativo, que hemos descrito, impulsado desde la indagación sobre su mundo interior.

Para Adela el proceso creativo es una forma más de introspección, ya sea a través de la pintura de retratos o del dibujo botánico. Y por ello se ha interesado también en participar en talleres de «kasala», un tipo de texto de origen africano que busca a través de la escritura una observación y una proyección del sí mismo desde sus aportes y valores. Bajo la guianza de la escritora francesa Anne Sibran, Adela ha producido hermosos Kasalas en los cuales la vemos como un ser generoso, que pasa por el mundo produciendo vínculos y depositando anhelos:

KASALA 5

*Yo soy el canto de la mujer en el viento.
Yo soy el aliento dulce de una mariposa
cuando aletea en la flor del manzano. Yo
soy el silencio del follaje, la canción del
pasto, la golosina de la hormiga. Yo soy el*

*movimiento lento de una oruga, el palpito
del corazón del sauce. Yo soy la hija del
viejo tronco de raíces fuertes, palpitantes y
dolidas. Y soy el barro a la orilla del río y el
reflejo de la luz en el agua. Yo soy la amante
eterna, la de los pies desnudos y el corazón
ardiente y generoso. Soy la madre y abuela
de bellos caminantes de la Tierra. Soy el
perfume de una flor que se abre.*

A través de sus textos podemos entender mejor el papel de sus retratos, paisajes o dibujos botánicos como elementos integrales de un proceso de autoreflexión y proyección de sí misma hacia el mundo. El siguiente poema describe bien el rol de los retratos como espejos del sí mismo:

Con actitud resuelta

Recogió su pelo,

Lo ató en la nuca

Y le dijo:

Ahora, miraré mi cara en tus ojos

A través de sus retratos, dibujos, kasalas, poemas, Adela Tobar nos hace partícipes de su filosofía de la vida. Con ellos nos traslada a su mundo, en el cual encuentra el placer de vivir, habita la naturaleza y experimenta la alegría de compartir fraternalmente con el otro. Vemos un futuro auspicioso, en el cual ha liberado aún más su imaginación y explora la psicología de sus retratados y la suya propia a través de una fantasía más juguetona y perspicaz; en el que se deja llevar por la sutileza del dibujo o por las combinaciones audaces de color, así como por el simbolismo irónico de los atributos de sus retratados.



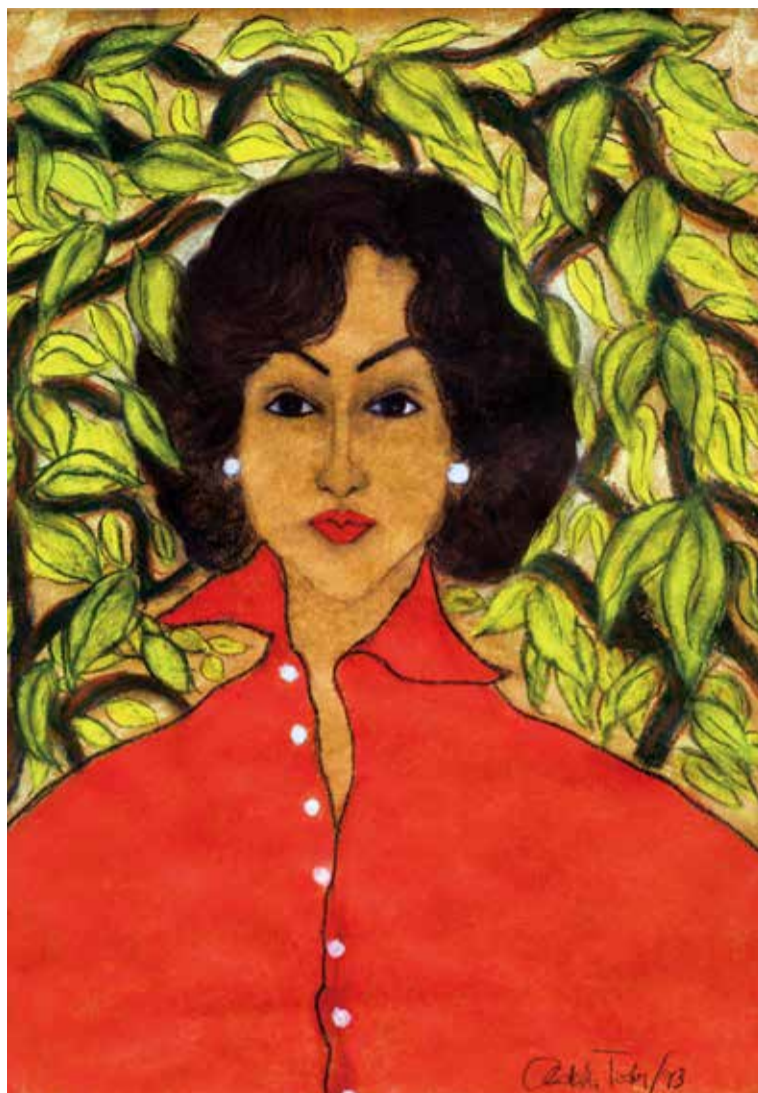
Elisa



Julia



Berta



Lulita

«UNA MARAVILLOSA RESERVA INTERIOR»

Filoteo Samaniego

Adelita llevaba, en sí, sin que lo dijera, una maravillosa reserva interior, un innato sentido del arte. Un día decidió descubrirse y hacernos conocer su tesoro escondido: tenía excepcional disposición para la pintura y quiso intentarla, con responsabilidad, con seguridad de un destino para el que estaba señalada. Adquirió, pues, los elementos que le llevaran a perfeccionar un oficio y solo cuando se sintió segura de él inició su camino plástico del que ya nadie podrá alejarla. Me decía que se decidió, tal vez, tardíamente; no creo que tenga razón en ello porque no hay tiempo perdido cuando se entra en el destino con la madurez, refinamiento y seguridad con que lo ha hecho.

Escogió un solo motivo: el retrato; y en él se ha mantenido, inalterablemente, dentro de una manera que ya es suya y no admite confusión.

Sus modelos son, en general, mujeres, y todas están estudiadas profundamente y tratada la composición con limpidez y elegancia. No usa recursos que escondan, disimulen o alteren la personalidad de quienes posaron para

sus cuadros: están ellas, como gusta apreciarlas la artista, como las acostumbra ver, apacibles, serenas, en ningún caso atormentadas por conflictos íntimos o presas de pasiones contrariantes. Sorprenden las miradas que capta, que ven sin vernos, que no se perturban, ni perturban a quienes las miran, que no delatan su mundo interno, su intimidad guardada celosamente. Hay una cierta lejanía, una distinción que no requiere elementos superfluos, una expresión precisa, completa y suficiente y con ellas logra cumplir con el objetivo de reflejar a los personajes retratados no solo desde la personalidad que ofrecen sino, y sobretodo, desde la visión personal de la artista: cuerpos finos, cuellos espigados, rostros serenos, y como entorno o decoración, cofias más

o menos arregladas, a veces cabelleras caprichosas o adornos de manifiesta sencillez. Un particular gusto le lleva a completar los bustos vistiéndolos con re-

finamiento y a situarlos, anteponiéndolos a fondos de enramadas o flores exóticas, tratados sin excesos, con simplicidad de diseños y pintados con colores puros que mucho me recuerdan los lienzos de Matisse.

No usa recursos que escondan, disimulen o alteren la personalidad de quienes posaron para sus cuadros

Adelita ha conseguido definirse en su propio estilo y en sus formas de pintar que le identifican y demuestran consistencia y personalidad. Estoy seguro de que ha de mantenerse

en esta línea por algún tiempo pues esos caminos le ofrecen, todavía, innumerables y gratas posibilidades.

FERIAS DE ARTE Y ARTISTAS

VICTORIA CARRASCO HABLA SOBRE LA AQ, FERIA DE ARTE

Desde hace unos años, los directivos del Centro Cultural de la Universidad Católica de Quito —con Gaby Costa a la cabeza—, estuvieron interesados en organizar una feria de arte a nivel nacional, y se produjo una coyuntura apropiada cuando Rodrigo Viera —experimentado artista contemporáneo— regresó de Sevilla, España, tras realizar una maestría en gestión cultural. Para su tesis denominada «Feria de Quito», Viera había realizado una investigación sobre las galerías y artistas de todo el país, y con ella obtuvo datos concretos sobre la realidad nacional.

En enero de 2015 se convocó a galerías y artistas, se dio a conocer el proyecto y se creó un comité curatorial. La AQ Feria de Arte Quito 2015 se realizó entre el 10 y el 15 de noviembre, en pos de impulsar, difundir, revalorar y cerrar la venta de obras nacionales. Para comentar sobre el mercado del arte y esta interesante iniciativa consultamos a la destacada artista y maestra Victoria Carrasco.

¿Qué ha pasado, históricamente con el comercio del arte?

En Quito, ya no hay ninguna feria para comercializar arte. Ya no hay ferias ni galerías. Ileana Viteri, por ejemplo, ha dejado su espacio aunque, aparentemente, se va a reubicar. Ella ha tenido exposiciones muy interesantes de artistas que ya son reconocidos en el medio artístico

y que respondían a su mercado. Era una bella galería. En los años setenta teníamos las galerías Caspicara, Artes, Manzana Verde, La Galería, Altamira y más, solamente en la Mariscal; era un deleite ir a una y luego a otra y a otra. Si no ibas a las inauguraciones ibas después y tenías la oportunidad de ver mucha obra. Asistimos desde hace rato a la muerte de las galerías como espacio de exhibición y comercialización de arte.

¿Y antes de las galerías como espacio para exhibir y comercializar?

Fui maestra de la Facultad de Artes de la Universidad Central y en los años noventa los artistas y estudiantes de arte preparaban carpetas para ofrecer obra, que se vendía en las otras facultades; pero había que incentivarles a que realicen pequeñas exposiciones; tampoco era



Fotografía de Christoph Hirtz



Fotografía de Christoph Hirtz

fácil. En el 2000 —cuando era decana— realizamos una muy grande y exitosa exposición en los salones de la Casa de la Cultura, en la casa vieja, usando todas las salas de abajo; allí se promocionó aún más a María José Icaza, Karen Solórzano, Ana Carrillo; esta exposición fue el resultado de un seminario sobre Arte que dictó Saidel Brito. Artista muy interesante que compartió ideas nuevas con los estudiantes. La Casa de la Cultura y sus salas siempre han tenido importancia para los artistas, los espacios de la Casa son una pequeña maravilla.

Hasta donde recuerdo, se han realizado muy pocas ferias de arte, serias y organizadas, salvo modestos intentos que emprendieron algunos artistas. Al principio, en El Ejido, se intentó romper la formalidad y exclusividad de las galerías, y se podía encontrar cosas muy buenas y a buen precio. Luego fue decayendo la oferta, pero no se puede negar que ha sido un excelente lugar para la exhibición y comercialización de obra. Ojalá el Municipio preste atención a este espacio al que concurre tanta gente interesada en el arte.

¿Y en el exterior era muy diferente?

En 1992 estuve en Morehead Kentucky como profesora invitada, de tal manera que iba a todas las ferias de arte; allí, en los Estados Unidos, en todos los estados, hay ferias de arte todas las semanas. Se llevan las obras con mucho cuidado y esfuerzo ¡y a exhibirlas! Fui a muchas ferias dentro de Kentucky y luego en Virginia y Pensilvania, es un viaje de horas y pasas en la feria tres días: tienes una carpita y unas repisas donde exhibir tu trabajo, una carpita junto a otra y todo muy bien organizado; pagabas algo y recibías a mucha gente. El nivel era tan alto que podías encontrar pintura, acuarela, cerámica, trabajos en esmalte, en madera... fue la primera vez que vi algo tan hermoso.

Lo que más me admiró es la calidad del trabajo y lo trabajadores que son los artistas. Después de que te sacan el aire como maestro, toda la semana, de siete a siete, los viernes por la tarde

sales a las ferias. Duermes en algún sitio barato o en casas de acogida; vuelves, después de todo eso, el domingo tarde. El decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Morehead, donde yo estaba, era un escultor quien, con su esposa, cargaba en su camioneta unas esculturas inmensas ¡Impresionante! El público es una maravilla y compra, es gente amable y asequible; hay mucho más público a quien le interesa el arte. En general, se vendía. Me invitaron a ciertas galerías, pero son para ganar algún status, ahí se vende muy poco.

En el 2002 estuve exponiendo en París, en una feria de artistas latinoamericanos, y me invitaron para que fuese a la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, *Arco*, donde pude vivir la experiencia de la comercialización; iba público pero esencialmente marchantes. Uno aquí expone para exhibir, y allá para vender. Aquí haces una obra y te quedas con ella, no tienes la noción de que esa obra tiene que venderse.

¿Y cómo estuvo la feria en la Católica?

Una de las cosas interesantes de la AQ Arte, que organizó el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica, es que se realizó una convocatoria abierta con base en la cual los postulantes fueron seleccionados. La feria estuvo muy bien y más aún para ser la primera vez, bien organizado el espacio: entrabas y te llevabas una muy buena impresión.

Fue muy bueno que cobrasen por el ingreso a la feria, porque la gente tiene que acostumbrarse a pagar por el arte y la cultura, las cosas gratuitas se aprecian menos. Otra cosa destacable es la

fraternidad con que se acoplaron los expositores, al punto que intervinieron en el montaje de la obra. Los egos estuvieron aplacados y se vivió un ambiente de camaradería. En próximas ediciones de seguro se incorporará un mayor movimiento cultural alrededor del evento: música, cine, charlas, performance; una serie de actos paralelos que junten público y promocionen a la obra y los artistas.

Hasta donde recuerdo, se han realizado muy pocas ferias de arte, serias y organizadas, salvo modestos intentos que emprendieron algunos artistas

Por los reportes de los organizadores se sabe que la feria tuvo más de ocho mil visitantes, más de cien expositores y más de quinientas obras en exhibición. Una feria como esta tiene muchas posibilidades de establecerse con éxito, la gente y los artistas quedaron contentos. Un par de amigos extranjeros comentaron que, por su calidad, esta feria pudiera estar en cualquier lugar del mundo, aunque los precios, aseguran, eran muy altos.

Y si no hay galerías ni ferias ¿cómo vender la obra de arte?

Lo que se estila ahora es la exhibición y comercialización por Internet, cada quien procura su página WEB que tiene la ventaja de rebasar fronteras nacionales y eso amplía el horizonte de posibles compradores. Se adquiere de todo por este medio, desde objetos, hasta libros y piezas de arte. Por mucho que pagues por el alojamiento de la página, te liberas del alquiler, empleados y servicios. Aquí pasa colgada la obra por un año, ocupando espacio, y no se vende; el tiempo de los afiches y las hojas volantes quedó en el pasado.

UN TEMA BAJO DOS MIRADAS

EL BALLET CLÁSICO

Rubén Vallejo

La danza puede revelar todos los misterios ocultos de la música, y tiene el mérito adicional de ser humana y palpable. Bailar es poesía con brazos y piernas.

Charles Baudelaire

La técnica del ballet clásico se origina en la corte de Luis XIV; este monarca, como amante de las artes, fijó el movimiento de la danza con reglas precisas que le confirieran una belleza formal. Y fue también por iniciativa de este monarca que en 1661 se fundó «l'Académie royale de danse». La evolución del ballet clásico se debe más que nada a Pierre de Beauchamps, quien tuvo un rol decisivo en la elaboración y codificación de la técnica clásica y quien definió las cinco posiciones de base, que no son otra cosa que una justa proporción de acercar o alejar los pies para que el bailarín esté en equilibrio.

En nuestros días, la técnica de la danza clásica resume un lenguaje con códigos bien establecidos y alrededor de aquella se han realizado tantos estudios, bien se puede hablar de una pedagogía, una gramática, una anatomía aplicada al ballet clásico.

El entrenamiento con la técnica clásica es fundamental en un bailarín, aunque éste no vaya a desempeñarse como tal en las grandes compañías de fama mundial, el Teatro Bolshoi, la ópera de París o la Scala de Milán. En compañías de danza-teatro o danza neoclásica como Pina Baush o en el «Maurice Béjart Ballet» se usa la técnica clásica como entrenamiento base, así como también en otras artes escénicas, el circo moderno, el mimo, el teatro físico.

En cuanto a la práctica del ballet clásico en nuestro país, recordemos que hacia 1929 llegó a Quito Raymond Mauge Thoniel, ciudadano francés, quien a poco fue nombrado profesor de coreografía del Conservatorio Nacional de Música y realizó varias presentaciones inicialmente en la capital, después en Guayaquil. Luego de un largo periplo de presentaciones, incluidas varias en Colombia donde residió unos años, en 1949 estableció en el puerto principal la primera academia de danza clásica.

De allí hasta la actualidad, largo camino ha recorrido el estudio y la práctica de la danza clásica en el Ecuador. Los jóvenes que se dedican a este arte deben enfrentarse a varios retos y prejuicios. Quienes los superan, se abren camino en un escenario complejo, sobre todo por las pocas oportunidades que tienen para trabajar y por la mediocre educación que reciben en dos o tres compañías que tienen escuelas anexas y forman bailarines. De allí que estas mismas compañías prefieran contratar a extranjeros y no a nuestros bailarines debido a que los «maestros» no proporciona una buena formación técnica a sus alumnos.

Empero, y a pesar de todas estas trabas y tabúes, hay jóvenes que con gran esfuerzo superan estos inconvenientes y se abren camino pese a que en el Ecuador

Pasa a la página 32

LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Andrés Barzola

Desde que me preguntaron qué es la danza contemporánea me ha rondado ese asunto por la cabeza, y quisiera tener las palabras exactas para responderla, pero no tengo una respuesta precisa para sus mentes inquietas.

El ser humano, a través del tiempo, ha llevado la danza incorporada a su ser, teniendo como inspiración la naturaleza a su alrededor: el viento golpeando las hojas de un árbol, el flamear del fuego, las olas del mar, el caer de la lluvia; elementos que han sido usados para la expresión y la creación de la técnica dancística, tanto en lo académico como en lo informal.

Empecé a hacer danza cuando tenía 15 años —nadie me la explicó teóricamente—, y creo que es una cuestión de sensaciones y sentimientos, algo que surge cada vez que se mueve mi cuerpo en armonía con la vida, con la melodía de mis articulaciones y de la música; con la belleza de sentir la energía del universo en mis pies y el maravilloso latir de mi corazón diciendo: ¡estás vivo!

Pero bueno, hablando técnicamente, la danza contemporánea surge como una reacción, un reclamo, una reivindicación y liberación del cuerpo desajustándose de las formas clásicas de la danza; revolucionando y rompiendo la estructura y el estereotipo de género, de lo social, de lo económico, de lo estético; buscando expresar libremente una idea, un sentimiento, una emoción, una ideología, una sensación onírica; sin parámetros, límites, normas, barreras ni distancias. Maravillosa sensación y expresión abstracta, plasmada en las once direcciones —como me explicó el maestro Nelson Díaz—, en búsqueda de la conexión y la esencia en lo terrenal, lo humano y lo pasional, dejando en claro que no existe estructura, rigidez.

Cada pequeña oscilación del cuerpo, cuando es trabajado, incrementa la sensibilidad y la capacidad de ejecutar cualquier forma técnica-estética o imprecisa-abstracta, ya que el fluido sutil e invisible que está en el aire se mezcla con la energía de nuestro cuerpo, donde se conjuga la plena armonía del ser y estar.

A los 17 años, en Guayaquil, mi madre me dijo: «Eres dueño de tus sueños solo si los cumples», se me había abierto las puertas del Ballet Andino «Humanizarte», en Quito; ahí conocí la técnica etno-contemporánea, creada por el maestro Nelson Díaz, quien ha sido hasta ahora guía artístico, espiritual y humano; y sobre todo el surgimiento del deseo imparable de aprehender nuevas técnicas y lenguajes, para plasmar mis ideas en movimiento. Gracias a su lenguaje artístico y cosmogónico, la expresión de la dualidad, interpretación, ubicación en espacio y tiempo, oído musical, capacidad de retención, conciencia de la memoria corporal, disciplina y —sobre todo— el amor y la pasión de cada vibración, he podido desenvolverme en varias técnicas de danza contemporánea.

Al atravesar este género, el trabajo fue más fuerte porque tuve que realizar un cambio

Pasa a la página 32



Danza, Nancy Vega, óleo sobre tela, 2015

Viene de
la página 31

las oportunidades para vivir de esta profesión son escasas. Pero, aclaro, no son suficientes el talento, la buena voluntad y el deseo de hacer las cosas. Es necesario que exista la posibilidad de recibir una buena educación y realizarse profesionalmente. Y eso, repito, por desgracia existe en forma muy limitada entre nosotros.

Y un asunto importante, que no se debe olvidar. No todo buen bailarín podrá ser un buen maestro de ballet o un buen coreógrafo. Se necesita capacitar a los bailarines que deseen continuar su vida artística en la enseñanza, ya en la pedagogía del ballet clásico, ya en la anatomía aplicada. Y lo propio para el bailarín que quiera ser coreógrafo. En nuestro país, hay que decirlo, los llamados «maestros coreógrafos» presentan trabajos por demás mediocres e, incluso, plagios.

En cuanto a mi caso particular, he tenido la suerte de vivir de la danza, por la danza y para la danza. Durante los quince años que viví en Europa, básicamente en Suiza y en Francia, tuve la oportunidad de bailar coreografías de mi propia producción, hacer trabajos para diversos grupos y laborar en la escuela de danza que lleva el nombre de Youra Tchérémissinoff, bailarín que recorrió Europa en los años treinta del siglo pasado con la célebre Compañía de los Ballets Rusos de Alexander Fortunato.

Por diez años, entre 1997 y 2007, trabajé en Ginebra, en la escuela de danza Theremissinoff. Desde 2009, por invitación de Therry Araujo, brillante bailarín y coreógrafo, soy profesor y coreógrafo en la escuela «Exploradores de la Danza» del Frente Independiente de Danza. Mi afán y mi meta es despertar en los bailarines la búsqueda de una calidad de movimiento y un nivel técnico de excelencia con un entrenamiento disciplinado y metódico. Por ello, algunos de mis alumnos se encuentran estudiando en el extranjero, augurando que, a su retorno, el aporte de una nueva generación de artistas con estudios a profundidad deje a un lado la mediocridad y la improvisación, actuales trabas para el desarrollo de una danza virtuosa y de calidad en el país.

No me agrada denominarme «maestro de ballet», pues no me considero digno de este título; soy más bien un artesano que día a día comparte con sus alumnos las experiencias adquiridas a lo largo de tantos años. Además, entre tanta mediocridad, aquí, en el Ecuador, todo el mundo es maestro de cualquier cosa pues basta hacer un taller de un mes para autodenominarse como tal.

**En el Ecuador,
todo el mundo
es maestro
de cualquier
cosa pues
basta hacer
un taller de
un mes para
autodenominarse
como tal**



Viene de la página 31

físico —debido a la elasticidad que requiere—, empezando por la aceptación de las capacidades que en ese entonces tenía y, luego, cogerle el «gustito» al dolor desconectando el cuerpo de la mente en un estado de calma-relajación mediante el cual el cuerpo cede, abriendo paso a la fuerza de voluntad, fortaleciendo el espíritu. Para ello han servido técnicas como: *Graham*, impartida por la maestra Laura Alvear; *Limón*, ballet clásico aprendido de la maestra Patricia Garrido; danza-teatro contagiada por el maestro Lucho Mueckay y el yoga kundalini.

Al trabajar con mi cuerpo y mi mente encontré el placer de explayarme de una manera más sentida y consciente, mediante la oxigenación de mi cuerpo al momento de respirar, llegando a un estado de éxtasis, sin cansancio, ni agitación, con sensaciones de milisegundos y volar; unirme a la tierra y fluir con el aire.

He logrado encontrar, en la danza, el todo.

**La danza
contemporánea
surge como
una reacción,
un reclamo, una
reivindicación
y liberación del
cuerpo
desajustándose
de las formas
clásicas de
la danza**

EL PROYECTO FLUZ QUITO VISTO POR GEOVANNY VERDEZOTO

Franqueando el monumento a los héroes del 10 de Agosto, las viejas palmeras plantadas hace ya mucho tiempo, gente que predica y empleados presurosos, se distingue el estupendo edificio en que funciona actualmente el Centro Cultural Metropolitano del que cuelgan, ahora mismo, grandes telas que anuncian el evento que nos compete: FLUZ Quito. Se concibió como una intervención urbana y de arte público emprendido por la Secretaría de Cultura municipal que, según reza el racional creativo, pretende «representar y destacar distintas situaciones y comunidades desde una perspectiva artística y participativa, hacia una producción visual contemporánea sobre la ciudad», ¿pero cómo lograrlo? El estilo de una exposición a puerta cerrada no corre más, de tal manera que la estructura del proyecto comprendió la exhibición de varias colecciones en el espacio público.

También es un proyecto innovador en su conjunto porque incluye la obra de más de ciento cincuenta artistas que participaron en ocho talleres desarrollados bajo el ojo y la tutoría de expertos nacionales y extranjeros. Además, se realizó una convocatoria abierta de la cual se seleccionaron veinte proyectos de artistas visuales, ilustradores, diseñadores y curadores. Parte de esta propuesta copa las instalaciones del centro cultural desde el 25 de noviembre de 2015.

Para una semblanza del proyecto buscamos la palabra de Geovanny Verdezoto, ganador de varios certámenes nacionales y extranjeros entre los cuales se destaca la primera edición del Premio IILA FotoGrafía, dedicado a fotógrafos latinoamericanos de los países miembros del Instituto Italo-Latino Americano. PE

¿Sé que participas en el proyecto FLUZ Quito, cómo te ha ido con eso?

A mí me fue súper bien, porque el mío estuvo entre los primeros proyectos con que abrieron

FLUZ, me dieron la oportunidad de exhibir en el bulevar de la 24 de Mayo con una exposición de retratos del barrio. También participé de algunos talleres y luego, en su segunda venida, asistí en la producción a Marcos López. Fue una cosa maravillosa porque pude vivir con él el proceso creativo directo.

Una gran exposición, ¡más de 500 fotografías impresas! Con eso se sintió el golpe de la fotografía este año —al menos en América Latina— porque vinieron de todas partes, gente de categoría mundial como Cristina de Midel, una de las fotógrafas españolas más celebradas.



Fotografía de Marcos López. Gentileza del Centro Cultural Metropolitano

FLUZ fue lo mejor que le pasó a la escena de la fotografía acá, entre otras cosas porque ya no se segmentó a fotoarte, a fotoperiodismo, sino que salieron todos, todos los fotógrafos que podían salir. Incluso, los fotoperiodistas que casi nunca pueden mostrarse por la particularidad de su trabajo, se mostraron como ellos, ya no solo como fotoperiodistas. Hay mucho talento que, lastimosamente, está sumergido en esa labor de crónica.

Hasta se llegó a pagar a los expositores.

Sí, pagaron a todos, ¡por fin, por fin! Por fin nos tratan como a artistas. Generalmente todo es gratis: «Yo te hago la exposición, yo quedo bien, yo justifico mi trabajo pero yo solo te expongo, yo sí pero tú no comes». Esta vez sí hubo un pago, fue el año de los fotógrafos; Quito capital de fotografía, nada que envidiarle a Lima o a Bogotá.

¿Si estuviera en tus manos qué mejorarías en una próxima ocasión?

Siempre hay cosas que mejorar. Hoy mismo he estado pensando en cómo mejorar para que FLUZ no sea chispazo de una sola vez. Acaso la seguridad de las obras en espacio abierto, tratar de cuidar las fotografías un poco más; no digo tener un guardia junto a cada obra pero algo se podrá hacer para protegerlas mejor. Es bueno que haya inclusión, se toman en cuenta barrios y bulevares como la 24 de Mayo, Cumandá, Plaza Grande, Santo Domingo, Naciones Unidas, etc.

¿Y el perfil de los instructores extranjeros y nacionales?

Lo mejor, toda la carta de presentación fue de primera, la élite de la fotografía; no

solo de Nuestra Mirada, sino de Sueños de la Razón, por ejemplo. Vinieron —entre otros— Marcos López y Cristina de Midel. No pudimos haber pedido mejor, y todos con una mirada latina. Este es un acierto de Claudi Carreras, que ha venido a plantarse duro con el tema iberoamericano. Vino Horacio Fernández, excurador del departamento de fotografía del Reina Sofía; comisarios de nivel mundial. Que uno de esos comisarios vea a un joven talento ecuatoriano puede facilitar que lo promocioe y lo meta en otros circuitos. Si tiene un mérito este proyecto es la internacionalización de la mirada ecuatoriana. Por todo esto hay que trabajar, todo el mundo está motivado y ojalá no lo deje.

¿Cómo ves a la fotografía ecuatoriana de este momento?

La mirada ecuatoriana es fresca todavía, no está enmarcada en una visión como la europea o



Fotografía de Marcos López. Gentileza del Centro Cultural Metropolitano

la africana; la fotografía nacional todavía está tratando de consolidarse en algo que aún no llega a definirse; pero está en la búsqueda. He tratado de asistir a los cocteles de los fotógrafos y no había esa lectura de que la fotografía es una sola, había esta segmentación de fotoperiodistas, de los fotógrafos de arquitectura, de los fotógrafos de no sé qué; en esta exposición todos eran artistas. Yo mismo empecé a dialogar con fotoperiodistas talentosos que antes estaban ausentes de la discusión, nunca antes vi al fotoarte cercano a estos segmentos; entiéndase fotoarte como esta fotografía más conceptual, pensada en el tema de miradas y sensaciones o fotografía abstracta, que no es tan fácil.

¿Y en lo técnico?

La impresión de las fotografías estuvo bastante bien para ser la primera experiencia en algo

de estos tamaños. Le tengo mucho miedo a los grandes formatos, hay que ser bastante meticuloso, en eso casi no tuve injerencia; cuando llegué ya lo vi. Estaban a esa altura de organización.

La fotografía nacional todavía está tratando de consolidarse en algo que aún no llega a definirse; pero está en la búsqueda

¿Qué expectativa genera en tu profesión un proyecto como estos?

Estoy motivadísimo, aunque en lo personal quiero apostarle a la pintura de nuevo, y a los

¿El gran gurú del proyecto fue Claudi Carreras?

Sí, él es el motor y el pensador que trae las ideas, y a lo grande. ¡Si uno se fija en los formatos que se imprimieron! Las fotografías de Marcos López eran gigantescas. Me sorprende gratamente que la Casa de la Cultura dedique un espacio para referir este interesante proyecto, una cosa que no pasa todos los años.

proyectos audiovisuales, pero sí nos contentó este proyecto, muchos fotógrafos salieron de debajo de las piedras. No puede ser más motivante tener fotografía de autor donde no haya un señor que te dice si vale o no tu obra; tú mismo te lanzas y funciona. Ahora las miradas son genuinas y van a poder florecer. Desde este punto es una gran contribución al arte porque esto nadie lo hacía, solo se elaboraban proyectos personales que se agotaban en las redes sociales: ¡fotografía en las calles, en los museos! La gente se queda loca.

¿Qué sigue?

El reto es continuar, no aflojar lo que se alcanzó y esperar más. Por otro lado, la ciudadanía apreció nuestro trabajo y se enfrentó a los grandes formatos en la calle; hubo un diálogo, aunque también hubo agresión a las fotografías que se exhibieron en el espacio público. Hubo mucho apoyo de parte de Pablo Corral —Secretario de Cultura del Municipio—; es de esperarse que en otras ramas del arte también haya mucho apoyo. Un trabajo destacado desde lo local fue el de María Elena Machuca, Pepe Avilés, la Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos y el estupendo equipo que remó en la sombra hasta arribar a buen puerto. PET

UNA TRILOGÍA DE PREMIOS

GALARDONES CULTURALES

Sería interesante que en algún momento se repasara la historia de los galardones culturales en nuestro país. Capítulo importante del reconocimiento público al trabajo de escritores, artistas e investigadores, merece que no se pierda en el olvido. El palmarés ha ido de salto en salto, es verdad, pero de cualquier modo ha significado lo que propiamente es una presea: la atención de la opinión pública volcada hacia el mérito de unos cuantos o, en otras palabras, el hecho que la sociedad, a través de ciertos órganos generalmente públicos, valora el significado de una vida o una obra de unos pocos de sus congéneres.

En nuestro país, la historia de los premios culturales ha transcurrido por capítulos de diversa naturaleza. Desde aquellos galardones que se conferían en las celebraciones marianas en la ciudad de Cuenca o las coronaciones a celebrados poetas en fastuosas ceremonias de conmemoración, no se diga de aquellas galantes entregas que a poetas y escritores en germen se hacía en los juegos florales universitarios, los anales de este capítulo de la historia cultural de país merecen pasar del recuerdo oral a las cuartillas de un escrito. Ojalá esto suceda algún momento por parte de cuanto joven historiador de la cultura existe hoy en nuestra patria.

Por ahora, *Letras de Ecuador*, tan vinculada por sus largos años de aparición, al acontecer cultural del país, ha querido incorporar en sus páginas textos críticos de alrededor de tres premios culturales de evidente importancia.

El más antiguo, el Premio Tobar. Aunque en la actualidad algo deslucido por ser parte de una interminable fila de preseas que el municipio capitalino otorga en diciembre de cada año, fue en sus inicios y hasta la década de los sesenta o setenta del siglo XX, el más importante premio cultural que se concedía en el país a la obra de un escritor.

La señorita Isabel Tobar Guarderas, en su testamento otorgado el 24 de agosto de 1932, asignó una suma de dinero (S/. 40.000) para que con el producto que se obtenga de su inversión, el Municipio de Quito instituya «un premio pecuniario llamado “Premio Tobar” para el mejor libro de autor ecuatoriano que durante el transcurso de ese año se haya editado en Quito». Y agrega: «Al discernir el premio por un jurado competente que el Municipio designará cada año, se dará preferencia a los estudios de índole científica. Creo así enaltecer la memoria

de la familia Tobar, muchos de cuyos miembros, como Carlos Tobar y Guarderas, han contribuido al prestigio de las letras y de la Patria».

Mercedores de este premio fueron en el pasado personajes de la talla de Jorge Carrera Andrade y Francisco Ochoa Ortiz, el siempre humilde fray José María Vargas, escritores como Gonzalo Zaldumbide y Alejandro Carrión, científicos como José E. Muñoz, Antonio Santiana o José Varea Terán, catedráticos como Alfredo Pérez Guerrero o Julio Tobar Donoso.

Esta vez, el Premio Tobar lo obtuvieron tres jóvenes investigadores de nuestras ciencias sociales, colaboradores también de las publicaciones de la Casa de la Cultura, Jorge Daniel Vásquez y Pedro Bravo Reinoso con su obra *Subjetividad, poder y seducción: una pincelada a la crítica de la sociedad adultocéntrica*. La profesora de la Facultad de Ciencias Humanas de la PUCE, Alejandra Delgado Chávez comenta este libro que fue, además, editado por el Centro de Publicaciones de dicha universidad.

Hace algo más de cuarenta años, en 1975, la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, a través de su Departamento de Literatura, estableció una presea anual de carácter literario en homenaje a su fundador y primer rector, el padre Aurelio Espinosa Pólit, humanista y alto valor de la cultura ecuatoriana, reconocido por sus conocimientos de literatura clásica y por traductor de textos griegos y latinos, como *La Eneida*, de Virgilio, editada internacionalmente.

El Premio Espinosa Pólit se encuentra dividido en varias categorías, —novela, cuento, poesía, teatro, ensayo— pero cada una de ellas es considerada en forma alternativa en cada convocatoria anual. Es así que el primer premio, en 1975, fue adjudicado a la novela *La Linares* de Iván Egüez, y en su nómina aparecen nombres destacados de nuestras letras como Iván Carvajal, Julio Pazos Barrera, Jorge Dávila Vásquez, Álvaro Sanfélix, Eliécer Cárdenas, Huilo Ruales y Rafael Díaz Ycaza.

El premio más reciente, convocado en 2015 para el género de ensayo, lo ha ganado Santiago Peña Bossano con su obra *Estética de la indolencia* la cual, según expresión del jurado, «posee una estructura sólida, expone y argumenta la poética de lo bello, su carácter inasible y múltiple, y la problemática de la deshumanización de las artes en un mundo globalizado».

Las páginas de este número de *Letras* se honran en recoger un comentario, alusivo a esta obra premiada, escrito por Abdón Ubidia.

Y, en fin, otro de los premios a destacar es el de carácter único que se otorga en el llamado «Festival de la Lira», que se celebra cada dos años en la ciudad de Cuenca y que se encuentra totalmente financiado por el Banco del Austro, en gesto inusual de colaboración de la empresa privada con iniciativas de orden cultural. Sobre el desarrollo del premio de 2015, nos comenta en estas páginas uno de los miembros del jurado, el escritor Bruno Sáenz Andrade.



Dibujo de Washington Mosquera

SUBJETIVIDAD, PODER Y SUJECIÓN: UNA PINCELADA A LA CRÍTICA DE LA SOCIEDAD ADULTOCÉNTRICA

Alejandra Delgado Chávez

La modernidad crea la ilusión de un sujeto autotrascendente, que hace del hombre fundamento de sí mismo y del mundo, y de ahí que uno de sus principales mitos sea el de la revolución, entendido como la acción política de constituir relaciones sociales desde lo que la colectividad llegue a consensuar

Jorge Daniel Vásquez, Pedro Bravo Reinoso

Las transformaciones sociales propias de la modernidad capitalista, no dejan de imponerse, como anhelos y aspiraciones, en la cotidianidad de las personas. El paradigma del progreso y el desarrollo, lejos de haber cedido su lugar a nuevas formas de entendernos y ubicarnos en el mundo, se ha colocado como el máximo referente de una sociedad que ha privilegiado el crecimiento en todas sus dimensiones, incluido el ámbito de las subjetividades.

Pensar las subjetividades, y particularmente las subjetividades juveniles, en el contexto de un mundo configurado desde lo adulto como afirmación inapelable, resulta fundamental para continuar con un debate social serio que desnaturalice las desigualdades como tarea política. Así, la *Crítica a la Sociedad Adultocéntrica*, de Jorge Daniel Vásquez y Pedro Bravo Reinoso, nos enfrenta a una serie de ensayos que complejizan la comprensión de las relaciones sociales desde la perspectiva etaria. Nos enfrenta a la problematización de la construcción identitaria, en la que *llegar a ser* es el principal cometido colectivo en el mundo moderno, cometido que se sustenta en el progreso como impulso de proyectos individuales y nacionales fundamentados en criterios dominantes. Así, la identidad se construye con la apropiación de los criterios de verdad hegemónicos que se interiorizan y a la vez se objetivan en el mundo material. Los individuos —atravesados por el poder— representan el mundo y

consolidan la dinámica de reproducción del orden social: saben qué hacer y cómo hacerlo de acuerdo a los criterios legítimos de pertinencia reconocidos colectivamente.

Dicho esto, y siguiendo a Foucault, «hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete». (Foucault, 1988:7).

El sujeto agente, mientras más consolide su condición de agente actor, menos elementos de control externo requiere —policía, inspectores, sicólogos, consejeros—, pues toda la coerción requerida se encuentra interiorizada en su propia subjetividad

esa misma sujeción—, alcanza el estatus de reconocimiento social que le da existencia social como «agente», «actor» o «precursor» de las acciones del mundo moderno. Sin embargo —y esta es la paradoja—, constituirse como sujeto agente le niega al ser humano cualquier posibilidad de traspasar la normatividad del mundo «objetivo» concebida desde las estructuras de poder.

El sujeto agente, mientras más consolide su condición de agente actor, menos elementos de control externo requiere —policía, inspectores, sicólogos, consejeros—, pues toda la coerción

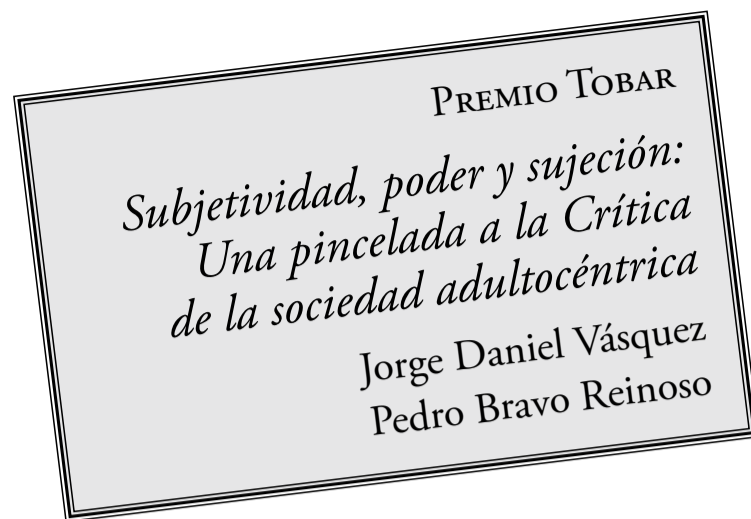
requerida se encuentra interiorizada en su propia subjetividad. Es decir, es condición necesaria que el sujeto agente se afirme en un mundo prácticamente irrefutable, organizado por las determinaciones veritativas del proyecto moderno. Dicho de otro modo, el sujeto agente se afirma en el sujeto sujetado.

El recorrido de Vásquez y Bravo por las bases discursivas del proyecto social moderno, evidencia que el binomio agencia-sujeción atraviesa todos los ámbitos de la vida racionalizada. Se expresa en el ámbito económico a través del trabajo productivo que convierte al ser humano en obrero, y más aún en consumidor-productor. En el ámbito político se manifiesta a través de la ciudadanía como expresión de la utopía de la igualdad de los seres humanos frente a la normatividad del Estado. En el ámbito familiar se hace presente a través de un manejo racionalizado de la sexualidad regido por la normatividad del Estado. Este manejo está orientado por las obligaciones del trabajo productivo para la reproducción de la vida material y simbólica.

Cada ámbito diferenciado de la vida en el mundo moderno exige de la aceptación implícita de la normatividad. La aceptación de tal requerimiento, en los diferentes ámbitos, dota al ser humano de funcionalidad, y lo habilita para desempeñarse en el mundo social.

[...] una sociedad configurada desde el poder adultocéntrico diseña una serie de prohibiciones, a propósito de responder a los conflictos y aspiraciones de personas jóvenes. Esto también puede ser leído como la respuesta adultocéntrica a una «escencia universal de los jóvenes» desconociendo que la apelación a la «naturaleza de las cosas», incluyendo la naturaleza de la sociedad, fueron definidas para justificar la represión como práctica perfectamente racional. (Vásquez, Bravo Reinoso, 2015:45)

El libro de Vásquez y Bravo plantea la discusión en su dimensión más profunda. Su tarea es epistemológica. Gracias Jorge Daniel y Pedro por invitarnos a un debate que apenas empieza.



ESTÉTICA DE LA INDOLENCIA DE SANTIAGO PEÑA BOSSANO

Abdón Ubidia

Nunca imaginé el verme obligado, por mi cuenta y riesgo, a reseñar un ensayo escrito por un autor muy joven y con quien, en lo profundo, no estoy de acuerdo. La razón es simple. Vengo de otra época y de otra tradición intelectual: no creo en la indolencia. Todo lo contrario: al fin y al cabo, heredero del pensamiento sartreano, creo en la acción y en el compromiso intelectual. Pero de pronto, me encuentro con un libro espléndido que muestra, de un modo contundente, las duras razones de otro pensamiento, expresadas con una prosa límpida, inteligente, elegante y fuerte que propone una estética contemplativa y muy bien calificada como «Indolente», con todo lo que eso significa: desentendimiento del mundo, silencio, abandono de la escritura al modo de Rimbaud: dejar de vagar por los versos y perderse en un mundo absurdo que da la razón a lo escrito pero que lo ignora y lo sume en el olvido: convertirse de poeta sonoro en poema silencioso. Ser «extranjero», como Mersault, el inolvidable personaje de Camus, ajeno hasta de su propia vida y no se diga, ajeno a su dolor pero también al de los demás; porque indolente significa también mantenerse al margen hasta del dolor. Ser indiferente como Bartleby, la creatura de Melville, conforme hasta la molición. Ser «existencial» como los personajes de Kafka, a quien Santiago Peña venera.

Así, al tiempo que esta *Estética de la indolencia*, me provoca e incomoda con su lucidez advenediza y retadora, me muestra también algunas de las razones que quizá se anidan en la poética de los jóvenes creadores ecuatorianos, tan buceadores y buscadores del dolor pero, a la vez, tan extraños en sus respuestas, en algunos casos, al menos, indolentes y pasivos. Sí, parece ser que el libro de Peña Bossano, puede ser una buena metáfora de algo mayor y muy actual.

El ensayo de Santiago Peña Bossano muestra un pensamiento estético insólito y una poética particular y propia. Mientras el lector avanza esas páginas apretadas, se ve envuelto en susurro quedo y a la vez dictaminante, hipnotizador e imperioso, seguro de que es el resultado de una postura muy actual y trabajada.

Conocí a Santiago en sus inicios literarios. Asistió una vez a mi taller de escritura y me

dejó una inquietud no solo por su prosa (en ese tiempo tierna), sino por su personalidad algo extraña, como si desde ese entonces la indolencia estuviera forjándose dentro suyo. Nuestro segundo encuentro fue en Madrid. Yo dictaba unas conferencias sobre literatura ecuatoriana en el Museo de América y Santiago asistió. Luego de la charla salimos a tomar unos tragos y comenzó una amistad que hasta ahora perdura. En ese tiempo, se lo notaba inseguro pero pretencioso; ni él, ni yo pensamos que su presencia literaria fuera tan pronta. La noticia de que un autor tan joven hubiese ganado con *Estética de la indolencia* el célebre Premio Aurelio Espinosa



Pólit, y con un ensayo, fue una suerte de relámpago que vino a sacudir la amodorrada vida cultural nuestra.

Estética de la indolencia, como menciona el poeta Julio Pazos Barrera, «es, a su modo, la vía activa que conduce a desplegar la realidad indolente de esos personajes [Bartleby y Meursault] que abstraen la condición de millones de seres que no hacen otra cosa que contemplar». Para Peña Bossano, la indolencia es el estado máximo de entendimiento, donde se decide por el silencio. En ese momento el poeta —que entiende lo que le rodea— no plasma en versos, sino que guarda un silencio y se vuelve él mismo poesía.



En el discurso de premiación, Santiago mencionó, «Este ensayo no es el desembocar absoluto de una serie de lecturas, sino de la vida misma, en la que paulatinamente me he vuelto presa de la indolencia. Donde la mirada se fascina a cada momento ante los fenómenos de cualquier tipo, como Bartleby frente a la pared de ladrillos o Meursault escuchando el silbido de los pájaros desde su oscura celda». Esa electricidad que recorre el cuerpo del poeta cuando encuentra un verso, en la indolencia se calla y disfruta interiormente; esa mirada del poeta que escribe dentro de su piel sin exportarlo, es la indolencia de la que habla el autor.

Menciona en el ensayo: «Hay quienes creen más en la Poesía que en la escritura y se dedican a vivir estéticamente. Aunque no es el único, la indolencia, es el camino de silencio más estético y menos aparatoso. Para la mayoría, el silencio del poeta es incomprendido, poco lógico, cercano a la locura; el problema de este prejuicio es la paradoja de no poder entender la estética indolente hasta estar ahí y, una vez allí, ya no importa». Esa es la postura del indolente, un paso más allá de la resignación infinita del filósofo Kierkegaard.

Ahora Santiago dicta talleres de escritura en Kafka Escuela de Escritores. Me parece un proyecto interesante; allí se da espacio —sobre lo demás— a la literatura ecuatoriana. La Escuela realiza entrevistas, lecturas de poesía en video y otras propuestas interesantes como la que, conjuntamente, con Eskeletra Editorial trabajan ahora: la *Antología de la nueva literatura ecuatoriana*.

El libro se presta para leerlo con facilidad y atención. Sus frases son claras y profundas como laguna limpia; cada párrafo pareciera estar concebido con el deber de resonar y ligar al siguiente. A ver cuándo sale su próximo libro que promete ser una concretización narrativa de su ensayo. Y, es que como dije en la contraportada del ensayo, repito sin riesgo: Sin duda alguna, Santiago Peña Bossano es de lo mejor de los nuevos escritores ecuatorianos.

El Premio Nacional Aurelio Espinosa Pólit lo han ganado nombres como: Iván Egúez, Lucrecia Maldonado, Jorge Dávila Vásquez, Raúl Vallejo, Eliécer Cárdenas, Huilo Ruales Hualca. Al que hay que ahora juntar el de Santiago Peña Bossano y ver lo que nos depara.

FESTIVAL DE LA LIRA, V CERTAMEN DE POESÍA HISPANOAMERICANA

Bruno Sáenz



Alrededor de un premio, uno de los más importantes del continente por la calidad y el múltiple origen de sus participantes y por el monto del reconocimiento económico (30.000 dólares), la Fundación Cultural Banco del Austro (hecho singular, cuando parece haberse «apaciguado» el interés bancario por el apoyo a la cultura) organizó, por quinta ocasión, en la ciudad de Cuenca, el Festival de la Lira, acontecimiento que ratifica el interés de la provincias del sur del país por incrementar su presencia en el ámbito nacional a través de manifestaciones destacadas, y la ya larga tradición literaria cuencana. La participación del núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura (que ojalá no esté viviendo, como la matriz y los demás núcleos, sus últimas experiencias de entidad autónoma y, sobre todo, única, ecuatoriana, no exclusivamente provincial), la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca (conserva felizmente el nombre y la vocación pedagógica en el área de letras, cuando algunos centros buscan alternativas en el campo de la comunicación) y la Municipalidad de Cuenca, a cuyo cargo está la concesión de la mención única y la entrega de un aporte de 5.000 dólares a quien la obtiene, aseguran el carácter general, institucional y ciudadano que la ciudad otorga al evento.

De algún modo, la concesión de los premios es, sí, la culminación del Festival, recibe un espacio para la lectura del veredicto y otro para la entrega a los ganadores en la ceremonia de clausura, pero la profunda vida de La Lira está en los cuatro días dedicados al encuentro entre poetas invitados de diferentes países y su relación con el público, por medio de charlas, de visitas a colegios y de lecturas de poesía, inclusive de amplios eventos sociales que facilitan el contacto directo a quienes tengan interés en él.

Si el cuarto festival premió al poeta ecuatoriano Juan José Rodríguez (*Estereozen*) y mencionó al peruano Mario Pera (*Ruido blanco*), el quinto escogió a otro escritor peruano, Willy Gómez Migliaro (*Construcción civil*) y mencionó al argentino Gerardo Jorge (*Visión de la ciudad*).

Correspondió la dirección del festival al narrador y crítico azuayo Jorge Dávila, en reemplazo del responsable de los festivales anteriores, el poeta Cristóbal Zapata, igualmente asesor en

2015. Presencias importantes fueron las del presidente vitalicio de la Fundación, Juan Eljuri Antón, de su presidente actual, doctor Mario Jaramillo Paredes, que no se limitaron a actuar de su lejana condición de auspiciantes sino que asistieron, en particular el segundo, a la mayor parte de los eventos, y de los altos directivos del Banco del Azuay.

El V Festival adoptó como tema «Urbi et Orbi, poesía y ciudad». Alrededor de esa opción conversaron los poetas invitados, nacionales e internacionales, sin excluir a los miembros del jurado, quienes además acudieron a las instituciones educativas, a dialogar con los estudiantes. Se llevaron a cabo dos lecturas de poesía, que permitieron apreciar la calidad y la multiplicidad de las voces de la lírica en castellano, los diversos acentos, el inagotable espectro de la temática y el tratamiento poéticos, y seis diálogos, cada uno con la intervención de dos de los escritores y un conductor.

Obligatorio se vuelve consignar los nombres de los invitados, empezando por los del jurado del concurso: la española Olvido García Valdés,

su presidenta, muy fina voz lírica e inteligente expositora, al ocuparse del discurso de orden de la inauguración; el cubano Jesús David Curbelo, una de las plumas más sólidas del encuentro; la venezolana María Auxiliadora Álvarez; el peruano Mario Montalbetti, un poco el «contestatario» de la poesía urbana, y el ecuatoriano César Eduardo Carrión. El Jurado de Selección estuvo conformado por Fernando Balseca, Carrión y Vicente Robalino, igualmente conductores de algunos de los diálogos, al lado de Cristóbal Zapata y otros, cuyos nombres el espacio y la forzada monotonía me mueven a silenciar.

La lista de poetas invitados incluyó a León Felipe Batista (República Dominicana), Ramón Cote (Colombia), Carlos López Degregori (Perú), Juan Cristóbal Maclean (Bolivia) y Mara Pastor (Puerto Rico), y los ecuatorianos Ana Cecilia Blum, Siomara España, Cristóbal Zapata, Christian López Talavera, Julio Pazos —he de consignar que leyó textos breves, entre los más esenciales de su producción reciente— y quien firma esta crónica.

CORTINAS MESAS & PUERTAS debajo de un sonido cubilete
el río los fresnos caídos desde la esquina
para escapar de la intención de un fanático
que alterna con metales y oraciones y libros
cantos por venir fuentes enajenantes
abre nuestra geografía de producción de culpa
contienen su gravedad sin luto solo en la defensa
vacío en el árbol de moras frente a losetas no más
futuras revoluciones en un falsete de luz aunque vendrá
religión salmodiando política vendrá nuestra escena
de batalla secretamente en peligro como señal
y al toque oscuridad al recordar crítica de la crítica
eran más los bocados de limpieza
del escenario y su sensación al huir o guardar goce
imposible lo dado del partido en la cancha
el reloj de mano cumple con sus puertas cerradas
afuera mueve occidental mueve
esperanza en el área ahí donde hay opciones
y una misma dirección de juego inspirado
en coordinación y esperanza de otro
abrir las cortinas del paisaje
predicado en el juego al partir los carnavales
suscita amor el plan de alcanzarnos
o constituye ansiedad nuestro reflexivo país

Willy Gómez Migliaro

LIBROS

El cuerpo humano es el reloj del cosmos

César Eduardo Carrión

El tema del tiempo ha sido una constante en la narrativa de Abdón Ubidia. Con el tiempo ha crecido su obra, con el tiempo su visión sobre la realidad se ha vuelto más compleja. Sin embargo, este crecimiento exponencial, tanto en volumen cuanto en complejidad, no ha implicado una acumulación de recursos estilísticos cada vez más difíciles de asimilar. Por el contrario, Ubidia se ha mantenido firme sobre la tabla de un lenguaje sencillo, y sobre ella ha navegado por décadas la tortuosa marea de la imaginación humana. En cada una de las palabras que componen sus textos, se encuentra tallada su firma: todas sus historias son inventos divertidos, son, por más señas, *Divertinventos* (nombre con que tituló la saga de relatos fantásticos que nos ha brindado durante años). Con el tiempo, la narrativa de nuestro escritor ha madurado, mas no ha envejecido.

Este tránsito hacia la plenitud no ha ocurrido de forma progresiva, lineal o evolutiva. Más bien se ha dado mediante pequeños, aunque significativos cambios de perspectiva, de modulaciones en la dicción, de encuentro de nuevos motivos. Pero el último salto que ha ensayado Ubidia ha sido verdaderamente cuántico. El significado del tiempo, representado en *Divertinventos. Libro de fantasías y utopías* (1992), mediante máquinas desconcertantes o imposibles, se representa en su más reciente volumen, titulado precisamente *Tiempo* (2015), en los mecanismos y comportamientos propios de la biología humana, tan intervenida por la mente como los dispositivos tecnológicos. Ubidia ha reemplazado las máquinas por la piel y los huesos. Ha constatado que el cuerpo humano es el reloj del cosmos.

Para entender con claridad el cambio al que me refiero, basta con recordar aquel célebre cuento titulado «Relojes», publicado en el primer volumen de la saga (1992). En aquella divertida historia, el narrador nos cuenta la fabulosa idea que tuvo Hans Maurer, al inventar un reloj cuyas manecillas corrían en sentido contrario al usual, «Y su marcha se aceleraba conforme se acercaba la muerte de su usuario», gracias a una serie de sensores que detectaban sus signos vitales. La relación entre cuerpo y tecnología se mantiene en el nuevo libro de Ubidia, excepto porque su mirada se concentra más en el cuerpo humano, antes que en los productos de su inagotable lucha por vencer la muerte.

Un ejemplo se encuentra en «La impresora de cuatro dimensiones», donde observamos cómo una escultura envejece junto al hombre que retrata. Un prodigio técnico permite a la impresora transmitir la altura, ancho y profundidad del modelo humano al material escultórico, así como la decadencia que el transcurso de los años imprime en su dueño. El

dispositivo tecnológico imita al organismo vivo. En este sentido, la historia de Ubidia se podría leer, al menos en parte, como una reinterpretación del *Retrato de Dorian Gray* (1890), por supuesto, ajena de las alusiones homoeróticas y la crítica cultural incluidas en la novela de Oscar Wilde. Para nuestro narrador, todos los dispositivos, biológicos o maquinales, son testigos de la entropía, de las transformaciones ineludibles a las que nos somete el tiempo. Pero la nueva perspectiva de Ubidia es todavía más entretenida y novedosa.

En el cuento titulado «Del tiempo y las edades», nos enteramos de un descabellado experimento genético, gracias al cual una pareja de esposos logra revertir el paso de los días, pero de forma tan radical y agresiva, que terminan rejuveneciendo hasta el punto de volver a la placenta y desaparecer de la tierra. Esta regresión del tiempo, hasta los mismos orígenes de la vida, termina igual que el transcurso natural que experimenta cualquier ser humano: en la muerte. No se puede burlar al tiempo: es implacable. Retroceder en la línea temporal significaría perder la integridad corporal y la conciencia que nos hace ser quienes somos. Retroceder en el tiempo conllevaría la disolución de nuestra individualidad en la unidad primaria e indistinguible del inicio mismo del universo.

Este cuento, en particular, es heredero directo del «Viaje a la semilla» (1956) de Alejo Carpentier, en el que se cuenta cómo un cadáver despierta del sueño mortal del que goza en su ataúd, para luego regresar a la juventud y el amor. En este vertiginoso viaje, el resucitado retorna a la placenta de su madre. Y luego al olvido. Este motivo ya lo había tratado muchos años antes F. Scott Fitzgerald, en su cuento llamado «El curioso caso de Benjamin Button» (1922), llevado al cine por el director David Fincher en 2008, en una película protagonizada por Brad Pitt. Abdón Ubidia no es inmune a estas preocupaciones, y en sus cuentos las interpreta magistralmente. Él es ya un nombre fijo del canon literario ecuatoriano.

Mientras escribo esta breve apreciación, tengo en mi muñeca un reloj analógico de cuerda cinética, que un querido tío me regaló hace unos años. Este mecanismo vive de la energía de mi cuerpo, camina gracias al movimiento de mi brazo. Cuando deje de moverme, su fuelle y sus engranajes se detendrán. Debo confesar que este bello obsequio me aterroriza

un poco. No lo suelo llevar muy seguido. Prefiero el reloj digital incluido en mi teléfono celular. Y escribo esto porque hablar del tiempo supone hablar también de la muerte, «la reina de la Nada», como la llamaba el gran Rubén Darío. Ante su majestad me presento altivo, sin inclinarme a sus pies, gracias a la extraña fuerza que me brindan este tipo de fábulas. Si alguna utilidad innegable tiene la literatura, se halla en la esperanza de que la inmortalidad es posible, al menos como una ilusión que transcurre en nuestra mente y nuestro cuerpo, mientras nos dejamos llevar por la ficción.

Abdón Ubidia, *Tiempo*, Editorial El Conejo, Quito, 2015, 146 páginas.

Cultura y Política en Ecuador de Martha Rodríguez Albán

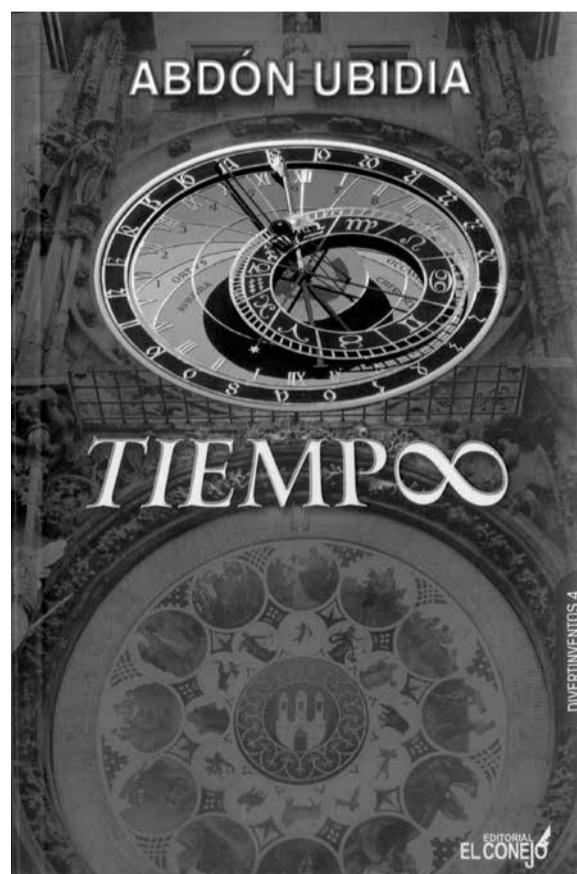
Jorge Daniel Vásquez

En una amplia serie de posibles posiciones que conllevaría reconocer que toda praxis cultural es una praxis política, se encuentra aquella que busca interpelar tal afirmación por fuera de una postura militante; es decir, no negar la validez de tal juicio sino preguntarse por lo cultural-político dentro de los procesos de producción, distribución y consumo de saberes, discursos y bienes simbólicos. Tales procesos se encuentran atravesados por la coerción o persuasión presente en la validación de un orden social o en la resistencia al mismo.

El libro de Martha Rodríguez, *Cultura y Política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*, reúne varios aspectos por los cuales merece un lugar central en el análisis cultural en el Ecuador. Quizá su mejor soporte es también aquello que entraña mayor complejidad en el desarrollo de su investigación: el trabajo de análisis cultural en diálogo con la sociología histórica y política. Así, no estamos frente a un libro de Historia de la Cultura (campo teórico que ha predominado a la hora de comprender «el pasado» del conjunto de representaciones que nos hacemos de lo ecuatoriano); sino ante una investigación que pone a prueba la teoría social contemporánea repensando conceptos desde escenarios periféricos.

El trabajo de Martha Rodríguez, que aquí comentamos, se inscribe en una línea de reflexión a la que la autora ha llegado luego de su paso por el cultivo del cuento, así como en la investigación sobre la literatura. Rodríguez, autora del libro de cuentos *Pero es después bajo el sol* (Libresa, 2001) y de los estudios *Narradores ecuatorianos de los cincuenta* (Corporación Editora Nacional, 2009) —así como sobre Ángel Felicísimo Rojas y Pedro Jorge Vera en la colección *Historia de las literaturas del Ecuador*—, al igual que «La modernización latinoamericana en la narrativa corta de México, Ecuador, Argentina» y «Dinámicas porteñas: El Montreal, Toña la Negra y Jean Paul Sartre» aparecidos, junto a otros, en compilaciones que recogen lo mejor de los estudios literarios en Ecuador, esta vez recurre a otras disciplinas y archivos.

Cultura y política en el Ecuador está organizado en cinco capítulos. Los capítulos van desde los planteamientos teóricos necesarios para la comprensión de la praxis cultural como praxis política, a la caracterización de las redes intelectuales de Benjamín Carrión que permitieron



la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) en 1944. En este itinerario pasa por la recreación del contexto cultural en dos periodos, el primero de 1925 a 1940, y el segundo de 1941 a 1944. En este propósito, Rodríguez construye un marco de referencia teórico que permite salir de la «tentación biográfica» (i.e. desentrañar la vida de un intelectual para comprender su obra) y que busca la contienda política-cultural en la sociedad civil. Ésta última de ningún modo se comprende como el espacio fuera de la sociedad política, sino como el lugar de la «conectividad» entre diversas categorías de lo social y, en este sentido, la disputa por un nuevo modelo cultural se entiende también en contra, mediante o junto al Estado (aunque no exclusivamente). Esta concepción de sociedad civil, en el espíritu de Antonio Gramsci, le permite llevar la reflexión sobre las dinámicas de Dominación/Subordinación (vía Raymond Williams-Ranahit Guha) en la disputa hegemónica en el Ecuador en las décadas de 1920 a 1940. Con una lectura crítica y contextualizada de Jürgen Habermas y de Nancy Fraser, nuestra autora otorga un rol central al lugar de la prensa (i.e. el espacio público de la prensa como una red de flujos de comunicación) dentro



de la configuración de proyectos hegemónicos y de *contrapúblicos* (escenarios discursivos paralelos que los grupos subordinados crean y circulan para formular interpretaciones opositoras).

El análisis de las redes intelectuales de Benjamín Carrión será central para comprender la manera cómo el espacio público de la prensa es clave en la conformación de espacios públicos culturales. Éstos, a diferencia de los primeros, constituyen un escenario de las relaciones discursivas sobre temas cultural-políticos que construyen un tipo de poder: el poder publicístico. La historia de la configuración del poder publicístico en el Ecuador encuentra un punto clave en las décadas de los años treinta y cuarenta, en las cuales Benjamín Carrión es una figura central. ¿Fue Benjamín Carrión un «intelectual construido en la prensa» que llega a «performar» las reglas del campo cultural en el Ecuador?

El estudio de las redes de Carrión, tal como las presenta Martha Rodríguez, nos permite avanzar en la comprensión de la naturaleza orgánica de la realidad como un sistema de relaciones. Tal sistema de relaciones se encuentra conformado por

distintos procesos y espacios sociales que operan desde racionalidades diferentes pero que, en tanto formas de expresión, se disputan su lugar como racionalidad del propio sistema. Estas disputas por lograr posicionar un tipo de racionalidad —en lo que respecta a la cultura, deben comprenderse a partir del lugar de los actores, sus instituciones y las políticas culturales que impulsaron en momentos históricos concretos. Rodríguez construye dos periodos.

El primer periodo (1925-1940), aparece marcado por el ascenso y disputa entre distintas fuerzas sociales. Por un lado las modernizadoras reaccionarias (que configuran la matriz cultural de derecha), y por otro las de trabajadores urbanos y campesinos (indios y no indios) que expresan el vínculo entre los sectores subalternos y los partidos sociales y comunistas (configuradores de la matriz cultural de izquierda).

La idea de presentar la confrontación política desde «matrices culturales» permite comprender la combinación de instituciones, protagonistas y políticas culturales que fueron impulsadas como parte de diferentes proyectos de nación. De este modo, la «matriz de derechas» reunirán a la Compactación Obrera Nacional, la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, la Academia Nacional de Historia, el Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica entre otras instituciones en lo que, Rodríguez logra identificar como una matriz católica-hispanofílica-conservadora. Tal matriz encarnó pues un proyecto moral-educativo expuesto por pensadores, sólo por mencionar algunos, tales como Julio Tobar Donoso, Aurelio Espinosa Pólit, Isaac J. Barrera, Remigio Crespo y Gonzalo Zaldumbide. La *Revista de la Sociedad Jurídica Literaria*, el suplemento literario de diario *El Comercio*, la revista *América Modernista* fueron espacios donde se divulgó este tipo de pensamiento.

La «matriz de izquierda» operaba a través del ejercicio de cargos en la burocracia estatal, desde un diario de la prensa guayaquileña (*El Telégrafo*) y desde lo se denomina «prensa chica». El eje transversal de esta matriz es la reunión de varias propuestas que encarnan lo popular. Así, la denominada «Generación del 30», liderada por el escritor y político guayaquileño Joaquín Gallegos Lara, constituía una fuerte ala nacional-popular. Sin embargo, la «matriz de izquierda» también integraba propuestas de carácter folklórico como la Rodrigo Chávez González (desde el posicionamiento de folklor montubio); una tercera ala, de corte costumbrista, también concentrada en Guayaquil (como es el caso de la formación Alere Flamman); y, finalmente, una propuesta cultural que combinaba elementos de lo popular y lo mestizo. Ésta última constituye precisamente la propuesta de Benjamín Carrión que, habiéndose empezado a delinear en los años 30, se perfiló hacia 1941-1944, para en agosto de 1944 convertirse en política pública.

Tal compleja matriz de izquierdas combina personas asalariadas urbanas y algunas de extracción popular (no todos militantes del partido socialista o comunista). De este modo tenemos personajes de diversas condición social como José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Angel F. Rojas, Pablo Palacio y Oswaldo Guayasamín.

Para lograr la caracterización de estas matrices culturales, Rodríguez entra en un interesante trabajo de archivo a fin de documentar las prácticas híbridas desde la perspectiva de la militancia. En el caso de la matriz de izquierda se analizan las expresiones

de una filiación ideológica que en ocasiones aparece como doble: una ideología tradicional familiar y la que se abraza por propia decisión; e incluso los virajes de una matriz cultural de izquierda hacia su opuesta sobre todo en el contexto de la Guerra Fría como fue el caso de Alejandro Carrión.

Siguiendo al filósofo y teórico literario Terry Eagleton, Rodríguez analiza cómo, en la disputa por construir «el canon» artístico del Ecuador, que mantenían actores de la derecha y de la izquierda, se encarna una disputa ideológica integrada por disonancias que le son sustanciales: miedos ancestrales, mitos que perviven, necesidad de anclajes espiritual-psicológicos, *habitus* de la clase social de origen, huellas de ideologías que fueron claves en los años de infancia y juventud.

El segundo periodo analizado en el libro (1941-1944), es reconstruido como un cúmulo de acontecimientos que marcaron el problema de la nación desde la lucha en el campo de las políticas culturales. Sin duda un acontecimiento que marcó esta disputa fue la guerra de 1941 y la firma del Protocolo de Río de Janeiro. Marcados por esta coyuntura, Rodríguez construye el archivo que da cuenta de la arremetida de las derechas para el posicionamiento de la nación con fundamentos hispánicos y católicos. La Iglesia consiguió colocar la religión en el núcleo duro del debate cultural de la época.

El fortalecimiento del discurso hispánico y católico conllevó el desplazamiento de lo popular y el conflicto de clases. Esta situación es desarrollada por Rodríguez de manera singular por la amplitud de su archivo abarcando fuentes que van desde pronunciamientos en el seno de las instituciones culturales, la producción periodística, revistas de la época, correspondencia entre diversos actores y las actas y comunicados oficiales en el seno de organizaciones políticas. De este modo, su trabajo nos permite comprender la *porosidad* de las ideologías de izquierda, cuando a inicios de la década de 1940 se retomó el ideal de nación desde argumentos tanto de corte romántico como de orden liberal burgués. Un caso que permite vislumbrar tal situación es la cercanía, en términos argumentales, de obras sobre el indio, el montubio y la idea de mestizaje entre autores de diferente ideología, tales como el indigenista Pío Jaramillo Alvarado, los conservadores Aurelio Espinosa Pólit y Jijón y Camaño, y Benjamín Carrión, en quien hay una notable influencia del mexicano José Vasconcelos. En suma, nuestra autora plantea cómo la actualización del concepto de *nación* contribuyó a la confusión ideológica de las izquierdas entre 1939 y 1944.

La designación por una política cultural no sólo se enmarcó en el conflicto regional de 1941; por lo que, para Martha Rodríguez, es central la relación entre la generación de políticas públicas y la prensa en dicha época. Para tal motivo, la autora se plantea esta relación desde 1925, con el propósito de ejemplificar la condensación de un acumulado histórico de juegos de poder en lo que representaron, en tanto dos alternativas de política cultural, el Instituto Cultural Ecuatoriano (1942) y la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944). Ésta última encarnaba los ideales del intelectual lojano Benjamín Carrión, por eso motivo vale preguntarse: ¿cómo Benjamín Carrión consiguió que su proyecto se convirtiera en política de Estado?

Benjamín Carrión constituye, sin duda, uno de los personajes más importantes en la historia de la

cultura en el Ecuador y, precisamente, el mérito de Martha Rodríguez está en mostrar a este personaje como el punto de referencia para comprender la formación de redes intelectuales que derivan en una propuesta de política cultural que logra imponerse dentro de una disputa ideológica. Por lo tanto, no son los detalles biográficos de Carrión lo que nos permite aproximarnos a la comprensión de una época, sino las redes intelectuales en las que, la oposición ideológica entre la matriz de derechas y la matriz de izquierda, se libraba a través de lazos en los cuales, la prensa y los grupos intelectuales, jugaron un rol definitorio. Esto no significa que el propio espacio público cultural, fuesen las redes, sino que el análisis de los lazos permite comprender cómo el espacio cultural constituye un escenario institucionalizado de relaciones discursivas.

Cultura y Política en Ecuador, recurre a un archivo que hasta el momento no había sido generado en el campo investigativo ecuatoriano. A partir de la construcción de este archivo, encontramos los *lazos débiles* de Benjamín Carrión que fueron importantes tanto para su desarrollado *sentido de oportunidad política* como para su *fuerte imagen pública*. Las redes de Carrión en la Universidad Central del Ecuador, su «círculo de íntimos» le sirvió de nexo con el Partido Socialista del Ecuador. Estas redes básicas que Carrión mantuvo en los años veinte estuvieron acompañadas de su incursión como escritor en medios capitalinos y en el ámbito de los juristas de la época.

Entre 1925 y 1931 encontraremos una expansión de las redes intelectuales de Benjamín Carrión a Europa, y entre 1931 y 1948, relaciones especialmente en América Latina. Sus vínculos con Gabriela Mistral y José Vasconcelos en la primer período, y con intelectuales de México y Colombia en el segundo constituyen el punto fuerte de estas redes. Año crucial sería 1943, cuando Carrión (como consta en su texto «Cartas al Ecuador» aparecido ese año) declara que pertenece al seno de la matriz de izquierdas pero con «absoluta libertad».

Adentrarnos en todos los pasajes de la vida política, los cargos públicos y las cercanías con los poderes que mantuvo Benjamín Carrión constituye uno más de los puntos fuertes del trabajo de Martha Rodríguez (que, de ningún modo, podrían resumirse dentro de los límites de este espacio); no obstante, podemos señalar que varios elementos se conjugaron para que «la importancia de llamarse Benjamín Carrión» sea fundamental en la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana: el seguimiento y registro que hicieron los medios sobre el activismo cultural de Benjamín Carrión, su concepción del intelectual que afirma la valoración del mestizaje como necesidad del país, la consolidación de un proyecto popular mestizo (desde su cercanía con Galo Plaza y Otto Arosemena) y, finalmente la importancia de, por intermedio del entonces ministro Alfredo Vera, consiguiera que Velasco Ibarra firmara el decreto de creación de la CCE en agosto de 1944. Se puede sostener que Benjamín Carrión fue clara expresión no sólo de un saber erudito, sino además de una lectura de la coyuntura que se traducía en un

saber práctico en el sentido expuesto por Bourdieu: un actor que conoce las reglas del campo que lo estructuran (en tanto *habitus*) pero que, a su vez, puede manejar un capital cultural y político tal, que le permite introducir variaciones en esas reglas desde una superposición entre campos de poder.

¿Fue Benjamín Carrión un «intelectual construido en la prensa» que llega a «performar» las reglas del campo cultural en el Ecuador?

Finalmente, el texto de Martha Rodríguez ofrece elementos para pensar la creación de la CCE dentro de la configuración del espacio público cultural como un campo de disputa política. Esta tesis difiere de otras posturas que consideran la CCE como un fruto de la «razón de Estado» (en busca de la reconstrucción de la nación) o como un proyecto de cooptación de los intelectuales de izquierda. De este modo, el texto de Rodríguez abre un camino para pensar la cultura y la política del Ecuador en otro sentido: el papel de la conjugación de los proyectos de modernización y desarrollo que se potenciaron con el proyecto político-cultural de la CCE en la neutralización de proyectos de izquierda de carácter nacional-popular como el caso de la Federación Ecuatoriana de Indios —FEI y de la Central de Trabajadores Ecuatorianos.

Martha Cecilia Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*, Flaco Ecuador, Quito, 2015, 224 páginas.

Sobre

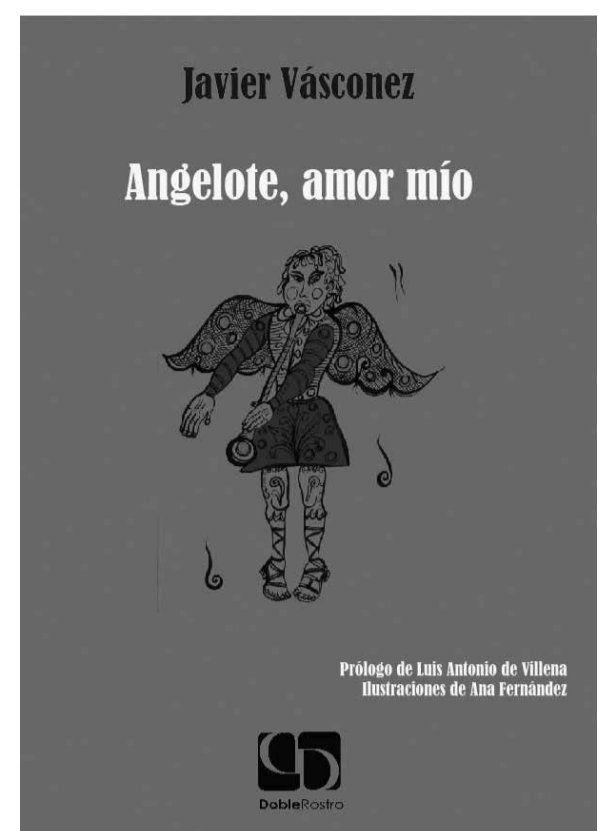
«Angelote, amor mío», de Javier Vásconez

Fausto Rivera Yáñez

Javier Vásconez (Quito, 1946) publicó en 1982 el libro de cuentos *Ciudad lejana*, que fue finalista del Premio Casa de las Américas y, entre esas páginas, está uno de los relatos más memorables de la literatura local, de la historia de la ciudad: «Angelote, amor mío», un cuento que el Ministerio de Educación, en ese entonces, prohibió su lectura en los institutos de enseñanza.

Este cuento, con el devenir del tiempo, se convirtió en uno de los registros históricos, afectivos y culturales más significativos de la literatura nacional. Y, en la actualidad, representa uno de los trabajos literarios mejor logrados formalmente. Como lo dijo el escritor español Luis Antonio de Villena: «este es un relato lírico, un relato donde la acumulación de la prosa y sus tropos lo vuelve cercano a la poesía [...] “Angelote, amor mío” —narración sin narración, relato por evocación— es una pequeña joya de la gran tradición, tan nuestra, del Barroco hispánico...».

«Angelote, amor mío» es, además, una suerte de cartografía del deseo de la ciudad o, como su autor lo ha señalado, «una cartografía de la represión».



En sus páginas aparece el Hotel Majestic, San Juan, La Alameda, el Centro Histórico, es decir, lugares poblados de sótanos, esquinas silenciosas, cuartos ensombrecidos donde es posible el encuentro de cualquier tipo de cuerpos, de cualquier tipo de ropajes. El cuento expone con acierto los códigos y gestos callejeros alrededor del placer.

Hay un carácter confesional en la prosa de este relato y, también, un diálogo intertextual con trabajos como el del lojano Pablo Palacio. El narrador dice, por ejemplo: «Has sido la Diabla en los abismos de la Alameda en esas noches donde aparece un hombre muerto a puntapiés». Pero no solo es el carácter formal de esta obra el que destaca, también la manera, nada morbosa ni gratuita, de abordar temas reprimidos por la sociedad de esa época: la homosexualidad, la sodomía, el amor mediado por la clase, la santería vinculada al deseo, el aborto. Así, nuevamente, el narrador dice: «Desgarro cada mañana el mundo con mis manos, con mis tenazas, con mis tijeras: no escucho, no deseo escuchar los gemidos ni el dolor de esas mujeres, aunque a menudo me recuerdan tus gemidos, tus aullidos ante el retrato de tu madre. Doy a luz cadáveres en las tinieblas del sótano, mientras afuera la ciudad se incendia de turquesa». Prosa y contenido hacen de «Angelote, amor mío» la joya de la que hablaba De Villena.

«Angelote, amor mío», luego de 30 años, vuelve a circular gracias a la editorial independiente Doble Rostro, de la escritora quiteña Sandra Araya, quien en 2011 publicó una primera edición del cuento con ilustraciones de Ana Fernández y prólogo de Luis Antonio de Villena y, en 2015, dada la gran acogida del relato, sacó una segunda edición.

Javier Vásconez, *Angelote amor mío*, Editorial Doble Rostro, Quito, 2015, 24 páginas.



Una comunidad abstracta de Salvador Izquierdo

Rut Román

Pierre Bourdieu sugiere, y yo le creo, que la identidad es un artificio que creamos a partir de la trama narrativa que sobre nosotros contamos a otros y de tanto oírnosla, nos la creemos. Es decir, que la rutina, los hábitos y aún los rasgos de nuestro carácter son recursos literarios, ficcionales si quieren. Lo que inventamos y repetimos para no perdernos en la desmesura de un *todo*, o a lo que Lacan llama lo Real con mayúscula. Lo Real viene a ser ese absoluto indiferenciado que el infante —feliz habitante de ese *todo*— siente como un solo cuerpo: el suyo, porque no ha diferenciado su cuerpo del resto de cuerpos, porque no tiene palabra-símbolo que marque una diferencia. La expulsión de esa felicidad, a breves rasgos, ocurre cuando trasparamos el umbral del orden simbólico, es decir, la palabra crea la realidad, y no al revés.

Los formalistas rusos distinguían entre el material crudo que el narrador toma (historia) y la trama o disposición artística que exhibe en una ficción narrativa. La diferencia básica entre ellas es que mientras la historia obedece a una cronología causal, la trama obedece a la voluntad narrativa del autor. En la historia, los eventos se asocian por su secuencia temporal y causalidad. En la trama el novelista diseña una disposición distinta que sirve a sus propósitos aunque interrumpa —o precisamente porque interrumpe— el orden cronológico y lógica causal de la historia. Ejemplo: las mil y una variaciones en las que se puede contar una historia como aquella de las consecuencias nefastas de la desobediencia infantil. Léase: «la caperucita roja», si cambiamos la trama y empezamos por contar los requiebros y ojitos que la abuelita le echaba al lobo cuando lo sentía pasar por la inmediaciones, hasta que, una tarde vencido por la curiosidad, el lobo cedió solo para ser trincado en el acto por la inoportuna caperucita quien, en un ataque de celos, digno de Salomé, provoca que el leñador finiquite al amante silvestre.

Alterada así, la trama convencional, la historia resulta otra. Es decir, la trama es una decisión de poder que al definir cómo se cuenta, resuelve qué se cuenta.

Paradójicamente, aquello que es la felicidad absoluta en la primera infancia, una vez ingresado en el orden simbólico; es motivo de ansiedad y deseo a la vez. Si para el infante, o perverso poliforme como lo llamó Freud, ser indiviso con el cuerpo de la madre, del mundo, del universo constituye su placidez; para el individuo —fragmentado en el mundo y sus coordenadas, es decir en la narrativa que lo define y sujeta— ese es caos tras el cual el horror, la demencia y la muerte acechan.

El Alzheimer y otros sufrimientos nos acercan a esa frontera en la que, tras la degeneración de las células nerviosas del cerebro, estamos expuestos a perder nuestra narrativa o trama, y regresar a la fusión con el *todo*. Suspendida sobre nuestra cabeza, esta es una de las preocupaciones que informan nuestra manera de estar en el mundo.

El arte, como intérprete y expresión de aquello que nosotros no sabemos nombrar, pero que

reconocemos cuando lo vemos en la obra de arte, lo pone sobre la mesa. Es cada vez más frecuente la obra de arte que retrata los procesos de sinapsis: es decir el fenómeno electro químico con el cual asociamos, derivamos, y pensamos. Nosotros no pensamos de manera lineal (por eso el desafío de la escritura) nuestro pensamiento es sináptico, arbóreo, de libre asociación, no reconoce jerarquías ni pertinencias, se va, vuela y desvaría, es decir, es rizomático.

En un modelo rizomático, cualquier predicado afirmativo de un elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca. El rizoma carece, por lo tanto, de centro: un rasgo que lo ha hecho de particular interés para la filosofía de la ciencia y de la sociedad, la semiótica y la teoría de la comunicación contemporáneas.



Este es el talento que propone la novela *Una comunidad abstracta* (2015) del ecuatoriano Salvador Izquierdo. Es una novela rizomática en la que la trama se deshace como azúcar en agua caliente, es decir el hilo conductor no conduce a nada, se va deshilvanando o, lo que es lo mismo, se ramifica de tal manera que no es posible seguirle la pista al fascinante y arbóreo despliegue de información sobre las artes y los artistas de la vanguardia y cultura anglosajona del siglo XX.

Al ingresar en *la comunidad abstracta* vamos dando saltos asociativos, entre el autor de un libro sobre arte corporal, los artistas involucrados, el fotógrafo de ese libro y los distintos proyectos que efectuó, sin continuidad ni consecuencia; sin jerarquía de información o personajes. Toda la información es

cierta, con lo que se pone en jaque las categorías de crítica de arte y literatura; las divisiones ingenuas entre verdad y ficción. Si bien la coherencia de las asociaciones es pasmosa, la «trama» está ausente. Esta novela acompaña la lectura y asociaciones libres de un estudioso del arte corporal, su manera de crear pensamiento evidencia los procesos epistémicos irrepetibles de cada individuo. Así sabemos que Tomkins, en un libro sobre Rauschenberg menciona a Rudolf Schwarzkogler, artista corporal quien se cercenó el pene frente a un fotógrafo.

Este dato que paraliza y cautiva al lector resulta ser fruto de una imprecisión: error o mito propagado por Robert Hughes, crítico australiano al que le seguimos la pista hasta que otro estímulo impulsa al narrador por otro rumbo y así vamos de sinapsis en sinapsis. No solo aprendemos un montón de datos interesantes sobre el arte del siglo XX sino que nos documentamos sobre cómo piensa el narrador, es decir *Una comunidad abstracta* ofrece una experiencia epistémica, divertida y frenética.

Atrevimientos como éste preceden a la novela de Izquierdo, la célebre *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero* (1759) de Laurence Stern se explaya y desvía de la trama porque su protagonista y narrador parecería incapaz de contar nada de manera sencilla. La obra se extiende en nueve volúmenes y pretende ser la autobiografía del narrador, quien, por la naturaleza divagante de su contar solo viene a nacer en el libro III. *Tristram Shandy* en el siglo XVIII denunció y se burló de la mezquindad de la trama, continuamente interrumpiéndola, incordiándola con digresiones, idas por las ramas y aplazamientos siempre divertido, por su irreverencia.

Así también, otra novela más reciente *Wittgenstein's Mistress* (1980) de David Markson toma la divagación erudita de una artista menopáusica quien se cree ser la última habitante del planeta. Su cabeza, lúcida para el lector, no le resulta confiable a su dueña, quien siempre está rastreando el trampolín de una asociación, mientras avanza hacia otra. De esta manera la narración ofrece una experiencia semejante a quien adelanta y retrocede a la vez.

Menos mal que propuestas filosófico-literarias como las de Izquierdo, y antes las de Stern y Markson, al impugnar el gesto jerárquico de toda trama, dan la razón a lo que Silvina Ocampo dijo alguna vez: «ninguna cosa es más importante que otra cosa».

Cuando al poeta neoyorkino Charles Bernstein le preguntaron el motivo de la publicación de la revista L-A-N-G-U-A-G-E él dijo que era el gesto evidente y necesario para continuar una conversación tras la que se había creado una comunidad. Y continúa explicando que él desconfía profundamente de esas comunidades *a priori*, como la familia y si vamos por ahí, la nación, la raza etc. Es decir la conversación es el origen y resultado de una comunidad, esta es la invitación de *Una comunidad abstracta*.

La novela de Salvador Izquierdo se inserta en el prestigioso vecindario habitado por Samuel Becket, David Markson, Laurence Sterne, los ismos y la reflexión epistemológica. Lo hace con la profundidad y ligereza de la verdadera literatura: aquella que ofrece una lectura amenísima, mientras propone reflexiones complejas como la que he pretendido exponer en estas líneas.

Salvador Izquierdo, *Una comunidad abstracta*, Cadáver Exquisito Ediciones, Quito, 2015, 296 páginas.

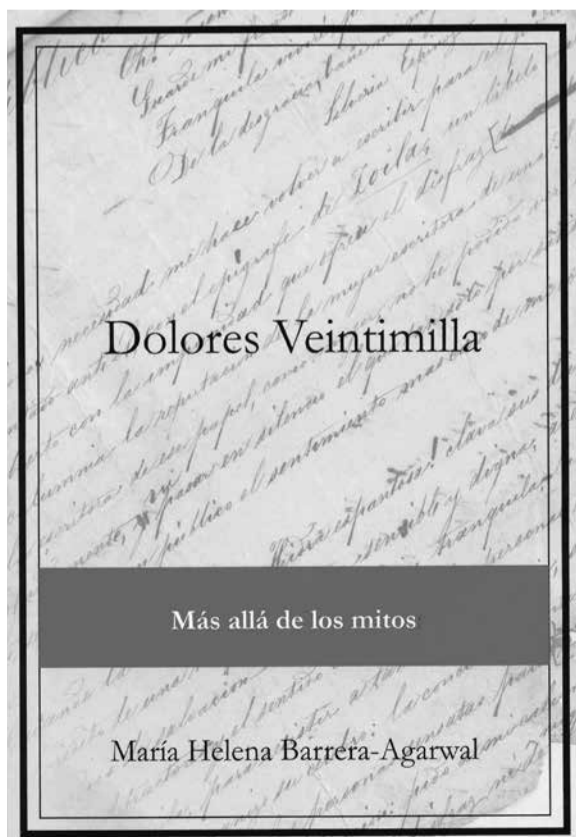
Dolores Veintimilla Más allá de los mitos

Óscar Molina V.

El la, la suicida. La mujer con «tufos de ilustrada» que se mató porque estaba loca. La autora, sobre todo, de su muerte y de un par de poemas despechados. Dolores Veintimilla, la esposa de Sixto Galindo. De ella sabíamos eso. En las aulas, con ciertos libros, nos habían hecho pensar en esta poeta —y quizá lo sigan haciendo— como en la ingenua protagonista de una fatal novela rosa que empezaba en Quito y terminaba en Cuenca, en 1857, un día en que, desgarrada por el desamor, se envenenaba encerrada en su cuarto. Hay mentiras que duran más de 150 años.

Dolores Veintimilla. Más allá de los mitos, de María Helena Barrera-Agarwal, es una autopsia histórica, lingüística, literaria, legal y reivindicativa de esa mujer cuya vida fértil fue enterrada, una y varias veces, bajo la tierra muerta de las ideas conservadoras. La Iglesia y el machismo de la sociedad y de los círculos intelectuales de la época —mediados del siglo XIX— figuran en este libro como los verdugos de Veintimilla. Para sugerirlo, Barrera-Agarwal —abogada y ensayista ecuatoriana— dedicó siete años a esta investigación que engrana con eficacia textos originales de la poeta, documentos legales, artículos de prensa y antologías. La destreza analítica y deductiva de la ensayista ha juntado los rastros ciertos de cada uno de esos materiales y con ellos ha iniciado la reescritura de lo que, hasta ahora, ha sido una biografía desfigurada a discreción.

Dolores Veintimilla, limitada por el contexto social, no vio ninguno de sus poemas impreso. La noche y mi dolor, escrito para sí misma, en su diario, se publicó en el periódico quiteño *La Democracia* en julio de 1857, dos meses después de su muerte. El poema llevaba, por primera vez, su nombre. La autoría, sin embargo, no era del todo suya. Antonio Marchán García, amigo y pariente de Veintimilla, se permitió añadir y modificar versos para «insistir en la tragedia» de su muerte. Otros, en cambio, se atrevieron a titular poemas que ella dejó sin nombre. «¿En qué medida la integridad de los poemas fue respetada hasta nuestros días?», se



pregunta entonces Barrera-Agarwal hacia las páginas finales de su texto y, así, alude a otras inquietudes centrales. ¿Bajo qué cuidados han sido preservados los originales de otros autores ecuatorianos? ¿Las versiones que leemos son fieles a lo que ellos y ellas plasmaron con su puño y letra o, por el contrario, son versos y renglones de fabulación ajena?

En lo referente a Veintimilla, esas dudas hallan respuesta en estas páginas breves que, como reconoce su autora, son apenas el comienzo del rescate del acervo de la poeta; un rescate tan pendiente como con el que tienen sus contemporáneas, «ocultadas y silenciadas como ella». Ahora, siglo y medio después, recién nos es posible dar una respuesta a lo que la conciencia sagaz de Dolores se preguntaba: «¿Por qué cuantas veces he plantado las preciosas simientes del amor, la fraternidad, la amistad, la conmiseración, la indulgencia, el perdón, en este maldecido terreno que se llama sociedad, he recogido como frutos secos la injusticia, el odio, la calumnia, la ingratitud, la burla y el egoísmo más cruel?».

María Helena Barrera-Agarwal, *Dolores Veintimilla. Más allá de los mitos*, Sur Editores, Quito, 2015, 144 páginas.

De pájaros y otros suicidios

Álvaro Cuadra

El decir del poeta es de suyo una paradoja, es un inevitable y obstinado murmullo íntimo, secreto, que anhela, empero ir más allá. No podría ser de otro modo en Guerrero Obando:

*De esa boca ensangrentada
De los tiempos
Me hablo.*

El decir del poeta es de suyo una paradoja, se sirve de palabras, no de cualquier palabra sino de aquellas elegidas con delicado oficio, con sutil pasión, crípticas palabras que como un mantra entonan la arcana música, filosas palabras capaces de zaherir a quien las lee... palabras que, al fin de cuentas, resultan ser boyas o balizas para denunciar la inanidad de un mundo triste...

*Nada merece la pena,
Excepto eso que no cede.
La música
O sus zapatos de baile que eran blancos*

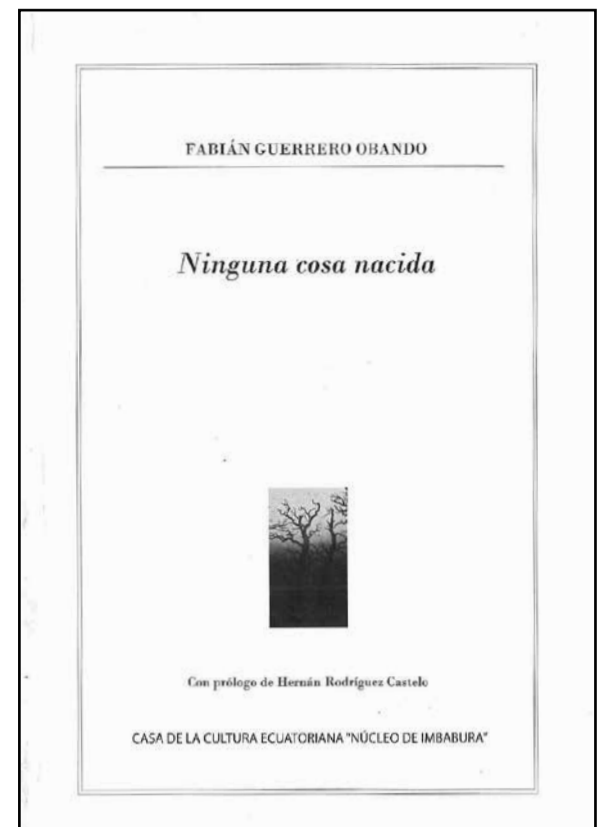
Tan solo eso

Si cada poema de Guerrero Obando es una botella lanzada a ese otro océano, se debe advertir que se trata de un elixir que como la absenta reclama sus rituales... El poeta lo sabe, y nos lo dice, nos hiere, sin concesiones...

*A veces pasan por mi mente palabras como
Amor
Enfermedad
Vejez
O muerte
Mirándose entre sí.*

Son como los sueños.

Notemos como el Amor se yuxtapone a la Enfermedad, la Vejez y la Muerte. El decir del poeta no admite coartadas ni está dispuesto a otorgárselas a quienes se aventuren en sus decires. Lo dice y cada palabra es luz y ceniza, fulgor y dolor... pequeñas piezas magistrales que evocan larvarias imágenes de otra parte:



*Los insectos nocturnos caen alrededor del corazón quemado,
En humo negro,*

Como los pájaros suicidas de Bruselas.

El poeta Guerrero Obando, como un prestidigitador de las palabras, nos muestra piezas de excelsa factura capaces de dibujar el silencio, lo abisal, la nada... «Mudez sobre mudéz»

El tiempo, siempre el tiempo... «¿Por qué el tiempo habría de traer serenidad?»

*Era muy diferente escribir la palabra tiempo
En la pizarra
Porque el verdadero tiempo no era ese,
Sino lo que siempre hemos deseado*

El lúcido decir del poeta es también una denuncia contra toda ingenua ilusión. Se trata más bien de seguir el sinuoso camino de la desfascinación, su palabra es tan rotunda como inapelable:

*Podrido
Todo podrido en el pudridero
O en pudrición*

Lo que está en cuestión no es tal o cual existencia particular, tampoco se trata de interpelar tal o cual proceso histórico... Estamos más bien ante una denuncia radical de la condición humana, un grito que se eleva al infinito... un grito que no encuentra eco ni respuesta alguna.

Se ha dicho que la desfascinación no cree, pero crea. Es la alquimia del verbo lo que otorga un aura al decir del poeta Guerrero Obando, es en y en virtud de la palabra que lo Podrido ha sido capaz de trascender la mera Pudrición.

El poeta Guerrero Obando nos ofrece una pista, nos dice: «Leo a Cioran» Ninguna cosa nacida es una obra poética ecuatoriana que se inscribe, de pleno derecho, en la rica tradición de la desfascinación en las letras hispanoamericanas. Como un francotirador, el decir del poeta se nos ofrece como una herida, palabras sin ilusiones... que nos interpelan para siempre: «¿Era el mundo tan oscuro y desierto en aquella época? / ¿Tenía el mismo sonido a hueco?»

Fabián Guerrero Obando, *Ninguna cosa nacida*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Imbabura, Ibarra, 2015, 110 páginas.

*Hombres del XVI.
Vida de fundadores
y primeros pobladores
de la provincia del Quito*

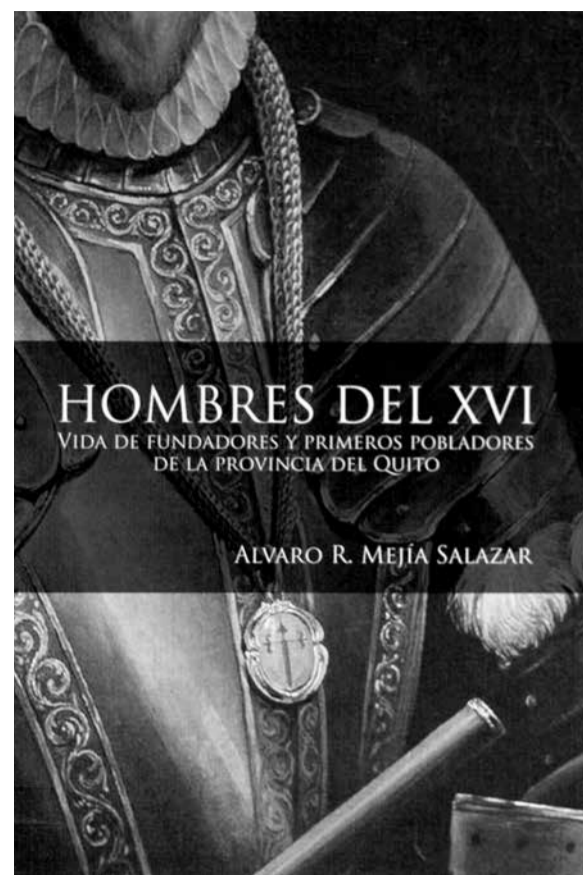
Sebastián Donoso Bustamante

Álvaro R. Mejía Salazar, historiador y abogado riobambeño, se lanzó a la aventura sin par de investigar, escribir y publicar un libro de historia titulado *Hombres del XVI*. Y dentro de la materia histórica, incursionó en el difícil y particular género de la biografía, al ensayar las vidas de 22 personajes de entre los primeros pobladores y fundadores de la entonces llamada «Provincia del Quito». Algunos reconocidos, sobre los que se ha dicho y escrito mucho, otros más vale desconocidos, cuyas vidas Álvaro desempolva con objetividad.

Hombres y españoles la mayoría, pero también dos notables indígenas principales de estas tierras, y mujeres —indígenas, criollas y mestizas—, las infaltables compañeras de esos valientes enfrentados a lo desconocido. Son, en su conjunto, como los llama Álvaro, los «genearcas»: padres ancestrales de todos, punto de partida de nuestras propias historias genealógicas. Nunca dejará de sorprender el inmenso número de colombianos y ecuatorianos que descendemos de Benalcázar, fundador de esta ciudad, y de varias de sus compañeras indígenas; al punto de que podemos llamarlo con justicia, así como a otros de sus camaradas de armas: padres de la nacionalidad ecuatoriana.

Escribir de forma objetiva sobre conquistadores y conquistados, sobre el proceso de conquista —que prefiero llamar «de superposición cultural y sincrética»—, a partir de la llegada y establecimiento de los europeos en América, es de por sí un mérito que merece reconocimiento, pues implica para cualquier autor sumergirse en aguas pantanosas. Y es que NO nos gusta la conquista, y menos aún el periodo hispánico —mal llamado «colonial»—, porque fuimos víctimas de una educación cargada de ideologías y prejuicios, cuyo trasfondo no fue enseñar la verdad histórica basada en documentos y vestigios, sino interpretada de forma servil a proyectos políticos coyunturales. En un afán por darnos «identidad ecuatoriana», muchos políticos y educadores se han dedicado a «deshispanizarnos», y con ese objetivo nos inculcaron como «verdades» arcaicas leyendas con poco asidero histórico, construidas en el siglo XVI por los enemigos de España. Me refiero a «la leyenda negra» y a la del «buen salvaje». Álvaro aborda ambas con documentos en mano, para sacarlas de la historia y ponerlas en el sitio que les corresponde: el de los mitos.

Y es que estos tendenciosos cuentos, no son más que «curiosidades» antropológicas, que en su creación sirvieron para fines políticos, y fueron desempolvadas a inicios del siglo XX y elevadas a «verdades» por políticos y educadores ignorantes, que con ello hicieron un terrible daño a la identidad de los ecuatorianos. La «leyenda negra» y la del «buen salvaje», elevadas a la categoría de «materias obligatorias» en universidades y colegios del Ecuador a lo largo del siglo XX y aún en las primeras décadas del XXI, no han dado una sola respuesta a las innumerables interrogantes sobre nuestra identidad, y por el contrario, nos han confundido, llenándonos de complejos y resentimientos con nuestro propio pasado histórico y nuestros «genearcas».



Es por ello que solapadamente huimos de los más de tres siglos de período hispánico, que nos hicieron creer oprobioso y oscurantista, vil reflejo en América de los peores vicios del medievalismo europeo; para buscar nuestra identidad ecuatoriana en un incario idílico, fruto de románticas plumas contemporáneas sin base documental, en la gran República del Ecuador nacida en 1830, cuando nuestra identidad ya estaba forjada, y peor aún en proyectos políticos contemporáneos poco originales y representativos, de corte totalitario disfrazado de revolucionario, con menos de una década de existencia. Álvaro estudia y desmitifica a los conquistadores,



Dibujo de Washington Mosquera

a los conquistados y al proceso de conquista, y lo hace con especial pasión por desentrañar la verdad objetiva de los hechos a la luz de documentos. En sus páginas desaparece el común denominador del conquistador victimario y el indígena victimado. Contradiendo fundamentalmente lo que nos enseñaron, nos cuenta de conquistadores buenos y justos, de otros crueles y perversos, y del conquistador ajusticiado a quien le extrajeron los ojos. Nos relata acerca de los que vinieron a «hacer la América», y luego abandonaron por siempre esta tierra para gozar de su fortuna en la vieja España; y de los que se quedaron y formaron familia criolla o mestiza en la provincia de Quito.

Esta obra rompe también con esas barreras regionalistas que han distorsionado nuestra historia, al incluir biografías de personajes fundadores de poblados a lo largo y ancho de Ecuador y del sur de Colombia: Cuenca, Chambo, Guayaquil, Latacunga, Pasto, Popayán, Portoviejo, Puná, Baeza, Riobamba y Quito, son escenarios en donde se desenvuelve esta historia del siglo XVI.

En sus páginas hay indígenas que pelearon y resistieron, unos justos y otros desalmados. Pero sobre todo destacan aquellos que hicieron amistad con los castellanos, aceptaron su autoridad, y con ello el inevitable mestizaje. Esos padres nuestros que muchos tildan de traidores, y cuyos hechos merecen en esta obra una interpretación alternativa, que apela al buen juicio y practicidad con los que vivieron. Son quienes no constan en las páginas oficiales de gloria nacional porque no «se inmolaron con el tesoro ante la inminente derrota», sino que compartieron una parte y mantuvieron lo demás para sí, sus tribus y descendientes. Álvaro reivindica a aquellos indígenas no considerados héroes por el simple hecho de que escogieron hispanizarse, un acto de traición para la historiografía oficial.

Álvaro Mejía Salazar pertenece a una generación de historiadores ecuatorianos jóvenes que busca rescatar la historia auténtica, guiado por la luz de la interpretación objetiva y contrastada de los documentos. Forma parte de un grupo que no busca denostar a nadie y rechaza de plano la historia ideologizada y al servicio de proyectos políticos. Una generación que busca la identidad ecuatoriana en donde surgió: el período hispánico, que hoy nos urge reivindicar y rescatar de mediocres interpretaciones, para reescribirlo con imparcialidad.

El origen de la heterogénea nacionalidad ecuatoriana está en las vidas de esos 22 hombres y mujeres, y de muchos otros —como el alférez real Sancho de la Carrera—, de cuyas vidas esperamos ansiosamente leer en un segundo volumen que nuestro autor ya está preparando. Estas 22 biografías cortas son desmitificadoras y reveladoras en todo sentido. Lo son porque su autor ha escudriñado en lo más profundo de los archivos para hallar los documentos que revelan las personalidades y hechos de las vidas de los biografiados. Fruto de un trabajo de investigación excelente y minucioso, este libro contiene aportes verdaderamente novedosos. Álvaro ha releído documentos conocidos, a los que da una nueva interpretación, pero su avidez de conocimiento también lo llevó a archivos inexplorados por otros investigadores. Me refiero especialmente al de la Casa Ducal de Alba, situado en Madrid. Es ahí y en el Archivo de Indias de Sevilla, en donde encontró uno de los grandes aportes de su obra: las cédulas reales en las que se conceden armas a conquistadores y caciques, sobre la base de sus méritos personales. El autor —experto en heráldica científica como pocos ecuatorianos—, reproduce por primera vez los escudos originales y describe las armas propias que cada señor pidió al rey. La simbología heráldica, como nos explica, es típicamente europea y tradicionalmente castellana,

y alude a méritos y virtudes personales y a eventos notables en la vida de cada caballero armado.

Aquí me permito compartir un notable descubrimiento: existe un conquistador que sorprende al combinar en sus armas hojas de parra con mazorcas de maíz, cereal americano desconocido en Europa hasta el siglo XVI, pero fundamental en la dieta y la cultura indígenas. Se trata del primer elemento americano incorporado a un símbolo tan europeo como lo es un escudo heráldico. Aquí vemos los primeros destellos de un sincretismo cultural que dio luz, a lo largo de más de tres siglos, a una identidad propia: la ecuatoriana, y más ampliamente, la hispanoamericana.

Los conquistadores y caciques que pidieron armas no solo buscaron perpetuar simbólicamente su memoria con ellas, sino también fundar linajes. Como prueba de ello hay un hecho revelador: muchos de estos hombres fueron hidalgos con armas de sus estirpes españolas. Sin embargo, pidieron al rey la concesión de armas propias e individuales, distanciándose y diferenciándose de las usadas tradicionalmente por sus familias en España. Cabe entonces preguntarse: ¿Cuando buscaron fundar linajes propios en América, pensaron que se convertirían en los «genearcas» que resultaron ser? Si es así, queda probado que hemos buscado la auténtica identidad ecuatoriana —no la indígena tan equivocadamente reivindicada, sino la mestiza que es la que realmente nos corresponde— en momentos equivocados de nuestra Historia, pues ésta se forjó desde la propia conquista, a partir de las vidas de esos *Hombres del XVI*.

Álvaro Mejía Salazar, *Hombres del XVI. Vida de fundadores y primeros pobladores de la provincia de Quito*, Editorial Ecuador, Quito, 2015, 326 páginas.



Dibujo de Washington Mosquera

ACTIVIDADES DE LA CASA

DIÁLOGOS ALREDEDOR DE LA LEY DE CULTURA

Como es de conocimiento público, el Ministerio de Cultura y Patrimonio ha preparado un nuevo proyecto de Ley de Cultura que sirva para las discusiones del segundo debate en el pleno de la Asamblea Nacional.

De una somera lectura a dicho proyecto, generalmente mantenido en reserva por las autoridades, pese a sus anuncios de transparencia, se desprende que modifica radicalmente al informe de mayoría preparado por la Comisión de Educación y Cultura de la Asamblea y que, en estricto rigor, debería ser el que se lo trate en dicho segundo debate.

La inconformidad del Ejecutivo sobre las conclusiones de dicho informe de mayoría determinó, de una parte, que la aprobación de la ley se estanque por algún tiempo, largos siete años. Añádase a ello que los tres ministros que se sucedieron en la cartera de Cultura y Patrimonio no pudieron —o no quisieron— impulsar con energía el adelanto del proceso.

Ahora bien, un nuevo proyecto con un texto diferente al conocido en la Asamblea genera varios aspectos a ser planteados. Uno, que si sería correcto que, utilizando un argumento de orden legal, el presidente de la Comisión —hoy afín al Gobierno— de curso, con su venia, a la discusión de un nuevo texto. Otro, que si sería ético llevar a discusión un texto que no fue materia de las discusiones públicas realizadas en el transcurso de 2009, sobre todo en las tan promocionadas jornadas tituladas «100 días por la cultura». Y uno más, sobre si la consulta prelegislativa podría ser considerada de pleno valor en este caso.

Pero todo esto pudiera quedar al margen si las cosas se las hace como el Ejecutivo lo desee, o, dicho de otra manera, si la voluntad de éste es la de aprobar su

proyecto por considerarlo apropiado a sus intereses de orden político. La abrumadora mayoría de legisladores alineados con las tesis gubernamentales así lo permite. Si bien por sensibilidad de la señora presidenta de la Asamblea Nacional se habla de la posibilidad de efectuar unas jornadas de socialización de este nuevo proyecto, habría que preguntar si la forma cómo se desarrollarían estas jornadas serviría para algo, pues ellas generalmente son preparadas y conducidas como para que no traten los problemas medulares de un proyecto de ley o para que tengan algún valor real las opiniones ciudadanas que discrepen con aquel.

En este ambiente, las autoridades de la Casa de la Cultura Ecuatoriana afrontaron la situación. En el periodo al cual se refiere esta columna, de noviembre de 2015 a enero de 2016, se efectuaron cinco reuniones con autoridades del Ministerio de Cultura y Patrimonio, de SENPLADES e, incluso, con delegados del Ministerio Coordinador de Talento Humano. La primera reunión, hacia inicios de noviembre de 2015, fue con un grupo de técnicos presididos por la señora Ana Rodríguez, viceministra de Cultura y Patrimonio. En esta reunión, a la que asistió el presidente de la Casa acompañado de sus principales colaboradores, se conocieron las líneas generales de proyecto en cuestión a través de la proyección en pantalla de cédulas alusivas. Luego de algunas explicaciones a preguntas u observaciones de los asistentes, se concluyó con la necesidad que sean los miembros de la Junta Plenaria de la Casa quienes conozcan los lineamientos proporcionados por el Ministerio.

Previa convocatoria del señor Presidente, se celebraron cuatro reuniones de la Junta Plenaria. La primera, el 13 de noviembre, para discutir la posición de dicho organismo frente a las ideas expuestas en la reunión citada en el párrafo anterior de esta relación y, en especial, sobre algunos puntos que directamente conciernen al futuro de la Casa de la Cultura. En dicha reunión se consideró importante fijar tres aspectos indispensables en dicha postura, los cuales son: autonomía económica y administrativa; personería jurídica; y, capacidad de elegir a sus propias autoridades. Con posterioridad al debate producido en el seno de la Junta, ésta se declaró en comisión general para recibir a la señora viceministra de Cultura y Patrimonio quien explicó, sirviéndose de las mismas cédulas antes mentadas, las ideas centrales de su propuesta produciéndose, luego, un

intercambio de opiniones con algunos miembros de la Junta. Lastimosamente, por empeños administrativos antes adquiridos, la citada funcionaria tuvo que abandonar la reunión sin concluir con las respuestas a los interrogantes de los presidentes de los núcleos, lo que generó cierto malestar en la sala.

La segunda y tercera sesiones se produjeron a día seguido, el 23 y 24 del mismo mes de noviembre. La del 23 se resumió en una información sobre las novedades surgidas alrededor del proyecto y la posterior discusión sobre la postura de la Junta al respecto. Fue consenso que la intervención de la viceministra había dejado más sombras e incertidumbres que luces y certezas, ya en cuanto a la existencia de la Casa Matriz y el futuro de los núcleos ante la desaparición de las direcciones provinciales dependientes del Ministerio, ya sobre la real autonomía de la Casa ante los argumentos de que actualmente hay un excesivo centralismo y sobre la llamada «autonomía» responsable que no se la entendía sino como un contrasentido teórico. En dicha misma reunión se aprobó recibir al día siguiente a las principales autoridades del Ministerio.

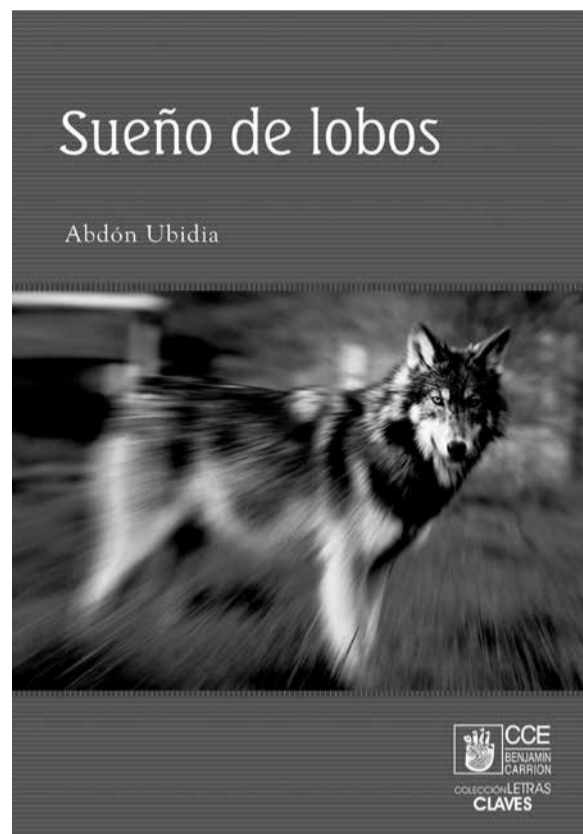
Efectivamente, el 24 concurrió el ministro de Cultura y Patrimonio, acompañado de la viceministra del ramo, y en larga intervención explicó los lineamientos principales del proyecto y lo que en éste concernía a la Casa de la Cultura. Prometió a los asistentes que, apenas se disponga de un proyecto, se lo hará conocer públicamente, pues, según sus palabras, «este proceso debe ser transparente»; se declaró «partidario de que persista la autonomía de la Casa de la Cultura y no como quienes pensaban en lo contrario»; insistió en la necesidad de aprovechar los tiempos de la actual coyuntura política; pidió caminar juntos alrededor de un mismo objetivo, cual institucionalizar un nuevo sistema nacional de cultura; y se pronunció a favor de la existencia de una especie de coordinadora nacional que racionalice el funcionamiento de la Casa, aunque evitó pronunciarse directamente sobre la supervivencia de su Matriz. Sus palabras fueron complementadas, luego, por las de la viceministra, quien expresó claramente que los proyectos que en el futuro ejecute la Casa deberían estar conformes a un plan nacional, a los fines de la política pública y a la demanda territorial y que el financiamiento de estos proyectos debería estar de acuerdo con parámetros vinculados a un correcto nivel de ejecución. Con posterioridad a esta comisión general, luego de varias intervenciones, se arribó a un consenso sobre la necesidad de mantener unidad de postura entre los núcleos y la continuada atención a la marcha de este proceso emprendido por el Ministerio de Cultura y Patrimonio.

En fin, en la reunión del 20 de enero de 2016, la Junta, luego de conocer de boca del señor Presidente varias incidencias en torno al proyecto de ley, la existencia de un borrador completo de proyecto de ley que el Ministerio, contrario a lo que había ofrecido su titular, se lo había clasificado como reservado, llegó a un consenso traducido en los siguientes puntos de una resolución: Ratificar su desacuerdo con el borrador de Proyecto de Ley de Cultura que ya había sido presentado a los asambleístas por el Ministerio de Cultura y Patrimonio; respaldar las gestiones realizadas por el Presidente de la Casa en defensa de la institucionalidad de la Casa de la Cultura; solicitar al Ministro de Cultura y Patrimonio la socialización en la comunidad cultural a nivel nacional de dicho borrador; y, renovar el pedido para que se conforme un grupo de trabajo con delegados del Ministerio y de la Casa para revisar el antes citado documento. Hay que anotar que en repetidas reuniones o conversaciones mantenidas por el



La Junta Plenaria de la Casa en una de las sesiones convocadas para conocer los avances del Proyecto de Ley de Cultura

Presidente de la Casa con el ministro de Cultura y Patrimonio o la viceministra, se había ofrecido el borrador del proyecto, la socialización del mismo y la conformación del mentado grupo de trabajo, pero ninguna de esas promesas había sido cumplida. Más bien, por vías diferentes, la Casa llegó a conocer varios de los documentos en torno al trabajo de la nueva ley que el Ministerio se empeñaba en mantenerlos como reservados, contradiciendo su posición preliminar y los continuados anuncios de una política de transparencia para este proceso.



LIBROS

En el periodo comprendido entre noviembre de 2015 y enero del presente año, el Departamento de Publicaciones ha editado las siguientes obras: *Introspecciones* de Verónica Falconí Gallo, segundo volumen de la colección «Cosecha tardía», presentada el 8 de diciembre en el Aula Benjamín Carrión; una nueva edición de *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia, presentada al día siguiente en la sala Jorge Icaza; *Los adioses y otros males* de Fanny Rodríguez; *El arca* de Óscar Acosta, nuevo volumen de la colección «Tierra Nostra»; *Semblanzas y necrologías. 1892-1948* de Zoila Ugarte de Landívar, primer volumen de una serie dedicada a esta educadora y periodista insigne, valor de la cultura ecuatoriana del siglo XX; y *La canción de Mario. Benedetti Musicalizado* de Jorge Basilago y Guillermo Pellegrino, en la colección «Esenciales». Además, prosiguiendo en la ejecución de su proyecto emblemático, apareció el número 18 de la revista *Casapalabra*.

ARTES PLÁSTICAS

Principal lugar en las actividades de los Museos de la Casa de la Cultura y de la obra que éstos realizan en la Matriz, fue la inauguración, el 19 de noviembre, de la muestra «El presente del pasado» dedicada a exponer los trabajos de restauración artística que se realizan en el taller de la entidad, el único existente en la capital en el momento actual. Un día antes, en la sala Víctor Mideros, se había inaugurado la muestra colectiva de los integrantes de la Escuela de Pintura Clásica y del maestro Wladimir Tassoff titulada «La música de los colores».

El 26 de noviembre se abrió en las salas Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín la muestra «Caspicara-Cholango. Del barroco al contemporáneo». El historiador de arte Jaume Reus ha expresado de la obra de Cholango que «la singular visión poética y una dimensión profundamente espiritual permiten a su discurso alcanzar la máxima universalidad». A la muestra de Cholango prosiguieron las exposiciones «Los invisibles» de Roberto Jones y «Senderos diversos» de René Alejandro Gutiérrez.

El 13 de enero en la sala Víctor Mideros el artista Naekat Tiwip Chamik presentó una exposición llamada «Tzantza». A propósito, en palabras del autor: «Tzantza habla de cómo la cultura occidental arrasó prácticamente toda mi cultura. Nos practicaron una tzantza, el vencedor nos redujo a un grupo aislado, y la política ecuatoriana, estoy hablando de los años de la dictadura militar, nuestra tierra, la amazonía, se declaró terreno baldío; de esta manera, se ignoraba nuestra presencia ancestral».

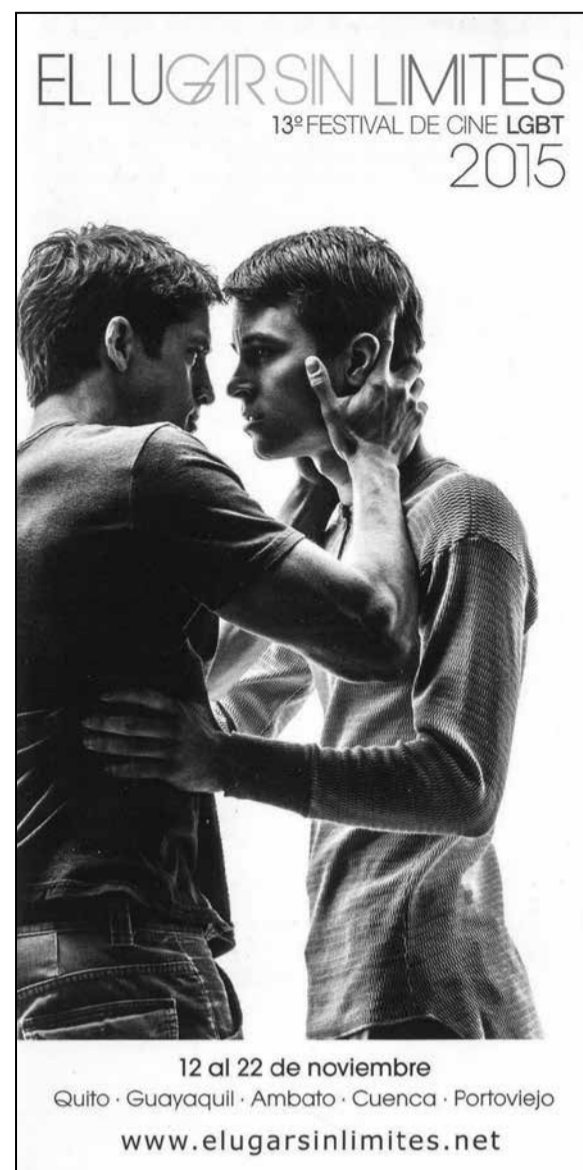
El Museo de Arte Colonial exhibió desde el 17 de diciembre, la muestra «El juguete, entre el arte, emociones y fantasía» y presentó obras alusivas trabajadas por Ramón Burneo.

EL ÁREA DE LA MUJER

Entre las varias actividades organizadas por el Área de la Mujer se destacaron: la muestra de pintura, literatura, canto y fotografía preparada por el colectivo «Desde la mirada» y bautizada con el nombre de «Miradas del mundo»; la exposición «Fantástica, entre magos, elfos y árboles parlantes» con obras del escultor Damián Pérez; y «Naturaleza viva», muestra pictórica de Marco Proaño López. El Área de la Mujer recordó el décimo quinto aniversario de su fundación con un acto celebrado el 14 de diciembre y en el cual nuevamente se rindió homenaje a la memoria de Nela Martínez.

LA CASA SEDE DE EVENTOS

Los dos eventos más destacados que alojaron las instalaciones de la Casa de la Cultura fueron: la «Feria Internacional del Libro. Quito 2015» efectuada del 13 al 22 de noviembre y en la cual Chile fue el país invitado de honor; y, el XIII Festival de Cine



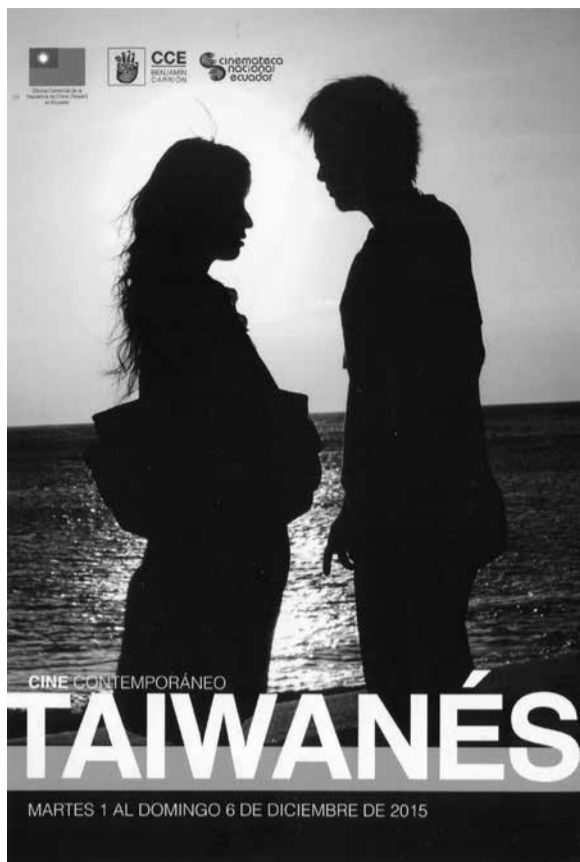
GLBT «El lugar sin límites» realizado del 12 al 22 de noviembre. Hay que mencionar que, por primera vez, el Presidente de la República honró con su presencia el acto de inauguración de La Feria del Libro.

Asimismo, conviene destacar varios otros actos culturales que se realizaron en la sede de la Matriz de la Casa: la presentación del álbum discográfico «Patsak Shimikuna. Patsak Yuyaykuna», cien voces, cien pensamientos en un festival dirigido por Enrique Males y Patricia Gutiérrez; el XV Festival de Títeres «Con bombos y platillos» del 12 al 15 de noviembre; el ciclo de conciertos de intercambio por el sexagésimo primer aniversario del coro de la institución, del 18 al 20 de noviembre; el XII Encuentro de «Mujeres en escena», ciclo de dramaturgias femeninas organizado por la Fundación Mandrágora, del 23 al 28 de noviembre; y, «Canto lírico» de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Álvaro Manzano con obras de Mendelssohn, Enescu, Bizet, Toldrà y Gardel y la actuación de Sivan-Rotem, solista israelí.

CINEMATECA

La siempre extensa agenda de la Cinemateca puede resumirse en un hecho importante: en el transcurso de 2015 se proyectaron 628 filmes en diversos festivales que permitieron conocer obras de ochenta países. En el periodo de esta reseña es necesario destacar dos ciclos: el ciclo «Mujeres de cine: directoras españolas» presentado entre el 4 y el 8 de noviembre; y, el «Festival de Cine Contemporáneo Taiwanés», del 1 al 6 de diciembre.

Si en esta ocasión se acorta una reseña más amplia de las actividades de la Cinemateca es porque la redacción desea destacar un hecho importante, cual la presentación y estreno de la Cinemateca Digital



del Ecuador, proyecto emblemático de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y, en especial, de la Cinemateca, realizado en colaboración con el Consejo Nacional de Cinematografía, acto efectuado el 11 de noviembre. La plataforma constituye un archivo multimedia de libre acceso que constituirá un recurso histórico y educativo, fuente para la investigación de la memoria audiovisual de nuestro país.

Solicitamos al señor Fabián Cadena, funcionario de la Cinemateca, nos presente este proyecto y él ha preparado el documento que reproducimos a continuación:

«El cine, nació como un invento científico, explorado desde la perspectiva de la distracción más que desde la creación artística y, con el paso del tiempo, se ha convertido en una máquina de sensaciones y en una valiosa fuente de investigación.

Es labor de Cinemateca Nacional incidir, junto a otros actores culturales, el ubicar la cultura de nuestro cine como un derecho de los ciudadanos para recuperar la memoria.

La Cinemateca Digital de la Casa de la Cultura Ecuatoriana nace como un instrumento de aprendizaje y parte de la premisa de que un tesoro que no se muestra carece de valor para la sociedad. Toma como inicio la apertura de la consulta pública en el año 2009 y la idea de llegar a mayor número de personas; así se inició la difusión a través de la web, con la idea de democratizar los acervos patrimoniales.

De este modo, nació el proyecto Portal Cinemateca Ecuador, considerado como un espacio de investigación y entretenimiento con contenidos histórico culturales del cine nacional y que, de manera lúdica, recorre la historia convirtiéndose en un recurso, además de educativo, en elemento para conservación y difusión de la memoria audiovisual del país.

Ésta nos remite a 1899 cuando los cinematógrafos ambulantes llegaron a Guayaquil y en el Teatro Olmedo el público admiraba un desfile militar en París o a la reina Victoria en Londres. ¡El Ecuador podía mirar al mundo!

Luego, la línea de tiempo recorre los primeros registros cinematográficos realizados en Ecuador por Carlo Valenti en Guayaquil mostrando a los asombrados espectadores que reconocen su entorno y su cultura, el que hayan sido capturados por una máquina asombrosa. El estreno de *La Fiesta del Corpus en Guayaquil* o *Amago de incendio* son parte de la investigación que posee este repositorio digital contextualizado y de libre acceso.

Para quienes quieran conocer temas específicos del cine nacional, el espacio es amplio. La política de Cinemateca se basa en que el público seleccione lo que desee ver. Así, por ejemplo, quien investigue temas etnográficos llegará a 1926 y al primer filme etnográfico de la Amazonía realizado por el sacerdote Carlos Crespi y el camarógrafo Carlos Bocaccio con el registro del trabajo misionero salesiano enmarcado a una reconstrucción de la película

Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas. Pasará, luego, por 1972 admirando maravillosas imágenes captadas por Karl Gartelman acerca de la vida cotidiana y cultura de las comunidades amazónicas de los cofanes, sionas, secoyas y huaoranis quienes conservan evidencias anteriores al actual cambio de su cultura.

Los documentales son por tradición el mayor número de producciones filmicas realizadas en nuestro país. En el portal de la Cinemateca es posible mirar a Oswaldo Guayasamín mientras retrata a Raúl Castro en *Luar Trocas* de Pocho Álvarez, o episodios de la guerra de 1941 con el Perú en el filme *Cartas al Ecuador*, sin olvidar documentales premiados internacionalmente como *Los hieleros del Chimborazo*.

Acontecimientos que marcan nuestra historia, como la masacre de Aztra contextualizada con testimonios en audio de sus protagonistas; las huelgas nacionales que durante la década del 80 marcan huellas; el inicio de la explotación del petróleo, son, todos ellos, solo puntos de partida para encontrarnos con nuestro pasado.

En la gama de los diversos géneros incluidos en la plataforma está también la ficción que hoy mucho atrae a los realizadores. La Cinemateca Digital nos permite navegar por creaciones de destacados artistas como Eduardo Solá Franco o de obras literarias como *Los Sangurimas* o *A la Costa* de Carl West, o invenciones creativas que van desde los documentos de la primera ficción realizada en Ecuador, *El tesoro de Atabualpa* de Augusto San Miguel, a las graciosas actuaciones de Ernesto Albán en *Dos para el camino*.

En su primera etapa, Cinemateca Digital del Ecuador contendrá 300 obras representativas del cine nacional del siglo XX. Estarán disponibles para su visualización en línea, acompañadas de textos, fotografías, afiches, audios, videos y entrevistas, para luego emprender la segunda etapa con obras a partir del año 2000». FC

LA HISTORIA DE LA CASA EN IMÁGENES. HOMENAJE A RUBÉN DARÍO



A propósito del centenario de la muerte de Rubén Darío que se recuerda el próximo 6 de febrero, reproducimos esta fotografía que muestra la ceremonia de colocación de un medallón con la efigie del poeta nicaragüense en una de las paredes del vestíbulo del edificio principal de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en Quito. Pronuncia el discurso de orden Augusto Arias; a su derecha, de pie, Hugo Alemán y, en primera fila, al extremo derecho, Julio Endara, vicepresidente de la institución. También consta, de pie, Julio Aráuz, miembro titular de la Casa de la Cultura. 1956 c.

Foto Utreras Hnos. Archivo particular de la familia Alemán.

LA CARGA, DE ALICE TREPP

Patricio Estévez Trejo

Al menos cien mil fotografías de entusiastas visitantes reposan en los Smartphones, los iPhones, los teléfonos con cámara diminuta o con millones de píxeles; todas ellas de sugerentes escenas captadas junto a las esculturas de Alice Trepp. Las redes sociales se pueblan con comentarios como: «nuestros afros», «nuestros ancestros», «parecen reales», y «¡Que viva nuestra diversidad!». Y es que la gente, casi de manera automática, son-

Algunos testimonios son tiernos, otros duros y aleccionadores, pero conmueven todos; en su transcripción se han respetado las maneras y los usos de un español arcaico con fuerte influencia del kichwa, merced a la cercanía de los pueblos del valle del Chota y varios pueblos indígenas de Imbabura. Sin embargo, no solo la construcción del lenguaje es particular con términos como «Angara», «vide» y «elay», sino que afloran la creatividad y la inocencia lúdica de doña Zoila Espinosa, por ejemplo, como cuando refiere el episodio de una embajada cultural suya explicando a los estudiantes de un colegio bogotano su uso del «idioma de la pe»: «Cuapan dopo yopo mepe vapa yapa...».

Aquellos textos complementan de manera potente la apuesta estética, haciendo las veces de nexo emocional mediante la palabra rediviva de cada mujer retratada. Estas piezas fueron, expuestas, por primera vez, en el Centro Cultural Metropolitano de la ciudad de Quito e inmediatamente trasladadas al Cumandá Parque Urbano, que ahora aprovecha estupendamente el espacio que dejara el antiguo, infame y abigarrado terminal terrestre de la capital. Como parte de la exhibición se presenta un documental narrado por María Luisa Ogonaga, mujer madura que cuenta las peripecias de la sobrevivencia en los mercados de Quito, Tulcán e Ibarra, y permite apreciar la complejidad de su vida cotidiana. En esta dolorosa aventura se puede palpar cómo, las mujeres, malviven la cotidianidad de un negocio que apenas deja para pagar deudas.

Al descubrir la obra escultórica de apariencia absolutamente verosímil que compone esta muestra. Si uno se detiene a observar los asistentes a la exposición La Carga, aprecia cómo los jóvenes posan junto a la reproducción de Janeth Espinosa, y simulan morder la manzana acaramelada que sostiene en su mano derecha, acarician el vientre hinchado de Nuri y sonríen con la escena de lactancia que incluye a Glenda y su cría.

Las jovencitas posan con las manos en la cintura, destacando sus curvas; los ancianos se detienen, sorprendidos por los detalles, y casi todos dan golpecitos para cerciorarse si, en efecto, son esculturas. Pero aquellos que más disfrutan leen los testimonios de vida de las propias mujeres que posaron: doña Olga de la Cruz cuenta que quedó huérfana de madre y que, ante las necesidades, su padre la «regaló»; doña Teresa Méndez describe los avatares de «pasar cacharro» por la frontera con Colombia, y Anabela Santos narra triunfante sus éxitos como especialista en hacer trenzas a las mujeres que frecuentan el mercado de San Roque.

pectorales, los bíceps, los tríceps... los abductores; en una época en que la mayor dolencia de los artistas se limita al túnel carpiano.

Una vez terminada la escultura, y estando maleable aún, se extraen los moldes que permitirán fundir las piezas finales al bronce, al yeso o, como en este caso, a la fibra de vidrio, que luego se pintan a mano. En el 2002, la autora participó con éxito en el concurso Mariano Aguilera con dos esculturas fundidas en chocolate; la copia de una de ellas sobrevive aún en una prestigiosa universidad capitalina, y hay que resaltar que es una copia porque, en ese entonces, el público devoró las dos piezas de tamaño natural.

¿Hasta dónde llega la responsabilidad social del artista creador de una obra procesual?



El título *La Carga* explica una doble dimensión: La carga física y la carga psicológica que llevan consigo las mujeres que posaron para ser retratadas, aunque sus pesares no se limitan a ellas mismas y de alguna manera

son la voz cantante de muchas otras mujeres vivas o muertas, conocidas o anónimas, que han dejado como herencia ciertas maneras de hacer y pensar, en medio de la anodinia y las limitaciones materiales del Estado y la sociedad.

Ya sabemos que a muchos les parecerá que esta obra carece de poesía o de —como dijera ese bello hombre cuasi inglés llamado Borges—: «...las simétricas porfías del arte, que entreteje naderías...», pero no solo es poética en cuanto se afina en la prosa que narra el cuerpo de piel oscura con sus canales y colinas, con sus durezas y sus blanduras; es poética porque resulta de la concreción de muchas horas de diálogo con esas mujeres y abandona las vanidades de la autora en favor de sus modelos. Ya sabemos que a muchos les parecerá que esta obra debe consolidar el decadente discurso taxonómico de las razas. Ya sabemos que a muchos les parecerá que hay demasiada condescendencia al abordar un tema que a primera vista parece moda, en medio de tantas acciones positivas como vemos de pronto. Las acciones positivas no siempre se revierten en favor de los supuestos beneficiarios y, muchas veces, sirven para justificar el salario de funcionarios y dirigentes; de esa vergüenza hay que cuidarse como artista porque el ego se sube a la cabeza, envanece y lleva inevitablemente por los penosos caminos del discurso que justifica la «obra».

Hace años se hablaba de la función social del arte, lo que con frecuencia sirvió de parapeto para la política partidista; pero el arte va mucho más allá de la contemplación y el placer hedónico; sin negar que uno pudiera desfallecer ante un Chagal, un Giacometti o un Basquiat. La escultora asegura que su intención es acercar en algo a las mujeres afro descendientes de aquellos que no lo son, y lo ha logrado. Su obra ni siquiera son las esculturas —que se tornan en signos— porque no pueden entenderse al margen del campo común de experiencias entre artista, modelo y público lector.

Para quienes no han tenido oportunidad de apreciar el influjo de esta obra diré que, por ejemplo, una tarde de difuntos, una muy alta autoridad del gobierno pidió que se le permitiera acceder a la muestra y —en una soledad parecida a la soledad del poder— recorrió en silencio cada pieza escultórica y cada letra de sentimiento escrito a manera de historia de vida; no fue extraño contemplar a uno o más indígenas —con sus coloridas, descontextualizadas y sudorosas prendas serranas— extasiarse con el parecido de esas mujeres que de común pasan por su lado sin mérito alguno; varios funcionarios apurados tropezaron al volver la mirada, y cientos de niños tomaron apunte de aquellas escenas que, pudiera pensarse, nos regaló Medusa.

Una pregunta: ¿Hasta dónde llega la responsabilidad social del artista creador de una obra procesual? Más de un suspicaz asistente a la muestra ha preguntado qué ganan las mujeres que expusieron sus vidas y se prestaron al juicio del público.





