

LETRAS

DEL ECUADOR



Dibujo a tinta de Nelson Román

DIALOGAR

La diversidad de opiniones y de posturas ante la vida es consustancial a este leve transcurrir de la humanidad por el hilo del tiempo. Aspirar a una total coincidencia de pensamiento entre los integrantes de una sociedad carece de sentido, de lógica.

Esta variedad conduce a un enriquecimiento espiritual del conjunto social y una sana confrontación de ideas conlleva ampliar el conocimiento mutuo. Pero no siempre suele ser así. La Historia nos enseña que las diferencias se han llegado a saldar no solo a través del debate en el ámbito teórico sino con preferencia por medio de la fuerza, de la disputa, de la imposición del más poderoso y a cualquier costo.

De allí la necesidad de buscar en el diálogo el indispensable contrapeso. No siempre es fácil; muchas veces se vuelve imposible. Pero ello no supone que esta vía sea inútil como para inscribirla dentro de las humanas utopías.

Por eso, sobre todo en los tiempos actuales en los cuales la humanidad se ve azotada por el uso continuo de la fuerza y el desprecio a la vida del otro, es forzoso volver a pensar en el mérito del diálogo. Para ello, se requiere inteligencia emocional, capacidad intelectual y aptitud negociadora. Pero, más que nada, tolerancia y comprensión, elementos de una ética superior que pueda ser compartida por todos, sin exclusión. ¿Será pedir imposibles?



Quijote, Karlomán Villota, 2007

CAÍDAS QUE NO REBAJAN

Víctor Ivanovici

Rater sa vie, reza uno de los *Silogismos de la amargura*, de Emil Cioran, *c'est accéder à la poésie-sans le support du talent* (1952). O sea: «Fracasar en la vida es tener acceso a la poesía, sin el apoyo del talento».

Para el pensador francorrumano la idea respectiva debe de haber sido una obsesión pertinaz. Hasta en una entrevista tardía (concedida en 1989 y publicada en volumen el año mismo de su muerte), Cioran confesaba que eligió París como destino de su exilio, por considerar la Ciudad Luz idónea para «fracasar en la vida» (1997 : 158). Sin embargo, entre las diversas modulaciones del «fracaso» que pueden rastrearse en diversos contextos de su obra, el aforismo que acabo de citar destaca por proponer una insólita *aleación ético-estética*. No es, por cierto, la clásica *kalogathia*, que en su tiempo aseveraba que lo bello había de ser necesariamente bueno. Nada de ello: bien mirada, la «poesía» constituye un don inmerecido y su precio es el descalabro existencial.

Un breve comentario filológico puede aportar aquí nuevos matices. Comparando, pues, el original con la traducción, observamos que el régimen transitivo del verbo *rater* hace de *sa vie* un objeto directo, en tanto que «la vida» se relaciona con el intransitivo «fracasar» como objeto indirecto. Especulando un poco: a pesar de los pesares, quien —en francés— *rate sa vie*, algo

hace con ella; quien —en español— «fracasa en la vida», la tiene como mero escenario. El corolario de ello sería que el sujeto (a la francesa) *elige* el fracaso y, por ende, viene a ser el único responsable de todo lo que le ocurre y que padece. Si acaso en ello hay culpa, ésta será una «culpa feliz», puesto que la falacia ética viene (re)compensada en el plano estético.

La dialéctica cioraniana es una buena clave para interpretar los destinos de algunos personajes, desdichados por aspirar a un vivir «poético». En estas páginas me propongo indagar las vidas, o mejor dicho los *fracasos paralelos* de dos de ellos.

1. EL HÉROE TRÁGICO

El primero es Áyax, en la tragedia homónima de Sófocles¹. Repasemos brevemente el argumento, o mejor dicho el guión mitológico dentro del cual se inserta el dramático:

El escenario es la Guerra de Troya, poco después de los acontecimientos referidos por Homero en su *Iliada*. Muerto Aquiles por la flecha de Paris —que Apolo clavó en el talón vulnerable del héroe—, se convoca el «juicio de las armas» (*hoplôn krisis*) para fallar quién heredará la codiciada armadura del difunto, forjada por el propio dios Hefesto. La reivindicación sobre todo, con legitimidad igual, Ulises, rey de Ítaca, «varón de ingenio vario», y el forzado Áyax, rey de Salamina, el más valiente caudillo griego después

Continúa en la página 3

Nº 205 ABRIL DE 2016

CONTENIDO

HOMENAJE A CERVANTES • POESÍA DE SANTIAGO VIZCAÍNO • «EL MIRÓN» DE TELMO HERRERA • SOBRE LA PINTURA DE NAPOLEÓN PAREDES Y LA OBRA DE HERNÁN ZÚÑIGA • CENTENARIO DE LAURA ROMO DE CRESPO EL POPOL VUH EN TEATRO • LAS MEMORIAS DE JUVENTUD DE UN ARTISTA CAMILUS FARRAND, EL OPTORAMA Y LA SOCIEDAD LICEO DE LA JUVENTUD UN TEMA BAJO DOS MIRADAS: LA PRENSA DE ANTAÑO • EL TEJIDO URBANO DE LIZ KUENEKE • A LA MEMORIA DE MANUEL ESTEBAN MEJÍA ACTIVIDADES DE LA CASA • LA FOTOGRAFÍA DE CHRISTOPH HIRTZ

LETRAS DEL ECUADOR

PERIÓDICO DE LITERATURA Y ARTE

Fundado por Benjamín Carrión
el 1 de abril de 1945

Año LXXII N° 205
ABRIL 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: Nelson Román
y Karloman Villota
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 Richard Quilca

Avenida 6 de Diciembre N16-224
Teléfonos 2902274 / 2565808
Quito Ecuador
letrasdelecuador@gmail.com

LA INTERCULTURALIDAD EN SENTIDO ÚNICO

Los estudiosos de la cultura opinan, con razón, que la presencia de varias culturas en una sociedad, o sea lo que se conoce como multiculturalidad, debe necesariamente dar paso a la interculturalidad. Lo primero, la multiculturalidad, como una visión descriptiva que nace de la constatación de una realidad, la coexistencia de varias culturas en un mismo espacio territorial, explicada en buena medida porque las fronteras políticas producen frecuentemente rupturas en un entramado social que viene de muy antiguo; lo segundo, la interculturalidad, va más allá al pretender que esas diversas culturas interactúen a fin de enriquecer el conocimiento mutuo y de reconocer que los valores y las creencias del otro son tan respetables como las de uno.

Si aceptamos que el camino más idóneo para comprender al ser humano es el conocimiento de su cultura, elemento que define y caracteriza a un conglomerado social, que le diferencia de los demás y que, por ello, le confiere una identidad propia, es factible admitir que todo nexo entre culturas amplía nuestro horizonte para entender mejor el mundo que nos rodea y para conferir una mayor posibilidad de que las relaciones humanas se sustenten en el respeto al otro, descartando la incompreensión y la intolerancia.

De allí el mérito de lo que hoy día se conoce como interculturalidad, cuyos estudios teóricos y alcances prácticos se encuentran tan de moda.

Hay que insistir, entonces, que la interculturalidad supone conocimiento recíproco, adentramiento en el ethos cultural de cada pueblo, en sus ideas y valores, en entender que éstos se afinan en una historia y tradición propias. En lo que se ha venido a llamar en tanto documento como «diálogo intercultural».

¿Quién puede decir, entonces, que la interculturalidad no es una vía para la consecución de la tan ansiada armonía social?

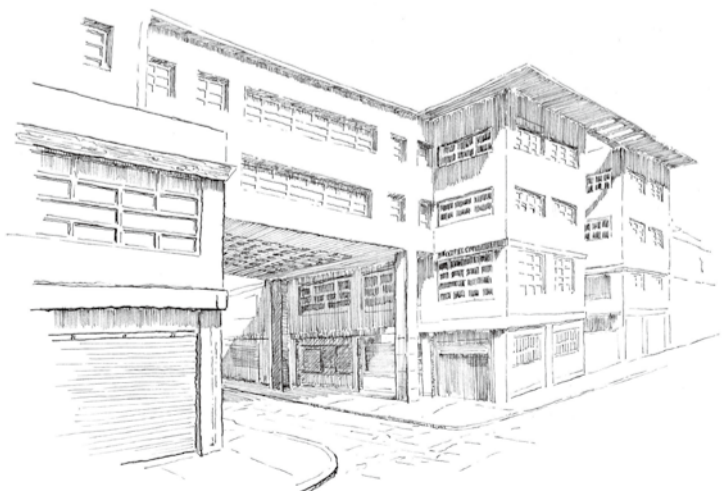
En nuestro país se han recibido estas ideas con entusiasmo y poco a poco se han ido filtrando en posturas ideológicas y en ordenamientos legales. Ambas, ideología y legalidad, han ido sustentando mucho de lo que hoy se conoce en la teoría como cultura. Basta recurrir al último texto constitucional y a varios de los argumentos esgrimidos en las discusiones en torno a una nueva legislación cultural cuya expedición se aproxima.

Pero es importante reconocer que la interculturalidad, tal como parece entenderse en nuestro medio, predica el conocimiento de los valores de las culturas indígena, afro y montubia por parte de quienes no pertenecemos a ellas. Y nada más. Y si esto tiene mérito, pues de ello no cabe la menor duda, habría que preguntarse si solo es así como debiéramos entender la práctica de la interculturalidad. Porque para que ésta sea comprendida en plenitud, no es posible negar que quienes no somos indígenas, afros o montubios, también podemos transmitir a éstos nuestros valores culturales aunque, en ocasiones, tengan su raíz en lo que se ha venido a llamar «cultura occidental», esto es, la que proviene de una ya larga relación con el exterior, especialmente con la cultura europea transmitida desde los días de la conquista.

Puede ser que la visión que hoy se tiene busque recuperar el enorme acervo de las culturas nativas antes mencionadas. Y, además, que permita compensar la marginación que han sufrido durante largo tiempo, sobre todo en la Colonia y en buena parte del periodo republicano. Pero ello no basta, pues, es a pretexto de descolonización, que ahora entendemos a la interculturalidad en forma parcial. Si el alcance del término supone interrelación, contacto mutuo, la praxis de este concepto se queda a medio camino. Bastaría, solo como ejemplo, acudir a la forma cómo los medios de comunicación responden a la obligación de incluir en sus espacios segmentos de interculturalidad y, asimismo, al modo como generalmente este aspecto es discutido en foros y en la cátedra.

Y, más aún, cabría preguntar si la interculturalidad se reduce tan solo a una visión de carácter étnico, como si no existieran otras maneras de concebirla.

Así que, hoy por hoy, la interculturalidad se la conduce en una sola dirección, tal como cuando la autoridad de tránsito nos señala que una vía es de circulación solo en sentido único.



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

Viene de la página 1

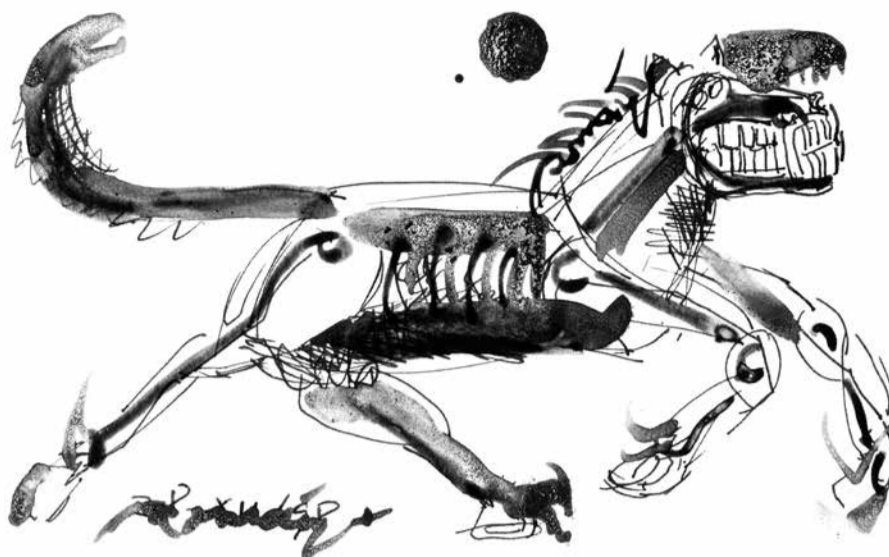
del malogrado Aquiles. Los jefes del ejército aqueo, Agamenón y Menelao, (ab)usan de su autoridad para que las armas vengan atribuidas al itacense. Furioso, Áyax —es aquí donde comienza la tragedia— jura vengarse de aquellos que le habían agraviado: en primer término del alevoso ganador y de sus valedores, los hermanos Átridas. Pero Atenea, protectora de Ulises, interviene oportunamente y le nubla el juicio a su rival (a quien de hecho detestaba). De modo que, enajenado, Áyax sale de noche y se lanza a masacrar los rebaños del campamento, creyendo matar a sus enemigos. Luego, al volver en sí, se encuentra irremediadamente deshonrado por tal fechoría y resuelve que no puede seguir viviendo en el oprobio. Los que le aman —su esposa Tecmesa, sus soldados— tratan de disuadirle, pero él consigue burlar su vigilancia y, escapando a la playa, se deja caer sobre la espada que antaño le había regalado Héctor. Después del suicidio de Áyax, los dos Átridas intentan —suprema ofensa póstuma— negar sepultura al cadáver. A raíz de ello, Teucro, el hermano del héroe, se enfrenta duramente a Menelao. Antes, empero, que el conflicto trascienda a mayores, interviene Ulises y, con sensatos argumentos, hace a Agamenón entrar en razón. Levantadas las trabas, Teucro se dispone a enterrar debidamente a Áyax, mientras el rey de Ítaca, por respeto al difunto, se retira de la ceremonia.

1.1. Tratándose de una tragedia, la tradición hermenéutica requiere que nuestra atención se enfoque en primer término sobre la *culpa* y la *punición* del héroe; dicho de otro modo, sobre su «catástrofe» (lo cual en griego significa antes que todo desenlace). En cuanto al castigo, no hay duda: el de Áyax consistió en un trastorno momentáneo de su juicio, causado por Atenea. Es la propia diosa quien, con un placer perverso, pinta profusamente los efectos de su obrar sobre el espíritu de la víctima:

ἐγὼ σφ' ἀπειργῶ, δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι
γνώμας βαλοῦσα τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς,
καὶ πρὸς τε ποιμνας ἐκτρέπω σύμμηκτά τε
λείας ἄδαστα βουκόλων φρουρήματα·
ἔνθ' εἰσπεσῶν ἔκειρε πολύκερων φόνον
κύκλω ῥαχίζων· κἀδόκει μὲν ἔσθ' ὅτε
δισσοὺς Ἀτρεΐδας αὐτόχειρ κτείνειν ἔχων,
ὅτ' ἄλλοτ' ἄλλον ἐμπίτων στρατηλατῶν.
ἐγὼ δὲ φοιτῶντ' ἄνδρα μανιάσιν νόσοις
ᾠτρυνον, εἰσέβαλλον εἰς ἔρηκη κακά.
κἄπειτ' ἐπειδὴ τοῦδ' ἐλώφησεν πόνου,
τοὺς ζῶντας αὐ' δεσμοῖσι συνδήσας βοῶν
ποιμνας τε πάσας εἰς δόμους κομίζεται,
ὡς ἄνδρας, οὐχ ὡς εὐκερων ἄγρῶν ἔχων,
καὶ νῦν κατ' οἴκους συνδέτους αἰκίζεται.

Yo le alejé de allí con imágenes artificiosas que eché a los ojos, y lo lancé sobre el ganado que, mezclado y no repartido todavía, estaba al cuidado de los pastores. Se precipitó sobre las bestias, matando despiadadamente a los corníferos carneros, hiriendo aquí y allá, creyendo que degollaba con su propia mano a los dos átridas, y a otros jefes del ejército. Y al hombre, que se revolvió en su furiosa demencia, le incitaba yo, y lo lancé en las redes de la desgracia. Luego, cuando cesó de matar, ató con cuerda a los bueyes y demás bestias que quedaron vivas, y se los llevó a su tienda, creyendo que conducía hombres no bestias; y ahora los atormenta, atados en su tienda (Áyax: 51-65).

Ya desde tiempos de Homero, la terminología religiosa de los griegos tenía para el síndrome en cuestión un nombre específico: la *atē* (ἄτη); con este mismo nombre, pues, se le señala en



Dibujo a tinta de Nelson Román

la obra de Sófocles². A semejantes estados paranormales inducidos al hombre por agentes trascendentes³, el ilustre filólogo irlandés E. R. Dodds dedica todo un capítulo, el primero, de su clásica monografía *The Greeks and the Irrational*, de 1951, rubricándolos bajo el acertado rótulo de «intervención psíquica» (Dodds 2002: 13). Sería redundante repasar aquí toda la fenomenología de la *ate* examinada por Dodds en detalle. Sólo viene al caso puntualizar que muy poco o nada es culpable el individuo de la «intervención» que lo posee. Con justa razón, pues, hace hincapié el autor en que «ninguna conexión había originalmente entre la *ate* y la idea de culpa» (*op. cit.*: 14).

1.2. En cambio sí la hay en la tragedia sofocleana. Aleccionando a Ulises —quien de hecho bien sabe que no somos *οὐδὲν* [...] ἄλλο πλὴν εἶδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν / «nada más que imágenes y sombras vanas» (Áyax: 125-126)—, Atenea expone didácticamente el deber de humildad que incumbe al hombre de cara a los inmortales:

Τοιαῦτα τοῖνυν εἰσορῶν ὑπέροκρον
μηδὲν ποτ' εἴπης αὐτὸς εἰς θεοὺς ἔπος,
μηδ' ὄγκον ἄρη μηδέν', εἴ τινος πλέον
ἢ χειρὶ βρῖθεις ἢ μακροῦ πλοῦτου βάθει.
Ὡς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
ἅπαντα τάνθρωπεια· τοὺς δὲ σῶφρονας
θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοῦς.

Puesto que así consideras todo esto, no proferas nunca palabra inconveniente contra los dioses, ni dejes que te domine la soberbia, aun cuando aventajes a los demás en fuerza y en riqueza. Como nace el día y desaparece, así todo lo

humano. Los dioses aman a los modestos y aborrecen a los soberbios (Áyax: 127-133).

Infringir esa regla adamantina ha sido justamente la culpa de Áyax. Entre los griegos existía para ella un término acreditado: la muy sonada *hybris*. En el drama de Sófocles, dicho concepto —de los más complejos que

manejaron los antiguos— viene considerado por lo menos desde tres puntos de vista: el *religioso*, el *político* y el *psicológico*, y a estos tres niveles cabe desglosar la *hybris* cometida por el héroe. Para empezar, soberbio y orgulloso, él desdeñó la ayuda de los dioses, llegando a desairar a la propia Atenea⁴. Luego, desconoció el mando único —imprescindible a un ejército en campaña—, pretendiendo llevar la guerra por su cuenta⁵. Por último, pasó por alto la primacía del ingenio —en que Ulises le aventajaba— sobre la mera valentía y fuerza físicas⁶.

La *ate* viene a ser, pues, el castigo bien merecido por la triple *hybris*, pero de los desmanes en los cuales incurrió al estar «intervenido», Áyax no es propiamente responsable. Sí lo es de sus transgresiones, exclusivamente imputables a su libre albedrío.

1.3. De ser así, el héroe de Sófocles se adscribe al paradigma cioraniano, en el sentido de *rater sa vie*, que, como ya hemos visto, significa hacer algo con ella. A voluntad y a sabiendas, Áyax hace lo máximo que puede uno hacer con su propia vida: suprimirla.

**Cioran
confesaba que
eligió París como
destino de su exilio,
por considerar
la Ciudad Luz
idónea para
«fracasar
en la vida»**

Es más: consume este fracaso activo a la vista del público, en plena luz del mediodía. A partir del momento respectivo y hasta el fin de la función —puntualiza Jan Kott en su fascinante ensayo sobre el drama griego—, el cadáver de Áyax permanecerá en escena y será el protagonista de la obra. Hasta tal punto que, al lado de él, los demás concurrentes «se ven, todos, pequeños e insípidos» (Kott 1974: 45). Amigos y enemigos se han trezado en un estúpido litigio en torno al cadáver; pero el cadáver mismo, enorme, lo desborda. ¿Qué objeto tiene ese pleito? En lo inmediato, el sepelio de Áyax; en lo simbólico, la trascendencia de su vida.

Para citar de nuevo a Kott, «el suicidio de Áyax sólo puede medirse sobre los patrones del mundo real»; por otro lado, «también el mundo real puede medirse sobre el patrón del suicidio de Áyax» (*ibid.*: 45). Tasadas con normas mundanas, la insensatez y la falta de tino del héroe acusan su carencia total de lo que llaman el don de gentes; para no hablar de su soberbia impía, ¡señal de que igualmente le falta el «don de dioses»!

Tal *hybris*, pues, demuestra que Áyax —diría Cioran— no tiene ningún «talento» que le apoye en el «mundo real». Pero también demuestra que el «real», medido sobre el patrón del suicidio, está enfrentado al heroico: orbe al que de hecho pertenece el personaje.

Este orbe es el que pinta Homero en su *Iliada*, y un consenso unánime admite que *Áyax* es la más homérica tragedia de Sófocles. Puntualmente porque, según Kott, los héroes principales de una y otra obra «se encuentran en la misma situación» (*op. cit.*: 76): al uno le arrebatan a su bella cautiva, al otro le estafan las armas de Aquiles. En ambos casos, el despojo de *trofeo* que prueban su *excelencia* ultraja gravemente el *honor* de ambos.

Los vocablos que acabo de resaltar aquí traducen los términos griegos *geras*, *areté* y *timé* y éstos, a su vez, designan pautas insoslayables de la ideología sobre la cual descansa el orden heroico del mundo. Es éste un sistema axiológico y moral, que E. R. Dodds llama *Shame Culture*, vale decir «cultura de la vergüenza» (*op. cit.*: 26 y sigs.) En ella el valor central, el bien supremo que anhela adjudicarse el individuo es el «honor» o la «honra», en tanto que su pérdida equivale a la suma ignominia.

Las torpezas de Áyax se explican por su apego excesivo a esa cultura aristocrática y marcial y por el poco caso que hace de la «cultura de la culpa» o *Guilt Culture* (cf. Dodds 2002: 35 y sigs.), con que la otra está en competencia. Esta

ideología emergente —a cuya esfera pertenecen la *hybris* y la *ate* punitiva— desempeña el papel de domeñar las pulsiones antisociales (desquites y revanchas, la ley del talión) dimanantes de la primera. Cuando en la *Iliada* Aquiles, agraviado, quiere resarcirse en la persona de Agamenón, Atenea le frena el impulso y la espada del héroe retorna a su vaina⁷ (cf. Il. I: 188-222). Contrariamente, Áyax no modera su ira e incurre en el yerro y la desgracia. Dado el caso, la cultura de la culpa —que es harto más sutil que la primera— bien puede castigar y premiar precisamente en los términos de ésta. Tal le sucede al cuerdo Aquiles, quien, manteniéndose pasivo, se venga honrosamente, y con creces. E igualmente al imprudente Áyax, a quien su actuación intempestiva le cubre de oprobio y deshonra.

El personaje de Cervantes desafía abiertamente la maquinaria represiva como institución de Estado

No obstante su fracaso —¿o por él?—, Áyax tiene cabida y acceso al territorio de la *poesía heroica*. E incluso por sus dos vertientes, la epopeya y el drama. De esta manera el héroe, presencia ya destacada en la *Iliada*,

sale del escenario épico por el sendero trágico, pues entre estos dos espacios poéticos no hay solución de continuidad⁸: *Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος* / «Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo» (Il. I: 1), le pedía Homero a la Musa, al principiar su gesta de aqueos y troyanos; metido a rapsoda épico, Sófocles la exhortaría a evocar aquella «del Telamonio Áyax».

Sin embargo, desde su posición de dramaturgo, el poeta dispone también de otros recursos. Su origen es la célebre *cátharsis* aristotélica: es menester, manifiesta el filósofo, que la tragedia «purgue» las pasiones que agitan a sus personajes, y que lo haga con la ayuda del «temor» y la «compasión»⁹. Ahora bien, a diferencia del *phobos*, el pavor inspirado por los dioses, la compasión o piedad (*éleos*) es una emoción humana que se conjuga en primera persona. Por tanto, poéticamente hablando, requiere la expresión *lirica*, articulada asimismo desde el Yo.

Así es como el rudo Áyax, enternecido de sí mismo tras conducir su vida al fracaso, desentraña de su propio nombre el lírico *ay* del lamento:

Αἰαῖ· τίς ἄν ποτ' ᾔθε' ὦδ' ἐπώνυμον
τοῦμόν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;
νῦν γὰρ πάρεστι καὶ δις αἰάζειν ἐμοὶ
καὶ τρεῖς [...]

¡Ay, ay! ¡Quién hubiera pensado que mi nombre significara mi propia desgracia! Ahora, en efecto, por qué no he de gritar dos o tres veces, ¡ay!, ¡ay! (Áyax: 430-433).

Casi medio milenio después, aún duraba esa compasión poética por Áyax, el «del funesto nombre» (*dysónymos*). Ovidio, por ejemplo, lírico a tiempo completo, recoge su gemido y, desde la tragedia, lo transcribe entre los pétalos de una flor que brota de la sangre del suicida¹⁰. Es esa misma flor, delicada *quam lilia*, que Apolo hizo antaño retoñar, eternizando el estertor de un amado efebo (cf. Met. X: 212-216). Con infalible intuición poética, el sulmonense junta en el mismo *ay* tanto el luto humano como el divino:

*littera communis mediis pueroque viroque
inscripta est foliis, haec nominis, illa querellae.*

La flor lleva las mismas letras, que recuerdan la queja por éste y el nombre de aquél (Met. XIII: 397-398).

2. EL HÉROE CÓMICO

El personaje del que toca hablar en adelante vivió y actuó más de un milenio después de Áyax. Oriundo del extremo opuesto del Mediterráneo, salió desde las páginas de un libro que, en los últimos cuatro siglos, monopoliza el rango de primera novela de Occidente. Al héroe se le conoce universalmente por su nombre de elección, don Quijote, y por su condición de ingenioso hidalgo, objeto igualmente de una elección. El nombre respectivo, con su notoriedad, es el sinónimo de un vivir poético; la condición, igual de afamada, mide el avance del protagonista hacia un arduo *rater sa vie*.

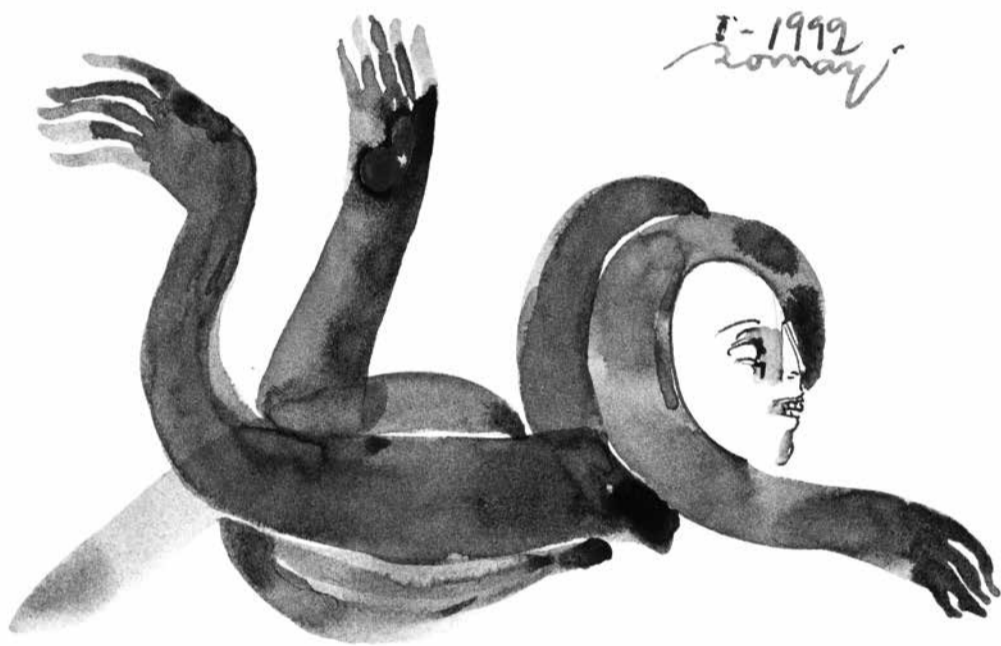
2.1. El paradigma cioraniano pone de manifiesto equivalencias susceptibles de hacer de la tragedia una posible clave de lectura de la novela cervantina. A condición de que advirtamos que el mismo paradigma resalta un contrapunto que deslinda las obras entre sí.

Para empezar, la analogía básica: tanto en el drama como en la novela, el desacierto de sus héroes es una fe inquebrantable, pero que ellos profesan *a deshora*. Porque sus respectivos sistemas de valores —cabalmente solventes, ¿quién lo niega?— estaban pese a ello volviéndose obsoletos. Así pasó en los tiempos de Áyax con la indómita mentalidad heroica, que la «cultura de la culpa» intentaba amansar reprimiendo sus excesos. Así en los de don Quijote con la caballería andante que, según sostiene el hispanista griego Anthony Zahareas (2001), se encontraba en pleno proceso de «secularización».

Por otro lado, dentro de este paralelismo, contrastan los protagonistas por el tenor de sus deslices. En perspectiva *teológica*, Áyax, con su soberbia, ofende a los dioses, pero no llega a cuestionar su poderío. En cambio el humilde don Quijote se muestra más sacrílego que el otro, pues hace francamente caso omiso del Dios cristiano, reservando su devoción entera a la amada, deidad suprema en la caballerisca «religión» del Amor. La ironía del caso es que a nuestro hidalgo esto se lo señala, cortés pero valiente, justo un aficionado a tal clase de historias:

una cosa entre otras muchas, me parece muy mal de los caballeros andantes, y es que, cuando se ven en ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura, en que se ve manifiesto peligro de perder la vida, nunca en aquel instante de acometerla se acuerdan de encomendarse a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligros semejantes; antes se encomiendan a sus damas, con tanta gana y devoción como si ellas fueran su Dios; cosa que me parece que huele algo a gentilidad (DQ 1605: 13).

Áyax y don Quijote incurren asimismo en ciertas transgresiones de cariz *político*, pero de alcance y radio bien distintos. Si el héroe de Sófocles impugna el sistema de mando del ejército, no olvidemos que tal jerarquía fue adoptada por razones tácticas y que la hueste aquea, en el fondo, no dejaba de ser una coalición de iguales. En cambio, el personaje de Cervantes, al exigir que se libere a los reos en nombre de su peculiar moral:



Dibujo a tinta de Nelson Román

Todo lo cual se me representa a mí ahora en la memoria, de manera que me está diciendo, persuadiendo y aun forzando que muestre con vosotros el efeto para que el cielo me arrojó al mundo y me hizo profesar en él la orden de caballería que profeso, y el voto que en ella hice de favorecer a los menesterosos y oprimidos de los mayores [...] quiero rogar a estos señores guardianes y comisario sean servidos de desataros y dejaros ir en paz [...] porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres. Cuanto más, señores guardas [...], que estos pobres no han cometido nada contra vosotros [...]

Se atreve, desde luego, a mucho más: desafía abiertamente la maquinaria represiva como institución de Estado. De tal modo lo entienden, y no se equivocan, los órganos y agentes de este mismo Estado:

—¡Donosa majadería! —respondió el comisario— [...] ¡Los forzados del rey quiere que le dejemos, como si tuviéramos autoridad para soltarlos, o él la tuviera para mandármolos! (DQ 1605: 22)

Por último, pero no en última instancia, desde el punto de vista *psicológico* apunta el pecado de Áyax contra el espíritu (cf. *supra*: 1.2)¹¹. El

quijotesco es simétrico e inverso. En rigor, su sistema de valores procede y, en ciertos aspectos, no se aleja mayormente de la antigua *Shame Culture*¹². En otros sin embargo, habiéndose filtrado por un tamiz cristiano, ya se ha sublimado, derivando hacia un código moral¹³. Al practicarlo en una época de rampante materialismo, no advierte el caballero de La Mancha que la materia, por su peso, acaba doblegando hasta el más acerado espíritu.

Es con arreglo a esta precisa «omisión» que don Quijote se revela como *héroe cómico*. Mejor dicho las cosas mismas, en su inercia identitaria, se encargan de ponerle en una luz risible. Como cuando aquellos molinos pertinaces le desbaratan por querer forzarlos a figurar una horda de gigantes.

comienza la *locura* de don Quijote, junto con su historia: «del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio» (Ibíd.) Pero, contrariamente al poseso por la *ate*, al caballero el juicio, «perdido» y todo, no se le ha nublado. Antes bien la locura se lo aguza, de modo que el émulo de Áyax dará en adelante pruebas de un «ingenio vario», digno (diría) del mismísimo Ulises¹⁴. En el sentido respectivo —y en otros, por supuesto—, la locura del personaje equivale a su «acceso a la poesía» y, fuera ya del modelo de Cioran, a un «talento» que abre sus compuertas.

Como un primer ejemplo, examinemos de cerca el *incipit* de la segunda parte de la novela cervantina. Vemos allí a don Quijote —al parecer «del todo bueno y en su entero juicio»— discurrir con el cura y el barbero, en plática amena y sensata, sobre asuntos de actualidad. Hasta que sale a relucir el ventilado tema de la amenaza turca; ante ese peligro, supuesto o real, recobra el anfitrión los consabidos términos de su manía:

¿Hay más sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco? (DQ 1615: 1).

La recaída quijotesca recuerda al barbero el caso de un recluso de la «casa de locos» de Sevilla, a quien, al dársele de baja, no se le ocurre mejor método para afrontar las iras de un «Júpiter» de manicomio, que proclamarse por su lado ni más ni menos que «Neptuno».

Sólo que, intelecto más versátil, don Quijote consigue convertir la idea fija en diatriba ética que, ésta sí, resulta irrefutable:

Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo: solo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería. Pero no es merecedora la depravada edad nuestra de gozar tanto bien como el que gozaron las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas *la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes* (Ibíd.; énfasis mío).

Semejantes astucias —no meramente tácticas— le han ganado a nuestro hidalgo el crédito de «loco cuerdo»: fórmula paradójica con que los otros personajes se afanan por entender la «razón de la sinrazón» que, en inextricable mezcla, constituye la ambigua «poesía» quijotesca:

No sé lo que te diga, hijo —recalca harto perplejo uno de ellos— sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos (DQ 1615: 18).

En el segundo tomo del *Quijote*, hay sin embargo unos cuantos poseedores de claves hermenéuticas fiables. Las tienen aprendidas y muy bien aprendidas en un libro (o incluso en dos)¹⁵, de modo que están en condiciones no sólo de efectuar «lecturas» válidas del héroe, sino hasta de

2.2. La fenomenología de la triple *hybris*, que une y separa a los dos héroes, también lo hace a través de su castigo, sea éste físico o metafísico.

Áyax, como sabemos, padeció la «intervención psíquica» por obra y voluntad de una diosa. En la era cristiana, las intrusiones maléficas tienen un único y temible agente: al demonio. Y en la bibliografía cervantina existe, en efecto, una propuesta de explicar al héroe como demonizado (Hasbrouck 1992).

Pese a la impresionante erudición que el autor despliega en su apoyo, la tesis respectiva tiene mucho de *over interpretation*. Pues si alguna «intervención» se da en la novela, ésta no es la posesión diabólica, sino (digamos) una de índole *libresca*:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros [...] y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (DQ 1605: 1)

No es menos cierto que el síndrome en cuestión, aunque no demoníaco, sí es patológico. Aquí



Dibujo a tinta de Nelson Román

prescribir sus aventuras. No otra cosa hará él mismo, trocando su talante poético en *filológico*, ya que ahora, amén de actuar, tiene antes que nada el deber de «ser fiel al libro en que de verdad se ha convertido» (Foucault 1966: 62; énfasis mío).

Algunos de los episodios cómicos más sabrosos son aquéllos que tratan de los «exorcismos» que nuestro héroe ejecuta contra su apropiación por la «segunda parte» apócrifa de Avellaneda. A fin de resguardar el *copyright* de Cervantes, despliega don Quijote un *practical criticism* de suma eficacia. Desiste, por ejemplo, de acudir a las justas de Zaragoza, pues a ese evento había llevado a su tocayo el susodicho usurpador (cf. DQ 1615: 74). Con el mismo propósito, el manchego logra «poseionarse» de don Álvaro Tarfe, carácter del *Quijote* contrahecho, y hácelo aliado y cómplice en contra del espacio ficticio en que había nacido (cf. DQ 1615: 72).

2.3. Rematemos este capítulo con una última analogía, de temple (a pesar de todo) heroico.

Ya que *rater sa vie* es para ellos un proyecto vital premeditado, Áyax y don Quijote asumen sin chistar las consecuencias de dicho compromiso. El héroe sofocleano muere (como quien dice) en su ley, cuya piedra de toque es el fracaso más exitoso que uno puede imaginarse: el suicidio. El de Cervantes, por su lado, *vive* en su ley, o sea en la *locura*: camino desde luego más largo y tortuoso, pero que ha de llevarle a esta misma meta.

Al adoptar la identidad caballeresca, ingresa en la locura Alonso el Bueno como en una orden religiosa. Vale decir (re)nace a nueva

vida, desde la cual volver a la anterior equivale lógicamente a la muerte. Puede que la intención del autor haya sido tan sólo «matar» a don Quijote; sin embargo, su cuerdo *alter ego* tampoco puede ya sobrevivirle. Lo intuye de inmediato el buen Sancho: la curación del loco es de índole suicida:

No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque *la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir* sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía (DQ 1615: 74; énfasis mío).

Así, tras el hidalgo lugareño en su lecho mortuario, asoma Áyax con su enorme cadáver que desborda el mediocre escenario de los vivos. Y asoma igualmente el ingenio quijotesco que, con su desvarío, rebasa igualmente a la cordura de los «bachilleres, curas, barberos» (que Unamuno trataba con desprecio soberano). En el mundo de aquéllos e incluso en el de dioses rencorosos y mezquinos, nuestros dos héroes se excedieron, pecaron y tuvieron su castigo, por cierto merecido; pese a ello, tales caídas son de las que *no rebajan*.

3. ¿«UNA VEZ COMO TRAGEDIA Y LA OTRA COMO FARSA»?

Dicho ello, cabe añadir un párrafo final, a guisa de epílogo.

Como he señalado más arriba, Áyax y don Quijote se sitúan en posición simétrica e inversa en cuanto al trayecto de su *hybris*: culpable el uno contra el espíritu y el segundo contra la materia. Este mismo principio formal se mantendrá en casi todos los paralelismos puntuales entre una y otra obra.

Baste con el ejemplo elocuente de la escenamatrix de la tragedia, que tiene en la novela una réplica. Creyendo perseguir a los capitostes aqueos, Áyax masacra un pacífico rebaño; le pasa a don Quijote igual, pero con dos, que toma por dos huestes enemigas (DQ 1605: 18). Descubrir la verdad es para el uno motivo de deshonra; para el otro, un simple inconveniente que más bien le

enaltece, pues revela que un pérfido encantador celoso de su gloria, sustituyó las tropas por una «manadas de ovejas» (Ibíd.) En el drama, el engaño se debe a la *ate*: «intervención psíquica» de origen trascendente; en el *Quijote*, a una estafa: truco circense de fingidos visos mágicos. Aunque inocente, o casi, Áyax se autocastiga, urgido por los dioses; don Quijote «se la ha buscado» y, por tanto, se vengan de él las cosas desdeñadas: con pedradas certeras, los pastores le dejan, pues, sin dientes en la boca.

Parece que en el lapso milenario que tercia entre las dos obras, la historia de sus protagonistas se ha repetido. La pregunta es: ¿cómo? Siento la tentación de responder con Marx (2003: 5): «una vez como tragedia y la otra como farsa». Pero me lo impiden algunas diferencias esenciales.

No es don Quijote una caricatura de Áyax, como lo fue Napoleón tercero del Gran Napoleón. Si bien la hazaña trágica del caudillo aqueo se reitera cómica en el otro, también es cierto que de ello nace asimismo un «valor añadido». Se trata de la ya mentada virtud *poética* del «loco cuerdo», capaz de moldear la realidad sobre un patrón de sueños y de risa: certera incongruencia que produce su acertado *efecto de lectura*. Prueba de ello son, como se ha dicho, algunos personajes con los cuales se topa nuestro héroe en la segunda parte de su gesta. Ésos —Sansón Carrasco, los duques, Sancho mismo (cuando procura «encantar» a Dulcinea)— han aprendido la receta quijotesca y la aplican sobre su inventor, haciéndole actuar dentro de tramas de autoría derivada.

Hagamos cuentas y atemos cabos. Sobre la misma urdimbre, a mil años distancia, se tejieron dos vidas y destinos, heroicos y malogrados a sabiendas. En el primero, el fracaso está teñido de trágico; en el segundo, de cómico. Ninguno queda corto frente al otro. Sobre todo no es inferior la versión cómica a la trágica (como aún farfullan ciertos pedantes, entre dientes). Antes bien, de cara a la obra de Sófocles la cervantina encarna un complemento necesario. Y en eso se parece a la segunda, perdida y añorada *Poética* de Aristóteles.

La locura del personaje equivale a su «acceso a la poesía»

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACLARACIÓN: Toda referencia a autores grecolatinos comprende, según la usanza de la filología clásica, la abreviatura consagrada del título, seguida eventualmente por números romanos (que señalan subdivisiones de la obra en cuestión) y en todo caso por arábigos (que remiten a versos o renglones). En cuanto a su versión castellana, he procurado acudir cada vez a la más autorizada traducción accesible.

Para las citas del *Quijote*, utilizo las siglas DQ 1605 (*El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*) y DQ

1615 (*Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de La Mancha*), seguidas por el número, en arábigo, del capítulo de procedencia.

Las referencias críticas no hispánicas se dan traducidas al español por mí (a partir del original o de versiones intermedias).

Se han corregido las alocuciones:

...en el mismo *ay* el tanto el luto humano como el divino:

Y aún, que en este uso no debe llevar tilde.

Cioran, E. M. (1997 [1995]): *Conversaciones*, trad. esp. por Carlos Manzano, segunda edición. Tusquets, Barcelona.

Curtius, Ernst Robert (1970 [1947]): *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. rum. por Adolf Armbruster. Univers, Bucarest.

Dodds, E. R. (2002 [1951]): *Os gregos e o irracional*, trad. port. por Paulo Domenech Oneto. Escuta, São Paulo.

Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*, Gallimard, París.

Hasbrouck, Michael D. (1992): «Posesión demoníaca, locura y exorcismo en el *Quijote*». En *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2 (117-126).

Kott, Jan (1974): *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*, trad. ingl. por Boleslaw Taborski & Edward J. Czerwinski. Vintage Books (A Division of Random House), New York.

Marx, Carlos (2003 [1852]): *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Fundación Federico Engels, Madrid.

Zahareas, Anthony N. (2001): «La función histórica de la locura en el *Quijote* (La secularización de los discursos quijotescos)». En Antonio Bernat Vistarini (ed.): *Volver a Cervantes* (Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1/8 de octubre de 2000), 2 vols. Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca (647-660).

SITIOS ELECTRÓNICOS:

Aristóteles: *Poética*. Txt. gr. disponible en: <http://www.mikrosapoplous.gr/texts1.htm>. Txt. esp., trad. por Valentín García Yebra, disponible en: <http://www.ugr.es/~zinkpensaAristoteles.Poetica.pdf/>

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote de La Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por

Francisco Rico. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote>.

Cioran, E. M.: *Syllogismes de l'amertume* (1952). Disponible en: <http://www.rodoni.ch/cioran/8338994-Cioran-Syllogismes-de-lamertume.pdf>.

Homero: *Iliada*. Txt. gr. D. B. Munro & T. W. Allen eds., Oxford 1920. Disponible en: <http://el.wikisource.org/wiki/Ιλιάς>. Txt. esp., trad. de Luis Segalá y Estalella, disponible en: <http://clasicas.usal.es/Mitos/ilias.htm>.

Ovidio Nasón, Publio: *Metamorfosis*. Txt. lat. y trad. esp. por Ana Pérez Vega. Disponibles en: <http://es.scribd.com/doc/36049224/Ovidio-Metamorfosis-bilingue#s-cribd>.

Sófocles: *Áyax*. Txt. gr. Richard Jebb ed., Cambridge 1893. Disponible en: <http://www.mikrosapoplous.gr/texts1.htm>. Txt. esp.: Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/>.

NOTAS:

¹ Escrita entre 450-440 a. Cr. y representada hacia fines de esa década, *Áyax* pasaba en su tiempo por una de las más populares obras del dramaturgo ateniense. De las siete tragedias sofocleanas que han perdurado hasta la actualidad, ésta es la más antigua. Sobre el mismo tema, reza la tradición, también Esquilo había compuesto una trilogía dramática, hoy perdida.

² Cf. *τὸ πῆμα τῆς ἄτης* (*Áyax*: 363): lit. «el sufrimiento» o, más exactamente, «el padecimiento de/por la *ate*» (pues *pēma* es un derivado del verbo *πάσχω* [*paskhō*], con este preciso significado). En español se nos ofrece una versión contextual: «el sufrimiento de la *culpa*», reemplazándose, pues, el efecto por la causa.

³ Quizás por eso Atenea misma tacha la locura de *Áyax*, de *περιφάνη νόσον* (*Áyax*: 66), o sea, literalmente, «morbo famoso» o incluso «glorioso».

⁴ Cf. *θεοῖς μὲν κἄν ὁ μηδὲν ὦν ὁμοῦ κράτος κατακτήσαι· ἐγὼ δὲ καὶ δίχα* / «con el favor de los dioses, hasta el más inútil puede lograr el triunfo; pero yo, aún sin ellos» (*Áyax*: 767-768); y por otro lado: *ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας ἴστω, καθ' ἡμᾶς δ' οὐποτ' ἐκρήξει μάχη* / «Reina, vete a exhortar a los demás argivos, que por mi parte jamás declinará la lucha» (*Áyax*: 774-775).

⁵ Es lo que sostiene su hermano Teucro, despertando la cólera de Agamenón: *κοῦτε στρατηγὸς οὔτε*

νανάρχους μολεῖν ἡμᾶς Ἀχαιῶν οὐδὲ σοῦ διωμόσω ἀλλ' αὐτὸς ἄρχων, ὡς σὺ φῆς, Αἴας ἐπλεῖ / «perjuras que nosotros no vinimos aquí como almirantes y generales de los aqueos y también de ti, sino que según dices, vino *Áyax* como autónomo» (*Áyax*: 1232-1234).

⁶ *οὐ γὰρ οἱ πλατεῖς οὐδ' εὐρύνωτοι φῶτες ἀσφαλέστατοι* —recalca Agamenón—, *ἀλλ' οἱ φρονούντες εὐκράτουσι πανταχοῦ* / «No son, pues, los hombres más fornidos ni de más anchas espaldas las más firmes defensas del ejército, sino que, por el contrario, los que vencen en todas partes son los dotados de buen consejo» (*Áyax*: 1250-1252).

⁷ ...confiando en la promesa de la diosa, de que más tarde el agravio sería reparado con «espléndidos presentes».

⁸ Lo explica Aristóteles: *Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῆ τραγωδία* [...] *λόγῳ μίμησις εἶναι σπονδαίων ἠκολούθησεν* / «la epopeya corrió pareja con la tragedia [...] en cuanto a ser imitación de hombres esforzados» (Poet. VI, 1449b: 9-10).

⁹ Cf. textualmente: *δί' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* / «medianamente compasión y temor llevan a cabo la purgación de tales afecciones» (Poet. VI, 1449b: 24-26).

¹⁰ Cf. *rubefactaque sanguine tellus / purpureum viridi genuit de caespite florem* / «y enrojeció la tierra, haciendo nacer la flor purpúrea» (Met. XIII: 394-395).

¹¹ Primero al desestimar la superioridad del ingenio sobre el mero arrojo físico, luego al colocar el honor personal por encima de una moral trascendente.

¹² Piénsese, por ejemplo, en el canibólico concepto de honra al uso en la época de Cervantes, tal como se refleja en el teatro áureo.

¹³ A este «sistema de virtudes caballerescas» dedica Ernst Robert Curtius un nutrido excursus, en su clásico estudio sobre *Literatura europea y Medioevo latino* (1970: 597-618).

¹⁴ Para un helenista, es muy fuerte la tentación de ver en el mote «ingenioso», que lleva el manchego, una alusión, siquiera irónica, al famoso epíteto *polytropos*, con que Homero agasaja al itacense.

¹⁵ O sea en la primera parte original y en la secuela apócrifa contra la cual tomó la pluma Cervantes en su propia segunda parte.



Dibujo a tinta de Nelson Román

CERVANTES Y LA LOCURA

Vladimiro Rivas Iturralde

El tema de los desequilibrios mentales en la literatura puede ser tratado, bien desde una perspectiva clínica (cuando la psicología o el psicoanálisis son lo que le importa al comentarista) o bien desde un punto de vista estrictamente literario, cuando la locura sólo le interesa como metáfora.

No pretendo abordar el tema de la locura de don Quijote desde un punto de vista clínico. Además de que no me interesa esta perspectiva ni poseo las armas necesarias, hacerlo resultaría un propósito inadecuado al objeto, porque el libro carece de interés siquiátrico y lo tiene —y cuánto—, literario: narrativo, satírico y simbólico. El mismo Sigmund Freud aprendió español exclusivamente para leer *Don Quijote* en su lengua original¹. Sin embargo, nunca dedicó un solo artículo para examinar desde su especialidad la locura de don Quijote, lo cual significa que no encontró mayor interés clínico ni en Cervantes ni en su personaje, como sí lo encontró en el *Edipo* de Sófocles, en el *Hamlet* de Shakespeare, en obras de Goethe, Dostoyevski o Da Vinci. En cambio, desde el punto de vista literario, encontraremos en la novela una respuesta carnavalesca y satírica a géneros que eran en su época acartonados y solemnes, como la novela de caballería o la pastoril. Examinar la locura desde la clínica seguramente habría provocado un discurso entre sesudo y cómico de don Quijote y la sonrisa condescendiente de Cervantes.

De la lectura de las obras de Cervantes se desprende una verdad incontrovertible: su fascinación por el mundo de la locura o, más exactamente, por los locos.

Ahí está Tomás Rodaja, el Licenciado Vidriera de las *Novelas ejemplares*, quien llega a creerse de vidrio, con el consecuente temor a quebrarse al menor contacto con los demás hombres, circunstancia que aprovecha para criticar a la humanidad circundante con la garantía de la impunidad.

Quisiera detenerme en una observación que, hasta donde sé, nadie ha hecho todavía: la existencia de un paralelismo estructural entre

el *Elogio de la locura* y la *Novela del Licenciado Vidriera*. En ambas obras el personaje es un loco o alguien que se asume como tal. En la obra de Erasmo es —alegóricamente— la Locura misma quien habla y, dueña y señora de lo humano, desde su condición de intocable, enumera satíricamente —califica y juzga— las diversas locuras del mundo, particularmente —en plena Reforma— los desórdenes de la Iglesia Católica. En la de Cervantes es Tomás Rodaja, un hombre encantado o embrujado por una prostituta, que en vez de contagiarle una enfermedad venérea local, le transmite un género de locura, el de creerse de vidrio, con todos los cambios de conducta que ello trae consigo. Vidriera, como la Locura erasmiana, se ampara en la suya para tomarse también la libertad de decir lo que jamás se atrevería desde la cordura. Erasmo pasa revista a los males de su tiempo: el dogmatismo, el autoritarismo, la intolerancia, el fariseísmo, la hipocresía de la Iglesia católica. El procedimiento de Cervantes es análogo, también enumerativo: Vidriera se topa azarosamente con personajes de oficios diversos y sobre cada uno emite juicios satíricos, apotegmas, sentencias, chascarrillos, que son pequeños juicios morales y breves cuentos

dentro de un cuento largo. Como en el libro de Erasmo, en la novelita de Cervantes desfilan los diversos oficios humanos, juzgados satíricamente por el autor.

La locura gobierna los actos humanos

Ahí está Cardenio, el Roto de la Mala Figura —que aparece en la Primera Parte del *Quijote*, Cap. XXIII-XXIV, y vuelve a aparecer en diversos capítulos de la Segunda Parte—. Cardenio es un joven enamorado con ataques intermitentes de locura y de celos, personaje que encarna una típica situación amorosa del género pastoril, opuesta a la caballerescas de don Quijote. El diálogo y enfrentamiento de Don Quijote con Cardenio el Roto (I, Caps. XXIII-XXIV) es un notable y divertidísimo ejemplo de relación especular entre dos locos, el uno símbolo de la caballería andante, el otro, de la novela pastoril: la locura enfrentada a la locura:

Don Quijote le volvió los saludos con no menos comedimiento, y apeándose de Rocinante, con gentil continente y donaire lo fue a abrazar, y lo

tuvo un buen espacio entre sus brazos, como si de luengos tiempos lo hubiera conocido. El otro, a quien podemos llamar el Roto de la Mala Figura (como a don Quijote el de la Triste), después de haberse dejado abrazar, lo apartó un poco de sí, y puestas sus manos en los hombros de don Quijote, lo estuvo mirando como que quería ver si lo conocía, no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote, que don Quijote lo estaba de verlo a él. En resolución, el primero que habló después del abrazamiento fue el Roto, y dijo lo que se dirá adelante (I, XXIII, 118).

El desenlace del episodio es violento pero muy gracioso. Además del enfrentamiento especular de dos formas de locura, es la confrontación de dos géneros literarios: la novela de caballería y la novela pastoril.

Luego tenemos a los dos locos del Prólogo de la 2ª. Parte: el de Sevilla, que infla un perro con un canuto, y el de Córdoba, que confunde al perro callejero con un podenco y, escarmentado por el dueño del podenco, nunca vuelve a descargar su pedazo de mármol sobre ningún perro: estos dos locos constituyen metáforas del intento de Avellaneda de apropiarse del personaje de Cervantes para escribir su propia novela, el *Quijote* apócrifo.

Ahí está el Primo sin nombre, de erudición disparatada hasta la locura, que conduce a don Quijote a la cueva de Montesinos (II, Cap. XXII). Uno de sus trabajos de investigación consiste en averiguar qué ser humano dio el primer estornudo, por ejemplo.

Y tenemos, sobre todo, al mismo don Quijote, que confunde la literatura con la vida. Es tal la fuerza de este personaje, en sus palabras y sus actos, que termina qui jotizando a todo el mundo, contagiando de muchas maneras su locura a todos cuantos le rodean: a Sancho Panza, a Dorotea, al bachiller Sansón Carrasco, a los posaderos, a los duques, a todo el mundo, hasta conformar, especialmente en las postrimerías de la novela —en el largo episodio de los duques—, un carnaval de la locura, una suerte de carro —ya que no nave— de los locos. Porque todo el mundo le sigue el juego a don Quijote, todos juegan al juego de don Quijote. Como si bastara que un hombre sea loco para que todos lo sean. Es una apoteosis de la locura, cuyo erasmismo no sólo tiene que ver con el título del libro de Erasmo, sino también con la afirmación erasmiana de que la locura gobierna los actos humanos. Sin embargo, no es éste el erasmismo que Marcel Bataillon advierte en Cervantes. En su gran libro *Erasmo y España*, el investigador francés demuestra la influencia del humanista en España, no tanto por su concepción de la locura como por sus críticas a las prácticas religiosas de la época,

por ese espíritu satírico, común al *Elogio de la locura* y al *Quijote*. En otras palabras, no es tanto el espíritu de la locura lo que, según Bataillon, vincula a los dos libros, sino lo que de espíritu renacentista hay en los dos. Bataillon afirma, paladinamente: «Si España no hubiera pasado por el erasmismo, no nos habría dado el *Quijote*»². El profesor, filólogo y crítico catalán Antonio Vilanova (1923-2008) escribe:

Creo poder afirmar de manera precisa que la verdadera inspiración del *Quijote* de Cervantes procede del *Elogio de la locura*, y que la génesis de la novela cervantina adquiere verdadera intención y sentido si se tiene en cuenta que Cervantes se propuso desarrollar en forma novelesca la sátira erasmista en elogio de la locura humana³.

Este aserto de Vilanova, aunque indemostrable, merece una explicación o ampliación. No tenemos ninguna certeza de que Cervantes haya leído a Erasmo —quien no aparece citado en ninguno de sus libros, por temor a la censura, supongo—, pero es seguro que lo conoció a través de su maestro, el erasmista Juan López de Hoyos (1511-1583)⁴, cronista de Madrid, y, pese a que las obras de Erasmo fueron prohibidas en el ámbito católico por los Concilios de Trento (1545-1563) y por la Inquisición española de tiempos de Felipe II, su influencia «flotaba» en el espíritu de la época, puesto que Erasmo había sido una lectura obligada de los humanistas españoles de la época de Carlos I. Los erasmistas —los racionalistas de la época— fueron grandes críticos de las novelas de caballería —plagadas de irracionalismo y desatada fantasía— y presumo que Cervantes recibió y desarrolló ese legado crítico. De ahí que la actitud de Cervantes frente a los libros de caballería sea ambivalente, de fascinación y rechazo. El *Elogio de la locura* se publicó en París en 1511, poco menos de un siglo antes de la primera parte del *Quijote*. Américo Castro, Marcel Bataillon y Antonio Vilanova nos han enseñado hasta qué punto Erasmo influyó en los espíritus españoles del Renacimiento, incluido Cervantes, su sol del ocaso.

En la obra magna de Cervantes, la locura de don Quijote tiene una evolución y un sentido muy sutiles. Comienza con la identificación de una persona, Alonso Quijano el Bueno, con un modelo literario, y su conversión en personaje, el caballero andante don Quijote, que se echa a andar por los caminos y le salen al paso las aventuras. Tiene una misión en el mundo: deshacer agravios y enderezar entuertos —hacer el bien por donde va— en nombre de su amor imaginario, Dulcinea del Toboso. No estoy seguro de que Cervantes haya sido consciente de una evolución psicológica de su personaje. La realidad lo apalea una vez tras otra y él no escarmienta, o tarda demasiado en escarmientar. Mientras Sancho señala y subraya la realidad

(«Mire usted, señor don Quijote, que aquellos que allí parecen no son gigantes sino molinos de viento»), don Quijote no mira, sino lee, adecua la realidad al libro o libros que tiene en la cabeza y que va modificando mientras vive. Pero don Quijote no sólo transforma la realidad sino también reinterpreta y modifica los modelos en que sus actos se inspiran. No siempre imita al pie de la letra a sus caballeros andantes, sino que con mucha frecuencia aporta variaciones a esos temas de base. «Deseamos imitar, y sin querer, transformamos», ha escrito Alfonso Reyes. Una de las magias de esta novela es que don Quijote, en la medida en que vive sus aventuras, va construyendo un personaje, su propio personaje, que es también el de Cervantes. De ahí que en la 2ª. Parte, los personajes se leen a sí mismos, y puedo afirmar



Dibujo de Jean Pierre Reinoso

que el responsable mayor de las burlas contra don Quijote y Sancho —no sólo en el castillo de los duques, sino en toda la 2ª. Parte— es la 1ª. Parte del libro, pues como todos en la novela la han leído, saben que la pareja de aventureros son ya objetos de burla. Carlos Fuentes observa con agudeza:

Doble víctima de la lectura, don Quijote pierde dos veces el juicio: primero, cuando lee; después, cuando es leído. Pues ahora, en vez de comprobar la existencia de los héroes antiguos, deberá comprobar su propia existencia⁵.

Otra constante es el castigo a las más generosas obras y el apaleo a un loco sublime que no acaba de escarmientar. Todo es caerse y levantarse. Negándose a escarmientar, este loco recibe de la realidad los palos y castigos más crueles. Como escribe Fuentes, «Nacido de la lectura,

don Quijote, cada vez que fracasa, se refugia en la lectura»⁶. Y todo lo explica estoicamente por los libros. Aventura tras aventura, don Quijote lucha interiormente entre la fe caballeresca y una cruel realidad que le contradice a cada paso. El sentido y término de esta evolución es el desengaño. Al final, con la derrota del héroe a manos del Caballero de la Blanca Luna —que no es otro que el Bachiller Sansón Carrasco—, el penoso regreso a la aldea, la pérdida de su locura y su muerte en la cama, llega la desilusión total. El empedernido soñador ha sido derrotado por la realidad y, lo que es peor, no solamente reconoce haber perdido en su lucha contra el mundo sino que abjura de su pasado y admite haber vivido en el error. Es el final más triste que yo recuerde en una novela. Dostoyevski escribió que era la novela más triste de la literatura.

Podríamos pensar que la locura de don Quijote, como la de Cardenio, es intermitente, pues mientras sus discursos son casi siempre de una inteligencia y lucidez que lo ennoblecen, sus actos rompen el sentido común y lo ridiculizan. Sus discursos producen siempre la perplejidad y admiración de quienes lo escuchan, por la sencilla razón de que son siempre *literarios*. No conviene olvidar que la locura de don Quijote no consiste solamente en la imitación de los actos heroicos de sus modelos literarios, sino también de sus palabras. A menudo se ponderan en la novela «las hazañas nunca vistas ni oídas» del Caballero de la Triste Figura. Pero también producen admiración y asombro en los oyentes esos discursos que sólo parcialmente vienen del fondo de sus lecturas, pues mucho en ellos constituye una creación discursiva personal. De hecho, hay lectores de novelas de caballerías, como el bachiller Sansón Carrasco, el cura, Dorotea o los duques, que reconocen en los discursos de don Quijote el indudable fondo caballeresco que

los anima. De este modo, los actos heroicos y la elocuencia del discurso forman una unidad indisoluble.

La locura en el discurso de don Quijote —tan profundamente español en esto— consiste en que es único e imperativo: todos a su alrededor deben reconocer y aceptar *su* verdad. Todos deben aceptar y reconocer que no hay sobre la faz de la Tierra dama más gentil, honesta y hermosa en el mundo que su señora Dulcinea del Toboso, ante quien todos deben postrarse y humillarse e informar de las hazañas o las adversidades que su caballero está realizando o sufriendo por ella. Pero el discurso de Cervantes como novelista consiste en buena parte en romper el discurso único y monomaniaco de su héroe. La riqueza y vitalidad de su mundo —sin igual en la literatura— con sus mercaderes, posaderos,

campesinos, monjes, estudiantes, enamorados desengañados, bandoleros y reos, agentes de la Inquisición, nobles, lectores y analfabetos, hombres y mujeres de diversa índole, rompe esta unicidad del discurso quijotesco y pide a gritos abrirse paso y que la literatura reconozca —aunque sea a palos sobre don Quijote— la inmensa pluralidad de discursos. El *Quijote* abre así el camino hacia eso que, ya en los albores del siglo XX, Bajtín llamará, refiriéndose a Dostoyevski, la novela polifónica. Sin llegar a serlo, el *Quijote* nos muestra cómo otras voces exigen ser escuchadas en su rica individualidad e independencia.

Don Quijote no siempre vive la literatura como un sueño o una alucinación —recordemos las aventuras de los molinos de viento o la de los rebaños— sino que, en ciertos casos, es consciente de la materia bruta que él transforma y somete a idealización. Mientras Sancho señala y subraya la realidad («son ovejas, no ejércitos»), don Quijote la transforma. Es llamativo que el acto de transformación de lo real más importante de su vida caballeresca —la rústica y fea campesina, Aldonza Lorenzo, transformada en Dulcinea del Toboso— constituya su alucinación más consciente. Pero cuando ocurre lo contrario —el deseo de ver a Dulcinea y encontrar en su lugar a la zafia campesina—, justifica este capricho de la realidad aduciendo, no tanto que él haya sido engañado por sus sentidos, sino que Dulcinea ha sido encantada. Es una lectura *literaria* de la transformación de Dulcinea y una lectura *literaria* de la realidad. Don Quijote es un alucinado libre, consciente y original. Cuando Sancho le señala que los caballeros a quienes don Quijote imita tuvieron una causa y motivo para hacer sus necedades y penitencias, su amo contesta:

Ahí está el punto, y esa es la fineza de mi negocio: que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, qué hiciera en mojado» (I, XXV, 125).

Esta cómica postura le conducirá también a reinventar el amor: el amor puede prescindir del objeto. Le dice a Sancho:

¿Piensas tú que las Amarilys, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así básteme a mí pensar que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información de él, para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo (I, XXV, 129).

El párrafo anterior (como el *Quijote* en su totalidad) constituye una crítica de la escritura

y de la lectura. Los objetos de amor de un poeta, una vez escritos, no son sino máscaras: ficciones, literatura.

Y más adelante, don Quijote formula la más bella declaración de amor que registra la historia de la literatura: «Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser» (I, XXX, 162).

En una época en que están en auge los contratos matrimoniales, don Quijote pretende regresar al pasado caballeresco, en el cual el amor se vivía de otra manera, como el amor cortés. En un mundo inseguro, vacilante y voluble, en suma, cambiante, el caballero debe sostener la validez de su «yelmo de Mambrino», afirmar la vida individual en la voluntad de mantenerla

existente y sólida. Como el hombre en el mundo, según los cristianos —que debe hacer méritos para ganar el cielo— así también el caballero debe probar las aventuras para merecer la corte, la fama. Don Quijote busca la perfección pero es anacrónico y cae en el ridículo.

La locura de don Quijote, como afirma Michel Foucault, es la locura por identificación literaria⁷. Don Quijote tiene una novela en la cabeza y quiere confundirla con la realidad. Confunde su propia identidad social con el sueño literario que se ha fabricado. Soñador, se sume en sueños pasados y en la ficción. Esta nostalgia es también anhelo, ideal, y un claro deseo de entrar en la literatura como personaje épico. En otras palabras, tiene una novela en la cabeza y quiere vivirla, busca acomodar sus sueños, sus fantasías, a una realidad que lo contradice a cada paso y de manera implacable. En esta imposibilidad de fundir realidad y fantasía, en esta equivocación, en esta locura, en suma, radica la tragedia de la novela.

Concluyo: a Cervantes le tocó vivir un momento de transición en la historia de España: el paso del Renacimiento a la Contrarreforma y la Inquisición —un espíritu opuesto a los aires de libertad intelectual que ya se respiraban en el resto de Europa—. Pero Erasmo había dejado ya una huella imborrable en España, a pesar de que ser erasmista desde el reinado de Felipe II en adelante significaba estar al margen de las reglas del juego y ser condenado por la Inquisición. Cervantes escribe el *Quijote* durante el reinado de Felipe III y la locura de sus personajes constituye una suerte de escondite para decir las verdades que no se atrevían a decir en estado de cordura, un recurso para romper la censura y, por supuesto, una lección de libertad. Por otra parte, el discurso dominante de don Quijote viene a quebrantarse con la diversidad y riqueza del mundo cervantino, que a palos se abre paso sobre el discurso único de la locura. Como personaje, el héroe es, sin

duda, don Quijote, pero como discurso, el gran sujeto es la novela misma con su diversidad de voces y discursos. En este sentido, no sólo don Quijote tiene razón, sino que todos los demás la tienen. La tienen Sancho, el cura, el barbero, Sansón Carrasco, Dorotea, Cardenio, Ginés de Pasamonte, los duques, Cide Hamete Benengeli, incluso el narrador. Como afirma Carlos Fuentes, en el *Quijote* la locura es un sinónimo de lectura, y la novela se constituye como una crítica de la lectura.

BIBLIOGRAFÍA:

- Araujo Sánchez, Diego (2004). «El Quijote como juego de espejos de la lectura». En *Artes, Literatura e Historia en la vida y las representaciones del Quijote. Homenaje desde el Ecuador a su Cuarto Centenario*. Quito: Editorial Abya Yala.
- Bataillon, Marcel (1982). *Erasmo y España*. Trad. de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 913 pp.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 585 pp.
- Borges, Jorge Luis (1998). «Pierre Menard, autor del Quijote». En *Ficciones*. Madrid: Alianza, pp. 41-55.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*.
- Cervantes, Miguel de (1958). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Sopena. [2 tomos]
- Cervantes, Miguel de (1994). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona. [2 tomos].
- Cervantes, Miguel de (2001). *Novelas ejemplares*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avall-Arce. Navarra: Biblioteca Básica Castalia. [2 tomos].
- Erasmo de Rotterdam (1974). *Elogio de la locura*. Estudio preliminar, notas y bibliografía de Teresa Suero Roca. Barcelona: Bruguera, 327 pp.
- Fitzmaurice-Kelly, James (1987). *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida*. Prólogo de José Amezcua. México: UAM, 265 pp.
- Foucault, Michel (1986). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-74. [Primera Parte: «Stultifera navis»].
- Fuentes, Carlos (1976). *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 114 pp.
- Madariaga, Salvador de (1961). *Guía del lector del Quijote*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 180 pp.
- Nabokov, Vladimir (1987). *El Quijote*. Trad. María Luisa Balseiro. Barcelona: Ediciones B, 294 pp.
- Osterc, Ludovik (1988). *El pensamiento social y político del Quijote*. México: UNAM, 370 pp.
- Riquer, Martín de (1970). *Aproximación al Quijote*. Navarra: Salvat, 166 pp.
- Rivas Iturralde, Vladimiro (1991). «Acerca de una derrota». En *Desciframientos y complicidades*. México: UAM (Difusión Cultural), pp. 145-150.
- Rivas Iturralde, Vladimiro (1991). «Carta a Cervantes». En *Desciframientos y complicidades*. México: UAM (Difusión Cultural), pp. 139-144.
- Unamuno, Miguel de (1951). *Vida de don Quijote y Sancho*. Ensayos. Madrid: Aguilar, tomo II, pp. 69-363.

NOTAS:

- ¹ Sigmund Freud. Carta a don Luis López-Ballesteros y de Torres, 7 de mayo de 1923. En *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, tomo 3, p. 2821.
- ² Bataillon, *Erasmo y España*, p. 805.
- ³ Antonio Vilanova, «Erasmo y Cervantes». Citado por Teresa Suero Roca, en «Prólogo» a *Elogio de la locura*.
- ⁴ Bataillon, *op.cit.*, p. 791.
- ⁵ Carlos Fuentes. *Cervantes o la crítica de la lectura*, p. 77.
- ⁶ *Ibid*, p. 75.
- ⁷ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I, p. 63.

EL QUIJOTE A LA LUZ DE LA ÉTICA DE ARISTÓTELES

Emilio Cerezo

El año 2016 ha sido declarado por la Unesco «año de Aristóteles», pues en él se cumplen unos 24 siglos de su nacimiento. También en él, coincidentalmente recordamos el cuarto centenario de la muerte de Cervantes. Así pues, viene muy a propósito un escrito que relacione a ambas celebridades: el uno el filósofo más influyente de la historia, entre otras razones por haber creado la ciencia; el otro, el más afamado escritor del castellano, hoy por hoy, la segunda lengua internacional más importante del mundo. Está fuera de toda duda que son inagotables las perspectivas que pueden servir de base a la tarea de analizar la principal novela de nuestro idioma, *El Quijote*. En este artículo vamos a poner tres ejemplos que muestran cómo se puede explotar su rico veneno ético.

En el capítulo 3.º de la Parte II de la obra, titulado «Del ridículo razonamiento entre Don Quijote, Sancho y el bachiller Sansón Carrasco», Miguel de Cervantes habla, a través de Carrasco y del mismo Quijote, para hacer una crítica literaria al autor que, con el seudónimo Alonso Fdez. de Avellaneda, tras la Parte I del Quijote cervantino había publicado un relato apócrifo de las peripecias de este caballero andante, probablemente escrita por uno o varios amigos de su literato rival, Lope de Vega. De hecho, Cervantes publicó la Parte II de *El Quijote* un año antes de morir y, por supuesto, en el tiempo anterior, había puesto toda la carne en el asador para mostrar que, en la vejez, su ingenio era tan bueno y aun mejor que cuando compuso la Parte I. Así pues, con buena razón pero de forma velada, ataca la versión espuria que había aparecido entre esas dos partes.

Así dice que «tal historia de caballero andante había de ser magnífica y verdadera... pero desconsolóle pensar que su autor era moro, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son falsarios y quimeristas». Más adelante hace decir al bachiller Sansón Carrasco: «señor Don Quijote Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas... moro y cristiano [Cervantes] tuvieron cuidado de pintar la gallardía vuestra, el ánimo grande en acometer los peligros, la paciencia en las adversidades, la honestidad y continencia en los amores platónicos de vuestra merced y Dulcinea».

He aquí un apretado resumen de las cualidades de este caballero andante, que habían sido ya formuladas hace tantos siglos por Aristóteles en su *Ética a Nicómaco* y que, siguiendo a este pensador, fueron muy ponderadas en Occidente por miles de autores hasta Cervantes¹, y lo siguen siendo en las centurias posteriores: magnanimidad y valentía, tanto frente al peligro como ante la mala fortuna; y, ante todo, honestidad.

Más adelante, Don Quijote plantea que el maquillaje de los sucesos es uno de los recursos de las obras literarias ejemplares, tan típicas del Medioevo e inicios de la Edad Moderna: «Las acciones que no alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si redundan

historiadores... las más veces son envidiados de aquellos que tienen por... entretenimiento juzgar los escritos ajenos sin haber dado algunos propios a la luz del mundo». Don Quijote aprovecha para hacer una crítica similar a los pensadores religiosos: «muchos teólogos no son buenos para el púlpito y son bonísimos para conocer las faltas o sobras de los que predicán». En este par de pullas, brilla el alto valor crítico que posee esta obra de Cervantes. Y termina Carrasco: «Como *estultorum infinitus est numerus* [es infinito el número de los estúpidos]², infinitos han gustado de la tal historia». Qué lástima que hoy se reproduzca este fenómeno con una legión de *best sellers* basura, tanto impresos como en la red o en pantalla...

Para ahondar en los principios éticos que mueven el actuar de Don Quijote a lo largo de sus aventuras, sirve bien el capítulo 6.º de la misma parte II: «De lo que le pasó a Don Quijote con su sobrina y con su ama, y es uno de los importantes capítulos de toda la historia».

En este texto, el mismísimo Don Quijote encarece su dedicación



El retablo de maese Pedro (II, 26), fragmento del grabado de Gustavo Doré, 1888

de caballero andante, cuya virtud principal es la valentía para enfrentar con coraje variadas aventuras que incluyen privaciones y espíritu de sacrificio. Dicho talante proactivo que asume riesgos para lograr nombre o riqueza era el que, ya en la baja Edad Media, había movido a los caballeros cristianos que iban a liberar Tierra Santa del dominio de los infieles musulmanes. Así mismo impulsó a españoles y portugueses; y, ya por el tiempo en que Cervantes escribió su obra magna, también a ingleses, franceses y holandeses, a conquistar diversas zonas del continente americano. Don Quijote establece aquí sus diferencias con el grueso de ellos; porque, más bien orgulloso de su pobreza, rechaza el principal objetivo de la mayoría de caballeros dedicados a la aventura en lugares lejanos: el enriquecerse con rapidez con la apropiación de bienes materiales: tierra para cultivar o para explotar minerales; o hallar tesoros, escondidos o no. Él busca solo la fama que, según la aludida ética de Aristóteles, es de mucho mayor talla moral que el vil metal. En efecto, en el capítulo 5.º del Libro I de esta *Ética*, el pensador griego afirma que, según el vulgo, el placer y el pasatiempo son la suma felicidad; mientras que, para los hombres ilustres y los de acción, esta consiste en la *honra*, que el pueblo suele

en menosprecio del señor de la historia; que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero». A este aserto replicó Sansón que «el poeta puede contar las cosas como debían ser; y el historiador, como fueron». Sobre esta premisa, aprovecha Don Quijote para lanzar la crítica más fuerte contra el Quijote no cervantino: «no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere... y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados como los que hacen moneda falsa... para componer historias y libros es menester un gran juicio y un maduro entendimiento».

En la época, aún no estaba tipificado en la ley el plagio de ideas o el uso ilegal de patentes o marcas; pero bien sentía don Miguel que el o los autores que se apropiaron el nombre del «ingenioso hidalgo» habían cometido una injusticia al usar tanto este nombre como las ideas cuya concreción a él tanto le había costado.

A continuación, el bachiller Carrasco da un puntillazo a los críticos del arte de escribir que no son literatos: «Los grandes poetas, los ilustres

de caballero andante, cuya virtud principal es la valentía para enfrentar con coraje variadas aventuras que incluyen privaciones y espíritu de sacrificio. Dicho talante proactivo que asume riesgos para lograr nombre o riqueza era el que, ya en la baja Edad Media, había movido a los caballeros cristianos que iban a liberar Tierra Santa del dominio de los infieles musulmanes. Así mismo impulsó a españoles y portugueses; y, ya por el tiempo en que Cervantes escribió su obra magna, también a ingleses, franceses y holandeses, a conquistar diversas zonas del continente americano. Don Quijote establece aquí sus diferencias con el grueso de ellos; porque, más bien orgulloso de su pobreza, rechaza el principal objetivo de la mayoría de caballeros dedicados a la aventura en lugares lejanos: el enriquecerse con rapidez con la apropiación de bienes materiales: tierra para cultivar o para explotar minerales; o hallar tesoros, escondidos o no. Él busca solo la fama que, según la aludida ética de Aristóteles, es de mucho mayor talla moral que el vil metal. En efecto, en el capítulo 5.º del Libro I de esta *Ética*, el pensador griego afirma que, según el vulgo, el placer y el pasatiempo son la suma felicidad; mientras que, para los hombres ilustres y los de acción, esta consiste en la *honra*, que el pueblo suele

adscribir a quien cultiva las virtudes; y más adelante expresa: «puede acontecer que el que tiene virtud... se vea en... muy grandes desventuras...». Como veremos, este es el móvil filosófico de Don Quijote.

A inicios de este capítulo 6.º, Don Quijote rechaza a los caballeros cómodos, los que han sido declarados nobles por el rey y se limitan a ver el mundo desde un confortable sillón de la corte real: «no todos los caballeros pueden ser cortesanos [que,] sin salir... de la corte, se pasean por todo el mundo mirando un mapa, sin... padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero los caballeros andantes, al sol, al frío,... a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros pies, y no solamente conocemos los enemigos pintados, sino en su mismo ser; y... en toda ocasión..., aunque vea diez gigantes que con las cabezas... pasan las nubes... no le han de espantar..., antes... con intrépido corazón los ha de acometer». Y más abajo añade: «Ni todos los que se llaman caballeros lo son... en todo,... aquellos se levantan o con la ambición o con la virtud, estos se abajan o con la flojedad o con el vicio; y es menester... distinguir estas dos maneras de caballeros, tan parecidos en los nombres y tan distantes en las acciones».

Y, ante la objeción de su sobrina de que: «... aunque [caballeros] lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres», Don Quijote responde con la mención de cuatro linajes de personas; y, acerca del último de ellos afirma: «otros... los más, ni tuvieron principio bueno ni razonable medio, y así tendrán el fin, sin nombre, como... la gente plebeya y ordinaria... que sirve solo de acrecentar el número de los que viven». E, inmediatamente, saca su conclusión: «De todo lo dicho quiero que infiráis... que solos aquellos parecen grandes y ilustres que lo muestran en la *virtud* y en la riqueza y *liberalidad* de sus dueños..., porque el grande que fuere vicioso será vicioso grande, y el rico no liberal será un avaro mendigo, que al poseedor de las riquezas no le hace dichoso el tenerlas, sino el gastarlas... bien. Al caballero pobre no le queda otro camino, para mostrar que es caballero, sino el de la virtud, siendo afable,

cortés y comedido y oficioso, no soberbio, no arrogante, no murmurador, y sobre todo caritativo,... y no habrá quien le vea adornado de las referidas *virtudes* que deje de tenerle por de buena casta...; y siempre la alabanza fue premio de la virtud, y los virtuosos no pueden dejar de ser alabados».

El párrafo precedente bien podría haber sido tomado de la *Ética del Estagirita*, quien en sus Libros II a IV diserta sobre las virtudes *morales* (liberalidad, afabilidad, cortesía...) y sobre los vicios correspondientes (avaricia, soberbia, arrogancia...). Así pues, la única clara diferencia de este discurso de Don Quijote con el texto aristotélico es la idea de que el caballero pobre debe ser «caritativo», pues este ideal es de raigambre cristiana, y no griega.



Acuarela de Karlomán Villota

Este capítulo de la parte II de la gran obra que aquí nos ocupa termina con la idea de Cervantes de que, como dice Don Quijote, «Dos caminos hay donde pueden ir los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno es el de las letras; otro, el de las armas». Luego explica que él nació bajo la influencia de Marte «y será en balde... persuadirme a que no quiera yo lo que... mi voluntad desea; pues... el camino del vicio es ancho y espacioso... y acaba en muerte, y el de la virtud, angosto y trabajoso, acaba en vida... que no tendrá fin». Esta es otra alusión, también muy aristotélica, a que la honra suele sobrevivir a la muerte de su titular, y durar largo tiempo

en la mente de quienes recuerdan sus aportes a la sociedad.

En cuanto al cotejo entre las armas y las letras, Cervantes mismo, en boca de Don Quijote, defiende, en el capítulo 38.º de la Parte I de la novela, que aquellas son de mayor valor que estas. Una opinión que es muy entendible en alguien que estaba orgulloso de haber peleado con honores en diferentes batallas por varios años; que, más en concreto, a causa de un balazo en la batalla de Lepanto, tuvo que vivir, el resto de su vida, con la mano izquierda anquilosada; y que, por último, permaneció preso de los turcos por cinco años en Argel; donde, tras haber realizado cuatro intentos fallidos de escape, fue liberado con 500 escudos colectados por los padres trinitarios.

Ya hemos mencionado que la pasión principal de Don Quijote era la búsqueda constante de honra. Un pasaje en que resalta este talante suyo es el capítulo 22.º de la Parte I de la novela, que se titula «De la libertad que dio Dn.Q a muchos desdichados que mal de su grado los llevaban donde no quisieran ir». Se trata de unos doce galeotes encadenados en línea y condenados a remar en galeras. Eran conducidos por dos jinetes con escopetas y «dos de a pie, con espadas». Enseguida Don Quijote, con su idealismo caballeresco, puso énfasis en un principio abstracto: que iban obligados a actuar contra su libre albedrío: «van de por fuerza, y no de su voluntad»; y de inmediato expresa su afán: «aquí encaja la ejecu-

ción de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables». Pero el realismo propio del sentido común de Sancho, llevó a este a advertirle: «la justicia, que es el mismo rey, no hace agravio a semejante gente, sino que los castiga en pena de sus delitos».

Para ahondar en el asunto, Don Quijote pasó a preguntar a varios de los galeotes «la causa de su desgracia». El primero, de unos 24 años, expresó con humor que iba así por *enamorado*: «quise tanto a una canasta atestada de ropa blanca que la abracé fuertemente». También respondió por el segundo que este iba por *cantor*: «que no hay peor cosa que cantar en el ansia... en

el tormento... confesó... ser cuatrero..., y le condenaron por seis años a galeras, amén de 200 azotes...; y va... triste porque los demás ladrones... le escarnecen y tienen en poco, porque no tuvo ánimo de decir nones»; pues «harta ventura tiene un delincuente que está en su lengua su vida o su muerte, y no en la de los testigos y probanzas». Y no le faltaba razón a este joven: la fuerza de voluntad es una capacidad anímica que puede proteger a las personas. En efecto, en un sistema judicial en que se respeta la libertad personal (en Occidente en general, desde la democracia griega), nadie es culpable sin evidencia material (que se da cuando alguien es, por ejemplo, sorprendido en los hechos, como el primer galeote). Pero hay otra causal de culpabilidad, que sucede si un sospechoso reconoce, bajo presión, ser autor del delito, como es el caso del segundo galeote. Pero este reconocimiento depende del aguante que tenga quien sea sometido a presiones tales como la tortura, que hoy prohíben los derechos humanos.

El tercer galeote dijo: «Yo voy por cinco años... por faltarme diez ducados... que, si a su tiempo tuviera..., hubiera untado con ellos la péndola del escribano y avivado el ingenio del procurador, de manera que hoy me viera... en Toledo, y no... atraillado como galgo». Además de huir para no ser atrapado in fraganti, o de tener el suficiente autodomínio con vistas a evitar auto inculparse cuando el sospechoso es vencido por el dolor provocado por los investigadores deseosos de hallar un autor del delito, hay un tercer modo de evadir el castigo del brazo judicial de la ley: engrasar bien a aquellos de sus funcionarios que tienen en su poder el establecer o no oficialmente la culpabilidad de que se trate.

El cuarto galeote, un viejo de barba blanca, «comenzó a llorar y no respondió palabra; mas el quinto le sirvió de lengua y dijo: Este hombre honrado va por cuatro años por alcahuete... y por tener sus puntas y collar de hechicero». Don Quijote comenta que, por solo ser alcahuete, «no merecía él ir a... galeras, sino a... ser general dellas», porque el oficio de alcahuete es «necesarísimo en la república... y no le debía ejercer sino gente muy bien nacida;... desta manera, se escusarían muchos males que se causan por andar este oficio... entre gente idiota y de poco entendimiento como son mujercillas de poco más a menos, pajecillos y truhanes de pocos años y de poca experiencia». El autor de *El Quijote* lanza aquí una crítica mordaz contra la chismosería habitual de los nobles, tan experimentados y curtidos en tratar de manipular la imaginación del rey; a fin de tratar de confundirle y, así, serruchar el piso a sus rivales dentro de la corte, con miras a sacar ventajas para sí mismos y para los suyos. Es más, a fin de disfrazar en algo esta sátira y despistar a los lectores superficiales de la novela, Cervantes repite la acusación habitual de alcahuetería que se suele lanzar contra gente humilde ejemplificada

en mujeres y hombres sencillos del pueblo tales como «pajecillos» o «truhanes» novatos y «embusteros bellacos» de clases bajas.

También fustiga a quienes, sin las palancas del poder y en una época en que ya había tecnologías modernas de manipulación, insistían en echar mano de inútiles técnicas de hechicería ancestrales que, por desgracia hasta hoy, solo suele utilizar la gente inculta y ajena a las sutiles artimañas de los políticos expertos. De hecho, estos se habían ido refinando sus métodos, sobre todo en la baja Edad Media y el Renacimiento, al calor de las peleas entre la jerarquía eclesial y los poderes seculares de príncipes, condes y duques, tal como expresa Maquiavelo en su obra *El Príncipe*. Esta crítica también la pone en boca de Don Quijote, cuando asevera que «no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan, que es libre nuestro albedrío y no hay yerba ni encanto que le fuerce: lo que suelen hacer algunas mujercillas simples y algunos embusteros bellacos es algunas misturas y venenos, con que vuelven locos a los hombres». En ese punto, el galeote viejo se animó a decir: «en lo de alcahuete, ... mi intención era que todo el mundo se holgase y viviese... sin pependencias ni penas... Y túvole Sancho tanta compasión, que sacó un real de a cuatro... y le dio de limosna». Sancho actúa, en este caso, como un buen representante del pueblo llano, que suele estar movido por la misericordia con los sufrientes.

Tras el testimonio del último condenado, el ladrón Ginés de Pasamonte, Don Quijote hace, a todos los de la cadena, un resumen de los casos relatados: «he sacado en limpio que, a... las penas que vais a padecer... vais... contra vuestra voluntad, y que podría ser que el poco ánimo que aquel tuvo en el tormento, la falta de dineros deste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades». Aquí, el idealismo utópico de Don Quijote le hace mezclar verdades con afirmaciones incorrectas. Toda persona que cumple una condena lo hace contra su voluntad; y, sin duda, a estos galeotes les falló alguno de los medios que sirven para librarse de ser declarado culpable. Pero el hecho de que muchos eludan su responsabilidad por estas vías, que hoy constituyen aberraciones de la justicia, no significa que dejen de ser culpables estos reos o, en general, aquellos que por tales estrategias se libraron del castigo. Y de una premisa errónea como esta de Don

Quijote, se deriva cierta actuación que, como suele suceder con golpes dados por idealistas cuyas concepciones utópicas les llevan a alejarse del sentido común, también es irracional y, en vez de atenuar la injusticia, la acrecienta. Un ejemplo actual es el de los defensores a ultranza de los animales que cometen terrorismo tecnológico contra los laboratorios de investigación biológica.

Don Quijote continúa: «quiero rogar a estos señores guardianes y comisario sean servidos de desataros y dejaros ir en paz..., porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres». Con este argumento, propio también de una utopía ingenua, los peores delincuentes del mundo deberían quedar libres; un hecho que atentaría contra la justicia y contra la seguridad de la sociedad toda. Y el ingenioso hidalgo finaliza: «Allá se lo haya cada uno con su pecado; Dios... no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno». Por las razones ya aludidas, esta es una mala aplicación de esa afirmación de fe; pues las creencias religiosas no deben ir a contrapelo de la justicia civil; a no ser que esta se halle viciada, como defendía Tomás de Aquino.

El final de esta historia suena familiar al de otros episodios de esta novela: Don Quijote arremete; desprevenidos, los guardias entran en desventaja y huyen, porque los condenados se liberan; Don Quijote les exige que, en agradecimiento, vayan donde Dulcinea a contarle esta hazaña de su devoto señor y ellos, con buenas razones, se niegan; Don Quijote insulta al líder, Ginés, y este hace que el Hidalgo, Sancho y los dos jumentos salgan apedreados.

En suma, la genial novela de Miguel de Cervantes se presta bien para analizar situaciones éticas que pueden ser útiles para nuestro actuar en el siglo XXI. Una muestra más, entre tantas, de su indudable valor universal.

NOTAS:

¹ Aunque es poco probable, sí es posible que Miguel de Cervantes hubiera conocido e incluso leído, al menos en parte, la primera traducción directa del griego al castellano de esta ética aristotélica por Pedro Abril, publicada ca. 1590. En la red, esa obra se halla en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-etica-de-aristoteles-0/html/>

² Las cursivas de este artículo y las aclaraciones puestas entre corchetes son todas de su autor.

**Puede
acontecer que
el que tiene
virtud se vea
en muy grandes
desventuras**

LA ENSEÑANZA DE CERVANTES

Agustín Cueva Tamariz

La universalidad del genio español es tan vasta que no es posible catalogarla en alguno de los aspectos esenciales de la cultura. Fue, más bien, la magna síntesis del genio que no diferencia en su pensamiento ninguno de los caminos que conducen a la perfección. Donde quiera que entró con su pensamiento fue para encontrar nuevas rutas hacia esa perfección, hacia esa verdad perdida en un mundo de enmarañados prejuicios científicos y psicológicos.

Encontró Cervantes la realidad, primaria y objetiva, anterior a toda ficción y la escribió con palabras dueñas de su significado y de su música, en un clima emocional en el que la inspiración es, al mismo tiempo, una observación penetrante. Y así lo tenemos al Quijote, idealizando al hombre eterno —que vive cuando enloquece y muere cuando recobra el juicio— predicando una doctrina que nosotros, los hombres de este siglo, acaso hemos comprendido, pero no hemos podido realizar, porque nuestras desfallecidas fuerzas anímicas están constreñidas en ese tráfigo insomne de la cotidianidad [sic] que nos empuja al caos y a la superficialidad de lo positivo y de lo efímero; porque nos falta, por completo, el relativo al equilibrio de la materia con el espíritu; porque lo espiritual no tiene posibilidades de éxito ni de ambiente. Y si el infeliz manchego resucitara, la tristeza de su figura, más todavía de su alma, no sería amargura de derrota, sino imposibilidad de combate; antes de llegar al desengaño de la muerte, desaliento de la vida.

Pero siempre será el Quijote una de tantas realidades que vive y se hipertrofia en el subconsciente histórico. No es una interrogación, como ha dicho Ortega y Gasset: Don Quijote es una proyección de una realidad psíquica, subconsciente y específica, de la raza ibérica. El quijotismo no es una fantasía; es un imperativo de la conducta que busca una realización noblemente perseguida. Realización de imágenes alucinatorias, es verdad, pero que inundan

al mundo con la desbordante energía interior, que procede de aquella inmanente sed de justicia de un pueblo cuyo trágico destino le ha creado realidades que él mismo desconoce y que, a veces, las califica de mitos. En la realidad del Quijote —que traspasa los límites del pensamiento científico, situándose en la filosofía

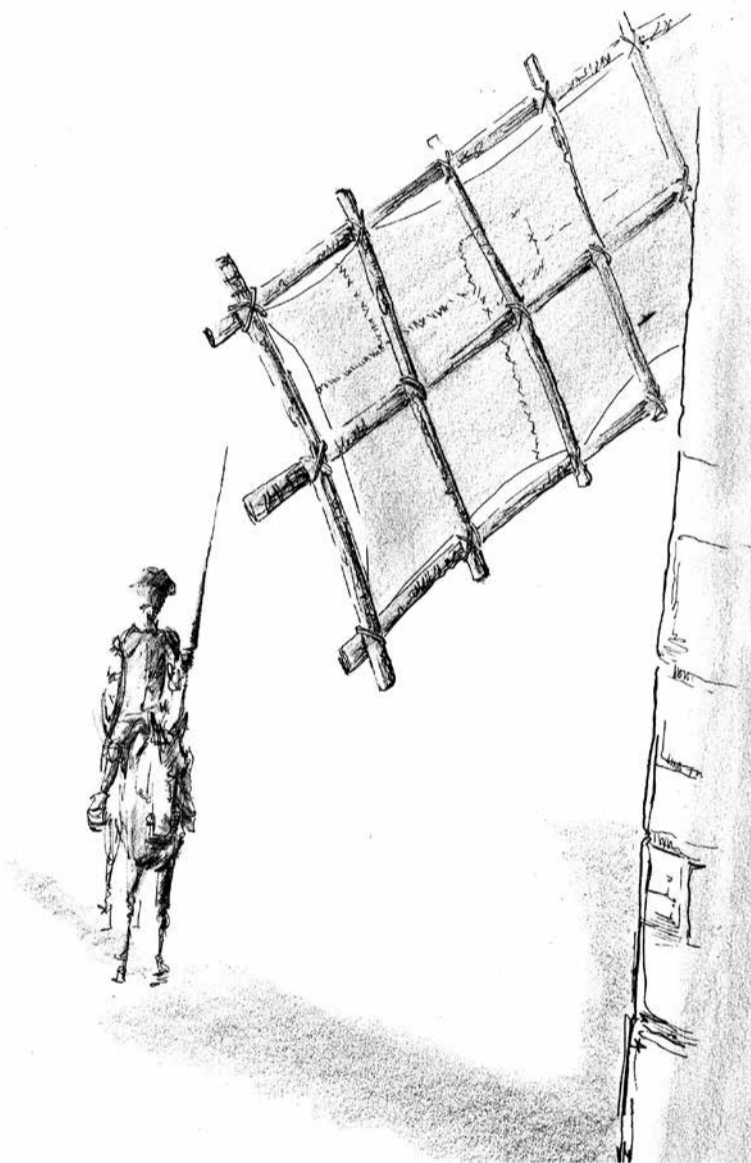
Sus personajes son un reflejo exacto de su sensibilidad psicológica, de su intuición y de su profunda observación analítica. Cervantes nos abre, de par en par, las puertas de su alma para que observemos sus reacciones. No tenemos más que colocarnos en el sitio al que nos lleva, en el centro mismo de sus tramas enmarañadas,

para contemplar, desde allí, sus movimientos. Todas las impresiones, materiales o espirituales, que él ha recogido en su vida, las vuelca en sus comedias, en sus entremeses, en sus novelas ejemplares, profusamente, desordenadamente, acaso, pero con penetración profunda y sutil que demanda un esfuerzo intelectual para rehacer, ahora, con los elementos de la moderna concepción psicoanalítica, el fondo, el temperamento, la acción de las situaciones que plantea siempre con una intención y con un fin en sus páginas admirables. Hasta podría hablarse de una angustia que experimenta el lector desprevenido, frente al laberinto de sus verdaderos casos clínicos magistralmente descritos, hasta llegar a descubrir su verdadero sentido psicológico en torno al enfrentamiento de cada héroe, de cada personaje, con la realidad del mundo que lo envuelve y en el cual se agita.

Cervantes, con su anticipación a la moderna biotipología y a la clasificación de los temperamentos, no solo hizo una de las más geniales conquistas en el conocimiento

del hombre, sino que acertó en una concepción relativamente nueva y que no tiene precursores ni continuación en los tres siglos que le siguieron; habiendo sido preciso llegar a nuestra época para continuar con el camino que él indicó. Y este difícil proceso de contemplación real del mundo y de los hombres, este proceso de aproximación a la realidad ambiental, hace que la personalidad universal de Cervantes pertenezca a la categoría de aquellos genios que se anticipan en muchos siglos en la evolución del pensamiento.

Quito, 4 de mayo de 1977, *El Comercio*.



Dibujo de Jean Pierre Reinoso

de la alteración mental— la España gloriosa, la auténtica, la que todos admiramos y llevamos muy adentro, alcanza una de sus más altas cumbres de revelación científica y estética.

Siempre que se relee a Cervantes se recoge de él alguna nueva enseñanza. A medida que uno penetra más en los laberintos psicológicos y psicopatológicos de «El Rufián Dichoso», de «El licenciado Vidriera», de «El Celoso Extremeño», «Impertinente», «Los Trabajos de Persiles y Segismunda», etc., descubre siempre una faceta nueva, extraordinaria, desconcertante.

EL TEATRO DE TÍTERES EN CERVANTES

Fernando Moncayo

Desde época temprana Cervantes se cautivó con la magia y lo maravilloso del teatro de títeres. De allí que a lo largo de su extensa obra no sean pocas las referencias a esta forma artística tan controvertida entre los estetas y las autoridades de todas las épocas. Los muñecos altisonantes se utilizaban tanto para mofarse de personajes públicos como para jugar ese juego maravilloso de la ficción y la realidad, en donde no se sabe, a carta cabal, de qué lado está lo uno o lo otro.

DE LAS TELAS A LOS TÍTERES INVISIBLES

Ser ensartado por las astas de un toro imaginario «que mató al ganapán en Salamanca» o sufrir el asedio de ratones invisibles criados en el Arca de Noé, bien podría ser obra hechicera del mago Merlín —que al fin y al cabo ya convirtió en yelmo el bacín del barbero— o de Montiel y Camacho, o de la misma Cañizares, las tres brujas que reinaban en Montilla «en época del muy católico Marqués de Priego».

Pero el asunto tiene una explicación no por más sencilla carente de subterfugios y misterios. Es el sabio Tontonelo —italiano de origen según se colige de su nombre— quien, inventando un retablo mágico, pone a prueba linajes de sangre y de culto por medio de dos titiriteros cuyos apelativos nos remiten a zurcidos mal hechos y comidas improvisadas: Chirinos y Chanfalla.

Esta la esencia del entremés de Cervantes *El retablo de las maravillas* en el que se entremezclan las ironías a los arquetipos sociales de la época —gobernadores, alcaldes, licenciados y poetas— con giros y retruécanos del más sabroso origen popular. Porque tal historia, si bien tiene los giros propios de la genialidad cervantina, nos remite a unos ancestros que hunden sus raíces en la tradición más antigua. Estos orígenes nos hablan de una tela mágica —una pintura— visible únicamente para los «puros», los elegidos por esa especie de lotería del destino que es el reino de los cromosomas, los genes y las creencias

En el siglo XII el juglar apodado Stricker, en Alemania, en una de sus doce historietas —«la pintura invisible»— atribuye esta engañifa a un clérigo llamado Amis. Las víctimas de la burla nada más y nada menos que el rey del Imperio Carolingio, su corte y los señores feudales.

Ante la pintura inexistente cada uno urde la manera de encontrar en el otro el punto de quiebre, la mancha de origen, apeteciendo sus tierras y riquezas. Es un juego de poderes a través de una ideología discriminatoria que busca poner coto a la creciente influencia de los advenedizos y los judíos.

A principios del siglo XVI en Alemania y Flandes Thomas Murner, elaborando las historietas del clérigo Amis, atribuye a un personaje de indudable carácter popular —*Eulenspiegel*— la ejecución de una pintura imaginaria para el Príncipe de Hesse.

En España existen algunos antecedentes de la historia cervantina. Se podría citar a Juan Timoneda que en uno de sus cuentos nos habla de un «atrevido chocarrero» que decide mofarse de la crueldad del rey que teniendo un cuadro de sala para pintar y «no hallando ningún pintor que se lo pintara a causa que en no contentalle la pintura la mandaba deshacer y apalea al pintor». El chocarro de marras se entera de las veleidades de la reina. Con esta información pretende ejecutar la pintura «con la propiedad della y es que ningún cornudo la puede ver». El resto de la historia es conocida. El rey finge ver la representación de Acteon contemplando a Diana y el final de este devorado por los canes, merced a que los cuernos de alce que surgen en su frente se enredan en un árbol. El soberano se percata, al poco tiempo, de la patraña y ahora sí vislumbra, entre la sorna de los allegados, su verdadera condición.

Otro ejemplo al respecto nos proporciona el «infante» Juan Manuel en el *Libro del Conde Lucanor y de Patronio* escrito alrededor de 1335. En el cuento signado con el número XXXII nos relata lo que «contescio a un rey con los burladores que fizieron el paño». Cuento muy difundido en el folklore europeo que serviría de ejemplo para la obra de Andersen «El traje nuevo del Emperador» ya en el siglo XIX.

Como se puede colegir la historia de Cervantes no procede enteramente de él. Tiene larga cola en el tiempo. Enraizada entre la tradición popular y matizado por la literatura culta conserva de uno y de otro la ironía, lo burlesco hacia los estamentos de (todas) las épocas, hacia los personajes que basan su poderío bien en la fuerza o en un conocimiento remilgado de letras y leguleyadas, en canongías o en salmos.

Sin embargo, como todos los grandes cuentistas —anota Pedro Enríquez Ureña— imprime un sello tan personal en sus narraciones, ahonda

tanto en sus asuntos, tiene tan continuas y felices intervenciones de detalle, tan viva y pintoresca manera de decir, que convierte en propia la materia común.

Ahora bien, ¿cuáles son los aportes y variantes a la historia conocida que logra certeramente Cervantes?

Por un lado es la expresión de su tiempo. Los personajes mofados ya no pertenecen a la realeza, o son los caballeros o los señores feudales. Es aquél estamento social que emerge del resquebrajamiento del viejo orden. Son los funcionarios medios que ejercen su autoridad en los villorios o los antiguos burgos que se han convertido en el centro del poder.

Los muñecos altisonantes se utilizaban tanto para mofarse de personajes públicos como para jugar ese juego maravilloso de la ficción y la realidad

La autoridad abandona los viejos castillos y los feudos para aposentarse entre los mercaderes, codearse con los banqueros judíos y los marineros que retornan de ignotas tierras proveyendo a la inquieta europa de exóticas especias, frutos y brocados de la más fina confección.

La caballería como «areté» de la época, como paradigma de comportamiento con su carga de heroicidad y sus máximas de fe y honor, se encuentra resquebrajada. Únicamente España, como un gigantesco caballero andante, pretende librar la última batalla al respecto. El prestigio y los intereses de la clase señorial y los sueños populares de un destino mejor se habían unido indisolublemente «tras las guerras de conquista en Italia, las victorias sobre Francia, las extensas colonizaciones y el aprovechamiento de los tesoros de América» (Hausser).

Pero este prestigio poco o nada puede hacer ante la supremacía económica de los mercachifles holandeses y los piratas ingleses. Y el oro de América «pasa por España y es en Italia consumido» y los orgullosos hidalgos rancios tarde se dan cuenta que una nueva clase descendiente de comuneros y conversos tiene en sus manos el comercio trasatlántico y la vida política y religiosa. Muchos de ellos empobrecen —no saben sobrevivir en el nuevo orden de cosas que exige audacia para los negocios y en el que la tierra, ya hociosa e improductiva, poco tiene que ofrecer— y se tornan pícaros y

vagabundos, personajes de ensueño, fantasmas arrastrando las cadenas de su arrogancia.

Cervantes conoce esto construyendo realidades de irrealidades, tornando a la obra literaria en un espejo en el cual se mira o se refleja la condición humana —no solamente de su época— sino la inmersa en esa dialéctica universal entre sueño y realidad, locura y cordura, magia desenfrenada y chata razón, que ha signado a los hombres y mujeres a lo largo de los tiempos.

Aparte de su estilo inobjetable y la utilización del humor acrisolado, no exento de matices populares, la innovación de Cervantes a una historia tan conocida reside en la incorporación del teatro de títeres. Es innegable que él conocía esta forma artística tan popular. Seguramente la función que viere de niño en la calle de la Feria presentada por el francés Sebastián de Hay sobre «el testamento viejo y parte del nuevo», creó una impronta imborrable en el joven Cervantes.

Varios siglos antes ya habían llegado a España los «muñecos encantados» en mano de juglares franceses e italianos, J. E. Varey no descarta la posibilidad de que los moros introdujeran algunos títeres en España, pese a la prohibición islámica para representar a la figura humana. Recuerdese, sin embargo, cómo se dieron mañas para desarrollar el teatro de sombras con muñecos —los «fantasmas de la sombra», diría Abenhamad de Córdoba en 1064— y pequeños autómatas, hechos por artífices musulmanes, habían entretenido al mundo islámico desde la época de los ingenieros griegos de Alejandría.

Para el momento los titiriteros estaban presentes en plazas y tabernas. Ya habían sido expulsados de los templos a donde se les había permitido la entrada para narrar historias bíblicas, pero su contumaz irreverencia causaría la exclusión.

«De los titiriteros» —dice Cervantes en el Licenciado Vidriera— «era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas porque con las figuras que mostraban en su retablo, volvían la devoción en risa», agregando más adelante que «no vacilaban en meter las figuras sagradas en un costal, irse a la taberna más cercana, sentarse encima de ellas a comer y beber».

Alfonso el Sabio, al clasificar los distintos oficios —en 1275— no duda en colocar como

los sujetos más viles «a los que hacían saltar a monos, machos cabrios o perros y hacían juegos de títeres».

Es interesante anotar que los primeros títeres que se presentan en España lo hacen acompañando las gracias y bailes de un mono. Ambos —dice Varey— nos presentan una parodia grotesca y diminuta de la vida. Ambos parecen seres humanos y no lo son.

Cervantes recoge esta simbiosis en el retablillo de Maese Pedro presente en el Quijote. «¿Será talvés esa parodia de la vida lo que los torna “molestosos” para algunos? ¿Será que en su desparpajo nos permiten mostrar —con la imagen y la palabra— lo que el ser humano tiene oculto, lo que no quiere develar, las pequeñas y grandes “vergüenzas”?».

Es posible que Cervantes así lo vislumbrara. De allí que los títeres «imaginarios» de *El retablo de las maravillas* se convierten en espejos invisibles de los pequeños burgueses, funcionarios y aldeanos que asisten al matrimonio de Teresa Castrada. Nos hallamos ante el «teatro en el teatro». El espectador mira como

otros espectadores-actores presencian una obra dramática inexistente cuestionando su propia percepción.

En esta obra es el poder de la palabra la que hace ver imágenes allí en donde no hay nada. Pero las palabras son alusiones hacia algo que indubablemente está presente, con su carga de magia y maravilla, en la memoria de los asistentes: el teatro de títeres.

Las frases de Chirinos aluden a algo que en sí ya tiene conotación de extraordinario, fuera de lo común, de paradoja. De allí que del autoengaño generalizado se pase a la certeza para llegar al clímax de bailar al compás de la música que no suena y con la bella Herodías que no existe.

Hasta que irrumpe «lo real» en la figura del Furrier quien ajeno a los acontecimientos no entra en los convencionalismos del juego y por lo tanto no mira lo que los otros afirman estar contemplando.

En un choque de lo maravilloso con la realidad, de lo ilusorio con lo pragmático y tangible, los «embriagados» asistentes se lanzan contra el militar y lo muelen a palos mientras los timadores titiriteros ponen las de Villadiego no sin antes anunciar una próxima función para la gente del común.

MAESE PEDRO,
SUS TÍTERES Y EL ENCANTAMIENTO

En los capítulos XXV, XXVI y XXVII, de la segunda parte de *El Quijote*, nos cuenta Cervantes la aventura de Maese Pedro, sus títeres y «las memorables adivinanzas del mono adivino».

Aquí los títeres ya son tangibles. Muñecos de argamaza y mazapán que nos entran a relatar una historia «sacada al pie de la letra de las crónicas francesas, y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles», según anuncia el trujamán mientras señala a las figuras con una varilla.

La historia es de moros y cristianos. La bella Melisendra, esposa de don Gaiferos, se encuentra cautiva del moro rey Marsilio de Sansueña. Su esposo va al rescate cubierto «con una capa gascona» para no ser descubierto. Melisendra lo reconoce y, emocionada, salta sobre la grupa del caballo. Luego de un pequeño percance al «hacirse una de las puntas del faldellín de uno de los hierros del balcón», rasgando la ropa, parten hacia París al tiempo que un tropel de moros «sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes». En ese momento de la historia a Don Quijote «parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo: no consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero... [...] y diciendo y haciendo desenvaino la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con una acelerada y nunca vista furia, comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este...».

Maese Pedro —quien salva la vida de milagro— llora al ver su retablo y los títeres destrozados. «En fin el caballero de la triste figura había de ser aquel que había de desfigurar la mías» lamenta desconsoladamente.

Cuando Don Quijote cae en cuenta de lo acontecido, con gran pesadumbre exclama: «ahora acabo de creer... lo que otras muchas veces he creído; que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren».

Cervantes plantea el carácter «embruador» del teatro de títeres. La facilidad con que este crea «ilusiones» que bien podría ser obra de «encantamiento». Y con estos dos términos juega en un tiempo en que la afición por la brujería y los hechizos estaba en boga. Aunque el se mofa de magos y nigrománticos —casi siempre en manos de embaucadores— no deja de traducir una actitud generalizada de aceptación al respecto.

Pero en el teatro de títeres sus protagonistas no son humanos a los cuales se les pueda encarar determinadas flaquezas. Es un teatro de «figuras», por lo general arquetípicas, construidas con argamaza o mazapán. Y eso



Titere popular turco

lo sabe el espectador que se deja subyugar, sin embargo, por lo maravilloso que presencia y le permite, a la vez, exteriorizar sus deseos y fantasías.

Por la misma razón el muñeco puede decir lo que desee dado que hay un convencionalismo de irrealidad títere-espectador generando un espacio lúdico de libertad.

LOS TÍTERES

Para los espectadores de *El retablo de las maravillas* los títeres invisibles los podrían imaginar de acuerdo a lo que hubiesen visto en su pequeño pueblo o en los alrededores. Para la época únicamente encontramos las siguientes opciones.

Títeres de guante (llamados también de cachiporra) los cuales, según Covarrubias, son traídos por extranjeros «en unos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen».

Se presentaban también los títeres mecánicos o autómatas que iban desde grandes figuras animadas que solían armarse en carretas profusamente adornadas hasta los pequeños relojes con personajes que hacían su presencia según la hora o figuras estáticas de mediano tamaño. Este teatro se presentaba fundamentalmente en las grandes ciudades y en ocasión de conmemoraciones religiosas o reales.

Otra opción eran las marionetas de hilo manejadas en su totalidad de esa forma o al estilo siciliano con un eje sujeto a la cabeza que permite movimientos más precisos.

En el Quijote la referencia es más clara. Se trata de marionetas manejadas por hilos y seguramente con la variante siciliana pues muchas de las escenas (el arrojar la mesa al suelo o el engarce del faldellín de Melisendra en el balcón y su posterior montada a caballo) así lo requieren.

Y LOS TITIRITEROS

En las dos obras de Cervantes los titiriteros se presentan bajo un arquetipo bastante común a lo largo de la historia. Son personajes que emergen de los sectores populares como «rebuscavidas» o «hacelotodo» que no dudan en afrontar cualquier tarea, por ilegal que sea, para

sobrevivir. Encarnan a la vez un carácter contestatario, desmistificador de los poderes y las reglas en boga, a través del humor, el sarcasmo, el chascarrillo, la burla y la procacidad.

La literatura española es rica al respecto. Desde la Celestina, pasando por el Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, el escudero Marcos de Obregón, el Buscón de Francisco de Quevedo, nos deleita con este arquetipo social. Sin embargo no es eminentemente español. Ya la comedia del arte italiana, oponiéndose a la «comedia erudita» de Ariosto, Aretino y Maquiavelo, nos trae personajes afines: Brighella, Truffaldino y sobre todo Arlecchino, descendientes directos del Macus romano —unas veces mimo y otras títere— de la época del Imperio. El Kariagoz y Hazibaz turcos, que más tarde pasarían a Grecia, conservan el mismo perfil con un marcado acento en la sexualidad y la fertilidad.

El ser titiritero es una marginación: somos marginados porque laboramos con la creatividad, no con la productividad
Salvatore Gatto

Los personajes de la picaresca española los encontramos dibujados con mayor riqueza de caracteres que los de la «comedia del arte», ya que nos llegan a través de la literatura escrita que los hace perdurar en el tiempo. Los italianos o los turcos se desarrollan en el arte teatral o los títeres sustentados, la mayoría de las veces, en la improvisación del momento.

Los unos estarían condenados a añejarse en las bibliotecas, conventos o cortes ilustradas. Los otros correrían libres, entre plazas y tabernas, alimentados por la chacotada popular, la irreverencia y el vino abocados al peligro —que para el momento existencial poco importa— de ser efímeros.

Los textos escritos han quedado para deleite de lectores y soñadores de todos los tiempos. De las presentaciones dramáticas improvisadas nos ha quedado su «espíritu» —ese acento indefinido cargado de matices e insinuaciones— que ha encontrado su refugio en el teatro de títeres. La marioneta que, como lo dice Chevalier, sumergida en el lecho de las tradiciones y leyendas de los pueblos acaba por detentar un inmenso poder mágico expresando lo que nadie habría osado decir sin máscara.

En *El retablo de las maravillas* Cervantes nos presenta dos titiriteros, y un músico como los actores del espectáculo. Chanfalla, nombre que no existe en español, Mauricio Molho lo relaciona con «chanfallo» que es «remiendo sobrepuesto a la ropa que está rota». También

podría relacionarse con «chanfaina» que es una sopa hecha de bofes y de cuanta carne se disponga. Según Juan Hidalgo (*Vocabulario de germanía*) chanfaina designa a una persona rufanesca. El nombre de la autora es Chirinos, que puede relacionarse con el apelativo «chirinola» que designaría a «un cuento enredado, caso de devaneo o suceso que hace andar al retortero, y causa inquietud y desasosiego». Según el *Vocabulario de germanía*, esta palabra designa a una «junta de ladrones o rufianes».

Varey, en su extraordinaria *Historia de los títeres en España*, señala que Chirinos sí es apellido español remontándose al siglo XIV por lo menos.

Rabelín es el supuesto músico joven que acompaña a los anteriores. Rabel es un «instrumento pastoril, pequeño, de hechura como la del laúd... se compone de tres cuerdas solas, que se tocan con arco y forman un sonido mui alto y agudo». En las representaciones teatrales no se utilizaban rabeles sino vihuelas y guitarras, por lo tanto el nombre de Rabelín tiene otras connotaciones. «Festiva y familiarmente se suele llamar [Rabel] al trasero, con especialidad hablando con los muchachos» (Autoridades). De lo cual podemos deducir el sentido de retrucano un tanto procaz que Cervantes le da al nombre.

En el Quijote, el titiritero es nada más y nada menos que Ginés de Pasamonte «a quien entre otros galeotes dio libertad Don Quijote en Sierra Morena; beneficio que después le fue mal agradecido y peor pagado de aquella gente maligna y mal acostumbrada... Este a quién Don Quijote llamaba Ginesillo de Parapilla, fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio» Y más adelante continúa Cervantes «Este Ginés, pues, temeroso de ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaqueñas y delitos, que fueron tantos y tales, que el mismo compuso un gran volumen contándolos, determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero, que esto y el jugar de manos lo sabía hacer por extremo».

En *El coloquio de los perros* Cervantes llama a los titiriteros «gente vagamunda, inútil y sin provecho, esponjas del vino y gorgojos del pan». Sin embargo estos rondan muchas de sus obras, como un diablillo tentador que incita a él y a todos los humanos a lo que Quevedo llamó el peor de los infiernos: encontrarnos con nosotros mismos.

«El ser titiritero es una marginación: somos marginados porque laboramos con la creatividad, no con la productividad» nos dice el titiritero italiano Salvatore Gatto. Y a lo mejor así seguira siendo porque el muñeco encantado no se deja encerrar entre los convencionalismos y los acartonamientos que las sociedades erigen para autoconvencerse de que todo lo controlan.

CÉSAR E. ARROYO Y LA REVISTA ESPAÑOLA *CERVANTES* (1916-1920) QUE CUMPLE CIEN AÑOS

Gustavo Salazar Calle

César E. Arroyo (1886-1937) es una de las figuras más destacadas de la literatura ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX, sin embargo en nuestro país es casi un desconocido pese a dos interesantes escritos que Renán Flores Jaramillo dedicó a su obra: un artículo publicado en la revista *Cultura* (1982) y el prólogo a la segunda edición de *Catedrales de Francia* (1987); la valiosa aproximación a su obra por parte de Efraín Villacís a la antología, *Sonata para Valle-Inclán y otros ensayos* (2007) y finalmente la cancillería ecuatoriana que, recientemente, dedicó a Arroyo algunas páginas en el volumen *Diplomáticos en la literatura ecuatoriana* (AFESE, 2015).

I

Arroyo llegó a España en 1912 invitado a conmemorar el centenario de las Cortes de Cádiz —contaba con 26 años y con el aval de unos cuantos poemas y crónicas periodísticas publicadas; en la prensa ecuatoriana—, al poco tiempo se instaló en Madrid y desde allí se convirtió en asiduo colaborador de los diarios ecuatorianos *El Día* y *El Comercio*, a los cuales proveyó de una serie de artículos que cobijó bajo la sección «Mirando a España».

Epígono del Modernismo, Arroyo publicó un volumen que recoge ensayos y artículos que agrupó bajo el título de *Retablo...* (1921) con prólogo de Gonzalo Zalumbide; le siguieron otras obras dedicadas a sus temas más entrañables: España, México, Francia y Ecuador; y de una obra que terminó convirtiéndose en dos (inconclusas e inéditas en libro) de las cuales una parte apareció en una revista con el título: «Ensayo sobre la Constitución política mexicana»; aunque de estas obras no exista una versión final, al menos obtuvieron, cada una de ellas, prólogos de José Vasconcelos (1926) y Gabriela Mistral (1928). Arroyo también fue autor de una cursi novelita titulada *Iris* (1924) —prologada por Benjamín Carrión— (nuestra contribución a la «novela semanal», tipo de narrativa muy en boga en español a principios del siglo XX).

Aparte de su obra de articulista y ensayista, Arroyo compiló y publicó en Barcelona tres libros básicos para la bibliografía nacional: *Sus mejores prosas* (1919) de Juan Montalvo, *Parnaso ecuatoriano. Antología de las mejores poesías del Ecuador* (1920) —Arroyo cedió la mención de responsabilidad al periodista español José Brissa— y *Poesías* de José Joaquín de Olmedo (1920) (estos dos últimos incluyen «El canto a Junín» de Olmedo, aunque algunos especialistas en historia y literatura, casi cien años después, con mucha ligereza, sostengan que este poema nunca se publicó en España hasta que lo hicieron ellos en el siglo XXI).

En 1914 Arroyo fue nombrado cónsul del Ecuador en Vigo, y hasta su muerte en 1937 desempeñó el mismo cargo en otros destinos: Madrid, Santander, México, Marsella, Lima, Ginebra y Cádiz.

César E. Arroyo es una de las figuras más destacadas de la literatura ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX

De su primera estancia en la Península un contemporáneo suyo registró esta curiosa anécdota: Ramón María del Valle-Inclán estaba reunido con sus seguidores en su famosa tertulia literaria, digamos que por el pasadizo de San Ginés, recordaba por enésima vez una última versión de la pérdida de su brazo derecho, en esta ocasión, según el creador del marqués de Bradomín se debió a que tuvo amoríos con la mujer de un filipino, quien al descubrir la afrenta, armado de un sable alcanzó a mutilar la extremidad del ofensor, ofreciendo que la siguiente vez que se lo encuentre, no solamente perdería el brazo que le quedaba... Por coincidencia Arroyo se acercó gritando: ¡Don Ramón! ¡Don Ramón!... entonces el autor de *Luces de bohemia*, concluyó su historia exclamando ¡Ahí viene el filipino! Mientras corría en sentido contrario; al escritor español le parecía grotesco relatar que había perdido la mano en una simple reyerta con el periodista Manuel Bueno, por lo tanto se divertía ficcionando cada vez que veía oportuno narrar la aventura.

La fotografía de Arroyo —que acompaña esta nota— fue tomada hacia 1918, por el prestigioso artista de la cámara, Alfonso Sánchez

García, considerado el fotógrafo español por antonomasia y que hizo famoso su nombre de pila Alfonso. Son clásicas las fotos que tomó a Benito Pérez Galdós, Antonio Machado, José María del Valle-Inclán, Pío Baroja o Federico García Lorca y a una serie de políticos, a más de algunos aspectos de la cultura y hechos históricos españoles. Curiosamente, este retrato de Arroyo no consta registrado en el amplio catálogo del fotógrafo, cuya importante colección está actualmente en poder del Estado español.

Radicado en Marsella hacia 1925, el despacho y residencia de Arroyo se convirtieron en sitios de paso obligado para los hispanoamericanos, sus convidados permanentes fueron: José Vasconcelos, Gabriela Mistral, Manuel Ugarte, Benjamín Carrión, Palma Guillén, Jorge Carrera Andrade y Carlos Pellicer entre otros, al punto que varios de ellos recibían su correspondencia personal en el Consulado del Ecuador en este puerto francés; allí nuestro autor preparó y/o publicó importantes libros de ensayos como *Catedrales de Francia*, *Galdós*, *Manuel Ugarte* y *México 1935: el presidente Vasconcelos*.

En sus tres cortas estancias en el Ecuador, Arroyo hizo valiosos trabajos de promoción y difusión de la literatura y autores extranjeros con quienes tuvo contacto. En 1917, en su tránsito por México, preparó una sección titulada: «Galería de modernos poetas mexicanos», en la que realizó aproximaciones a la obra de Neruo, Tablada, Icaza, Urbina, etc., además de integrarse con las jóvenes generaciones ecuatorianas; en 1922-1924 llegó para hablar sobre los autores vanguardistas en lengua española: Creacionismo y Ultraísmo, Huidobro, Tablada, Cansinos Assens, Gómez de la Serna y Gerardo Diego. Fue director de la revista ambateña *Ecuatorial*; y en 1932, cuando fue profesor de Literatura Española en la Universidad Central del Ecuador y censor del Teatro Sucre de Quito, fue miembro del jurado en un concurso de música nacional, que premió a una jovencita, que devino en uno de los iconos de la música popular ecuatoriana: Carlota Jaramillo; dirigió algunos números de la revista *América* y creó el semanario *El Día Literario*, en donde publicó, en mayo de 1931, como primicia, «Primera mañana de mayo», primer capítulo de *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio.

Su desempeño diplomático y a la vez sus funciones de difusor de las culturas de los países en donde representó al Ecuador le hizo recibir en 1931 las «Palmas Académicas de Francia», especialmente por su serie «Las catedrales de Francia», que recogió en libro en 1933. Su

hispanofilia le fue reconocida por el gobierno republicano de Niceto Alcalá Zamora, en 1932, con la medalla de la Orden de Isabel la Católica.

Sus últimos años coincidieron con el inicio de la Guerra Civil Española mientras desempeñaba el cargo de cónsul del Ecuador en Cádiz. Actualmente van saliendo a la luz una serie de documentos que evidencian el importante papel que cumplió como representante intelectual de nuestro país en el extranjero, pero aún falta difundir más ampliamente su obra, parte esencial de nuestra cultura y tradición.

II

En agosto de 1916, con cierto retraso para conmemorar el tercer centenario de la muerte del autor del *Quijote*, Francisco Villaespesa fundó en Madrid *Cervantes*, Revista Mensual Iberoamericana. Junto a él, figuran como directores Luis G. Urbina y José Ingenieros. Consecuente con el subtítulo la revista, acogió a diversidad de autores de ambos lados del Atlántico y su estética rectora fue sobre todo la modernista.

El vínculo entre Arroyo y el autor de *Los nocturnos del Generalife* se estableció a mediados de 1913, en «plena bohemia» madrileña; como telón de fondo las reuniones de café, en Pombo, en «El Colonial», «El Gato Negro», «El Universal», y muchos otros; los sainetes de Carlos Arniches, las astracanadas de Pedro Muñoz Seca, los éxitos teatrales de Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno y los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y las corridas de toros con Machaquito, Bombita y El Gallo.

Abierta una brecha en el mundo intelectual europeo por Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo, los hispanoamericanos llegaron a montones. Respalados por el prestigio logrado en el siglo anterior por Andrés Bello, Juan Montalvo, José Martí, Faustino Domingo Sarmiento y por el lado del afianzamiento de los nacionalismos, con Simón Bolívar y José de San Martín. Se publicó profusamente a autores hispanoamericanos, salieron libros, revistas o diarios sobre todo en París, Barcelona y Madrid.

En aquel entonces Arroyo alternó febrilmente con los espíritus del 900 a que se referirá Cansinos Assens; éste retrató el Madrid de aquella época en *La novela de un literato*, allí caricaturizó las tertulias, los grupos, y todo lo que se coció en aquel ambiente enfervorizado con la presencia de espíritus tan disímiles y fogosos, delicuescentes, egocéntricos: José María Vargas Vila, Rufino Blanco-Fombona, Manuel Ugarte, Alberto Guillén; mesurados: Alfonso Reyes; bohemios: Amado Nervo, los ya mencionados Darío y Gómez Carrillo; conciliadores o contemporizadores: el propio Arroyo y Andrés González-Blanco; conservadores: Felipe Sassone; impetuosos: Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens; de tránsito: Jorge Luis Borges; y los

de último cuño, iconoclastas: César González Ruano y Guillermo de Torre.

Arroyo colaboró y fue secretario de redacción de la revista *Cervantes* desde su primer número, de agosto de 1916, hasta el catorce, de septiembre de 1917, que correspondería a su primera etapa de publicación; circunstancia que obedeció a la partida de Villaespesa a México, en donde el poeta sacó un número excepcional de la revista con autores aztecas; Arroyo lo acompañó en su viaje, poco más de un mes, en su tránsito al Ecuador, en donde difundió —en conferencias en el Teatro Edén ubicado en el Pasaje Royal, en Quito—, aspectos de la literatura hispánica y azteca ante las nuevas generaciones ecuatorianas.



Caricatura de César E. Arroyo de Carlos Andrade Moscoso «Kanela», publicada en la Revista Ecuatorial, Quito, 1924

En abril de 1918, «revivió» la publicación y en julio pasó a llamarse Revista Hispano-americana *Cervantes*. En esta segunda etapa —nueve números— tuvo dos directores: de la sección española el crítico, ensayista y traductor Andrés González-Blanco —introdutor de la obra de Eça de Queiroz al español—, y de la sección americana César E. Arroyo. Esta colaboración duró hasta el número de diciembre del mismo año, sin que su orientación haya variado de la inicial.

Fue en enero de 1919 cuando Cansinos Assens —crítico literario, promotor cultural y sobre todo el reconocido traductor que llegara a ser, de obras maestras de la literatura universal, entre ellas de Goethe y Dostoievski—, sucesor de González-Blanco en la dirección de la sección española, publicó el «Manifiesto Ultra»; a partir de este número el autor de *El divino*

fracaso enrumbó la revista. La orientación que adoptó en esta tercera y última etapa sirve de catalizador del cambio de sensibilidad. Aunque por convicción y formación ambos directores —a cargo de la Sección americana continuó Arroyo—, como creadores, no abandonaron su postura modernista, el sevillano logró que la publicación promoció y se convirtiera en el eslabón entre el modernismo y las vanguardias en lengua española, concretamente el ultraísmo y el creacionismo.

Mientras Arroyo dirigió la revista junto con Rafael Cansinos Assens —24 números— el más joven colaborador, Guillermo de Torre, se encargó de la sección de reseñas de títulos que llegaban a la redacción de *Cervantes* y en su penúltimo número, de noviembre de 1920, una de las más valiosas colaboraciones fue la de Jorge Luis Borges con su versión al español de poetas expresionistas alemanes que incluía notas suyas.

Como corolario de esta publicación existe un documento firmado en enero de 1921, mediante el cual José María Yagües, mecenas de *Cervantes* desde el principio y Cansinos Assens ceden los derechos de la revista y de la editorial adjunta «Biblioteca Ariel», que llevaban adelante, en la cual publicaron libros novedosos, con la cláusula de que conservarían el nombre de la revista, siempre y cuando continúen con su publicación, aparece rubricado por los mencionados y los otros dos son: Antonio Ballesteros de Martos y César E. Arroyo.

El pluralismo que siempre conservó la revista desde el inicio hasta el último número, el 47, permitió que continúen autores de la escuela precedente. De ecuatorianos aparecieron, entre otros, trabajos de Gonzalo Zaldumbide; los decapitados: a Medardo Ángel Silva se le publicó junto a Tablada; tres poemas de Hugo Mayo entre otros vanguardistas en el número de octubre de 1919. Arroyo reseñó el primer poemario de Gonzalo Escudero, *Los poemas del arte*; comentó generosamente la aparición de *La Idea*: revista de los adolescentes Escudero, Carrera Andrade y Arias; felicitó la llegada de Camilo Egas a realizar estudios en la Academia de San Fernando de Madrid.

Ésta fue la primera y más rica, literariamente hablando, estancia de Arroyo en España, entre 1912 y 1921. En su continuo trajinar, como diplomático, no dejó de gestar y dirigir revistas en su país y en el extranjero, hizo algunos deliciosos libros de crónicas y de prosas poéticas como un «cronista apasionado de las cosas bellas».

Si bien la revista fue española, el papel que desempeñó nuestro ensayista a lo largo de su historia fue determinante; es por ello que al cumplirse cien años de *Cervantes*, este artículo es un homenaje a este personaje que representó de manera tan destacada a nuestro país en el extranjero.

POEMAS DE SANTIAGO VIZCAÍNO

4033

*A Wladimir, Walter y Edwin,
mosqueteros del amor pagado*

Bajo el techo el humo blanco envolvía las luces de colores.
No había rayo de luz que atravesara los cristales.
Todo eran volutas de sexo
y sudor como sangre
en los cuellos de los hombres.
Se hacía fila como en un mercado de reses robadas.
No era la noche sino el día de la resaca luminosa.

Dos obreros con pantalones sucios
se engolosinaban al mirar la transparencia
de las ropas femeninas.
La cerveza se entibiaba con el calor
y era una sopa espesa sobre la mesa
o bajando por la garganta.

Las chicas entraban y salían de sus cuartos
agitadas por la combustión del goce masculino.

El día como la ceniza se perdía en el piso.

En el centro del salón un cuerpo obeso empezó a menearse,
pero nadie quería esa espantosa soledad.

Los que estaban sentados en las mesas masticaban
la inerte velocidad de sus vidas.

Un chino triste fumaba con aire tibetano.
Se llamaba Bo Hu y no hablaba español.

Dos policías de servicio hacían fila en la cueva de la más tetona.

Y todo era simple y básico como orinar al aire libre.

En la espesura del humo las risas eran gritos.
Esta muchedumbre venía a contagiarse de la pequeña muerte.
Esta pequeña muerte venía a contagiarse de la muchedumbre.
O tal vez era la vida en su última implosión.

El olor del morbo se pegaba en la ropa
y el feliz suplicio de la bebida enfriaba nuestra sangre.
No había por qué huir.
El lugar era seguro como una cárcel.



Dibujo a tinta de Nelson Román

LA MUERTE ES MÁS
VEROSÍMIL QUE LA VIDA

A Danilo Armijos

(El velorio gasta las caras;
los ojos se nos está muriendo en lo alto como Jesús)

Jorge Luis Borges

Ya la muerte no tiene misterio, hermano.
Es una pobre cosa humana.
Cuando yo era un niño,
eras el hombre más grande que yo hubiera visto.
Ahora también.
¿Por qué decir pérdida donde hubo abundancia?
¿Por qué decir ayer estabas vivo y te habían salido canas en los ojos?
Ahora crucificamos a la vida como si se hubiese llevado el mar.
Este gran silencio tuyo es una pequeña palabra.
Estamos solos.
Estamos demasiados solos mientras vos acoges
esta pobre cosa humana.
El dolor nos mira a los ojos y es una tribu con sus lanzas.

Vos, hermano, descansas. Haces de esto una parodia,
una ceremonia demasiado límpida.
Por eso te quise.
Por eso te quisimos tanto.
Aunque morir y querer son dos palabras que forman una gran pregunta.
El que quiera lecciones que las busque en tu vida.
Ahora es tu estremecedor silencio.
Tu maravillosa ausencia que durará miles de años.
Cuando un hombre muere, todos se perfuma de angustia.

Hermano, nos dijimos tantas veces que nos queríamos.
Esa primera bicicleta,
esa confianza al conducir,
esa sangre liviana frente a la monstruosidad del mundo,
esa sonrisa taciturna llena de esperanza,
ese afán de claridad donde solo había nubes.
Te lo debo.
Te debo también la risa y esa manera tuya de decirme flaco.
Flaca la torpeza de la vida.
Flaco el lugar común como la ausencia.
Flaca la desdicha. Pero no tu ternura.
No tu generosa palabra siempre.



Dibujo a tinta de Nelson Román

Bajo territorio de sombra, ¡qué mal nos has hecho!
Torpe necedad la nuestra de tener esperanza.

Ahora tu rostro es una foto clavada en el pecho.
Ahora tu voz es mi voz acalorada por el espanto.
Yo ya no tengo nada que decirte a ti sino al mundo.
A esta pobre cosa humana que no reconocemos.

Danilo, polvo de oro; no mercurio,
triste desolación tuya.
Te quiere todo un pueblo.
Si pudieras ver esto no lo creerías.
Tus tres nombres navegan entre la multitud.
Mi hijo también ha venido a conocerte. Tiene también algo de vos.
Todos tenemos algo de vos.

Ayer pasó un ave frente a nosotros.
Cruzó fugaz frente al parabrisas. Casi suicida.
Supe que eras vos.

Hermano, este es el infierno.
Tu dolor siempre fue nuestro.
¡Ah, esta soledad que es la de todos los hombres!
Ocúpate de la noche, de mi noche,
de la noche de todos nosotros como un viento soberano.

No hay nada más allá.
El mar de la carretera termina en este barranco.
Somos una pobre cosa humana que tú ya superaste.

Hermano, mi palabra miente cuando intenta abarcarte.
Mi palabra es la amargura.
Los días serán dos veces días
y las noches un signo que se abre.
¿Qué contestaremos?
Tu alma perdura cuando tu cuerpo es caos.

CUENCA, NO MORE

A Luis Borja Corral,
duendecillo valiente

Decía no fumar y fumamos.
Era la furia.
Dos cadáveres encendidos en una Atenas taciturna.
Yo no era más hombre, sino ridículo.
Pero aprendí que la amistad es «fulgor del instante».
Nos estábamos leyendo,
el rostro,
el cuerpo,
leyendo y golpeando los cerebros,
el uno contra el otro.
Qué hermosa batalla del ego,
de la citación, de la mala traducción de nosotros mismos.
Decía no beber, y bebimos.
Anduvimos ebrios por las húmedas calles de la ciudad
como dos raposas perdidas en el asfalto.
Y comimos el cuy más delicioso del mundo,
chupándonos los dedos,
bajando esa paz salobre con una patucha pecho amarillo,
como tiene que ser.
Decía no drogarse y nos drogamos.
Fuimos felices aspirando,
o más bien inspirando la envidia de los sobrios.
Pero había alguien más:
Lo cito: «Si uno bebe, si bebe
nuevamente, si bebe hasta caer por tierra, debe levantarse
y continuar bebiendo hasta contemplar el Dragón».
El Fakir es mi pastor.
Decía no vomitar y lo hicimos.
En el vado vivo del río Tomebamba, vomitamos.
El vino salía como la sangre.
Manantial de vino sangre de la *darkgorge*.
Como esa canción, más bien el video: *Pass thison*.
Decía follar, y no follamos.
Violamos a una mujer imaginaria,
davidiana,
que rompió una botella
en el justo momento del beso.
Pero no sufrimos.
Lloramos de ardor fervoroso de la dicha.
Como una pastilla incandescente.
Decía tomar el vuelo, y no lo hicimos. Porque la memoria se nubló.
Queda la resaca del goce.
Cuerpo moribundo, depresión postparto.
Nostalgia de la ola que nos revolcó.
Yo ahora reposo en la arena.

APÁTRIDA Y FRÍA AMARGURA

Esta noche que aburre es un páramo.
Puedes gritar, pero el mundo es sordo.
Este día que aburre es un cuchillo afilado.

Puedes olfatear el frío como un perro.
Romper la brisa.
Comer el pan mohoso en la tarde que termina.
Llegar tarde a la agonía.
Mendigar la sobra de tu amo.
Puedes anidar como una enfermedad venérea.

Pero siempre la noche acumula la mansedumbre del día.
Es una gárgola: ya no mira al sol.
Nunca ha mirado el parpadeo de una muchacha enamorada.
Solo sabe cortar el hálito de la lengua.
Y vos, solo confort, ocio desnudo.

¿Cómo sobrevivir a la modorra?
¿Qué haces rendido sin comprender lo que te dicen?
Copia, haz un cante lastimero,
una moneda que brille en el bolsillo de tu camisa.



Dibujo a tinta de Nelson Román

EL MIRÓN

FRAGMENTOS DE UNA NOVELA INÉDITA

Télmo Herrera

—**Q**uítate de aquí mirón. De tanto espiar te vas a quedar ciego, tonto, tullido, paralítico, tarado. Si sigues con tus manías voy a darle mi aprobación a tu papá para que te meta a estudiar en el colegio militar «Eloy Alfaro» y no, como es tu sueño dorado, en la Facultad de Medicina. Que ahí te hagan un hombre. ¡Allá domarán tu picardía, tu curiosidad, tu rebeldía!!! ¿Cuándo dejarás de espiar? Adónde vamos, ¿crees que no me he dado cuenta?, te dedicas a tus picardías, en los hoteles, en los restaurantes, en las iglesias... En el colegio debe de ser igual, en el ministerio adonde te lleva tu papá de vez en cuando, en la hacienda, en el pueblo, en la casa de las tías... Dime hijo, ¿en dónde no andas metiendo las narices?

Teófilo sangraba de la nariz y de la boca y se sobaba la pierna derecha con las dos manos. Yacía sobre las frías baldosas del patio. Su mamá, doña Sofía, había llegado despacito, sin hacer ruido, agazapada como la sombra de un monje. Con la mano derecha, como si fuera a agarrar el palo prohibido, tanteó una de las cuatro patas del taburete y... de golpe lo atrajo hacia ella como si retirara un palo de escoba, con mucha rapidez, para defenderse de una rata que acababa de entrar a su cuarto de baño. El palo de escoba fue como una pilastra que sostenía un techo y todo se vino abajo. Teófilo se desmoronó con su picardía al aire.

Teófilo había estado espiando por un huequito, quitando el corcho de botella que él mismo había colocado en la pared. La casa estaba llena de corchos de botella y de tejas y baldosas que, como cejas, se levantaban para dar paso a la curiosidad. Algunos retratos al óleo también tenían verdaderos ojos que miraban y los muebles, como orejas de elefantes, escuchaban.

En el interior de la habitación una pareja de recién casados, amigos de sus padres, estaba en plena faena de amor, en el quinto de la tarde. Por aquella casa pasaba mucha gente, familiares o conocidos que venían del pueblo o de alguna ciudad de provincia a visitar la capital de la república. También la casa se llenaba de algunos hijos e hijas de amigos de la familia que,

mientras buscaban un sitio para vivir todo el año universitario, encontraban hospedaje. La casa era grande, de esas casas coloniales llenas de patios, corredores y pilas, hasta una capillita en el fondo del jardín tenía.

Teófilo era así, un pícaro. ¡Qué no habían hecho para curarle, sacarle el diablo del cuerpo, y nada! Imposible. Lo peor era que luego escribía todo lo que veía y oía. Otros hablaban, murmuraban, chismeaban pero, gracias a Dios, no eran nada más que salivas que se llevaba el viento, solo entraban en las orejas que querían oír, sucias de tierra, y sembraban la discordia. «Y este grandísimo tonto» se quejaba más de una vez doña Sofía, «escribe todo lo que ve y oye, todo».



*En el interior de la habitación una pareja de recién casados, amigos de sus padres, estaba en plena faena de amor, en el quinto de la tarde.
Dibujo de Karlomán Villota*

—Tonto, en una de éstas van a meter por el hueco por el que espías un alfiler o una aguja de arria o una agujeta y, si es un militar, una bala y una bayoneta, ¿me has oído? Levántate. Vístete decentemente. Hoy vamos a decidir de tu suerte. He convocado a la familia.

La reunión tenía lugar en el salón, en el segundo piso. Las paredes estaban casi tapizadas de fotos. Decenas de fotos en blanco y negro, de finales del siglo pasado y principios y mediados de éste, entre ellas uno que otro retrato al óleo y recuerdos que venían de casi todas las partes del mundo. Había un salón moderno en el primer piso pero allá, cuando se trataba de hablar de asuntos de familia, nunca iban.

Teófilo estaba sentado junto al tío Carlos Miguel, un viejo pícaro, de esos de los cuales ya quedan pocos, verdaderas joyas de la humanidad. No estaba invitado a la reunión pero vino a escuchar y a defender, si posible, a su nieto sobrino. También estaba el abuelo Luis pero porque, más que nada, es ahí donde le gustaba pasar el tiempo.

—Aquí está todo —dijo doña Sofía—, la libreta y las hojas escritas a máquina. Todo lo que este grandísimo sinvergüenza ha escrito. Y les he llamado a todos para que veamos lo que se puede hacer. —Puso el paquete sobre una mesita.

El primero en coger la libreta fue el padre Octavio, hermano de doña Sofía, que pertenecía a la orden de los salesianos. Abrió la libreta en la primera página y empezó a leer bajito, como si estuviera confesando. Luego empezó a recorrer las hojas sólo con los ojos, sin pestañear, ensimismado. Las tendió a los otros, después de haber dado una ojeada muy inquisidora en ellas, como si se trataran de fotos prohibidas.

El tío militar, un mayor del ejército, hermano de la mamá de Teófilo, también recorría con mucha curiosidad los escritos.

El papá de Teófilo, un abogado algo pícaro en sus horas de recreo, como si estuviera contando billetes nuevos o jugando a las barajas, se detenía en cada hoja.

El que más se detenía en su lectura era el doctor, un hermano menor de tío Carlos Miguel.

—Teófilo, ¿por qué has dividido —le preguntó—, lo que has escrito en cartas y no en capítulos? Sabes que, para que dividas o separes en cartas o llares cartas a lo que has escrito, tienes que ser un erudito en Cadalso y en Montesquieu. Ellos escribieron respectivamente *Las Cartas Marruecas* y *Les Lettres Persanes*. ¿Quién te crees para atreverte, aunque sea de chiste, a separar las pendejadas que has escrito en cartas? Para que llegues a eso tienes que estudiar a fondo la Literatura, como yo en la Sorbona de París. Atrévete a llamar cartas a tus escritos cuando te hayas acostumbrado al conceptismo de un Gracián,

cuando hayas aprendido a descifrar a don Juan Manuel y cuando te hayas torturado el espíritu para entender la primera frase de un texto de Santa Teresa, entre otros, ¿oíste?

—No seas tan severo con mi hijo, dijo don Miguel, leamos primero todo lo que ha escrito, porque así, tocándolos por encima, no podemos juzgar los escritos ni las picardías de Olifeot. Así es como firmas, ¿no? Yo sé que tu cuñado —dijo dirigiéndose al militar—, va a decir que no hay nada mejor para formar el espíritu de un joven rebelde que el colegio Militar. Y usted, su reverencia, usted va a decir que lo mejor que se puede hacer con mi hijo es que termine siendo un sacerdote, ¿por qué no? Y tú Sofía has de querer que tu hijo sea un médico como tú, ¿verdad?

—Sobrino, dijo el doctor en Letras, vamos a leer detenidamente lo que has escrito. Para que veas lo bueno que soy, yo corregiré todo lo que has hecho y, aunque sea con plata de mi bolsillo, trataré de hacerlo publicar si vale la pena, ¿de acuerdo?

Teófilo no respondía. ¿Qué no hubiera dado por no estar allí, juzgado por todos! Y con su mirada de dieciocho años le suplicaba a su tío Carlos Miguel que le socorriera en caso de necesidad.

El abuelo Luis se reía y le hacía comprender que «ahora sí que ya te jodiste nieto, pero no te preocupes, que un Castillo, el apellido de tu abuelo, no se desmorona así porque sí», y le guiñaba el ojo.

—No será que tú llamas *Cartas* a lo que has escrito porque estás abriendo las cartas que llegan aquí, a esta honorable casa, como lo hacen algunos regímenes dictatoriales, conventos, internados y cuarteles. Si es así, hijo, te voy a dar lo que te mereces —dijo muy severo don Miguel.

El militar y el sacerdote no hicieron caso de la insinuación.

—Bueno, mejor leamos, ¿no? —dijo el tío Carlos Miguel—. Leamos y luego daremos el veredicto. Cada uno de nosotros agarre un manojito de hojas y leamos.

—Antes de que lean —dijo Teófilo poniéndose de pie y mirando a las lenguas hambrientas de la chimenea—, sepan que todo lo he fotocopiado. Todo.

Doña Sofía llamó con una campanita de cristal y apareció Victoria, la sirvienta de la casa.

—Tráenos café, té, galletas y una botella de coñac. Y no estamos para nadie, ¿oíste?, para nadie.

—Sí señora —respondió Victoria y se alejó. Cuando regresó con la bandeja, en el salón reinaba un silencio de velorio. Todos estaban leyendo, salvo el abuelito que se había quedado dormido en el sillón...*

EPÍLOGO

Estas cartas merecen ser publicadas, dijo el doctor, interrumpiendo los sollozos de doña Sofía, la comprensión del padre Octavio, la seriedad del militar y la aprobación de don Miguel, pero más que nada el sollozo de doña Sofía que abrazaba a su hijo.

Por la ventana se veía aplaudir los árboles del patio, y como había llovido, conmovidos, lloraban ellos también.



Levántate. Vístete decentemente. Hoy vamos a decidir de tu suerte. He convocado a la familia.
Dibujo de Karlomán Villota

Les voy a explicar por qué pienso que merecen ser publicadas valiéndome de mis apuntes. Tus escritos encierran el alma de un pueblo. Ella es la heroína de tu mundo a través de los de la esquina que la cuentan al que se fue a vivir a Francia, precisamente a París, bajo forma de cartas. No se pueden comparar a las de un Cadalso o de un Montesquieu de los cuales te hablaba antes que leyéramos tus picardías. El propósito y la estructura son diferentes en tu llamémosla novela. El que se fue no contesta a las cartas que le mandan los de la esquina pero, según lo que éstos escriben, adivinamos que lo hace puesto que le piden más chistes sobre los belgas o que le aconsejan que se cuide de las enfermedades venéreas que, parece, pululan en París.

El amor y la violencia, bajo todos sus aspectos, y tono mayor de estas cartas pueden molestar a algunos de nosotros.

Dentro del tema del amor, dijo el doctor volviéndose hacia el sacerdote, la picardía predomina. Recuerden a Lupita y Albertito. Podemos decir que Teófilo, o los de la esquina, no ha olvidado ningún aspecto de la picardía amorosa, hasta los reservados de cantina, los barrios calientes y las putas son evocados, pero en ningún momento se trata de una picardía vulgar o grosera. Parece que escribir es para ti un juego. Juegas con las palabras, la riqueza de nuestro idioma. Te vales de la emoción, del humor, de la poesía para evocar una realidad dura y, a veces, resulta difícil decir si lo que se lee es picardía o pura poesía.

No descubrimos sólo el amor bajo su aspecto de picardía sino también todo lo que acarrea de romanticismo, como lo vivieron Mercedes y Ricardo, de soledad, sobre todo la de las mujeres, por vivir solas o con tontos o por la rutina del matrimonio, de dolor que los personajes tratan de matar con el alcohol. ¿Quién podrá olvidar al personaje de Roberto y sobre todo al de Patricio que, el pico de la botella en la mano, presencia el matrimonio de la a quien quiere?

Entre todos estos enamorados, felices o no, no faltan el celoso, el mentiroso, el violador.

Amor imposibilitado es el que puede ocasionar el incesto, el doctor clavó la mirada en el sacerdote, entre padre e hija.

En cuanto a la violencia ya se cola en las primeras de tus cartas, con la bofetada de José Pepe a Lolita, y va creciendo a lo largo de tus escritos.

Rosa tiene que sufrir el salvajismo de Rodolfo, un padre pega a su hijo y se muere de tanto pegarle, una madre mata a su hijo con su propia navaja, el hijo presencia la escena horrible del padre borracho que pega a su madre, como para quedarse ciego de tanto horror. Los conflictos de generaciones también son fuentes de violencia. Amigos se matan por el honor de una hermana, bandas de barrios se pelean y, como escribes, sobre el «hermoso cuadro que se llama Quito, utilizando como capa de fondo el rojo, color de sangre» corren los estudiantes, los que no tienen ojos azules, perseguidos, matados por los «cascos de caballos» de los militares. Las aguas del río Machángara, ¡que nombre más bonito!, se tiñen de rojo.

* NOTA DEL AUTOR: Es bueno aclarar que, en la reunión, se leen 300 cartas, todas ellas forman un todo coherente, fuera de su contexto, no tienen validez. Tampoco se les puede editar separadamente porque no son cuentos. *El Mirón* (1988) es una novela. Sin embargo, Telmo Herrera, ha decidido poner algunas de ellas después del «Epílogo».

¿Qué decir del personaje de Leónidas a quien hasta los soldaditos de plomo del escarapate donde le arrinconaron los que no son juguetes, apuntan?

La violencia máxima es la que, de manera muy lograda, sugieres. La que encontramos, por ejemplo, en la carta que nos cuenta la muerte de Mario, el que tanto quería a su bicicleta.

Tus escritos hubieran podido resultarle aburridísimos al lector ni no hubieras tenido la habilidad de hacer gravitar entre tus cartas de tono mayor unos tonos menores que parecen no tener relaciones con el resto, excepto en lo que reza con la poesía, pero que vienen a enriquecer y amenizar tu obra. Esos tonos menores son unos personajes como Pablo, chico pícaro que se ríe de la vida; el baletista Wilson que no se puede olvidar por lo cómico y lo repugnante del personaje; el antihéroe que vuelve cada día a su oficina, el «Babbitt» quiteño; Ramiro y Nicanor o la amistad entre hombres; Esteban y Maruja, miopes que se quitan los lentes para encontrarse mejor.

Recursos retóricos te permiten, a la par que al lector, escapar a las tenazas de la realidad, el chiste, la metáfora (el amor que se vuelve juego de barajas), la fantasía (Juan y Antonio se pasean por la ciudad de Quito representada como el universo). Imágenes indelebles dan una gran fuerza a la historia de la que forman parte, como los toques de pintura de un cuadro: «... Quiere ser libre como un perro que muerde el sol como a una naranja» - «El ladrón le quitó la mandíbula postiza... la tiró lejos. Una sonrisa cruzó la noche» - «Los pasos, como puntos suspensivos, se iban por la carretera».

Otras imágenes que, fuera tu intención o no y a pesar de su belleza, toman el aspecto de blasfemias. Bernadette y San Ignacio están directamente asociados a la picardía. Has inventado un nuevo vía crucis, el de cuatro borrachos, Pedro, Pablo, Juan y Jesús que quiere pegar a Magdalena, en la cantina de Tobías.

Y, verdad que tus cartas no son tan inocentes. Fustigan a tres «tipos» sociales que, y tienes razón, que los que están aquí me perdonen, muy a menudo son unas plagas de la sociedad. En tus cartas aparecen casi siempre juntos, como si quisieras recalcar su aspecto negativo: los curas, los militares y los abogados que presencian por ejemplo el entierro de Felipe. El padre que después de abandonar a su mujer encinta y vuelve a casa después de muchos años es un abogado cuyos hermanos son curas, monjas, militares. Una fanática católica trata de exorcizar con un salvajismo espantoso a su hija.

Ahora llegamos a un tema que me extrañó por tu edad, dieciocho años, y que, me parece, casi te tortura. Es la huída del tiempo y el temor a que las cosas se borren definitivamente. En varias cartas apreciamos el tiempo que pasa a través del cuerpo que se afea y se mira en el espejo, a través de los recuerdos de los de la esquina y del que se fue. Es una sensación que culmina en las últimas cartas, al mismo tiempo que la poesía y la emoción.

Y, como lo decía anteriormente, por temor a que las cosas se borren definitivamente has escrito «El mirón de mierda» y lo lograste.

Hijo, termina el bachillerato y te enviaré a estudiar en París, dijo don Miguel.

El padre Octavio, como si se tratara de la Sagrada Escritura, hizo la señal de la cruz sobre el legajo de papeles, abrazó a su sobrino, extrajo una medallita de su bolsillo, se sonrió, volvió a guardar la medallita y de otro bolsillo sacó un cigarro que ofreció a Teófilo y salió del salón. El militar dijo, éste ha salido igualito a su abuelo Luis, que vivas como él, cien años, hijo.

El tío Carlos Miguel echó en su copa las últimas gotas de la botella de aguardiente, se puso de pie y guiñando el ojo a su sobrino, se las brindó. Se volvió a sentar. Sus ojos se habían vuelto más negros y brillantes todavía como los de una mujer que fuera a dar a luz.

Todos se fueron del salón. El legajo de escritos quedó sobre una mesita sólo iluminada por la luna llena.

—El abuelito, dijo Teófilo, y volvió al salón, hay que despertarlo, que vaya a dormir en su cama.

—Si no estoy dormido, hijo... Lo he visto y oído todo. Todo. Y gracias hijo por haber puesto entre tus... llamémoslas cartas algunas de las mías y de tu tío Carlos Miguel.

—Tome abuelito el cigarro —Fue a un mueblecito, sacó una botella de coñac y una copa que estaba detrás de algunos libros de Derecho Internacional y los puso sobre una mesita—. Para que se muera más pronto abuelito, pero gozando...

—Toma, te regalo mi reloj de bolsillo, ha encontrado un digno sucesor. Perteneció a tu bisabuelo, consérvalo. Y ahora sí hijo, déjame solo con todos tus personajes, tus cartas las voy a leer detenidamente como un buen abogado que siempre fui. Tráeme una manta más para cubrirme las piernas, corre más las cortinas que el claro de luna lo ilumine todo, todo. Echa en la chimenea algunos troncos de leña que la sombra de las llamas baile en el techo, porque esta noche tengo para largo, para largo...

CARTA XXXIII

La voz de un ángel bajado del cielo o colgado todavía de un rayo de luz resonó en el Aeropuerto Internacional Mariscal Sucre de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de San Francisco de Quito, la voz de una estrella de cine viajando con las piernas cruzadas, tetas al viento, en el ala de un avión. Las maletas Sancho Panza muestran sus barriguitas de puerquitos que casi van frotando el suelo, dejando brillosas, como espejos, las baldosas. La gente se abraza, llora, grita como si fuera a haber un entierro, sí, nunca se sabe, de pronto los aviones, como las palomas, se enamoran de una avioneta y van detrás pero, claro, con lo tan pesados que son, un simple

beso es un terremoto. Algunos pasajeros llevan lentes ahumados, como los dictadores, para que no les vean llorar.

Es la última llamada, anda, apúrate. El vuelo 276 te espera, amigo del alma. Ándate ya. Es la última llamada. El vuelo 276 te espera, amigo, viejo, cholito, compadrito del alma. Despidete de tu novia, de tus amigos. ¿Ves, todos han venido. Toditos están aquí, los que te envidian y los que te desean lo mejor. Hasta a Ramón lo han dejado salir un ratito de la cárcel para que venga a despedirte. ¿Ves?, hasta los que te odian te quieren, te quieren tanto que desearán que se caiga el avión. Ni en el entierro de Juan hubo tanto gente, ni tantos lloros. Anda, empieza a despedirte de tus amigos. Mira, Rosita acaba de llegar, te trae un regalito, espero que no sea una bomba. ¡Pero qué barbaridad! si están toditos, toditos han venido. José el zapatero, Elías el jardinero, el doctor Lucho, el ingeniero Ricardo, el cadete Fernando, el cura, las tres monjitas carmelitas. ¡Chutas!, este ya más parece un entierro, toditos, no falta ni uno, han venido a despedirte. ¿No te irás a morir, no?

Es la última llamada. Anda, apúrate, pasa de brazos en brazos como una canoa que va a zozobrar. Y no llores, llorarás solito en el avión. Los de la esquina nunca lloran, acuérdate. El vuelo 276 te espera, amigo del alma. Ándate ya. Es la última llamada. El vuelo 276 te espera, amigo, viejo, cholito, compadrito del alma. Estudia bien, súper bien. Sé el mejor, el mejor. Regresa con un buen diploma que mucha falta hace al país. Ah, y a propósito de amor, con María no te hagas muchas ilusiones. Será el mismo cuento de siempre. Cuando ya estés allá, tu novia, por un tiempcito, te escribirá un montón de cartas, crearás que el otoño ha invadido tu cuarto. Luego se irá calmando el asunto. Recibirás dos cartas al día. Luego, será una al día. Y ya no cartas largotas de seis páginas, llena de tachones por los torrentes de lágrimas. No, apenas una o dos hojitas. Luego recibirás una carta, nada más, cada dos días. Una página te escribirá y no con letra finita como si te estuviera amando, rellenando todos los rincones de tu cuero. No, será con letra grandota, al apuro, como si lo hubiera escrito entre una cita y otra cita, sin que nadie la vea, sin que nadie la halle en la tarea. Y luego, sí hermanito, así es la vida, una carta cada tres días recibirás. Sí, así como estás oyendo. Cada tres días solamente recibirás una carta, media página... que te saluda el uno, que te saluda el otro. ¡Ps, así cualquiera escribe, pues! Y eso no es nada. Poco después recibirás una carta a la semana. Una cada quince días. Una al mes. Una a los tres meses. Por último, una tarjetita postal y adiós. De pronto, como en esas películas de suspenso... nada. Absolutamente nada. Nada. Hasta crearás que es la portera la que se está robando tus cartas. La espíarás para trincarla robando tus cartas. De pronto, así, como de sorpresa y como todo se llega a saber, sabrás que ya se ha casado. ¿Y sabes con quien? Con tu peor enemigo. Con aquel hijueputa a quien siempre le quisiste romper la jeta por hipócrita, esbirro y rastrero. Así que,

amigo del alma, viejito lindo, compadre, choli-to del corazón, vete tranquilo. Cuando la vuelvas a ver, gordota o tísica, con todo un batallón de hijos, te dirá llorando, lamentándose como María Magdalena, pidiéndote perdón, te dirá que no fue culpa suya, dirá que la corriente maligna del destino la arrastró, que al irte tú, ella, pobre mujer, se quedó indefensa, hasta tratará de hacerte sentir culpable. Dirá también que el otro, el panzón que terminó siendo su marido, le rellenó con cuentos la cabeza. Para terminar te dirá que tú sigues siendo el único que vive todavía bien encerradito en su corazón. Adiós, amigo, adiós. Adiós, que te vas a atrasar al vuelo 276. Anda, ahí viene, despídete de tu novia. Pídeles la bendición a tu mamacita, a tu papacito. Despídete de tus hermanos, de tu familia y, ya sabes, de los que siempre te esperan, los de la esquina. Estudiarás bien, regresarás... adiós... adiós... adiós... a... ah.

Ya la garganta no da para más, se ha estirado tanto como una cuerda de guitarra y, ahí nomás, como los puntos suspensivos, los ojos empiezan a llorar. El cielo de Quito, después de las cuatro de la tarde, empezará también con su bailecito de nubes. En el barrio, en una de las cantinas, se seguirá festejando la despedida de uno de la esquina, despidiéndole como si ya se hubiera muerto.

CARTA XXXIX

Rodolfo se puso pálido, dejó caer el teléfono, retiró la silla, se puso de pie, agarró el abrigo y, como una capa de torero, le dio media vuelta para poder meter las manos y los brazos con facilidad. El abrigo golpeó un macetero que cayó de barriga dejando ver, como si fueran tripas, las raíces de una planta. Se puso el abrigo y, sin decir nada a su secretaria, abrió la puerta y la cerró con violencia. Bajó corriendo las gradas, casi atropellando a los vendedores de periódicos, revistas, cigarrillos, caramelos, chicles, que abundan en ese tipo de edificios repletos, como una colmena, de oficinas de abogados y doctores. Se fue por la calle Rocafuerte, dio la vuelta por la calle Cuenca hasta la plaza de San Francisco, subió de dos en dos las gradas del atrio, cruzó de Sur a Norte la explanada del atrio y volvió a bajar por las gradas del atrio saltando de dos en dos, siguió por la calle Cuenca. En la calle Mideros dobló a la izquierda y en la puerta del retén de Policía saludó a un teniente con un signo de la mano. Llegó al mercado Ipiates y fue buscando de puesto en puesto, de quiosco en quiosco, y más que nada, en los almacenes de calzado. Dando codazos, iba entre la gente que vende y la gente que quiere comprar o robar, para abrirse paso. Salió del mercado, de la marea humana del mercado, por la puerta que da a la calle Chile, entró en un salón lleno de gente que comía tortillas, hornado, fritada, bebía cerveza o jugos de naranjilla y escuchaba música nacional. Se fue hacia el Tejar, pero se golpeó la frente como recordando algo y se dio media vuelta hacia la iglesia de la Merced. Entró, compró una vela, la encendió, la colocó

frente a la imagen de la Virgen, se hincó, rezó, se levantó y, antes de salir, metió los dedos en la pilita de agua bendita, se persignó, metió dos sures en un cepillo y se fue nuevamente hacia la calle Chile y de ahí, después de haber mirado por todos lados, tomó la dirección hacia la Plaza de la Independencia. Rodolfo fue corriendo, volando casi, detrás de Rosa, la agarró del brazo y la obligó a entrar en un zaguán donde un zapatero tenía su taller. El «maestro» zapatero, cuando vio entrar a la pareja y dirigirse hacia las gradas del fondo del zaguán, no dijo nada, apenas si levantó los ojos. La luz que venía del patio proyectó la sombra de una mano levantándose y se oyó la bofetada, la primera bofetada. El zapatero, como si nada sucediera, continuó golpeando la suela de un zapato. Puso el martillo, agarró un cuchillo y empezó a levantar la punta de un zapato de mujer. Luego agarró un destornillador y por fin una tenaza. La punta del zapato quedó abierta como el bostezo de la trompa de un cocodrilo. Los sollozos venían desde el fondo del zaguán, mezclados con el olor a orina y a mierda del servicio higiénico y se volvió a oír la segunda bofetada. No te creo, gritó Rodolfo. Volvió a agarrar del hombro a Rosa, la levantó, la sacudió y la estrelló contra la puerta del fondo del zaguán. Varias cacerolas cayeron al otro lado y una voz de vieja protestó pero ésta no salió a ver qué pasaba ni a defender a la pobre mujer de la boca y de la nariz de la que brotaba sangre. Las campanas de la iglesia de la Merced anunciaban las cuatro de la tarde y, en el altar, la vela de Rodolfo se consumía en honor a la Virgen María.

Rosa, caída contra la pared, las piernas abiertas, sus zapatos fuera de los pies como buques zozobrados, las medias naylón rasgadas por un clavo en su caída, púdicamente llevó las rodillas contra los senos para protegerlos, metió la cabeza entre las rodillas. Su cabello largo cayó, como un bosque o una cascada de lloros, delante de sus piernas. De sus hermosísimas piernas. Pero..., dijo Rosa sollozando.

No. No te creo dijo Rodolfo. Y, con la rapidez de un palito de fósforo al rasparlo para que dé llama, así la punta de su zapato voló al encuentro de la hermosa nalga de Rosa. Y con el puño, donde brillaba un anillo de oro, golpeó a Rosa en el cráneo. Rosa intentó cubrirse con las manos, pero Rodolfo, con la hebilla de su correa, golpeó los nudillos. Del dolor, Rosa dejó al descubierto la cabeza y Rodolfo intentó darle bofetadas aunque sea en las orejas. Rodolfo la agarró del largo cabello y la tiró hacia delante y luego, como de las orejas de un conejo, hacia arriba, obligando a Rosa a levantarse. Rosa quiso cubrirse el pecho y el estómago donde un niño de Rodolfo estaba latiendo.

Y si yo... Rosa quiso protestar, preguntarle qué es lo que ha pasado. Pero lo único que brotó son lágrimas y un gemido de dolor.

No, dijo Rodolfo y le aventó un nuevo abanico de bofetadas. No digas nada más. No te creo. Y la volvió a abanicar. Y para rematar su obra, le entró nuevamente a patadas, donde fuera.

Rosa, arrinconada contra la pared y las gradas, llena de cardenales la cara, llena de hinchazones y de sangre que le chorreaba por la nariz y por la boca: Te quiero... le dijo, agarrándose el vientre. Te quiero... Rodolfo... te quiero...

Rodolfo, con los puños bien cerrados, miró con salvajismo el cuerpo bien hecho de Rosa, la reina de belleza del colegio, del barrio y de su ciudad natal. Y Rodolfo, como si fuera a trompear con un hombre, su fue acercando nuevamente hacia ella. Rosa, con sus manos, quiso detener los puños de Rodolfo y Rodolfo le metió una patada en el exterior del muslo y una patada en la canilla. Rosa se desmoronó y, antes de que llegara al suelo, Rodolfo aprovechó para meterle un rodillazo en plena cara. Rosa cayó de bruces a los pies de su marido celoso. Rodolfo se puso de rodillas y con furia, domo despojando a un cadáver de su anillo y de sus dientes de oro, le retiró del dedo el anillo de matrimonio y lo botó al hueco de la taza del servicio higiénico. Si, lo sé. Le dio un nuevo trompón en la cabeza y, más que nada, le golpeó el cráneo con el anillo de oro, como si estuviera llamando a una puerta con muchísima insistencia. El anillo de oro es de esos grandes que las madres regalan a sus hijos cuando se han graduado de bachiller o de... lo que sea. En este caso, el anillo de Rodolfo era un anillo de doctor, de abogado. Pero, ¿por qué? Le volvió a meter un trompón en el vientre de Rosa y Rosa, casi asfixiada, volvió a caer vomitando sangre y dolor a los pies de Rodolfo, del doctorcito Rodolfo. Rodolfo le presentó la punta de su zapato para que Rosa la besara. Y Rosa la besó. Rodolfo, con el talón, golpeó nuevamente en la espalda. No, no te creo.

A los pies de Rodolfo, Rosa dijo entre los coágulos de sangre en la garganta que bajaban con la saliva y por la nariz: Perdona... yo no...

Rodolfo gritó: Calla, calla. Por favor, CÁLLATE.

El zapatero continuaba arreglando los zapatos. Y para no oír los golpes, prendió la radio, bastante alto, una marcha militar. Y el maestro zapatero, silbando, acompañaba la música.

Rosa salió tambaleando, peor que si la hubiera violado todo un regimiento, detrás del doctor Rodolfo. Rodolfo abrió la puerta de su Ford L.T.D. negro y, de un empujón, como a un quintal de papas, metió a Rosa en el asiento de atrás. Un perro lobo alemán saltaba de contento al ver a su patrona con las dos manos, como esposada, en la cara, llorando.

Rodolfo se quedó un rato de pie, junto a la puerta. Su mano derecha la colocó sobre el techo del auto negro, como la corona de un rey. Su anillo de oro relucía. Llevó la mano a su boca, la humedeció con su aliento, sacó un pañuelito blanco del bolsillo de su terno azul, limpió el anillo de grado y lanzó, como un escupitajo, el pañuelo a la cara de Rosa. Se sacó el abrigo, lo puso delante, con mucho cuidado, que no se arrugara, sacó el llavero y antes de meter la llave de contacto, lo lanzó dos veces hacia arriba. Rosa, al oír el ruido del llavero, dejó de llorar.

Rodolfo metió la llave en la ranurita, con los dientes para abajo, como si fuera a cortar algo con un serrucho, dio la media vuelta, prendió el motor de su Ford L.T.D. negro y se fue por la calle Cuenca hacia el barrio de San Juan. El automóvil, de lo grande que era, parecía un carro funerario que iba lentamente, siguiendo un cortejo, detrás de los otros, hacia la loma de San Juan, desde donde se puede apreciar lo bonito que es Quito, la cara de Dios...

«... ¿Qué te parece el cuento? Sigo tus consejos, pasos, huellas o ecos, escribo lo que voy viendo en los buses, cantinas, estadios de fútbol, en los mercados, fogatas bailables, entierros... Me he alejado de los que escriben porque tratan de imitar... Quito es Quito y no Dublín, Praga, París. Puro imitador, marionetas del sistema, seguidores del método de cómo se debe escribir para poder ser calificado de escritor. Imagínate que el otro día estuve en el Aula Benjamín Carrión y se pasaron discutiendo pendejadas, bueno, lo que yo considero que son pendejadas. Trataban de definir lo que es un cuento, novela, novelita... Yo fui porque «un entendido» iba a hablar de la novela que tanto me gusta, «El cojo Navarrete» Salí cabreado y me fui a desintoxicar mis oídos e ideas en una cantina».

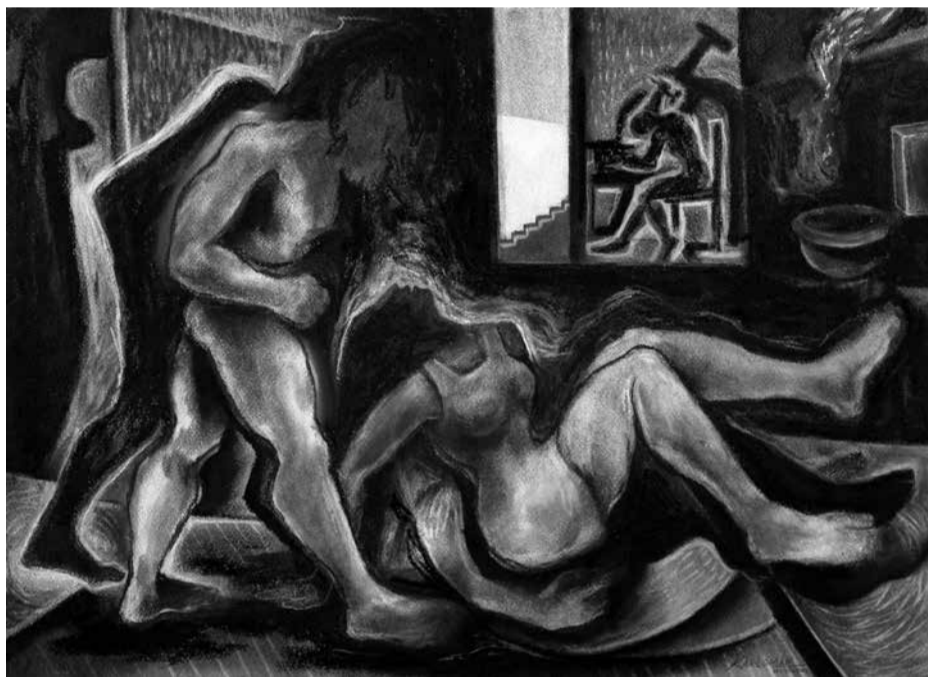
Tu amigo de siempre.

CARTA LXXX

Lanzó la moneda al aire, quiso volverla a agarrar, pero la moneda, como esquivándose del puño que la iba a encerrar, o creyéndose libre como un pájaro, echó a rodar por la vereda y, antes de que Gonzalo la volviera a agarrar, dio media vuelta y se fue por una ranurita del sumidero de la esquina.

Gonzalo se puso de rodillas y trató, con una varita, de sacar la moneda pero, en vez de hacerlo, ayudó a hundirla en el lodo. Se levantó, metió las manos en los bolsillos, dobló la esquina y se fue en dirección al teatro. Se detuvo frente a la peluquería «El zamboñato», entró, saludó al maestro, abrió el diario en dos y miró la cartelera de cine, se hizo lustrar los zapatos. Luego se hizo cortar el pelo. En el asiento del peluquero, se acordó que tenía que ir adonde el dentista, y así fue. Bajando del bus al vuelo, cuando puso el pie sobre la acera, aplastó una cáscara de plátano, resbaló y con todo su cuerpo aterrizó como un sapo en el suelo. Algunos muchachos que pateaban una pelotita de trapo, aplaudieron y se fueron corriendo, antes de que el herido se levantara y les echara piedras o insultos. Medio adolorido, se sentó en el agrío de la iglesia y se quedó viendo a todos los creyentes que, en ese lunes santo, iban a depositar

sus velitas y sus pecados a los pies del altar que, según dicen, está relleno de oro. A una vendedora de fruta que llevaba un canasto sobre la cabeza, le compró dos naranjas. A una de ellas la guardó en el bolsillo y a la otra empezó a pelarla, pero la cáscara era tan fina que no logró desnudarla. Cabreado, agarró la naranja, como si se tratara de un pescuezo, y la apretó entre sus dedos, como queriendo sacarle los ojos y ahorcarla. La naranja reventó y toda su camisa blanca quedó tan manchada que parecía que habían estrellado ahí un par de huevos... Dejó caer simplemente la naranja estrellada de sus manos, al suelo. Buscó un pañuelo para limpiarse las manos y un poco la camisa pero, en el bolsillo, en ningún bolsillo, ni de su chaqueta ni de su pantalón, lo encontró. Apenas encontró un poco de papel higiénico que compró al salir de la casa. Al entrar, pensando que iba a desocuparse, en los servicios higiénicos municipales, sólo orinó. Papel que absorbió el jugo de naranja. Se levantó y se fue al centro de la



Rosa cayó de bruces a los pies de su marido celoso. Dibujo de Karlomán Villota

plaza de Santo Domingo, a lavarse las manos y un poco la camisa, con el agua de la fuente. Como estaba tan sucio, decidió no ir adonde el dentista. Entró en una cabina telefónica y a la secretaria del dentista le pidió que anulara la cita. Salió de la cabina telefónica y al primer bus que pasó en dirección al barrio la Recoleta, subió casi al vuelo. Se fue a sentar en el último asiento, como si se sentara en una sala de teatro o en un cine, y se acordó, gracias a ese gesto, que tenía cita, además de la del dentista, con el teatro. Se volvió a bajar. Junto al teatro, compró una camiseta barata, de esas que se utilizan para jugar al fútbol y, una vez en el camerino, se la puso. Se fue al servicio higiénico del teatro y enjuagó la camisa sucia. En el camerino la puso a secar. Fue y se sentó, como antes en el autobús, en las últimas bancas del teatro. Pero, como siempre, los actores, en vez de trabajar, estaban discutiendo con el director, así se pasan el tiempo. Cabreado, se levantó y se fue a dar

una vuelta por los pasillos del teatro. Al menos, ahí, no se oía tanta tontería. En el fondo de uno de los pasillos, acostada sobre una alfombra, estaba Yolanda que, también, cada vez que los actores empezaban a discutir bobadas, salía del escenario para hacer ejercicios de relajación y un poco de yoga y, algunas veces, a memorizar el texto. Mario fue por detrás de ella, sin hacer ruido, como un fantasma. Con las manos le tapó los ojos y, casi besándole las orejas, dijo, susurrando, como ni para que ella mismo oyera: ¿Lo tienes todo. Todo. Pero lo que se llama tener todo? Todo, así, todito, que no te falte nada. ¿Igual que yo?

Yolanda, siguiendo el juego, puso sus manos sobre las de Mario y, con la misma tonalidad de voz, susurrando, respondió: ¿Quién eres tú?

Mario le dio un beso en los labios y, alzando un poquito la voz, dijo: La vida. ¿Y tú?

Yolanda, volviéndose a acostar, puso las manos de Mario sobre sus senos, luego las colocó sobre su sexo y respondió: La muerte.

Mario empezó a cantar como una ronda infantil. Unamos nuestros labios. Que entre los dos lo poseemos todo. Todo. Hagamos el amor con todo lo que tenemos.

Yolanda seguía acostada sobre la alfombra. Sus manos, como si necesitara ayuda para levantarse, se alargaron lentamente en dirección a las de Mario...

«...Quedé en enviarte alguna crítica del espectáculo que estábamos preparando. Pero no hay tal. De tanto hablar, el grupo desapareció. No solo eso, también te había comentado que estábamos tratando de lanzar una revista de literatura pues

quedó en eso, en palabras, palabras, palabras. No logramos ponerse de acuerdo ni el formato» Mario.

CARTA CXXXIII

¿Qué es la soledad? ¿Y a mí me lo preguntas? Te voy a responder. Pero llena, llena, no seas malito, mi vaso. «Llena mi vaso que mi garganta no es de palo ni hechura de carpintero. Si quieres que cante, darás un traguito primero». ¿Qué es la soledad? Déjame pensar, he vivido tanto tiempo solo que... ¿puedo fumar?, ponme otro traguito, llena mi vaso, no sé qué decir, realmente no sé. ¡Salud! ¿La soledad? Ahora puedo reír y hasta burlarme de ella. Antes, cuando viajaba en su lomo, no, la risa me era prohibida, en vez de risa eran muecas de dolor. Pero, ¿qué esperas para rellenar mi vaso? La botella hay que vaciarla, así como la vida casi vacía mi vida. Hay

que tener mucho valor para romper el espejo de la soledad, bueno, romper es fácil, pero ¿qué hay al otro lado? La soledad... la soledad... ahora puedo mecarme en esta silla mecedora, tranquilo, pero allá, en el mar de la soledad, ese vaivén parecía interminable y braceas y braceas para escaparte de las bocas abiertas que quieren tragarte, sientes a veces que ya te acosan los talones. ¿Perros hambrientos o solo ladran? ¿Para qué correr?, ¿para qué? Ahí tienes a tus pies el mundo. Todo es tuyo si te lanzas en las alas de la muerte, con la muerte lo tienes todo, porque según dicen, cuando vas a morir, revives toda tu vida en algunos segundos o en mucho menos. Todo es tuyo, te rellenas como una botella y al caer, al romperte el cráneo, vuelves a nacer. ¿La soledad? Años difíciles. La soledad es algo terrible, terrible, ni al peor de los enemigos hay que desearle ese inicio de la locura, muy pocos se escapan con lucidez. Empiezas a hablar solo, a inventarte historias. Cuando entras en un bar, tú ya te estabas esperando. Si eres lúcido todavía, miras por todo lado y te das cuenta de que es una serie de reflejos que te llega a ti, creyéndote tú en el mostrador. Eso cuando todavía puedes guardar contacto con lo real, si no, crees que ya estás en el otro mundo, en la cuarta dimensión, simplemente ya no existes. No sé si tú me entiendes, la soledad, como las experiencias del amor, hay que vivirlo, si no, no puedes contarlo, revivirlo. El amor te deja huellas profundas, la soledad igual. Cuando hablo del amor, no es un simple enamoramiento, no, eso es fácil, te desamoras fácilmente. Te hablo de ese amor que te hace trizas, que te agarra como si fueras una baraja en las manos del destino y que, con toda la furia, te arroja contra la mesa, sobre otras cartas. Y sobre ti caen y caen otras barajas como filos de cuchillos, tiran del mantel de la mesa y, como si ese mantel hubiera sido una nube que tapaba al sol, caes al suelo, ciego, y ahí, bailando, te pisotean los celos, el odio, la envidia, la maldad, y a pesar de sentirte herido, moribundo, tambaleando, maltratado, despreciado, te levantas y la vuelves a seguir, y el amor te vuelve a pisotear... ¿Por qué?... ¿Porque eres de otro color? ¿Por qué eres muy retaco, casi un enano? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿No eres tan inteligente como ella lo esperaba? Buscas la respuesta golpeándote contra la pared, un dolor saca otro dolor, y te emborrachas hasta no poder más. Quieres a veces matarte, y te hundes el puñal de la masturbación hasta el cansancio, hasta no poder más, que te dé un ataque al corazón. No sería la primera vez que un hombre muera al llegar al orgasmo, que un hombre patalee de esa manera por última vez. Rellénate

otra copa, no te canses hermanito, no te canses de rellenarme la copa como si estuvieras rellenando mi vida.

«...Y para qué seguirte contando, hermano? Enrique regresó completamente destrozado de los Estados Unidos, pero se está reponiendo» Ya te seguiré contando, Cristóbal.

CARTA CLXX

Deja, y no, no lo toques. Arde, ni el agua hirviendo quema así, dando botes como un par de huevos que, a patada limpia, los están pelando.

Deja, no seas mala, vete. Y por ahí, de donde nadie regresa, te dirán que lo han acariciado, no más, que no le han hecho daño, que era solo para besarlo. Deja y no, no lo toques. Arde, ni el agua hirviendo quema así.

No te metas en lo que no te conviene.

¿Pero si le están matando?

Pero yo te digo que luego dirán que lo han estado besando, y que la bayoneta que le van a meter por el hueco del culo era por querer hacerle el amor. ¿Y ves los toletes? Dirán que era uno de los vicios que más le encantaba disfrutar, dirán que él, como una mujer loca o un homosexual, pedía más y más, hasta no poder más.

¿Y las esposas?

¡Ah!, dirán que él estaba enamorado de sí mismo y que tanto se quería que terminó casándose consigo mismo, y que iba por la calle, esposado, como si fuera tomado de las manos con su novia. Te aseguro que no se puede decir nada, ellos tienen las cartas para ganar. Mejor no digas nada. Mira si tienes el valor para mirar, pero, por favor, no digas nada, nada.

¿Y las patadas que le están dando?

Ah, eso es más fácil, querían jugar un partidito de fútbol. Estaban jugando, pateando el balón, cuando de pronto, en lo mejor del partido, en medio de tantas piernas, cayó del cielo al suelo, sobre el duro pavimento, un hombre, como si un cazador hubiera atinado a disparar en pleno corazón a un hermosísimo pato salvaje. Y como todo pasaba en el área de candela, pues, todos pateaban el balón, unos porque querían meter un gol y otros porque impedían que se metiera un gol y que, claro está, así es la emoción de un partido de fútbol, un deporte de hombres, no se dieron cuenta de que un hombre sin cabeza, ya habían utilizado la cabeza como balón, estaba rodando por los suelos como una simple

pelota de trapo. Y ventajosamente no estamos en las fiestas de San Pedro y San Pablo, porque además de haberle convertido en pelota, el sexo de una gasolinera hubiera meado su gasolina y lo hubieran prendido fuego y hecho una antorcha humana. Con don Eloy habían hecho lo mismo. Hubiera quedado en cenizas, pero hubieran dicho que un maldito rayo le cayó encima y como en Quito hay mucho rayo... hasta hubo un «Rayo» que mató a un Presidente. Así es mi ciudad, ¿qué le vamos a hacer, verdad? Tienes que aceptarla como es.

¿Y los culatazos?

No sé si te habrás dado cuenta, pero mira un ratito a tu alrededor y verás cantidades de perros que se están muriendo de hambre. Dirán pues que, como era noche de luna, un hombre se les había transformado en el Hombre Lobo y, claro, hasta se persignarán, dirán que tuvieron que defenderse a culatazos.

¿Y los cuatro perros que lo están despedazando?

Fácil, facilisísimo, el colmo de fácil, una adivinanza para niños. Lo que empezaron a hacer las culatas de los fusiles, y como no era suficiente para vencerle, pues soltaron los perros esos de origen alemán, para que así, de perro a perros se entendieran mejor. ¿Comprendes?

Parece cine, cariño, aquí, todo lo que pasa. Con un balde de agua limpian el piso y ya está, todo queda limpiecito, como nuevecito, las imágenes de horror se esfuman como por arte de magia. Fue un espejismo sobre el pavimento, cariño. Las calles de Quito, del centro de Quito y de muchas otras ciudades del continente americano es puro espejismo, es porque la gente ha fumado mucha marihuana. Si levantaran todas las capas de pavimento y de tierra y de piedras y de huesos y de tesoros y de antiguos templos, encontrarían como se encuentra en los cuadros antiguos, la primera capa de color y se darían cuenta de que es rojo, color de sangre, que los pinceles de cientos de caballos que han pisoteado a la gente y otros sin caballos, empezaron a hacer el cuadro hermoso que se llama Quito, utilizando como capa de fondo, el rojo, color de sangre!

Vámonos, que voy a vomitar.

Vámonos, vámonos... si nos dejar ir. Te dije que sólo miraras, que no tomaras fotos.

«...A tu amiga francesa la metieron presa por estar tomando fotos. Si hubieras visto como lo gente corría». Galo.



Dibujo a tinta de Nelson Román

«EN ESA ÉPOCA TODOS HACÍAMOS DE TODO»

ENTREVISTA A LAURA ROMO DE CRESPO

En 2002 tuve la posibilidad de entrevistar a Laura Romo de Crespo Toral quien prestaba sus servicios en la Casa de la Cultura Ecuatoriana desde su misma fundación. Caso único el suyo, pues, a la fecha de la entrevista, la Casa se acercaba a las seis décadas de existencia. Desde esta perspectiva, la señora de Crespo Toral era un testimonio vivo, acaso ya el único, de la historia de dicha entidad.

Quienes la recuerdan alaban siempre su proverbial cortesía y delicadeza de trato; quienes la conocieron evocan, además, su natural predisposición para ayudar y colaborar en infinidad de empresas en las cuales la Casa se debía empeñar para el cumplimiento responsable de sus funciones. Fue parte de aquella generación de servidores que, animados por el espíritu fundacional, hicieron de todo para convertir a la Casa de la Cultura Ecuatoriana en institución única, modelo de laboriosidad y depósito de cuanta idea buena podía salir a flote. Años felices aquellos que acaso sea difícil repetirlos.

Pequeña de estatura, vivaz de mirada, digna de porte, se la veía recorrer los corredores de la institución como si con sus pasos fuera recogiendo los largos años de su devota dedicación al trabajo y, a la vez, acompañando la presencia espiritual de tantos compañeros, amigos, que junto a ella, en esa época inmejorable, poblaban pasillos, oficinas y salones del edificio recién construido.

El día que vino para conversar conmigo ya no era, por cierto, la figura de la que todos teníamos memoria: la bibliotecaria de la Casa, desplegando su tarea en ese bello lugar, «a la entrada a mano izquierda» del antiguo edificio, que solo las fotografías nos devuelven la grata experiencia que significaba cruzar el umbral de la enorme y enrejada puerta del acceso principal. Los años habían transcurrido y su lento caminar y pausado hablar, sus canas, reflejaban los 86 años de su existencia.

Ella, que se prestaba a todo aquello que significue el bien de «su Casa», no dudó en aceptar mi invitación con aquella buena voluntad tan proverbial suya, que en momento alguno se puede olvidar. Lo que viene a continuación es el testimonio de aquella conversación.

Usted, que es fundadora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, nos podría recordar aquellos días de iniciación...

Estoy tan ligada a la Casa de la Cultura, tan solo 58 años, que es difícil hablar de mi persona sin dejar de mencionar a la Casa. Tuve la inmensa suerte de asistir a su nacimiento junto a personajes inolvidables como Benjamín Carrión, la persona más apasionada de la cultura; él siempre quería cambiar el mundo, hacer

biblioteca y su museo y era de ver con qué amor iba limpiando estanterías y libros con un cepillito y una franelita mientras me iba explicando el contenido de ese inmejorable repositorio y vea que al llegar a una especie de alacena, levantó la tapa y me dijo: «¿Qué cree Laurita que está aquí?, pues originales de Humboldt. A tanta gente ilustre conocí en esa época de oro...».

Usted dice muy bien al calificar esos años como una época de oro, pero fueron también años de estrechez en cuanto a recursos financieros, planta física, personal...

Claro, para empezar, éramos poquísimos los que trabajábamos en aquella época, amigos inolvidables, repito. El primer secretario general, Humberto Mata Martínez; el primer director de la editorial, ese extraordinario escritor, Alejandro Carrión, amigo queridísimo. En esos días teníamos una secretaria taquígrafa, Eloísa Díaz de la Motta, que era como ahora tener el más sofisticado sistema de grabación y ella estaba ahí para tomar nota de todas las sesiones de la Casa, a más que, por ley, las actas debían ser manuscritas; por ello conservo, aquí, un libro de las primeras actas de dichas secciones. Teníamos dos porteros, yo como bibliotecaria... éramos como una familia entrañable, pequeña, y nuestra misión, así la entendíamos, era unirnos a los afanes de aquellos personajes que nos rodeaban, sobre todo de Benjamín, quien era una especie de huracán, y que siempre nos decía que esto no es un ministerio ni una academia, esto es la Casa de la Cultura, que debe tener una vida ex-

traordinaria y útil al país. No disponíamos sino un local muy pequeño ubicado en la esquina de las calles Montúfar y Vergel, que arrendábamos a la familia Páez...

Era un departamento...

La mitad de un departamento, en el que tuvimos que estar muy poco pues esto crecía como la espuma. De allí pasamos a una casa en la esquina de Santa Bárbara que había pertenecido al ex presidente Córdova. Y lo primero que luego pensó Benjamín fue tener casa propia porque él



Buscando apoyo en el cántaro. Los ojos tristes y la mirada lejana

todo lo mejor, y, al fundar la Casa de la Cultura lo que se propuso fue llevar a su seno lo más destacado de la intelectualidad del Ecuador en aquel momento, sin importar sus creencias o su ideología política. Yo siempre cuento que Benjamín dejaba en la puerta de la institución sus ideas políticas y es así que contó como primer vicepresidente a don Jacinto Jijón y Caamaño, ese personaje también inolvidable, alto dirigente del partido conservador, aunque esto no contaba, pues lo que interesaba era el hombre culto, el investigador de nota, que lo era sin duda alguna. Y, a propósito, don Jacinto Jijón, un día, tuvo la bondad de invitarme a conocer su

era un constructor, siempre estaba construyendo aunque sea una pared. Y ahí comenzó el ajetreo en el Municipio y después de gestiones, especialmente con Humberto Albornoz y José Ricardo Chiriboga Villagómez, sus principales personeros, se nos donó el terreno en el cual actualmente están nuestras edificaciones, toda una enorme manzana. Pero no hay que olvidar la distancia en que estaban estos terrenos en aquel tiempo; algunos compañeros nos decían que era inconveniente la ubicación porque en esa «lejanía» hasta asaltaban y la estación del tranvía estaba al frente, pues en esa época nos transportábamos en tranvía, bajábamos desde el local en Santa Bárbara hasta la esquina del Teatro Sucre y nos dirigíamos a nuestras casas, que generalmente se encontraban al norte. Ya ve la visión que tuvo Benjamín Carrión. ¡En qué sitio está ahora el edificio de la Casa de la Cultura, rodeado de todo tipo de servicios!

El primer tramo del nuevo edificio lo estrenamos en 1947, lo que ahora han venido en llamar «la casa antigua», construida por el ingeniero Alfonso Calderón Moreno, en un estilo muy de moda en aquella época; ahí se encontraba el local de la biblioteca donde yo siempre estuve, desde el día que recibí los primeros libros del Instituto Cultural Ecuatoriano.

Y mire usted, ahora que estábamos hablando de estrechez, le cuento que, cuando se fundó la Casa, el doctor Velasco Ibarra nos dio una cantidad de plata increíble, proveniente de la participación en las recaudaciones del impuesto a las exportaciones; nosotros decíamos ¡qué maravilla!, y por esas cosas de la política, que van y vienen, de pronto el propio doctor Velasco nos quitó y ahí es cuando comienzan las dificultades económicas. Pero a Benjamín nada le arredró y así es como, luego de contar con el primer edificio, se empeñó en seguir construyendo. Él era muy amigo del embajador de Francia de aquel entonces, Pierre Denis, y de su hijo arquitecto. Y a éste pidió que le hiciera un plano de los nuevos edificios, de lo que sería la biblioteca y el museo, pues no hay que olvidar que en el decreto de fundación se los adscribió a la Casa de la Cultura.

Usted ha dicho que Carrión era un constructor, un visionario, pero se habla de él más bien como de un suscitador. ¿Podría usted referirnos el modo cómo Carrión alentaba a la gente de la cultura, a aquellos jóvenes que estaban empezando?

Bueno, pues, ahí tenemos como prueba el libro de los prólogos. Suscitador es la mejor palabra para describirlo, animaba a todos, a los poetas jóvenes y así es como llegó a la Casa César Dávila Andrade. Yo tuve la suerte de que trabajara en mi oficina, pues aunque el cargo oficial de él era corrector de pruebas, se sentía más cómodo en la biblioteca y eso fue para mí un verdadero privilegio; en mi máquina de escribir, que la conservo todavía, escribí muchos de sus poemas. Él era muy descontento

con lo que escribía y en varias ocasiones me leía sus poemas y me pedía que le dijera cómo «sonaban», pues decía que la armonía en la poesía era muy importante. Y eso me pasó con varios poetas, Alejandro Carrión, vecino de mi oficina... éramos casi una familia.

Era efectivamente una familia, como usted dice. Por ejemplo, en la edición de Letras del Ecuador, que era un periódico en el cual no solo aparecían artículos de alto nivel sino que era también un boletín informativo que reflejaba la actividad de la Casa de la Cultura, en la editorial; en la programación de la radiodifusora; en la organización anual de los salones de arte y, a la par, con exposiciones de artesanías; se fundaba el coro, se creaba un conjunto de cámara que devendría en la Orquesta Sinfónica Nacional... Y allí estaban involucrados todos los que hacían la Casa de aquel tiempo. Pero ¿cómo Benjamín Carrión podía alcanzarse para dirigir tantos proyectos?

Es que para todo esto pidió la colaboración de los miembros titulares. ¿Quiénes eran ellos? Personajes de su especialización: en la música, Segundo Luis Moreno; en las artes, Eduardo Kingman; en la literatura, Isaac J. Barrera... el padre Aurelio Espinosa Pólit, ¡qué personaje extraordinario, un humanista extraordinario!, de una humildad, de una sencillez... de él publicamos el primer libro en nuestra imprenta, su traducción de *Edipo rey*, y a veces venía a ayudarme a corregir las pruebas.

En esa época todos hacíamos todo. Nos ayudábamos mutuamente. Juan Cabrera era nuestro primer tesorero, con una característica: jamás había oído que a un tesorero le proponga un poeta que le preste cincuenta sucres con cargo a un próximo artículo que escribiría para *Letras del Ecuador* o que un pintor como Diógenes Paredes le solicite un préstamo de ciento cincuenta a buena cuenta de un cuadro que iba a pintar. Y todos ellos, al cabo del tiempo, cumplían con su palabra, jamás fallaron. Es que entonces la palabra valía tanto, era la manera de ser de la gente en aquella época.

Usted me hablaba de *Letras del Ecuador*... es algo entrañable para mí...

Mire, en el número 16 de Letras del Ecuador correspondiente a septiembre de 1946, he encontrado dos cosas que me permito recordarle. La primera, la reproducción de un retrato suyo trabajado por Bolívar Mena Franco; y, la segunda, el texto de un discurso pronunciado por usted en un evento organizado por la embajada de Francia...

¡Cómo no! Ya ve, hacíamos de todo. Hasta hoy día, cuando el presidente me dice que lo represente en un acto, yo le pregunto si es con discurso o sin discurso. En esas épocas, como bibliotecaria, no estaba obligada a hacerlo, pero, como de costumbre, estábamos prestos a cumplir con todo lo que necesitara la Casa de

la Cultura. De otra parte, como yo he sido una buena correctora de pruebas también trabajaba en ello. Y en esos tiempos el trabajo de armar un número de *Letras del Ecuador* no era como ahora, nuestros talleres eran muy primitivos, los textos se levantaban en tiras de papel para corregirlas y luego armábamos los materiales en cajas. Recuerdo cuando Jorge Carrera Andrade fue vicepresidente y le encargaron un tiempo *Letras del Ecuador*; él venía muy apurado, era muy cumplido, pedía tijeras, goma, papel de empaque y, así, con estos materiales íbamos pegando las tiras ya corregidas de los textos que habían sido levantados en linotipo y dejando espacios para los clisés de las ilustraciones.

Parecería que Letras del Ecuador ha perdido ese espíritu inicial de ser, a la par que una especie de depósito de colaboraciones de eminentes escritores, una crónica de la vida de la Casa en la cual se podía leer lo mucho que se hacía entonces.

Claro. Si usted mira la colección de *Letras del Ecuador*, que a veces repaso para recordar viejos tiempos, encontrará una columna que decía: «Vida de la cultura», eso trabajaban Alejandro Carrión, Alfredo Chaves, Jorge Guerrero, Hugo Alemán, y yo también. Todo lo que hacíamos en el mes salía en la revista. Quien quiera seguir la historia de la institución en esos años no tiene más que recorrer las páginas de *Letras del Ecuador*.

¿Cómo concibe lo que llamaríamos «la vida de la cultura» en el día de hoy?

Bueno, los tiempos cambian. Debo reconocer que los afanes del actual presidente de la Casa de la Cultura ha seguido las huellas de Benjamín Carrión, como lo han hecho cada uno de los presidentes anteriores, cada cual a su modo, en su especialidad y en su tiempo; no en vano han pasado 58 años. Y hay que reconocer que la Casa siempre y mucho más en los últimos tiempos ha estado limitada económicamente. Y ahí resalta el afán del presidente Raúl Pérez Torres, quien no se amilana, no se arredra ante estas dificultades, por ejemplo en resucitar *Letras del Ecuador*. Aquí se me permitirá un reclamo: ¡Por favor mantengan su mismo formato!, porque mis colegas bibliotecarios me dicen: «Laura, no te olvides que debemos encuadernar y si nos achican el tamaño arruinan la colección». Este reclamo lo paso a las autoridades

Y podríamos seguir hablando de la Casa de la Cultura durante mucho más tiempo del que nos han asignado. Es algo de nunca acabar. Para bien. Y, además, porque dialogar con Laura Romo de Crespo es un valioso y sin igual testimonio del cual es hora de aprovechar para que pronto se escriba la trayectoria institucional de la Casa, y quede inscrita en un importante capítulo de la historia cultural de nuestro país. IZ

LAURA ROMO DE CRESPO, UNA PRESENCIA VIVA

TESTIMONIOS



En un acto en la Casa de la Cultura, escucha las palabras de Ángel Isaac Chiriboga. Foto Pacheco

RODRIGO BORJA

Conocí a Laura Romo de Crespo —Laurita, como la llamábamos cariñosamente— hace muchos años, cuando asumí la Secretaría General de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en el viejo edificio frente al parque de El Ejido. Laurita era la figura emblemática de la institución. Estuvo allí desde su fundación en los años 40 junto a Benjamín Carrión. Y, aunque su función oficial era de bibliotecaria, oficiaba en la realidad como consultora al servicio de cuantos querían información acerca de la entidad cultural o necesitaban asesoramiento o información de las letras, las artes y las ciencias.

Laurita pasó allí más de seis décadas entregada por entero al servicio de la cultura y los libros. Formó la biblioteca de la institución, que empezó con un centenar de libros y pasó a 150 mil bajo su administración. Según expresó en el 2006: «he visto pasar hasta ahora 17 presidentes, cada cual con su característica, pero nadie olvidó el camino trazado por Benjamín Carrión».

Laurita mantenía entrañables relaciones de amistad con los principales escritores y artistas ecuatorianos. Hizo de la biblioteca de la Casa de la Cultura un lugar de reunión de intelectuales y artistas. Muchos de ellos —Alfredo Pareja, Jorge Carrera Andrade, Isaac Barrera, César

Dávila Andrade, Carlos Manuel Larrea, Plutarco Naranjo, Pío Jaramillo Alvarado, Augusto Arias, Ricardo Descalzi, Oswaldo Guayasamín, Bolívar Mena Franco, Diógenes Paredes, Jaime Andrade Moscoso, Pedro León Donoso y muchos otros— la visitaban con frecuencia para la tertulia. Yo acudía a Laurita cada vez que requería una información precisa sobre algún tema vinculado a la cultura.

En su memoria estaba el lugar de cada uno de los libros de la enorme biblioteca. Cuando se le pedía un libro iba directamente al anaquel y lo recogía. Y a todos quienes le visitaban en su oficina les trataba con su acostumbrada simpatía, amabilidad, suavidad, sencillez, don de gentes y, por supuesto, erudición.

Pero de todos los libros que pasaron por sus manos, Laurita elogió siempre el que su esposo —el doctor Jorge Crespo Toral— escribió para ella: *Breve canción de amor*.

Años más tarde me fue, no sólo supremamente grato, sino honroso imponerle la condecoración de la «Orden Nacional al Mérito» en el grado de oficial, en uno de los actos de mayor justicia y legitimidad de mi gobierno para exaltar a quien había entregado su vida al servicio de la cultura del Ecuador. Fue un legítimo reconocimiento nacional a su erudición, a su trabajo cultural y a su consagración al servicio de las mejores causas de la cultura.

MILTON BARRAGÁN

Conocí a Laura Romo bien antes de ser elegido Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1988. Era ya desde aquella época, un personaje conocido por su vinculación con la élite cultural quiteña. Su trayectoria como miembro de la CCE y como colaboradora del ilustre Benjamín Carrión, fundador y primer presidente, arranca desde el inicio mismo de la Casa en el año 1944.

Desde sus comienzos, la pequeña biblioteca que ella cuidaba con dedicación, contaba apenas con unos 200 ejemplares, y Laura no cesaría de trabajar hasta su separación en 2008 en que la colección alcanzaba cerca de 180 mil ejemplares, una vez que le fuera confiada a la CCE el cuidado y administración de la Biblioteca Nacional.

Como Presidente de la CCE, período 1988 a 1992, me cupo la satisfacción de designarla Directora de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo en 1989. Su gestión acompañó a esa institución durante más de seis décadas, un total de 64 años, durante los cuales aportó no solamente a la organización bibliotecaria, sino prestando servicio a intelectuales, artistas, escritores, investigadores y científicos. Su conocimiento y buena disposición, le facilitaron el contacto y apoyo a innumerables representantes de la intelectualidad, el arte y la cultura. Me permito citar como muestra a: Paulo Carvalho Neto, un reconocido investigador y analista de folklore; el doctor Plutarco Naranjo investigador literario de escritores ecuatorianos como Montalvo; a César Dávila Andrade, poeta con una vasta obra literaria y autor de «Boletín y elegía de la mitas».

Cabe mencionar como un detalle interesante que una hermosa escultura ejecutada por Jaime Andrade Moscoso, un busto de Laura Romo, decoraba en la década de los años setenta, la Biblioteca de la CCE.



Dibujo a tinta de Nelson Román

CAMILO RESTREPO GUZMÁN

A Laura la recuerdo como aquella mujer aparentemente frágil por su figura como por su trato sincero, cariñoso y lleno de ternura, atributos éstos que sólo en seres especiales se pueden encontrar, pero que a la hora de tomar decisiones y especialmente cuando éstas tenían relación con lo más valioso de su vida —fuera de su familia naturalmente—, los libros, era firme y afloraba en ella un temperamento fuerte, como fuerte es la caída del agua en la cascada del Agoyán, tierra que la vio nacer.

Por su larga permanencia en la Biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana puede creerse que sólo conocía y dominaba los ficheros, los espacios, los libros, pero no, a más de eso conocía la historia de toda la Casa de la Cultura, desde el primer día en que Benjamín Carrión tomó posesión en la casa situada en la Montúfar y Vergel hasta el día en que fue a reencontrarse con sus grandes amigos, los mismos que le dieron vida e historia a esta Casa, y entre ellos con el «Faquir» el gran poeta César Dávila Andrade, a quien por encargo de Carrión lo cuidó y en una intervención por los 25 años de la muerte de este insigne poeta Laurita señalaba: «...y por ese instinto maternal que es innato en todas las mujeres, lo adopté para siempre».

A pesar de los años transcurridos desde su ausencia, en cada lugar, en cada anaquel, en cada libro y —sobre todo—, en cada lector que visita la Biblioteca Nacional, y más aún en el corazón de sus entrañables amigos, flota el espíritu magnánimo, fraternal y sereno de Laurita, nuestra inolvidable bibliotecaria.

Como Presidente de la Institución la traté y siempre sentí el afecto generoso, no de la funcionaria sino de la amiga y compañera



Con Stalin Alvear, Presidente de la Casa de la Cultura. Agosto 1999.
Foto Luis Mejía



Con Alejandro Carrión en la Biblioteca de la Casa de la Cultura. Julio 1978. Foto Luis Mejía

STALIN ALVEAR

Por donde se los mire, Laurita Romo y Jorge Crespo Toral forman una pareja paradigmática. Aparte de su nivel cultural, son la encarnación de la bondad. Ambos tiene atrás un brillante recorrido y quizá por eso su sencillez es abrumadora tanto como su talento.

En nuestra oficina, y cada vez que estaba por iniciarse algún acto institucional, ellos hacían de esa espera un interregno dulce y aleccionador. Dulce, porque Laurita lo endulzaba todo, y aleccionador porque Laurita y Jorge, apenas hablaban, nos enseñaban algo.

En esas típicas explosiones de mi temperamento, a Jorge le dije una noche algo como que una amistad se fortalecía cuando logra subsanar, o siquiera pasar por alto, esa tensa predisposición que la política tiene para desmejorar aquel incomparable estado de ánimo; morbo que, por desgracia, sólo sabe dividir y en la mayoría de casos pervertir al ser humano. Con semejante experiencia a su favor, Jorge sonrió, tal vez queriendo decir que así mismo era la cosa.

Al anunciarle de alguna donación nacional o del exterior para la biblioteca que amaba, Laurita no escondía su felicidad. Creo que se sentía un libro más en medio de ese mar apacible y revoltoso, y no lo digo como metáfora, porque visitar ese ambiente y a su directora, provocaba una parecida sensación.

Como directora de la Biblioteca de la CCE, desde su fundación, Laurita mantenía una actitud de la que todos debemos aprender. Nunca le oímos un comentario agrio o adverso contra nadie, y peor vimos en ella poses que a otros se les detecta de inmediato. Su amor por la Casa ha constituido y constituye una convicción inquebrantable, una lealtad única hacia el doctor Benjamín, amigo suyo, gran patrocinador y actor de lo que fue el inicio de esa proeza cultural y bibliográfica.

Oír de ella, de sus labios, de su ternura e ilustración pasajes que le tocó vivir con César Dávila Andrade resultaba primoroso y enternecedor. Sin importarle que lo haya dicho antes insistía que el culpable de su amor con Jorge fue el Faquir. ¿Quién no hubiese querido un intermediario así?

Otra faceta que relucía en nuestra amiga era su disposición, su noble militancia para colaborar con todo lo que hacía la Casa. Su horario terminaba cuando concluían los actos programados. Me sentí honrado de su representación cuando, por las ocupaciones, no podía inaugurar todos los eventos.

A partir del primer año de nuestro periodo y presionado por la élite intelectual, el gobierno de entonces, mediante una comisión creada a propósito y junto a editorialistas de algunos diarios, abrió fuego graneado contra la autonomía de la Casa de la Cultura. Las justificaciones no se hicieron esperar, tampoco la egolatría e incluso la injuria. Alertados como estábamos, y bien organizados, convocamos a una gran marcha nacional a realizarse en Quito.

Al llegar aquella tarde del 5 de junio de 1997, unas nubes anunciaban un aguacero de proporciones. Al mirar cómo a lo largo de la 6 de Diciembre y dentro del parque El Ejido, la movilización rebasaba expectativas, nos daba pena que la lluvia malograra ese esfuerzo. Fue en ese momento cuando Laurita de Crespo, inquieta por mi preocupación y apuntando un sitio del jardín, propuso que ahí clavásemos un cuchillo al revés. Creo que fue Elba Pérez la comisionada para que ese noble y filudo utensilio se pusiera a la disposición. De pronto, con su cabo bajo tierra y con la complicidad de un sol reinaugurado, la punta temblorosa del cuchillo repartía brillos y fulgores. Coincidencia o no, esa linda anunciación de Laurita hizo retroceder al mal tiempo, y en todos los sentidos.



En la develación del luctuoso recuerdo del lanzamiento de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, con Diego Cordovez, Édgar Castellanos y Camilo Restrepo

RAÚL PÉREZ TORRES

Laurita como todos la conocíamos, fue una mujer emblemática que dignifica la trascendencia histórica y humana no solo de nuestra *Casa* sino del país en su conjunto. El Ecuador, las juventudes, los artistas contemporáneos reconocemos en ella a una de las heroínas que con pasión, vehemencia y hasta con su propia vida, luchó por el fortalecimiento y la consolidación de la identidad y la cultura nacionales. Desde muy joven apoyó todos los proyectos orientados a procurar la creación efectiva de aquel enorme desafío que inquietaba a Carrión y que de una u otra manera, revolucionó la concepción filosófica cultural imperante en nuestro país y en América Latina.

Aún recuerdo su bella silueta caminando serena, llena de humildad y sabiduría por las distintas salas y escalinatas, jardines y pasillos de nuestra *Casa*... su casa... porque Laurita no sólo que ayudó a construirla, a levantarla desde su primera piedra, a edificarla altiva y alegre desde aquella sana intención de facilitar una comprensión total e integral del hombre ecuatoriano, sino, que con su ternura, con esa audacia que en ocasiones los compromisos ineludibles demandan, dedicó sus mejores horas a sobrellevar con firmeza el reto que la vida y las circunstancias le habían impuesto.

Para mí como para tantos otros. Laurita era y es... una presencia viva, respetable: un ícono inocultable del decurso glorioso de la *Casa*: una memoria abierta con la suficiente lucidez y esa tan fina elocuencia con la cual solía comentar-me varios pasajes anecdóticos de su existencia y, desde luego, con la que ilustra aquellos momentos claves del arte nacional que marcaban su trascendencia estética dentro del contexto artístico hispanoamericano y mundial.

Con esa peculiar singularidad que la caracterizaba, una tarde cualquiera me participó cómo Alfredo Pareja Diezcanseco y Miguel Albornoz intercedieron para que al más humilde y más grande suscitador del país, se le aceptara como uno más de los cuatro gatos que por aquellos años constituían la plantilla administrativa de la *Casa*. Desde el principio quedó maravillada y aunque sabía que la

tarea por cumplir era fascinante y gigantesca, jamás puso un pie en la otra orilla y enfrentó los avatares del porvenir con la entereza y la luminosidad que los nuevos tiempos exigían.

De allí en adelante tuvo que cumplir con los mil y un oficios que desafíos de esta envergadura demandan.

En las horas más críticas de la creación y fundación institucional, recogió y habilitó inúmeros muebles donados por el Instituto Cultural Ecuatoriano y una vez instalada en la *primera Casa* de la Montúfar y Vergel comenzó a trabajar con tanto ahínco que las horas y los días se sucedieron sin descanso. Años donde las diversas manifestaciones artísticas brotaban en los sitios menos esperados y la vida, el país, su gente, parecían encontrarse tocados por la magia, el color, la creatividad, la dicha y ese equilibrio emocional que durante tantas décadas nos había faltado.

Laurita conoció y mantuvo relaciones de amistad y compañerismo con personajes de carne y hueso seducidos por la maravillosa influencia maldita de la poesía. César Dávila Andrade, quien usualmente solía pedirle prestada su máquina de escribir, un día puso ante sus ojos los manuscritos de *Espacio me has vencido*, una de sus más extraordinarias obras poéticas y, con un aire de humildad bailoteándole entre los labios, le solicitó que los recibiera, los corrigiera,

que le expresara nomás, sin temor ni vergüenza, todas sus críticas, su opinión de mujer sensible, su palabra reivindicativa.

Alfredo Pareja Diezcanseco la nombró su heredera universal y por supuesto, le obsequió algunos centenares de libros con los cuales fue configurando el gran fondo bibliográfico que actualmente integra la Biblioteca Nacional «Eugenio Espejo», ámbito fabuloso del cual durante tantos años fue su más firme y abnegada directora.

Con Jorge Carrera Andrade bocetó, armó y preparó para su edición e impresión final, varias de las propuestas y contenidos estético críticos de la revista de arte y literatura *Letras del Ecuador*.

Conoció y apoyó la producción poética del español León Felipe; acompañó el decurso luciférico de Pablo Palacio; los momentos más oscuros y tristes de César Dávila, Camilo Egas, Oswaldo Guayasamín y tantos otros representantes de nuestro más hondo espíritu artístico nacional.

Todo lo anteriormente expuesto no alcanza a prefigurar lo que Laura de Crespo significa para la *Casa*, la cultura y el devenir histórico social del Ecuador. Su nombre y sus acciones van más allá de lo humanamente perdurable.

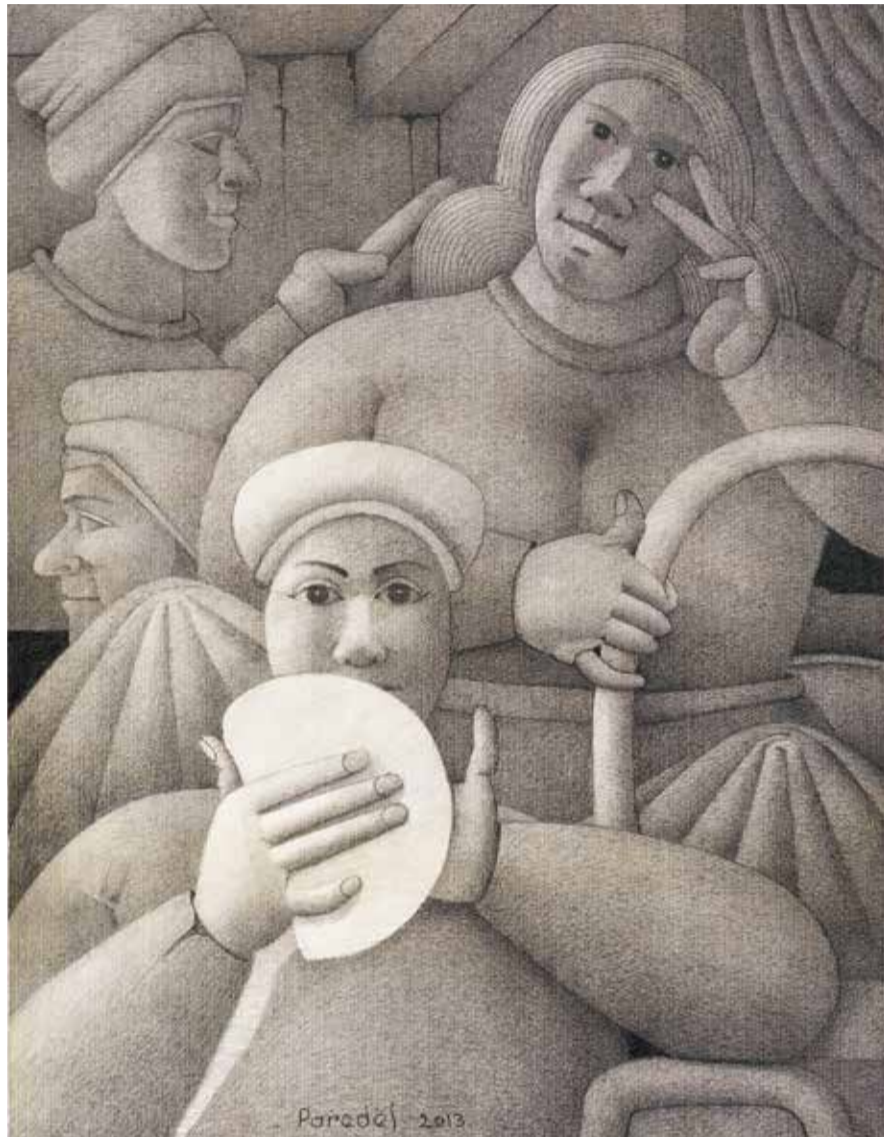
Laurita es y será nuestra eterna compañera.



Al pronunciar el discurso de orden en la inauguración de la muestra del libro francés

NAPOLEÓN PAREDES EN LA CASA DE LA CULTURA

Lenin Oña



Elogio del recuerdo, lápiz sobre cartulina, 81 x 61 cm., 2013

La exposición antológica de Napoleón Paredes (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 18 febrero-tercera semana de marzo 2016) no alcanzó a exhibirse los dos o tres meses que merecía porque las obras de remodelación de la sede institucional llevan prisa y los eventos del Habitat III (octubre del año en curso) ocuparán todos los espacios y locales.

Nada mejor para entender los alcances e intenciones de esta muestra que citar a su propio autor, que ha tenido el acierto de escribir un breve y enjundioso justificativo, que en su parte medular reza así:

Es la interpretación de un artista que prevé la situación material del planeta Tierra cuando sus habitantes ingenuos o malévolos hacen todo lo posible para saturarlo de contaminantes y tóxicos que en poco tiempo acabarán con la vida tal como la conocemos.

El epígrafe que encabeza el artículo es harto significativo: *No digas que fue un sueño...* Y el título, otro tanto: «Una exposición, una propuesta».

La advertencia que subyace en los cuadros implicados en las expresiones citadas no incurre ni en el alarmismo ni en el tremendismo. Hay mucha sutileza en los recursos empleados.

No se acude a lugares comunes y el mensaje plástico que se trasmite es eficiente y de buen gusto. Veámoslo: la aglomeración caótica de elementos arquitectónicos y constructivos, entre los cuales se refugian seres humanos y humanoides, refleja el opresivo panorama de las grandes y medianas urbes contemporáneas. Pero, ojo: el pintor no incluye automotores en sus composiciones. Hacerlo habría conllevado un desliz hacia la obviedad ya que aquellos son símbolos evidentes del consumismo. El artista tiene recursos mucho más elegantes para inducir el condigno rechazo: la acaramelada cromática de tonalidades pastel es uno de ellos. Consigue, así, que las pinturas rebosen de artificio, cosmética y banalidad.

Otro ejemplo: basta un charco de aguas verdosas, estancadas, para remitirnos a las condiciones insalubres de muchas ciudades de ahora. El aire contaminado del que tenemos que extraer, más a las malas que a las buenas, el indispensable oxígeno que respiramos, es aludido con un retazo de paisaje natural coronado por un mísero girón de cielo.

Determinadas citas plásticas al Bosco y a Pieter Brueghel el Viejo, llevan a ver influencias de estos maestros gótico-renacentistas en algunos

cuadros de Paredes. Sin embargo, hay que recordar que el mundo flamenco de hace medio milenio, desde luego, era muy distinto del que le ha tocado vivir a nuestro pintor. El universo imaginado por El Bosco, no en vano considerado un precursor del Surrealismo por varios historiadores del Arte, está plagado de símbolos alquímicos, como lo sostiene Jacques van Lennep, experto de los Museos Reales de Bélgica¹. Y el costumbrismo y las imágenes de las supersticiones y brujerías de los tiempos de Bruegel y El Bosco nada tienen que ver con los estudios de figura humana que abundan en el repertorio del creador quiteño.

Por otro lado, el conglomerado de formas e insumos arquitectónicos y urbanísticos, por cierto bien estructurado desde el punto de vista compositivo, podría inducir a descubrir parentescos barrocos en determinados lienzos y dibujos suyos. Pero el Barroco exige una fidelidad rigurosa a sus canónicas normas, que, como es fácil comprobar, el artista no las observa. Sus imaginarios son de otro rango y tienen otras intenciones. Apuntan a la denuncia de la indiferencia social, militan contra el egoísmo burgués y el conformismo generalizado.

Más bien es en los dominios surrealistas donde se tendría que ubicar las obras de este artista que vive y trabaja sin poses de artista a la moda, es decir como auténtico artista. Sus conjuntos de seres extraños, absortos, mezclados con animales inverosímiles, entreverados con bustos y cabezas escultóricas policromadas, en medio de escombros producidos por cataclismos homéricos, generan atmósferas de sueño y, a veces, de pesadilla. Sin forzar ninguna filiación, quizás quepa atribuirle coincidencias con las gráficas de Max Ernst en las *Tres novelas en imágenes*².

El resto de la muestra se orienta al reconocimiento de lo que aprendió Paredes en la Academia (Escuela de Bellas Artes y Facultad de Artes de la Universidad Central). El grato tributo lo ofrece con un recio autorretrato al carbón, varios paisajes de sutiles matices y claroscuros, y un soberbio desnudo que recuerda la monumentalidad de una de las mejores piezas de Jaime Andrade Moscoso, la «Lacta Mama», que expuesta en los exteriores de la CCE y sin protección efectiva corre el peligro de deteriorarse para siempre.

NOTAS:

¹ Van Lennep, Jacques (1978). *Arte y alquimia*. Madrid: Editora Nacional.

² Ernst, Max (2008). *Tres novelas en imágenes*. Girona: Ediciones Atalanta.



Sueño arquitectónico, acrílico, 90 x 100 cm., 2014



Fosa común, acrílico, 100 x 120 cm., 2014

HERNÁN ZÚÑIGA, EL ARTISTA DE LOS 68 OFICIOS, EL PHD DE LA CALLE

Lola Márquez



Hernán Zúñiga junto a su tríptico titulado *Homosapiens americano*, 2005, acrílico sobre tela, 200 x 600 cm.

Se nace ambateño y se llega a ser guayaquileño. Así se pudiera definir a Hernán Zúñiga Albán, el artista multifacético que hizo de Guayaquil la plataforma de su arte. Aquí ha experimentado, bregado, probado y zarandeado todo lo que le interesaba decir sobre un lienzo, un grabado, una página, un performance, una charla, un debate, una clase.

Por si fuera poco, no solo se lo considera pintor y grabador, sino también poeta. Le recuerdo que el común amigo, *marchand* y crítico de arte Juan Hadatty, lo llamaba «el poeta de los 50 oficios»: «Hoy me siento de los 68 oficios, considerando la inclusión de los medios digitales», actualiza, al 2016, el artista nacido en 1948. Comprenderán que la lista es larga, por eso no la vamos a reproducir, es más interesante conocer cómo se concibe este artista autodidacto:

De acuerdo a mi naturaleza de artesano, siempre elegí lo más «sano» de un arte y su lenguaje genérico, para expresar con precisión mi inquietud temática, técnica o conceptual, que amerite la ocasión, para representar una situación emergente. Y siempre esa elección es el gozo sensual de un recurso expresivo y el testimonio ideológico de una vocación contestataria.

Esa vocación estuvo muy vinculada con la Casa de la Cultura del Guayas:

Allí dejé feliz mi juventud, con toda la pasión y militancia que me inspiraban mis mayores, los fundadores de la institución, la generación de Benjamín Carrión. Hice de todo, como intelectual orgánico y obrero multifunción. En 1972, abrí el Taller de Pintura Libre con Psicopedagogía y Sociología del Arte, para niños, jóvenes y adultos. Como director de la Pinacoteca Moderna

Manuel Rendón Seminario, le di una proyección multidisciplinaria, con talleres temáticos, cientos de variadas exposiciones y eventos alternativos. Como curador y museógrafo, se instaló el Taller de Restauración de Bienes Patrimoniales. Y fue un verdadero hito cultural la creación del Taller de Artes Gráficas Galo Galecio, a partir del reciclado y restauración de piezas obsoletas de la antigua imprenta tipográfica, fue un acolite muy padre, del presidente Miguel Donoso Pareja. Se produjo y promovió el grabado, bajo mi dirección, con varias generaciones que logramos una proyección internacional.

Son etapas que se cierran, para dar paso a otras, como la del Museo del

grabado en Nobol, tierra de la Santa Narcisca de Jesús, a media hora de camino de Guayaquil.

El Museo del Grabado de la Fundación Garza Roja en Nobol, es la continuidad de mi pasión por el grabado, y se constituye como el primero y único en su género en el Ecuador. Fue construido con materiales naturales del lugar para una arquitectura funcional. Tiene una importante reserva: «Huellas Guayacas», una selección antológica de temas y técnicas del grabado de los siglos XX y XXI, en Guayaquil. A este entorno bucólico se

ha convocado por dos ocasiones al evento HOMOGRAFIK, Encuentro Nacional de Grabadores. Una residencia de artistas nacionales para analizar y producir grabados en fraterna acción laboral a orillas del río Daule. Esa producción se consolida en una muestra itinerante, como testimonio del encuentro.

LOS INVOLVIDABLES DEL ARTE

Los encuentros artísticos que lo han marcado, también están en su memoria, cuando recuerda a los compañeros que realizaron el trayecto conceptual de la nueva figuración:

En contradicción política y estilística con el indigenismo y el costumbrismo comercial del realismo social de nuestros antecesores. En esa línea de acción estética, para confirmar el neo expresionismo en Guayaquil, extraño a mi coetáneo Juan Villafuerte, con quien dibujaba a cuatro manos sobre un mismo soporte. Un gran vacío nos dejó el teórico de la signología funcional, Humberto Moré. También César Andrade Faini, conductor de la nueva sensibilidad expresionista en el puerto. Y mi amigo, el más grande y completo artista universal del siglo XX del Ecuador, Eduardo Solá Franco. De los compañeros en Quito, que actuaban en esta tendencia formal, mi entrañable Ramiro Jácome, con quien trabajé y exhibí en varias ocasiones. Extraño mucho a mis hermanos poetas de la calle, Bruno Pino y Héctor Cisneros, iconos indiscutibles de la auténtica poesía popular generada como testimonio vivencial y compromiso ideológico con la causa de la liberación latinoamericana.

Pienso en cada uno de los personajes que menciona —no a todos conocí personalmente—; imagino al Hernán joven que se alinea a la zurda, dónde mismo sigue, y no sé por qué me acuerdo de Joan Manuel Serrat, de cuando le pregunté hace como veinte años, si seguía siendo de izquierda, y me respondió: «Claro que sí, no se puede cerrar el

paraguas cuando todavía sigue lloviendo». Aquí siguen lloviendo recuerdos, no hago nada por entrelazarlos, ellos solitos se alían. Es tanto el camino recorrido por Hernán Zúñiga, que ya hay una distancia prudencial (¿o providencial?) como para pedirle que otee desde lo alto de su mirador:

Soy muy feliz oteando desde lo alto del mirador, y no me arrepiento de nada. Hicimos lo que teníamos que hacer en un contexto histórico social muy amplio y hermoso como fueron las décadas de los 60 y los 70, cuando se definen hitos históricos para la humanidad, de profunda consistencia filosófica y con acciones contestatarias de gran probidad autoral, cuya prueba de fuego era demostrar con la práctica social del arte, lo que pregonábamos con la boca.

«BARROCO GUAYACO»

Definitivamente, eran otros tiempos, pienso. Detrás de los lentes, le brillan los grandes ojos:

Hice lo que quería hacer, más de lo podía hacer, y por sobre todo, hice todo lo que el status del

poder no dejaba hacer. Estoy convencido por la práctica, que soy un poeta que pinta e imprime un arte neo expresionista, nacido y crecido en el fragor de la calle. Y que tiene una solvencia ética y estética en su lenguaje de signos y símbolos, que constituyen el «Barroco Guayaco».

«Barroco guayaco» es el emblema plástico de Zúñiga, algún día se lo recordará, sobre todo por esa serie en la que retrata la estética y la atmósfera de la ciudad más poblada del Ecuador, una de las más calientes.

Y no me puedo sustraer a la pregunta de cajón: ¿Cómo ves el arte ecuatoriano en lo que va de este siglo XXI?

Lo veo suficiente y listo para dirimir su discurso plástico en cualquier ámbito, dentro y fuera del país. Muchos artistas, mucha producción en diferentes vertientes, que han interpretado las necesidades locales y asimilado las inquietudes de otras orillas, a pesar de su accionar en orfandad y desamparo de las instituciones de apoyo y la carencia de un mercado instalado, que canalice con un carácter soberano, la promoción y cotización de esa gran producción. Por eso, la gran paradoja de una mayoría de autores

desclasados en su anhelo y devoción a los dictados de los «circuitos internacionales», que son grandes mafias monopólicas que mercadean una moda formal, para quienes aspiran el vedetismo mediático. Y la patria sigue pariendo muchos y buenos artistas, ante el desconcierto global.

Admiro en Hernán el hecho de que siempre está aprendiendo o enseñando algo.

Empecé de profesor a los 18 años y tengo medio siglo de disfrute total enseñando a varias generaciones. La cátedra es mi gran consuelo en la era del desprecio. Ese medio siglo de empatía pedagógica me ha permitido dar y dar y dar, en devolución de todo lo aprendido con sangre, sudor y lágrimas, para que otros puedan caminar con mayor soltura en el difícil trayecto del oficio del arte, como vocación vital. En mi perfil de autodidacta multidisciplinario, he logrado el reconocimiento académico de alto nivel, y me ha otorgado el mérito de consolidar una metodología científica propia en la enseñanza artística. El método PHD, la Pedagogía Holística y Dialéctica de Hernán Zúñiga Albán, «el PHD de la calle», como me llaman mis discípulos.

Para qué decir más.



Dulces sueños, 2015, acrílico sobre tela, 180 x 140 cm.

MEMORIAS DE JUVENTUD DE UN ARTISTA*

Oswaldo Muñoz Mariño

¿De dónde proviene mi vocación para ser artista?, me pregunto.

Estuve piensa y piensa de donde viene este asunto y era natural, claro, porque en mi familia había gente artista: mis parientes Mariño, mi madre, pero todos ellos improvisados nada más, pues era cosa de la época también.

Cuando mi padre compró un auto en 500 sucres, que era un platal en aquellos años, nos entusiasmó a todos en la familia, al punto que yo, inspirado, dibujé una cantidad de autos en las paredes de la sala, que los creía mal hechos porque mi madre y mis tías los borraron de inmediato lavándolos con jabón. Pero cuando mi padre supo de esta travesura, lo que él hizo fue comprarme una caja de acuarelas chiquita y un cuaderno de papel grueso, y yo me sentía en libertad de dibujar, al punto que en ocasiones no salía a jugar fútbol en la calle con mis amigos, que era lo que se acostumbraba hacerlo por las tardes. Recuerdo que dibujé un pastor, eso me fascinó, pero cuando lo vieron mis hermanos, dijeron que no pude haberlo hecho e, irritado, borré el dibujo para demostrarles que era verdad, mas cuando lo volví a hacer, no me salió como antes. Ese es mi primer recuerdo. Tendría seis o siete años...

Así que empecé con la acuarela y con el paso del tiempo la fui perfeccionando, incluso con consejos que me dio el maestro Leonardo Tejada, profesor de mis hermanas en el Colegio Maldonado de Riobamba.

Me acuerdo también que, al contrario de mis hermanos, yo no era muy apto para montar a caballo. Pero como estamos hablando de mis recuerdos como artista, le converso que, cuando ya tenía pinturas, en uno de los bastidores donde las señoras hacían bordados templé mi tela -seguramente recibí indicaciones de alguien- y dibujé una cara copiada de una estampa de un santo y la cara salió preciosa. Y ocurrió lo mismo de antes: cuando vinieron mis parientes y vieron lo que había hecho, no lo creyeron, y yo, molesto, en mi orgullo, borré la cara con mis manos pues la pintura estaba todavía fresca. De este hecho me quedó la huella de respetar lo que yo hago y no hacer mucho caso de lo que diga la gente. Y, así, empecé a dibujar como loco.

Mi papá era un personaje, estaba en la política, muy arraigado a la política y de ello nos platicaba en la mesa; tenía el gran mérito de platicar en la mesa a la hora de la cena y cuando ésta terminaba, no queríamos levantarnos para nada. Como habría sido la cuestión, que él

había leído la obra de Jorge Icaza y de ella nos habló en una cena, del final, cuando el ejército arrasa con los indios y el cabecilla, que estaba escondido con su hijito, se levanta y grita: «De nosotros es la tierra», pero grita en quichua: «Nucanchic Huasipungo». Es la primera vez que oí esa frase y nunca se me olvidó la escena. Mi padre murió cuando yo tenía catorce años.

Vine a Quito por insistencia de la familia, que decía que Riobamba era una ciudad sin nada que ofrecer y, además, porque ya no teníamos a nadie, solo a mamá. Cuando llego a Quito, provinciano del Chimborazo como era, me encuentro con una panorámica completamente distinta y opuesta, que ahora ya no existe. Porque en la capital ser de provincia era casi un pecado, pues, por cualquier cosa que le pasaba a uno, le decían «chagra» y le aumentaban cosas, calificativos. No sé de dónde venía la cosa, pero el provinciano era muy mal visto, el peor insulto era decirle «chagra». Yo me acuerdo de esto porque, cuando vivía por el barrio de San Diego, pasaba todos los días por la Universidad en dirección a mi colegio, que era el Mejía, y un día que los universitarios hicieron una huelga muy sonada, ponían carteles casi a diario; uno de esos carteles decía: «Chagras, hijos de tal», pero al día siguiente, alguien que se sintió aludido, hizo un cartel muy grande que lo colocó en la fachada de la Universidad, con esta leyenda: «Quiteños, hijos de chagras».

En el colegio pasaba lo mismo. Siempre con esto de «chagras» y a mí me molestaba muchísimo. Recuerdo que a propósito de las fiestas del patrono del colegio, que eran en marzo y que las preparaban con gran anticipación, convocaron a varios concursos y yo me metí en cinco: anatomía, zoología, geografía, química y dibujo. Me preparaba hasta altas horas, veían la luz prendida de mi cuartito y seguramente molestaba a los vecinos; los dueños de la casa eran los Paredes, el señor Lucio Paredes tenía una librería bastante grande, uno de los hijos fue embajador, el otro se llama Paco y hasta ahora tenemos una buena amistad pues es muy

simpático. Y, bueno, presenté mis trabajos y me gané los cinco premios, primer premio en todo, lo chistoso es que ahí me salía lo de chagra porque los premios daban en un aula que tenía escalones, llena de público, y uno tenía que bajar a recoger el premio mientras el público aplaudía y aplaudía.

Pues un día salió en el periódico un aviso en el que ofrecían empleo a una persona que sepa de pintura y me presenté, los dueños eran unos comerciantes judíos, y me mandaron a hacer unas caras de unas estampas; yo me maté trabajando y al día siguiente me dijeron que ya habían conseguido la persona que querían. Así que volví a buscar en el periódico y vi un anuncio en el cual pedían una persona que sepa hacer letreros y yo me fui, era una oficina de publicidad que quedaba por la calle Manabí, me acholé un poco al ver tanta gente que aspiraba al puesto. Entonces, el jefe de aquella oficina me pidió que hiciera unas placas y pinté con una reglita con patas -era la primera vez que la utilizaba- y gustó mi trabajo. Pues me quedé trabajando ahí;

**En mi familia
había gente artista:
mis parientes
Mariño, mi madre,
pero todos ellos
improvisados nada
más, pues era cosa
de la época
también**

el jefe se llamaba Efraín Diez, hermano de un periodista muy notable y parte de una familia de cierto rango intelectual. Yo hice mucha amistad con él. Mientras trabajábamos, escuchaba la emisora «La Voz de los Andes» y me decía que esa radio era culta, que en las tardes ponían música clásica que no era para todo el mundo y, así, iba platicando y platicando cosas. Tenía dos hijos, una niña y un jovencito, y como mostraba deferencia hacia mi persona, iba con frecuencia a su casa; seguramente yo estaba muy interesado en escuchar lo que él sabía. En esa oficina practiqué mucho lo que era pintura y dibujo, hacía lindísimos pergaminos con purpurina y a veces el señor Diez me soltaba cosas delicadas para que las elabore aparte; me enseñaba también geometría y dibujo técnico. Trabajé allí unos cuatro años mientras estudiaba en el colegio.

Cuando tenía como 17 años vivía bien al norte con la familia, en unos cuartos frente al cine Colón porque era más barato y porque eran



Salcedo, acuarela, 44 x 28 cm., 1988

unas casitas así nomás. Y en esa época ya no tenía trabajo y pasaba las negras, aunque en el colegio siempre me destacaba por mi habilidad para el dibujo. Y ocurre que en el curso había un joven de apellido Moreira, deportista a cuya mamá conocía bien mi familia. Pues una tarde llegó a casa un señor muy elegante, bien vestido, y pregunta por mí; se trataba del ingeniero Maldonado, un señor muy elegante, con sombrero, bien vestido, que por la familia Moreira sabía que yo dibujaba y me ofrecía trabajo. Imagínate qué gran gozo el que le vengas a buscar a uno para darle trabajo. Entonces fui a trabajar con este ingeniero, que tenía su oficina en San Agustín, en esa bella casa de la esquina, que la tumbaron. Ahí trabajé algún tiempo y me pagaba casi de contado; hice una gran amistad con el ingeniero y él me conseguía otros trabajos, por ejemplo, el levantamiento del edificio del Seguro Social, un rascacielos de tres pisos. Y cuando a este ingeniero le nombraron juez, teníamos que hacer levantamientos y con un ayudante nos dedicamos a esta labor, ganábamos buena plata.

Recuerdo también que una vez, cuando pasaba por lo que ahora es el Centro Cultural Metropolitano, vi un aviso en el que anunciaban clases de dibujo técnico y me metí porque, me dije, esto me sirve para lo que estoy haciendo. Y, así mismo, un día me matriculé en un curso de taquigrafía, que me gustó mucho y practicaba y practicaba. Me dije, voy a trabajar un día en el Congreso, porque ahí solo había un taquígrafo, pero nunca lo conseguí.

En ese tiempo se produjo la revolución llamada «la gloriosa» y le traen a Velasco Ibarra. Yo iba a tomar en taquigrafía todos los discursos de Velasco Ibarra y en la noche los traducía en mi cuartito, pero esto era de mi cuenta, eran discursos larguísimos.

En ese tiempo, con unos cuatro estudiantes del colegio Mejía que recién habían egresado, nos propusimos hacer una exposición gráfica sobre las maravillas del Ecuador. Le propusimos la idea a Velasco y pese a que en un principio la aceptó, cuando ya habíamos avanzado en el proyecto, negó la firma y nos sacó de la oficina. Lo propio gestionamos con el ministro de Obras Públicas a quien gustó el proyecto y nos consiguió unas tarjetas para que pudiéramos viajar en tren todo el tiempo que quisiéramos. Así que fuimos trabajando en el proyecto pero queríamos exponerlo también.

Y en esas gestiones fuimos a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que estaba recién fundada. En principio no pudimos hablar con su presidente, Benjamín Carrión, porque se encontraba en el Brasil. Todo un tiempo estuvimos a la expectativa. Y un día que nos avisaron que el presidente de la Casa había llegado, estuvimos nosotros esperándole, yo era el que mandaba, y veo que subía las gradas. Me causó tan buena impresión por su porte amable y su sonrisa, que le expuse la razón de nuestro trabajo, lo que habíamos hecho. Y el doctor Carrión se entusiasmó al punto que nos dio 3.500 sucres para que hiciéramos una

exposición en Guayaquil. Y nos fue tan bien, que, de regreso a Quito, a Benjamín Carrión se le ocurre hacer una gran exposición con nuestros materiales en el Museo Nacional, que quedaba en una casa antigua que la restauraron, ubicada en la calle Cuenca. La muestra ocupó todo el museo porque eran como cien trabajos del paisaje ecuatoriano y, aparte, nos fuimos extendiendo hasta hacer también retratos de algunos de nuestros principales escritores, Carrera Andrade, Icaza, Dávila Andrade, en los que incluíamos una biografía sintética de cada uno de ellos.

Tan buena acogida tuvimos en Guayaquil, que decidí quedarme allí y, en trato con un joven arquitecto de apellido Cárdenas, empezamos a buscar trabajo porque pagaban mucho más que en Quito. Un día, Cárdenas me habló de un trabajo en una compañía americana que había sido contratada para realizar algunas obras de construcción de carreteras. Después de una prueba que duró un día entero, nos contrataron para trabajar diez horas diarias, con una para poder almorzar. Me fue bien allí; al poco tiempo ya estábamos ambientados al trabajo y éramos tan prácticos como los empleados antiguos y no sé por qué estos gringos siempre vieron en mí algo especial, como que era mejor que los otros, al punto que luego de seis meses, me encargaron reemplazar al ingeniero que hacía, en láminas, la síntesis final del trabajo, y tan bien hice que me dieron ese trabajo en el cual ganaba todavía más, como 1600 sucres.

Mi idea de irme al exterior la tuve mucho tiempo atrás pero se fue concretando cuando trabajaba en Guayaquil. Como el contratista de las obras tenía también relación con el Municipio de Guayaquil, el alcalde solía venir a ver el trabajo y se ponía a platicar conmigo. Y un día me preguntó que cuál era mi proyecto cuando termine el contrato y yo le conversé que mi proyecto era irme de viaje al exterior, aunque no sabía con precisión a dónde. Hice amistad con el alcalde, y como ya se iba a retirar, había puesto una oficina en una casa antigua refaccionada por el malecón, que daba a la ría, lindísima, me invitaba a platicar en las tardes, eran dos socios, Francisco Amador Icaza y Eudoro Cevallos de la Jara, les gustaba que vaya, se burlaban de mi forma de hablar, y así pasábamos, pero hicimos una gran amistad. Para ellos trabajé unos proyectos sin siquiera ser arquitecto todavía. Y yo seguía pensando en irme.

Tenía eso en la cabeza, casi todo ahorraaba aunque no vivía mal, vivía en la 9 de Octubre porque los millonarios de la compañía vivían ahí y yo no era menos que ellos; los sábados a veces salía a bailar, pero no a gastar plata. Todo el tiempo mi obsesión era guardar plata para viajar.

Hasta que me encuentro en el malecón con dos jóvenes marineros, riobambeños, paisanos, de apellido Vallejo, que habían huido de la casa y se enlistaron en la marina. Les conté que quería viajar y no sabía a dónde, que no había transporte, que pasaban los días y las semanas y no había transporte. Y uno de ellos me sugiere que pida al ministerio, en Quito, que me den un puesto en el «Nueve de Octubre», barco que iba a carenar en Panamá. Y así es como obtuve un puesto en dicho barco, como invitado.

Hice amistad en el barco con todos los jóvenes marineros, quienes se habían graduado en el colegio militar, sabían de las máquinas y de todo; ellos me enseñaban pero más como curiosidad. Y como era invitado del ministerio, me dieron el camarote de adelante. Recuerdo que, cuando pasamos la línea equinoccial, el barco se paró para bautizar a los novatos, pintarrajeándolos, bañándolos con mangueras, botándolos al mar, era gente muy simpática; a mí solo me bañaron.

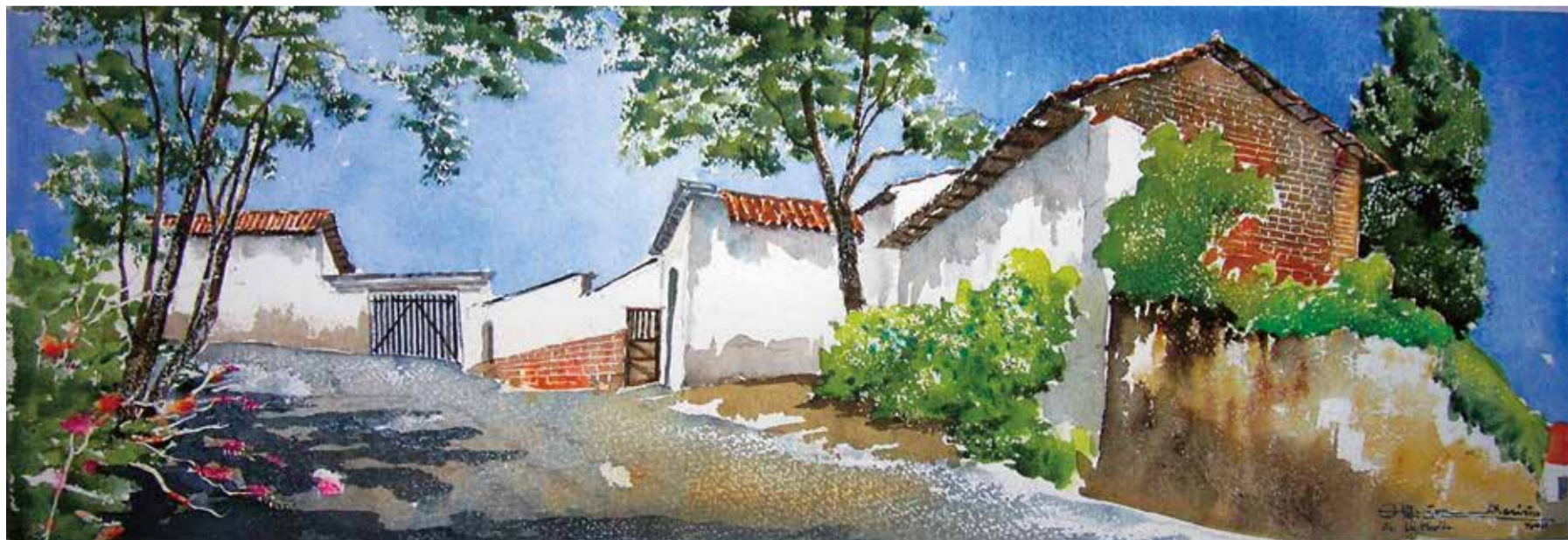
Demoró ocho días llegar a Panamá. Y allí dije, agarro un barco a México por el Pacífico, pero no había nave que pudiera conducirme, no había nada. Los del barco en el que habíamos llegado, me soportaban que viva en él pues la carenada del barco duraría como quince días. Yo salía a la ciudad y regresaba al barco. Uno de esos días fui a visitar al embajador del Ecuador en Panamá, el escritor Jorge Fernández; su esposa, musicóloga, me advirtió que era imposible conseguir transporte a México por causa del sistema de prioridades que estaba reservado para diplomáticos, ministros, oficiales, y a un jovencillo, que no es nada, como yo, eso era imposible. Pero un día me conversó que estaban preparando un banquete para 18 invitados, el presidente de la república y sus ministros y algunos diplomáticos, para lo cual estaba pensando elaborar unas finas invitaciones en papel pergamino. Así que fuimos a comprar el papel y ahí se me ocurre hacer algo original: una invitación doble en la cual aparezca, en un lado, el nombre del invitado y, en el otro, una plumilla con una vista de Quito. Y me pasé dibujando todas las invitaciones y gustaron muchísimo, que hasta aparecieron en el periódico. Eso sirvió para que el embajador me consiguiera un pasaje a México en un avión modernísimo, que hacía dos días de Panamá a México porque paraba en San José.

No tuve nadie que me recibiera en México. Como para mí era natural que al llegar, si se me hace un amigo, mejor, pues así ocurrió. Cuando yo llego a México uno me dice que puedo llegar al hotel «Velpra», pero me sonó como que me imponía, así que le dije si puedo o debo, y él me contestó que podía llegar donde yo quisiera pero que me sugería ese hotel porque era bueno y nada caro. Entonces tomo un taxi y me voy al hotel sugerido. Cuando el taxi pasa por la Plaza de la Revolución, yo veo una cosa gigantesca y arriba las cabezas de algunos próceres, todo de piedra, pero fijándome bien, sobre las cabezas observo a cinco tipos que estaban limpiando. ¿Sabes cuál fue mi expresión? Pues, este sí es un país, con una presentación de esta naturaleza.

Fui al hotel y me dormí. Al siguiente día me levanté temprano a comprar el periódico, para buscar casa. Me pasé todo el día buscando, me compré un plano de la ciudad; lo chistoso era que se veía el hotel aquí y la dirección acá, y digo, voy a éste, y era lejísimo; pasé todo el día de aquí para allá y encontré un lugar cerca del centro, había sido un palacio pero estaba venido a menos y medio abandonado. Uno de los salones de este palacio estaba dividido en seis cuartitos con maderas; ahí alquilé la camita, la maletita debajo. Yo tenía que salir a buscar trabajo, no había más remedio.

NOTA:

* Estas «memorias», que se las publica como homenaje al artista recientemente fallecido, corresponden al resultado del trabajo de edición de parte de una entrevista efectuada al arquitecto Oswaldo Muñoz Mariño por autor hasta el momento desconocido, documento que reposa en los archivos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión». En el trabajo de edición se ha buscado corresponder fielmente al sentido de las ideas expresadas por el autor en dicha entrevista.



Hacienda La Florida, acuarela, 56 x 19 cm., 2004

EL TEJIDO URBANO*

Liz Kuenke

Lo que hago es, básicamente, coser mapas de ciudades. Luego voy a estas ciudades, y coloco una mesa plegable en distintos espacios públicos, me siento allí y espero. La gente pasa por delante, y si quieren participar tengo una serie de preguntas para ellos.

Empecé a unir el bordado con los mapas hace más de diez años, cuando vivía en los Estados Unidos. Después fui a Barcelona y, como no era de allí, lo que de verdad me interesó fue saber cuál era realmente para la gente el significado de los espacios que me rodeaban. Por ejemplo, iba caminando por la calle, viendo las cafeterías, y las casas, las esquinas, y simplemente quería saber todos los recuerdos y los significados que tenían para la gente. Entonces, hará unos cinco años, empecé este proyecto «El tejido urbano» en mi propio barrio, en la Barceloneta. Y me gustó tanto hacerlo que lo quise hacer por todo el mundo. Hasta ahora lo he podido hacer en cinco continentes y la verdad es que quiero seguir repitiéndolo.

Mi objetivo principal es promover el diálogo entre las personas sobre el lugar en el que viven. Lo que más me interesa es que la gente intercambie sus opiniones y sus ideas. Para que esto ocurra necesito que estén un rato alrededor de la mesa. Por eso, si las personas solo tuvieran que dibujar en el mapa se irían en un segundo, el hecho de que coser sea un trabajo un poco más laborioso es muy bueno para el proyecto porque así se sientan un rato a coser y entonces empiezan a conversar entre ellos, a debatir las cosas, y esto es realmente lo que da vida a la propuesta.

También está el hecho de que me encanta ver a la personas hablando entre sí, gente que no se hablaría normalmente. En todos los sitios en los que he estado los habitantes acaban conociendo vecinos con los que nunca habían hablado antes, pero empiezan marcando el lugar donde viven, su edificio y encuentran a alguien que está marcando ese mismo edificio

y se ponen a hablar por primera vez. Me gusta mucho cuando eso ocurre.

A menudo encuentro que algunos sitios en el mapa se llenan con ciertos símbolos, positivos o negativos, y entonces se ve claramente las áreas de la ciudad a las cuales la gente le da importancia y que les gustaría preservar o cambiar en algún sentido.

Voy dibujando cada línea del mapa en la tela y mientras lo hago, es como dejarme empapar por el mapa

En mi proceso creativo primero escojo un lugar donde me gustaría ir, lo ubico en el mapa, imprimo este mapa en gran formato, lo monto en una caja de luz y empiezo a dibujarlo en la tela. Me gusta utilizar sábanas como tejido habitual, porque le da una calidad íntima. Así pues, voy dibujando cada línea del mapa en la tela y mientras lo hago, es como dejarme empapar por este. Después de dibujar llega el momento de coserlo. Primero escojo los colores. Me gusta usar colores que de alguna forma tengan relación con la ciudad onde estoy. Por ejemplo, Barcelona está al lado del mar así que he usado muchos tonos de azul. En el caso de Nueva York he usado tonos grises por todo el hormigón que hay. Cuando es el momento de coser uso un tipo de punto llama

do «puntada continua», es una técnica rápida y la aguja penetra muy poco en la tela, casi como corriendo sobre ella. Mientras voy cosiendo el mapa mi aguja corre por las calles, aunque prefiero imaginármelo como si estuviera caminando. Me gusta pensar que cuando coso las calles estoy paseando por ellas, explorándolas.

He escogido el bordado en este proyecto por varias razones. En primer lugar, simplemente porque me encanta, cuando lo hago, siento que estoy meditando. Me gusta al tacto y cómo se ve. A la vez es un homenaje a las mujeres de mi familia, especialmente a mi abuela Dorothy, quien se reunía con sus amigas para bordar, todas ayudaban en una misma obra y hablaban de sus vidas y del mundo. Siento que estoy dándole la vuelta a estas sesiones de bordado de mi

abuela al llevarlo a la calle, al espacio público, e incluyendo a desconocidos. Y no sólo a mujeres, por supuesto, también a niños y hombres, a todo el mundo.

Cada vez que tomo el mapa, la mesa y salgo a la calle, me pongo muy nerviosa. Nunca sé qué va a pasar o a quién voy a conocer. Qué personajes voy a encontrarme, qué sucederá. Y es este elemento de misterio lo que realmente me gusta. A veces suceden algunos inconvenientes, algún robo, pero al final de cada día me siento completamente desbordada por la generosidad que encuentro en los desconocidos que participan y por el amor que me dan. El proyecto renueva completamente mi fe en la humanidad.

QUITO

En Quito estuve acompañada por mi hermana ecuatoriana, Anahí, con quien viví hace años. Nos instalamos en parques y plazas de todo el centro histórico —que es precioso y está rodeado de verdes montañas—. Intentamos obtener permisos, pero la burocracia se interpuso en nuestro camino. De todos modos, al final no hizo falta tener papeles. La policía me molestó tan solo un día, pero la *troupe* de mujeres de mediana edad que estaban conmigo acudió a rescatarme defendiendo el proyecto y exigiendo a los agentes que se fueran.

Al igual que en los demás países, participó gente de todo tipo, desde mujeres indígenas —vestidas con sus trajes tradicionales—, hasta hombres de negocios vestidos convencionalmente, un poeta, un estudiante para payaso, un borracho que bordó un avión que debía llevarle a Londres, niños que estaban cerca participando en un taller para aprender a hacer cometas, niños que estaban trabajando en la calle lustrando zapatos y vendiendo dulces, abuelas con sus nietas, padres e hijos, vendedores ambulantes de comida o pequeños que vendían mandarinas por la calle y que escondían la fruta debajo de la mesa cuando la policía andaba por allí cerca.

Durante algunos días me instalé en un mercado de artesanos indígenas que vendían blusas bordadas a mano, faldas y mercancías de tela. Al principio, sospechaban un poco de mí, pero al final muchos de ellos participaron en mi proyecto. Fue genial porque muchos sabían bordar muy bien, así que hicieron diseños muy bonitos en mi mapa. Una de las mujeres estaba con su hija de tres años y ésta dijo de repente: «¡Huy, me pinché!». El consejo de la madre fue: «Así mismo se aprende: ¡pinchándose!» Un

chaval de trece años que trabajaba en el parque alquilando pequeñas bicicletas, bordó diez nombres distintos, ¡los de toda su familia! Dijo que intentaría bordar los nombres de toda la gente del parque, pero al final no le dio el tiempo para hacerlo.

Mucho más que otros países, la gente en Ecuador se volvía loca por bordar su nombre. Los niños bordaban sus nombres y luego me daban la mano, muy orgullosos. Mucha gente puso el nombre de sus hijos o de la familia entera. Algo que verdaderamente me sorprendió, y que no encontré en otro parte, fue que los chicos adolescentes bordaron el nombre de sus madres... ¡muchas veces antes que los propios suyos! Alguien me contó que eso es porque las madres son muy importantes en esta sociedad.

Conocí a mucha gente para la cual la familia es lo más importante. Todos los días vi a niños haciendo de padres o madres de otros niños o de sus hermanitos o hermanitas. Se ocupaban de ellos, de que no pusieran las manos sucias sobre la tela, de que no se metieran en problemas y les enseñaban a bordar.

La mayoría de los corazones marcados en el mapa se encuentran alrededor del casco colonial, cerca de la Plaza de la Independencia y, en menor medida, en el Panecillo.

El sitio con más marcas negativas fue La Marín, que la gente marcó como un lugar con mucha contaminación por culpa de los autobuses y muy insegura. Parecía como si todo el mundo quisiera que las cosas cambiaran en La Marín.

Otros lugares interesantes que la gente marcó fueron el ecuador («La mitad del mundo»). Un chico dijo que todo el Ecuador era su corazón. Otra mujer exclamó: «¡Le amo demasiado a mi Quito!».

NOTA:

* La exposición «El tejido urbano: la psicogeografía de la ciudad» de Liz Kueneke se presentó en las salas Kingman y Guayasamín de la Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión» del 11 de febrero al 3 de marzo de 2016.



ENTRETELONES DE LA EXPOSICIÓN «CHAMANES Y DIVINIDADES DEL ECUADOR PRECOLOMBINO»

Santiago Ontaneda Luciano

La exposición arqueológica «Chamanes y divinidades del Ecuador precolombino» fue exhibida en el Museo Quai Branly de París con mucho éxito, según lo atestiguan medios de comunicación franceses y los reportes de esta institución museal parisina.

Sin embargo, ¿qué estuvo detrás de su preparación? ¿Cuál fue el camino que tuvo que sortear?

La exposición empezó a prepararse durante el segundo trimestre de 2012 y nació como una pequeña muestra que originalmente iría a la República Popular China. Se trataba de una muestra de 25 piezas, que acompañaría a la Ministra de Cultura a la República Popular China, pero que, por problemas de logística no se concretó. No obstante, en esa visita se estableció el compromiso de presentar una exposición del Ecuador en el Museo Capital de Beijing, y, en reciprocidad, en el Ecuador debía presentarse una exposición sobre budismo chino.

Las dos exposiciones comenzaron a caminar en la parte técnica. En el caso de la muestra ecuatoriana, para el primer trimestre de 2013 la exposición ya había alcanzado las 70 piezas. Pero al mes de abril no se había llegado a ningún acuerdo formal por lo que el proyecto no continuó.

Eso no mermó mi interés por seguir investigando la temática del chamanismo, de la cual me había enamorado. Al fin había podido hallar,

en mis indagaciones conceptuales, algo que tenía la suficiente fuerza para explicar los procesos sociales, económicos, políticos y religiosos de las sociedades antiguas, pues el pensamiento chamánico viene a constituir la base de la ideología de la época. Así fue como continuó el proceso de investigación, mediante la revisión de fuentes documentales, el fichaje de la información pertinente y el procesamiento analítico correspondiente, lo cual permitió abrir nuevos temas y subtemas. Ya para el segundo trimestre de ese año, las ansias de conocimiento posibilitaron ampliar sus entradas temáticas hasta llegar a las 170 piezas.

El camino fue largo, pero lleno de emociones y retos

Ahí fue cuando me contactaron, en junio de 2013, para presentar los estudios en el Museo Quai Branly. Desde la óptica de los funcionarios de esa institución parisina, la situación se resume de la siguiente manera: el presidente de dicha institución había sido invitado años atrás por el Museo del Banco Central para que conociera y opinara sobre el proyecto arquitectónico de construcción de su museo en Quito. En esa visita dicho personero conoció las salas de exhibición del museo del BCE y se sorprendió sobremanera con el potencial de la arqueología ecuatoriana. A partir de ahí, vino una constante búsqueda para llevar una exposición precolombina ecuatoriana a París. En años posteriores, una primera propuesta ecuatoriana de exhibición sería rechazada por el museo parisino.

Los estudios preliminares de la exposición «Chamanes y deidades» fueron presentados en París, al Comité de Exhibiciones del Museo Quai Branly, en julio de 2013. Se entregó una presentación ejecutiva de la muestra, así como su guión museológico y su perfil museográfico, acompañado de un documento sobre la ambientación —se refiere a cómo nos imaginamos que va a quedar la muestra— e ideas centrales —herramienta que permite no salirnos de las líneas conceptuales trazadas—, a más de otro documento que gráficamente daba cuenta de las piezas seleccionadas de acuerdo a los temas y subtemas del guión. Casi inmediatamente, la exposición fue aceptada.

A finales de octubre de 2013 el Museo Quai Branly envió a Quito a una funcionaria de alto rango, titular de la Dirección de Desarrollo Cultural, con el fin de anunciar formalmente el interés de llevar la exhibición a París, con todos los gastos pagados por el museo francés. En las negociaciones que se dieron con las autoridades de ese entonces del Ministerio de Cultura, destacaron dos elementos importantes: el Museo Quai Branly presentaría la exposición en febrero de 2016 debido a que tenía una programación completa de exhibiciones para los años venideros; y, requería que la exposición se ampliara a 250 piezas debido a que la sala que la acogería era de 600 metros cuadrados.

Se aceptaron esos requerimientos, pero se dejó en claro que no era cuestión de aumentar indiscriminadamente el número de piezas, sino que para poder hacer aquello era necesario continuar con el proceso de investigación para abrir nuevos temas y subtemas. Así, durante el último trimestre de 2013, se amplió el guión museológico lo cual permitió seleccionar nuevas piezas arqueológicas, llegando a un total de 259.

En febrero de 2014 se entregó al Museo Quai Branly la nueva versión del guión museológico,





así como el perfil museográfico correspondiente y la selección de bienes de la exposición ampliada. A partir de ahí puede decirse que las dos instituciones —Ministerio de Cultura y Patrimonio y Museo Quai Branly— empezaron a trabajar de manera conjunta. Se suscribieron acuerdos de cooperación, los cuales formalizaban la relación interinstitucional y posibilitaban avanzar con el trabajo.

Con el equipo técnico del Museo Quai Branly, se realizó un análisis pormenorizado de la propuesta museológica y se vio que era viable museográficamente. Resuelto aquello, la tarea era trazar las líneas de trabajo para avanzar en la futura producción de la exposición y del catálogo.

En lo referente al catálogo, aparte del texto del guión museológico que serviría como artículo principal, se debía escribir otro artículo sobre arqueología ecuatoriana para que el lector pudiera tener una visión general de las sociedades antiguas del Ecuador, y, adicionalmente, se debían elaborar textos sobre veinte piezas maestras de la exposición. Como había que llegar a 250 000 caracteres, los editores del Museo Quai Branly solicitaron incluir un tercer artículo elaborado por un lector, que comentara el artículo principal. En ese momento se propuso que, en vez de aquello, se elaborara por parte de un especialista un artículo sobre la Amazonía ecuatoriana, pues hallazgos novedosos daban cuenta de la presencia temprana de redes de interacción en una región tradicionalmente olvidada, a la cual se la veía tan sólo como receptora de elementos culturales, pero que mediante esos descubrimientos se constataba la importancia del ser humano para transformar

el medio amazónico. Con ello el lector tendría una visión contemporánea de la arqueología ecuatoriana. Colateralmente, se debía pensar en los servicios profesionales de un fotógrafo para que registrara las fotografías de las piezas arqueológicas a ser publicadas en el catálogo. Por supuesto, todos los gastos a cargo del museo francés.

En cuanto a la exposición en sí misma, se debía elaborar el cederario bajo la modalidad utilizada por el museo parisino; esto significaba producir cinco distintos tipos de cédulas: de sección, de tema, de subtema, de vitrina y de identificación de objetos. Además, se debía conseguir el material gráfico (videos y fotografías) propuesto en el perfil museográfico, y entregarlo para su evaluación.

Un tercer frente de trabajo sería el relacionado con las piezas arqueológicas. Se debía proporcionar la lista definitiva de bienes culturales hasta una fecha determinada, pues aquel documento serviría de base para la futura elaboración de un contrato de comodato que garantizara el préstamo de uso de las obras.

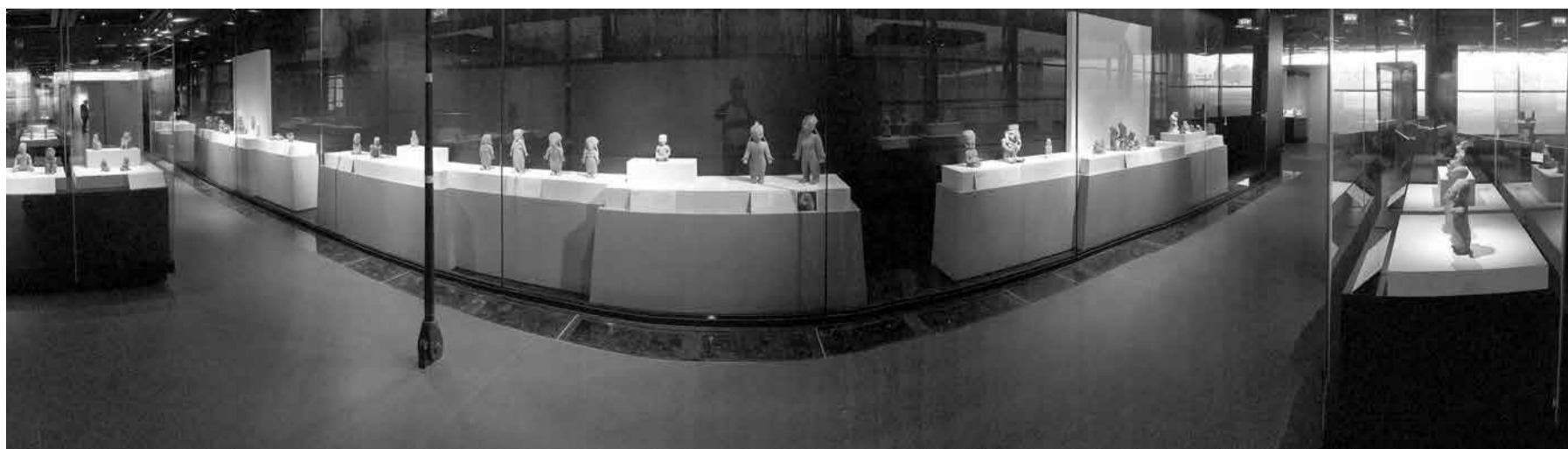
Así las cosas, el segundo semestre del 2014 fue decisivo. En agosto de ese año se entregó al Museo Quai Branly el cederario de la exposición. Pero su elaboración trajo como consecuencia una serie de modificaciones en el guión museológico y, por tanto, en el perfil museográfico. De lo que se trataba, era de lograr una entera correspondencia entre todos los documentos elaborados (guión museológico, perfil museográfico, mensajes de la exposición, ideas de ambientación, selección de bienes culturales y cederario), ya que si se hacían ajustes por aquí, necesariamente debían hacerse ajustes por allá,

pues opera un juego de ida y vuelta que permite pasar de lo general a lo particular, para fijarse así en los detalles.

El último trimestre del año se reservó a la elaboración del artículo complementario para el catálogo, al cual se lo llamó «Ideología e interacción regional en el proceso de desarrollo histórico-cultural de las sociedades precolombinas del Ecuador», el mismo que fue entregado al área editorial del Museo Quai Branly en diciembre.

Durante el primer trimestre del 2015 se produjeron los textos relacionados con las veinte piezas maestras de la exposición. Ahí se dio un viraje a la conceptualización de este apartado del catálogo, pues más que verlas como piezas maestras se las enfocó como obras que servían para tratar «temas sobre arqueología ecuatoriana» (por ejemplo, principales centros ceremoniales del litoral ecuatoriano, arquitectura de los templos, la tradición marinera ancestral, textiles del Ecuador precolombino, etc.). Colateralmente, en marzo se habían tomado las fotografías para el catálogo, realizadas por Christoph Hirtz.

Por su parte, durante ese trimestre el Museo Quai Branly se había dedicado a la elaboración del primer proyecto de escenografía de la exposición. Se lo revisó detenidamente y, por supuesto, surgieron dudas y cuestionamientos. Existían más de cien temas que tratar. A partir de ahí, se resolvieron problemas de circulación, de distribución de vitrinas, de distribución de piezas en las vitrinas, etc. Se entregó el material gráfico recopilado relacionado con iconografía de piezas arqueológicas, fotografías de accidentes geográficos y de



animales —considerados como deidades del mundo andino— que había conseguido de fotógrafos profesionales, y que servirían como elementos museográficos de apoyo. Además, se discutió el programa audiovisual.

Fue entonces cuando se planteó la posibilidad de colocar, como apéndice a la exposición, una vitrina con piezas de la cultura Mayo Chinchipe-Marañón, que consistían en ofrendas que acompañaron a personajes con atributos de chamán, lo cual posibilitaba incluir la temática sobre los importantes logros gestados en la alta Amazonía, y, de este modo, se lograba vincular aún más la exposición con uno de los artículos del catálogo, el cual había sido entregado por Francisco Valdez a finales de marzo. Con ello, las piezas de la exposición subieron a 265.

Estas piezas se incluyeron en el listado definitivo de bienes culturales de la exposición, el mismo que constituía la base para iniciar los trámites a fin de obtener la autorización respectiva por parte del Directorio del INPC para su salida temporal del país. Un documento esencial, entre otros habilitantes, era la póliza de seguro que cubría a los bienes culturales, obtenido por el Museo Quai Branly. En julio de 2015 se presentó el expediente completo y luego de un proceso técnico que incluía la inspección de bienes por parte del INPC, se logró suscribir el 30 de septiembre el contrato de comodato entre el Ministerio de Cultura y Patrimonio y el Museo Quai Branly. Con ello se estaba asegurando la presentación de la muestra en París. Para el museo era una etapa crucial, pues si no se llegaba a firmar aquel documento no se podía entrar en ningún gasto adicional relacionado con la producción de la exposición y del catálogo.

Como nota al margen debo señalar que en el contrato de comodato se hizo constar, en la versión francesa, el cambio de nombre de la exhibición. El museo francés prefirió llamarla «Chamanes y divinidades del Ecuador precolombino» aduciendo que el término «precolombino» facilitaba al público visitante ubicarse en el tiempo. En la versión española de ese instrumento legal, se mantuvo el título original.

Con el camino expedito, se implementó el segundo proyecto de escenografía de la exposición,

el cual había sido entregado por el museo en agosto de 2015 y revisado detenidamente en ese ínterin, haciéndose tan solo ajustes puntuales. A partir de ahí fue posible empezar a producir los productos del proyecto multimedia. Para el último trimestre del 2015 se entró de lleno en la producción de la exposición y del catálogo. Se tenían que cuidar hasta los mínimos detalles en ambos frentes. Sin embargo, la parte fuerte del trabajo recayó en el catálogo, pues se revisaron al menos tres machotes y se buscó cotejar la parte gráfica (fotografías de piezas e ilustraciones) con los textos. Para finales de diciembre de ese año, la parte técnica de la exposición y su catálogo estaban consolidados.

En enero de 2016 se ejecutó el plan logístico para el traslado de los bienes culturales a París, el cual se lo había concebido meses atrás. Durante la primera quincena de febrero se procedió a realizar el montaje, en el que intervinieron varios equipos técnicos del museo, para realizar las siguientes actividades: ubicación de las piezas en cuarentena para su adaptación al medio ambiente; constatación física de cada pieza para llenar su ficha de prelación respectiva; elaboración de anclajes de instalación para las piezas que así lo requerían; agrupación de bienes en la sala de tránsito de acuerdo a su ubicación en la secuencia expositiva, los cuales serían inmediatamente trasladados a la sala de exposición para su montaje; instalación de bienes en su sitio respectivo con sus soportes correspondientes; instalación de cedulario y señalética, así como de aparatos para la proyección de los productos audiovisuales; direccionamiento de luminarias. Todo ello correspondía a un plan predeterminado, para lo cual previamente se había trabajado en la escenografía y en la conceptualización gráfica y de iluminación, así como en los productos multimedia.

El día 15 de febrero se abrió la exposición, con tres eventos: en la mañana, se programó un recorrido por la muestra para los medios de comunicación; en la tarde, tuvieron acceso los profesionales del ramo (antropólogos, arqueólogos, museólogos, etc.); y, en la noche, el evento oficial de inauguración con invitados especiales y la presencia de los Ministros de Cultura de Francia y Ecuador. A la mañana siguiente, la exposición estaba abierta al público.

El camino fue largo, pero lleno de emociones y retos. Esta experiencia ha sido única, pues el hecho de trabajar a miles de kilómetros de distancia requiere de alta dosis de orden y disciplina. Como no se tiene al lado a los miembros del equipo para hacerles fácilmente cualquier consulta, el tiempo es más largo; no es lo mismo hablar con tu compañero de escritorio que enviarle un e-mail detallado en otro idioma y esperar su respuesta. El compartir experiencias con una las principales instituciones museales del mundo ha sido un privilegio.

Las piezas arqueológicas de la exposición han sido resignificadas con esta mirada

Sin embargo, lo más enriquecedor ha sido el indagar en este tema apasionante del chamanismo, el cual puede ser conceptualizado —dentro de las sociedades tradicionales— como una totalidad, en donde sobresale su dimensión ideológica. El conjunto de saberes, prácticas, principios éticos y espirituales detectados en este caso de estudio —el de las sociedades ancestrales— ha dado como resultado el encuentro de un conocimiento holístico de alta valía cultural. Las piezas arqueológicas de la exposición han sido resignificadas con esta mirada, lo cual puede abrir puertas para la discusión del chamanismo contemporáneo y sus nuevas formas de expresión, desde el análisis de las (dis)continuidades, transformaciones y rupturas.



CAMILLUS, EL OPTORAMA Y LA SOCIEDAD LICEO DE LA JUVENTUD EN 1874: UNA PROTO-HISTORIA PARA EL CINE LOCAL

María Elena Bedoya H.

Camillus Farrand fue un fotógrafo, geólogo y químico norteamericano que a su paso por la ciudad de Cuenca en 1874, tuvo la oportunidad de realizar unas exposiciones de su trabajo visual a la colectividad. Presentó, en aquel entonces, el famoso «optorama», una tecnología que utilizaba el principio de la linterna mágica, es decir, la proyección de las imágenes al exterior pero que a diferencia de ésta lo hacía con dibujos, el «optorama» utilizaba las placas de vidrio fotográficas. Este imaginero visual es uno de los precursores de la imagen proyectada en nuestro país, casualmente, sus visitas fueron registradas en la tranquila urbe cuencana.

Farrand era un viajero fotógrafo que había recorrido gran parte de los países andinos. Tanto Venezuela, Colombia, Ecuador como Perú, fueron retratados por el lente de su cámara. En Estados Unidos estuvo asociado a la casa de los hermanos Edward y Henry T. Anthony que funcionaba en Broadway, Nueva York. Este almacén se especializaba en la producción de aparatos y accesorios fotográficos. La investigadora de la fotografía ecuatoriana, Lucía Chiriboga, ha señalado que esta casa comercial aparece como comercializadora de imágenes de nuestro país y como oferente de productos en el mercado nacional hacia la década de 1860.

Farrand se inició como daguerrotipista en 1853 y colaboró posteriormente con la casa de Anthony. Las labores de este fotógrafo en Quito, y en particular con relación a su ascenso y descenso al cráter del Pichincha, fueron recogidas en el testimonio del viajero Hassaurek hacia 1862. En muchos lugares lo reconocen como el pionero en la fotografía estereoscópica. En nuestro país realizó varias imágenes de paisajes, procesiones religiosas, «tipos» populares, en ciudades como Quito, Ambato, Riobamba, Baños y el puerto de Guayaquil, así como de la amazonia ecuatoriana. Según Lucía Chiriboga su actividad en Ecuador se realizó entre 1862 a 1865, sin embargo, su presencia en Cuenca hacia 1874, nos permite ver que el fotógrafo tuvo una estadía mucho más larga e intermitente en nuestro país.

CUENCA, LA JUVENTUD Y LOS IMAGINARIOS

Queremos retratar el contexto en el cual Camillus Farrand se reunió con la novísima *Sociedad Liceo de la Juventud* de Cuenca. Este

encuentro fue documentado en el libro de actas de dicha sociedad (1873-1879). La fundación de la *Sociedad* se realizó el 12 de octubre de 1873 en la ciudad de Cuenca y tuvo una vida activa de seis años hasta 1879. Parece ser, según relata Ricardo Márquez Tapia, que tanto el obispo Toral como el jesuita Miguel Franco —que sería rector de la universidad— y Luis Cordero, serían los impulsores científicos y económicos de la misma (y de una sociedad antecesora llamada «La Esperanza»).

Su órgano de difusión fue la revista *La Luciérnaga*, auspiciada incluso por el sustituto de García Moreno, y presidente temporáneo Antonio Borrero. Entre sus miembros participaban destacados literatos como Luis Cordero, Honorato Vásquez, Miguel, Moreno, Antonio Borrero, Julio Matovelle, y otros. Esta *Sociedad* se constituye en un importante núcleo intelectual de pensadores asentados en la provincia austral, quienes estuvieron interesados en ejercer un tipo de sociabilidad alrededor de la literatura, la ciencias e intereses de estudio comunes hacia la década de los setenta del siglo XIX.

En sus actas de fundación, figuraban cuatro áreas de interés para el estudio organizadas por comisiones: historia, literatura, religión y ciencia. Además, cada uno de sus miembros debía publicar sus investigaciones en el órgano de difusión llamado *La Luciérnaga*; a la par de estas actividades realizaban funciones dramáticas en teatros preparados para el efecto, recitales, así como la presentación de novedades tecnológicas del momento. El amor por el mundo de lo ilustrado, artístico y científico se combinaba con las fuertes convicciones religiosas de sus miembros. Las prácticas de asociación al discurso, el ejercicio editorial y el espíritu de asociación voluntaria conforme a sus intereses, así como la generación de una biblioteca especializada, lo enmarcan dentro del espíritu de una comunidad de estudiosos replicada en la multiplicidad de gestos compartidos.

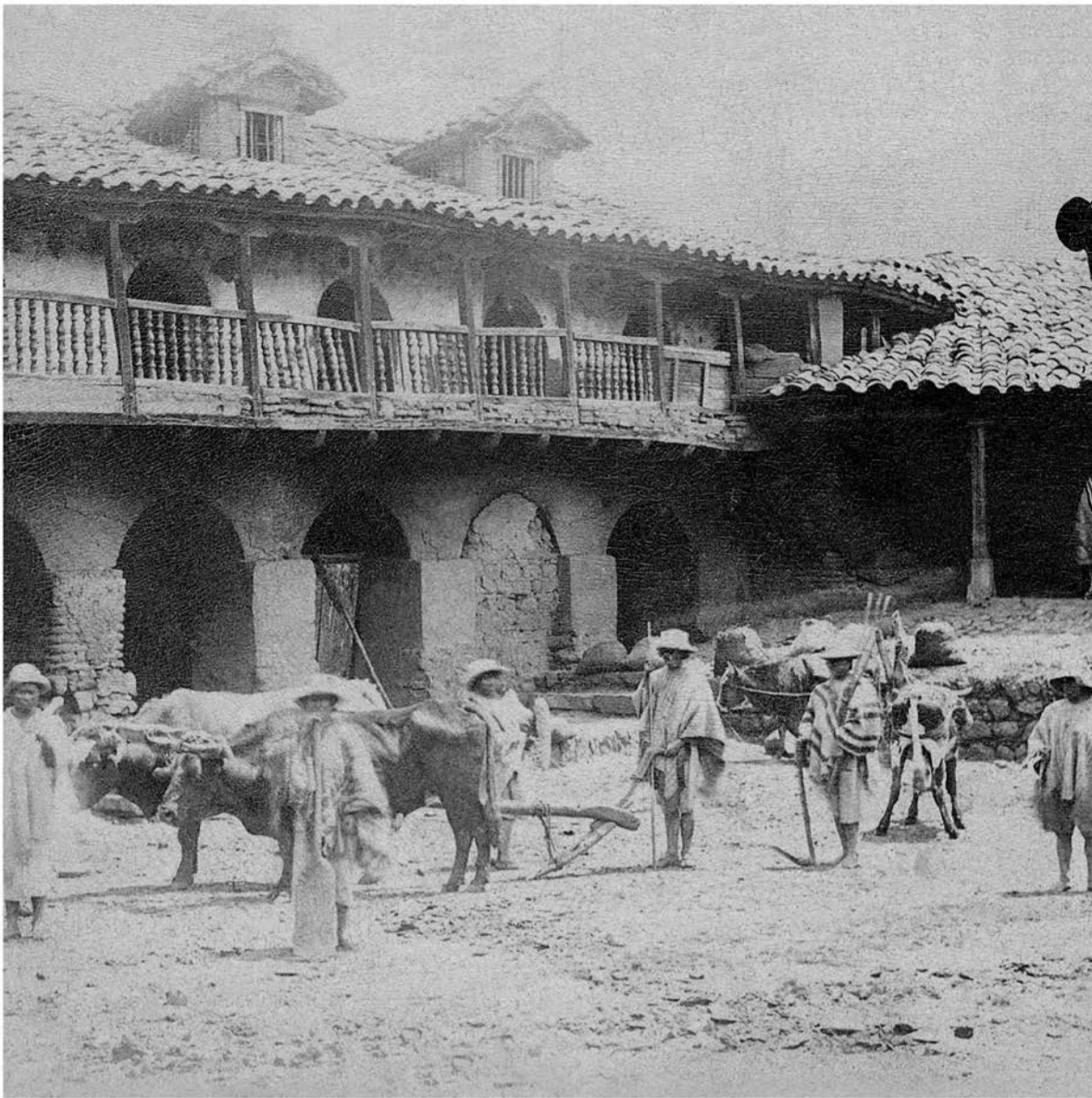
Camillus Farrand se vincula a la gente de la *Sociedad* y es nombrado socio activo. En 1874 presentó a los colegas de la sociedad el «magnífico optorama» con las imágenes captadas por su lente. El fotógrafo había llegado a varias ciudades de la región andina (Manizales, Mérida, Medellín, entre otras) publicitando su fotografía en espacios públicos con gran asistencia de personas. Imágenes del Niágara, monumentos europeos, paisajes de Venecia, entre otros, fueron presentados esa noche junto a poemas y recitales de los miembros del *Liceo*.

En la apertura de esta actividad, Farrand abrió la sesión con la idea: *God's pacific rays in the cold furrows and shadows of intelligences*, que fue la introducción de su optorama y sus imágenes. Sus acompañantes, fervientes católicos, recibieron esta declamación emocionados y emparentaron la luz de la ciencia con la luz que ilumina el mundo moral a través de Dios: ¡Maravillas de la Ciencias! Fue una exclamación conjunta. Julio Matovelle, presidente del Liceo, aprovechó esta oportunidad para señalar: «Aprendamos, pues, que el hombre ha nacido para vivir del sudor de su frente y de los esfuerzos

El milagro tecnológico es visto como experiencia divina en doble vía: es el progreso iluminado en imágenes, imaginado desde ellas, y a la vez, la configuración de un deseo entendido sobre las premisas de la fe

de su inteligencia: sepamos ver en las ciencias el arsenal inagotable que proporcionan a nuestra estirpe las armas para la conquista de la riqueza y la prosperidad que nos niega una naturaleza avara [refiriéndose a la del trópico]».

Matovelle elogia continuamente la tecnología ofrecida por Farrand, y dice sentirse obligado de ensalzar el «poder del Altísimo» y admirar la obra grande de sus manos, «la inteligencia creadora del hombre». Para éste, estas «maravillas de la ciencia» la materia y la máquina pueden hacer emancipar al hombre de los caprichos de la naturaleza, sigue Matovelle: «En estos días, señores, merced a los milagros de la luz y de su hija la fotografía, habéis admirado las espléndidas obras de la civilización moderna; os habéis asombrado, al ver tantos monumentos gigantes y tan grandiosos palacios; habéis deseado



*Antiguo convento jesuita. Ahora la hacienda de Lloa, al pie del volcán Pichincha, Camillus Farrand, 1862. PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co. Estereoscópica en albúmina. Publicado en la revista *Imaginaría* 15-16. Pichincha: julio-diciembre 2013, © Taller Visual*

hollar el terciopelo de sus salones y las baldosas de sus calles; *habéis anhelado viajar en sus ferrocarriles y navegar en sus vapores*. Pues bien, sabed que de estas comodidades y prosperidad disfrutaban únicamente los pueblos laboriosos».

Camillus Farrand responde a todos los elogios recibidos muy emocionado. Reconoce su deseo por encontrar a este «virgen y primitivo continente» donde posó sus ojos de «esperanza», además, el fotógrafo soñaba «hallar montañas vírgenes y selvas primitivas, tal vez contemporáneas a la creación: panoramas brillantes, perspectivas encantadoras, valles florecientes, raudales, torrentes, cascadas, nevados, volcanes, auroras y crepúsculos desconocidos». Al escuchar sus declaraciones y ver sus fotografías podríamos encontrar la propia medida de su deseo, transportándonos por las miradas demonónicas románticas y exotizantes sobre estos territorios.

Desde la idea de que la «fotografía es la luz y la verdad», Farrand piensa en ella como certificando la presencia que acompaña su relato visual. A sus asistentes les comenta, «la luz es una de las más bellas emanaciones», describe sus imágenes, acompaña las descripciones de los edificios, la aurora de la mañana y el crepúsculo de la noche. Su ejercicio apela al reconocimiento de la luz y sus potencialidades, al reconocimiento de una verdad a través de

esta tecnología. Termina Farrand probando que «la luz es atmósfera del infinito y pupila del ojo de Dios»; agradece a sus asistentes y al pueblo cuencano por ser culto, noble y moral, practicante «de la fraternidad del Evangelio y la cultura de los pueblos civilizados».

Imaginar la presentación del optorama en Cuenca como un acontecimiento histórico, en el sentido dado al concepto por el historiador Michel Bertrand, es decir, como algo que «raja el orden de las cosas» aquello que introduce una ruptura dentro de la discontinuidad del tiempo, es penetrar en el escenario en el cual las imágenes circulan en su nexa con la tecnología, como fenómeno físico de la luz y explicar desde el lugar de la fotografía el relato ideológico de su acontecer, como un milagro religioso. La muestra de Farrand en Cuenca es un punto de quiebre donde la ciencia es una verdad que puede ser explicitada en el hecho, la máquina, pero a la vez es reconocida como una magia divina.

Vemos entonces que Camillus Farrand inserta esta experiencia visual en un momento en que, si bien se conocía la fotografía por su circulación a través de tarjetas de visitas u otros formatos, no se visibilizaba como un oficio a nivel local. Este acontecimiento histórico opera, no solo porque ocurrió, sino porque desencadena una construcción de la mirada y el deseo ligado a la

fotografía como una práctica viajante que excita el desarrollo de una imaginación de Europa, de monumentos y paisajes; invita a ver, deleitarse de vistas diversas y de experiencias sensoriales. Es una pulsión escópica: esos ferrocarriles y vapores que se ven en el halo de lo civilizatorio y que se desea para el sí mismo como un «pueblo laborioso», en palabras del mismo Matovelle. El milagro tecnológico es visto como experiencia divina en doble vía: es el progreso iluminado en imágenes, imaginado desde ellas, y a la vez, la configuración de un deseo entendido sobre las premisas de la fe.

El viajero, y en particular este viajero, como bien lo relató Luis Cordero en un poema presentado durante estas funciones del «optorama», entusiasma, transporta y seduce, encanta y cautiva. Así, en la tranquilidad de Cuenca, estas primigenias sociabilidades siempre estaban dispuestas a recibir estas experiencias clandestinas, sensibles y subjetivas que conectaban sus intereses en el arte y la ciencia, pero también la religión y sus creencias, agradeciendo que «bajo el manto de la gracia de lo divino, podríamos sentirnos tocados por los rayos de dios que se movían en los fríos surcos y sombras de las inteligencias y sus magníficos productos». No cabe duda que para estos imaginarios juveniles del último cuarto del siglo XIX, la fotografía sería un eje sobre el cuál podrían representar un mundo anhelado de progreso y fe.

EL POPOL VUH EN TEATRO

José I. Donoso



Fotografías de Silvia Echavarría, revista *El Apuntador*

DE NUESTRA GÉNESIS

Quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos, las grandes inquietudes humanas de todas las culturas, han sido entre nosotros respondidas por la mitología de quienes conquistaron las tierras de lo que es ahora América. Historias de origen hebreo han alimentado nuestro imaginario desde tiempos escolares.

En vez de indagar en historias de origen ajeno hemos querido, recuperando el eco de nuestra memoria genética, respondernos a las grandes preguntas mediante la génesis intuida por la gente de este territorio geográfico y humano. Por algún misterioso inconsciente colectivo, aquello que contaron oralmente los maya quichés, se ha insertado y se halla hoy presente, sin que podamos saber cómo, desde los abuelos en las noches, al calor de las fogatas, a veces al fulgor del miedo.

Hasta nuestra imaginación asombrada llegaron las mismas historias y cuentos memorial de la gente de maíz: abuelos de nuestros abuelos.

EN LA ESCUELA DE ARTE DRAMÁTICO

Así se llamó entonces la que fundara Fabio Pacchioni, cuando por primera vez se pensaba que la formación de la gente de teatro debía responder a un proceso educativo formal y académico. La escuela fue parte de todo el movimiento teatral que el maestro, invitado por Benjamín Carrión como técnico de la UNESCO, diera lugar a este movimiento renovador de la escena en el Ecuador. Años 1966... 68, en

una Casa de la Cultura presidida por el mismo Carrión, era secretario general, Fernando Tinajero.

A través del *Popol Vuh* y *El libro de los libros de Chilam Balam* el maestro Ulises Estrella nos formaba al grupo de estudiantes de entonces, para que llegáramos a ser personas antes, mucho antes —decía él— que gente de teatro.

Impulsados por el sueño de ser actores, como dice José Saramago, quien recuerda a Pessoa y cita a Shakespeare:

Somos cuentos de cuentos contando cuentos, nada.

Qué otra cosa es la vida sino una sombra que pasa.

Un pobre cómico que se pavonea y se agita en un escenario durante la hora que dura su papel, pero del que nadie se acuerda un momento después.

Una historia contada por un idiota en medio de furia y alharaca, pero que no significa nada.

El idiota que cuenta historias y no se calla es nuestra propia vida, somos nosotros, porque somos los únicos seres en la tierra que podemos contarlas y escribirlas, pintarlas, ponerlas en música, construir con

ellas las casas en que vivimos y los caminos por donde andamos.

El simple pensar y el simple hablar cotidiano son ya una historia. De fingimientos de verdades y verdades de fingimientos se hacen pues, las historias.

En el fondo, creo que nunca seremos más que la memoria que tenemos y que esa es la única y plausible historia que podemos contar.

Somos cuentos de cuentos contando cuentos, nada.

Siete palabras melancólicas y escépticas que definen el ser humano y resumen la historia de la humanidad.

Por algún misterioso inconsciente colectivo, aquello que contaron oralmente los maya quichés, se ha insertado y se halla hoy presente

Este «libro de la comunidad» o «libro del consejo» nos sigue enseñando la historia de nuestros abuelos, de nuestros pueblos de los vínculos indescifrables, de quienes somos «seres de maíz amarillo, de maíz blanco, de maíz negro». Por eso, poner en escena el *Popol Vuh* es la respuesta que buscamos, gracias a los compañeros y compañeras del Teatro Ensayo, al pendiente antiguo de nuestra comprensión y realización en el teatro.

Los orígenes remotos de los mayas tienen tres mil años. Realidades, mitología y leyenda (otras expresiones de la realidad) forjada por catástrofes y luchas repetidas, los llevaron a concebir las crisis, como parte inevitable de la regularidad en sus sagrados ciclos del tiempo.

Así encontraron la comida y esta fue la que entró en la carne del hombre creado. La chicha de maíz fue su sangre. Así entró el maíz en la formación del hombre, por obra de los primeros abuelos. De masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres.

Crisis inevitables porque seguimos, seguiremos despertando la envidia de nuestros pequeños dioses:

Son demasiado inteligentes. Saben mirar el presente y el futuro. Quieren parecer dioses. Que se nuble su visión. Que solo puedan ver lo más cercano. Solo lo inmediato.

Los mayas viven. *Kanan may* guardián del orden sagrado o *may* (probable raíz del término *maya*) no desapareció con la extinción —no explicada del todo— de su extraordinaria civilización.

Muchas comunidades son hoy regidas por autoridades tradicionales, aunque solo en los lugares más aislados de las urbes modernas sus ancianos y sacerdotes practican un sabio conocimiento del orden sagrado y de su calendario. En sus escalas de tiempo, los hombres de maíz, esperan el retorno del decimotercer *b'aktun*.

Así dicen:

Nos han robado
Tierra, árboles, agua.
De lo que no han podido adueñarse
Es del Nawal.
Ni podrán.

EL GRUPO

El grupo del Teatro Ensayo hoy, con más de cincuenta años de creación y difusión, cuenta ahora con personas que siempre están en la escuela. Siempre formándose como actores, bailarines y aun acróbatas. Como se sabe el que mejor aprende es el que enseña. Buena parte de los integrantes a su vez comparten experiencia y conocimientos en la Escuela de Formación del Actor. En esta puesta en escena del *Popol Vuh*, primer estreno de este año, se ha tratado de aprovechar esas virtualidades.

El mito está más vivo que nunca, habla y respira en cada encuentro que es cada actuación, que se hace por una vez, única, como siempre en el teatro.

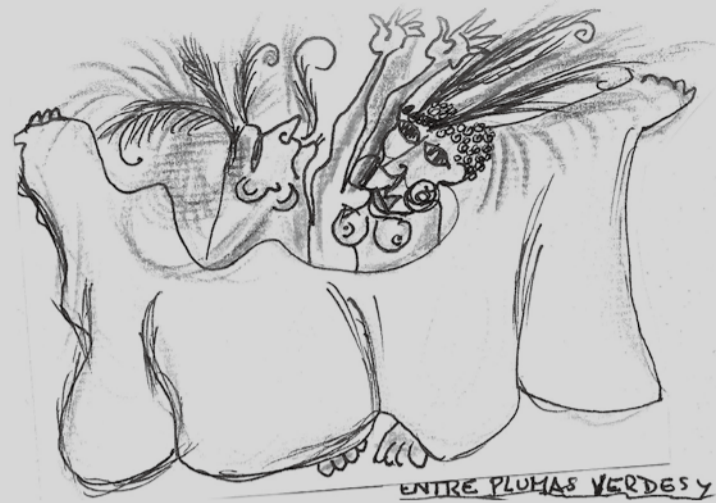
NOTA:

* Fernando Pessoa en la personalidad de Ricardo Reis, citado y recreado por José Saramago en *Somos cuentos de cuentos*, Aguilar, Colección Crisol XXI, Madrid, 2001.



La mujer se formó a partir
del árbol de sasakás.

Dibujo de J. I. Donoso



ENTRE PLUMAS VERDES Y

Dibujo de J. I. Donoso

Popol Vuh o «Libro de la comunidad»

Fernando Tinajero

Tardíamente descubierto, sujeto a innumerables avatares que incluyen robos, traslados, traducciones y otros accidentes, el Popol Vuh, o «libro de la comunidad» es el testimonio de una cultura precolombina cuya riqueza es comparable con las más altas expresiones de la antigüedad. Es probable que originalmente fue escrito en jeroglíficos; se sabe, sin embargo, que ya en el siglo XVI fue escrito en lengua quiché, pero usando el alfabeto castellano, por uno o varios indígenas cristianizados. Esta versión fue conocida ya al comenzar el siglo XVIII por el fraile dominico Fray Francisco Ximénez, quien lo tradujo al castellano. Aunque es evidente que fue intensamente interpolado, como se puede comprobar con la presencia de ciertos mitos hebreos en el texto que ha llegado hasta nosotros (la idea del diluvio, por ejemplo, o de los hombres hechos de barro), es posible descubrir a través de sus relatos las antiguas creencias del pueblo maya-quiché, antiguo poblador de la actual Guatemala y del sur de México. Imaginativo y poético, su riqueza simbólica conduce ciertamente al conocimiento de una sabiduría cuya grandeza se encuentra como coagulada todavía en las soberbias pirámides que construyó el pueblo maya para rendir culto a sus divinidades.

Trasladar este texto al lenguaje teatral ha sido, por supuesto, un audaz desafío. No solo que se trata de dos lenguajes que obedecen a lógicas distintas, cuyas equivalencias no siempre pueden mostrarse claramente, sino que la *mise-en-scène* escogida ha incorporado además los lenguajes propios de otras artes: la danza, la música, el mimo y lo propiamente teatral. En otros términos, José Ignacio Donoso ha asumido el trabajo de dirigir esta obra como un compendio de las artes visuales, cinéticas y sonoras tal como un conquistador asume el reto de internarse en un extraño e ignoto territorio. Ha contado, sin embargo, no solamente con los conocimientos y destrezas de su elenco, sino además con la inestimable participación de Marisa Créténier, en calidad de autora de una coreografía exigente y de gran simbolismo. El resultado, que el espectador sabrá juzgar en nombre de un derecho inalienable, es sin duda un hito en el ya largo trabajo del Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.



Fotografías de Silvia Echavarría, revista *El Apuntador*

UN TEMA BAJO DOS MIRADAS

MI PASO POR EL DIARIO *EL DÍA*

Luis Valencia Rodríguez

El diario *El Día* estaba ubicado en la esquina sur entre las calles Venezuela y Manabí de la ciudad de Quito. El acceso se hacía por la calle Venezuela y, luego de un corredor que daba a un patio, había una escalera que conducía a un pequeño recinto que se llamaba sala de redacción, cuyo jefe era don Julio Troncoso. En esa salita trabajábamos todos los que hacíamos el diario. A ese lugar llegaban los periodistas con noticias, como Juan Paz y Miño, Jorge Ortiz, escritor y profesor del colegio «24 de mayo» y otros. El editorialista era Víctor Gabriel Garcés. Todos entregaban sus trabajos al señor Troncoso, quien, luego de corregir, los enviaba a los linotipistas para que levantaran los textos y los imprimieran en una página de prueba que, a vez, era enviada al señor Troncoso para su aprobación o corrección.

Bajo la sala de redacción estaba un recinto de igual tamaño de esa sala, donde trabajaban los linotipistas, el empleado que recibía los cables de la agencia Reuters y las máquinas impresoras del diario. Se salía de este lugar hacia la parte derecha donde estaba una sala donde se recibían los pedidos de anuncios, así como la entrega del diario a los voceros que circulaban por las calles para vender el diario.

El fundador y director del diario era don Ricardo Jaramillo, quien venía muy raramente. Por ello, quien ejercía la dirección era su hijo, el mayor Mario Jaramillo (militar retirado).

En esa sala también trabajábamos los traductores, Holger Bucheli y yo, quienes nos turnábamos la tarea, una noche sí y otra no, de 7 a 7 y media hasta las diez u once, cuando terminábamos el trabajo. Nos retirábamos a nuestras casas, luego de tomar un café en un local de la calle Guayaquil. La traducción de las noticias internacionales de la agencia Reuters era frecuentemente del inglés (alguna vez del francés) al español. Teníamos, además, que escribir las noticias en un español correcto.

Utilizaba una máquina de escribir para presentar el texto al señor Troncoso, quien luego de aprobarlo o corregirlo también lo enviaba a los linotipistas para el mismo trámite que se hacía con todos los trabajos. El jefe de redacción siempre dejaba en las páginas correspondientes un pequeño espacio para el caso que haya alguna noticia de última hora que merecía publicarse, generalmente un resumen porque el espacio reservado no daba para más. En el caso de noticias internacionales, nos llamaban de urgencia para que fuéramos al diario a traducir esas noticias. Esto acontecía rara vez.

Nunca pensé que mis conocimientos de inglés y francés y el manejo de la máquina de escribir iban ser útiles para mí. El inglés y el francés comencé a estudiar en el colegio Mejía. El manejo de la máquina de escribir en un curso rápido en unas vacaciones de julio a septiembre.

Pasa a la siguiente página

PERIODISTA DEL PASADO

Enrique Echeverría

Inicié mi trabajo de reportero hacia el año 1956 en el diario *La Tierra*, en aquel entonces del existente Partido Socialista Ecuatoriano. Al parecer, pese a que no tenía estudios sobre periodismo, realicé labor eficaz, sobre todo obteniendo y publicando noticias exclusivas.

Esa circunstancia determinó que me llamaran al diario *El Día*, lo cual era ascenso notorio en cuanto a la ubicación en el ramo. Y, luego, que me propusieran en el diario *El Universo* el cargo de primer ayudante de la redacción en Quito. Allí permanecí alrededor de siete años. Continuaba con éxito en cuanto a noticias exclusivas, entrevistas, etc.

Al cabo de ese lapso, los señores Carlos y Jorge Mantilla Ortega me formularon una propuesta atractiva: que trabaje en la empresa en calidad de reportero provincial, con un sueldo que duplicaba al que estaba percibiendo en el otro diario. Acepté; y, desde entonces, con mi virtud de lealtad a prueba de cualquier eventualidad, allí permanecí ya no en el reporterismo sino colaborando con una columna de opinión.

La vida del reportero, por lo menos en esa época en lo que a mi conocimiento y experiencia se refiere, fue envidiable y hermosa.

Fuera del escritorio, pulula por una parte y por otra buscando informaciones novedosas exclusivas o las comunes.

En esa tarea hubo la oportunidad de mirar el desarrollo de nuestra política y de nuestros políticos desde el año 1948, cuando asumió el poder el señor Galo Plaza, y cubrir la información de esa área, continuando con la buena costumbre de obtener informaciones exclusivas.

Vi e informé sobre los efectos del terremoto de Ambato, donde estuve al siguiente día de ocurrido. Igual que en circunstancias similares surgió la solidaridad, pero las palabras no son suficientes para atender servicios y obras: el presidente Plaza cierto día dirigió esta invocación: *señores, lloren suces*.

Más tarde, cubrí información sobre el gobierno del presidente José María Velasco Ibarra, en dos períodos; luego, la administración del presidente Camilo Ponce Enríquez y hasta la del doctor Otto Arosemena Gómez.

Y aquí terminó la buena vida, porque me confiaron una subjefatura de información y ese trabajo se realiza en escritorio.

En esta nueva fase, el placer consiste en ejercer autoridad, «competente»; disponer de facultad para admitir, corregir y hasta vetar. Es una pequeña experiencia del sabor de autoridad.

El periodista es un ser humano especial. En edad juvenil o máximo madura, lleno de inquietudes, iniciativas y, sobre todo, de alegría.

Pasa a la siguiente página



MI PASO POR EL DIARIO...

El diario proclamaba que era de tendencia liberal, por lo que mantenía la oposición a gobiernos ajenos a esa ideología y que no respetaban las libertades públicas ni la democracia. Esa era la razón por la cual muchos ciudadanos adquirían *El Día*, pues consideraban que allí estaban sus pensamientos y aspiraciones. Pero, un periódico no subsiste solo con la circulación, y justamente con este requisito no contaba *El Día*, pues la publicidad estaba con *El Comercio*. Esto hacía que los sueldos que recibíamos llegaran con retraso. Como estaba en los últimos años de Derecho en la Universidad Central fui elegido síndico del Comité de Empresa, por lo cual visité frecuentemente al director para reclamarle el pago efectivo de los sueldos, aunque pequeños, para muchos trabajadores del diario, ayudaban a completar el presupuesto familiar. La respuesta fue siempre la misma: que había que esperar que mejorasen las condiciones financieras, y así fue que cuando el diario cerró sus puertas, canceló todas sus obligaciones pendientes, durante un año después del cierre.

Es necesario que resalte un gesto que abona favorablemente a *El Día*. Durante algunas semanas, Radio Quito, órgano de difusión del periódico *El Comercio* anunció que la noche del 19 de febrero se pasaría un programa de especial contenido. Este anuncio, como muchos que se escuchan por la radio no llamó la atención de los oyentes. Cuando llegó la noche del 19, una voz de Radio Quito, como un asunto extra y urgente, anunciaba que los extraterrestres, con armas luminosas y mortíferas habían llegado en un platillo volador a Cotacollao, y desde allí se acercaban poco a poco a Quito para aniquilar a sus pobladores. Cundió la alarma, y tanto más cuando algún locutor imitó las voces del arzobispo, del ministro de gobierno y de otras altas autoridades para pedir a los quiteños que tomaran precauciones. Muchas personas salieron a las plazas para suplicar que los sacerdotes de las iglesias cercanas salieran a fin de confesarlos antes de morir. Era el pánico.

En estas circunstancias, desde la misma emisora (Radio Quito) se pedía calma porque no era verdad que los extraterrestres habían llegado a Quito, sino que era una teatralización de la obra *La guerra de los mundos*, que solo tenía el propósito de divertir.

La gente reaccionó contra la emisora y muchas personas se dirigieron al edificio de *El Comercio* —calles Chile y Benalcázar— para increpar a los empleados de la emisora. Algunos llegaron con antorchas encendidas que las arrojaron al edificio, con lo que provocaron un incendio. Algunos empleados de la emisora lograron escapar por los techos de las casas vecinas. Pero otros, que no pudieron hacerlo, murieron carbonizados.

El diario *El Comercio* no pudo circular durante algunos días (un mes aproximadamente). La dirección de *El Día* ofreció la última página a *El Comercio* para que publicara lo que más podía interesarle. Este gesto de compañerismo entre los dos periódicos fue recibido en todo el país como un acto de solidaridad y de buena voluntad.

He aquí mis recuerdos de mi paso por *El Día*, recuerdos de mi juventud, de las personas con quienes traté en el diario, muchas de las cuales ya no están con nosotros, pero en todo caso recuerdos llenos de nostalgia de días pasados y que nunca más volverán.

PERIODISTA DEL...

Noche tras noche, en la sala de redacción de *El Comercio* se alternaba el trabajo intenso matizándolo, de lapso en lapso, por escenas de buen humor.

Si alguna ocasión hubo que matizar ese intenso y desgastante trabajo con un poquito de licor, la «chispa» aparecía pronta y amplia. De pronto, un periodista comenzaba por burlarse de otro, ese ánimo era acogido por lo demás y toda la redacción con sus diez y seis máquinas de escribir, cesaba para que cada uno, o unos dominantes, cumplan su tarea de burla y de jolgorio.

De igual manera, al cabo de no más de diez minutos, como si hubiese un acuerdo tácito, terminaba la distracción y volvía a escucharse el sonido rítmico de las diez y seis máquinas manuales de la época. En algún caso, con unos pocos tragos adentro, uno de ellos realizó la exhibición de baile flamenco sobre la superficie del escritorio: baile bien ejecutado, con todos los requisitos y ante el aplauso general de los otros quince compañeros.

Falta espacio para relatar verdaderas maravillas como las innumerables que allí surgían; mas, imperaba disciplina rígida y voluntaria en cuanto al cumplimiento del horario de las entregas de cada trabajo al jefe de información. Con su visto bueno iban a las máquinas de linotipo para el levantamiento del texto, pues esa sección tenía también un horario rígido en cuanto a la entrega del trabajo. Y ese trabajo a otra sección, para imprimir en papel. Y otra más, para hacer paquetes de cien números y despachar a provincias. ¡Todo funcionaba cual un reloj!

Sin embargo, constituiría pecado no revelar el suceso del pesebre de Navidad, en la época en que había concurso público, a cual más suntuoso que el otro. Pues en la redacción se les ocurrió elaborar también pesebre: el papel de Virgen María hizo una

señora de cuarenta años promedio, que tenía a su cargo la columna social. El Niño Jesús fue el periodista de menor tamaño. En ese pesebre había dos borregos y, lo más sorprendente, un asno. ¿Cómo consiguieron subir al animal al tercer piso? Habían hecho ensayos con el ascensor, pero el tal asno rebasaba con su cola y la puerta no podía cerrarse. Entonces, uno de ellos ingresó en el ascensor un tanto acostado, sujetando con su brazo la cola del animal.

Naturalmente se publicó la información con fotografía. Una comunidad religiosa estimó que constituía una ofensa grave a la religión y hasta amenazó con excomulgar. Recién nos dimos cuenta del exceso cometido... pero ya era tarde.

Así transcurrió la vida. Han pasado los años y siempre estamos recordando ese pasado extraordinario hermoso y feliz.

No importaba mucho el sueldo porque como dijo un día el jefe Luis Banderas Santacruz: «Aquí no se gana mucho, pero se goza».

Insisto: me refiero al trabajo periodístico de antaño. El actual, es sustancialmente distinto y espero que sea feliz, igual que ayer.



INVOCACIÓN A MARTE

Alvaro Alemán

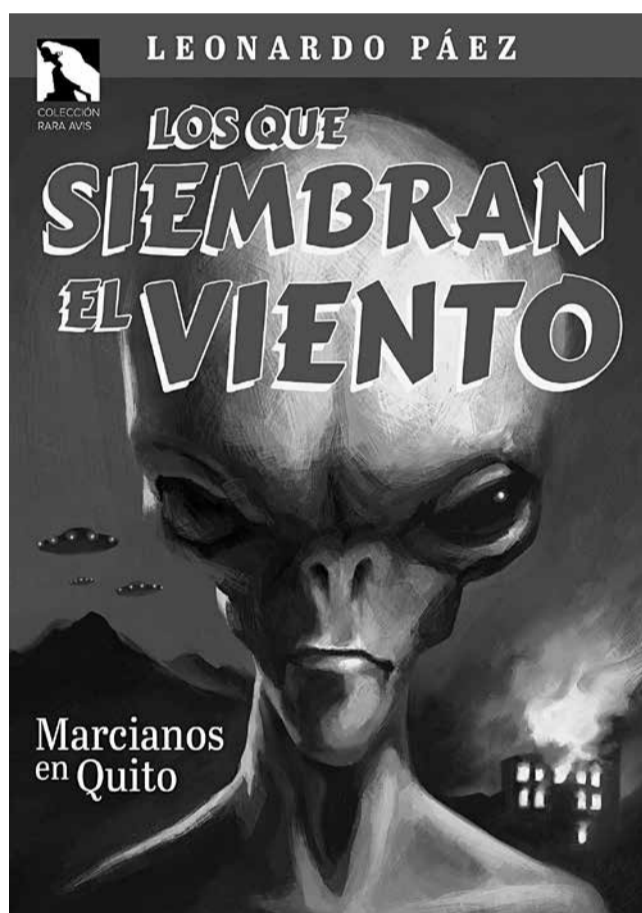
En la mitología y religión romana, Marte era el dios de la guerra, el protector de soldados y agricultores, segundo en importancia a Júpiter y el más relevante de los dioses militares. Su festival se celebraba en marzo, el mes nombrado en su honor, al igual que el día martes. La influencia de la cultura griega lo identifica con Ares pero la condición y el carácter de Marte difieren fundamentalmente de su contraparte griega que con frecuencia emite un trato despectivo y hasta de rechazo a la deidad. En Roma su altar se erige en el llamado Campo de Marte, que toma su nombre de la deidad y del que se dice fue dedicado por Numa, el semilegendario segundo rey de Roma, conocido por su amor a la paz. Aunque se concibe a Marte como una fuerza destructiva y desestabilizadora, Marte, paradójicamente, representaba, en Roma, el poder militar como modo de asegurar la paz.

Aunque Ares fue el hijo de Zeus y de Hera en la tradición griega. Marte fue hijo de Juno sin ayuda masculina. Júpiter había usurpado la función materna al dar a luz a Minerva directamente de su cabeza, o de su mente. Para restaurar el equilibrio, Juno buscó la ayuda de la diosa Flora, que mediante una yerba mágica localizó una flor cuyo contacto producía la fertilidad. Recogió entonces la flor por medio de un ritual, tocó el vientre de Juno y así la impregnó.

Digo todo esto a propósito de *Los que siembran el viento* de Leonardo Páez, con un ojo puesto en el titular de una revista argentina, publicada en septiembre de 1949, ocho meses después de la quema del edificio de *El Comercio* (la quema de tres medios en uno, *El Comercio*, *Últimas Noticias* y *Radio Quito*), con el título de «Aquí está», que incluye una entrevista al locutor radial Luis Beltrán Gómez, de esa fatídica noche y que lleva el titular «No conviene jugar con los marcianos».

Esa amonestación empata perfectamente con el título de la novela de Páez, a su vez una alusión bíblica a Oseas 8:7: «Los que siembran el viento cosechan tempestades». Tanto el titular que registra la escabrosa naturaleza de la experiencia de Beltrán, cuanto el título de la obra del autor de «la tuna quiteña» acuden al ámbito de la condena. De hecho, la novela puede leerse,

como una vez dijo Agustín Cueva respecto a *Cumandá* de Juan León Mera, como un mea culpa, esta vez no de la conciencia feudal, sino como la expiación simbólica requerida por parte del hombre que una vez se situó en el epicentro de una moderna y pujante cultura urbana y popular y que, décadas más tarde al episodio del 12 de febrero de 1949, encontró la oportunidad para redimirse.



Esto toma forma en cuanto el autor/protagonista experimenta, en el transcurso de la novela, varias muertes distintas. La primera tiene lugar cuando, como reportero y actor del radioteatro, enviado especial al cráter en Cotocollao donde han aterrizado los invasores, Leonardo Páez relata lo siguiente: «El torrente de luz viene a mi yo lo espero... ¿Qué me ocurre?... ¿estoy reduciéndome? ¿Voy a desaparecer?... no, no, no... ¿qué ha sido de mí? Aaaahhh». La novela sigue: «Ahora el locutor: Atención, atención control remoto en Cotocollao... queremos un comprendido... ¿alguien nos escucha? ¿Qué ha sucedido, dios mío?... ¿oyeron uds, amigos del aire? ¡Fue un grito de agonía!... Un espantoso grito... ¡El más destacado cronista de sucesos ha sido desintegrado!... Leonardo Páez ha muerto».

Esta es su primera muerte, llamémosla simbólica, la segunda tiene lugar en la propia radio Quito, durante la escaramuza que enfrenta

una turba enardecida con un edificio cerrado y que pronto establece una línea de comunicación con los artistas: «Han declarado: sus vidas serán respetadas, nos interesa únicamente el que sabemos. Nos interesa, carajo, el hombre de la mente diabólica que siendo quiteño, por desgracia, a Quito ha traicionado, poniéndolo patas arriba».

El objeto de la ira de la multitud es Páez a quien un linotipista heroico le dirige estas palabras «A los tipos de abajo, por montones, que te aguardan para matarte, y que no me explico por qué no suben, acabo de tirarles un buen cuento, y cáete muerto, me dejaron subir, definitivamente no podés arriesgarte, los otros, pero vos viejo, no, vos sois el director de esta cosa, vos sois periodista, y lo peor, vos sois el hombre popular, y siendo así, te has vuelto la piedra de toque y en consecuencia cholo, tenis que joderte».

Páez atraviesa peripecias increíbles que lo llevan a refugiarse en el norte del país, para hacerlo, adopta la identidad de un chagra, de un hacendado (dando así muerte a su identidad urbana), y cuando finalmente logra exonerarse legalmente de la tragedia de *Radio Quito*, enfrenta una muerte adicional:

Al voltear la esquina, al rato menos pensado, como aldabonazo en puerta de iglesia, «Ah, bandido, por fin estás pagando tus fechorías» aura, andá, andá, a seguir publicando noticias falsas, como hacías en *El Comercio*, sinvergüenza.

Esta es la muerte social, el ostracismo, la deshumanización de Leonardo Páez en tanto actor cívico. Es esta la muerte más dolorosa, la que lo lleva al autoexilio y a su desaparición, luego de haber sido protagonista, de una incipiente industria cultural que nunca logrará despegar de estos orígenes vergonzantes.

Los que siembran el viento es así, como todo texto literario, a la vez la tumba y el lugar de resurrección del autor; en el caso de Páez, es el sitio que rememora sus múltiples muertes: la simbólica, a manos de extraterrestres que mediante un rayo de calor, anticipan la piromanía que lo va a amenazar físicamente en un edificio; la social, que deja caer sobre él el peso del desengaño y la memoria del peor de los pecados: la desnudez psíquica o tal vez la candidez pública de la ciudadanía.

Pero más allá de aquello, la novela nos concierne no como advertencia o como episodio edificante sino precisamente como todo lo contrario de aquello, como muestra de la audacia artística de vanguardia, como prueba máxima de la capacidad del arte para provocar asombro. Páez tuvo un éxito inusitado, su

condena es justamente aquello que ocurre en el momento de apoteosis. Como dice uno de los testigos presenciales en la novela, luego de que se han apagado las cenizas:

Qué manera de morir, carajo, en Cotocollao... yo no hacía sino llorar... Caí como un animal, me creí de cabo a rabo, faltó muy poco, asicito, para que abortara mi mujer, bueno, la otra, y hasta ahora anda medio mala...

Digámoslo con mayor claridad: la radio-teatralización de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells constituye el mayor logro artístico de la historia de la república, con creces. Y es ese triunfo el que tanto Páez como los historiadores del suceso construyen como fracaso. Porque las dimensiones de ese éxito espantan. Páez anticipa una literatura para el siglo XXI, una literatura construida de manera colectiva, multimediática, adaptativa, que se sirve de todos los recursos tecnológicos existentes, que, sobre todas las cosas, parte de una comprensión íntima de las audiencias a las que se dirige, resultado de un proceso de diálogo con las mismas. Una literatura dispuesta a tocar el alma del pueblo, de modos múltiples, y a sufrir en carne propia las repercusiones de ese acto, una literatura que dialoga con lo sagrado.

La historiografía sin embargo, junto con la jurisprudencia y la administración pública, aprendieron cosas muy distintas de la transmisión: la inesperada y sorpresiva reacción de las audiencias, junto con el vandalismo, sirvieron para censurar futuras transmisiones, para clausurar la inventiva radial, para condenar la creatividad comunicacional y la diversidad expresiva, para aunar la homogeneidad cultural predecible en lugar del hallazgo inesperado.

Luego de la transmisión, en un hecho poco conocido, el gobierno tomó la decisión de cerrar la estación de radio por dos años. El comunicado decía lo siguiente:

Con el fin de evitar que, en lo sucesivo, se produzcan imprudentes radioemisiones que pudieran ser origen de fatales acontecimientos,

se nos ha dado a conocer que el Sr. Ministro de Defensa encargado del despacho de gobierno propondrá, en la sesión del consejo de gabinete, que se celebrará hoy, que se dicten reglamentaciones adecuadas a fin de poder revisar oportunamente los programas radiales que se presenten, mediante la creación del cargo de inspector artístico y cultural de radiodifusión, quien tendrá la obligación de leer previamente los libretos de obras teatrales que vayan a ser radiados.

Esta temprana anticipación de una SUPERCOM registra el legado de temor, aunado a un espíritu de censura que intentó en el pasado y que intenta en el presente, a nombre de un paternalismo que se imagina benevolente, condenar la provocación expresiva. Amplificar el miedo ante lo diferente, rehuir de todo aquello que tenga potencial para crear perturbaciones.

Pero es precisamente en esa zona de inestabilidad oculta, que es como Franz Fanon una vez llamó al pueblo, donde radica la posibilidad de entendimiento. Es precisamente esto lo que Gerald Graff, desde la pedagogía progresista llama, «enseñar el conflicto», un aprendizaje a través de confrontar ideas, de defender ideales, de entablar disputas, de armar debates, de cebar pasiones, un aprendizaje encendido, personal, político, marcial o marciano. Lo contrario es una sala de clases, o una esfera pública, o un escenario mediático, diseñado para evitar el conflicto, para mostrar armonía, para celebrar el triunfo de la calma y la ausencia de todo rastro de diferencia, incluyendo las diferencias de opinión.

Empecé invocando la figura de Marte, al igual que H. G. Wells, como lo harían en ese mismo sentido, años más tarde, Edgar Rice Burroughs, Orson Welles, Ray Bradbury y nuestro propio Leonardo Páez. Para todos ellos, la invocación a Marte fue también una invocación a la guerra, porque es en el conflicto; es decir, en la guerra de los mundos, donde se vislumbra, sin garantías, la verdad. El mundo del autor que lucha con el de las audiencias, y provoca catástrofes, o

visiones trascendentales. Seguramente Leonardo Páez ya pensaba aquello al mostrarnos la más aterradora realidad posible: que los marcianos no eran entes malévolos e invasores sino algo mucho más siniestro. En sus propias palabras: «inesperadamente, qué horror, con repentino y grosero tajo diagonal, habrás visto, el locutor corta la actuación, bárbaro, la detiene y con gesto de palabra espantada, *tararac*, zampa la noticia: Nos invaden los marcianos, nos invaden... los marcianos, los marcianos, cianos, cianos, nos, nos, nos».

La presente edición de *El Fakir* invoca

a Leonardo Páez y su tercera, o cuarta resurrección, en el nombre de la diferencia (incluida la alienígena), de la provocación, de la colaboración participativa, del asombro, de la tempestad.

Leonardo Páez, *Los que siembran el viento*, El Fakir, Quito, 2016, 132 páginas.



ORNITOFANÍA EQUINOCCIAL

A PROPÓSITO DE LA NOVELA *TODAS LAS AVES*

Segundo E. Moreno Yáñez

La novela *Todas las aves*, de Alfonso Reece Dousdebés, se abre con una escena impresionante, la grandiosidad del páramo andino, inmenso mar cubierto con el embravecido oleaje del *ishu* y surcado por los altos navíos de roca de las cumbres, se desbarata con un rumor que oculta el silbido del viento y espanta a las gaviotas montañosas. Acompañado de una leve polvareda se acerca, tumultuoso, un tropel de reses montaraces, arreadas por los *chagras*: elegantes vaqueros tocados con sombreros de fieltro, vestidos con rojos ponchos de lana y zamarras de piel de borrego, y adornadas sus botas con tintineantes espuelas. Montan caballos pequeños enjaezados con primor, descendientes de las cabalgaduras conquistadoras, hábiles para franquear el ganado, diestros para evitar las cornadas de los irascibles bovinos y fuertes para aguantar el jalón de un gran toro enlazado. En sus manos llevan los valientes *gauchos* ecuatoriales largos cabestros para enlazar a los astados más cerriles. Un venado sorprendido por la estrepitosa toreada escapa páramo arriba, mientras el torrente vacuno, entre mugidos y polvo, desciende revoltoso, camino abajo, hasta los corrales. En el encierro las reses son seleccionadas y sus lomos marcados con la divisa en hierro candente del dueño de la hacienda.

En medio de innumerables anécdotas narradas entre bromas y risas, todos los *chagras* participan del abundante almuerzo, cuyo centro son dos terneras que giran sobre el fuego, ensartadas en aparejos de hierro. Junto al dueño, vestido también de *chagra* y sobre una plataforma, están sus amigos invitados y los comerciantes de ganado, en espera de pingües negocios. Les acompaña el protagonista de esta novela, el padre Guillermo Manrique, «elegante señor de chompa de gamuza y gorra chavalera», cura de una parroquia rural y pobre situada en las breñas orientales de la cordillera, al pie del gigante volcán Pucaurco. Por su iniciativa y con la ayuda de voluntarios extranjeros había hecho famoso al pueblo con la producción y comercio de textiles elaborados con lana de alpaca. En una feria

de artesanías y como paladín de la teología del desarrollo, responde a un reportero: «Fui nombrado párroco no gerente de *Pucaurco*. Hago capillas y no fábricas... pero ocurre que la práctica religiosa hace que la gente progrese, es el resorte ético que empuja a los pueblos al trabajo, al ahorro, a la solidaridad, a la sobriedad, así se ha construido esta noble realidad». El futuro de Pucaurco será el ecoturismo, con programas de observación de «todas las aves» del páramo y con los cóndores (*Vultur gryphus*), como su principal atractivo pues, de acuerdo a su joven amigo Gonzalo Velasco: «en los contrafuertes

la renuncia a la directa degustación de una novela que podría ser calificada con la metáfora de un juego de la rayuela sobre los páramos ecuatoriales. Coherente con mi profesión de antropólogo, prefiero hacer una lectura creativa, rayana a una hermenéutica de *Todas las aves*, desde el subconsciente hierofánico de la antropología andina.

EL QUITO EQUINOCCIAL

En la hipótesis de que el *onphalos* del Quito aborigen coincide con la actual iglesia catedral, se advierte que en el solsticio de diciembre el Sol nace al norte del volcán Antisana sobre el paso de la cordillera Real que, a través del inclemente páramo de Guamaní se abre al valle de Papallacta, para después seguir su camino sobre el volcán Ilaló. En esa misma fecha el Sol se encamina hacia Lloa y se oculta detrás del cerro Unguy. Como observa Luciano Andrade Marín en su estudio sobre «La desconocida región de Oyacachi»¹, en el solsticio de junio el Sol naciente aparece por detrás del Pucará de Moyabamba: una colina tricúspide situada en el páramo de Chumillos, entre el macizo de Pambamarca y la erosionada caldera volcánica del Puntas; este fenómeno solar, que parte en dos el año, anuncia el período seco y coincide en los Andes ecuatoriales con las fiestas de acción de gracias por la cosecha. El ocaso solsticial de junio tiene lugar sobre el cráter antiguo del volcán Guagua Pichincha.

Por otro lado, es importante señalar que en los dos equinoccios el Sol recorre, aparentemente, desde los páramos que se elevan sobre Oyacachi, al Sur del cerro Puntas, y su ruta de Oriente a Occidente pasa al norte del volcán Ilaló para, finalmente, ocultarse al Occidente de Quito, sobre el macizo volcánico del Pichincha, en dirección al actual pueblo de Chiriboga. Ambos equinoccios dividen al año ritual-agrícola andino en un medio año *hanan* (del 21 de marzo al 21 de septiembre): período de maduración, cosechas y descanso de la tierra, frío y masculino, con sacrificios sangrientos de propiciación al mundo salvaje; y *hurin* (del 21 de septiembre al 21 de marzo): ciclo de germinación y crecimiento de las plantas, cálido y femenino, tiempo de propiciación al mundo doméstico con la sangre derramada en las «batallas rituales».



rocosos del Pucaurco habitaban probablemente tres parejas de estas enormes aves».

Es común que en la «pre-lección» de una obra literaria se ofrezca un atractivo resumen de la misma con el objeto, inconsciente quizás, de ahorrar al público su lectura. Este no es el caso, pues, según mi opinión, sería incentivar

Una hermenéutica antropológica de la novela *Todas las aves* permite identificar, dentro de una geografía sagrada, las rocas gigantes del volcán Pucaurco (monte rojo) con el cerro Puntas, cuyas agudas cumbres se tiñen de rojo al ser bañadas por los rayos del Sol vespertino. En sus flancos orientales y en una hoya abierta hacia las selvas amazónicas, casi siempre cubierta de niebla, se esconde una miserable aldea: Pucaurco que, sin lugar a dudas, alude a Oyacachi. Una estribación del «monte rojo» (puca-urcu) clausura al pueblo, y un páramo muy inclinado hacia el sur lo ha aislado a lo largo de siglos. Lo llamaron Wañukingu, la curva de la muerte, pues fue mudo testigo del óbito de muchos caminantes que no resistieron la altura de casi cuatro mil metros o, agotados y débiles, fueron sorprendidos por las ventiscas y nevadas. Construida la carretera, aumentó la funesta reputación del sitio, más conocido como el paso de Guamaní; su sombría notoriedad está atestiguada con las cruces pintadas de blanco que marcan el lugar donde los transportes se han precipitado por las laderas cubiertas de *ishu*. La prolongación del camino del sol equinoccial, hacia el poniente, nos lleva hasta las playas de Punta Palmar, lugar donde La Condamine, en marzo de 1736, grabó sobre la roca más sobresaliente una inscripción para determinar el punto de la costa donde es cortada por la línea equinoccial. Las playas de Punta Palmar están cercanas a la reserva «Bosque Seco» y aledañas al caserío de Tabuga, en la novela llamada *Bocana del Chandutu*: reserva llena de monos y de innumerables aves, entre ellas, garzas reales, pleitistas y fantasmas, *guacos* de mal agüero, flamencos, ibis, patos-serpiente, halcones enanos y, especialmente, murciélagos devoradores de insectos y mordedores de ganado.

CHAMANISMO Y ORNITOFANÍA

El conocido etnólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff en su estudio iconográfico *Orfebrería y chamanismo*², hace este aserto: «la imagen alada simboliza tanto la ascensión a las alturas como también el descenso a los avernos». No admira, por lo tanto, que en la iconografía de varias culturas de la Costa ecuatoriana sean frecuentes las representaciones de chamanes voladores. A modo de ejemplos se podrían mencionar una figurilla bahía interpretada como «danzante», provista de huecos en los hombros en los que se podían colocar alas postizas; así como la hermosa máscara que representa una cabeza humana alada, fabricada en oro y con los ojos y dientes de platino, expuesta en el Museo Nacional de Quito y atribuida a la fase *Tumaco-La Tolita*. En este contexto no es posible dejar de mencionar la presencia iconográfica en las culturas arqueológicas ecuatorianas, desde finales del Formativo, del águila harpía (*Harpia harpya*): ave considerada todavía por los chamanes amazónicos como uno de los principales espíritus auxiliares. Contrapuestas a las águilas, «espíritus del día», están presentes,

como «espíritus de la noche», algunas aves depredadoras nocturnas; tal es el caso de los búhos (*Pulsatrix perspicillata*) y lechuzas (*Tyto alba*). Es fundamentado el razonamiento de Andrés Gutiérrez Usillos, en su vasta obra *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes. Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico*³, de que:

La lechuza puede asociarse, como en México, por un lado a los shamanes y por otro a divinidades relacionadas con la muerte. Su oponente simbólico serían las águilas (diurnas) que cumplen también la función de mensajeros entre el mundo terrenal y los seres superiores (en el caso de la lechuza con relación a divinidades del inframundo).

También son aves diurnas los Kurikingues (*Phalco boenus carunculatus*), mencionados ya por el quiteño Antonio de Alcedo, en 1789, en su «Vocabulario de las voces provinciales de América»⁴. Esta es su descripción:

Curiquingui o Beteado de oro, llamada también Ave del Inca; [...] es mayor que una gallina, con las alas y la cola más largas; es de color pardo claro, manchado de ondas de amarillo muy subido, o color de oro, por lo que le dan el nombre; [...] es enemiga de las culebras, que embiste poniendo por escudo el ala para defenderse de sus picadas hasta que la mata y separa la cabeza para comer el resto. Dicen los naturales del reino de Quito que si alguna vez la muerde la culebra corre apresuradamente a buscar una yerba con que se libra del veneno.

En la Sierra Central ecuatoriana todavía los danzantes, disfrazados de curiquingues, acompañan en los «pases del Niño» y celebran con la «danza de los curiquingues», inconscientemente, el retorno del sol en el solsticio de diciembre. No es, por lo tanto, superflua la afirmación que Alfonso Reece pone en boca del cura Manrique:

Los maravillosos avatares divinos... los dioses. Muchos de los pasajes de la Biblia son, como todos sabemos, parábolas o metáforas, pero me gusta pensar que ese pasaje de la paloma fue así, literalmente. Las señoras bordadoras casi me tienen lista la casulla blanca con un kurikingue bordado sobre la espalda.

UN JUEGO DE RAYUELA

En su *Léxico de vulgarismos azuayos*⁵ describe Alfonso Cordero Palacios el juego de la «rayola», más comúnmente conocido como «rayuela». Se realiza del siguiente modo:

Se trazan en el suelo nueve cajones contiguos, siendo los tres primeros rectangulares, los cuatro siguientes de forma triangular, pues que resultan de dos líneas que se cortan al modo que una X; el que viene a continuación, rectangular, y el último, proveniente de un arco de círculo que concluye la figura. Los cajones se llaman: primero, segundo, tercero, lunes, martes, purgatorio, infierno, descanso y shapó.

Construida la figura, comienzan los niños el juego:

Mediante tejos que van arrojando sucesivamente en cada cajón, después de sacarlos del anterior, valiéndose para ello de uno solo de sus pies [...] Los niños se alternan entre sí, o bien, cuando el que comenzó la partida pisa en una de las rayas del trazado, ya cuando usa de los dos pies, o ya

cuando saca el tejo por cualquiera de los dos lados de la figura [...] Gana la partida quien, habiendo llegado primero que todos al shapó saca su tejo de él correctamente, y en virtud de un solo impulso dado con el pie que tenía asentado. De entre los cajones, el más propenso a producir fracaso es el que se dice descanso, ya que allí se permite mientras se está en él, asentar los dos pies, porque de él se saca el tejo de cajón en cajón y sin que ni una sola vez dé éste en cualquiera de las rayas que lo forman.

Como en los cuadros devotos que representan el «purgatorio», no podía faltar en la novela un ángel carismático que, con peligro de quemar sus alas, arrancara del fuego a las almas para presentarlas al supremo Juez.

No hace falta ascender hacia el infinito sobre el lomo de un cóndor (*Vultur gryphus*), desde los farallones del Pucaurco y, menos todavía, a bordo de un «nanosatélite» en peligro de colisión con la basura espacial rusa; bastará nuestra imaginación o, quizás nuestra fe en El Shaddai, el Dios de las montañas, para, en un ejercicio de mitología del folclor, dibujar desde lo alto la figura de una

rayuela sobre los páramos equinociales. El «shapó» podría estar en el pueblo de Pucaurco (Oyacachi); el «descanso», cajón el más propenso al fracaso, en la curva de la muerte Wañukingu (Guamaní). Quito, con sus pueblos como Chiricoto (Lincañ —el Inca— o Cotocollao) y haciendas como La Luisiana, hoy barrios aledaños de la capital, en medio de dos líneas que se cortan como X, podría estar asentado en los triángulos «purgatorio» e «infierno». Dentro de sus límites urbanos están presentes colegios como el Americano, la Academia Militar Ecuador, el clásico y ahora inexistente Loyola y el afamado San Gabriel; sus iglesias y parroquias orientadas a los ricos como la del Santísimo Sacramento (¿La Paz, Santa Teresita?), y sus conventos de frailes y monjas donde se pueden escribir, siguiendo

la tradición mística quiteña, libros sobre «teología marina», considerados heréticos por los inquisidores y metáforas divinas de santos y animales pelágicos por los afectos a la mística. No olvidemos que en medio del período colonial, como explica Hernán Rodríguez Castelo⁶ en su obra *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVII* el carmelita fray Martín de la Cruz, director espiritual de la mística quiteña Gertrudis de San Ildefonso, al justificar el título que ha dado a los dos tomos de autoría de la «venerable virgen» monja del convento de Santa Clara: *La Perla Mystica escondida en la concha de la Humildad*, hace el elogio de Quito: «por ser esta ciudad la concha mystica que en sí contiene tan inestimable margarita».

Como en los cuadros devotos que representan el «purgatorio», no podía faltar en la novela un ángel carismático que, con peligro de quemar sus alas, arrancara del fuego a las almas para presentarlas al supremo Juez. Es el padre Lucas Carretero, sobreviviente de muchos infartos, jesuita que, como Marco Vinicio Rueda, revitalizaba la fe y piedad cristianas con las disciplinas ascéticas orientales.

Los primeros cajones de la rayuela se confunden con las playas del Pacífico: allí está la Bocana del Chandutu, quizás el caserío de Tabuga, cercano a Punta Palmar. Acompañados de los «patillos andarríos» (*Actitis macularia*), aves de la Atlántida, según el biólogo Gonzalo, que alcanzaron a escapar de la catástrofe, el padre Manrique y su joven amigo se acercaron a la cascada del río Chandutu, donde con una cortesía que prevaleció sobre sus ansias lascivas, el sacerdote perfumado, como en una hierofanía

acuática, pudo admirar, desnudo, más que un ángel para su iglesia, un efebo renacentista.

HIEROFANÍA FINAL JUNTO A UNA APACHITA

El naturalista e historiador jesuita Bernabé Cobo, en su monumental obra titulada *Historia del Nuevo Mundo*, finalizada en 1653, al relatar las obras de la naturaleza que adoraban los indios del Perú, menciona las cordilleras nevadas, las peñas, los riscos y las quebradas y, particularmente:

Los altos y cumbres de los cerros y collados, que llamaban *apachitas*: adoraban estos lugares, diciendo que cuando acababan de subir la cuesta arriba y llegaban a lo alto, descansaban allí de la subida. Tenían hechos grandes montones de piedras, así en las dichas *apachitas* como en las llanadas y encrucijadas de caminos a los cuales hacían también reverencia y ofrendaban». Al pasar por las *apachitas* «les solían echar como ofrenda *coca* mascada, plumas de varios colores, y cuando no se hallaban con otra cosa, les arrojaban el calzado viejo, un trapo o una piedra; y destas piedras así ofrecidas vemos hoy muchos montones en los caminos. Hacían esta ofrenda cuando iban camino, porque las dichas *guacas* los dejasen pasar y les diesen fuerzas; y así decían que las cobraban con esto; y cuando otra cosa no tenían, les daban otra ofrenda tan ridícula como las referidas, y era que, arrancándose las pestañas o cejas, las ofrecían⁷.

No está fuera de contexto el embarazoso cajón del «descanso» de la rayuela equinoccial como lugar para percibir, en medio de un ardor indecible, el espíritu que se alejaba de vuelta a sus moradas celestiales. Wañukingu o curva de la muerte, adornada con una *apachita*, se transformó en el lúcido punto del mayor rito iniciático, la muerte, del cura Guillermo

Manrique. Enraizado en la madre tierra, pero cerca del cielo, contempló, por última vez, el paisaje inmenso como la revelación final de lo sagrado. Dos gaviotas montañosas pasaron sobre su cuerpo que, como el de un ahogado, «flotaba en el mar inmenso del *ishu*, la paja dorada que recubre el embravecido oleaje de los cerros». Al día siguiente, los kurikingues, semejantes a querubines machos con rostros de águila y los cóndores, arcángeles enlutados, descubrirían el cuerpo inerte, «cuando se hubiese disipado la niebla que comenzaba a cubrir todo el macizo del *Pucaurco*». Había terminado el juego de la rayuela con la hermenéutica de la «ornitofanía equinoccial» de un cuento que, además de su embeleso, nos invita a buscar un sentido teleológico al maravilloso relato de *Todas las aves*.

NOTAS:

¹ Andrade Marín, Luciano (1952). «La desconocida región de Oyacachi». En revista *Anales*. Quito: Universidad Central del Ecuador, pp. 5-64.

² Reichel-Dolmatoff, Gerardo (2005). *Orfebrería y chamanismo*. Bogotá: Villegas Editores, p. 67.

³ Gutiérrez Usillos, Andrés (2002). *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes. Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico*. Quito: Abya-Yala, p. 214.

⁴ De Alcedo, Antonio (1967). «Vocabulario de las voces provinciales de América». En *Diccionario Geográfico-Histórico de las Indias Occidentales o América*. Madrid: Ediciones Atlas, tomo IV, p. 302.

⁵ Cordero, Alfonso (1957). *Léxico de vulgarismos azuayos*. Cuenca: CCE, p. 228.

⁶ Rodríguez Castelo, Hernán (1980). *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVII*. Quito: Banco Central del Ecuador, p. 383.

⁷ Cobo, Bernabé (1956). *Obras del P. Bernabé Cobo*. Madrid: Ediciones Atlas, tomo II, pp. 166 y 203.

Alfonso Reece, *Todas las aves*, Planeta Ecuador S.A., Quito, 2013, 300 páginas.



LIBROS

Bajo la higuera de Port-Cros. Cartas a Alfredo Gangotena. Edición en español y traducción de Cristina Burneo

Francisco Proaño Arandi

La higuera bajo la cual, en el período de entre-guerras, solían reunirse y conversar como en un clima de paz los amigos de Jules Supervielle, en su casa de verano de Port-Cros, la paradisíaca isla situada frente a las costas de la Provenza francesa, constituye el eje simbólico en cuyo torno giran las voces de este libro polifónico, extrañamente entrañable, profundamente revelador y de hermoso título: *Bajo la Higuera de Port-Cros*.

Digo «en paz», puesto que el tiempo que enmarca aquellos coloquios, los años veinte y treinta del siglo pasado, habría de derruirse pronto al impacto de la Segunda Gran Guerra y en el advenimiento de una época signada no solo por el Holocausto, durante la conflagración y antes de ella —uno de los episodios de mayor barbarie y antihumanismo que recuerda la historia—, sino también por el fantasma del terror nuclear, circunstancias, una y otra, que harían perder la fe en el hombre mismo, aun cuando fuese por unos breves e intensos años, a toda una generación, la de la segunda postguerra.

Entablada la guerra, Supervielle y los otros artistas e intelectuales que visitaban la isla con regularidad —Paul Valéry, Saint-John Perse, André Malraux, André Gide—, ya no volverían a ella. Para el poeta ecuatoriano Alfredo Gangotena, uno de los contertulios de ese círculo mágico formado en derredor de Supervielle, el tiempo de Port-Cros terminaría mucho antes, cuando su retorno a la patria en diciembre de 1927, pero la sombra de esa higuera, símbolo cordial y distante de los fecundos años vividos en París, no dejaría de proyectarse en el nuevo universo al que se vería abocado: el tiempo de la nostalgia y también del exilio.

En el poema que dirige a Gangotena, a Quito, Supervielle hace relación a la higuera y a la sentida ausencia del poeta ecuatoriano:

No hagas caso de las muchas semanas que han pasado
Desde la plática postrera
En el jardín de Port-Cros
Bajo la higuera que conoce a Michaux y bajo cuya
/sombra
Te hicimos venir entonces por los caminos del espíritu
Para sentarte en el sitio de honor
Que se reserva al ausente

Este libro, que se presenta en su traducción castellana, evidencia una estructura y sentido peculiares, anunciados ya en el subtítulo: *Cartas a Alfredo Gangotena*. Fruto de una dilatada labor de investigación y recopilación, el volumen pone en manos

del lector las cartas y mensajes que los intelectuales amigos del poeta le dirigen, por distintos motivos, tanto durante su estadía en la capital francesa, cuanto después, en el período de su regreso al Ecuador. Varios de ellos constan en la lista de los frecuentes contertulios de Port-Cros, entre ellos, Henri Michaux y Max Jacob, el propio Supervielle. Los demás, son igualmente ilustres: Jean Cocteau, Hubert Dubois, Antonin Artaud, André Gaillard, Jacques Viot, Pierre Morhange, Julien Lanoë, Pierre-Louis Flouquet. Y también Marie Lalou, la vagarosa poeta que le escribe desde Lille, la mujer con la que Gangotena entabló una intensa relación amorosa epistolar desde Quito y a la que nunca llegó a conocer personalmente.

El apartado dedicado a Marie Lalou es el único que incluye cartas de Gangotena, al menos dos. El resto del libro viene constituido por las misivas de los diversos correspondientes, textos que van dibujando al cabo el perfil del poeta y reconstruyendo, en el decurrir de una historia fragmentaria, primero, la saga existencial y creativa de Gangotena en París, desde el momento que entra en contacto con los personajes que le escriben, y después, a partir de diciembre de 1927, el proceso de su creciente alejamiento, casi diría, de su paulatina invisibilización ante los ojos de sus amigos europeos, con excepción de aquellos que no llegó a conocer sino solo a través de su correspondencia: la elusiva y apasionada Marie Lalou y el editor belga de *Nuit*, Pierre-Louis Flouquet, en cuyos mensajes nos será dado intuir, tal vez escuchar, la proximidad de los tambores de la guerra en toda su intensidad.

Felizmente, cada capítulo dedicado a uno y otro de los correspondientes de Gangotena, viene precedido por una suerte de semblanza del personaje, centrada siempre en el origen y posterior evolución de su relación amistosa con el poeta ecuatoriano. El resultado es, no solo contar con una aproximación plural a la figura de Gangotena, sino también a la de sus amistades intelectuales en el París de los años veinte. Como dice Cristina Burneo, hacedora principal de esta edición de las Cartas, «un libro es siempre una confabulación», y este lo es en grado sumo, habida cuenta de los conspiradores que lo han hecho posible: Georges Sebbag y Mireille de Lassus, los editores franceses, Ana María Trujillo —que tuvo a su cargo los textos escritos originalmente en español— y la propia Cristina. Debe subrayarse el rol de la Universidad San Francisco de Quito, que publica el libro. Y de la Alianza Francesa de Quito, por su apoyo. Y las voces, ahora apagadas, de los amigos de París.

Entre las múltiples impresiones que nos genera la lectura de esta nutrida y multifacética correspondencia debe destacarse la atinente a la general admiración que la poesía de Gangotena concita en sus amigos europeos. Jean Cocteau no duda en decirle: «Gangotena, usted tiene genio» y le urge, como los demás, a que publique su libro. Ese primer libro vendrá, pero solo aparecerá cuando Gangotena se encuentre de regreso en el Ecuador: *Orogénie*. Igualmente muestras de admiración y aliento pueden encontrarse en la correspondencia de Max Jacob, Henri Michaux y los demás.

Max Jacob, eremita en la abadía de Saint-Benoit-sur-Loire y figura prominente de la vanguardia literaria del momento, le expresará asimismo, sin ambages, la fe en su poesía y se admirará del don del Espíritu Santo que Gangotena parece poseer: el haber logrado dominar en muy poco tiempo la lengua francesa, con la maestría que demuestran sus textos. Antonin Artaud, futuro creador del Teatro de la Crueldad, en carta enviada a Quito en

septiembre de 1933, le agradece el envío del libro de Gangotena, *Absence*, y afirma la pertenencia de los dos poetas «a una vasta alianza subterránea de los mejores». En la misma carta, Artaud expresa:

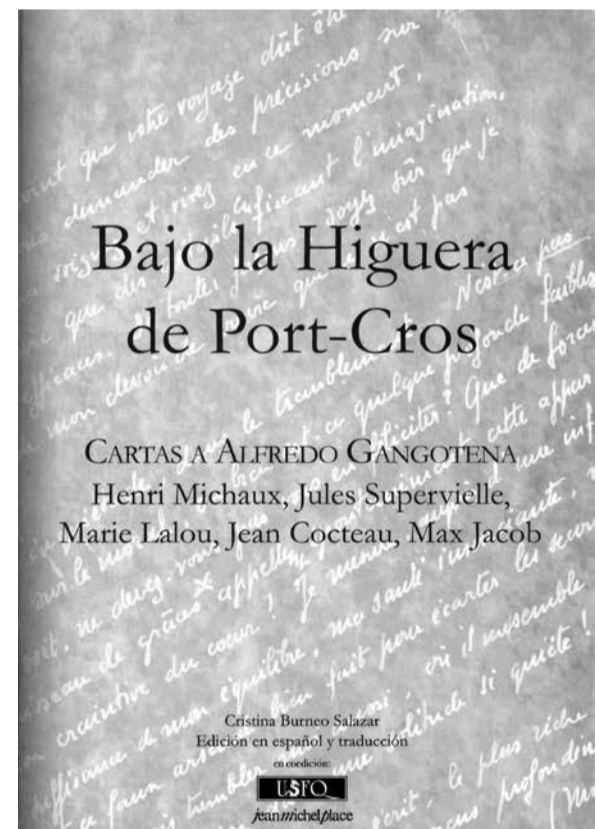
Siento que usted ha tocado ciertos bajos fondos, al igual que yo, y lo que me conmociona es la revelación de esta fraternidad lejana, venida de un país que aparece en mis sueños hace tiempo.

Y añade:

Quizás usted eche de menos Europa. Yo tengo nostalgia de su país, del cual no me hago una idea histórica, por supuesto, sino que creo en la impregnación mágica de los lugares bajo los hombres.

A principios del presente siglo, la estudiosa ecuatoriana residente en Estados Unidos, Renata Égüez, se hará eco de las palabras de Artaud y titulará un ensayo con el siguiente título: «Alfredo Gangotena, entre los bajos fondos y la luz». A propósito de la alianza subterránea que Artaud propone a Gangotena, Renata Égüez afirma (*Revista Letras del Ecuador*, No. 185, CCE, Agosto 2003):

La confidencia (de Artaud) vale para corroborar la condición *in extremis* a la que llegan los escritores que han hecho del sufrimiento un principio vital, una posición básica frente al mundo —hermandad a la que puede sumarse César Vallejo—. Y acaso Alejandra Pizarnik, añadiría yo, la gran poeta argentina, también alcanzada, como Gangotena, por la nostalgia de un París en el que no pudo quedarse y en el que vivió un intenso periplo intelectual, nostalgia y exilio que la llevarían al suicidio en 1972.



Pese a no contar con las cartas del propio Gangotena, a través de los mensajes a él dirigidos logramos conocer, intuir sería la palabra, su profusa actividad, por sobre los estudios y los deberes universitarios que, por mandato paterno, debe concluir en la Escuela de Minas de París. Escribe y publica en diversas revistas, entre ellas, *Philosophies*, que dirige el poeta y promotor Pierre Morhange; *Intentions*; *La Ligne du Coeur*; y muchas otras. En contraste, luego de su retorno al Ecuador, comienza a impresionarnos su creciente silencio. Los amigos franceses en sus cartas le solicitan repetidamente les escriba; seguramente, Gangotena, en una primera etapa, la que concierne a la preparación de *Absence*, escribe y contesta. Editado en Quito, procede a enviarles el libro y muchos de ellos lo agradecen y celebran; pero el silencio poco a poco se instala, trasunto de la peripecia existencial del poeta en una patria en la cual, pese a haber nacido en ella,

se considera exiliado. Sorprende que el propio Max Jacob, y otros, en sus primeras cartas enviadas al Ecuador, hablen de exilio, como si ya conocieran o tal vez intuyeran el radical punto de inflexión sufrido por el poeta al perder la patria lingüística que había construido por adopción, es decir, Francia, o más exactamente París, y enfrentarse al país de origen, en un momento en que la literatura ecuatoriana evolucionaba en un rumbo radicalmente distinto a la propuesta intelectual y poética de Gangotena.

Una mirada abarcadora de toda esta interesante correspondencia define claramente dos fases: una, la de París —agitada, intensa, cosmopolita—, en la que el poeta experimenta, incluso por sobre aquellas etapas de enfermedad de la que tenemos noticias por determinadas cartas de uno u otro de sus amigos, una suerte de plenitud y reconocimiento de su obra poética, obra que, pese a la juventud del autor, merece la admiración de intelectuales de la talla de los mencionados. Otra, la concerniente a su retorno a la patria, inicio de un aislamiento marcado por ominosas realidades: la soledad, la angustia. Esa angustia que, ya en su etapa parisina, vale decirlo, determinaba el rumbo de su poesía, interpellante del ser en el cosmos, profunda y profanamente mística, atravesada por la certidumbre de sus orígenes telúricos americanos y por persistentes interrogantes de orden metafísico. Una poesía, además, renovadora y audaz, fraguada en cuanto a sus hallazgos técnicos en las propuestas de las vanguardias europeas de entonces. Solo que el hecho de haber escrito en francés parecía desencadenar el aislamiento sin duda parroquial de sus congéneres ecuatorianos.

El haber asumido el francés como patria lingüística parecía obedecer al menos a dos factores: la urgencia de hacer conocer su poesía allí, en París, donde vivía desde 1920, amparado por ese don de lenguas que le atribuía Max Jacob, y a la vez una suerte de contrapartida a los apremios paternos, expresivos de una preocupación frente a la decidida vocación por la poesía que denotaba el joven Gangotena.

De regreso en Quito, el haber adoptado el francés como vehículo de su expresión poética se confrontaba con una circunstancia peculiar: era la víspera del aldabonazo del realismo social que se constituiría en la vertiente hegemónica de la literatura ecuatoriana a partir de 1930. Al mismo tiempo, tanto desde la izquierda como de la derecha, se había vertebrado un amplio rechazo a las vanguardias, ámbito en el cual poetas como Gangotena, Carrera Andrade, Escudero, Hugo Mayo, podían reconocerse. Es sin duda curiosa la coincidencia, aunque desde diferentes puntos de vista, del rechazo a las vanguardias, tanto por parte de representantes de

la derecha intelectual, como Gonzalo Zaldumbide, cuanto por exponentes de los movimientos reivindicativos de la izquierda: Joaquín Gallegos Lara y Sergio Núñez, entre otros. Aunque situados en posiciones ideológicas contrapuestas, unos y otros coincidían en la defensa de parámetros tradicionales en cuanto a la escritura poética. Se generaba a la vez un debate en torno al problema de la identidad nacional y, en relación con este tema, sobre la existencia de una verdadera literatura nacional, lo que significaba un rechazo a una poesía de interiorización de orden existencial y metafísico, con resonancias universales, como la de Gangotena. Discusión, esta, cuyos ecos persisten aún hoy.

Al respecto, caben algunas reflexiones. Primero, el debate sobre la identidad y la cultura nacional parece propio de países profundamente fragmentados culturalmente como es el caso del Ecuador, cuya realidad y riqueza cultural es precisamente

esa: su diversidad. Ello no puede deslegitimarse como «ecuatoriano» a un poeta nacido en el país, aunque haya escrito gran parte de su producción poética en un idioma distinto a los existentes en su territorio y con temáticas que rebasan el horizonte local o coyuntural, como fue en su momento el planteado por el realismo social de denuncia.

¿Acaso alguien podría discutir la argentinidad de Alejandra Pizarnik, herida profundamente cuando fuera arrancada de lo que era ya su ámbito intelectual, París?

El caso de Gangotena guarda alguna analogía con el del gran poeta barroco ecuatoriano, Juan Bautista Aguirre, expulsado de lo que era la Audiencia de Quito y del territorio colonial americano, junto con cientos de otros jesuitas, en 1762, por orden de Carlos III. Según se conoce, Aguirre, autor de una profusa obra poética que, sin embargo, solo se conoció a cabalidad años después, no volvió a escribir poesía a partir de iniciarse su destierro en Italia. O, al menos, no se conoce hasta ahora muestra alguna suya en ese género que hubiese escrito en Europa. Según Hernán Rodríguez Castelo, en su *Literatura en la Audiencia de Quito, Siglo XVIII*, Aguirre se habría encontrado en Europa con el apogeo del neoclasicismo. Clima en el cual el discurso barroco había quedado atrás. Huérfano de patria geográfica —dice Rodríguez Castelo—, Aguirre se encontró, además, sin patria literaria. Escuchemos lo que afirma al respecto Rodríguez Castelo:

A su destierro de la tierra patria, de la vida religiosa —cuando la Orden fue extinguida— y de la lengua, ha de añadirse el de la estética. Tan brutales rompimientos de la continuidad vital y cultural fueron sin duda causas de que la voz lírica de Aguirre se silenciase. Su obra quedó quiteña y como un monumento «el último» al barroco quiteño.

De modo similar, Gangotena, que había construido una obra técnicamente proveniente de las propuestas de la vanguardia y con una temática de índole más universal, se encontraba en el Ecuador con la hegemonía del discurso social realista, es decir, igualmente, sin patria lingüística, a lo que se añadía el supuesto «pecado» de haber escrito en francés¹. Felizmente, al contrario de Aguirre, Gangotena desplegó durante los años de aislamiento en Quito su obra más personal, recuperando inclusive, al cabo, la lengua materna como vehículo de la expresión poética: tal el caso de *Tempestad secreta*. Por otro lado, y también felizmente, ha surgido una corriente crítica que ha reivindicado de manera extensiva y bien sustentada la trascendencia de la obra de Gangotena en el panorama de las letras, no solo ecuatoriano, sino hispanoamericano y universal.

Prueba de ello: este espléndido y hermoso libro que debemos a Cristina Burneo, quien ha traducido su contenido y realizado el estudio pertinente con profundidad y certeza.

Nota:

¹ La crítica posterior ha señalado el carácter más bien revolucionario de las vanguardias al haber subvertido el lenguaje positivista, propio de las clases en el poder tradicional, sintaxis que, pese al contenido contestatario y reivindicativo de sus temas, seguía siendo el vehículo de expresión de los escritores social realistas. Se trataba en realidad de un malentendido derivado del dogma que entonces hegemonizaba el discurso de muchos escritores de izquierda: el realismo socialista.

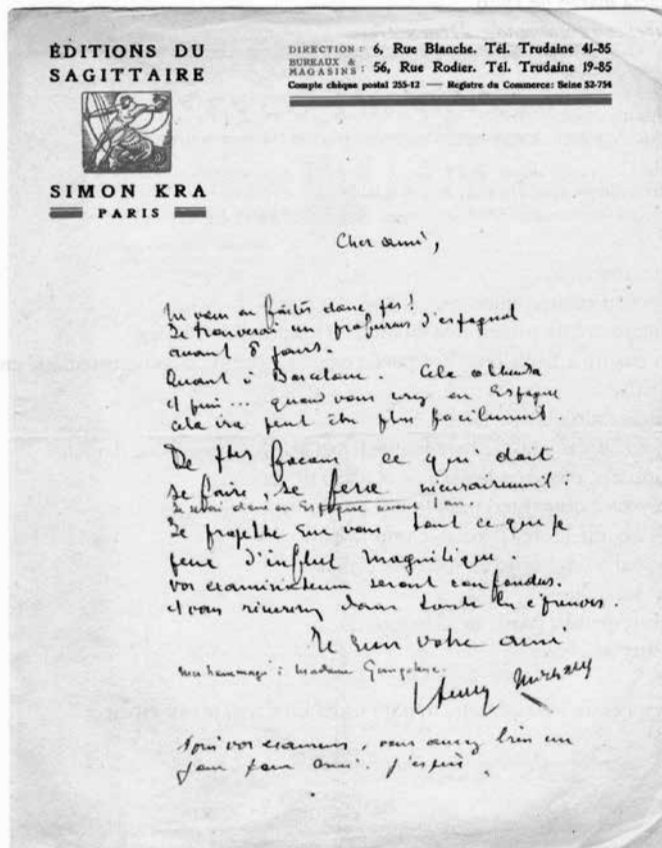
Bajo la higuera de Port-Cros, cartas a Alfredo Gangotena: Henri Michaux, Jules Supervielle, Marie Lalou, Jean Cocteau, Max Jacob y otros. Edición en español y traducción de Cristina Burneo Salazar. Coedición de la Universidad San Francisco de Quito y Jean-Michel Place, Quito, 2016, 284 páginas.

Anatomía de una traición

Efrén Guerrero Salgado

Para quienes disfrutamos de la Historia del Ecuador y de sus alcances y sus consecuencias, hay pocos hechos tan desafiantes y curiosos como el conocido como «La Venta de la Bandera». Este suceso (el uso del pabellón patrio como bandera falsa en la transacción chileno-nipona del buque «Esmeralda») tuvo lugar en el año de 1894, durante el gobierno del doctor Luis Cordero. La gestión estuvo a cargo del gobernador del Guayas José María Plácido Caamaño, quien aseguraba haber contado con la autorización presidencial para llevar a cabo el hecho. Este episodio tuvo importantes consecuencias en la vida política ecuatoriana por cuanto fue el hecho que desencadenó los procesos que llevaron a la Revolución Liberal. Con el fin de que el lector neófito no pierda la perspectiva del hecho, se hará un resumen de los hechos materia de ese conflicto:

1. Por una parte, tenemos a dos países en medio de una conflagración bélica. Al momento de los hechos, China y Japón libraban lo que se conoció en China como la *Guerra Jiawu*, hecho generado por el hundimiento de un barco británico por los chinos; aunque detrás de esto se puede encontrar la disputa que ambas naciones mantenían por el dominio de la península de Corea, donde los chinos apoyaban al rey Kojong, mientras que los nipones respaldan al regente Taeowongun¹.



Carta de Henri Michaux, hacia marzo de 1926

2. Este hecho internacional llevo al resto de naciones a tomar partido o no, especialmente en las naciones de la Cuenca del Pacífico. El Gobierno Chileno, poseedor de una formidable armada, podía proveer del armamento necesario, pero a nivel diplomático, se había declarado la neutralidad respecto al conflicto

3. El gobierno japonés, que estaba en medio del proceso de «Restauración Meiji» necesitaba tener una armada poderosa para poder hacer frente al esfuerzo bélico.

4. El gobierno japonés decidió solicitar a Flint & Co., una importante empresa naviera de Nueva York, pero afincada en Chile, que se haga la compra del crucero «Esmeralda». Según la información disponible de la Armada Chilena, este era uno de los barcos más poderosos del arsenal chileno³. Flint & Company, al darse cuenta que no podía hacerse una venta directa, decidió hacer un giro al negocio y proponérselo a Ecuador. De hecho, la venta aparece en periódicos de la época, y se apunta directamente que China y Japón deseaban comprar la citada nave⁴.

5. El Gobierno Ecuatoriano acuerda, bajo el más estricto secreto, colaborar con Chile. En telegramas enviados entre el presidente y los ministros de Gobierno y Guerra, se habla de «estar de acuerdo a prestar a Chile los servicios que necesita pero hay que mostrar un modo decente de presentarlo (:?)»⁵. El Gobierno Ecuatoriano no solo conocía del pacto, sino que autorizó al gobernador de Galápagos, nombre un capitán de puerto ad-hoc, *ya que* «esta arreglado el asunto del cambio de bandera⁶» y se hace el envío de cargas de carbón hacia el archipiélago⁷.

Este hecho fue considerado como una humillación al honor nacional; el gobierno de la Argolla, nombre que se le dio al periodo progresista, tenía ya conocidos otros negociados anteriores. Por ello, bajo la convocatoria liberal, gentes de las más diversas tendencias empezaron a formar asambleas y juntas cívicas en varias ciudades del país, para juzgar la conducta oficial y condenar al gobierno. La agitación política llegó a niveles pocas veces alcanzados y permitió a la fusión conservadora-liberal para lograr la renuncia del presidente. Tal fue la unión del país para lograr dicho objetivo, que «en los labios de los católicos y los que se decían conservadores se empezó a escuchar la siguiente expresión: «Aunque suba al poder Alfaro, con tal que caiga el morlaco»⁸.

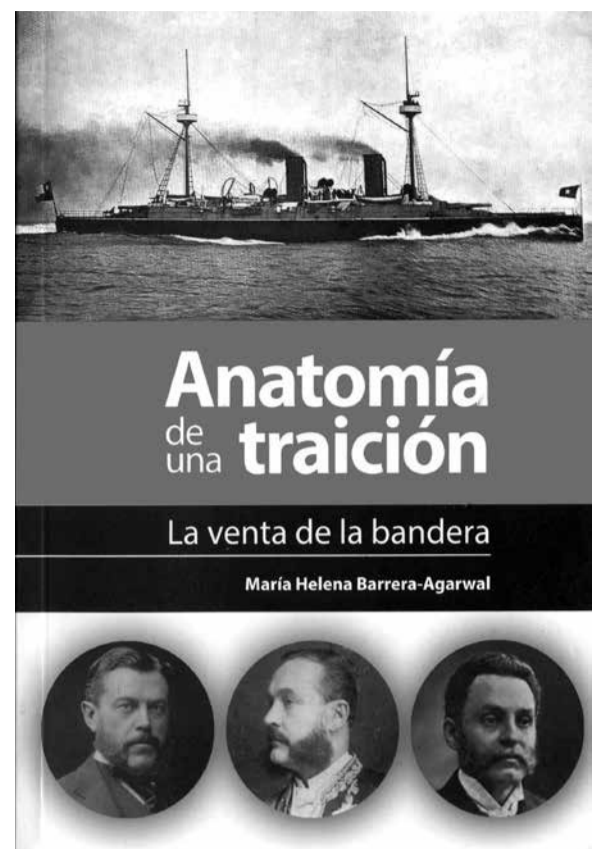
Este episodio, aunque consta en la inmensa mayoría de textos de historia, no ha posido ser descrito de forma que pudiera verse en su total contexto, amarrado a los intereses geopolíticos y geoestratégicos de la época. Para suplir este vacío, potenciado en tiempos donde el ejercicio de contar la Historia (con mayúscula) se ve limitado por una pobre cultura de la lectura nacional, textos como el de María Helena Barrera-Agarwal, *Anatomía de una traición: la venta de la Bandera*, son una manifestación de buen gusto, que merece ser analizado en este texto.

En primer lugar, la autora cumple sus deberes como técnica: logra hacer un relato probado de forma fehaciente a través de hallazgos en fondos bibliográficos de ambos lados del Atlántico, de una hipótesis poco explorada a nivel nacional. Para los libros de texto que recogen el hecho, la «venta de la Bandera» fue producto de los intereses personales de los miembros de la «Argolla» progresista (Cordero y Caamaño), que consiguieron lucro personal a través de esta operación. Al contrario, Barrera-Agarwal propone que un cuidadoso entramado de promotores comerciales, traficantes de armas, y aventureros políticos militares extranjeros, aprovecharon la ambición desmedida de los actores políticos ecuatorianos con el fin de obtener rédito económico mediante la transacción del buque Esmeralda. Es más, el texto logra mostrar cómo la gestión de este negocio ilegal fue parte las necesidades geoestratégicas de dos hegemonías emergentes en el Pacífico Este (los Estados Unidos y Chile), los conflictos de países líderes de Asia (China y Japón), y la sagacidad y astucia de ciertos personajes clave (Charles Ranlett Flint y Fidel Pierra Urgellés), que confluyeron en Ecuador en un momento en que las luchas de poder entre facciones político económicas dejaban espacios en una institucionalidad débil que daba amparo a actos de corrupción y como sucedió en este caso, de los símbolos patrios.

El texto de Barrera-Agarwal tiene, en mi opinión, dos ventajas. El primero, es que no es un manual de Historia, sino un texto de una historiadora que no sólo conoce con profundidad inusitada el hecho histórico, sino que ha hecho un trabajo de recolección de textos fundamentales sobre el hecho. En segundo lugar, su exposición de la influencia de la compañía Flint & Co. en la vida política nacional, al punto de comprometer a los gabinetes de Chile y Ecuador en una peligrosa acción militar y comercial, muestra que el fenómeno de la privatización (en forma del comercio de material bélico) de los conflictos armados es presente y jalona, como un elemento en la sombra, el historial de las relaciones internacionales de los países latinoamericanos. Es por eso que su lectura es de una gran importancia, porque hay pocos relatos —tan organizados, justificados y probados bibliográficamente— de los alcances de la acción política en un periodo de la historia patria.

Finalmente, y para aportar a debate e investigación ecuatoriana sobre tan apasionante tema, se pueden hacer dos humildes apuntes, relacionados con: a) el uso de la bandera de un país como mecanismo de distracción en una situación de conflicto armado naval, y b) un ejercicio prospectivo respecto a los hechos relatados por la autora en clave del Derecho Internacional actual.

El caso de la venta de la bandera ecuatoriana fue un suceso particular con características propias y quizás únicas, no obstante en la historia se han registrado otros casos en los cuales banderas de determinados países han sido utilizadas por otros, principalmente en situaciones de guerra aunque no hayan constituido en sí una «venta de bandera». En 1883, Eloy Alfaro



habría izado una bandera de Colombia con el fin de evitar que su embarcación, de nombre *Alajuela*, apareciera como revolucionaria, por tal acción, y por el sucesivo episodio de la «venta de la bandera» durante el gobierno de Luis Cordero, Andrés Bello acotó que «se ha vuelto práctica universal la de navegar con diferentes pabellones, para disimular la nacionalidad, con la mira de evitar un ataque o llevar a cabo una perfidia»⁹. Entre algunos ejemplos del uso de banderas ajenas en otros conflictos bélicos tenemos el caso de Brasil, Inglaterra y el mismo Chile en ocasiones precedentes. Brasil, que durante la época de gobierno de Piexoto enarbó banderas argentinas y británicas en sus torpederos utilizados para apaciguar la guerra civil que los aquejaba en 1864. Albión, antiguo nombre dado al Reino Unido, utilizó el pabellón de Suecia para entrar en la bahía de Barcelona y acabar con dos fragatas españolas allí ancladas. Chile, en una anterior oportunidad utilizó el pabellón español para investir a «La Piedad» en la isla Puná durante la lucha por la independencia de Guayaquil.¹⁰

En segundo lugar, si sucediera un episodio como el relatado el día de hoy, y bajó la hipótesis nula de que los Estados se hubieran comportado de la misma manera que en 1894, asistiríamos a una colección de graves infracciones internacionales que afectarían de grave manera las relaciones entre todos los involucrados. Estas obligaciones serían clamorosamente rotas por el Estado chileno, y por el ecuatoriano, al generar una situación en que Japón obtenía una ventaja táctica, mediante el abuso de la bandera y de los símbolos militares ecuatorianos en la venta del buque Esmeralda. Esto tiene ciertas consecuencias importantes en el plano del Derecho Internacional de los Conflictos Armados, ya que uno de los principios más importantes de esta rama del Derecho es la distinción. Este principio exige que las partes en un conflicto armado distingan en todo momento entre los miembros de la población civil y las personas que forman parte activa de las hostilidades o entre objetivos civiles y objetivos militares, y dirijan sus ataques sólo contra las personas que participen activamente en las hostilidades y otros objetivos militares legítimos¹¹, cosa que incluye en la guerra marítima el uso de un pabellón nacional claramente identificado. Al burlarse del principio de distinción y al aprovecharse de otra bandera para transportar armamento y otros objetos con fines bélicos, se comete un acto de perfidia, que estaría sancionado por el DIH¹².

¿Valdría la pena para los Estados partes hacer ahora una ilegal y peligrosa operación a nivel gubernamental? La historia reciente lo prueba: entre 1994 y 1995 se hizo una venta de armas a Ecuador, que tuvo lugar mientras dicho país mantenía un conflicto armado con el Perú y el motivo del escándalo radica en que el vendedor (Argentina) era oficialmente uno de los cuatro garantes de la paz del Tratado de Río de Janeiro, con lo cual este país incumplió su compromiso internacional y faltó con sus obligaciones de acuerdo al Derecho. Al parecer, la historia se repite más a menudo de lo que nosotros pensamos.

A pesar de que no se puede retroceder el tiempo, el texto de Barrera-Agarwal es una muestra de que en los pequeños episodios históricos, se pueden apuntar la influencia de las grandes corrientes mundiales. Es por esto que recomiendo calurosamente su lectura, haciendo un ejercicio de transposición, relacionado a la estrategia. Al respecto, los historiadores del Renacimiento italiano aconsejaban a los príncipes de los pequeños Estados a partir de antecedentes históricos. En este punto vale citar a Maquiavelo, quien señala que sus consejos se basaron en el conocimiento de los «mayores estadistas que han existido», que ha sido adquirido en la experiencia de lo sucedido en su época y «por medio de una continuada lectura de las antiguas historias»¹³. Considero que para que las nuevas historias ecuatorianas sean mejores para la sociedad y los ciudadanos, y no sean causa de oprobio, como el que trata este trabajo, tenemos que leer la historia en clave actual de simulación, y hacer, como en *Anatomía de una traición*, un ejercicio de leer la Historia en su contexto, y más importante, encontrar la forma de no repetirla.

NOTAS:

¹ VV. AA. (1988). *Crónica de la Humanidad*. Madrid: Plaza & Janés, p. 853.

² Tras la crisis originada por las derrotas y concesiones comerciales de la década de 1850, Japón emprendió el camino del desarrollo; un avance que le iba a equiparar en pocas décadas a las potencias occidentales. fr. Mutel, J. (1972). *Historia del Japón I. El fin del shogunato y el Japón Meiji, 1853-1912*. Barcelona-Vicens Vives.

³ Construido en astilleros W. G. Armstrong, Mitchell and Co. Ltd., de Low Walker, Inglaterra. Su quilla fue puesta el 5 de abril de 1881. Lanzado al agua el 06 de junio de 1883. Las pruebas en la mar se ejecutaron el 15 de julio de 1884. Llegó a Chile el 16 de octubre de 1884. Fue el primer crucero protegido del mundo y el más rápido de su época. Su diseño del ingeniero y constructor naval George Rendel constituyó una revolución en la construcción naval que trajo enormes utilidades al astillero, ya que en él se basaron todos los cruceros construidos posteriormente por Armstrong, que dieron al final con el diseño de los acorazados. Información disponible en el sitio web de la Armada Chilena http://www.armada.cl/site/unidades_navales/266.htm, con acceso el 1 de marzo de 2016.

⁴ «Ecuador Buys a Cruiser; The Esmeralda's Sale by Chile Negotiated by Flint & Co». *The New York Times*, 2 de diciembre de 1894. p. 9

⁵ «Exposición de los hechos relativos a la negociación del buque Esmeralda» Sevilla, Imp. De *El Mercantil Sevillano*, 1930, p. 17. [Colección Fáctica]

⁶ *Ibid.*, p. 32

⁷ *Ibid.*, p. 10, folleto 3

⁸ Avilés Pino, Efrén. *Enciclopedia del Ecuador*. Miembro de la Academia Nacional de Historia del Ecuador.

⁹ Andrés Bello en «El contrabando del Esmeralda, Absolución al Gobierno». Quito: imprenta La Novedad, 1898, p.10.

¹⁰ Exposición de los hechos relativos a la negociación del buque Esmeralda, realizada por José María Plácido Caamaño, escrito en Sevilla en mayo de 1895, p. 11

¹¹ Cfr. Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Informe sobre terrorismo y derechos humanos*. Washington, 2002.

¹² Artículo 37 del Protocolo I: «Prohibición de la perfidia»: «Queda prohibido matar, herir o capturar a un adversario valiéndose de medios pífidos. Constituirán perfidia los actos que, apelando a la buena fe de un adversario con la intención de traicionarla, den a entender a éste que tiene derecho a

protección, o que está obligado a concederla de conformidad con las normas de derecho internacional aplicables en los conflictos armados. Son ejemplos de perfidia los actos siguientes:

- Simular la intención de negociar bajo bandera de parlamento o de rendición;
- Simular una incapacidad por heridas o enfermedad;
- Simular el estatuto de persona civil, no combatiente; y
- Simular que se posee un estatuto de protección, mediante el uso de signos, emblemas o uniformes de las Naciones Unidas o de Estados neutrales o de otros Estados que no sean Partes en el conflicto».

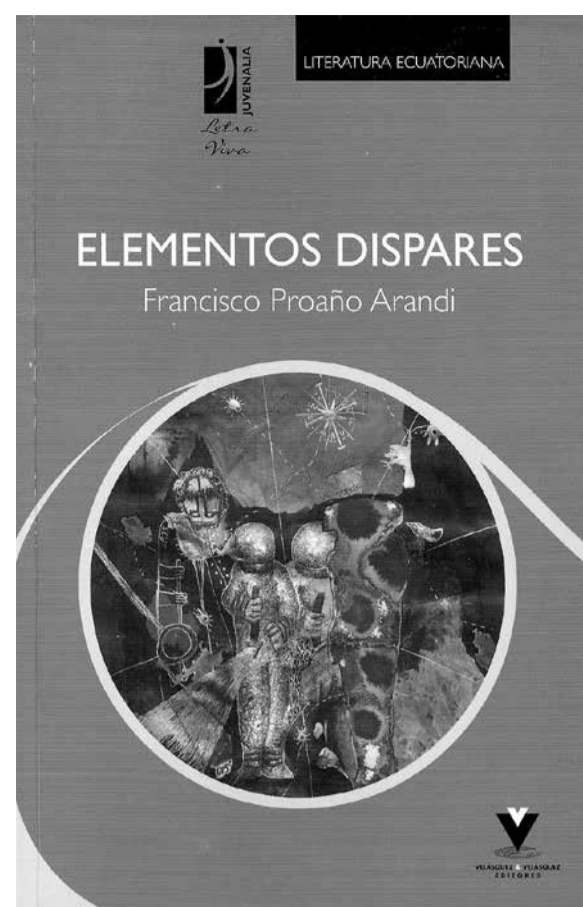
¹³ Sanchez Delgado, P. (1991). «El valor de la historia y los valores en la enseñanza de la historia». En *Revista complutense de educación*, N° 2. Madrid: p. 311.

María Helena Barrera-Agarwal, *Anatomía de una traición: la venta de la Bandera*, Casa de la Cultura, Núcleo de Tungurahua, 2015, 176 páginas.

Un libro de Francisco Proaño: *Elementos dispares*

Bruno Sáenz A.

Sin modificar su inconfundible, bien trabajada palabra, Proaño ha probado su pluma, con fortuna, en la novela y el relato breve, adaptándola a diversas tonalidades, del texto «de atmósfera», predominante en muchos de sus libros tempranos, (el desarrollo de la anécdota se subordina o comparte importancia con un ambiente a menudo opresivo), a la visión laberíntica de la ciudad y al azar controlado de la memoria y la tela agujereada de la crónica; de la novela de aprendizaje (un personaje se sujeta un proceso de crecimiento moral o intelectual, a la manera de ciertas obras del siglo XVIII. La novela de aprendizaje, sea dicho al margen, tuvo un cultor ecuatoriano inesperado, el Fernando Chávez de *Escombros*), a la novela negra, vertiente a medio andar de las perplejidades de lo policial, acaso irresolubles, a lo psicológico y a una aproximativa crítica social. Ilustran y han ilustrado el género toda una serie de celebridades, de Raymond Chandler a Jeremy Black (pseudónimo de John Banville, valga el sesgo humorístico, también escritor con nombre propio). Menciono, de Proaño, *Antiguas caras en el espejo*, *El sabor de la condena*, *Tratado del amor clandestino*, *Desde el silencio...* Las narraciones cortas de *Elementos dispares* continúan y matizan el espectro. Conceden espacio adicional, rara vez exclusivo, a la trama. Se valen de una introspección que roza oscuras, tenebrosas sensaciones. Ponen en duda, al duplicarla, la identidad personal (el «yo» y el «yo es otro»). Se ubican a las puertas de una concepción fantástica de la letra. Una conversación inocente, me atrevería a decir que no por fuerza casual, con Francisco, a la salida de una cafetería, me mueve a la imprudencia de acudir a los antecedentes de Lovecraft, cuyos monstruos se engendran en el espacio exterior, en el no-espacio, pero también se empujan de la fragilidad de la psique, de los miedos íntimos y prejuicios raciales del norteamericano (me viene a la cabeza la entidad —¿cuál era el título?— devoradora de conciencias e individualidades), y de Poe, para quien la fantasía, pese a sus precisiones matemáticas de constructor, podía ser más verdadera que la realidad. Anoto esto con alguna indecisión. Quizá la continua, paulatina invasión de la amenaza, de la inclinación autodestructiva, sea el vínculo válido para relacionar a Proaño con los dos escritores norteamericanos.



Una palabra acerca del título, algo enigmático, de estos once *Elementos dispares*. Arriesgo una explicación somera y, para no perder el compás ni el buen paso, doble: el desarrollo ulterior de esta exposición, así lo espero, van a aclararla. La «disparidad» alude, probablemente, a la disociación del yo, el de la víctima-espectador y su doble, ya no secreto, inasible, subconsciente, sino encarnado, agresor, invasor. O se atiene a la diversidad de manifestaciones de la mencionada disociación, constatada y sufrida, expuesta, según el relato de elección, por un paciente-actor, un paciente-testigo, un paciente-víctima (nada impide que el mismo ser se arroge las dos categorías), hasta por el narrador en tercera persona de un episodio memoriosamente literario.

He sugerido que, puesta aparte por segura la destreza de Francisco Proaño, ciertas constantes técnicas y temáticas subsisten, trasladándose de obras de antigua data a *Elementos dispares*: la vigencia de la ciudad por la memoria, los rezagos que la actualidad admite, la simultaneidad contrapuntística de pasado y presente; las interrogantes alrededor de la personalidad, auténtica, válida en sí (herencia genética, «disposiciones testamentarias» de la historia); o débil, elusiva, disuelta bajo la presión un desdoblamiento destructivo, incapaz de reintegrarse; el peso de la atmósfera, de su misterio envolvente, que en los libros recientes (*Desde el silencio*, por ejemplo) encuentra un adecuado equilibrio con la narración. Reviste igualmente *Elementos dispares* características propias, derivaciones más o menos inéditas de las ya mencionadas: los eventuales vericuetos de la genealogía y la crónica familiar, la compleja interrelación entre calles y casas, entre el ayer (ayeres dispersos por el tiempo, atados por la percepción) y el hoy, reflejos de una crónica desorientadora y de una observación inquisitiva, van colocándose de perfil, a un lado, ceden espacio a una voz y a un personaje, un «yo» que, sin llegar a un imposible aislamiento, ha de enfrentarse, cara a cara, consigo mismo, con el vasto e inasible paisaje social, con la soledad esencial, la metamorfosis y la impenetrabilidad de las figuras familiares, contradictoriamente las más alejadas de su comprensión.

Adopta, pues, Francisco, multiformes enfoques, plásticas transformaciones temáticas: no siempre se ciñe al desarrollo de un acontecimiento; presenta la exposición, en primera persona, de las vivencias

del protagonista afectado por el desdoblamiento de su ser y el desencajamiento de su mundo (el «ambiente» psíquico deriva de la insondable profundidad del alma, responde a los retos inevitables de «afuera»); a la ubicuidad urbana, ciega, indiferente, lista por ello a engendrar enemigos, hasta a exigir la complicidad de la presa. La cifra descartada ha formado parte, después de todo, simple resultado de una suma, de la coexistencia, de la celda sin mullas, de las vías sin salida, del anonimato general, de improviso allegado a una presencia concreta pero no necesariamente identificable. Proaño no ve la necesidad de insistir en la explicación. La deja a la perspicacia de su lector.

El asunto esencial, repetitivo sí, matizado igualmente, invade cuentos divergentes unos, paralelos otros. Radica en la citada duplicación (disociación) del yo, en el desencadenamiento de una locura multiplicadora, la revelación de rincones insospechados de la existencia interior, corrosivos precisamente a cuenta de disimulados, ignorados; de lo intempestivo de su aparición; de su residencia en lo inconsciente, plano inalcanzable de la realidad con el simple puntal de la razón. No está lejos de previsibles espantos: los provocan la probable, enfermiza, crisis de la personalidad, trocada en cosa tangible, a hombros de fuerzas oscuras, irreprimibles; la alienación del habitante de la ciudad multitudinaria, a las que el ciudadano aporta con su nada, con su unidad insignificante.

Ocasionalmente, el escritor roza la pura fantasía (si ha de llamarse de ese modo a la reacción desencadenada por escalofriantes intuiciones, inquietantes llamadas al ojo, al oído, a la imaginación. A todos nos han asaltado provocaciones de ese orden): el jardín de *Algo como un arremolinamiento* recupera a su criatura; lo humano vuelve a ser naturaleza... Lo pánico, lo telúrico, humedece, empapa la cotidianeidad. El asalto del yo es otro mima, deteriorándola, anulándola, a lo largo de un par de textos, la relación de la pareja.

Elementos dispares, narración ambiciosa que presta su título a la publicación, integra las paradojas del relato negro a las premoniciones de uno de los personajes, una de las dos voces del relato. Podría uno sospechar que la personalidad escindida arroja sus tentáculos gaseosos al azar diurno, los retrae cargados de impresiones sueltas, los ajusta a la reconstrucción de los sueños, provoca la inexplicable integración de las causas y los efectos, dispersos, arbitrarios, de la vigilia. La intrusión negativa, impertinente y cazadora, pasa a ser emanación del medio familiar, de la urbe, de la faz colectiva de un yo.

Proaño toca de pasada un tópico fresco, el de las «coincidencias significativas» (¿qué significan, doctor Jung?), estrechamente atadas a la fugacidad que les da y les retira el sentido. El relato final, *Hombre llegado del mar*, olvidándose de los engendros íntimos y la novela negra, próximo a la vena poética del escritor (Francisco inició su carrera literaria con un poemario; incluía allí un texto nostálgico, de

«nostalgia» al revés, orientada hacia adelante, a lo por venir o descubrir, no a lo perdido. Creo que se llamaba *Los caminos del sur*), rehace el episodio de Odiseo náufrago y de Nausicaa, anuncio de unos amores que no florecerán, borrados de los versos augurales del ciego Homero. Lo traslada a Esmeraldas, a la población de Limones... La intuición del doble (de lo doble, de la repetición) gana un carácter atemporal. La separación final del hombre llegado del mar y de la lugareña se superpone, palimpsesto ideal, a los versos homéricos, los adoba con una sospecha no formulada, la de un melancólico *dejà vu*. La referencia literaria habla al lector avisado. El reconocimiento sin formulación verbal, el movimiento circular, se desliza en silencio de uno a otro de los protagonistas del relato.

A la zaga de *Elementos dispares*, las páginas del libro contienen además una cruel historia de amor, *Anagrama con Melisa* (tres protagonistas, el marido, la esposa y su reflejo viviente). O muestran el giro opuesto al de la disociación: la identificación del yo con el de cualquier otro, su asimilación a un rol marginal intercambiable (*Habitantes*); el odio proveniente del incordio del otro y del autodesprecio, de efectos casi apocalípticos, análogos a los de no tan lejanas matanzas colectivas (*Un brillo atroz*); una fugaz y engañosa *Epifanía*... La obra recoge el instante irrecuperable del deslumbramiento, del entendimiento fortuito, para nada perdurable (*Lo irretornable*); el entrecruzamiento inextricable de realidad y ficción, de reminiscencia e inesperada recreación (*El hombre llegado del mar*).

Adopta Francisco Proaño multiformes enfoques, plásticas transformaciones temáticas

De la marea ascendente de las publicaciones ecuatorianas, cuyas revueltas espumas no facilitan la separación del amarillo de la arena del anillo traído por las olas, los relatos de Francisco Proaño se han de acumular a las monedas doradas del cofre. Lo considero recomendable para el curioso lector de cualquier edad. La aproximación no exige al joven un esfuerzo especial de comprensión ni la experiencia de la edad madura, aun si esta pudiera entrever con mayor claridad las siluetas deambulantes por el sombrío chaquiñán de la inconciencia. La fuerza poética, la atracción del misterio bastan para asegurar el interés, llamémoslo de algún modo, universal. Se trata de un libro de literatura pura y simple, sin calificativos relacionados con un período vital determinado, digno de otras invenciones, de otras narraciones cortas de Francisco Proaño. (Véanse *Oposición a la magia*, *Perfil inacabado*, *Historias del país fingido*). Una obra de calidad equivale a una propuesta, a la frase inicial de un diálogo que ha de multiplicarse en un infinito número de diálogos, puesto que el lector no es solo la intimidad de la escritura con el ojo alerta, la complicidad individual con la letra, sino una deseable multitud.

Elementos dispares ha sido incorporado al catálogo de una colección juvenil. Quiero compartir con ustedes, a este propósito, una reminiscencia: dictaba yo un semestre de Literatura Ecuatoriana a un grupo de alumnos de la Escuela Politécnica Nacional.

La obra escogida era la de Francisco Proaño, densa, atmosférica, indagadora, más afín a los interrogantes que a las dubitativas respuestas. Fue recibida con atención e interés. Probó la falsedad de los esquemas. No hay razón para atribuir limitada sensibilidad ni pobreza de imaginación al estudiante de cifras, ducho en abstracciones, medidas ideales y mensurables infinitos. Confirmó la asequibilidad de la muy humana expresión de las letras, tan humilde como necesaria.

Francisco Proaño Arandi, *Elementos dispares*, Letra Viva-Juvenalia, Velásquez & Velásquez Editores, Quito, 2016, 144 páginas.

Albert Camus o «La honradez desesperada»

Jaime Marchán

Acaba de presentarse en la Alianza Francesa de Quito el más reciente libro de Juan Valdano, ilustre escritor y miembro numerario de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Este magnífico ensayo, titulado *Humanismo de Albert Camus*¹, reviste especial interés no sólo por el tema objeto de estudio, sino porque a través de él el autor nos ofrece un enfoque de la obra de Albert Camus a través de la óptica humanista, algo que fluye sólidamente de la pluma, formación intelectual y convicciones filosóficas de Juan Valdano.

La oportunidad no puede ser más propicia, pues de entre los grandes escritores franceses del siglo XX es difícil no concordar en que Albert Camus es acaso el más representativo. En él se juntan varias facetas, ricas en contenido humano, literario y filosófico. A ello se suma el lúcido activismo de ese extraordinario combatiente intelectual, autor de *El hombre rebelde* y de *El mito de Sísifo*, quien hizo del compromiso con la libertad el tema fundamental de su obra. En efecto, todas sus creaciones —sean literarias o filosóficas— conforman un lúcido manifiesto político sobre el poder, la libertad y la condición humana.

Charles Moeller, en su monumental trabajo titulado *Literatura del siglo XX y Cristianismo*², al abrir el volumen dedicado a Camus, cifra en tres palabras uno de los rasgos más representativos del escritor francés: «la honradez desesperada». Difícil sintetizar de mejor manera la tesis humanista y filosófica de uno de los más destacados exponentes del existencialismo. Luchar contra *la peste*, por honradez —decía él mismo— conociendo que no existe ninguna esperanza de vencerla.

Siempre que encuentro una fotografía de Camus me dedico a examinarla con atención, tratando de descifrar la pulsión espiritual que reflejan los rasgos de ese hombre de impermeable color hueso, a lo Humphrey Bogart, quien, pese a su rostro apacible, fue un rebelde en toda forma, es decir, de palabra y de acción. De origen argelino, vivió —como él mismo confiesa— una juventud exultante «con gusto a piedra cálida», alimentada por una libertad que le «da el orgullo de su condición de hombre»⁴.

El extranjero fue la primera novela que leí en mi adolescencia. En ese Quito parroquial de los años sesenta, decían los vigías del internado de mi colegio que era existencialista y erótica. Yo la leí por la segunda razón, pues a mis quince marzos (soy

pisciano), no sabía nada del existencialismo, aunque el término me parecía rebelde y atractivo. Su lectura me inundó de imágenes y sensaciones imborrables. Allí estaba la muchacha esa, María, el deseo vivo que se confundía con el horizonte del mar bajo un sol destellante. Un sol espeso y perturbador, capaz de enceguecer la conciencia del Meursault, el protagonista de la novela, y de inducirle a cometer un crimen horrendo. Un sol pugnaz e implacable que Luchino Visconti refleja magistralmente en su película sobre *El extranjero*, protagonizada por Marcello Mastroianni. Juan Valdano nos aclarará en su libro que «el personaje principal, el que está presente de principio a fin del relato, el que da un rumbo definitivo a la acción, es el sol»⁵. Y para corroborar lo dicho, nos informa también que en el breve pasaje literario de seis párrafos que precede al momento del crimen, hay quince metáforas que se refieren al sol, a la luminosidad flagrante del día y al estridente colorido de las cosas, todo lo cual parece confundir la conciencia del asesino⁶.

Así como no sería entendible la obra camusiana sin comprender la significancia del sol, tampoco ésta sería aprehensible sin conocer la relación del autor con su madre. Tal vez por eso *El extranjero*, una de sus obras emblemáticas, comienza de una forma tan apática y desconcertante: «Hoy, mamá ha muerto. O tal vez ayer, no sé [...]»⁷. Un comienzo deliberado, por supuesto, porque, así como el sol camusiano despidió una luminosidad ofusadora, la imagen de la madre, sus recuerdos de ella constituyen la materia literaria de su infancia, una «viscosidad» —como el mismo Camus confiesa crudamente— «que se pega al alma»⁸.

El extranjero es una obra magnífica a causa de su ambigüedad simbólica. En ella Camus postula que, dentro del descalabrado mundo de la postguerra que contextualiza la época histórica del existencialismo francés, Meursault, más que un asesino, es «el único cristo que merecemos»⁹.

No sé si los grandes novelistas, al escribir sus obras, se proponen hacer una metáfora determinada de la condición humana, o si ese milagro metaliterario deviene *a posteriori* —en pocos, poquísimos casos— de la obra creada. Pienso en *La peste*, otra de las grandes novelas de Camus. No encuentro una alegoría mejor que la que despliega esa novela para describir la condición del mundo cuando ciertos valores esenciales de la *civitas* humana

empiezan a colapsar en una atmósfera lacerada por la corrupción y la muerte.

Muchas personas de mi generación vivimos apasionadamente la época del existencialismo, los ardientes debates, las tomas juveniles de postura frente a una corriente filosófica que planteaba la tremenda disyuntiva entre el ser o la nada como respuesta a un mundo desconfiado, convulso y absurdo.

Por la universalidad de su parábola humana y honradez propositiva, la obra literaria y filosófica de Camus semeja la de un evangelio laico, cuyo fin esencial es la búsqueda incesante del sentido de la vida, a través de la apología del absurdo y, luego, de la detracción de éste. Es por ello que la obra de Camus, ya sea filosófica o literaria, poética o dramática, está impregnada de un humanismo profundo y directo. Lo que cuenta —nos dice él mismo— es ser humano y simple. Al igual que Parménides, el humanismo de Camus parece proclamar al hombre como medida de todas las cosas.

Me gustaría hablar más sobre el escritor francés, pero Juan Valdano lo ha hecho ya con profundidad y suficiencia en su libro, por lo que, más bien, me referiré ahora a nuestro prolífico escritor ecuatoriano y culto periodista, quien a través de un minucioso estudio del universo camusiano ha hecho un aporte extraordinario a la crítica del siglo XXI al ofrecernos una de las obras más lúcidas y completas sobre la cosmo-literatura del célebre escritor francés.

En el libro de Valdano convergen una serie de cualidades formales y de fondo. Sobre lo primero, cabe destacar la calidad de la escritura, algo que, por supuesto, no sorprende a nadie, porque Juan el novelista, el articulista, el ensayista, es dueño de un estilo propio, elegante y lleno de sugerentes imágenes. Y en cuanto al fondo, cualquiera sea el tema que él trate —como el que aborda en este libro— demuestra un conocimiento profundo, sólido y libre de todo retoricismo.

Existen muchos libros, quizás demasiados, pero, afortunadamente, pocos son necesarios. Éste es uno de ellos, por varias razones. Aunque Albert Camus es un autor de sobra conocido, incluso en nuestro medio, no se ha compuesto y publicado —que yo sepa— uno mejor en el ámbito latinoamericano con este enfoque humanista específico. Se trata de un penetrante estudio de la vasta obra del autor francés, fruto de muchos años de investigación, desde cuando Juan cursaba sus estudios superiores en Francia. Podemos imaginar al joven autor recorriendo las calles y cafés de París con su manuscrito en la mano, anotando y repasando el texto de lo que sería su tesis doctoral. Hay otro valor agregado en su libro: todas las citas de fuente camusiana se encuentran en versión bilingüe. Quién mejor que Juan, profundo conocedor de la obra del autor de *La peste*, para acometer con fidelidad y al propio tiempo con sentido literario o filosófico, según el caso, la traducción de los textos de Camus. Tras varios años de estudio de sus obras originales, ha llegado

a conocer profundamente a este escritor francés, «el sentido y estructura de su tiempo interior o “tempo”»¹⁰. Sumemos a todo ello que el libro que hoy presentamos es resultado de una cuidadosa revisión de la primera edición por parte del propio autor; esta segunda entrega, conservando íntegramente el modelo original, ha introducido referencias bibliográficas y pulido su factura hasta convertirla, por su tipografía y textura, en una bella obra hecha a mano, si prescindieramos del acto mecánico de la mera impresión.

Con magistral hondura expositiva y analítica, Juan Valdano nos asegura un tratamiento de las distintas dimensiones creativas del autor: la del novelista, la del filósofo y la del dramaturgo. Pero también, al estar precedido de un amplio capítulo sobre la vida del escritor francés, nos acerca a las facetas más importantes de su personalidad. Gracias a su estilo literario, pocos libros de este calado intelectual pueden ser leídos con tanta fluidez. ¿Por qué? Porque en él se juntan, a un mismo tiempo, una escritura diáfana y el virtuosismo del maestro que *quiere y sabe* transmitirnos lo mucho que conoce sobre el tema. Pero hay algo más: al explicar la obra de Camus en su conjunto, Juan no se limita a desarrollar las ideas del autor de *La peste*, sino que el análisis mismo del *corpus* camusiano es una toma de postura en favor de un humanismo posible y esperanzador, basado en la condición humana.

En suma, Juan Valdano ha escrito una obra profunda, aguda y brillante sobre el pensamiento humanista de uno de los autores franceses y universales más emblemáticos de todos los tiempos. Un libro que, debido a su hondura e indagación exegética, es una obra de enorme calidad intelectual, en la que el autor desenreda, con maestría y rigor, con un lenguaje bello y persuasivo, el intrincado nudo filosófico de la obra camusiana. Su conocimiento llenará al lector de placer estético y de amable sabiduría.

NOTAS:

¹ Miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Este artículo está basado en el texto de la presentación del libro de Juan Valdano, *Humanismo de Albert Camus*, realizado en la Alianza Francesa de Quito, el 1 de junio de 2016.

² Valdano, Juan (2015). *Humanismo de Albert Camus*. Quito: La llave, Ediciones Fundaval. [segunda edición]

³ Moeller, Charles (1981). *Literatura del siglo XX y Cristianismo*. Madrid: Editorial Gredos. [Cuarta edición, Vol. 1, «El silencio de Dios»]

⁴ Camus, Albert. Citado por Valdano, op. cit., p.108.

⁵ Valdano, Juan. Op. cit., p. 208.

⁶ *Ibid.*, 227.

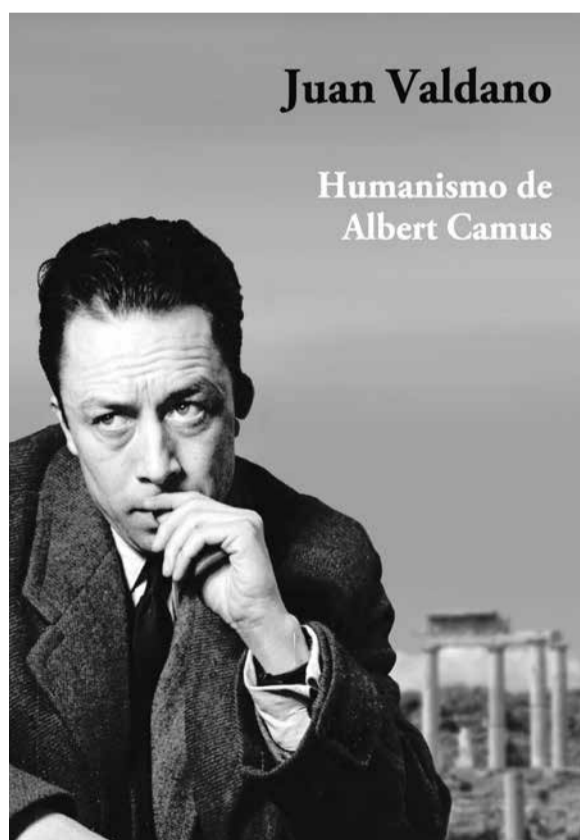
⁷ Camus, Albert (2015). *El extranjero*. Madrid: Alianza Editorial, p. 11.

⁸ Camus, Albert (1963). *Carnets*. Buenos Aires: Editorial Losada, pp. 15-16.

⁹ Prefacio a la edición estadounidense de *El extranjero*.

¹⁰ Valdano, Juan. Op. cit., p. 111.

Juan Valdano, *Humanismo de Albert Camus*, La Llave Ediciones, Quito, 2015, 340 páginas.





Memoria de la danza Memoria del cuerpo

Cecilia Velasco

Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea es el título que Genoveva Mora Toral eligió para los dos tomos con que ha buscado resguardar una memoria de lo que ha sido la danza en nuestro país. La decisión de qué nombre ponerles a los diálogos que Mora entabla con los protagonistas de la danza ecuatoriana y a las reflexiones que ella y ellos se plantean implica ya unas posturas respecto de qué constituye lo moderno, lo contemporáneo, lo postmoderno, temas que Genoveva no elude, al reconocer que muchos bailarines ecuatorianos tuvieron una formación en países donde la danza moderna se inició a comienzos del siglo pasado.

Los dos tomos han sido impresos en los talleres de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y vienen acompañados de dos discos compactos, preparados por Alexandra Cuesta y Santiago Andrade, donde están grabadas coreografías consideradas canónicas por algunos especialistas; el diseño corresponde a Juan Lorenzo Barragán y la coedición tiene el crédito de Bertha Díaz. Como es preciso recordar, los lectores y aficionados al teatro y la danza le debemos a Genoveva Mora, desde hace años, una revista especializada en el tema, *El apuntador*.

En la «Introducción» a los dos tomos, Genoveva Mora y Esteban Donoso plantean que es inevitable, para haber emprendido la investigación, echar una mirada hacia el pasado, y esa mirada incluye también un ver hacia otras partes. Así, los autores reconocen la importancia que tuvo entre nosotros la década del 70 como el momento en el cual se llevan a cabo propuestas que tienen que ver con una danza más cercana a la expresión libre que a las normas del ballet y un sentido de apropiación de un «cuerpo mestizo».

Si décadas atrás habían surgido en el país escritores que reflexionaran, desde el la pintura y la literatura sobre la inequidad, los años 70 supondrían un momento de especial importancia para la danza. Fueron aquellos los del «boom» petrolero y el auge del desarrollo urbano; en el entorno americano, en varios países se habían empezado inversiones importantes del Estado en las artes. A partir de una revisión de los contextos, Genoveva Mora emprende un viaje, desde una mirada acuciosa e

interesada, a través de las diversas expresiones de la danza ecuatoriana.

Los dos tomos que conforman la presente publicación contienen más de cincuenta entrevistas a personalidades de la danza ecuatoriana, las mismas que fueron hechas por Esteban Donoso, Genoveva Mora y Bertha Díaz. Al final de las páginas, consta un interesante directorio de bailarines ecuatorianos, con una fotografía y breve reseña de la trayectoria artística. La obra es de gran formato, y cuenta con fotografías de muy buena calidad de coreógrafos, bailarines, obras presentadas en escenarios cerrados y abiertos y performances.

Sin duda, un gran esfuerzo, una excelente realización y un aporte a la historia de la danza moderna ecuatoriana.

Genoveva Mora Toral, *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea*, El Apuntador, Quito, 2015, 180 páginas.

Camilo Torres Restrepo y el amor eficaz

Gustavo Pérez Ramírez

Camilo Torres Restrepo (3 de febrero 1929-16 de febrero 1966) es una figura emblemática de la revolución latinoamericana.

En 1947, mientras cursaba el primer semestre de Derecho, conoció a unos sacerdotes franceses de la Orden de Predicadores de visita en Bogotá, quienes proponían como esencia del auténtico cristianismo, el amor eficaz al prójimo, la solidaridad y el compromiso con los pobres en busca de una salvación comunitaria. Camilo decidió hacerse sacerdote para dedicarse de tiempo completo a este ideal.

Próximo a su ordenación sacerdotal tuvo la oportunidad de conocer al padre François Houtart, invitado por el rector del seminario a dar una conferencia sobre Sociología de la Religión. Camilo decidió estudiar Ciencias Políticas y Sociales en la universidad de Lovaina en busca de hacer más eficaz su amor al prójimo. De regreso en Colombia fue nombrado capellán de la universidad Nacional, donde innovó la pastoral universitaria, y fue cofundador de la Facultad de Sociología con Orlando Fals Borda, con quien desarrolló el método de investigación-acción participativa. Con el tiempo tuvo problemas con la Curia, porque salió en defensa de un estudiante comunista acusado injustamente. El cardenal ordenó su retiro de la capellanía, y tiempo después lo hizo retirar del ministerio sacerdotal, declarando públicamente

que se había alejado de la Doctrina Social de la Iglesia.

Camilo fundó entonces el Frente Unido del Pueblo que fue muy exitoso, pero era la época del foquismo del Che, y cuando amigos universitarios fundaron el ELN se adhirió a la revolución, convencido de que así se aceleraría el fin de la violencia institucionalizada. Lo hizo basado en la doctrina de Santo Tomás de Aquino.

Con motivo del 50 aniversario de su muerte en combate, el padre Houtart coordinó este libro publicado por ediciones La Tierra. Ya en 2009, para difundir el pensamiento de Camilo en el Ecuador, esta editorial había publicado la tercera edición de la biografía de Camilo «Mártir de la Liberación», donde el obispo brasileño, Pedro Casaldáliga, hace un homenaje a Camilo. Este sirve de prólogo para el nuevo libro, con una pequeña variante.

François Houtart contribuye con dos artículos, «Camilo Torres un luchador de nuestro tiempo», y «Camilo Torres en vísperas del cincuenta aniversario de su sacrificio», donde se refiere al homenaje que le rindió a Camilo el arzobispo de Cali en noviembre pasado. El padre Javier Giraldo S.J. aporta más de la mitad de las 175 páginas de libro: «Camilo Regresa» un ensayo de ultratumba que evoca *El libro de los muertos* del antiguo Egipto. Y en otro artículo hace un interesante cotejo de frases de Camilo con las del Papa Francisco, que revelan cuán fiel fue Camilo a la Doctrina Social de la Iglesia. Finalmente, se transcribe una entrevista que me hiciera en Bogotá el director de Colprensa, Oscar Domínguez, en la que destaco el compromiso social y cristiano de Camilo.

Esperamos que este libro ayude a entender mejor el pensamiento de Camilo y se le considere paradigma para ser imitado en su amor eficaz y opción por los pobres, cada quien dentro de sus circunstancias.

Javier Giraldo Moreno S.J., François Houtart, Gustavo Pérez Ramírez, *Camilo Torres Restrepo y el amor eficaz*, Ediciones América Libre, Buenos Aires, 2010, 154 páginas.



Luz Argentina Chiriboga, *La Nariz del Diablo*

Ana María González Luna

De Jamaica a Ecuador, de la costa a la sierra. La novela *La Nariz del Diablo*, es un viaje americano y ecuatoriano a la vez. Luz Argentina Chiriboga, nos relata la historia de un proyecto que tenía como cometido la unificación nacional a través de la construcción de un ferrocarril. Un proyecto en el que participó no solo el pueblo ecuatoriano sino también más de cuatro mil jamaquinos contratados por la compañía de construcción norteamericana de *Guayaquil and Quito Railway Company* encargada de su realización.

Se trata sin duda alguna de una novela histórica que comienza en Jamaica, en Kingstone, el 8 de septiembre de 1900 y termina en Ecuador, en Durán, el 28 de junio de 1980; de la reinterpretación literaria de la construcción del ferrocarril más difícil del mundo que en los primeros años del siglo XX uniría las dos realidades de Ecuador: la costa y la sierra.

La Nariz del Diablo indica un lugar preciso de la cordillera de los Andes, una pared de roca enorme, casi perpendicular, ubicada cerca de la ciudad de Alausí, en la provincia de Chimborazo. Ese lugar, «donde se siente la angustia cósmica y la soledad llora incansable», representó el mayor obstáculo en la construcción de la línea de ferrocarril, y costó la vida de miles de obreros, jamaquinos en su mayoría. Un título, por tanto, que simboliza el triunfo del progreso sobre la naturaleza, pagado a caro precio, y, contemporáneamente, el homenaje a las víctimas que ahí perdieron su vida.

Numerosos datos históricos de lugares, fechas, nombres y sucesos son los ingredientes que permiten a la autora una interpretación histórica que es a la vez recreación y conmemoración. El centenario de la inauguración del Ferrocarril Transandino, el 25 de junio de 1908, y la publicación de la novela

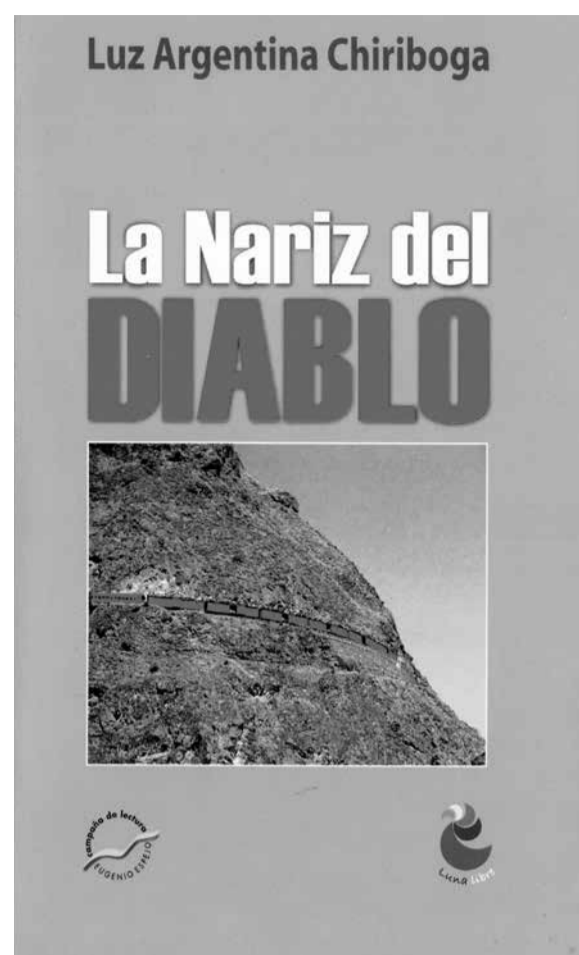
en junio de 2010, confirman esta merecida y meritosa celebración literaria de un proyecto público que cambiaría las condiciones de vida del país y las relaciones entre costeños y serranos.

En este sentido podríamos decir que la novela, en cuanto conmemoración, se une simbólicamente a aquella celebración alegre, sentida y bulliciosa de la inauguración de la ferrovía, rescatada de la memoria en las páginas de la novela. Sin embargo, hay una notoria diferencia entre la historia oficial y la historia contada por Chiriboga: si en la celebración de 1908 el centro de atención se dirigió casi exclusivamente al promotor del proyecto Eloy Alfaro, convertido en héroe nacional, en la novela, lejos de restarle importancia a esta figura, se focaliza la atención en quienes ha sido descuidados o ignorados por la historia oficial, es decir, los jamaquinos que trabajaron en la ardua construcción de la línea. Y al rescatar esas figuras escondidas, cubiertas por el polvo de los Andes y del tiempo, la autora cuenta de las fatigas cotidianas y los miedos ancestrales de su cultura afroamericana, de los restos personales, de los ritos y cantos comunitarios de todos esos protagonistas de la Historia que en la narración se concretizan en los personajes de los hermanos Marret —Syne y Gregory— del adolescente Lamboreo, de Jhon Karruco, Michael Sandifor y Leona Cuebute.

La narración sigue una línea cronológica continua, marcada por fechas precisas que tiene la función de señalar alguna pausa o el inicio de un nuevo episodio, sin necesidad de dividir en capítulos el texto. La historia del ferrocarril, en algunos momentos personificado —«Monstruo de Acero, Maravilla Negra, Animal Porfiado, Locomotora Emperrada, Serpiente Extraña»— se cruza, se enlaza y se mezcla con la vida de los jamaquinos que se encuentran en un país desconocido por el que trabajan sin descanso con el objetivo de volver a su tierra con dinero para mejorar su condición de vida; enfrentan condiciones geográficas y climáticas duras, arriesgan su vida, mientras hacen realidad el sueño de una nación que no era la suya. Ecuador como tierra de promisión, se transforma en tierra de muerte, de amenaza y de sufrimiento. No obstante, la comunidad jamaquina que describe la autora se solidariza y consolida su identidad en la distancia, en la experiencia de la emigración.

Entre estos obreros Chiriboga introduce una significativa figura femenina, Leona Cuebute, símbolo de una doble lucha: «no por ser mujer y negra» se deja escapar la oportunidad de mejorar sus condiciones de vida, de luchas por sus propios derechos y de convertirse en protagonista de su futuro. La historia de este personaje —forzado a disfrazarse de hombre para poder trabajar— le permite denunciar la discriminación étnica y la discriminación de género, el maltrato físico padecido por tantas mujeres a lo largo de la historia que ha dejado profunda huella, porque «las blancas manos del hombre que viola van dejando macabras heridas en el alma de ellas» (p.117).

La novela es también un homenaje al presidente Eloy Alfaro, político liberal que marcó la historia del Ecuador de principios del siglo XX; personaje nacional que luchó incansablemente para que ese proyecto se llevara a cabo. Su figura se delinea a largo de una narración construida sobre esos rieles de ferrocarril que él había mandado construir. Hombre honesto y culto que apostó por el progreso y luchó porque su país pudiera entrar en ese camino tan pregonado por el positivismo de aquellos años. Chiriboga subraya su confianza en el crecimiento económico y la mejoría social de su país, sobre todo su labor a favor de la equidad de los ciudadanos y de la defensa de las minorías. No en vano es quien,



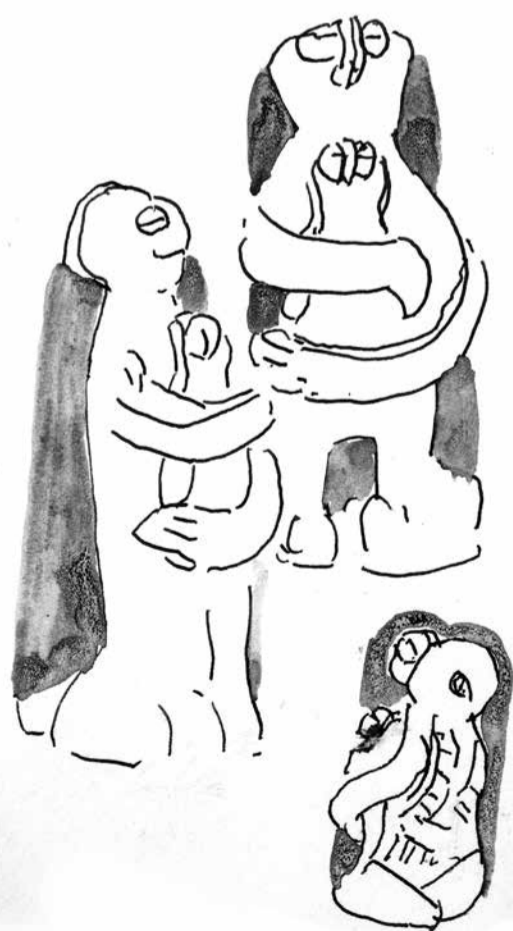
en la ficción de la novela, escuchará las denuncias hechas por Leona Cuebute y tratará de limitar los daños padecidos por tantas mujeres.

Resulta, además, interesante notar cómo se atraviesan en la narración algunos temas bien contextualizados en esos primeros años del siglo pasado, que siguen siendo de grandísima actualidad. Junto al de la discriminación étnica y de género, que acabamos de mencionar, encontramos el de la esclavitud escondida en la inmigración, íntimamente relacionado con el de la identidad. Los peones jamaquinos «están dispuestos a ser extranjeros capaces de acoger y asimilar el espíritu del ecuatoriano y demostrar su habilidad y disciplina» (p. 29) en una especie de mestizaje cultural en el que el elemento africano juega un papel incluyente. Además, se sienten capaces de realizar el trabajo que les encomendaron con tal de dejar en alto el nombre de Jamaica. «Para ellos cambiar de mundo no significa perder su identidad sino una transformación personal, la de poner en práctica sus costumbres y quizá, modificar su cosmovisión». Entre los pliegues de la narración se insinúa el tema tan recurrido actualmente de la ecología: en los peones extranjeros se coloca la denuncia de la destrucción del medio ambiente expresada en sus ancestrales creencias: el temor los invade al tener que acatar la orden de echar abajo gran parte de la selva pues saben que el guardián del bosque, el Bambero, los castigará. La naturaleza cobra venganza y se defiende ocasionando graves accidentes y numerosas muertes.

Con el mismo ritmo con el que se va construyendo, el ferrocarril va tomando aspectos distintos: es lo mismo una serpiente de lengua bifurcada que un dragón que se traga a los peones; es metáfora del progreso para los liberales y de ateísmo para los católicos. Para unos el ferrocarril lanza gemidos lastimeros y prolongados; para otros, es un canto de alegría.

La escritura fina y poética de Chiriboga logra introducirnos, a través de la ficción, en una historia que al ir más allá de las fronteras geográficas se vuelve nuestra historia.

Luz Argentina Chiriboga, *La Nariz del Diablo*, Campaña de Lectura Eugenio Espejo, Quito, 2016, 126 páginas.



Dibujo a tinta de Nelson Román

MANUEL ESTEBAN MEJÍA

Publicado por Abdón Ubidia en su Facebook

EXACTO. SIEMPRE AL DÍA EN LA LITERATURA MUNDIAL. INFATIGABLE LECTOR. CAMINANTE. LA VOZ FUERTE Y EL DISCURSO ELEGANTE Y MEDULAR. ERUDITO. NO EN VANO DIRIGIÓ TANTOS AÑOS LA FACULTAD DE ARTES. PULCRO. EN LA APRIENCIA Y EN LA ESCRITURA. ENSAYISTA. NOVELISTA. BELLAS SUS NOVELAS «LOS GRILLOS DEL ALBA» Y «TRINITARIAS». BELLOS Y ACERTADOS SUS ENSAYOS SOBRE EL ARTE. VIAJERO. SIEMPRE ENTERADO DE LAS ÚLTIMAS NOVEDADES DEL MUNDO DEL ARTE Y LA LITERATURA. BUENO HASTA LA MANSEDUMBRE. PERO VALIENTE EN SUS JUICIOS. SUPO COMO DECIR SUS DESACUERDOS SIN LEVANTAR SU VOZ, INCREÍBLEMENTE SONORA, LLENA DE Matices y ECOS, AL USO DE LOS GRANDES ORADORES. QUÉ VACÍO NOS DEJAS MANUEL ESTEBAN MEJÍA. QUÉ VACÍO.

Manuel Esteban Mejía
(Guayaquil, 1940-Quito 2016)

Vivió en Francia y España. Fue profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y en la Escuela Politécnica Nacional. Crítico de arte y curador, ejerció en un inicio la crítica de cine y teatro. Realizó también traducciones de textos poéticos. Hizo el guión y codirigió un documental cinematográfico sobre el arte ecuatoriano del siglo XX. Colaboró con diferentes diarios de Quito y Guayaquil y también con revistas nacionales y extranjeras desde los años setentas. En 1979 publicó *Memorandum ecuatorial y otros poemas*, en 1983, *Instancias*, poesía; en el mismo año publicó su primera novela *Los grillos del alba* y en 2007 *Trinitarias*. Fue también coreactor de *Arte ecuatoriano*, *Arte y cultura: Ecuador 1830-1980* y de *Los desafíos éticos del presente*.

Patricia León Guerrero. Pertinente tu reseña sobre él. Una voz importante de cultura sin acomodados ante la creación. Lo conocí por su trabajo y crítica de obra, que ayudó a superarme. Me gusta · 9 de febrero a las 12:28

Cecilia Ansaldo. Me uno al recuerdo y al homenaje a su memoria. Fue mi profesor en la U. Católica de Gquil y con él estudié y amé la obra de Dostoyevski. Me gusta · 9 de febrero a las 11:45

Paulina Tapia Martínez. Sin lugar a dudas un maestro brillante, creo sin temor a equivocarme que gracias a su generosa vocación le debemos la pasión infinita a nuestro oficio. Maestro del alma !!!!! Me gusta · 9 de febrero a las 12:01

Leonardo Paredes Martínez. Otro compañero querido de generación que parte. Gracias por lo que nos diste. Me gusta · 9 de febrero a las 12:03

Xavier Oquendo Troncoso. Gran señor. Gran crítico. Abrazos grandes Me gusta · 9 de febrero a las 12:53

German Calvache Alarcón. Deja una gran orfandad en los artistas que buscan más allá del gusto del mercado. Gracias por tu dedicación y ejemplo, maestro. Me gusta · 9 de febrero a las 13:01

Hector Lagos. Siempre quien habla bien de alguien más se magnifica!!! Mis respetos poeta. Me gusta · 9 de febrero a las 13:52

Juan Castro. Un gran conocedor y amante de las Artes. Un insuperable amigo. R. I. P. Me gusta · 9 de febrero a las 16:48

Francisco Maldonado. Fue mi profesor en la Politécnica, una materia optativa, pero muy interesante . apreciación cinematográfica . ahí me pude enterar de su cultura y solvencia. Qué pena. Pero la vida sigue. Me gusta · 9 de febrero a las 17:25

Lola Álvarez Alvarado. Manuel Mejía es como lo configura Abdón Ubidia, me resulta insoportable hablar en pasado. Gran amigo. Abrazos a Lucy. Me gusta · 9 de febrero a las 18:58

Gladys Martínez. Tengo en la retina ese MANUEL..., con letra firme y serena después de opinar los deberes. Maestro del alma, hombre cosmopolita. Gracias por los caminos abiertos. Me gusta · 9 de febrero a las 19:26

Lula Po. Paz en su tumba. Queda un gran vacío entre los buenos críticos de arte Me gusta · 9 de febrero a las 20:54

Rosa Isabel Bodero Borja. Literalmente que vacío que nos deja... Me gusta · 9 de febrero a las 22:01

Juan Carlos Terán. De aquellos maestros que saben que la amistad es la mejor entrega que se le puede hacer a un alumno. A partir de allí, la transferencia del conocimiento siempre fue un acto de enorme generosidad y sencillez. Hasta siempre querido Manuel, Maestro y amigo. Me gusta · 9 de febrero a las 23:54

Mónica Varea. Qué penita era un amor Me gusta · 10 de febrero a las 4:08

Zulinda Hernández. Ay no puede ser!!!!, que pérdida!!!, no lo sabía. El país pierde a un intelectual brillante, y los que tuvimos la suerte de conocerlo a un amigo sincero y amoroso. Un verdadero ser humano. Me gusta · 10 de febrero a las 7:07

Carlos Herrera Toro. Un dolor en el alma de las letras Me gusta · 10 de febrero a las 9:49

Aracely Mancero. Seres humanos con esa entrega y carisma deberían perpetuarse... Leeré sus obras en tributo al conocimiento que adquirió para deleitarnos... Me gusta · 10 de febrero a las 13:29

Freddy Russo Scudieri. No le voy a echar de menos, un escritor musicalmente sordo, de escaso erotismo y muy poco humor. Me gusta · 10 de febrero a las 15:24

Jorge Dávila Vázquez. Amigo, Manuel, amigo, sin estridencias ni alharacas, amigo en el silencio y la cordialidad infinitos. Gracias por estas palabras Abdón Ubidia; creo que lo has dicho todo. Abrazos, jorge Me gusta · 10 de febrero a las 15:27

Aminta Buenaño. Que la tierra le sea leve! Me gusta · 10 de febrero a las 17:17



Dibujo de Jean Pierre Reinoso

YEHUDI MENUHIN, EL NIÑO MARAVILLA DEL VIOLÍN

Fernando Larenas

Entre los años cincuenta y noventa del siglo XX, Quito era uno de los destinos preferidos de los más renombrados músicos mundiales. Orquestas europeas y soviéticas (durante la etapa en la cual la actual Rusia era la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) o de Nueva York se presentaban en la capital. Dos escenarios destacaban en la época, el Teatro Nacional Sucre y el Teatro Bolívar. Efectivamente, grandes solistas, especialmente del piano y del violín, directores de la talla de Leonard Bernstein (Teatro Bolívar, 1958) mostraron allí todo su talento.

El violinista de origen judío Yehudi Menuhin (1916-1999), cuyo centenario de su nacimiento en Nueva York se conmemoró el 22 de abril, ¿se presentó en alguno de estos teatros quiteños? Sí, pero en ninguno de esos escenarios, el violinista estuvo en el cine Capitol, frente al tradicional parque de La Alameda, tal como escribe doña Alicia Coloma de Reed, en su libro *La Sociedad Filarmónica de Quito, 50 años*. «En la década de 1940, el ciudadano checoslovaco Hans Lichtenstern, quien posteriormente cambió su apellido por Lestrel, traía de vez en cuando algunos artistas extranjeros a través de una empresa suya llamada Lida. Acontecimientos excepcionales en la ciudad fueron los recitales de Yehudi Menuhin y Marian Anderson; y el ballet de Alicia Alonso, que se presentaron en el cine Capitol y, además, un concierto de Los Niños Cantores de Viena en su primera visita a Quito». La autora de ese libro recordó también que entre los grandes violinistas que arribaron, con el auspicio de la Sociedad Filarmónica, destacan Jasha Heifetz (1955), Isaac Stern (1956), Joseph Fuchs (1957).

En medio de las averiguaciones una anécdota que ocurrió pocos días después de finalizada la Segunda Guerra Mundial y cuya fuente pidió mantener en el anonimato. Yehudi Menuhin

tocó el violín en el histórico «Concierto de la reconciliación», que dirigió Wilhem Furtwanger; quien se dirigió al público así: «El Reich de 1000 años ya se terminó...»

se dio la vuelta e inició el concierto. Menuhin fue el solista de las dos exclusivas interpretaciones de esa noche: El Concierto para violín de Mendelssohn y el del mismo instrumento de Beethoven.

La misma fuente narra otra anécdota: ¿Sabías que el primer ministro de Cultura del

gobierno nazi fue Richard Strauss? No duró mucho en el cargo ya que Hitler le ordenó reescribir las obras de Felix Mendelssohn y atribuírselas como su autor, por supuesto que renunció. Habría que recordar que en medio de la intolerancia nazi se quemaban en hogueras callejeras miles de libros considerados «peligrosos» por los partidarios de Hitler. Las hogueras también eran avivadas con las partituras de Mendelssohn, uno de los mayores compositores alemanes de origen judío.

El 22 de abril se cumplieron 100 años del natalicio del músico de origen judío

Menuhin aseguraba que el violín tenía voz. Decía que las cuatro cuerdas cubren las voces humanas: soprano, contralto, barítono, tenor. Creía que el violín era un ser vivo, al que no se lo puede tratar brutalmente, que entrega lo mejor que tiene cuando no se lo aplasta inútilmente y su sonoridad no es forzada. El violín es el más pequeños de los instrumentos de cuerda, también el más agudo. La historia de la música considera que Niccolò Paganini fue el más virtuoso con ese instrumento,

la mayoría de sus obras fueron escritas para violín. Grandes músicos como Beethoven apenas escribieron un concierto teniendo al violín como solista; Tchaikovsky compuso en 1878 su concierto para violín en re mayor, que ninguna orquesta se atrevía a interpretar, ni siquiera Leopold Auer, a quien se lo dedicó.

Auer devolvió la partitura porque la consideró «intocable».

Yehudi Menuhin, como todo excelso violinista, dio su primer concierto en San Francisco cuando tenía siete años

(debutó con la Sinfonía Española de Lalo); se presentó como solista en París a los 10 años y con uno más en su ciudad natal. Los críticos de la época lo apodaron el «niño maravilla» del violín, otros se referían a él como el «Einstein del violín», tal vez por el mismo origen judío del científico. A los 13 años, luego de un concierto en Berlín, Einstein fue hasta su camerino,

tras abrazarlo y felicitarlo por su excelente ejecución como solista, el genio de las ciencias le dijo: «Ahora sé que existe Dios allá en el cielo». La comprensión que tenía de la música lo llevó a trabajar las partituras barrocas de Bach, las clásicas de Beethoven, hasta música de vanguardia como el jazz.

El sudafricano Daniel Hope (43 años), tal vez uno de los violinistas contemporáneos más cotizados del momento, ganador de un Grammy por la mejor interpretación de música de cámara, trabajó y vivió la época de Menuhin como solista (luego, con la misma pasión por el violín, fue director de orquesta). Hope, en uno de los homenajes por el centenario del nacimiento del violinista, escribió algunas experiencias. Narra que después de emigrar a Londres desde Durban, su madre consiguió trabajo como secretaria en la casa de Menuhin. Siempre dejaba el violín sobre una mesa dentro del estuche, sin cerrarlo. Un día lo cogió y lo tocó con una sencillez similar a tomar un vaso de agua... uno tiene que tocar todos los días, ¿se puede usted imaginar a un pájaro decir estoy cansado hoy y no quiero volar?

Fenomenal y prodigioso, pero sobre todo muy humano, un año antes de su muerte creó la Fundación Yehudi Menuhin, en España, con el propósito de que la cultura desempeñe un papel destacado en la sociedad del siglo XXI y para promover la tolerancia ante la diversidad cultural. Menuhin fue un incansable defensor de los derechos humanos y jugó un papel importante en la lucha contra el racismo y la xenofobia.



ACTIVIDADES DE LA CASA

CONTINÚAN LAS CONVERSACIONES
SOBRE LA LEY DE CULTURA

La Junta Plenaria de la Casa, en reunión que mantuvo el 26 de abril, resolvió apoyar las gestiones que el Presidente había venido realizando ante la presidenta de la Asamblea Nacional y la comisión correspondiente, sobre la posición de la entidad respecto a algunos puntos del articulado del proyecto de Ley de Cultura, en especial atinentes a la estructura de la Institución, su autonomía de gestión y la asignación de competencias. Todo ello, se menciona, para defender la institucionalidad de la Casa. Esta posición de la Junta partió de un documento relacionado con el estatus de la Casa obtenido el 19 de abril por gestiones extraoficiales del propio Presidente de la institución, pues, hasta el momento, este tipo de documentos se mantenían en estricta reserva por parte de las autoridades de la Asamblea y, sobre todo, del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Hubo consenso entre los miembros de la Junta sobre que se debían realizar acercamientos ante los asambleístas de provincia por parte de los presidentes de los núcleos a fin de obtener su respaldo a la posición de la Casa.

La presidencia de la Casa, a fin de sensibilizar a la opinión pública sobre el problema derivado de las discusiones sobre el texto del proyecto, publicó dos folletos con un análisis sobre dos temas que, entre varios, preocupaban alrededor del texto del proyecto. El uno, titulado «Una Matriz incómoda», en el cual se rebaten algunos criterios del Ministerio de Cultura y Patrimonio y de su titular Guillaume Long sobre la estructura propuesta para la Casa de la Cultura y se demuestra la necesidad de una matriz que coordine su actividad a nivel nacional. El otro folleto, «Una autonomía de ficción», está dedicado a demostrar con argumentos de orden jurídico y de carácter histórico, la necesidad de mantener la autonomía de la Casa. Esto, señala el folleto, «no significa sino la defensa y protección de un capital que es núcleo de nuestra personalidad como país [capital constituido] por la obra de actores y gestores que necesitan libertad en el pleno ejercicio de sus derechos culturales, consagrados en nuestra Constitución».

Mientras tanto, el 3 de marzo el ministro Long dejaba sus funciones y era reemplazado, en forma interina, por la viceministra, señora Ana Rodríguez, quien endureció la posición del Gobierno frente a las aspiraciones de la Casa de la Cultura y mostró, en más de una oportunidad, como lo señala el segundo de los folletos antes nombrados, una posición despectiva hacia las aspiraciones de la entidad, conocidas por ella

misma en anteriores sesiones de la Junta Plenaria a las que asistió.

CONVOCATORIA A ELECCIONES

Conforme lo dispuesto en la Ley Orgánica de la Casa de la Cultura, el periodo para el cual fueron elegidos los señores Raúl Pérez Torres y Gabriel Cisneros Abedrabbo para las funciones de Presidente y Vicepresidente de la institución, termina en agosto del presente año, por lo cual, la Junta Plenaria, en sesión de 26 de abril y en acatamiento a normas de la propia ley y las específicas de los artículos 1 y 2 del Reglamento de Elecciones de la Casa, convocó a elecciones para tales dignidades y conformó el Comité Nacional Electoral, integrando, como vocales principales a la licenciada Luz Argentina Chiriboga, al maestro Édgar Palacios y al señor Pecky Andino; y, como suplentes, al magister Luciano Carrera y a las señoras Nela Meriguet y Susana Nicolalde.

HÁBITAT III

Como es de conocimiento público, en el mes de octubre del presente año se reunirá en Quito la Tercera Conferencia de Naciones Unidas sobre Vivienda y Desarrollo Urbano Sustentable-Hábitat III, evento de indudable trascendencia internacional.

En el marco de las gestiones previas realizadas en torno a determinar la sede de tal evento, se acordó que el mismo se efectuará en las instalaciones de la Matriz de la Casa de la Cultura, para lo cual se deben realizar labores de adecuación en todos sus edificios. Estas labores, de indudable beneficio institucional, se iniciaron y prosiguen hasta el momento, con base en el Convenio Tripartito de Cooperación entre el Ministerio de Cultura y Patrimonio, el Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, suscrito el 9 de marzo de 2016.

Específicamente, en las Cláusulas 4.1 y 4.2 del citado convenio, se garantiza que, con posterioridad a la celebración de la conferencia de Naciones Unidas, las instalaciones volverán a ser utilizadas por la Casa de la Cultura para el normal desarrollo de sus actividades.



LIBROS

Entre febrero y abril, el Departamento de Publicaciones de la Matriz ha editado, en la Colección «Letras Claves», la novela de Luz Argentina Chiriboga *La muerte blanca*, la cual, según el comentario difundido a propósito de la promoción de la obra, destaca el compromiso vital y estético de la autora: «la reivindicación de la voz de la mujer afrodescendiente». Este libro se presentó en el Aula Benjamín Carrión el 23 de marzo. En el mismo género de la narrativa, apareció *Laberinto de suicidas* de Williamns Kastillo.

Asimismo, se publicaron varios libros de literatura infantil y de poesía. De lo primero: *Juego, canto, aprendo* de Fausto Caamaño, *Valentina quiere ser bombero* de Verónica Bonilla y *Colección de cuentos infantiles* de Heidi Jones. De lo segundo, varios libros provenientes del taller de escritura creativa: *La noche es una lanza* de Juan F. Trujillo, *Cómo matar hormigas en días de sol* de María Gabriela Serrano, *Emoción sensorial* de José Villacreses Vinueza y *Perro blanco, perro negro* de Fabricio Angulo. Asimismo apareció *Poesía en paralelo cero*, producto del octavo evento del mismo título y la obra ganadora del Premio Nacional Paralelo Cero 2016, *Pánfilo* de Miguel Ángel Rengifo.

Del propio taller de escritura creativa, se han publicado *Trébol alucinado* de Roberto Sasig Manosalvas, *Mapas para reconocer el universo* de Ana Fernández Miranda Texidor y *34 relatos indigestos* de Javier J. López. También aparecieron *La casa del mono sucio y otros cuentos electrónicos* de Jorge Luis Narváez y *Aquellaos extraños días en los que brillo* de Jorge Luis Cáceres.

Conviene destacar la publicación del segundo tomo de la recopilación de escritos de Zoila Ugarte de Landívar, esta vez dedicada al periodismo de opinión, trabajo de investigación realizado por Myriam Landívar de Arteaga, así como el trabajo de Luis y Carlos Costales Terán *Con olor a tierra*. Este último libro fue presentado el 7 de abril.

Dos obras de indudable interés han sido impresas en los talleres de la Casa, en Quito. Se

trata de una selección de artículos aparecidos en *Cuadernos del Guayas*, publicación periódica del Núcleo del Guayas; y, los dos volúmenes trabajados por Genoveva Mora Toral titulados, respectivamente, *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador* y *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna contemporánea del Ecuador*.

De acuerdo con el convenio suscrito con la Academia Nacional de Historia, se imprimió *Quito, por la independencia* de Leonardo Barri-ga López.

ARTES PLÁSTICAS

La más importante exposición de las varias inauguradas en el presente trimestre en los museos de la Casa fue, indudablemente, la de Napoleón Paredes titulada «No digas que fue un sueño... A mi madre que no tuvo goteras en el alma». Reconocido exponente de nuestra plástica contemporánea, el maestro Paredes expuso desde el 18 de febrero y durante más de dos meses en la Sala Joaquín Pinto.

En las salas Kingman y Guayasamín se pudieron apreciar las muestras «El tejido urbano: la psicogeografía de la ciudad» de Liz Kuenek, abierta el 11 de febrero, «La petrificación de la luz y el espacio», esculturas de Abel Viracocha expuesta desde el 10 de marzo y «Odisea en el microcosmos» de Jorge Artieda, inaugurada el 21 de abril. De igual modo, cabe citar tres muestras abiertas en la Sala Víctor Mideros: la de los alumnos del taller de Joaquín Endara Ruiz inaugurada el 3 de febrero, «Variaciones al desnudo» de Juan Acosta desde el 26 de febrero y «Mujeres andinas», muestra colectiva a partir del 7 de abril. De otra parte, en la Sala Alternativa, se inauguró el 4 de febrero una exposición fotográfica de Anna Tarczyska «9 colores del Ecuador».

En el Museo de Arte Colonial estuvieron expuestas dos muestras de innegable valor: «Latorre, Kanela, Galecio. Caricaturas», con una selección de trabajos de estos tres célebres caricaturistas, Guillermo Latorre (1896-1985), Carlos Andrade Moscoso (1899-1963) y Galo Galecio (1906-1993), desde el 31 de marzo; y, «De presencias y evocaciones. La infancia en el arte ecuatoriano», a partir del 28 de abril.

Por último, conviene mencionar la suscripción, el 1 de febrero, de un acta para la colaboración e integración de espacios y colecciones para el Museo Nacional del Ecuador, suscrito por el Subsecretario de Memoria Social del Ministerio de Cultura y Patrimonio y el Director de Museos de la Casa de la Cultura, dentro del convenio marco de cooperación interinstitucional firmado entre el Ministerio y la Casa el 18 de diciembre de 2015.

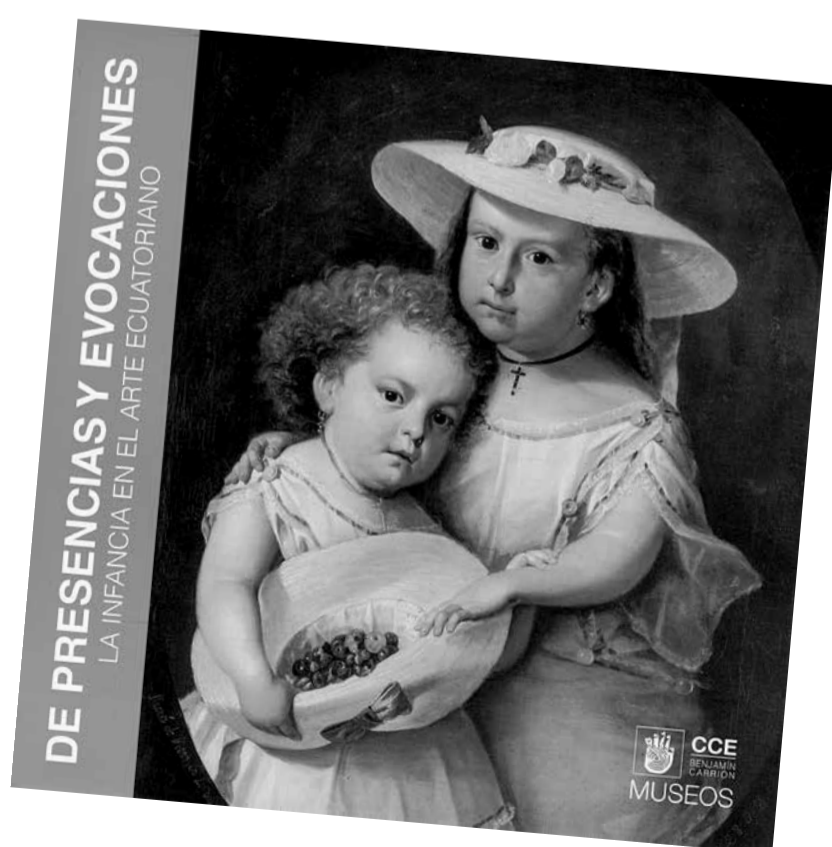
CINEMATECA

Entre las principales actividades cabe hacer constar la proyección de la película peruana «Gringa», de César Galindo, realizada el 12 de febrero con la presencia del escritor Mario Guevara, la retrospectiva de Carlos Naranjo por los 25 años de su trabajo cinematográfico mediante la proyección de una selección de sus documentales entre los cuales se pueden citar «Efraín Jara Idrovo» y «Miguel Donoso Pareja, testimonio de la vida del escritor guayaquileño», la Muestra de Cine Colombiano inaugurada el 1 de marzo con la película «El viaje del acordeón», de Rey Sabatini y Andrew Turkey; el estreno internacional del filme «Carneros» de Grimur Hákonarson (Islandia, 2015), la

muestra de cine coreano en la primera semana de abril, la tercera edición del Festival de Cine Latinoamericano «La Casa Cinefest», realizada en la primera quincena del propio mes de abril.

DOS ACTOS DE RELIEVE

A fin de destacar la actividad de la Casa de la Cultura y la adhesión de los artistas y gestores culturales a su labor, se realizó el 2 de abril el festival denominado «La Casa territorio de las artes», en el cual se presentaron cerca de cuarenta eventos en las salas y espacios verdes de la institución, en Quito. Su objetivo, según los



grupos organizadores, fue el de «defender la libertad inmanente del arte y la cultura, para plasmar el sueño de Benjamín Carrión: albergar y promocionar al arte y los artistas». Participaron en el evento los colectivos independientes que tienen su sede en la Casa: Frente de Danza Independiente, Escuela Exploradores de la Danza, Teatro del Cronopio, Contralviento Teatro, Zero no Zero, Los Perros Callejeros, Fundación Mandrágora, La Buena Compañía, Fundación Titerefué, Colectivo Teatral El Viaje, Colectivo Teatral El Derrumbre, Teatro de lo Imposible y Guagua Pichincha. Eventos de similar naturaleza se realizaron en algunos otros núcleos de la Casa y en el mismo día.

El segundo evento estuvo ligado con el terremoto producido en la Costa ecuatoriana el 16 de abril y consistió en la apertura de un centro de acopio en el Teatro Prometeo a fin de recolectar bienes para destinarlos a los damnificados de este desastre natural. Como complemento a esta labor de solidaridad, la Casa preparó una exposición en las Salas Kingman y Guayasamín con obras de varios artistas a fin de destinarlos a una subasta que permitiría allegar fondos para igual fin.

ARTES ESCÉNICAS

Cabe destacar la presentación del Ballet Nacional del Ecuador con la obra «Chakana y fiesta en el mar» efectuada en el Teatro Nacional de la Casa el 15 de marzo; el reestreno el 23 del mismo mes de las obras «Las vendas» y «Paso de mano», realizado por el Taller Permanente de Investigación Escénica y el propio Ballet Nacional en un recital de danza titulado «Traspaso de mano-Danzas heredadas», bajo la dirección

de Kléver Viera; y, la representación de «Popol Vuh» por parte del Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura bajo la dirección de José I. Donoso y la coreografía de Marisa Créténier.

EL AULA BENJAMÍN CARRIÓN

Esta aula, de larga data y de trascendencia histórica en el desarrollo de eventos culturales en la ciudad de Quito, fue reabierto el 16 de febrero luego de obras de urgente restauración, con un concierto del conjunto de cámara de la Casa.

LA CASA SEDE DE EVENTOS

De entre los numerosos actos realizados en las instalaciones de la Casa, cabe destacar los siguientes: el homenaje y solidaridad a Diego Pérez Terán, efectuado en el Teatro Nacional

el 18 de febrero, en el cual se recordaron los cincuenta años de actividad artística del homenajeado; la celebración del Encuentro Internacional de Poetas «Poesía en Paralelo 0» e inaugurado oficialmente en el Teatro Prometeo el 14 del propio mes; y, la presentación del libro *Camilo Torres y el amor eficaz* realizado el 24 del citado mes de marzo con la participación de Javier Giraldo Moreno, Francois Houtart y Gustavo Pérez Ramírez.

ÁREA DE LA MUJER

Dos actos cabe destacar de los varios realizados en el Área de la Mujer: las inauguraciones de las muestras «Mujer que trabaja, piensa y sueña» de Daymar Briceño, el 24 de febrero, y la exposición colectiva «Espacios II», el 6 de abril, así como la presentación ese día del libro *Memoria fotográfica y Artbook* de Elenor Álvarez.



LA HISTORIA DE LA CASA EN IMÁGENES



Para conmemorar el segundo centenario de la muerte de Pedro Vicente Maldonado, la Casa de la Cultura Ecuatoriana realizó una sesión solemne en homenaje a su memoria. En dicho acto pronunció el discurso de orden el ingeniero Jorge Casares, miembro titular de la institución, y se descubrió un retrato del sabio pintado por Víctor Mideros. Aparecen, entre otros, a la izquierda del cuadro, Hugo Alemán, Ángel Isaac Chiriboga, Alfredo Pareja Diezcanseco y Pío Jaramillo Alvarado; a la derecha, José Enrique Guerrero, Jorge Icaza, Alfredo Pérez Guerrero (semicubierto), Julio Endara, Isaac J. Barrera, Eduardo Kingman, Ángel Modesto Paredes, Juan Morales y Eloy, Julio Aráuz y Humberto Mata Martínez. Noviembre de 1948.

LA MUESTRA DE FOTOGRAFÍA DE CHRISTOPH HIRTZ*

En realidad no es que haya salido a buscar fotografías para esta exposición, me invitaron —de la embajada de Alemania en Bogotá y de la universidad Jorge Tadeo Lozano—, a presentar una muestra, y en ese proceso revisé los archivos existentes y decidí que iban a ser tomas de ese estilo, donde hay arquitectura. Pero empecé a cuestionarme qué mismo es la arquitectura y me encontré con las palabras de William Morris que dice —más o menos— que «la arquitectura es aquel espacio intervenido por el ser humano», y dije ¡Guau! con eso tengo.

Hay fotos como las del agua, que cuando las ves piensas que es pura naturaleza, pero ya son espacios creados o intervenidos por el hombre.

Este autorretrato se hizo en Papallacta, en la salida del agua hacia Quito —el momento que sale el túnel del tanque grande— que tiene una rejilla. Por curioso me agaché a ver qué era y ¡Oh sorpresa! era mi imagen. Lo lindo de esa toma es que se aprecian unos fantasmas que inicialmente no vi.

Prefiero no colocar nombre a las obras porque como autor uno centra demasiado la mirada del lector, prefiero dejarlo a su imaginación, hay que darle libertad. Aunque hay una que otra a la cual me gustaría ponerle título.

Muchos preguntan por qué la arquitectura: ¿Es usted arquitecto o algo así? Hay una fotografía —la de los ladrillos apilados— y en

contraposición la imagen de unos edificios de La Vicentina, y se me viene el pensamiento que mientras el hombre que hizo los ladrillos los puso colocó ordenadamente, el arquitecto colocó desordenadamente los edificios con tal que quepan más apartamentos donde viva la gente. El uno hizo un esfuerzo por el orden y el otro un esfuerzo desordenado.

NOTA:

* La exposición *Arquitexturas*, de Christoph Hirtz, se presentó hasta fines de mayo en la Universidad Católica de Guayaquil. La mayor parte de las imágenes está impresa en 45 x 55 cm., pero también las hay de 55 x 70 cm., enmarcadas y sin vidrio. La muestra estuvo antes en Bogotá, Ibarra y Quito; como la hermana más joven de la recordada muestra de su autoría denominada «Luz, forma y cambio».

