

LETRAS

DEL ECUADOR



Dibujo de Pilar Bustos

ALREDEDOR DE LA FAMA

La compulsiva necesidad de reconocimiento por parte de los demás es, entre otras, una de las tantas pruebas de la fragilidad de nuestra naturaleza. En ocasiones, lleva a la autodestrucción del personaje, cosa común en actores de cine, presentadores de televisión, protagonistas de la farándula, sin negar que este fenómeno de búsqueda de la fama pueda llegar inclusive a los escenarios de la política, el trabajo de escritores y artistas, y hasta a las mismas obras de filantropía.

¿Qué conduce a tal comportamiento? ¿Qué lleva a ciertas personas a conseguir por todos los medios que su nombre y su obra sean conocidos y destacados por sus congéneres? ¿A que busque obsesivamente su aparición en titulares de prensa, espacios de televisión y radio, en las novísimas redes sociales y aún en las columnas de la crónica? ¿Es solo narcisismo o hay algo más en esta reiterada actitud?

¿No será —guardando las distancias con ciertas conductas patológicas—, nada más que el puro deseo de trascender de esa inevitable mortalidad a la que todos estamos sometidos?

En todo caso, como bien nos decía hace poco un ilustre escritor, la fama no deja de ser otra cosa que la perversión del prestigio.

EL ENSAYO COMO TENTATIVA

Juan Valdano Morejón

Probre e inexacta es la enunciación que el DRAE consigna sobre la palabra «ensayo». Dice: «Ensayo: Acción y efecto de ensayar. 2. m. Escrito en prosa en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema determinado con carácter y estilo personales. 3. m. Género literario al que pertenece el ensayo». No es de extrañar esta generalidad cuando se trata de explicar la naturaleza del más moderno de los géneros literarios. No obstante hay aquí una palabra que, a mi parecer, da en el clavo: el verbo *ensayar*. Y en seguida salta la pregunta: ensayar ¿qué? Es esto lo que intentaré responder aquí.

La retórica clásica, a partir de Aristóteles, había identificado los rasgos propios de la lírica, la épica y la dramática, los tres géneros tradicionales, pero del ensayo nadie se ocupó sino solo a partir de finales del siglo XVI. Los preceptistas del siglo XVIII (Boileau, Luzán) establecieron las pautas que supuestamente se cumplen en cada uno de los géneros tradicionales, normas que las dedujeron del estudio de las obras maestras de los clásicos griegos y latinos. Estos «legisladores el Parnaso», como se los llamó, dictaron, desde la estética neoclásica, las reglas que el poeta debía respetar al crear su obra. Tal dictadura fue, evidentemente, desobedecida por los románticos del siglo XIX quienes en

asuntos del buen gusto, así como en lo relacionado a la expresión del pensamiento, optaron por la libertad y la espontaneidad del genio. Luego de estas batallas entre eruditos y poetas (como la de *Hernani*, la más celebrada de todas y que tuvo a Victor Hugo como su protagonista), lo que quedó en claro fue que los géneros literarios son formas propias de la comunicación humana, estructuras que los griegos —en esto como en tantas cosas— habían plasmado y que la tradición las consagró como modelos de validez permanente. Tal idea fue el sustento del clasicismo.

Fue Benedetto Croce en el siglo XX quien negó fundamento teórico a toda división en géneros. Karl Vossler se sumó a esta desconfianza. Hoy en día, este enfoque netamente retórico ha perdido vigencia. Lo que prima es destacar la naturaleza particular de una obra literaria. Como dice Wolfgang Kayser: «cada obra poética posee tan esencial singularidad, y lo poético es tan individual y uno en sí mismo, que toda subordinación a un grupo solo puede apoyarse en exterioridades»¹. No obstante de ello, soy de los que afirman que los géneros literarios parten de una actitud propia y característica, la cual determina su naturaleza y su tono.

Si partimos de la idea de que los géneros literarios son modos particulares de representar el

Continúa en la página 3



Composición, Humberto Moré, esmalte sobre cartón, 122 x 122 cm.

Nº 206 JULIO DE 2016

CONTENIDO

SEIS RETRATOS LITERARIOS • FIGURA Y SUEÑO DE MARÍA MOLINER A CINCUENTA AÑOS DE SU DICCIONARIO • ERRANCIAS, POESÍA DE ALEXIS NARANJO • OBRA MURAL Y ESCULTURA ARTÍSTICA DE JAIME ANDRADE MOSCOSO • EL MUSICAL «LOS MISERABLES» • LOS GREMIOS DE FOTÓGRAFOS EN QUITO • LA TERQUEDAD DE LOS EDOC • EL ASESINATO DE GARCÍA MORENO: UNA NOVELA NEGRA • UNA REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA DE ALFREDO COSTALES SAMANIEGO • AL OTRO LADO: FOTOGRAFÍA DE MISHA VALLEJO

LETRAS DEL ECUADOR

PERIÓDICO DE LITERATURA Y ARTE

Fundado por Benjamín Carrión
el 1 de abril de 1945

Año LXXII N° 206
JULIO 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: Pilar Bustos
Ilustraciones: Jean Pierre Reinoso

•
Administración: Alexandra Cañas
Circulación: Wellington Vergara
letrasdeecuador.circulacion@gmail.com
Transcripción de textos: Bolívar Fajardo
Impreso en la Editorial Pedro Jorge Vera de la
Casa de la Cultura Ecuatoriana, en Quito.
Prensista: Juan Carlos Centeno

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

EL SENTIDO DE LA LEY

Ahora que se discute in extremis el texto del proyecto de Ley Orgánica de Cultura, que el debate alrededor de ciertos aspectos de su contenido se desenvuelve con inusitado entusiasmo y que sus defensores formulan incansablemente argumentos a favor de su bondad, su carácter reformador, sus propósitos encaminados a corregir un supuesto desorden institucional en el ámbito de la cultura, conviene interrogarse sobre el sentido y carácter de una ley, considerada en abstracto, y preguntarnos, al final de cuentas, lo que se busca conseguir con la expedición de este novísimo cuerpo legal.

La doctrina coincide en que el propósito de toda ley no viene a ser otro que el mantenimiento del orden social, cuando las fuerzas que lo componen podrían entrar en colisión con la integridad de los derechos inmanentes a la persona humana o con aquellos otros adquiridos conforme a esa misma normativa. Rousseau ya reconoció que la existencia de la ley, dictada en libertad por la voluntad general, suponía superar ese utópico «estado de naturaleza» en que todo sería armonía y equilibrio, a la vez que armonizar el individualismo egoísta del ser humano con los intereses sociales, en búsqueda del bien general.

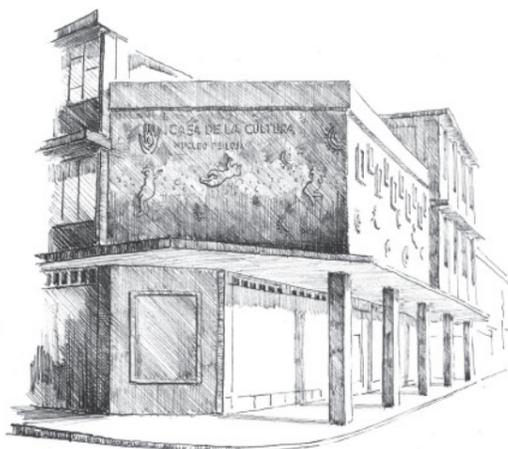
Pero de Rousseau al día presente, diversas corrientes filosóficas han venido aportando puntos de vista sobre la razón misma de la ley, sobre su sentido y motivo de ser. Una de ellas, a la vez que resta importancia al derecho natural, considera que la formación de la ley es resultado de la lógica del pensamiento humano, importando más el texto de la norma que su misma finalidad o contenido, sea éste justo o injusto, apropiado, o no, a las realidades y circunstancias de un tiempo histórico y de una determinada sociedad.

Hechos pasados y presentes confirman que la sociedad ecuatoriana ha entendido las bondades de la ley y su sentido, más en el aspecto formal, positivista, que en cualquier otro. Nos interesa fijar y respetar los pasos y tiempos del proceso de su formación, la legitimidad del órgano con potestad para aprobarla, —la forma, en suma—, sin considerar que el valor de la ley reside en sí misma, en su capacidad de poder ordenar los comportamientos sociales de un tiempo histórico, en las virtualidades propias de su contenido, en la posibilidad cierta de responder, en un momento dado, a los requerimientos de una determinada colectividad. Entender el tiempo y el espacio en el efecto ordenador de la ley no ha sido tarea fácil entre nosotros. Es algo diríamos atávico, que viene desde la época colonial.

La ley, para ser realmente útil, debe corresponder a eso que llamamos la idiosincrasia, a ese carácter propio de la sociedad en la cual está llamada a regir, lo que los historicistas de la Europa decimonónica denominaban como el «espíritu del pueblo», cual el lenguaje, siempre en cambio y mutación. O a la cultura de un pueblo, en pocas palabras. No asumir esta realidad, por momentáneo ímpetu legislativo, por quedar bien o por cumplir una tarea pospuesta largos años, habrá de provocar, tarde o temprano, desajustes y desequilibrios. Esa es la razón por la cual al poco tiempo de expedida una ley, se vuelven necesarias reformas y cambios a un texto que no ha perdido su novedad o, lo que es peor, a su inaplicabilidad. ¡Cuántas leyes han seguido esta ruta de verdadera frustración legislativa!

De allí que buscar la aprobación de una ley cualquiera, más si se trata de una que pretenda ordenar el sistema nacional de cultura, no es tarea de legisladores novatos; requiere estudio por parte de juristas y antropólogos, de historiadores y sociólogos; exige ser elaborada con cuidada y castiza redacción y, más que nada, poseer la virtud de corresponder a las necesidades reales del presente de nuestra sociedad. En otras palabras, no documentos trabajados desde el escritorio por técnicos acostumbrados a encasillar en rígidos moldes los comportamientos sociales sino a entender la realidad en la justa y humana dimensión que la ley y el trabajo legislativo lo requieren.

IZ



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

Viene de la página 1

mundo, debemos concluir entonces que, para cada uno de ellos existe una actitud específica del yo poético, actitud que es adoptada con la intención de representarlo de un modo u otro. Cada género literario obedece, por lo tanto, a una determinada actitud comunicativa. La necesidad de expresar los íntimos sentimientos de un yo poético es la esencia de lo lírico; narrar una anécdota con tono objetivo será siempre la actitud propia de lo épico y el representarla con gestos y palabras es la esencia de lo dramático. La pregunta que entonces surge es ¿y el ensayo dónde queda? ¿Cuál es la forma propia del ensayo, cuál la actitud que, en este caso, adopta el yo poético, en fin, qué determina la manera de ser de este género?

A pesar de contar con una antigua y noble tradición —que parte de los *diálogos* platónicos— el ensayo, como género prosístico, no fue adjuntado sino modernamente a la tríada de los géneros clásicos. Así pues, junto a la lírica, la épica y la dramática debemos incluir al ensayo, pero no a cualquier texto en prosa sino exclusivamente al ensayo literario. Y valga esta aclaración hecha a tiempo porque si estamos hablando de arte literario, lo que en otras épocas llamaban las «bellas letras», debemos excluir aquí aquellos textos cuya finalidad no es estética sino científica, pragmática, meramente informativa o periodística. «El discurso literario y el científico —precisa Claudio Maíz— han sido diferenciados, en virtud de que el primero practica un uso *emotivo* del lenguaje, en tanto que el científico se caracteriza por su peso en lo referencial»². El lenguaje literario se opone al científico; el primero es polisémico, el segundo es unívoco.

A partir de Michel de Montaigne el ensayo literario adopta la forma moderna con la que hoy lo conocemos. Fue él quien dio un nombre y le otorgó ese carácter que le es propio. Así pues leyendo los *ensayos* de Montaigne podemos decir en qué consiste este género, cuáles son sus formas y fronteras. «El logro de Montaigne —dice Harold Bloom— fue fusionarse con su libro en un acto que solo podemos llamar originalidad [...] donde ser original es ser raro. [...] Montaigne cambia a medida que relee y revisa su propio libro; más quizás que en cualquier otro libro, el libro es el hombre y el hombre es el libro. Ningún otro escritor se oye a sí mismo con tanta agudeza como lo hace Montaigne; ningún otro libro es una obra en marcha»³. El libro es el hombre, ha dicho Bloom. En su obra se vierte el ensayista. Individualidad, subjetividad, confesión, autorretrato, diálogo desde los linderos, en fin intentos por alcanzar un aspecto de la realidad, intentos por conocerse y explicarse, *el ensayo como intento: tal es la actitud que caracteriza a todo ensayo literario*. Alfonso Reyes encuentra que el ensayo es uno de los nuevos géneros discursivos que se han extendido por América Latina y Europa. Lo concibe como «Prosa no ficcional destinada a tratar todo tema como problema, a ofrecer nuevas maneras de

ver las cosas, a reinterpretar distintas modalidades del mundo, a brindarnos nuevas síntesis integradoras, ya exploraciones de frontera y de límite, cruces de lenguajes, en un estilo ya denso y profuso, ya denso y lúdico, tal vez la única frontera que separe al ensayo de otras manifestaciones en apariencia afines sea el ejercicio de responsabilidad de poner una firma y un nombre que lo respalde...»⁴

La actitud ensayística parte, creo yo, del asombro y la inquietud frente al mundo, admiración que despierta en el escritor la necesidad de comprenderlo y luego, el deseo de explicarlo, para lo cual, *desde su experiencia y emoción, ensaya acercamientos a la realidad, intentos de descifrarlo a partir de la lógica y la estética, aunando en ello, pensamiento e imaginación*. Su objeto es dar respuestas (provisionales respuestas, claro está) a los grandes problemas del ser humano y la cultura. El ensayo enlaza lo particular con lo universal, la experiencia privada del escritor con la tradición universal. El ensayo no puede abstraerse del contexto del que surge aunque tampoco debe reducirse a su entorno.

El punto de partida de la actitud ensayística es la subjetivación del discurso. Como en todo texto poético, el ensayista habla desde su experiencia. Al igual que Sócrates en la *Apología*, al igual que San Agustín en las *Confesiones* su diálogo es un «diálogo en el umbral» (Bajtín), lo que equivale a decir, surgido desde una circunstancia original y en la que las palabras, liberadas de todo automatismo, ahondan en interioridades y despojamientos. Y es este «impulso confesional» lo que marca al ensayo moderno.

El ensayista sabe que su enfoque siempre será relativo y personal de la realidad que intenta descifrar. El verdadero ensayista parte de la búsqueda sincera de la verdad, búsqueda humildemente asumida. Parte del «solo sé que nada sé» y del «conócete a ti mismo» socráticos. Ello le distancia del científico quien aspira abarcar la totalidad de la racionalidad de los fenómenos. La ciencia se asienta en lo objetivo, mensurable y comprobable. La literatura, el arte van por otros caminos. Son formas diferentes de apropiación del mundo. Naturaleza propia del ensayo es permanecer al interior de los linderos del escepticismo. La duda y el ahondamiento en la propia visión del mundo son sus caminos. Nada es definitivo, todo es relativo porque, según el arte, todo guarda el multiforme aspecto de lo variable y contradictorio. Con modestia, el ensayista sabe que son alcanzables solo

ciertos aspectos de lo real. Si después de todo yo, un ensayista, arribo a una opinión, siempre será *mi* verdad, una conquista personal y fragmentaria, jamás la Verdad. Cada ensayo es una visión inacabada del objeto sobre el cual se discurre, un intento por atrapar un fragmento de la realidad, un ejercicio, una pirueta, una tentativa más por dar con la verdad de algo. De ahí la actitud escéptica del *qué sais je?* de Montaigne, de ahí, su fragmentarismo, su escepticismo esencial, su individualismo, su modernidad. Si cada ensayo es un logro relativo, la conquista de un fragmento de lo real, ¿dónde está la unidad de un libro de ensayos que, como el presente, recoge decenas de ellos, textos que, desde esta perspectiva, son intentos por capturar la escurridiza realidad de las cosas? La unidad de un libro —como el presente— que en sus páginas recoge varios ensayos en sí mismo fragmentarios estaría en la personalidad del autor, en su visión, en su impulso creador, en su estilo, quizás. Y es esto lo que confiere al ensayo ese subjetivismo tan propio de este género.

Una expresión de ese fragmentarismo tan propio del ensayo literario es la digresión. Juan Montalvo hacía gala de esa habilidad suya de abandonar un tema en el que nos había involucrado para ir a otro; retroceder o avanzar dando curvas, virando a un lado y otro, lo cual, según él, confería agilidad y fuerza a su estilo. Oigámosle: «Bien como los soldados en sus evoluciones cambian de frente cuando menos lo esperan los espectadores, y toman otra dirección, así nosotros, después de este proemio que venía prometiendo un mar de poesía, le volvemos la espalda, y acometemos a tratar un asunto más positivo y triste»⁵. Por lo visto, su intención no es trajinar por la línea recta de una avenida, sino por el tortuoso sendero de un parque que caprichosamente da vueltas ya a derecha, ya a izquierda. Su actitud es la del paseante ocioso que disfruta del paisaje, no la del peatón apurado que escoge, de manera lógica, el camino más corto para ir de un punto a otro. La lógica del ensayista es, por supuesto, la misma del filósofo; solo que el ensayista es un esteta, un conversador sin apuros que gusta desviarse del camino, perderse a la buena de Dios y disfrutar de aquello que descubre en su aventura, y el filósofo, en cambio, es aquel que se concentra en cada paso que da, el peatón que mide la ruta, que ni se detiene ni desvía del camino.

La digresión es algo consustancial y propio del ensayo literario. Lo hallamos en Montaigne y

El lenguaje literario se opone al científico; el primero es polisémico, el segundo es unívoco

en tantos ensayistas como es el caso de Juan Montalvo. Es el extravío temporal del hilo discursivo para dar paso a un inesperado torrente de ideas que aparentemente nos alejan del asunto principal. La digresión se explica, a mi entender, porque el ensayo surge de una actitud netamente literaria. Con ello quiero decir que el autor penetra en la realidad a partir de su visión personal, desde su experiencia, desde el íntimo llamado de la asociación de ideas. El pulso de su prosa es el pulso de su pensamiento, la palpitación de la idea es la urgencia con la que ésta comparece en la frase y, al hacerlo, dicta la dilatación o el encogimiento del estilo. Michel de Montaigne, anota Jorge Edwards, «era una mente en movimiento, que se corregía a sí misma, que rectificaba a cada rato, que ingresaba a senderos laterales, que se extraviaba y no se preocupaba de salir de su extravío. Un maestro consumado de la digresión: sabía retomar el hilo del discurso y también sabía abandonarlo, olvidarlo, acabar su cuento con un acorde diferente, dejando cabos sueltos por un lado y por otro. En otras palabras una mente imprevisible. Dicho lo anterior, puedo concluir que el maestro nos autoriza y nos autorizará siempre a la digresión. Su sombra, su aura, su espíritu particular, su humor soterrado, nos llevan a los caminos laterales, a los paréntesis, a los hilos sueltos. Es la idea esencial de producir ensayos: ensayar un sendero, y si no conduce a ninguna parte, desandar lo andado y ensayar otro. Y termina en la mitad del tercero o del cuarto, sin la menor necesidad de darle un cierre, un desenlace determinado, una moraleja. Su escritura es un ritmo que prosigue, una actividad ociosa»⁶.

Leer a un gran ensayista (Montaigne, Juan Montalvo, José Martí, Ortega y Gasset, Albert Camus, Alfonso Reyes, Jorge Luís Borges, Mario Vargas Llosa o George Steiner) es ver el mundo con los ojos de un testigo de excepcional valor, riqueza y experiencia. Un ensayista es siempre un hombre de buena fe (salvo excepciones, claro), un espectador que dice lo que ve y piensa. Su testimonio, antes que proporcionarnos respuestas, nos plantea preguntas, siembra inquietudes. Quien busca en él bálsamos o alivios mejor no lo lea. Todo gran ensayista nos desvela, nos intranquiliza. Al dar un testimonio personal de su mundo, el ensayista se aventura, incluso, a teorizar sobre

sí mismo: filósofo de su vivencia, de su época y circunstancia. Montaigne decía: «preferiría entenderme bien a mí mismo antes que entender bien a Cicerón». Actitud socrática y principio de sensatez práctica. En fin, la literatura como espejo, un espejo en el que el hombre se mira en su percedera condición.

Es normal que en el ensayo hallen cabida discursos procedentes de otros géneros como la narración, la ficción, la crónica, la autobiografía y la poesía. En los ensayos de Borges el discurso epistémico comparte fronteras con la ficción, la crónica apócrifa con la prosa hermenéutica. Nuestro ensayo, el ensayo hispanoamericano es un género proteico que se adapta a todos los temas, género sin orillas en el que todas las interpretaciones del mundo hallan cabida, el «centauro de los géneros» como lo llamó Alfonso Reyes. El ensayo contemporáneo «preocupado por explotar y ampliar los límites de lo visible, decible e inteligible»⁷ ha logrado una dinámica propia y una renovada vitalidad que lo han convertido en uno de

los géneros literarios que mejor interpretan los problemas del mundo actual.

La prosa ensayística adquiere calidad literaria cuando en ella está presente cierto ánimo estético, una voluntad de estilo, ese elemento subjetivo y personal del autor que la confiere esa calidad y que la convierte en un proyecto artístico. Un ensayo llega a ser literario cuando lo sugestivo de su forma pesa tanto como lo persuasivo de su contenido. El ensayo literario es prosa que discurre entre dos corrientes: la función estética y la aspiración pragmática y en la que, desde el punto de vista del lenguaje y la eficacia cognitiva, triunfa siempre lo primero sobre lo segundo. Y si bien la prosa expositiva y argumentativa es lo propio del ensayo en general, ello no impide que al interior de sus fronteras campeen, por igual, las formas de la descripción y la narración. Walter Mignolo⁸

distingue tres tipos de ensayo literario: a) El ensayo «hermenéutico» que se origina con Montaigne, «centrado en la experiencia de un sujeto universal que se piensa como representativo de la condición humana toda». b) El ensayo «epistemológico» apoyado en el discurrir de un sujeto cognoscente, camino por el que transitron Bacon, Locke, Berkeley y unido, más bien, al tratado filosófico. c) El ensayo «ideológico» centrado en el sujeto que mira y analiza el entorno social, que aplaude, reprueba o critica las costumbres de su tiempo. De este nervio y de este fuste fueron Voltaire y León Bloy en Francia y cada uno en su siglo; y también lo fueron Juan Montalvo, Manuel González Prada, Alfonso Reyes, Octavio Paz en Hispanoamérica.

Por tradición, nuestro ensayo ha conservado un carácter ético, comprometido con la defensa de los valores humanos, siempre combativo, nunca neutral; ha sido el instrumento idóneo para lograr un cambio de mentalidad; lección para nuestras elites; medio a través del cual el escritor dice, destapa, interpreta, denuncia y critica los problemas de su sociedad. No en vano el ensayo ha sido, desde el siglo XIX, el más recurrido en las letras de América, género a través del cual nos pensamos e identificamos como un solo pueblo y al encontramos hemos ido afirmándonos en la lenta construcción de un mismo destino, de una misma nación, la nación hispanoamericana.

NOTAS:

¹ Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Madrid. 1961, p. 437.

² Claudio Maíz. *El ensayo: entre género y discurso*. Mendoza, 2004, p. 74.

³ Harold Bloom. *El código occidental*. Anagrama. Barcelona. 2001, p. 159.

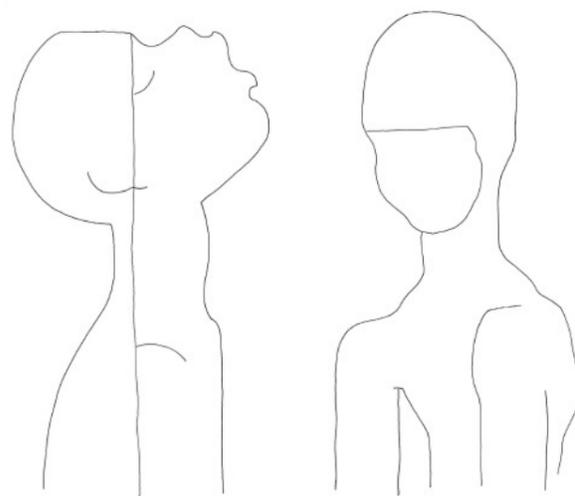
⁴ Alfonso Reyes. «Las nuevas artes». *Obras completas de Alfonso Reyes*. México. FCE, 1959.

⁵ Juan Montalvo. *El Regenerador*. Tomo I Garnier, París, 1929, p. 126.

⁶ Jorge Edwards. *La muerte de Montaigne*. Tusquets, Barcelona, 2011, pp. 175-176.

⁷ Liliana Wienberg. *El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma*. Cuadernos CILHA 2007. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, p. 110.

⁸ Walter Mignolo «Discurso ensayístico y tipología textual». En Isaac Lévy y Juan Loveluck (eds). *El ensayo hispánico*. Columbia: University of South Carolina, 1984, p. 53.



Dibujo de Pilar Bustos

SEIS RETRATOS LITERARIOS

Raúl Andrade

UNAMUNO

Con los años que giran como la plataforma de un «tío-vivo», las piedras desprendidas han recobrado su lugar; los árboles cercenados, renacidos; las fachadas, acentuado su pátina verdegris. De la Salamanca enlutada de otros años ya no quedan, casi, más que esa sobria abuela que vende cucuruchos de almendras y ese mendigo de manos descarnadas y ojos velados que arrastra su capa triste por los peldaños de la catedral. Corre otra vez un aire límpido y el cielo es lúcido y abierto a las meditaciones. La plaza mayor está situada en donde todos la dejaron, enmarcada por armoniosas cornisas, amplios y frescos soportales, como un noble y grandioso patio interior en que rebota el murmullo de las palabras que fueron. He ido a contemplar de nuevo, como quien cumple un rito, desde un ángulo de la plazuela irregular, la soberbia fachada del palacio de Monterrey, sus anchas galerías exteriores, sus ojivas labradas sostenidas por columnillas gemelas. Un jardinillo seco crece a la sombra del convento, sobre un modesto prado en el que crece la espinosa cizaña; por allí merodean dos o tres perros hambrientos en busca de mendrugo que hacen lo suyo y parten. La calle de la vuelta como una cola de gato

que se busca así mismo; se pierden el caminante y su sombra a lo largo de un callejón sombrío, para volver a encontrarse reflejados en la lámina de un escaparate que ilumina el sol caliente de Castilla, más allá del pasadizo oscuro. Luego se internan otra vez, hombre y sombra, por la callejuela quebrada, con balcones saledizos y graderías laterales, que conduce hasta la casa en vivió y murió ese gran don Miguel de apostura de apóstol laico. Por aquí anduvo, saliendo para su cátedra o regresando de ese café angular de la plaza mayor —que ya no existe— en cuya terraza sentábase a discurrir; mientras su garra de azor alineaba en el mármol de la mesilla las pajaritas de papel. Extraña vocación de azor que fabricaba pajaritas con la materia viva del papel en que volcaba, como una clara sangre, sus ideas, sus anatemas indignados, sus filosóficas soluciones. Don Miguel era así, contradictorio y virulento. Pero la cólera se iba por el canal de una generosidad sin pausas; siempre entero y austero, emergiendo el busto de profeta pintado en blanco y negro, con su osamenta enjuta, su collarín de barbas de plata, su aguiluña actitud.

Dos piezas iconográficas fijan su inmortalidad entre imágenes múltiples. Una es la tela que pintó

el vasco Juan de Echevarría y que ahora pende de un muro del Museo de Arte Moderno de Madrid; otra es la caricatura que, allá por los años veinte, trazó para el semanario *España* el lápiz mágico de Luis Bagaría. La primera lo muestra iluminado por una luz salamanquina, dorada luz de estepa, luz de ejemplar sabiduría, en su característica crispadura de azor y, quizás, sea la más bella de cuantas inspira su egregio rostro de pensador sin reposo. La segunda lo expone simplificado y anguloso como un Quijote togado, con una leve inclinación del perfil rapaz que busca larvas en la tierra para aplastarlas; va con las manos a la espalda cariciosamente apretadas sobre uno de esos minúsculos volúmenes encuadernados en piel que solo él, con su visión cer-

tera, sabía apartar y elegir entre la cachivachería intelectual de las librerías de viejo o, a lo largo del Sena, en los muestrarios de los «bouquinistes». No hay alucinación posible cuando se cree encontrar de nuevo la enteca silueta de don Miguel paseando ante la portada plateresca de la Universidad de Salamanca o a lo largo de sus umbrosas galerías. Lo preceptible y esencial es que la presencia de don Miguel ha quedado impregnada allí, vive y alienta allí, se desprende del muro, descuélgase del artesonado, surge detrás de los anchos pilares o se detiene a descansar en un quicio cualquiera de las aulas. Su recuerdo está intacto,

grabado en cada piedra noble de ese museo de nobles piedras que es Salamanca.

Él sí que parecía un cóndor de plumas enlutadas y gorguera de nieve, ya encadenado en el peñón de Lanzarote, ya contemplando España —inaprehensible España casi al alcance de su garra— desde la vereda de Hendaya. Y cómo le dolía el inexorable desgarramiento en su costado izquierdo sangrante como una entraña corroída, mientras las pajaritas de papel se alineaban sobre la mesa de la espera solfeando el viril canto del gallo. No había nada que hacer. Las armas agujereaban la antigua piel de toro y la sangre manaba, ascendente y caudalosa como centrífuga marea, más arriba de la rodilla, más arriba de la cintura, más arriba de la garganta hasta la asfixia. Así cerraba los ojos el azor y cancelaba su vuelo físico en una tarde invernal, mientras que los parcos leños crepitan en el hornillo y las legiones desfilaban por la calzada, mascullando detrás de su ventana —de esa ventana que ahora contemplo casi a la altura de mis ojos— los anatemas iracundos y la condenación flamígera que iría a arder, desde entonces, en el pico de la lámpara de la sabiduría. No hay necesidad de recordarlos; volando están por los aires con sus colas de fuego. «Si alguna

vez se reconcilian los españoles entre sí —escribía Fernando de los Ríos en carta que conservo— será por obra de los muertos antes que por instancias de los vivos...» Esta profética advertencia está cumpliéndose en el nuevo clima español. Por más que no se restaura con estatuas lo que se destruye con las armas, va a erigirse en plazo próximo, en Salamanca y venciendo las corrientes contrarias, las consideraciones históricas, los regateos mezquinos y las perplejidades tendenciosas, un monumento que perpetúe nombre, conducta y ejemplo de don Miguel de Unamuno. Las nuevas generaciones comienzan a recobrar los nombres y el pasado español que les fuera vedados. No se corta la luz, luz cenital, al filo de la espada.

20-VII-67

GALDÓS

Si violentar la exactitud de la cronología, se puede situar en el Madrid de 1870, lugar y fecha del nacimiento de la novela contemporánea española. Aproximadamente a la misma hora en que perece en un gris pueblo normando, olvidado y desolado el viejo Dumas se desenvuelve en Madrid la recia envergadura novelística de Galdós. El juvenil canario, que lleva sin saberlo sobre su osamenta de pájaro zancudo el nombre agobiador y descomunal de Benito Pérez Galdós, comienza a definir su sólida estructura de sarmiento en los alrededores de aquel año clave. Los tiempos son vidriosos y quebradizos cuando el aún desconocido personaje estudia, con cierta dejadez vagorosa, la asignatura de Derecho, practica el incipiente periodismo de la época; se entrega en ratos perdidos a bosquejar rostros y paisajes a pluma, a la manera en boga de Doré y pasa la mayor parte de sus horas enamorando a Madrid, impregnándose de su fisonomía risueña y vetusta, yendo y viniendo por los torcidos callejones que conducen a la Plaza Mayor en cuyo cuadrilátero armónico y señorial resuenan todos los latidos peninsulares. Por poco ha visto caer a Prim, en la calle del Turco, bajo los arcabuces asesinos. Los fogonazos han iluminado su ánimo y puéstole a reflexionar sobre el destino trágico de su pueblo; así, entre divagación callejera y monólogo cafeteril, va concibiendo el fresco monumental y vívido de esos «Episodios Nacionales» en que va a grabar el buril —otra reminiscencia de Doré— el mundo caudaloso y versátil, apasionado y dramático que lo rodea para luego empastarlo de colores brillantes o sombríos, prestados a Velázquez y a Goya, según lo requieran las exigencias de la escena.

Con qué prodigiosa seguridad y pulso firme de cirujano desgarrador penetra don Benito en el antecedente histórico, lo desmenuza y rehace para explicarlo y extrae la materia viva con la que va a crear, a lo largo de cuarenta años devengados con



Miguel de Unamuno

escrúpulos de covachuelista, día a día, en cumplida tarea de burócrata, ese que dará en llamarse «el mundo galdosiano», efervescente y particular, en que registra todas las temperaturas del ánimo español sin que desfallezca su creadora voluntad o desaliente su ritmo al choque de las pasiones extremas. Con qué prodigiosa visión de conjunto abarca el panorama de casi un siglo de historia, lo deshace para rehacerlo, revelarlo y justificarlo, impasible como un capitán de altura que mide el oleaje y elude el huracán sin apartarse de la ruta trazada.

Parte de Trafalgar, puerto de mar e historia, para ir a recalar, itinerario cumplido, en las arenas movedizas de la primera república, sin que ningún accidente histórico o escollo político le impidan navegar o resientan de olvido. Los personajes de ficción se mueven con soltura vital en la entraña del episodio junto a los protagonistas a quienes la propia historia asignara papel. ¿Quién podría sospechar la inexistencia física de los primeros o incriminar la invalidez de los segundos? Con igual abultada categoría está situada detrás de las ventanas del Palacio de Oriente la figura taimada y gotosa de Fernando VII, la resbaladiza del cortesano Juan Bragas que se contonea por la antesala, típica expresión de la alcahuetería que lo ha llevado a fructificar en política. De los dos personajes, más inmanente y perdurable es el segundo, al que los vicios y las circunstancias endémicas reproducen en cualquier ámbito, cultivado en una abyecta atmósfera de cinismo.

Ese mundo reverberante y movedizo de la novelística galdosiana ¿no está anunciándose ya en la tabla de Goya, «La pradera de San Isidro»? Mirados con una lupa, los personajes que meriendan alegremente en la pradera, podrían ser identificados sin dificultad ni esfuerzos, en una nomenclatura galdosiana, seguirse los pasos e ir a esperarlos en cualesquiera de los cuatro arcos que dan paso en los ángulos de la Plaza Mayor a los acontecimientos de la historia. Se los vería desaparecer por los pasillos oscuros, trepar por empinadas escaleras, sumirse en esa atmósfera de conspiración y catacumba de que Galdós los extrae con larga pinza de ordenador de un álbum de estampillas o Goya los eterniza en el estrecho espacio de ciento sesenta centímetros cuadrados con rugiente veracidad de pueblo vivo, que cae ahora para levantarse mañana, montado en la eternidad como en una banda sin fin.



Benito Pérez Galdós

Esa vocación desdibujada y trunca que no deja cuajar en Galdós la urgencia de existir de sus personajes, la de la grafía incipiente, renace con una fuerza incontenible de palma silvestre de la Gran Canaria, en la tupida selva de la imaginación galdosiana, prodigiosa y exuberante, contenida en los cuarenta y seis episodios en que la garra del novelista aprehende y fija a una humanidad exaltada que ya el pincel de Goya inmovilizó, como a mil mariposas, sobre los altibajos de la «pradera». Y con qué excelente libertad de movimiento, con qué vital aliento se agita y multiplica en el telón panorámico del siglo diecinueve que ese noble viejo Galdós, tendido bajo la sábana de mármol que le impuso la gloria, contempla desde el rincón del Retiro habitado por pájaros y chiquillos que nacen otra vez de la vertiente histórica.

14-VII-70

LOS MACHADO

Cualquier día de estos, en Madrid, la sombra de Manuel Machado va a presentar a la fama literaria esa letra de vencimiento que es casi todo centenario. La ordenanza municipal de la gloria quiere que las cosas sigan así, como en un negociado de distribución de patentes a conceder previa solicitud de herederos o admiradores, con timbres de ley y sellos y rúbricas autenticadores; indiferencia en vida, reconocimiento póstumo y tardío. Cumple cien años, pues, el nombre de Manuel Machado, el más antiguo de los dos hermanos, pero no el mayor; sí, tal vez, el más popular, jactancioso y entrañable, por su empaque juerguista y galanteador y su poesía fluente y guitarrera, sobre todo para cuantos penetraron, por un mismo portillo romántico, a la afición literaria. Recuerdo que César Arroyo, embanderado en una capa madrileña de guardas rojas, fue quien trajo de su ronda peninsular, en su memoria pródiga y copiosa, un puñado de poesías de Manuel Machado. Al amparo de las estrellas, de las lámparas de arco y de los farolillos mugrientos de los murcielagarios nocturnos, con aire toreril y desenfado chulapón, Arroyo se desembobaba de la capa y vocalizaba aquello de «yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron», que en sus labios vernáculos resonaba un tanto hiperbólico; pero, en el fondo y despojando al poema de su nostálgica morería, resultaba legal y se ajustaba bien al carácter y origen geográfico del casual recitador. Arroyo, en realidad, fue y quiso ser como «las gentes que a su tierra llegaron»; es decir lírico, impetuoso, vociferante y generoso.

Ha querido una mal situada y extemporánea discriminación poética, más sectaria que política, que en el caso de los Machado cada cual tome posición en favor de uno y en contra de otro. Los dos hermanos, de distante apariencia entre sí, se complementaban en su diversidad poética. Manuel, vivaz, ágil, bebedor de jerez y decididor de amables coplas y piropos galantes y, Antonio, recogido, austero, sereno, de acuática transparencia en la que se veía navegar su imaginación poética, retenido por una permanente cavilación melancólica —una viudez temprana le imprimía un sello de tristeza callada y total— si divididos por la circunstancia, fue para mejor fundir

en un mismo troquel sus metales distintos, en anverso y reverso de una misma medalla conmemorativa de tal circunstancia: España embistiéndose en feroz riña de toros antagónicos... ¿Qué culpa le iba en ello? Manuel asistió a ella desde el costado tradicional y nacionalista, sin tomar partido; Antonio desde el lado contemporáneo, terrígeno y popular, identificado en él desde el tiempo de las andanzas y meditaciones de Juan de Mairena, que son ahora como un breviario para uso de españoles reflexivos y contemplativos en profundidad.



Antonio Machado Álvarez y Manuel Machado Ruiz

Una gran fraternidad literaria y, si se quiere, una inalterable amistad de hermano a hermano unió a los dos poetas. En una especie de coloquio casual, casi emplean un mismo lenguaje sentimental. Dice Manuel:

¿Vicios? Todos. Ninguno... Jugador
no lo he sido
no gozo lo ganado ni siento lo perdido.
Bebo, por no negar mi tierra de Sevilla,
media docena de cañas de manzanilla.
Las mujeres...
Tengo una que me quiere y otra a quien
quiero yo...

Responde Antonio, desde su austera soledad de Soria:

Mi infancia son recuerdos de un patio de
Sevilla
y un huerto claro donde madura el limonero.
Mi juventud, veinte años en tierra de Castilla.
Ni un seductor Mañana, ni un Bradomín he
sido
—ya conocéis mi torpe aliño
indumentario...—

Van, como en contrapunto, diciéndose sus recuerdos, reverdecido las memorias de una infancia común. Más tarde, cuajados ya, Manuel en el molde de una caña de manzanillas, Antonio en el de una jarra talaveraña, mezclan su noble vino, lo vierten para su público español en forma de comedias rebosantes de humor, dolor y canción en que gracia y

señorío andaluz usan máscaras diferentes —«La duquesa de Benamejí», «La Lola se va a los puertos», «Las Adelfas», «Don Juan de Mañara», nueva mascarilla tenoriesca, áspera y mística— hasta desembocar en el común epílogo dramático que separa, para fundir de nuevo a los hermanos, distanciados más por una física frontera de fuego que por una discrepancia de ideal y sentimientos. Antonio lleva su propio despojo mortal a enterrarlo en la raya de Francia, en el cementerio de Colliure; Manuel le sobrevivirá en Madrid ocho años; sombra errante envuelta en capa andaluza como en una mortaja...

12-VII-74

AZORÍN

Caminaba un señor, cada mañana, por el mismo tramo rampante de la carrera de San Jerónimo, en Madrid; rodeaba la placeta en donde mataron a Canalejas y torcía para la calle de Sevilla. Mientras tomaba un café matutino y revisaba los periódicos, lo contemplaba con esa inquisidora distracción del que sospecha o cree a alguno de otros tiempos. Vestía traje gris claro, impecable de corte y factura, de tejido escocés hecho en Tarrasa; se tocaba con flexible de fieltro castaño y portaba una varita delgada, retorcida e irregular, también castaña. Su aire era desprendido y distante, aire de levantino nostálgico se diría; lo único que se detenía a mirar con curiosa atención era un escaparate de libros o una cartelera de cinema. Después, todas las cosas que iban y pasaban en derredor suyo, le dejaban indiferente. Venteaba el aire de la mañana de Madrid como en pos de rastros perdidos y pasaba de puntillas por los viejos cafés sobrevivientes, tendidos a la vera casi fluvial de la calle de Alcalá, adosados al portón central de un teatro de variedades —a la izquierda el «Lion D'Or», a la derecha «El Gato Negro» por donde aún merodeaba alguna vez la escurridiza y felina figurilla de Benavente—. Un aguzado instinto,



José Martínez Ruiz, «Azorín»

que el oficio volvió casi infalible, llevóme a identificar al personaje. —Debe ser «Azorín», me dije—. Lleva ese mismo aire fugitivo y desprevenido que se desprende de sus protagonistas; la misma fisonomía afilada con que lo pintara Zuloaga; el mismo «ver y no ver» con que desfila por alguna página de Gómez de la Serna; la misma sospechosa agilidad de conspirador permanente que no se da a notar, que revolotea por las páginas de «El caballero del Verde Gabán». Y, por única vez, ese instinto infalible se reveló acertado.

Era «Azorín», sin duda, tal como lo mostraban los clisés de los diarios de Madrid, alguna distante caricatura del cubanito «Sirio» y ese «tic-tac» discreto de maquinilla de coser o carcoma del tiempo que trasciende de los doce tomitos en pasta roja de sus obras completas, alineadas como un pelotón de húsares en un anaquel de librería. Por aquellos días —1949 quizás— ya le había dado un adiós a la fatiga de sentarse a pensar, más que de sentarse a escribir; sobre el pasado de Madrid, había pasado ya ese «millón de ratas grises» que entreveía García Lorca en alguna premonitory visión de la guerra; casi todos sus amigos habían muerto o partido a ese media-muerte del destierro y un ascendente mal sabor le impedía recordar y escribir. Así lo confesaba con patético desasimiento y apretada melancolía; «No necesito nada. Gracias a todos, señores. He sido escritor famoso y ya no lo soy. No soy ni escritor, ni famoso. No me conoce ya nadie...» Pero se equivocaba el escritor.

Aún lo conocía hasta el último bárbaro de América que había desembarcado en Madrid la víspera y se decía: ¡Sí! No hay duda. ¡Ese debe ser «Azorín»! Y, tal como parecía, lo era en efecto.

Aquel subjetivo encuentro con «Azorín» me inspiró una crónica —«El señor que parece "Azorín"»—, luego otra y otras más tarde. He escrito sobre él quizás una media docena de apuntes, ensayos de interpretación desde distintos ángulos de admiración y conocimiento, tal como el dibujante que principia, observa, mide y traza al carboncillo las líneas esenciales, los juegos de luz y sombra, engaño y realidad de la perspectiva, en ese modelo colocado a la altura de su visión, para no equivocarse ni desalentarse. Fue alguno de esos artículos que llegó a sus manos y provocó inmediata y generosa respuesta suya. La conservo autógrafa, dirigida a tercera persona; está escrita en una de sus clásicas cuartillas de media cara, rectangulares y con sello de agua, en breves líneas estampadas a desnivel, con el temblor senil de las máquinas de escribir que han trabajado mucho, desde el alba hasta el anochecer, mientras el cielo de Madrid iba cambiando de color, del malva de madrugada al espléndido oro crepuscular. Pero no fui su amigo, ni siquiera su conocido. ¿Qué tenía que acercarme a decirle? Me bastaba, para admirarlo, con leerlo. Lo leo todavía y refresco en la limpidez de sus páginas el cotidiano sinsabor de las lecturas obligadas.

Por uno de esos esguinces del destino, no se sabe si involuntario o premeditado, «Azorín» escapó de atestiguar su propio centenario. Murió el 2 de marzo de 1967, al amanecer, en su departamento

de la calle Zorrilla y el primer personaje que estampó su firma en el registro de condolencias fue el guardia municipal del distrito. De paso por Madrid en aquellos días, asistí a la distancia al paso del cortejo, desde un recodo de la Plaza de las Cortes, allí donde antes se tendía la terraza de la cervecería «Sajonia». Un numeroso grupo de gentes silenciosas y conmovidas se apiñaban en el recodo para decirle adiós.

5-VII-73

VILLAESPESA

Ha sido recordados, con cierta timidez y desgana, nombre y rumor de Villaspesa, un poeta sonoro y cascadeante que



Francisco Villaspesa

integró las huestes modernistas, detrás de Darío, al menos durante veinte años. Era andaluz y por eso poeta, quizás está demás el decirlo, nacido en una población de Almería. De hecho, su niñez habría de nutrirse de esa poderosa savia soleada que alimenta las vides, los ríos y los paisajes andaluces. Cuando por aquí anduvo una compañía española de comedia, una pareja de actor y actriz, solía prolongar la velada, animado por el Quito conventual de los años veinte y yendo a recitar versos y romances de Villaspesa por sus más típicos rincones. Se volvían mágicos los escenarios, a la luz de la luna o de los faroles agonizantes y la plazoleta de La Merced, el atrio de San Francisco, la muralla pedregosa de la calle Portilla, el arco que servía de entrada a la entrañable y colonial calle de La Loma y el portón fantasmal y sin estilo de La Alameda, prestaban sus líneas azogadas y difusas, bajo las cuales resonaban las sonoras voces peninsulares que evocaban la poesía de Bécquer, de Machado, del trashumante Cerrera y, sobretodo, de Villaspesa.

Su nombre resultaba familiar a los incipientes cenaculillos de la época. De «El Alcázar de las Perlas», los aprendices de poetas sabían de memoria largas tiradas armoniosas, irisadas como aguas

que se desbordan bajo la luz de las estrellas. No era trascendental ni imaginativa su poesía; era solo sonora, de armónica cadencia, de sugestivo burbujeo. Pero en noches así, veladas por la niebla o iluminadas por la luna, envueltas en esa plácida oscuridad callejera que permitía evocar y cantar, esos poemas y romancillos resonaban muy bien, rebotaban contra las piedras históricas y se deshacían en el aire como haces de luces a colores. A los mozos de la época no les avergonzaba decir versos ajenos al oído de las amadas propias y, al fondo, la escena se revestía de sugerencias maravilladas.

No he vuelto a leer a Villaespesa desde entonces, pero su nombre me repica en el recuerdo. El andariego César Arroyo, en uno de sus varios regresos, trajo desde Madrid libros de Villaespesa, habló del poeta español con ardor y entusiasmo, lo dio a conocer casi en vivo, a los inquietos mozos de la época que igual rompían un vidrio, cantaban una tonada sentimental que se abrían en las parrandas carnavales a puñadas. Arroyo ofreció traer a Villaespesa y algún grupo de comediantes que escenificaban sus tragedias poéticas, reminiscentes de la presencia árabe en la zona andaluza. Incluso, Villaespesa armó un día su carabela y, por encargo del dictador venezolano Juan Vicente Gómez, fabricó con débiles armazones, pero con mucha luz y palabra preciosa, una imagen de Bolívar que, para el gusto de la época sería la correspondiente poética del bronce de Tenerani. Después, el poeta pensaba desparramarse por América con su comparsa vocinglera. Pero la escenificación dramática de Bolívar no fue del gusto del tirano ni de sus asesores literarios; el precio pactado por la elaboración del drama y su representación, no fue cubierto como tampoco los salarios pactados con los comediantes. Asfixiado económicamente, el poeta debió dejar al descubierto algunos créditos y darse a la errabunda aventura de América, como conferenciante y recitador de sus propios poemas.

Pero tampoco tuvo suerte. Los empresarios no cumplían, los públicos no asistían a los recitales, los representantes fugaban con los escasos fondos recaudados y el melancólico peregrino se veía forzado a desaparecer de los hoteles de las localidades que visitaba, a menos que algún generoso admirador cubriese la nota. El vago sueño de El Dorado que se forjara, al embarcarse en un puerto andaluz como sus antepasados los navegantes, se deshacía en la cruda realidad de un trópico sudoroso, incómodo, saturado de dolencias endémicas y habitado por seres zafios o indolentes, en quienes la poesía no suscitaba emoción alguna y el poeta era un desconocido, privado del solo pasaporte válido para cualquier lugar del mundo que se llama dinero.

Así regresó, vencido, a su tierra natal, desflecado como una bandera rota, vulnerado por el mosquito y las fiebres palúdicas. Quizás, en su epitafio, cupiera aquella invocación del poeta ecuatoriano que suplicaba a Dios al morir que no lo convirtiera en pájaro ni en río «porque es de lo más triste ser sonoro y pasar...»

9-XI-77

VALLE INCLÁN

Dentro de poco, la imagen entre satánica y ermitaña de Valle Inclán, quedará perpetuada en un paseo de Madrid. Hay que llamarlo, en adelante, con todos sus apelativos presuntuosos, o sea don José Ramón Simón del Valle Inclán y de la Peña Montenegro, como asegura un hijo suyo que se llamó. No hay constancia escrita. La incertidumbre sobre lugar y fecha de nacimiento continúa y sus restos mortales desaparecieron en el curso de la guerra civil. Sólo se sabe, según refiere un biógrafo suyo que de acuerdo con lo que había prometido días antes, paseando por «La Herradura» que ciñe a Compostela como un cinturón verde, moría el 6 de enero de 1936. Hay que mentarlo, pues, con su íntegro engarce de nombres y apellidos que cobran sobre su frente una valoración de corona ducal taraceada de adjetivos sonoros. Auténtico monstruo de retablo —Gómez de la Serna lo cree descendido del Pórtico de la Gloria compostelano— poesía un contorno de cariatide heroica, con su brazo chafado y su aureola de combativo desparpajo. En tanto que Azorín abría un taller de relojería para medir el tiempo español, Valle Inclán lo cruzaba de punta a punta con largas zancas fantasmales y hacía de su vida la más altiva estampa de hidalgo escritor, displicente y huraño, ignorante del apetito que entregaba sus mejores mendrugos para que los devoren, escudero glotón y galgo hambriento. Diagnóstico de la entereza española, acudía don Ramón a la cita del despertar ibérico con su aire de trasgo malhumorado y enojoso. Sus quevedos, su chistera decimonónica, sus barbas y sus embustes de grandes dimensiones llegaban a distorsionar la provinciana vida del Madrid de su tiempo con la frecuente congestión de tráfico que su figura provocaba. Frustrado capitán de tercio se aferraba a la leyenda carlista, en un supremo esfuerzo por dotarle de contenido heroico a su destino. Un día cualquiera iba a encontrar, en los desvanes de sus sueños, el justo blasón que le faltaba, el marquesado de Bradomín con el que identifica al autobiografiado personaje que hubiera querido ser de las «Sonatas» con su soberbio orgullo de hombre que escoge su propia estirpe a despecho de sus antepasados. Como tal señor de Bradomín, su paso desafiante y su continente de prócer, desvencijado por la necesidad, serán una constante contravención a las ordenanzas de tránsito.

Con sensible intuición del acontecimiento que iba a producirse meses más tarde, prefiere cerrar los ojos cuando todavía muchos de su generación estaban aún en pie. Adivina que el desenlace trágico va a conducirlo a la encrucijada de la paradoja: tendrá que abjurar de su carlismo romántico o serle fiel. En el primer caso, la cimera conspiradora y altanera se vendrá al suelo; en el segundo, la integridad de una vida de indeclinable dignidad sufrirá salpicaduras cómplices y desdorasas. Por más que pase sus veinticuatro horas cotidianas maldiciendo de las contradicciones españolas, solamente podía moverse a su antojo en medio de esas contradicciones. Su sino iba a serle favorable, por la primera y última vez, al dejarle partir la víspera de las forzosas y trágicas



Ramón del Valle Inclán

definiciones. Su arrogancia esencial, su altanería sin par, su castigadora ironía, quedarían flotando sobre el drama español como una bruma heroica. Partía en la hora justa, con su equipaje de madonas de las cuatro estaciones y su cortejo de pícaros esperpénticos, a la lívida luz del alba sangrienta.

Español de varios mundos, un día se asomaba a los entretelones de una América por inaugurar. Descubría sorprendentes efigies en esta pávido continente sombrío y seguía de cerca, con instinto seguro, los pasos de «rata fisgona» de «Tirano Banderas» —una de las más penetrantes novelas de tierra caliente— con sus jefecitos engañosos, sus políticos reptantes y resbaladizos, sus mestizos sacrificados y burlados y su falsía interminable. Por donde caminaba dejaba una estela de asombro y explosivas reminiscencias como una púrpura cauda cardenalicia. Descuajaba de las canteras del idioma ásperos y filudos vocablos. Si le era preciso, inventaba las palabras que le urgían para dar el matiz exacto de cuanto quería expresar. Pocas figuras poseyeron en el mapa de la generación del 98 —renovadora e integradora— un solar de más legítima originalidad, ni un mayor halo de bravura como el excelso don Ramón. Nadie escapaba ileso a su tajante comentario. Explorador de todas las latitudes del sarcasmo. Establecía en torno suyo un cerco de intransitable soledad erizado de espinas irónicas.

Demasiado hidalgo para caer en caudillajes y partidismos, Valle Inclán fue el arquetipo del franco tirador en la guerrilla sangrienta de las ideas. Por su corazón solitario resbalaba la amargura exterior sin dejar huella. Su existencia fue una prodigiosa aventura; la leyenda del brazo perdido en una reyerta tabernícola le otorgó la decoración imperecedera de la cicatriz. ¿Qué importa que le dejase la manga, viuda, un taco de billar o un alfanje de moro? En Valle Inclán la hazaña latía y existía como una planta silvestre. Su efigie, pues, va a descender desde la niebla de la leyenda para fijarse en el bronce inmortal.

3-X-71

Dibujos de Jean Pierre Reinoso

FIGURA Y SUEÑO DE MARÍA MOLINER RUIZ A CINCUENTA AÑOS DE SU DICCIONARIO

Susana Cordero de Espinosa

Las lenguas cambian de continuo, y lo hacen de modo especial en su componente léxico. Por ello los diccionarios nunca están terminados: son una obra viva que se esfuerza en reflejar la evolución registrando nuevas formas y atendiendo a las mutaciones de significado¹.

María Juana Moliner Ruiz, (30 de marzo de 1900), es la mediana entre dos hermanos, Enrique y Matilde, todos, hijos del médico rural del pueblo de Paniza, en Zaragoza, Enrique Moliner Sanz (1860-1923) y de Matilde Ruiz Lanaja (1872-1932). En 1902, desde dicho pequeño pueblo de característicos terrenos de lomajes y pendientes dedicados hasta hoy, con notable éxito, a la vitivinicultura, la familia se traslada a Almazán, en la provincia de Soria, campo y ciudad que inmortalizará en su poesía el gran Antonio Machado, y, casi inmediatamente, a Madrid. En la capital nace la hija menor, Matilde, y los pequeños Moliner, cuyos padres pusieron especial empeño en su educación, estudian, según algunos biógrafos, en la Institución Libre de Enseñanza, aunque en el artículo de Víctor Pardo Lancina, titulado «María Moliner El sillón vacío de la Academia» se advierte:

Se ha apuntado en ocasiones que María Moliner llegó a estudiar en un período de estancia en Madrid previo a su licenciatura en Zaragoza, en la Institución Libre de Enseñanza; sin embargo ni Fernando Ramón ni tampoco su hermana Carmen [hijos de María Moliner], dan crédito a esta información. Sí estudió en la Institución su hermana Matilde, quien llegó a cobrar un más que cierto protagonismo en las Misiones Pedagógicas por su empuje y determinación².

Su infancia, y quizá su vida entera fueron signadas por el abandono del padre, en la medida en que los acontecimientos infantiles centrales en la evolución del ser humano permanecen en la memoria más íntima e influyen, sin que podamos saber cómo, en todos nuestros afanes. Enrique Moliner, contratado para un primer viaje como médico de barco, en su segunda ausencia en Argentina, renuncia a volver a su hogar y forma otra familia en el lejano país. María, la segunda hija entre los tres hermanos, herida por lo incomprensible de esa circunstancia y apremiada por la necesidad, acepta con sus consecuencias psicológicas y materiales la ausencia paterna y se ve constreñida a trabajar desde los catorce años para sostener a sus

hermanos y ayudar a su madre, quien, por su parte, decide dejar la capital y volver a Aragón con la familia. Allí, en buena parte gracias a las clases particulares de latín, matemáticas e historia que dicta la joven, pueden salir adelante con dignidad.

Mucho más tarde, los hijos de María Moliner reconocerán que la exigencia de estas circunstancias fue decisiva para el desarrollo de la personalidad de su madre, su fuerza de carácter y su loable y generosa tenacidad.

Estos años la entrenan en constante autoexigencia, tanto en sus estudios, en los cuales se destaca, como en su trabajo. En Zaragoza obtiene a los 21 años, con máximas calificaciones, su licenciatura en Historia, mientras funge de filóloga y lexicógrafa en el Estudio de Filología de Aragón, donde, entre 1917 y 1921, colabora en la elaboración del *Diccionario aragonés*. Esta experiencia de trabajo lexicográfico fuera de las aulas es esencial para su formación, y despierta en ella la indeclinable afición y dedicación al ámbito menos conocido y explotado entonces, de la lexicografía. Se presenta a oposiciones para lograr un puesto en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y se la destina al Archivo General de Simancas, donde permanece hasta 1924; luego irá al archivo de la Delegación de Hacienda de Murcia y en la década de los treinta, al archivo de la ciudad de vocación republicana en España, Valencia. En 1925, aún en Murcia, la joven historiadora se casa con un ideólogo de izquierda y republicano, como ella, talentoso científico y licenciado en Física, Fernando Ramón Ferrando. En esa misma ciudad nacen sus hijos Enrique, futuro médico-investigador

y Fernando, arquitecto. Más tarde, nacen Carmen, filóloga de vocación, como su madre, y Pedro, futuro ingeniero industrial.

EVOCACIONES

Entre los gratos y bellos recuerdos de la infancia, los hijos de María Moliner evocan con ternura

la insistencia de la madre, enamorada del idioma español, para que repitiesen hasta memorizarlos y amarlos, los romances medievales españoles, pequeñas obras maestras que llegaban por igual a analfabetos y a hombres de cultura, a hombres y mujeres del pueblo y a sabios catedráticos, gracias al enorme contenido poético preservado en ellos. Poemas característicos de la tradición oral, cada romance narra, con enorme variedad de temas, de acuerdo con el gusto del momento y del lugar, historias que los habitantes, juglares y poetas declaman, cantan o cantan y declaman, a la vez. Los romances se popularizan en el siglo XV,

al recogerse por primera vez por escrito, en los llamados *romanceros*.

Reproduzco uno de los más conocidos, tan corto como profundo, el del lamento del prisionero desde su oscura soledad, ante la fuerza lírica de la naturaleza que lo consuela. Al hacerlo, como María Moliner ante sus pequeños hijos, invoco un pasado poético de enorme fuerza:

Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruisel, señor,

María Moliner evita cuanto puede las definiciones circulares, quita a su diccionario la sumisión al modelo académico, actualiza su lengua y lo redacta en español del siglo XX

cuando los enamorados
van a servir al amor,
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avechilla
que me cantaba al albor.
Matómela un balletero,
déle Dios mal galardón.

El romancero constituye la poesía nacional por excelencia: «un inmenso poema disperso y popular, que representa una de las pocas cumbres excelsas en la literatura universal, capaz de llegar al alma de un pueblo, sin distinción de clases y sin necesidad de preparación intelectual», escribe, al respecto, Juan Luis Alborg³.

Imagino a doña María aclarando a sus hijos el sentido de encañar, el de galardón o el de cuitado. Explicándoles la composición de verbos y pronombres enclíticos, como matómela o déle; recitándoles, en fin, tantos otros romances en que abunda la maravillosa literatura medieval española. De este modo, afloraba para los suyos su vocación lexicográfica, su amor sin tregua por la comprensión y el enriquecimiento de repertorios, terminologías y tesoros, y su necesidad de entregarlos y contagiar ese amor a los demás.

En los primeros años de la década del 30, María Moliner y su esposo, de mentalidad político-liberal los dos, y afanosos por la instauración de la República, se vuelcan, como otras parejas republicanas, en el ansia de difundir la igualdad y la fraternidad y lograr que la educación llegue a los pueblos remotos, que las bibliotecas se extiendan y la lectura contribuya a estimular mentes y corazones, conscientes de que solo la mejor educación podrá cambiar la vida de la España dividida y miserable de entonces.

Como lo dicen sus hijos, ella es una mujer de empuje. En Valencia, donde se ha instalado la familia, viven apasionadamente los ideales republicanos: militantes, activos, convencidos, se vinculan «a todos los movimientos pedagógicos e intelectuales, tanto con la Institución Libre de Enseñanza, como con la Escuela Cossío, el Instituto Escuela, las Misiones Pedagógicas, luego con la Junta de Adquisición de Libros e Intercambio Internacional... Allí estaban todos los amigos, en un ambiente intelectual extraordinario»⁴.

En grupos, propician entre los alumnos el contacto con la naturaleza, las excursiones a parajes pintorescos, la escucha de conferencias, la afición al cine, así como a audiciones de radiotelefonía y discos seleccionados, como «objetivos básicos en los planes de alfabetización y socialización de la cultura». Pretenden que

todos, especialmente los pueblos españoles más «apartados», participen en las ventajas y alegrías de la educación, en la búsqueda de la belleza, del gozo de la creación artística y de la cultura.

En medio de esta todavía joven efervescencia, llega el «zarpazo» de la guerra civil. Pasan años de sufrimiento y esperanza, en medio de cuyas penas sueñan con lograr justicia, igualdad, dignidad y libertad para todos, pero una vez que el bando republicano es derrotado, el matrimonio entre Fernando Ramón Ferrando y María Moliner se libra de la muerte, aunque es «depurado». Él pierde su cátedra, María baja muchos niveles en el escalafón de archiveros en el que



María Juana Moliner Ruiz. Dibujo de Jean Pierre Reinoso

trabajaba. Solo años más tarde, Fernando Ramón es rehabilitado y recalca en la cátedra de Física en la Universidad de Salamanca. María se incorpora a la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid, de la cual llega a ser directora hasta su jubilación, en 1970.

EL DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL

María Moliner, de profesión bibliotecaria aunque lexicógrafa de vocación, inicia la construcción de la que será la gran obra de su vida, en una tarea que la proyectará hacia todos los ámbitos del mundo de habla española y más allá: «Mi madre —rememora su hija Carmen— quería organizar el mundo a través de las palabras y de sus familias, buscando siempre un punto de equilibrio»; ya hacia 1945, «esboza las primeras fichas, pergeña los criterios léxicos que le llevarán a construir su más importante y trabajoso propósito intelectual»⁵.

No obstante, la redacción minuciosa del *Diccionario de uso del español*, estimulada, como la misma María Moliner lo confesó, por la lectura del *Learner's Dictionary of Current English* que su hijo Fernando le trajo como regalo de un viaje a Inglaterra, se inicia de modo sistemático entre 1951 y 1952.

Elaboró su *Tesaurus* escribiendo miles de pequeñas fichas que ordenaba en la mesa del comedor de su domicilio madrileño. La obra fue ingente. En palabras de don Manuel Seco Raymundo, doña María creó con tanta sabiduría como pasión y tenacidad, «un diccionario orgánico, viviente, sugeridor de imágenes y asociaciones que, al conjuro de la idea, ofrezca las voces seguidas de sinonimias, analogías, antítesis y referencias, comparable al bibliotecario solícito que abre caminos al lector desorientado, muestra perspectivas infinitas y alumbra fuentes de información inagotables»⁶.

Sobre una mesa cuadrada que se halla en el comedor familiar, se encuentran varios diccionarios de los que la autora no se desprenderá durante los quince años de trabajo cotidiano que le llevó la redacción de su obra: el *Diccionario de la Real Academia*; el *Diccionario ideológico* de Julio Casares; el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas. Junto a ellos se despliegan a diario numerosas fichas escritas en su Olivetti o manuscritas, con detalladas y sabias observaciones; en cada papeleta, la palabra, sus definiciones posibles, las ideas que sobre ella «se le venían»; consultas, añadiduras, supresiones, correcciones. Nada queda al azar, nada se da por terminado. María Moliner armó desde la a a la zeta, según su propio «anuncio», «el primer diccionario de la lengua española en que los artículos de la Academia han sido totalmente rehechos con definiciones siempre respaldadas en aquellos, pero ajustadas al momento actual, exactas, precisas y concisas; desmenuzando cada acepción en los distintos matices a que el uso la adapta»⁷.

Apenas se conservan unas pocas, de entre las miles de fichas que María Moliner redactó durante más de quince años, con las cuales dio vida a su diccionario.

Desde el momento en que cogí por primera vez un lápiz hasta el momento de mostrar el diccionario a los académicos, en un acto que se celebró en la editorial (1966), pasaron quince años. Quince años de un trabajo absorbente que yo llevaba bien porque era joven y fuerte»⁸.

Al comenzarlo, María Moliner tenía ya cumplidos los cincuenta años... El *Diccionario de uso* que ella «vive» tanto como escribe, no se redacta a tiempo completo: esta extraordinaria

trabajadora simultanea su redacción con el trabajo en la Biblioteca de la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid, de la cual se jubila en el año setenta, es decir, cuatro años después de haber terminado su obra magna.

Moliner parte de definiciones y acepciones del diccionario académico, las corrige, las enriquece, las vuelve menos circulares, como lo destaca el citado académico M. Seco al reconocer que esta debe de haber sido la faceta más agobiante del trabajo, por ser la más personal. Mientras la Academia define «en círculo vicioso», por ejemplo: amparar, «favorecer, proteger»; favorecer, «ayudar, amparar»; socorrer, «proteger, amparar», etc., María Moliner rompe este «juego de la oca», evita cuanto puede las definiciones circulares, quita a su diccionario la sumisión al modelo académico, actualiza su lengua y lo redacta en español del siglo XX. «Además de las distintas acepciones, viene en su diccionario información sobre construcciones sintácticas, revisión a fondo de definiciones tradicionales»; el académico menciona también la utilidad del diccionario de Moliner, por «la abundancia de ejemplos inventados para ilustrar las definiciones»⁹.

María Moliner hizo a los lexicógrafos españoles, a los académicos y especialistas, el regalo del reconocimiento, no ya de las palabras empleadas por «autoridades», es decir, por los grandes escritores de la época, cuyas obras sirvieron de base para la redacción de nuestro primer diccionario académico, el titulado «de autoridades», sino de los términos de uso de todos, y nos advirtió que el gran autor del acervo lingüístico de un pueblo, y la auténtica autoridad respecto de una palabra es el hablante con su cotidianidad a cuestas, con su necesidad de decir, de escuchar, de entender... Ella misma participa día tras día en la edición del diccionario en la Editorial Gredos, relee con infinita paciencia cada artículo, sugiere, exige...

...la obra se presentó en 1966. En la ceremonia estuvieron presentes, además del editor, Julio Calonge Ruiz, lingüista, traductor y profesor universitario, uno de los cuatro fundadores de la Editorial Gredos, el director de la Biblioteca Románica Hispánica, Dámaso Alonso, [a cuya instancia doña María ha firmado el contrato de edición con Gredos], el poeta Gerardo Diego y

el escritor Guillermo Díaz Plaja. El *Diccionario de uso del español* se convirtió en un acontecimiento en el páramo intelectual de la entristecida y fría España de los años triunfales... María Moliner pasó a ser «una obra, no un nombre», como atinadamente escribió Manuel Seco¹⁰.

¿MISOGINIA
O «PRUDENCIA»?

En 1962, el científico y físico Fernando Ramón Ferrando se jubila, quizá ya con algunos síntomas de las que serán después su enfermedad y su ceguera. El padecimiento de su esposo marca a fuego estos años de la vida de María Moliner. Lo cuida con esmero. En 1966, cuando ve publicada la primera edición del que será el célebre y querido *Diccionario de uso*, no se exime de manifestar su vivo deseo de pulirlo siempre y ampliarlo con tranquilidad.

En 1972, dos años antes de la muerte de su esposo y seis después de realizada la primera edición aludida, recibe la visita de los académicos Rafael Lapesa y Pedro Laín Entralgo de la Real Española, quienes, además de don Dámaso Alonso, le proponen la candidatura de ingreso en la Academia, donde, de ser elegida, ocuparía el sillón «B». Con la suya se presentaban las candidaturas de José García Nieto, José López Rubio y Emilio Alarcos. Aún fuerte y decidida, pero acongojada por la enfermedad de su esposo, vence su resistencia y acepta esta candidatura, que la halaga, aunque le preocupan las exigencias de trabajo que su nombramiento tan merecido habrían supuesto, dadas sus dolorosas circunstancias domésticas.

No la eligen, a pesar de su merecimiento. Se alude, para negarle la silla «B» de la RAE, al hecho de que no es filóloga titulada, pero de hecho, juega en contra de su merecidísima candidatura, la enorme resistencia que, desde los tiempos de la Pardo Bazán y mucho antes, existía en la Real Academia respecto de la elección de mujeres para alguna de sus sillas. Emilio Alarcos

Llorach obtiene los votos que se niegan a doña María (años más tarde, los otros dos candidatos ingresarán también en la RAE) y ella, con la dignidad que la caracteriza, confiesa a su hijo Fernando que «ha sido esta una experiencia di-

vertida», y acepta que, aunque nunca imaginó que esta candidatura le llegara, le habría gustado haber sido aceptada en la RAE.

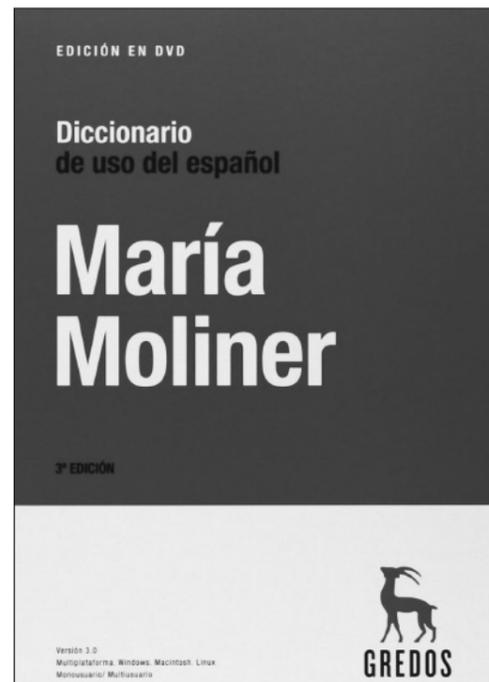
Rafael Lapesa lamenta esta decisión; sabe que, de haber sido aceptada en la RAE doña María Moliner, la Real Academia habría contado con una trabajadora ejemplar, cuya inigualable experiencia lexicográfica y lingüística habría significado una co-

laboración esencial para los incesantes trabajos de revisión y edición del diccionario académico y quizá comprende que, en el fondo, la misoginia de la RAE y la de la propia España seguirá impidiendo el ingreso de las mujeres a la Corporación. Finalmente, seis años después, en 1978, doña Carmen Conde recibe este honor, y reconoce aunque implícitamente, en su discurso, que ocupa el puesto que habría correspondido a María Moliner.

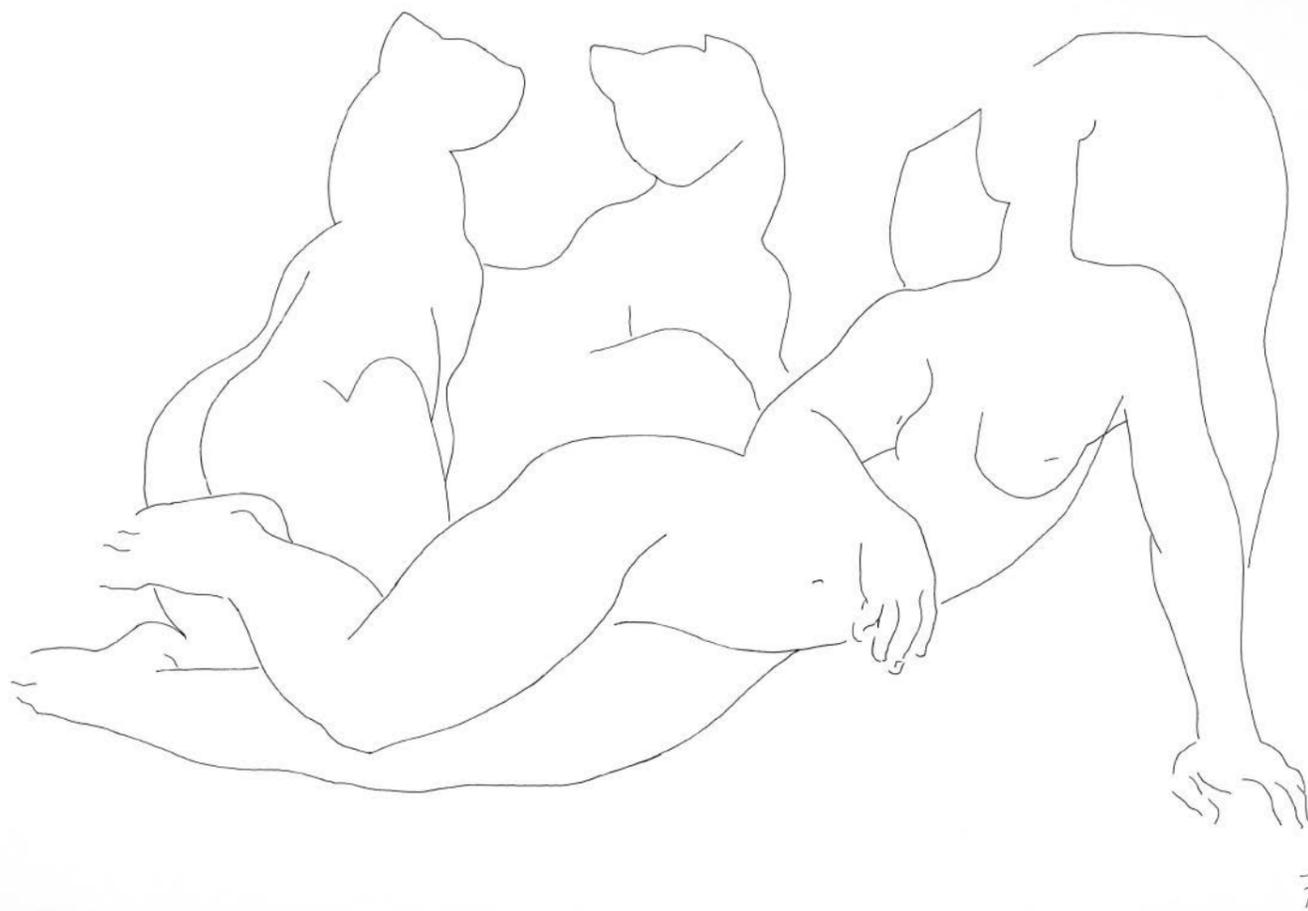
La comprensión y certeza de María Moliner, de que un diccionario jamás está acabado y, menos aún, un *Diccionario de uso*, certeza manifestada varias veces por la autora, lleva a la Editorial Gredos a realizar una segunda edición revisada y ampliada del célebre libro, al cabo de más de treinta años de su primera edición y de sus sucesivas reimpresiones. La segunda edición circulará a partir de 1998.

Tomamos, de la presentación de esta edición, el párrafo siguiente:

Pero todo en este mundo envejece desde la cuna. Y los diccionarios, por excelentes que sean, empiezan a mostrar sus arrugas mucho antes y más deprisa que las catedrales y los palacios. Como referencia en el caso del *Diccionario de Moliner* podemos tomar el dato de que, desde 1966-67, fecha de su primera edición, hasta este momento, se han publicado tres nuevas ediciones del de la Academia. Si muchos opinan que las apariciones académicas son demasiado espaciadas, ¿qué podrían decir de la larga inmovilidad del *Diccionario de uso*? Es muy buena señal que el paso del tiempo no haya quebrantado la fidelidad de sus amigos ni ahuyentado a lectores



La misoginia de la RAE y la de la propia España seguirá impidiendo el ingreso de las mujeres a la Corporación



Dibujo de Pilar Bustos

nuevos. Pero también es cierto que cada año se hace un poco más visible la grieta entre las vigencias de la lengua hace tres decenios y las del momento presente¹¹.

Recalco, como otro mérito del libro, el haber anticipado el orden que solo en 1994 aceptará la RAE, de incluir en sus diccionarios el antiguo capítulo de la ch en el de la letra c, y el correspondiente a la ll, en el de la l. El DUE contiene definiciones, sinónimos, expresiones y frases hechas, como también familias de palabras. Caben en él términos que la RAE entonces no había admitido, y en afán de totalidad y de anhelo de realizar una obra lo más completa posible, su diccionario entrega una gramática y una sintaxis y numerosos ejemplos. Como ella misma alguna vez afirmó: «El diccionario de la Academia es el diccionario de la autoridad. En el mío no se ha tenido demasiado en cuenta la autoridad [...] Si yo me pongo a pensar qué es mi diccionario me acomete algo de presunción: es un diccionario único en el mundo»¹².

Su hijo Fernando se refiere con dolor a una suprema paradoja en la vida de esta mujer ejemplar: «El momento en que mi madre pasa a ser una figura pública, con su candidatura a la Real Academia de la Lengua, coincide con el inicio de la pérdida de sus facultades mentales. Su esposo, mi padre, muere en 1974 y para entonces «ya no hay manera de hablar con

ella» pues se ha hundido en la arterioesclerosis cerebral que la llevará a la tumba en enero de 1981. Muere en su casa de la calle Santa Engracia de Madrid, «en medio del cariño y cuidados de su familia».

Aún se repite una frase de doña María que queremos hacer constar aquí:

Sí, mi biografía es muy escueta en cuanto a que mi único mérito es mi diccionario. Es decir, yo no tengo ninguna obra que se pueda añadir a esa para hacer una larga lista que contribuya a acreditar mi entrada en la Academia [...] Mi obra es limpiamente el diccionario.

Más adelante agregaba:

Desde luego es una cosa indicada que un filósofo —por Emilio Alarcos— entre en la Academia y yo ya me echo fuera, pero si ese diccionario lo hubiera escrito un hombre, diría: «¡Pero y ese hombre, cómo no está en la Academia!»

¡Esa mujer, cómo no está en la Academia!, exclamamos nosotros, repitiendo la verdad tan finamente expresada por doña María. Hasta hoy, los académicos americanos refrendamos íntimamente estas palabras con entusiasmo no exento de cierta indignación. Felizmente, el tiempo con sus luces y sombras nos ha

permitido ver cómo ingresan a la Real Academia Española, desde el vigoroso ejemplo de las academias americanas, mujeres de singular capacidad e indudables méritos.

Doña María Moliner está, con justicia, en el corazón y la mente de cada académica y académico, de cada amante de la lengua española, del trabajo y la indagación del íntimo ser y «obrar» de cada palabra de nuestra lengua, en incesante evolución y enriquecimiento. Doña María Moliner, es, con su vida y su obra, el ejemplo del que nadie, ni hombres ni mujeres estudiosos y amantes de nuestro idioma, puede prescindir.

NOTAS:

¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Discusi3n:Manuel_Seco

² Trébede, Cremallo de ediciones S. L., 1998. Artículo publicado en el año 2000. <http://www.redaragon.com/trebede/mar2000/articulo3.asp>

³ Valencia, 1914, Bloomington, 2010] https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Luis_Alborg

⁴ Trébede, artículo citado.

⁵ *Ibíd.* http://www.mariamoliner.com/centenario_2.pdf

⁶ http://www.mariamoliner.com/centenario_2.pdf

⁷ Trébede, artículo citado.

⁸ *Ibíd.*

⁹ http://www.mariamoliner.com/centenario_2.pdf Manuel Seco Raymondo

¹⁰ Trébede, artículo citado.

¹¹ Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, segunda edición, 1998, p. XI.

¹² https://es.wikipedia.org/wiki/María_Moliner

EL COLOR DE LA SUERTE

Sandra Araya

Por un minuto, quizá dos, se quedó mirando el reflejo del sol en el agua de la fuente.

La ilusión del agua, la promesa de su frescura, estuvo a punto de atraparlo, así que estiró la mano para recoger un poco de líquido en el hueco de su palma y beber, gotas, solamente, un poco de aquella luz hecha agua. Por el rabo del ojo, justo cuando iba a sumergir los dedos en la fuente, vio que flotaba, cerca de él, un envoltorio de papas fritas, amarillo.

El amarillo es el color de la suerte.

Retiró la mano, a tiempo, y decidió apurarse antes de que perdiera la decisión de sus piernas. Caminó.

«Antes de que te agarre el mediodía», pareció decirle una voz.

«Sí», le respondió a la voz.

Quería estar en la casa antes que ella, pero calculó que a ese paso, con el tráfico, con el sol rebosando en todos los escaparates y parabrisas, sería imposible. La gente, buceando en el calor, se movía lentamente, desvaneciéndose a ratos, como si todos fueran protagonistas de un espejismo, protagonistas de una ilusión de ciudad bajo la luz.

El volcán, a lo lejos, verde, comenzaba a arder por partes.

Se retrasaría más, pensó, si entraba en una tienda para comprar una botella de agua. Y sin embargo, a pesar de la urgencia por llegar a casa, sabía que no podría hacer la compra de después, no podría hablar con dependienta alguna con la garganta seca.

Indeciso, a pocos pasos de su destino, escuchó la voz, de nuevo:

«Sé hombre y entra de una vez. No necesitas agua. El agua es solo una ilusión más. Nadie preguntará. Pagarás por ello».

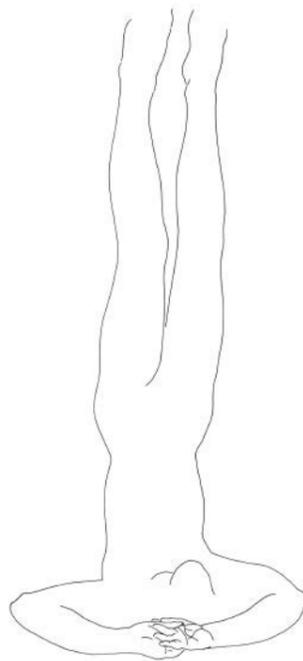
Pesadamente, salvó los pocos pasos que le quedaban por recorrer hasta la puerta del almacén. Cuando entró, se sacudió los pies como si estuviesen cubiertos de arena.

La transacción fue rápida, mecánica, ni siquiera tuvo que hablar mucho, aunque las pocas palabras que pronunció frente a la mujer que atendía fueron claras y calmadas. Nadie preguntó el porqué de su compra, estuvo a punto de decirle a la voz, sacarle en cara, cuyo eco se oía a

lo lejos como derretido en una paila hirviente. Parpadeó, al salir, aferrado a la pequeña bolsa de plástico negro, precioso contenedor de su botín. Aquel era su salvavidas, su trofeo. Ahora solo tenía que volver al hogar.

Pasaron por su lado unas colegialas, riéndose, compartiendo entre todas una empanada humeante, un elemento que soltaba su aroma caliente sobre la calle caliente.

«No llegarás antes que ella. Ella ya debe estar en casa. De la escuela salen a la una y no estuviste ahí para esperarla, no podrás cumplir con lo pendiente sin que se dé cuenta. Necesitas otro regalo. No el que llevas entre las manos. Algo más», le dijo la voz, ahogada por el calor.



Dibujo de Pilar Bustos

Entró en la tienda que antes había evitado por miedo al retraso. El tiempo ya no era importante. El agua, sí. El regalo, también

«El agua es solo una ilusión», le dijo la voz, así que solamente compró el regalo, una barra de chocolate, apresurando sus movimientos. Para su suerte, encontró un taxi amarillo apenas salió de la tienda y en él se trepó para llegar cuanto antes a casa.

El amarillo es el color de la suerte, se dijo, apretando contra su pecho la bolsita negra, incómodo, sin embargo, por el ambiente opresivo dentro del vehículo. Los tapices, seguramente, se habían asoleado durante todo el día y despedían un tufo añejo. Buscando algo de paz, miró dentro de la bolsa negra, aspirando el olor de la tela aún no sometida al contacto de un cuerpo.

Sonrió.

Con esa sonrisa, pagó el importe mínimo de la carrera, se bajó del taxi amarillo, casi entró corriendo a la casa, escapando, al fin, del calor.

Su voz, desde algún punto, en el segundo piso, lo recibió, fresca, como una promesa.

—¿Eres tú, papá? Llegué recién.

—Soy yo, sí, salí a comprar algo. Te traje dos regalos.

Antes de que ella bajara corriendo las escaleras, él ya había escondido la pequeña bolsa negra en el clóset del pasillo, ya había puesto llave en la puerta de entrada, no habría luego manera alguna de salir de allí. Cuando ella estuvo frente a él, estiró la mano y le tendió una barra de chocolate.

Ella la iba a tomar, golosa, con dedos ansiosos y cuya carne rebosaba los cercos de dos anillos de fantasía, pero él cerró su propia mano y le dijo, antes de entregársela:

—Es para después de almuerzo, ¿bueno?

Ella asintió y preguntó:

—¿Y el otro regalo?

—También es para después.

Antes de que ella hiciera algún mohín de protesta, la empujó suavemente hacia la cocina.

—Ya voy yo a la cocina, vamos a almorzar, voy a lavarme las manos. Sirve tú los platos.

Mientras se alejaba, ella se subía las medias que cubrían sus piernecitas rollizas.

Sin ruido, él sacó la bolsita del clóset y subió a su cuarto, disfrutando de la morosidad de sus pasos sobre la moqueta de la escalera.

Ya en su habitación, sacó lo que tanto esfuerzo le había costado. Estiró frente a sus ojos la pieza de tela, unos calzones de talla extra grande, de color amarillo, que exhibían una jirafa estampada en la zona de los glúteos y cuyos ojos eran un par de lentejuelas doradas.

Escuchó la llamada, desde la cocina.

—¡Papá, se va a enfriar la comida!

Antes de bajar, miró por la ventana.

El volcán, por partes, ardía, bajo el sol, un sol de aguas, dirían algunos, el agua como una ilusión más, le dijo la voz.

CONVERSACIÓN NOCTURNA

Jorge Dávila Vázquez

PERSONAJES:

LA MADRE

EL POETA

EL PADRE

LA MADRE: Creí que dormías y te habías olvidado de apagar la luz.

EL POETA: No. Leo un poco. Algo de eso que tú llamas «libros raros» (*Se ríen*).

A propósito de libros, vi que habías puesto el mío junto a los tuyos de oraciones.

LA MADRE: Ya sabes que no leo mucho. Nunca he leído gran cosa. Cuestión de inclinaciones, creo, porque bien conoces que en mi casa se leía mucho. Mi hermano Alberto, por ejemplo, siempre ha sido una biblioteca ambulante, y dicen que su hijo Carlos es igual.

EL POETA: Me consta, es cierto. Pero volviendo a mi libro, no será que tus santos se ponen inquietos en la compañía de mis poemas.

LA MADRE: Por ellos no te preocupes. Por mí sí. No creas que leer algo de este libro me ha hecho olvidar mis preocupaciones. Créeme, no vivo tranquila sabiéndote lejos y en quién sabe qué compañías.

EL POETA: ¡Mamá, por Dios! Ni que andara en unión de ladrones o gente de mal vivir.

LA MADRE: Lo que sé es que tus amigos que beben mucho y que desprecian los valores de nuestra sociedad, todo, incluso la religión.

EL POETA: Son... (*Corrigiéndose*) somos bohemios... un poco bohemios, es todo.

LA MADRE: Yo solo te comento, pero tu padre pone el grito en el cielo cada vez que se menciona el tema. Tú sabes, él se ha vuelto tan devoto...

EL POETA: Cuando no está bebiendo... o a consecuencia de las continuas resacas.

LA MADRE: ¡No hables así de él! ¡Es tu padre!

EL POETA: Claro. Él se ha encargado de recordármelo a menudo. Pero a ti, con quien puedo hablar, te digo que ninguno de mis amigos es peor que yo. Somos una fraternidad de seres voluntariamente aislados de la sociedad, soñadores, insomnes y practicantes de la amistad, que nos une como si fuésemos una gran familia... (*La madre tose*) O una orden de caballería... o, más simplemente, una comunidad religiosa, pero... (*Dudando*) sin religión.

LA MADRE: ¡Por Dios, Pablo! ¡Qué cosas dices!

EL POETA: Es que no oramos... casi nunca, lo que hacemos es meditar mucho sobre nuestra propia escritura.

LA MADRE: Y por qué dices «casi nunca»; di, directamente, nunca. No le veo a ninguno de ustedes orando. Orar es ponerse en contacto directo con Dios, dialogar con Él.

EL POETA: Mamá, ¿qué podemos saber de Dios tú, yo, mis amigos, el mundo entero?

LA MADRE: Nada, nada, mi pequeño sabelotodo. Nada. Pero, entonces, ¿a qué viene aquello de casi nunca?

EL POETA: A veces, lo que escribimos tiene algo de plegaria a una divinidad lejana, inalcanzable, pero con la que algunos necesitamos ponernos en contacto.

LA MADRE: (*Pensativa*) Algunos...

EL POETA: Sí, yo entre ellos. Si hubieses leído mi libro sabrías que hay una extensa plegaria a un Dios al que, evidentemente, no conozco, pero admiro por el milagro de su creación.

LA MADRE: Leí tu libro, Pablo. Claro que no todo, te lo repito, pero lo leí. Te encontré desolado y triste, enamorado de una mujer inalcanzable. ¿Quién? (*El poeta mueve la cabeza, vacilante*). Y hallé esa maravillosa plegaria a un Dios, exaltando su creación: la flor, el río, el insecto, las nubes, el mar, los niños, las madres...

EL POETA: Tú estás en todas las madres; es más, eres todas las madres.

LA MADRE: (*Conmovida*) ¡Dices cosas tan bellas!

EL POETA: Gracias mamá.

LA MADRE: Bueno, debo irme. Tú sabes, mi jornada empieza temprano.

EL POETA: Claro, claro. Buenas noches mamá.

LA MADRE: Hasta mañana, hijo. (*Ya en la puerta entornada*) Amo tu poema, lo amo pese a lo que digan de él.

EL POETA: Espera..., ¿quiénes? ¿Qué dicen de ese, mi poema más amado?

LA MADRE: (*Vacilante*) Tu padre... dice que no es cristiano, que es, cómo dijo? Pan... pan...

EL POETA: Panteísta.

LA MADRE: Eso, eso. No sé qué significa, seguramente algo muy malo, ya sabes cómo es él.

EL POETA: Panteísmo es creer que Dios es todas las cosas.

LA MADRE: Siempre nos han dicho que Dios está en todas las cosas.

EL POETA: Sí, pero él siente que yo digo que ES todas las cosas.

LA MADRE: Lo compara con ese famoso Cántico de su hermana monja, y dice que eso, eso es doctrina cristiana, mientras lo tuyo es... here... qué?

EL POETA: Herejía. Tienes un hijo hereje, porque no está de acuerdo en todo lo que tu marido...

LA MADRE: Tu padre.

EL POETA: Como quieras..., mi padre cree que es lo recto en su credo, en su doctrina.

LA MADRE: Duérmete, mi querido hereje, duérmete.

EL POETA: Así sea.

OSCURO

LA MADRE: (*Sola*) Ha pasado tanto tiempo de esa charla nocturna. Siempre me he reprochado el no haberle pedido que se alejara de esos amigos, que —aunque me molestaran las profecías de mi marido—, yo sabía que serían su ruina. Luego, solo he sabido que publica libros, que lee sus hermosos versos en diferentes lugares, que parece alcanzó esa mujer que en sus versos juveniles era alguien inalcanzable, y que sin separarse jamás de sus compañeros bohemios, se hunde cada vez más en el alcohol y la destrucción. No ha vuelto a vernos. A veces envía una carta llena de ternuras para mí, y con apenas algún saludo para su padre y sus hermanos. En ocasiones, un libro, que se me hace más y más difícil de entender. Mi sobrino Carlos, que también escribe, me dice que la poesía moderna es así mismo, difícil de entender. Y que la suya es grande, grande. «Mi primo es un poeta magnífico», se envanece. Seguramente, seguramente, digo, y cambio de conversación.

Su padre es cada vez más acre, más despectivo cuando habla de él. Llega a decir cosas terribles como «tuve un hijo, y lo perdí». Y me clava puñales en el pecho. Le he escrito que venga, que nos visite, pero dice que no quiere encontrarse con ese hombre duro, implacable, con quien no se entiende, ese hombre que se siente un profeta, un iluminado, que lo echará nuevamente de la casa, como lo hizo aquella última vez que vino, lo que es cierto. Una noche que Pablo había bebido con sus amigos de acá; él lo estaba esperando y lo sacó de la casa, pese a mis lágrimas y a mis súplicas. ¡Ellos dos no están hechos para entenderse, Dios sabe por qué!

OSCURO

EL POETA: ¡Dios! Ella tiene siempre presente, en todo lo que me escribe, esa palabra: Dios. Claro que no es solo una palabra, es una convicción, es su forma particular de ver el mundo. Dios. Si existe, debe tener las características de ella: bondadoso hasta el extremo, lleno de amor, hasta por un hombre que en la vida no le ha dado más que hijos y penas. Sí, como ella, capaz de perdonar siempre y de tener una palabra de afecto para toda la gente, incluso para mis amigos «bebiosos» como decían las abuelas, a los que echaba la culpa de todos mis males. Dios y ella. Ella y Dios.

Kafka dice que el mundo se divide en tres esferas: la de su padre, especie de emperador; «Ave, papá»; la suya, la del esclavo... él, yo..., y la del resto del mundo... pero yo creo que son cuatro esferas mamá, y que en la más luminosa, estás tú, por siempre y para siempre. ¡Mamá!

(*Penumbra. La luz cae sobre la madre, que permanece como perdida en sus pensamientos. Aparece el padre*)

EL PADRE: ¡Matilde, Matilde! Siempre pensando en tu hijo.

LA MADRE: (*Incisiva*) Nuestro hijo.

EL PADRE: Como quieras... (*Irónico*) Nuestro hijo. ¿Y por qué tienes que pensar tanto en él?

LA MADRE: Cuando amas a alguien, es normal que sea así.

EL PADRE: No empecemos de nuevo.

LA MADRE: Tú no lo amas.

EL PADRE: (*Dudando*) ¡Tonterías, Matilde, tonterías!

LA MADRE: Si lo amaras, lo entenderías... Pero no haces el menor esfuerzo.

EL PADRE: Lo he hecho, lo he hecho, pero nunca tuve eco en él. Es terco, implacable. Salió a tu familia, que siempre creía tener razón en todo, hasta cuando estaba tan equivocada que incluso los suyos se lo hacían notar.

LA MADRE: Ya salió mi familia. ¿También es poeta por culpa mi familia, entonces?

EL PADRE: (*Tajante*) No, eso no. Tú sabes bien que tu hermano Alberto no ha escrito más que unos malos versos a la Virgen María, en mayo, y algún poemita sentimental a esa oscura mujercita con la que se casó.

LA MADRE: ¡Basta! No permito que...

EL PADRE: (*Ignorándola*) ¡Mi familia está llena de grandes escritores!

LA MADRE: Yo podría decir lo mismo, gente que escribió cuatro versitos a la revolución liberal y a sus caudillos, y algún poemita sobre lo amargo de la vida.

EL PADRE: Tú sabes que mi hermana Augusta, antes de entrar al convento...

LA MADRE: Para horror de sus parientes liberales...

EL PADRE: Ahora soy yo el que dice ¡basta, Matilde! Sabes bien que antes de ingresar al

Carmelo, ella destruyó sus hermosos poemas. Su maravilloso canto a Dios, al que veía en todas las cosas...

LA MADRE: Igual que el que escribió tu hijo...

EL PADRE: No digas herejías. El de Augusta era un homenaje a la grandeza de Dios en el universo, no una especie de constatación de que Dios es todas las cosas, que ya te he dicho, es panteísmo puro.

LA MADRE: Estoy cansada Eloy. Hasta mañana.

EL PADRE: Siempre me has dejado con la palabra en la boca, y lo mismo han hecho y hacen tus hijos, gracias a tu ejemplo.

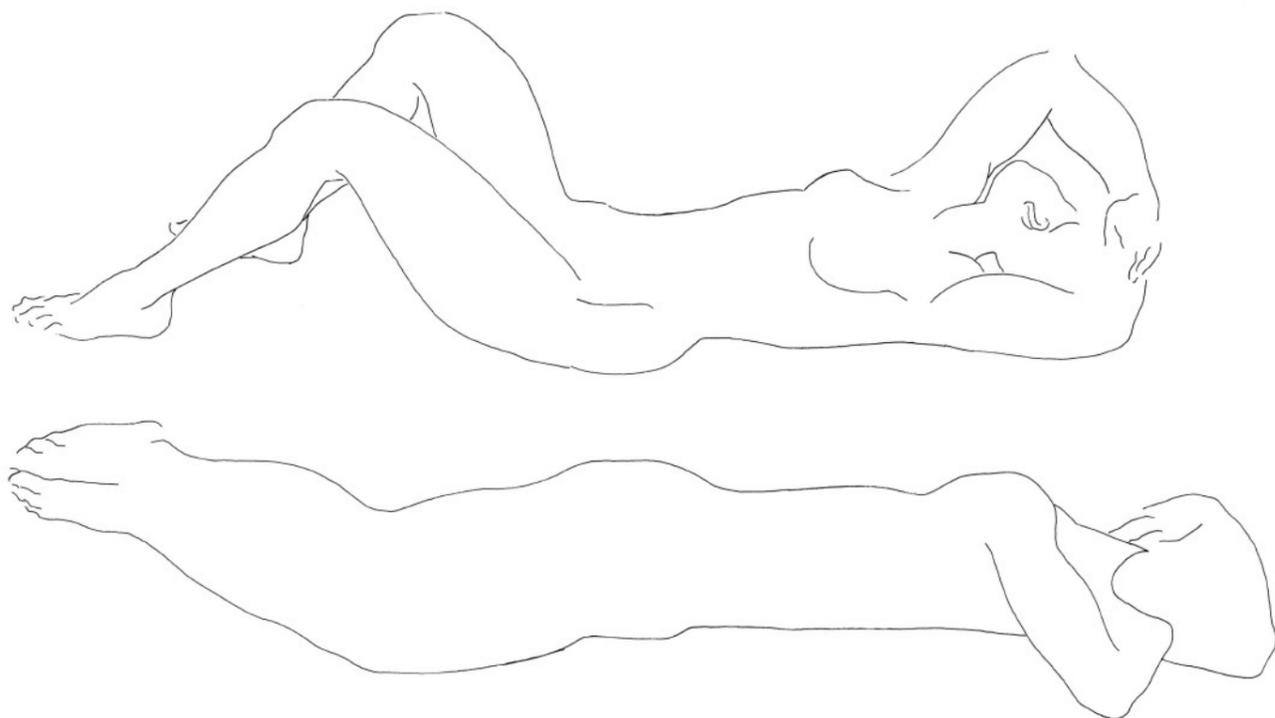
LA MADRE: Sí, sí... Ya sé que yo soy la causa de todos los males de esta casa. Adiós. (*Sale*)

EL PADRE: (*Solo; sumido en sí mismo*) ¡Tonterías, Matilde, tonterías, siempre diciendo tonterías!

(*Transición*)

Si supieras lo mucho que he amado y amo a ese muchacho indisciplinado, terco perdido... Si supieras cómo me conmueve su poesía, su forma tan nihilista de ver el mundo; cómo me duele el modo en que te ama y me desprecia... ¡Matilde, Matilde! Como decía mi hermana cuando renunció al mundo, no hay nada más duro que tener un poeta en la familia, ni nada peor para un ser humano, que llevar ese virus, esa enfermedad incurable de la poesía en la sangre. ¡Maldita sea!

OSCURO FINAL



Pilar

ERRANCIAS

Poesía de Alexis Naranjo

TULUM

ligero

callado

evanescente

voy bordeando la zona de desove de las tortugas
en medio de cien bamboleantes boteros
con almas de paparazzi

*a mí me gusta la comodidad dice uno
y cargar la mochila es todo un arte*

en cuclillas —fotografiando una iguana— otra añade
*it's a female y él ¿how do you know? y ella
females are never the prettier i've been told*

*a estas alturas de tu vida exclama el de más allá
no vas a ponerte a escribir versos*

y ya en pos de los descendentes dioses yucatecos
deambulo entre las ruinas del templo de los frescos
sobre gran peñón de piedra caliza
*pues aunque son dos millones de años repite el guía
esta es una formación geológica muy pero que muy joven*

TULUM II

alineado con las estrellas
se yergue sobre sus ruinas
se yergue sobre esta mar turquesa
se yergue sobre el peñón de piedra caliza
se yergue sobre las hordas de vagamundos

y tú —abrasado por la canícula
tú dedicas la herida de tus ojos
a las sagradas oquedades y cenotes
a las aguadas y rejolladas del yucatán

tulum oh tulum
levísimos te sean mis pasos
entre tus cruces parlantes
bajo la infinita soledad de tus dioses

CHICHÉN ITZÁ

sobre este gran peñón que el viento pule
miro el templo de la escritura oscura
y entre las sangraduras del inframundo
veo elevarse su jeroglífico central

y lanzo una ofrenda al pozo
al socaire de mercaderes y mercachifles
que con hordas de vagamundos profanan
el templo mil veces profanado

oh remotos intérpretes
de la palabra de los dioses
oh mascarones hendidos:
devolvedme cuerpo y alma
para una póstuma
interminable errancia

CRUZ DEL VADO

ateo como la piedra
ateo como los dioses que en mis manos retozan
ateo como tus cúpulas y cornisas y zócalos

fluido como la piedra
fluido como el rumor de tus cuatro ríos
fluido como el entrecejo femenino y temperamental
de tus templos

obsedido como la piedra
obsedido como la eclosión de glicinas
obsedido como el saurio que habita
entre tus finísimos crucifijos

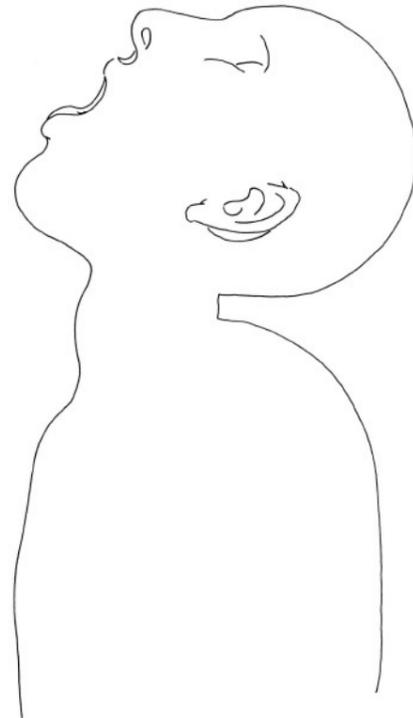
herido como las piedras de la cuenca circundante
heridos mis ojos de tan abiertos al centelleo del cielo
herido con el pétreo silencio de tus ángeles
que para evocarte me han traído
de la sima al vado / del vado a tu cima

FINES DE JULIO EN LA PLAZA GABRIELA MISTRAL DE QUITO

no por mucho tiempo aquel silencio dorado y rosa y lila
 atenuará—ya que no eliminará—la soez estridencia citadina:
 a paso ligero yo me adentro en el orbe que en su torno
 hacen cholanes y arupos y jacarandás en flor
 mientras en otra parte de mí solícitos vocablos germinan:
 ¡ah! que su íntimo resonar no perturbe aquel silencio
 dorado y rosa y lila que no por mucho tiempo atenuará
 —ya que no eliminará—la soez estridencia citadina

EN UN HOTEL

claramente oyes al fondo del pasillo
 la insustancial cadencia de crujiros
 los cuchicheos y chasquidos
 las pisadas que van y vienen pautando
 tu pulso al pillarte esperando
 en el inquieto diván: *vale vale usted verá
 si le conviene y cuál es su última propuesta*
 en tanto tú
 que aguardas aquella cita
 pero quisieras salir y no sales
 ¡pero quisieras salir y no sales!
 te has dejado colgar de tus orejas
 colgar de tan abiertos tus tímpanos
 y laberintos óseos: *pudiéramos claro que sí
 llegar a un acuerdo ahora mismo
 y firmar después*
 después cuando adviertas que callar pero
 callar de veras era tu único recurso
 para volver plata de ley o cuando menos
 calderilla útil al tiempo perdido:
*felicitaciones mi estimado amigo el negocio
 irá en firme ya lo verá usted
 pierda cuidado*



Dibujo de Pilar Bustos

FLORIDIAN RESORT

y otra vez huele a misterio pero sólo es su meridiana
 oscuridad el parloteo de gorriones difuntos al
 pagar a tocateja por el aparato genital y ultravioleta de
 mi antepasada la hidra que crece
 en la interminable espera con
 el corazón sin precio el corazón de resina que cuida
 el guardián de los verracos malhumorados
 conminándome a declarar mi insolvencia
 mi pudrición sobre el vasto terraplén
 con mi estómago acusando esta traición
 a los 5 sentidos andinos mi sonrisa
 de calabaza mis gárrulos dedos
 estambrados contra las sirenas de incendios mi seguir
 paso a paso en la sombra
 mi impaciencia al borde donde me
 hallo siempre que cavo el hueco
 de mi erranza ah mis yerros ah los soplos
 en trances coloidales ah la devoción flava de mis bocas
 ah fighting hunger feeding hunger ah NE 15 Av moon
 cacflorida trust bank good year mambo style barber
 shop ah cycle gear 99 ¢ plus hats & hats ah taxtore con
 vientos con soles de turbo tan turbio

OMPHALOS MUNDI

como nunca antes al retornar hoy a quito sentí más densa mi sangre
 allá lejos se me adensó y embarrocó entre plazasy claustros y santuarios
 como nunca antes al retornar hoy a quito sentí más potentes mis pulmones
 allá lejos se me volvieron fuelles soplando un armonio reacio
 en tanto trepaba cuestras sobre cuestras
 entre casas y casitas terrosas tenaces pobres de solemnidad
 y atravesaba callejones y graderíos en medio
 del hormiguelo de turistas acezando zigzagueando
 cubriéndose de un sol ya muerto y enterrado hace siglos pero inclemente todavía
 como nunca antes al retornar hoy a las inmediaciones del ecuador celeste
 recupero los latidos de aquel ombligo-del-mundo
 siglos después de la *desvisceración del sol* y la *extirpación de idolatrías*
 mientras me veo discurrir por galerías y palacetes y museos
 entre lienzos de vírgenes preñadas
 y últimas cenas con cuyes servidos a la mesa
 y veo a mi mujer encandilada entrar y salir de mercados
 y bazares y tienditas
 y nos veo atravesar arcos y pasajes y admirar las tejas musleras
 sobre tejados sinfín y escuchar el retintineo del *runa simi* según
 el giro de pléyades y capricornios entre piedras colosales pulidas
 a la perfección al pie de templos y montes ahora que
 no mueren ni reviven los solsticios pues *este es un tour*
adecuado para vosotros según nos dicen tan castizamente
 los *tour operators* en tanto
 el fornido indio ataviado de orejón sigue
 posando engalanado y con paracas para *la hora kodak*
 de boteros y happy jappys y paparazzi diletantes en el callejón del
 monasterio ante la formidable piedra de doce ángulos
 ahora que nos dirigimos a la cuesta de san blas en pos de un niño
 de la lágrima y compramos un chullo de alpaca
 tras forzar al límite piernas y pulmones pero
 con un reconfortante corazón de res latiendo aún en las tripas
 desde el anticucho del almuerzo y si bien
 ningún cormorán ha levantado vuelo por el cielo azulísimo
 y despejado ni tampoco aletea poder alguno
 del chinchasuy o del antisuy
 del kontosuy o del collasuy
 veo en cambio a la santísima trinidad figurar en los templos con tres
 idénticos rostros —*more pedagógico*— y son incontables
 los ídolos dorados a la hoja de oro de 22 kilates e incontables
 los hoteles y boutiques y los toros de pucará que coronan las casas
para proteger el hogar y las voces que tientan
sí mamá llévase el sombrero la visera sí mamá como le cantan a mi mujer
 que regatea mientras yo leo por doquier *money exchange* y *turismo vivencial*
 ahora que nada nubla a los arcángeles arcabuceros
 ni en la plaza de armas —ocres soberbios y grises atezados— el cíclico
 descuartizamiento de túpac amaru ni las ruinas del capag ñan
 ni enturbia las cepas aromáticas del pisco que hemos degustado aquí y allá
 ni hace temblar como tantas veces en su historia
 las columnas salomónicas de la catedral ni asorda
 los cánticos al cristo negro
 señor de los temblores
 taitacha de las tormentas
 ahora que hemos traspuesto las últimas puertas cuzqueñas
 —chacchando chacchando chacchando—

RETORNANTE

límpida lluvia de signos por la callejuela absorta
 entre los rumores del tomebamba:
 allí el pez de los creyentes
 desova la primera persona del subjuntivo
 bajo tornasoles catedralicios
 y asomado
 y leve
 y solitario
 sigo oteando
 las recoletas reuniones con la sombra:
 súbitas mariposas revolotean
 que a los claustros me llevan
 a orfebrerías talleres museos y escalinatas
 curvando y recurvando mis pasos
 y la gana de estar vivo
 en el dédalo de errancias
 y la gana de estar vivo
 de cara a mi epitafio espejeante:
 vocablos del póstumo silencio
 abriéndose camino
 entre la límpida lluvia de tus signos



Pilar

Dibujo de Pilar Bustos

POEMAS DE MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

MANO

Desempañas los vidrios en la madrugada
enciendes la luz para que no tropiece
cuando me levanto cansada
sin entender por qué empieza el día
si todavía amenaza la oscuridad
detrás de la puerta de casa
Entonces exprimes dos naranjas
como si fueran mis senos
y me das de beber un jugo sereno y dulce
te prendes de mi brazo clavando bien los dedos
como ayudando a despertarme
Tocas mi frente y descubres una febrícula
originada en el malestar que produce la cultura
en esta ciudad tremenda
tan caliente y tan pequeña
Para sanarme rozas mi sexo
y me ofreces amor en el piso 17
calle 10 de Agosto y Malecón esquina
En otras ocasiones
cuando te posas sobre la rodilla
te detienes a meditar en el color que tiñe el cielo
cuando desabotonas mi vestido
y me acaricias el cuello
como si fuera el animal que amas
Y cuando te cansas de todo
con un lápiz dibujas la cara de una niña
a la que llamamos Alicia
que crece en mi vientre desde hace tanto
Me tomarás del hombro al yo parir
y sostendrás mi cabeza cuando me desmaye
y acariciarás mis brazos para despertarme
y mostrarme a la niña más pequeña
el animal más bello, callado y puro
Quiero que sepas que caminar
en la ciudad es algo que quiero hacer
solo si sostienes mi mano
y si yo te sostengo
Sólo si tus uñas van de rojo
y debajo de ti
en la muñeca delgada
un tatuaje señala
que a las 11:11
de cada día me amarás nuevamente
y te posarás en mi rostro para siempre
siendo la intensidad de cada uno de mis gestos
y mi desasosiego, mi cielo, mi verde, mi agua y mi sosiego

LA ISLA

de la película de kim ki-duk

es la primera vez que se clava
en mi boca
un anzuelo
es perversa esta herramienta
me clava
pero no me destroza

la emoción del hombre al sacarme del agua
hace que me atragante con aire

alcanzo a ver
en este elemento
que todo lo deforma
un cuchillo al pie de la criatura

el hombre sabe lo que hace
con el cuchillo corta
la parte más blanda de mi carne
una tajada larga y gruesa de mi costado
la mujer que lo acompaña
aprende a mutilarme

ella traga mi carne rojiza
mientras mis ojos se fijan en sus piernas
desde las tablas del islote
donde me ha echado el hombre
que introduce en su boca
de mi cuerpo
otro pedazo

al verlos comer
una sensibilidad que no conocía
despierta
siento un dolor breve
intenso
en la carne que el hombre ha desprendido
puedo decir con certeza
que me duele
cuando me mastican

el hombre me toma entre sus manos
corta el hilo que me ata a la caña
y me echa de vuelta al agua
con el anzuelo aún clavado en la boca
y un trozo de mi carne entre sus dientes
mi cola por instinto se mueve
de un lado a otro
y me sumerjo
a esperar que me llegue
de nuevo la muerte

EL PELÍCANO

nado nado nado
 nado pelícano nado
 salgo del agua con frío
 corro
 tomo la toalla
 me siento en la arena
 miro

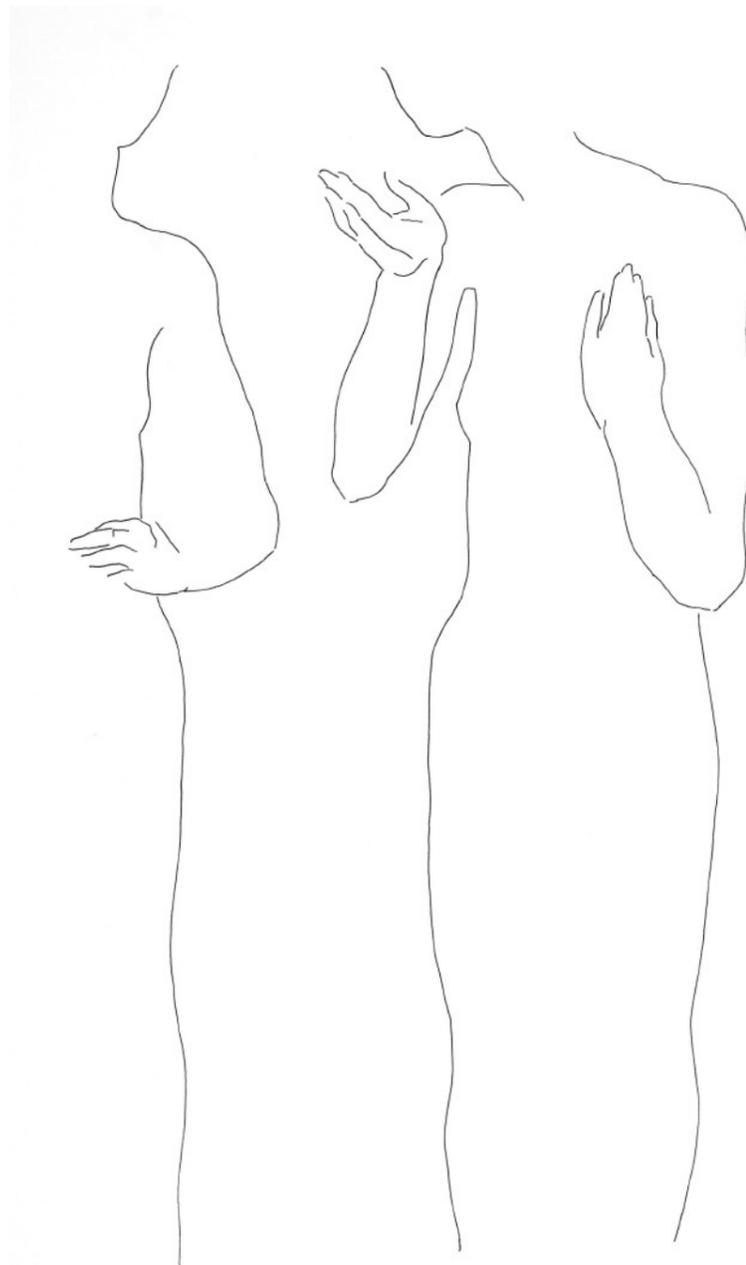
el pelícano vuela
 aéreo como es
 vuela planea se baja y mira
 se proyecta
 se estira
 apunta y se lanza
 el pececito en su pico enorme de ballesta
 deshaciéndose como si fuese necesario
 en el guargüero antes estrecho
 que se ensancha
 técnica de aves agudas
 el pelícano come

mañana
 eso se dice
 tanta sal estropeará sus ojos
 esos ojos de vaca
 del pelícano en flor
 no servirán para nada
 y querrá morirse
 matarse
 ahogarse en tanta agua de mar
 en mar de tanta agua
 sin ojos
 inútil
 mofa de las gaviotas
 querrá desaparecer digno
 absuelto
 antes morirá de hambre

estoy seca
 cuando me paro
 él ya no piensa en peces
 me restriego los ojos
 me ha entrado arena
 me lanzo al mar de nuevo
 de nuevo me mojo
 apunto me estiro me clavo
 cuando siento el frío del agua
 anidar en mi cabeza
 abro bien los ojos
 los abro bien
 bien los abro
 el pelícano de pelo cano
 saciado
 tonto
 mira cómo
 a pesar de todo
 del frío y la sal
 y el mal sabor de boca
 me como su pez

GUAYAQUIL

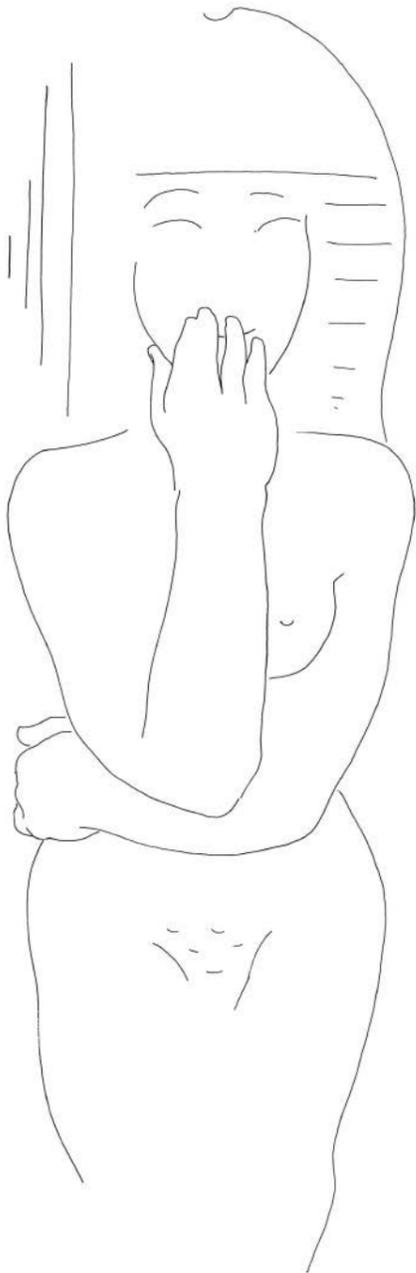
Si salimos de El coleccionista tomadas de las manos, caminamos por Loja tomadas de las manos y pasan los autos y las caras de los hombres pasan y las palomas cagan y los niños ladran,
 si seguimos caminando, subimos el paso a desnivel, nos gritan con efecto doppler: «locas y lesbianas», rodeamos el cementerio y con la otra mano, la que no tomas, saludo alegre a mis abuelas Vicenta y Clara,
 si seguimos caminando, tomadas de las manos, tu cuerpo se acerca al mío y me besas en el cuello porque vamos rápido y no alcanzo a poner mi lengua entre tus labios, si seguimos caminando, tomadas de las manos, vemos Solca, bajas la cabeza, yo también la bajo, pero te sonrío para que sonrías y me trago de un suspiro tres mariposas blancas,
 si seguimos caminando, llegamos al aeropuerto, levanto una valla con la fuerza brutal de mariposas, nos introducimos en la pista y empezamos a bailar porque desde el altavoz de un carro de bomberos suena, de bowie, let's dance,
 si seguimos bailando y seguimos bailando y seguimos bailando, tú con tus zapatos rojos y yo con mi blusa a rayas, se detiene un avión y atrás otro y otro y otro,
 de pronto, cuando los pacos amenazan con sus pistolas y sus balas, nos convertimos en personas de papel que el viento levanta, mi mano ya no puede sostenerte, y miro con mis nuevos ojos cómo te alejas, cómo el viento que nos salvó ahora te aleja y te deposita en el río y te mojas toda y te desintegras,
 si sigo volando, me inserto en una nube y la hago llorar y la ciudad se moja y se desbarata,
 ya para qué Guayaquil, si te tragó su río, ya para qué Guayaquil



Pilar

RATA

roo soy rata de dienteillos afilados
 corro y me escabullo debajo de las puertas
 muerdo soy rata la rabia ataca ya mi sistema nervioso
 acaricio recién parida acomodo con el hocico a mis crías
 me ahogo muero envenenada
 rechino los dientes soy rata y mi corazón galopa
 chillo al agitarse mi cuerpo mientras copulo
 destrozo soy rata y el cartón me violenta
 duermo se eriza mi pelaje si sueño con miedo



Dibujo de Pilar Bustos

A MÍ TAMBIÉN ME GUSTA MAROSA DI GIORGIO

«En esta foto somos hermanas»
 Ya sabes que me gusta montarte
 Con desesperación
 Y en cualquier lado
 Que un comentario así
 Solo responde a
 La necesidad de ser sórdida
 Que se instala entre una sien y otra
 O quizás niega la posibilidad
 De un incesto aún más tremendo
 —barbaridad—
 Que seas tú mi madre
 Que la vagina que me parió sea la misma
 En la que mis dedos juegan
 Y mi boca
 Y mis senos
 Y mis pies
 Y mi puño
 ¿Madre o hermana?
 A veces madre
 A veces hermana
 Insensatez desear lo que ya se tiene
 Melancolizar en torno a la persona que está al lado de uno
 Comiéndose las uñas
 Yo a veces me las corto pensando
 Que quizás te penetre por atrás con uno de mis dedos
 Y que no quisiera lastimarte
 Solo que sientas mis yemas
 Como si el mar te invadiera hacia dentro
 Yemas como mar como balas
 No tenemos fotos de nosotras en el agua
 Yo apenas los recuerdos de tus piernas
 Y de tu humedad tras la boya
 Tú quizás recuerdas
 Que sé nadar como un pez
 Y que de todos prefiero el estilo libre
 «En esta foto somos hermanas»
 ¿Qué «tú» debo maquinar
 Qué huesos fracturar
 A quién debo matar, chantajear, golpear
 Para poder escribirte un buen poema de amor, amor?
 Cuando intenté lanzarme del carro
 Estaba borracha como tú
 Me gritaste y clavaste tus dedos en mi brazo
 Para asegurarte que no volviera a intentarlo
 Te orillaste y me dijiste que estaba loca
 Que no te provocara a menos que quisiera
 Comprobar que en esta relación más loca que yo
 Eres tú
 Que no se me ocurriera volver a abrir la puerta
 Luego me besaste en la boca
 Succionaste como neonato mis mejillas
 Te tragaste mi nariz
 Es realmente una tristeza
 Que toda esta desesperación no alcance
 Para escribirte un poema
 Me parezco a ti
 En los rasgos
 En la borrachera
 Soy tu hija
 Cómo no parecerme a ti
 Hija del diablo soy
 Hija del diablo y mañana me caso

MI PADRE Y YO

Johnny Jara Jaramillo

El «cuchucho» es un mamífero, carnívoro, cuyo nombre genérico es coatí y se caracteriza por tres cosas: tiene la nariz larga, come arañas y es considerado por algunos pueblos de América como un animal sexual. Tres de las características por las que mi padre es conocido como el «Cuchucho» Jara. Y la nariz enorme, la preferencia por las mujeres flacas y esa hipersexualidad han sido rasgos distintivos a lo largo de su vida. Él mismo dijo en alguna oportunidad, cuando un periodista le preguntó el porqué de su apodo: «Porque tengo el sexo radioactivo», respondió sarcásticamente. Radioactividad que le enfrentó a dos divorcios.

Pero, aparte de las semejanzas con este peculiar mamífero, el apodo, como todo apodo, se libera de su sentido original y reemplaza al nombre. En sus años de profesor no creo que hubo muchos alumnos que supieran que su nombre era Efraín. Era el Cuchucho, el terror de las aulas, donde no volaba ni una mosca y se podía perder el año por media nota. En alguna oportunidad, la ingenua madre de un alumno que estaba en riesgo de perder el año, dejó con la empleada doméstica de nuestra casa un pavo, como un dulce soborno; cuando mi padre llegó a casa, se encontró con el pavo y supo de su procedencia, lo mandó a preparar con todos los aderezos y lo devolvió al remitente, quien seguramente tuvo algo en el estómago cuando le llegó la noticia de que su hijo había perdido el año. El Cuchucho era también un sustantivo que significaba integridad.

Pero aquel Cuchucho temido y respetado, el intelectual de recia formación, el poeta de grandes experimentaciones formales, fue siempre un hombre sencillo, un buen bebedor de vodka, querendón de sus amigos, de su familia, de sus mascotas, incluyendo un cuchucho de carne y hueso que mi madre le regaló por su cumpleaños y que lo bautizó con el nombre de Lorenzo.

Crecí rodeado de libros, de música, de intelectuales, pintores y teatreros que frecuentaban nuestra casa. Mi madre, una mujer muy

inteligente, dueña de un gran sentido del humor y amante del teatro, fue la columna vertebral, el alma de las reuniones. Solía decir que su relación con mi padre era buena porque ambos eran del signo de Piscis, cuyo logo son dos peces invertidos; es decir —decía ella— «a él le gusta el culo y a mí la cabeza». Seres inigualables.

Hubo una época en que hice de custodio de mi padre. Me sentía solo, sentado ahí mientras él bebía con sus amigos poetas: Eugenio Moreno Heredia, Jacinto Cordero Espinoza y el infaltable Joaquín Zamora; y recuerdo con cierta dulzura aquel personaje ya olvidado por la historia de nuestra literatura:

Manuel María Muñoz Cueva, el «Chugo» Muñoz, maestro y amigo del Cuchucho. Este singular personaje, autor de los *Cuentos morla-*

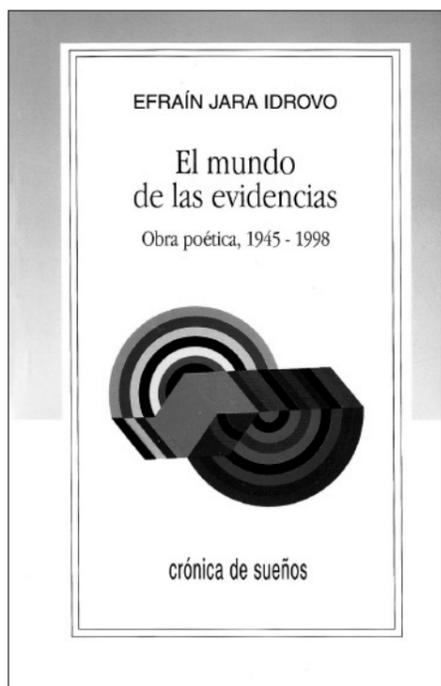
cos, que se adelantó en diez años a las propuestas formales del Grupo de Guayaquil, un viejo hermoso que me guardaba el suplemento dominical de *El Mercurio* de Cuenca, religiosamente, fue quien avivó mi imaginación. De pronto, comencé a chupar del biberón de la vida creativa. Mis camaradas eran los espíritus libres, los señores del alma.

El joven sentado ahí, a la luz de un foco moribundo, se desquiciaba completamente, vivía en las hendiduras

de los grandes pensamientos de esos poetas, encogido como un eremita en los pliegues de una enorme cordillera. El «Chugo» Muñoz me ayudó a pasar de la imaginación a la invención. En este último portal, del que no se regresa, me asediaba el miedo. Aventurarme más allá era errar solo, depender totalmente de mí mismo.



Efraín Jara Idrovo con su hijo



Portada de la edición de Libresa con serigrafía de Luis Molinari

Muchos años después comprendí que la creación es el juego eterno que se produce en la frontera; es espontánea y compulsiva, no obedece a una ley, hay que pasar más allá de uno mismo para entenderla: subir al cielo como una exhalación, asiéndose a escaleras volantes, ascender, remontarse, alzar el mundo por los pelos, despertar a los ángeles en sus guaridas etéreas, ahogarse en profundidades estelares, agarrarse a las colas de los cometas y, finalmente, sentirse como un diamante astillado por los martillazos de una verdad cósmica que, sin embargo, no logramos entenderla. Ese fue mi legado de los amigos del Cuchucho.

Pero crecer a la sombra de un árbol tan frondoso fue difícil; estaba destinado a ser un hongo o un hierbajo y, a pesar de mi sincero apego a los libros y al mundo de la sensibilidad artística, pronto me superó el gusto por la adrenalina, por el huracanado viento de la vida vertiginosa, aventurera, desmedida y peligrosa. Sólo la auténtica vocación me devolvería al mundo de la creación literaria y, aunque nunca abandoné mi gusto por los buenos libros, entendí que la creación sólo puede ser un ejercicio trascendente cuando uno ha madurado lo suficiente como para tener algo que contar; y, como decía Carpentier, «saber cómo hacerlo». Y, porque lo que se hereda no se hurta, la gran nariz, el gusto por las arañas y la hipersexualidad se volvieron parte del apodo que heredé de ese gran ser humano, con quien vivo ahora, dedicado a aprender a leer y escribir, ya al margen de toda adrenalina radioactiva.

HUMBERTO MORÉ. ARQUITECTO Y VANGUARDISTA

Juan Hadatty Saltos

Humberto Moré (Esmeraldas, 1929-La Habana, 1984) se distinguió como artista plástico y teórico del arte. Nació [Humberto] Lalot Rivadeneira Plata, el apelativo artístico lo ideó con Enrique Tábara para vender trabajos de ambos bajo esa firma cuando eran muy jóvenes. Luego Tábara viajó becado a Europa y Rivadeneira fue definitivamente Moré, un autodidacta. Desde pequeño acusó sensibilidad e imaginación en el trópico generoso de su tierra natal cuando descubrió el diseño, la arquitectura, el cine, actividades que se perciben en señalados tramos de su carrera.

Presentó su primera exhibición en Milagro (1954), y la segunda —de pequeño formato— el mismo año en la joyería Esmeralda de Salomón Philips, en Guayaquil. Le ayudó mucho en su formación imitar a los pintores clásicos, leer, investigar y experimentar sin fatiga. Después escribió: «En marzo de 1957 presenté una muestra expresionista diferente para discontinuar el expresionismo mejicanista de Guayasamín y Kingman». Esta época fue amable, influida del cómic, con sabor irónico, simultáneamente poético y publicitario.

Moré pasó vertiginosamente de los clásicos a una manera personal, expresionista, caricaturesca y geometriza. Caracterizan este momento (que él denomina de su geometría concéntrica) los grandes espacios fondos, básicamente blancos y muy claros en general. Luego se fue desplazando hacia una geometrización más sintética de las formas, de líneas, fuertes para las figuras principales y mosaicos de valores pálidos, delicados, apenas contrastantes de luces y sombras. Así abordó asuntos conocidos de nuestra realidad: barcas en reposo, casitas de los cerros, calles arboladas. Dominada esta cota, incursionó en posiciones contestarias. La dinámica social del país y Latinoamérica, cuyo punto más agudo era Cuba, lo entusiasmaron. En 1962 alcanza el I Premio del Salón de Julio Fundación de Guayaquil, al que envió tres obras: «La opresión», «La rebelión» y «La libertad». Sobre la última, que le dio el galardón, declaró: «Libertad como entidad de cambio de la estructura social, no en particular la del individuo». En este periodo transformaba

sus posiciones neocubistas hacia el predominio de su llamada —«línea-fuerza», de una grafía violenta y acentuada.

En el siguiente paso evolucionó hacia una suerte de neoplasticismo mondrariano, utilizando materiales heterodoxos: alambre, varilla, láminas metálicas, palo de balsa, cartón, yeso, cemento, cuerda, parafina, arena, etc. A propósito, el artista manifestó: «Trato de coordinar el color y la forma como fuerza sensorial y como realidad óptica, llegando a obtener las mismas sensaciones que cuando estos elementos viven

Trato de coordinar el color y la forma como fuerza sensorial y como realidad óptica, llegando a obtener las mismas sensaciones que cuando estos elementos viven independientemente

independientemente». Evocando el arte rupestre frente a las posibilidades actuales, trabajó en los soportes bajo y alto relieve, collages de diferentes tamaños, desniveles, remolinos de empaste, improntas, agujeros y ranuras, con el empleo de medios combinados. Fue el tiempo de las series «Sonidos del espacio» y «Metamorfosis de la forma». Correspondió a este instante un interés leve por la cromática e intenso por el signo y la textura.

La etapa siguiente la consideramos resultante de las tres anteriores. Líneas rectas y curvas simulando tubos (imbricadas, superpuestas, entrelazadas) en distintos niveles, planos y en combinaciones múltiples. Tratándose de pintura plana, más que el dibujo, la idea volumétrica la da el tratamiento de los tonos sobre el fondo liso. Dentro de esta época que él tituló «Signología funcional», se dan las yuxtaposiciones de líneas politonales indicadas, pero cediendo protagonismo a veces a formas muy objetivas, como en el caso de la apropiación plástica que hizo de «La Gioconda» en su serie «Transmutación», y en otras ocasiones avanza a un purismo abstracto mecánico-tecnológico. En los años setenta desarrolló con fuerza algunos proyectos de arte público. Ya el caballete le era insuficiente y aún la pintura-objeto y la esculto-pintura. En 1973 inició la escultura metálica y granítica en cuatro parques de Guayaquil; en 1974, el mural fotográfico dimensional «El hombre y la pesca en el río Guayas» del Hotel Continental; en 1975, «El hombre y la arquitectura», de piedra fundida en la esquina de la planta baja de la

Mutualista Previsión y Seguridad (Escobedo y V. M. Rendón); en 1980 efectúa para el Banco Central, en Guayaquil, dos murales: «Las ideas se mueven» para el Club Social e «Historia de la moneda en el Ecuador» para el edificio de la Sucursal Mayor.

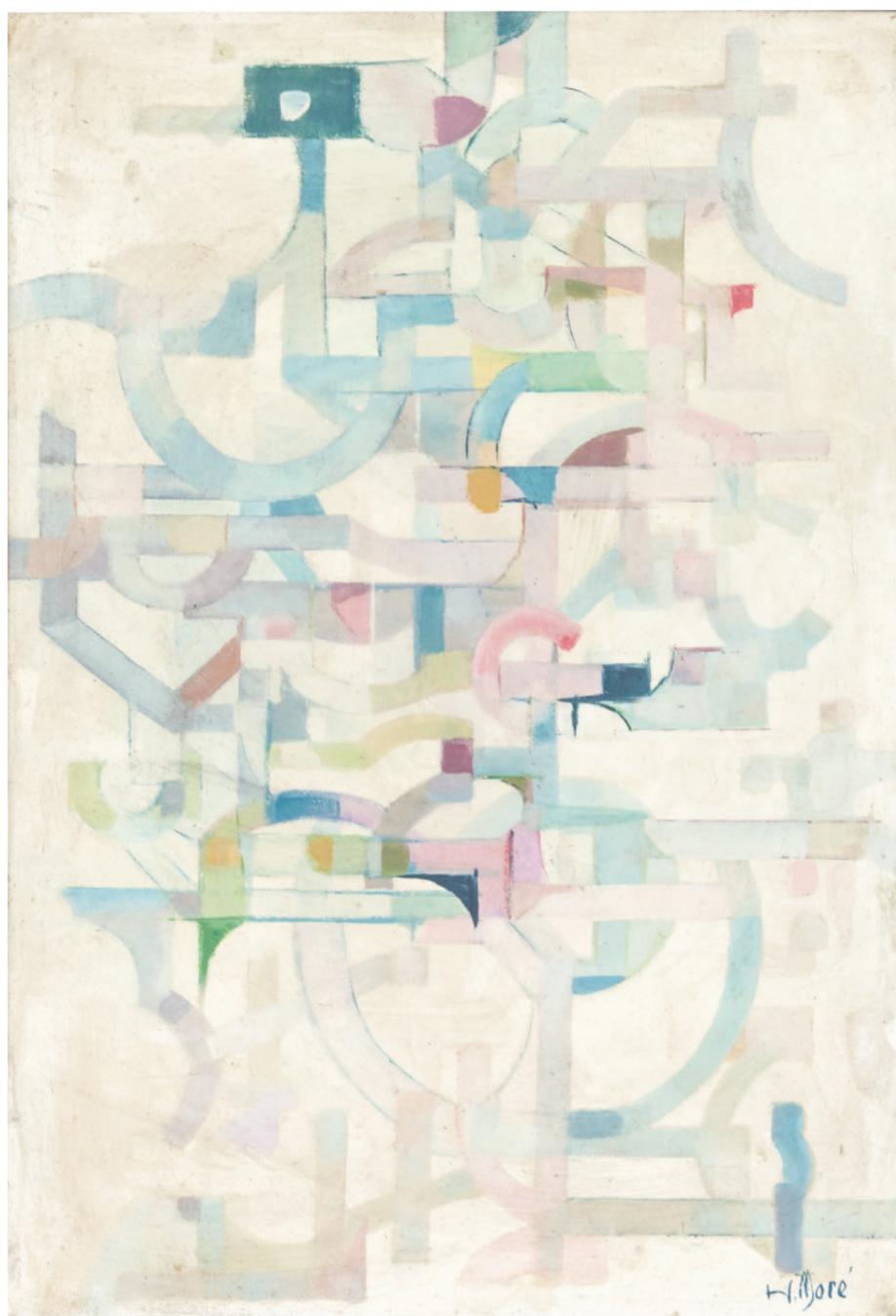
Moré era buen retratista, de sello muy personal. Fue uno de los animadores del grupo «La Manga», de escritores, artistas, mecenas y amigos de la cultura y la bohemia, de conocida incidencia en el ayer cercano del puerto. Humberto Moré dictó conferencias en variados foros, organizó salones de arte y congresos de artistas. Presentó algunas carpetas de grabados, dibujos y reproducciones. Participó en múltiples exposiciones individuales y colectivas, entre las que sobresalen las Bienales: de París (1963) y de Quito (1968). Viajó a mostrar, observar e investigar a diversos países de América y Europa. Ayudó a decorar la Galería Thompson (1961), su propio atelier Huasi muru (1963), la Galería-bar Las formas (1966) y su Estudio-centro cultural (1970).

Aparte de las numerosas colaboraciones en diarios y revistas, el artista publicó el poemario ilustrado *El chasqui dormido* (1965), el libro sobre las tendencias estéticas contemporáneas *Evaluación de los Ismos* (1968), *Actualidad pictórica ecuatoriana* (1970) [...] el poemario épico ilustrado *Bolívar Sol de América, Homenaje al Bicentenario* (1983) [...]

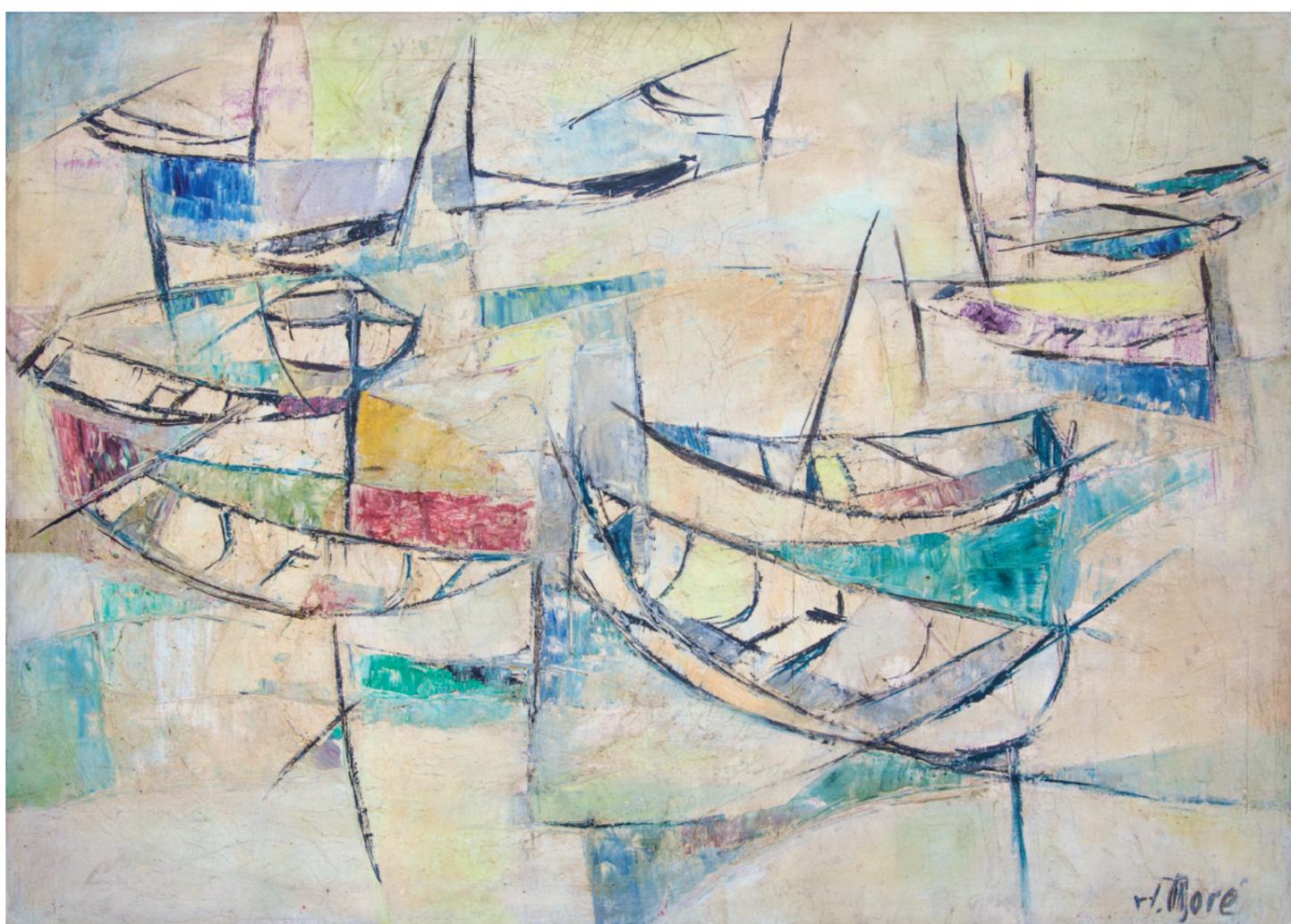
En aquel tiempo Moré había tomado un sesgo muy original. Compendió sus descubrimientos plásticos en un figurativismo cercano a la ilustración donde el geometrismo cubista derivaba hacia un mecanicismo tecnológico con gusto a robótica (ganchos y grandes cliques incluidos). No obstante lo anotado, el movimiento cadencial de la composición no se perdía. Además de lo alcanzado en la plástica, aspiraba llevar al cine «The Golden Body of The Gioconda», cuyo guión había patentado en 1982.

También era relatista de giro muy personal además de crítico y polemista apasionado. A nuestro parecer, su mayor mérito es el de incansable suscitador, creativo e innovador. De su poema «La canción de Guernica», recordamos su estrofa final: «Hasta que al fin/ cuando pasó la gaviota/ nuevamente se sentó a esperar/ que los ojos/ de los niños/ hablen/ por los niños muertos/ junto al óbito/ donde la gaviota/ dibuja con Picasso/ para siempre».

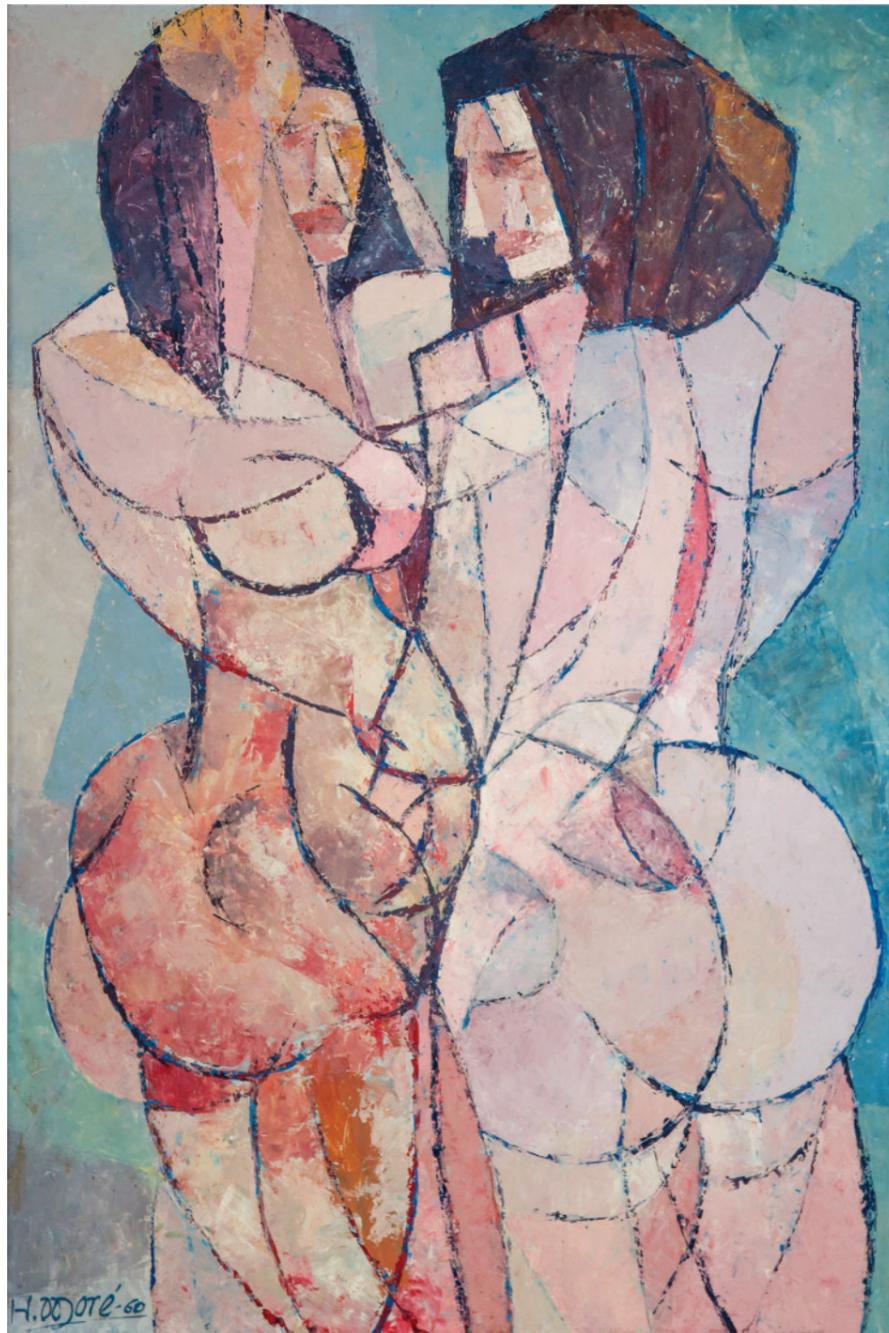
Texto del catálogo *Humberto Moré. Memoria*. Guayaquil: Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, 2016. En dicha publicación aparece este texto fechado como: Guayaquil, septiembre de 1999.



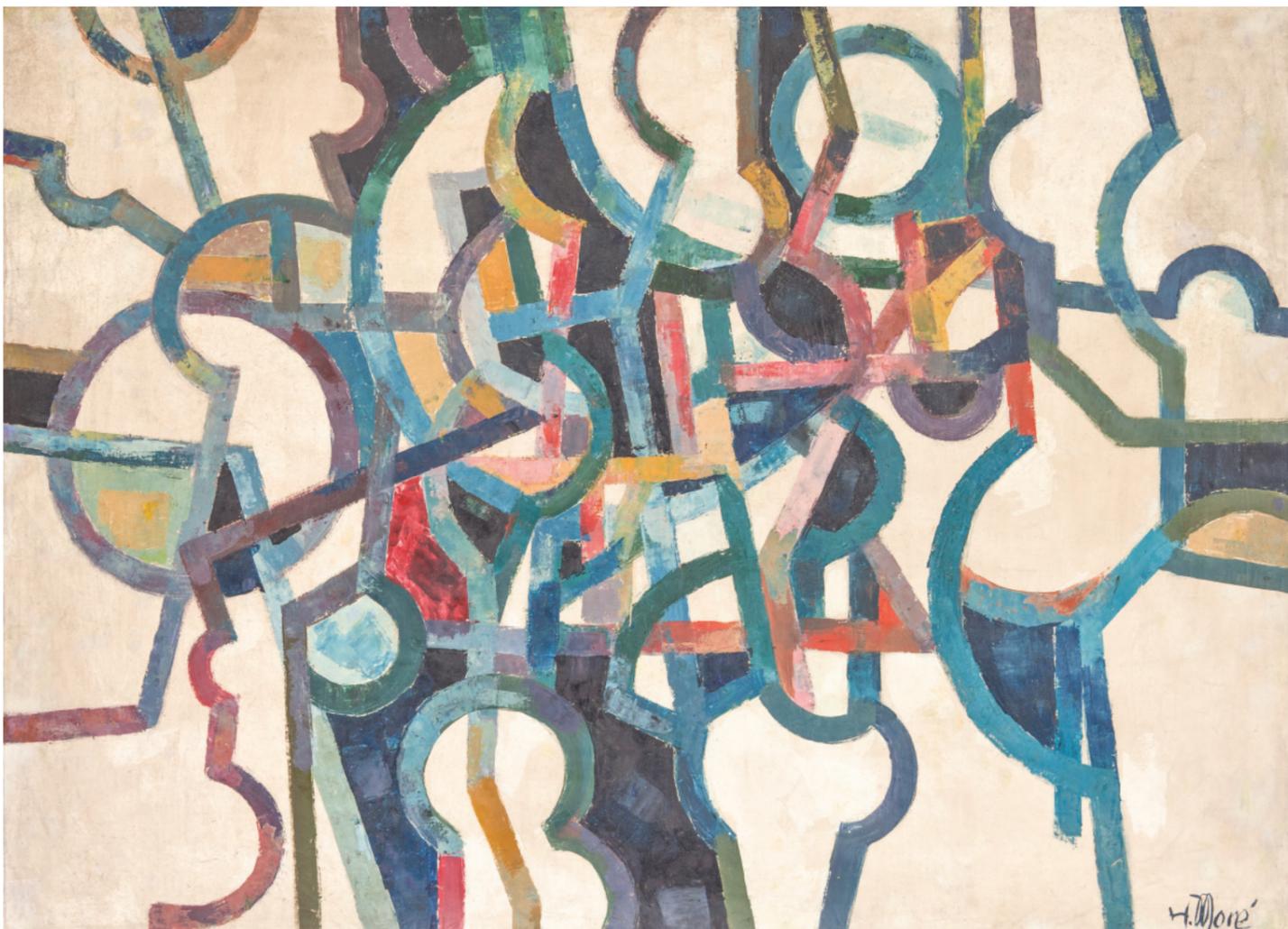
Composición, óleo sobre tela, 80 x 110 cm.



Balandras, óleo sobre cartón, 81 x 110 cm.



Desnudos, óleo sobre cartón, 120 x 80 cm.



Formas, óleo sobre tela, 77 x 100 cm.

OBRA MURAL Y ESCULTURA PÚBLICA DE JAIME ANDRADE MOSCOSO¹

Enrique Vivanco

Referirme a Jaime Andrade Moscoso, don Jaime —como cariñosa y respetuosamente lo llamábamos cuando fue nuestro profesor, maestro y decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central, y como en la actualidad seguimos llamándole—, es para mí un gran honor y una tarea que sobrepasa largamente mis conocimientos sobre el arte y la escultura, que es lo que destaca el libro *Obra mural y escultura pública de Jaime Andrade Moscoso*.

La amistad con su hijo Jaime Andrade Heymann y el compañerismo que como estudiantes y luego en muchos años de ejercicio profesional y docente hemos mantenido, además de mi admiración profunda a la monumental obra de don Jaime, de la cual su hijo Jaime ha sido coautor, colaborador y compañero en muchas de ellas, me han hecho aceptar este difícil compromiso.

Para analizar una obra de arte me parece necesario mencionar, y siguiendo a Hildebrand², la definición de la escultura como arte se refiere a aquello que se rige por leyes eternas e invariables. Leyes independientes por tanto, de la personalidad del escultor tanto como de las academias y de las modas; son las leyes de la forma.

La forma real es la propia del objeto escultórico, indiferente al sujeto, aunque no claramente aprehensible para éste, la escultura crea una forma necesaria y conscientemente aparente y activa. Activa, porque provoca en nosotros sensaciones de espacios, movimiento y sentimiento. Aparente, porque su efecto es psicológico; no virtual porque siguen existiendo explicaciones fisiológicas, pero sí claramente mental e imaginario.

La escultura es la fijación de una forma visual a la naturaleza, a su entorno. En la actividad de esa forma y en el efecto sobre el espectador, reside la validez artística de la obra escultórica.

Así, pues, la forma activa sustituye en importancia a la real en las representaciones escultóricas; ella es la que induce la mirada en perspectiva o la percepción del movimiento, la que exige una determinada actitud en el espectador y, sobre todo, la que provoca en él, la «forma aparente» cerrada en sí misma y creadora de un espacio virtual, en una relación visual, tranquilizadora y placentera para el hombre.

La autonomía de las obras de escultura se basa en la creación de una unidad cerrada y un espacio virtual, y no se han de confundir espacio

ideal y espacio real. En la escultura como arte, se crea un espacio para el ojo, esto es, un espacio unitario a través de una forma; se crea una unidad que no es casual, como en la naturaleza, sino conferida por la forma. Esa unidad es el verdadero problema de la forma en escultura, pero, al mismo tiempo, esa forma unitaria es la que imponemos a la naturaleza, al entorno, en una relación desarrollada y ya no ingenua con ese entorno.

El placer estético consiste justamente en la impresión sensible de una forma organizada. La obra escultórica debe impresionarnos como la naturaleza, aunque la percibamos desde un grado mayor de conciencia, el que nos permite nuestra capacidad representativa.

El arquitecto Lenin Oña³ ha escrito que Andrade es el escultor ecuatoriano por excelencia. No nos cabe la menor duda. A este respecto Mario Vargas Llosa⁴ dice que tres ingredientes son imprescindibles para que aparezca un gran creador, ya sea este pintor, escultor o arquitecto y estos son: oficio, ideas y cultura. Estos tres ingredientes no tienen necesariamente que tener las mismas proporciones. Pero si uno de ellos falla ese creador lo es solo a medias o no llega a serlo, no se acerca a la excelencia.

El oficio se aprende, consiste en ese aspecto técnico artesanal, del que también está hecha toda buena obra de arte, pero que por sí solo no basta para elevar una obra a la condición de arte.

Como sabemos don Jaime ingresó a la Escuela de Bellas Artes, en Quito, en 1928, donde fue alumno de Luigi Cassadio⁵, posteriormente en 1941, después de haber ganado el Premio Mariano Aguilera estudió en la New School for Social Research de Nueva York⁶, en donde fue alumno de Camilo Égas en un curso de composición mural; siguió aprendiendo el oficio cuando organizó y participó en un seminario con la escultora israelita Naomi Henrick. Escuelas y cursos en donde sin duda aprendió muy bien el oficio.

El segundo ingrediente, las ideas, son una forma más realista de llamar a la «inspiración» —palabra que tiene resonancias místicas y oscurantistas—, y son el factor decisivo para hacer del oficio el vehículo de expresión de algo personal, una invención que el artista añade con su obra a lo ya existente. En las ideas que aporta consiste la originalidad del autor.

A lo largo de su carrera aportó siempre una búsqueda incesante de nuevas ideas y recursos, experimentó con muchos materiales, desde el

adobe y el barro en su trabajo final de la Escuela de Bellas Artes, hasta la piedra, la madera, los metales, mezclándolos en algunas de sus esculturas, buscando en la forma del cuerpo humano varias expresiones con figuras humanas en hasta cuatro planos en profundidad e incorporando figuras geométricas para otras representaciones.

El tercer ingrediente, es el que da espesor, consistencia, durabilidad, a la invención, son los aportes de un creador a la cultura artística. Es decir la manera como su obra se define respecto a la tradición; la renueva, la enriquece, la critica y la modifica.

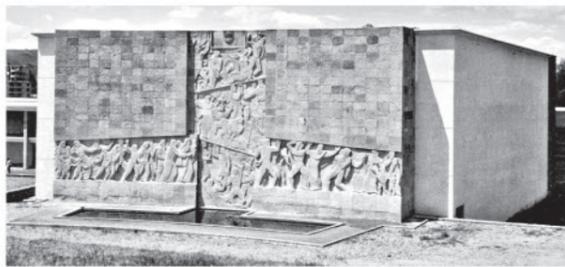
Don Jaime en una entrevista se quejaba que los cánones clásicos, el yeso griego estudiado desde todos los ángulos, le resultó un peso del cual le fue difícil librarse, confesando que las huellas todavía aparecen en su obra, sin darse cuenta⁷. Con esta declaración al mismo tiempo estaba denotando su enorme esfuerzo para liberarse de esos cánones, para renovar, para enriquecer, criticando y modificando la tradición.

Y que renovó la tradición escultórica ecuatoriana es indudable, solo hay que ver sus obras para identificar varios elementos de renovación formal, el uso de nuevos materiales, la incorporación del mosaico en relieve⁸, desarrollado conjuntamente con su hijo Jaime⁹, en la expresión y, especialmente, en la relación que sus obras tienen con la arquitectura, con el espacio urbano o arquitectónico.

La obra escultórica debe impresionarnos como la naturaleza, aunque la percibamos desde un grado mayor de conciencia

Jaime Andrade Moscoso, obra y legado

Nace en 1913, crece en medio de una familia que estuvo implicada en la Revolución Liberal. Ingresa a la Escuela de Bellas Artes, sutilmente guiado por su hermano Carlos "Kanela". Allí encuentra a Luigi Casadio, su maestro y amigo por largos años. Fue alumno de Camilo Egas.



1948-1954
MURAL EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL
Piedra azul, canteras del Pichincha. 18 x 9 mts. Universidad Central del Ecuador. Quito, Ecuador.



1960
MURAL EN PIEDRA EN EL INSTITUTO DE SEGURIDAD SOCIAL (IESS)
Piedra blanca del Cirto. 250 x 25 mts. Seccionado en cuatro partes. Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social. Quito, Ecuador.

... el mural de mosaico de EL COMERCIO, representa una visión urbana de la ciudad... estaba impresionado por el crecimiento de la ciudad hacia las montañas, por las montañas mismo... desde luego que esto tiene su origen en la pileta de piedra de la Villa Flora, que fue trabajada en el mismo sitio y casi es una transcripción del paisaje urbano sintetizado en la piedra,... eso tiene también una reminiscencia de los sellos pre colombinos".



1961
MURAL EN MADERA Y METALES EN EL INSTITUTO DE SEGURIDAD SOCIAL (IESS)
Madera clara y cobre. 2.50 x 4.80 mts. Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social. Quito, Ecuador.



1964
MURAL EN METALES EN EL EX-BANCO DE PRÉSTAMOS.
Mural en metales. 3.70 x 6.50 mts. Edificio del Ex-Banco de Préstamos. Quito, Ecuador.



1965
MURAL EN EL BANCO CENTRAL
Mural de mosaico de piedra en relieve. 3.60 x 9.60 mts. Banco Central del Ecuador. Quito, Ecuador.



1967
MURAL PARA EL HOTEL HUMBOLDT
Chapa de hierro batida, soldada y pavonada. 2.20 x 5.00 mts. Museo Nacional. Quito, Ecuador.



1976-1977
MURAL EN EL SALÓN DE LA CIUDAD, MUNICIPIO DE QUITO
Mosaico de piedra con relieve. 5.00 x 12.60 mts. Casa Municipal. Quito, Ecuador.

1975
MURAL EN EL BANCO POPULAR, HOY AVALÚOS Y CATASTROS (parcial)
Mosaico de piedra en relieve, con pletinas de hierro y láminas de tol. 20.80 x 2.10 mts. Edificio de Avalúos y Catastros, exterior. Quito, Ecuador.



Ampliación de una sección del mural

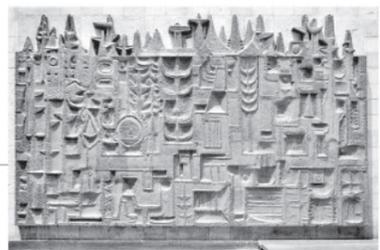
Cronología



1957
PRIMER MURAL EN "EL COMERCIO"
Madera de bálsamo y metales. 1.95 x 4.45 mts. Diario "El Comercio". Quito, Ecuador.



1960
MURAL EN EL AEROPUERTO "MARISCAL SUCRE"
Mural en piedra rosada y cobre batido. 7 x 5 mts. Ex-aeropuerto Mariscal Sucre. Quito, Ecuador.



1964
MURAL EN EL EX-BANCO DE PRÉSTAMOS (Ministerio de Inclusión Social)
Piedra azul. 5.20 x 7.00 mts. Quito, Ecuador.



1967
MURAL EN EL HOTEL COLÓN: LOS DANZANTES
4.20 x 5.00 mts. Mosaico de piedra con relieve. Hotel Hilton Colón. Quito, Ecuador.



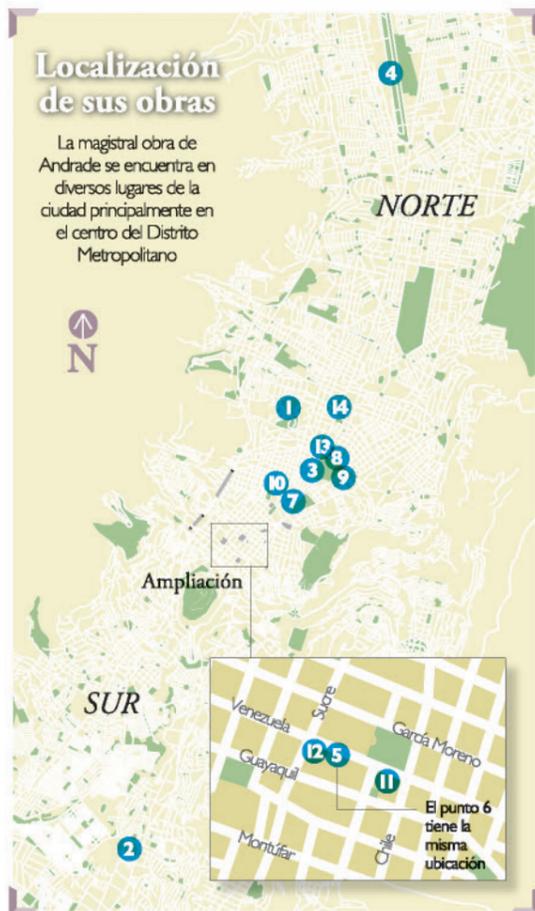
1968
LA PILETA DE LA VILLA FLORA
Talla en piedra del Pichincha. Altura: 3.50 mts. Parque, frente al Museo de Arte Contemporáneo. Quito, Ecuador.



1961
MURAL PARA EL EX-BANCO ECUATORIANO VENEZOLANO
Mosaico de piedra en relieve, pletina de hierro, lámina de hierro, objetos hechos con metal y canicas de vidrio. Largo: 6.50 mts. Edificio donde funcionaba el Banco Ecuatoriano-Venezolano, hoy Unidad de Fragancia. Quito, Ecuador.



1986
MURAL EN EL BANCO DE LA VIVIENDA
Hierro tol esmaltado con color, piedras naturales. 3.50 x 11 mts. Edificio del Ex-Banco de la Vivienda. Quito, Ecuador.



Localización de sus obras

La magistral obra de Andrade se encuentra en diversos lugares de la ciudad principalmente en el centro del Distrito Metropolitano

Porción original de la obra

Como lo reconoció el pintor lojano Eduardo Kingman Riofrío¹⁰ en 1972, la obra de Andrade constituye un todo orgánico, en cualquiera de sus etapas escultóricas, y encuentra en su evolución un estudio serio, equilibrado y profundo del crecimiento de su espíritu, lo que le ha permitido no dejar nada al azar, ya sea la pequeña obra escultórica, como los grandes murales realizados en armonioso juego de metal, piedra y mosaico —para terminar exclamando—: ¡Hermosa obstinación de quien demuestra que en el Ecuador existe madurez escultórica!

Enseñando como maestro que fue, cómo, es fundamental en la obra de arte; guardar las proporciones y la unidad de la composición, elementos conseguidos con rigor, tenacidad y trabajo tesonero renovando sus propuestas como la que hizo en bocetos para el mural del Palacio Legislativo, que lamentablemente no fueron seleccionados, donde incorpora elementos geométricos a la figura humana creando una composición general que tiene mucho que ver con la expresión de arquitectura moderna que tiene ese edificio.

Para corroborar lo señalado, me referiré al primer y al último mural que constan en el libro, entre los cuales hay 38 años de diferencia.

El mural en la Universidad Central, iniciado en 1948 y a pesar de la magnífica descripción e interpretación de María Helena Barrera-Agarwal¹⁰, señalaré que tiene 18 metros de largo en una superficie curva, por 9 metros de alto y es un auténtico edificio mural, que le significaron seis años de trabajos muy duros, en donde el despiece geométrico es notable e indispensable por las enormes dimensiones. Su magnífico juego entre alto y bajo relieve en una cruz invertida¹¹ con una serie de alegorías a la educación, a la religión, a la conquista, a la ciencia y a la máquina, al trabajo y al sol, con una parte baja derecha en donde las figuras humanas expresan recelo, miedo y protección maternal de los niños, mientras en el lado izquierdo la marcha constante y altiva hacia adelante de las figuras, comandadas por los sabios, alentadas por los adultos conducen a los niños y jóvenes hacia adelante, en magnífica conjunción entre las partes y el todo.

Para el mural del Banco de la Vivienda de 1986, utiliza tol esmaltado con color y piedras naturales seleccionadas, en una especie de colgante móvil de colores luminosos y formas vibrantes,

que demuestran que para ese año ésta y otras esculturas suyas habían dado uno más de sus saltos cualitativos, alejándose de la tradición, renovando su propio lenguaje, enriqueciendo la expresión formal y de color en un excelente giro a nuevas visiones de la escultura.

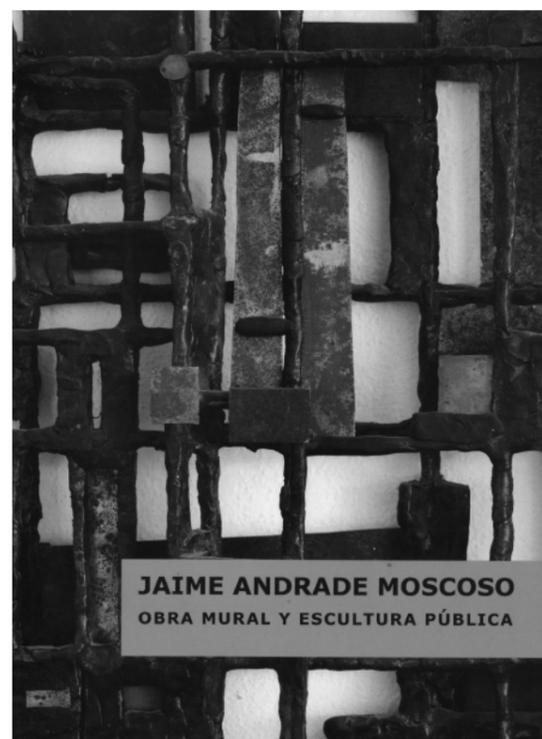
Estos dos extremos entre su primera y su última obra mural, marcan sus diferencias y son testigos recios de búsqueda artística, el despiece que con la gama de grises propios de la piedra, en la Universidad, cuidadosamente seleccionada para el mosaico ortogonal, produce destellos de movimiento con la luz, sin perder su solidez y su gravedad sustancial; en el mural del Banco, donde su forma activa nos comunica que se despega del muro y adquiere un volumen virtual que llena proporcionadamente el espacio de varios pisos de altura que tiene el edificio, la ligereza y transparencia, características del arte y la arquitectura contemporáneas, donde la geometría tiene formas más libres, perforadas, están muy presentes.

Utilizó los materiales de la tierra, se revistió de la sencillez y la modestia muy propia de la gente ecuatoriana y trabajó con los pies atados al suelo, interpretando los conocimientos y la tradición de los hombres que mejor conocen su tierra, claro que sin olvidar ni por un momento la técnica, la composición, la búsqueda artística¹³.

La obra de Don Jaime constituye un todo orgánico, en cualquiera de sus etapas escultóricas

El libro es un esfuerzo notable, que honra a sus familiares, Elsa y Jaime sus hijos y Daniel su nieto, autor de todas las fotografías que aparecen en el libro, no solamente por dar a conocer mejor y de forma orgánica la escultura y la obra mural de Don Jaime a las generaciones actuales y futuras, sino por plantear las relaciones entre el arte y la ciudad, tan difíciles y tan escasas en esta ciudad, que sometida a fuertes procesos constructivos y a la invasión de automóviles, contaminación y ruido, no tiene casi espacios para el arte.

Creo que este esfuerzo debe ser correspondido por las personas sensibles y por las autoridades locales y nacionales, declarando la obra de Jaime Andrade Moscoso como Patrimonio Artístico Nacional, para lo cual el libro que comento, puede ser un muy buen inicio para el análisis, fichas y documentación que seguramente requerirá esta declaratoria, que, además de alertar a los propietarios de estas obras sobre su mantenimiento y valor, permitiría preservarlas como corresponde.



Estas breves notas, no alcanzan a abarcar ni tan siquiera un poco de la enormidad cualitativa y de la monumentalidad de la obra de Jaime Andrade Moscoso, obra que sobrepasa largamente los límites de la nación ecuatoriana, traspasa también y con holgura los límites de Latinoamérica, para llegar con derecho propio a dimensiones universales.

NOTAS:

¹ Presentación del libro: *Obra mural y escultura pública de Jaime Andrade Moscoso*. 16 de junio del 2016, Biblioteca de la Alianza Francesa de Quito.

² Von Hildebrand, A. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Ediciones Visor, 1988. [Colección La Balsa de la Medusa, N° 10]

³ Pérez Pimentel, R. *Diccionario biográfico del Ecuador*. Guayaquil: Litografía e Impresión de la Universidad de Guayaquil, 1987.

⁴ Vargas Llosa, Mario. «La batalla perdida de “Monsieur” Monet». En *El Comercio*. Quito: 1999, p. A5.

⁵ Andrade Heymann, Jaime. *Obra mural y escultura pública de Jaime Andrade Moscoso*. Quito: Hominem, 2015, p. 9.

⁶ Aguinaga Yépez, Verónica Marcela. *Influencia del simbolismo en el arte ecuatoriano*. Tesis de licenciatura en Artes Plásticas, Universidad Central del Ecuador, 2013, p. 131.

⁷ Pérez Pimentel, R. Op. Cit. P. 45.

⁸ Pazmiño Betancourt, Juan Carlos. *Metodología de intervención del mural mosaico de piedra del Salón de la Ciudad de Quito*. Tesis de Restauración y Museología, Universidad Tecnológica Equinoccial, Quito, 2008, p. 116.

⁹ Barrera-Agarwall, María Helena. «El arte sacro de Jaime Andrade Moscoso». En *Revista Nacional de Cultura*, N° 23, mayo-agosto 2013. Quito, p. 68

¹⁰ Kingman Riofrío, Eduardo. «Arte de una generación». En *Mediodía*, N° 61, Revista de Literatura y Arte de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Loja. Noviembre 2013, pp. 42-62.

¹¹ Barrera-Agarwall, María Helena. Op. Cit. pp. 59-64

¹² *Guía de arquitectura de la ciudad de Quito* [español/inglés] Tomo II, 2005, p. 351.

¹³ Vivanco Riofrío, Enrique. *Aproximaciones*. Quito: 2006, p. 195.

UN TEMA BAJO DOS MIRADAS DE LIBRERÍAS

Lucía Ponce Correa (Tolomeo)

Entró el chileno jactancioso. Hizo un show con preguntas agresivas que pretendían humillar, mostrarlo de gran intelectual, ¿sabe qué es una antología? ¿tiene algo importante o todo le parece bueno?, vengo a devolver una novela aburrida. Su instinto rebelde saltó, no lo iba a permitir, lo trató con amabilidad pero con ironía, se regocijó cuando acertó flechas sarcásticas, en venganza, no bajó un centavo los precios, dio muestras de resistencia pasiva a lo Gandhi. Él se sometió y compró el libro sin rebaja, para sus adentros, ella rió dichosa.

Entró el sicólogo con delirios de erudición, pidió Bocaccio y habló de sus lecturas, comentó *Las sombras de Grey*, la basura sadomasoquista que vendía como tostado, había leído tres tomos y no paró de opinar hasta que ella hizo ademán de escribir en la computadora dando a entender: basta.

Llegaron los adorables estudiantes de filosofía, el provinciano ilustrado, el melencólico inteligente y el mente sofisticada. Charla ingeniosa y burlona. Mencionaron algo sobre feminismo que desató una cascada de opiniones, gritos y risas, ella los disfrutó a morir y participó.

Llegó el poeta que lee el día entero, ella aprovechó para hacer preguntas sobre Kerouac, él dio una magnífica charla sobre la *generación beat* y relató una historia deliciosa que iluminó el día. La tarde se puso lenta, decidió escribir para evadir la ansiedad, necesitaba vender y pagar gastos, lo único que subía el ánimo era vender mucho o fantasear para engañar a la loca. Imaginó que conseguía una columna para escribir en la revista que le obsesiona, dos días después comprobó lo que ya sabía, se piensa que aquello es imprescindible para ser feliz, pasa el tiempo —poco tiempo— y eso deja de ser importante como por arte de magia. Ya no le importó la revista, había otras cosas, se consoló. ¿Si se ambiciona algo con desesperación sólo hay que esperar? ¿el tiempo lo hará poco importante? pero entonces ¿esperar y esperar y seguir esperando?

Recordó la frase de Stanislavski, «el arte es resultado de mucho trabajo y nada más».

En la pequeña librería, sin salir a la puerta, hizo el viaje hacia atrás...

Una librería de segunda mano. Sin tener experiencia, nunca haber vendido nada antes, sólo porque le gusta leer, decidió hacerlo. Hoy siente escalofríos de pensar que lo hizo *al ojo*, pero fue lo mejor. No como negocio, recuerda con precisión las palabras de otro librero «¿tiene quien la mantenga? esto no da para vivir». Pero llena la vida, ahora lo sabe.

Algo desespera; desde que tiene su librería está consciente de la enorme lista de libros que quiere leer y que no habrá tiempo en varias vidas para hacerlo. Los clientes insisten: «¡Esto no puede dejar de leer!», ella toma nota, y se frustra. Es la única razón que justificaría una reencarnación... en ermitaña lectora.

Entran clientes que jamás han hojeado un libro, sueltan perlas que ella anota: «¿Tiene *Cien años de soledad* de Vargas Llosa?» «Quiero leer *El Quijote* pero mejor en inglés». «Busco algo romántico y con crímenes pero sin violencia». «Mi novio necesita *Ana Karenina* de ToyStory». Aprendió a guiarles, y a disfrutar, el país lee poco, si cada semana puede reclutar un lector es feliz.

Instruida por un taxista, aprendió a *semblantear*. «...para conocer al que quiere asaltar tiene que saber *semblantear*, mirar los ojos de la gente y saber si puede confiar o debe defenderse». El miedo a una agresión en un local abierto es lo único que ensombrece éste negocio perfecto. Un negocio que rescata libros de bodegas húmedas y oscuras, los arregla, y los pone en manos de aquel que los busca, a buen precio, son títulos que no se encuentran en las librerías de nuevo. La gente es feliz con las curiosidades de una librería de viejo, los lectores salen con una sonrisa y exclaman «¡Al fin lo que busqué por años!»

La librera escucha y sonríe.

Karina Sánchez (Tolstoi)

Cuando me piden que escriba algo sobre el oficio del librero o sobre el hecho de tener una librería creo haberlo dicho casi todo ya, de manera que cada vez que me encuentro con el pedido de un texto hago un ejercicio de imaginación sobre nuevas posibles entradas a este tema.

La empecé a los 28 años, casi un sueño de juventud, ¿qué pasa ahora que casi llego a los 35?, la librería ya tiene un poco más de seis años, se ha mantenido y ha crecido, y a veces el trabajo es agotador, que incluso me ha hecho replantearme muchas cosas, quiero ser fiel a ese sueño, a esa cosa medio romántica que implica querer tener una librería. Y a veces paso de querer un nuevo local (de color rosado, una librería rosada), a querer convertir a la librería en biblioteca, y buscar una actividad alterna de la cual vivir (cocinar, tendría que ver con cocinar seguramente); y pienso que si después de algu-

nos años leo este texto me percataré si algo de esto ha sucedido, y si he sido fiel a lo que he querido. Antes que buscar un reconocimiento en el medio cultural, me interesa que la librería permanezca fiel a sí misma, a ese espíritu que me impulsó a abrirla, amar lo que hago, hacer sólo lo que amo.

¿Sobre qué escribir?, sobre cómo es una semana en la librería, los planes a futuro, el crecer o el mantenerse pequeña, los

planes para la jubilación, (aún falta mucho para eso, pero es un tema que ya me inquieta), sobre el «halo romántico» de tener una librería, —que seguro también me atrajo al momento de decidir tener una—, o sobre qué es lo más importante que busco para los lectores y lo más importante para mí. Mi trabajo como librera considera fundamental brindar a los lectores una selección, hoy en día se publica mucho, —quizás demasiado—, de manera que el cuidado en la selección de títulos, autores y editoriales es el aspecto en el que más nos enfocamos.

Paralelamente a la selección, un servicio librero de calidad consiste en ser una especie de referencista, aparte del trabajo bajo pedido, —intentamos conseguir al menos un 90% de los títulos que nos solicitan—. Pero lo fundamental es leer y amar los libros; para mí, lo más importante es poder leer. Y señalo esto, —que parece una obviedad al tener una librería—, pero que es una especie de paradoja cuando el trabajo sigue en aumento y con ello, el tiempo para leer disminuye; el trabajo administrativo crece, la recepción de pedidos, hacer pedidos para traer novedades cada mes, estar al tanto de cada novedad de un sinfín de editoriales, contestar correos, enviar correos, arreglar la librería cada vez que llegan nuevos libros, en fin, gajes del oficio, pero aún tengo días en que puedo relajarme y leer.

Actualmente se discuten y debaten leyes en torno al tema cultura, (reconozco tener cierto desinterés y/o desesperanza en ese asunto), el sector cultura tiene muchos frentes con una diversidad de demandas legítimas, quizás si las demandas fueran concretas y/o mínimas serían más viables, en todo caso he optado por una especie de marginalidad. Una marginalidad y una poética de acción.



Fotografía de Ernesto Proaño

MUSICAL *LOS MISERABLES*

Darío Granja

La miseria siempre estuvo cerca, es aquella sombra que se crea cuando algo se interpone ante la luz. Esta ahí cuando la injusticia somete al inocente, cuando el poder excede los límites, cuando todo está perdido. Como si se tratara de un relato sobre la oscuridad que nubla a la humanidad, *Los miserables*, la obra épica publicada en 1862 por el escritor francés Víctor Hugo, es una historia sobre las fisuras, tan universales, de la naturaleza humana. Una aguda crítica social que se puede contar en cualquier tiempo y espacio.

Luego de un siglo de su publicación, esta novela que se sumerge en el lado más oculto de la sociedad para incitar una lucha por la libertad y la revolución, sigue agitando conciencias y sumando seguidores. Esta vigencia se manifestó claramente en Ecuador a finales de junio, cuando cientos de quiteños agotaron las cuatro funciones del musical *Los miserables* en el Teatro Nacional Sucre.

La adaptación musical de la novela épica de Víctor Hugo se gestó en Francia en 1980 con un libreto de Alain Boublil y las partituras de Claude-Michel Schönberg. Su popularidad se

impulsó cuando el reconocido empresario teatral Cameron Mackintosh, responsable de éxitos como *Cats* y *El fantasma de la ópera*, produjo la versión en inglés de esta obra que se estrenó en 1985 en el Barbican Centre de Londres. La potencia humana de su historia al igual que la agilidad del lenguaje escénico hicieron de *Los miserables* una de las piezas más emblemáticas del género musical.

Después de 36 años de su estreno en París, esta obra vista por más de 70 millones de espectadores en todo el mundo y traducida en 22 idiomas, llegó a Quito. El momento no podía ser más oportuno. En tiempos cuando la miseria está latente en las calles y la realidad supera a la ficción, es necesario exponer historias que busquen sensibilizar al espectador. Así, la adaptación ecuatoriana del musical, interpretada completamente en español y con gráciles referencias locales tanto en palabras como en argumentos, constituye un poderoso alegato para la reflexión personal.

En esta adaptación de *Los miserables*, todo empieza cuando las luces se apagan. El silencio dura pocos segundos. En la oscuridad el telón

sube y los metales de la orquesta comienzan a retumbar. Como un prefacio escénico, en medio de una luz tenue y una ráfaga de humo, un hombre encapuchado con una bomba molotov en mano se mueve lentamente desde el centro hasta el extremo derecho del escenario. Después, desaparece. La imagen es fugaz pero sirve como un disparo inicial. Una pequeña estampa de la lucha contra el poder. Una bocanada de lo que se aproxima.

Esta obra producida por la Fundación Teatro Nacional Sucre tomó un año y medio de trabajo a nivel creativo, técnico y escénico y contó con la participación de 80 artistas distribuidos en dos elencos. La dirección escénica estuvo a cargo de Chía Patiño, mientras que el estadounidense Ray Fellman dirigió a los 15 músicos de la orquesta, quienes junto a la fortaleza de los cantantes líricos, estremecieron al público durante aproximadamente tres horas.

El prólogo del musical es una súplica de piedad. Hombres hacinados entre rejas clamando por su libertad. Entre ellos está Jean Valjean, el preso 23623, triste protagonista de esta obra quien luego de 19 años en prisión es puesto



Los miserables, Acto 1. Fotografía de Gonzalo Guaña. Cortesía Fundación Teatro Nacional Sucre

en libertad condicional por el implacable inspector Javert. El motivo de su condena: robar una hogaza de pan. Desde este primer momento la representación de la ley confunde al espectador. La línea que divide lo justo de lo injusto es difusa.

En los minutos iniciales la atención recae sobre Jean Valjean, interpretado por el argentino Juan Iñaki y el ecuatoriano Freddy Godoy. El desempeño escénico de cada uno, en sus distintos elencos, adquirió mayor relevancia con el vigor de tenor de sus voces. En este inicio el público descifra el tormento del preso 23623, un sujeto que busca redimirse de su pasado y que gracias a la bondad del obispo del pueblo, encuentra una nueva oportunidad de vida.

Ocho años años más tarde, inicia el primer acto. En un fábrica contaminada por la deseseración y la necesidad, se encuentra Fantine, una mujer con un secreto que pronto se revela: tiene una hija ilegítima al cuidado de unos mesoneros. Desde un inicio este personaje interpretado por Alexandra Cabanilla y Paula Herrera, desciende en una constante espiral de degradación a causa de la infamia. Su cruel destino logra alcanzar los puntos más altos de conmoción en el espectador. Su canto se debate entre la furia y la desolación, para minutos después terminar en el ocaso de su muerte.

De forma paralela, el enfrentamiento de Jean Valjean y Javert va incrementando su vitalidad. Ambos protagonistas se desafían desde lo artístico y lo físico. Por un lado Javert,

interpretado por Gregory Gerbrandt y Diego Zamora, se exhibe como un sujeto obsesionado con la ley y segado por un sistema que siempre busca culpables. En el otro extremo está Jean Valjean, un individuo que reclama salvación y perdón.

La pluralidad de personajes en el musical da espacio para la representación de los distintos rostros que encontramos en la sociedad. Su cercanía con la realidad radica que son sujetos complejos e imperfectos. Desde el humor desfachatado y codicioso de los Thénardiens, dueños del mesón donde vive la pequeña hija de Fantine, Cosette, hasta el dinamismo e ingenua valentía de Gavroche, un niño indigente que en el segundo acto cumplirá un papel importante cuando estalla el llamado a la revolución.

Con el pasar de los años, el malestar social aumenta hasta que se vuelve imposible no pensar en un cambio radical. Así, en medio de una rebelión liderada por los estudiantes, se despliega un segundo acto en el cual se conciben nuevas pasiones y romances. En este momento se hace

evidente que el mayor peso narrativo recae en el ejercicio artístico del elenco en escena. A diferencia de una gran producción de Broadway, en esta adaptación la escenografía toma un papel secundario, ya que sin mayor espectacularidad, las interpretaciones se apoyan en elementos

visuales sencillos pero recursivos, que con el apoyo del diseño de luces y vestuario, son suficientes para ambientar los diferentes contextos en los que se desenvuelve la historia.

Luego de un siglo esta novela sigue agitando conciencias y sumando seguidores

Después de la revolución fallida, que da como resultado la muerte de todos los estudiantes, llega el momento de los desenlaces. Javert se ve acorralado en sus propias creencias, llegando a un nivel crítico de confusión que le incita a quitarse la vida. Cosette descubre la verdad de su pasado,

mientras que Jean Valjean, minutos antes de su muerte, encuentra la redención, sin antes dejar un espacio que expone lo imperativo de mantener viva la luz de la lucha. Así es como este musical, basado en un obra eterna, plantea la trágica realidad como la supervivencia del espíritu humano. «Hasta en la noche más oscura amanece el sol».



Los miserables, Acto 2. Fotografía de Gonzalo Guaña. Cortesía Fundación Teatro Nacional Sucre

LA TERQUEDAD DE LOS EDOC

Galo Pérez P.

Encuentros del Otro Cine (EDOC) es el nombre que lleva el festival cinematográfico más importante que tiene el Ecuador. Cada año de festival el equipo de programación genera una selección de películas que proponen una indagación a otras realidades, contextos y sensibilidades. El festival no solo ha sido un espacio de exhibición, ha sido también un lugar de diálogo político. Durante su existencia, se ha

recibido a decenas de realizadores que han expuesto su trabajo en la semana de proyecciones, entre ellos están, Helena Trestiková, Patricio Guzmán, Luis Ospina, Alan Berliner. Un evento de estas magnitudes en el Ecuador acarrea grandes beneficios para la industria cultural, genera vínculos comerciales, alienta el debate y potencia nuevas formas de expresión. EDOC es realizado por la Corporación Cinememoria, empresa cultural que alberga un extenso archivo cinematográfico y que a la vez está envuelto en diversos proyectos de difusión y distribución cultural. El festival se realiza gracias a los esfuerzos de un equipo que trabaja durante todo el año para generar resultados expuestos en la semana de mayo. En casa edición los EDOC crecen en varios aspectos, el 2016 fue un año de coraje y de terquedad.

Mi trabajo como editor del festival comenzó en octubre de 2015 cuando me reuní con Manolo Sarmiento, director del festival, para una entrevista de trabajo. Me interesaba trabajar en los EDOC porque quería escribir sobre documentales, siempre me ha atraído la visualización política que carga el género. En la entrevista con Manolo hablamos sobre Correa, sobre los significados del término cultura y las posibilidades infinitas de nuestro contexto nacional, poco hablamos sobre documental pero se sintió como si lo hubiéramos hecho. Nos entendimos y comencé a editar un periódico que suponía saldría en enero, el contenido fue realizado pero no pudimos financiar su impresión. Intentamos activar una página web que a la semana fue infectada por un virus incurable, en esas semanas no logré nada aunque todo iba bien, vi documentales y escribí incansables notas sobre lo que podía conseguir

en el amplio archivo de Cinememoria. Podría decir que aquí empezó mi desordenada comprensión sobre cine. Siento que estos días fueron una preparación para los meses que se nos venían.

Llegó marzo. Se me había advertido que este año las sinopsis de cada película no iban a ser escritas por el

equipo de selección debido a la falta de presupuesto para realizar este ejercicio. Esto me obligó a investigar cada una de las películas seleccionadas para la edición XV del festival. Fueron 106 películas, de las cuales tuve que realizar una exhaustiva investigación y edición de sus fichas técnicas. Mientras se realizaba el catálogo, las preocupaciones sobre el presupuesto iban afectando el trabajo del equipo. Todos los que conformamos el equipo EDOC, tuvimos que asumir más responsabilidades de las que esperábamos.

En abril, con la selección del festival lista y con la planificación

en marcha, nos enteramos que el

Ministerio de Cultura no podía ayudarnos con financiamiento y a cambio nos proponía alternativas fútiles e indignantes, como por ejemplo hipotecar bienes (que no teníamos) para que nos entreguen un Fondo de Cultura, nos ofrecían su ayuda para gestionar plata que no era del Ministerio. Rechazamos las propuestas debido a que entendimos que el derecho para hacer cultura es de todos y no solo de los que tienen el acceso a bienes hipotecables.

Después de varias reuniones decidimos recurrir al apoyo de nuestro público. Montamos una plataforma web de recaudación de fondos y, en tres semanas, obtuvimos alrededor de 15000 dólares en donaciones. Con esto y con el apoyo de otros patrocinadores podíamos idealizar un festival de menores proporciones.

La falta de apoyo económico no fue el único obstáculo del 2016, el terremoto ocurrido el 16 de

abril nos hizo replantearnos por qué debíamos realizar un festival en estas condiciones, preguntarnos cuál es el papel de la cultura en estas situaciones de emergencia y si se debíamos seguir con el trabajo. Otra vez, con la terquedad en la cabeza, decidimos retomar nuestra pelea y realizar el festival a pesar de todo. La selección estaba hecha, los invitados estaban confirmados y la falta de fondos parecía un problema olvidado. Para estos momentos los fondos del Ministerio de Cultura ya estaban negados.

Mayo llegó y el festival no se había achicado, no había un recorte en ningún aspecto, solo en el personal que trabajaba para el evento. Cada miembro del equipo realizó el trabajo de tres o cuatro personas. En mi caso personal, me vi enredado con la edición de un catálogo, un periódico y un programa de mano en un periodo de tres semanas. Fue un momento de aprendizaje, cometí muchos errores pero los resultados fueron buenos.

El día de la inauguración del festival, 18 de mayo, yo estaba en la imprenta de la Casa de la Cultura Ecuatoriana tratando de sacar 4000 programas de mano para la noche. Al mediodía la tierra empezó a moverse. Las lámparas del galpón de la imprenta iban de lado a lado y los trabajadores asustados decidieron dejar su puesto de trabajo, los programas quedaron en segundo plano. Un temblor, otra vez afectó la costa ecuatoriana y la municipalidad de Quito decidió cancelar todos los eventos públicos de ese fin de semana, los EDOC en su día inaugural, se aplazaban. En la tarde nos reunimos en la oficina de Cinememoria y otra vez tuvimos la discusión sobre cancelar el festival. No lo hicimos, todo nuestro calendario se movió un día hasta que la prohibición

de la municipalidad termine, no habíamos llegado tan lejos para rendirnos. El equipo de producción se desveló cambiando la logística de todos los eventos que giraban en torno al festival.

El festival comenzó —sin funciones— con el primer encuentro de directores, nuestro invitado fue Joao Moreira Salles, no hubo festejos, ni discursos, solo la satisfacción de que, a pesar de todo, los EDOC seguían de pie.

Se proyectaron 106 películas con directores invitados, asistieron 12000 espectadores en 11 días. Los EDOC sobrevivieron un terremoto y una dura crisis económica, es prueba de que están para quedarse. Larga vida a los EDOC.



El Ministerio de Cultura no podía ayudarnos con financiamiento y a cambio nos propuso alternativas fútiles e indignantes

PELIGROSAS METÁFORAS DE LA FALSEDAD

Pablo Yang

El filme de Javier Izquierdo *Un secreto en la caja* no es un documental sino una obra de ficción con formato de documental, juega con el espectador para hacerle creer que el escritor Marcelo Chiriboga fue real y, poco a poco, nos impone una ucronía en la cual el país, denominado «Ecuador», ha dejado de existir y Chiriboga es el último de los escritores de una nación desmembrada por sus vecinos de Colombia y Perú. Imagen peligrosa para una nación chauvinista que siempre se ha visto amenazada por sus vecinos.

La historia se reconstruye, o quizá sea mejor decir: «se reinventa», en diferentes escenarios: Quito, una finca de la serranía, México, Berlín oriental en plena guerra fría, Barcelona, Nueva York, y en cada uno de estos lugares es protagonista un personaje cercano a Chiriboga, su hermana que lo recuerda con afecto, dos de sus amigos quiteños que departen caóticamente en un café, un periodista que fracasa en su búsqueda del escritor, un amigo alemán que retrata la polaridad política de la época, la hija de su editor español que lo trató cuando era niña, la hija de Chiriboga convertida en artista contemporánea y que señala no haberlo conocido realmente. Todos y cada uno de ellos esbozan la figura del artista y a su manera también lo vuelven más difuso, como si se tratara de una metáfora, diferente en su significado para todos y a la vez indivisible en su eterno exilio, en su tragedia de ser humano. A esto contribuye el propio personaje (interpretado por Alfredo Espinosa) que aparece a lo largo de toda la película entrevistado por una televisora española.

Y es que Marcelo Chiriboga, al contrario de los heterónimos de Pessoa, no fue creado para expresar las múltiples facetas del artista sino para denotar, y un poco denostar, la carencia de un «escritor» de renombre internacional de nacionalidad ecuatoriana. Sus padres fueron los escritores Carlos Fuentes (México) y José Donoso (Chile), que lo usaron a diestra y siniestra —como dueños que eran de su golem— para

colorear sus propias obras. Creación sin © Copyright (por suerte) aparece en las obras de Diego Cornejo y Rodrigo Fresán, y comenta el libro *Antolohit* (2015) que reúne cuentos de algunos creadores hispanoamericanos.

Marcelo Chiriboga cruza el umbral de la ficción para entrar al mundo real, nada más real que aquel al que todo el mundo niega, del cual nadie quiere hablar, del hombre que la historia esconde. ¿Parábola de todos los artistas ecuatorianos? Decía un conocido escritor quiteño que la mejor forma de anonimato es publicar en el Ecuador. La pregunta que me hago es ¿por qué es tan importante ser salir de este «anonimato» y ser «mundialmente famoso»?; muchos ecuatorianos han publicado en otros países y siguen

siendo igual de desconocidos en el panorama global de la literatura, de la misma manera innumerables *bestsellers* y premios Nobel no son sino enlatados que al poco tiempo pasan al olvido.

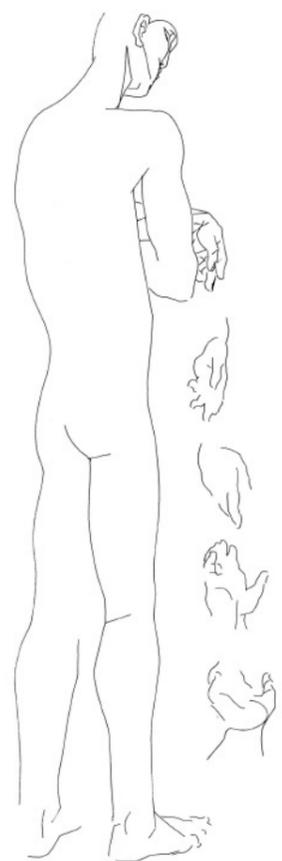
Un secreto en la caja encarna ese anhelo un tanto pueblerino de ufanarse porque uno de nuestros paisanos logró ser parte del denominado *boom latinoamericano*, nos emociona y nos indigna que ese hombre que conquistó las casas editoriales de Iberia no haya sido profeta en su tierra. Es inevitable la analogía con la ucronía visual de Eduardo Villacís donde los aztecas conquistan Europa, o con la falsificación del Reino de Quito, por el desterrado Juan de Velasco, o con la propia invención del Ecuador por Juan José Flores, la firma del humillante Protocolo de Paz, Amistad y Límites de Río de Janeiro de 1942 que obligaba a un país a reconocer su realidad geográfica, Protocolo que fue negado vehementemente por el alucinado cinco veces presidente Velasco Ibarra llevándonos a una larga era de fantasía donde los mapas escolares nos dibujaban un país que era el triple del real y que acabó en 1998 —luego de una guerra entre los dos países—, con una no menos imaginativa solución cuando el «Perú otorgaba a Ecuador,

en condición de propiedad privada y sin perjuicio de la soberanía peruana, un kilómetro cuadrado en la zona de Tiwinza (donde están sepultados 14 soldados ecuatorianos)»¹. Consolidar esa entelequia que se llama «nación» es un proceso largo e imaginativo, puesto que todo país no es sino una ficción.

Izquierdo es fiel en su largometraje a esta larga tradición humana: desvirtuar la realidad, pero al contrario de los «grandes prohombres de la patria» no intenta convencernos de la mentira, más bien busca señalar el desvarío, y lo hace muy bien al dejarnos reflexionando sobre las fronteras, la falsedad de la historia dictada por el poder, la ilusión de la fama, la necesidad del arte y, sobretodo, nos deja a solas con nosotros mismos al proponer que todo lo que conocemos ha desaparecido, ya no podemos apelar a la ilusión, a la utopía, al amasijo de creencias que sospechamos falsas pero que maquillan la cotidianidad. Marcelo Chiriboga es una metáfora de la falsedad, pero a la vez confronta lo que somos, como toda verdadera obra de arte nos hace dudar, cuestionar, pone el dedo en la herida de nuestra cómoda condición de espectadores-consumidores.

NOTA:

¹ Consultado el 24 septiembre de 2016 en: <http://auto.ec/1/historia/republica.php>



Dibujo de Pilar Bustos

SOBRE LOS GREMIOS DE FOTÓGRAFOS EN QUITO

Patricio Estévez

El otro sábado encontré a Sebastián Crespo haciendo fotografías en el Itchimbía, ese estupendo mirador natural de una ciudad que parece maqueta; repasamos rápidamente varios asuntos y terminamos hablando del nuevo gremio de fotógrafos: la Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos, —empresa encabezada por trece miembros fundadores e importantes voces de la nueva fotografía nacional—, que ahora tiene personería jurídica y está adscrita al Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Aunque es conocido, hay que decir que la feliz iniciativa tiene antecedentes, los fotógrafos siempre han intentado la organización; en los años cuarenta del siglo pasado periódicos como *El Comercio* y *El Día*, de la ciudad de Quito; *El Universo* y *El Telégrafo*, de la ciudad de Guayaquil; *El Mercurio*, de Cuenca; y demás medios impresos usaban los servicios de los fotógrafos sin hacerse cargo del bienestar y seguridad de quienes les vendían imágenes. Trabajaban en ello algunos fotógrafos que hacían de todo, pongamos por ejemplo al señor Víctor Manuel Jácome —Ambato, 1925—, quien prestaba sus servicios desde muy niño en foto Sport Siman, y «corría» al Palacio de Gobierno cuando le mandaban llamar para algún acto inesperado, trabajo que combinaba con el servicio regular del estudio. Vendían también fotografías los entonces jóvenes Augusto de la Rosa, los hermanos Luis, César y Francisco Pacheco, Remigio Noroña, entre otros; de tal manera que no resulta extraño que en más de una de sus hojas de vida se consigne el haber trabajado para los periódicos. A propósito del tema, el señor Jácome asegura que llevaban a la redacción las fotografías de algún evento que pudiera resultar interesante y elegían de entre tres, cuatro o seis fotografías, una o dos. Además de sus equipos, los fotógrafos ponían en riesgo su integridad personal, condición que no era reconocida ni cabalmente remunerada. A propósito, el mismo señor Jácome comenta:

Hacíamos de reporteros y don Carlos Seaman consideró que periódicos como *El Comercio* debían pagar el seguro, cuando la seguridad social recién empezaba; fue a *El Comercio* con otros interesados y propuso: «Nosotros queremos trabajar a sueldo fijo», y le contestaron que no, que así nomás, que a veces no hay trabajo y que no podían contratarnos. «Bueno, entonces affliennos» —insistió—, «¡No!», le dijeron, «hay que tomar en cuenta el riesgo que corre un trabajador de la fotografía». Este interés por el seguro devino de una caída mía fotografiando una feria agrícola y ganadera en Machachi: estaba en la cobertura y habían bajado de los páramos unos toros cerreros que no habían visto gente nunca, los vaqueros eran diestros para manejar eso y sabían, por último, cómo caían. Agarrado la cámara grande, la Graflex, subí a una tapia

diciéndome: «Voy a tomar la encornadura de estos animales», vino un toro a todo galope y tumbó la tapia, es más, se fue desmanado y no lo encontraron; aterricé de cara —me ardía como no hay idea— herido y todo, tuve que terminar la cobertura —qué más me quedaba— con la sola ayuda de un hombrecito de la zona que me aplicó aceite gomenolado para evitar que se me formasen costras.

De tal manera que los fotógrafos —con don Carlos Seaman a la cabeza— emprendieron en la tarea de crear un gremio que los protegiera, constituyendo así el Sindicato de Fotógrafos de Pichincha, cuya primera directiva estuvo conformada por Carlos Manuel Seaman como secretario general y Víctor Manuel Jácome como secretario de actas. La primera reunión la mantuvieron en el local de la Liga Barrial San Roque, ubicado en la avenida 24 de Mayo y Bahía, el sábado 14 de noviembre de 1942. El local definitivo de la organización estuvo en el segundo piso de una casa ubicada en la esquina de las calles Manabí y Vargas. La ceremonia de festejo de las bodas de plata de la institución se celebró, en consecuencia, en el mismo local de la Liga Barrial San Roque, el 14 de noviembre de 1967 —bajo la secretaría general de Bodo Wuth— y en ella se entregó un pergamino a don Carlos Seaman por su rol como dirigente y por haber sido su primer secretario general.

La tarea del sindicato siempre fue velar por la estabilidad de sus socios intermediando con los distribuidores de materiales como papel fotográfico, reveladores y accesorios en Casa Torpedo, Casa López y, posteriormente, con los representantes de la marca Kodak. Intentaron también la representación de casas productoras como ANSCO y los materiales de la Kodak, cuando su representante en Ecuador instaló uno de los primeros laboratorios para atención al público, debido a que con ello se perjudicaba a los profesionales sindicalizados.

Hasta poco antes, los grandes nombres de fotógrafos nacionales como Rivadeneira, Laso y Pazmiño, entrelazados a otros tantos extranjeros como Wenguerow, Hirtz, Wuth o Tord habían dado paso a De la Rosa, Jácome,

Cifuentes, Mosquera, Carrillo, Almeida y demás, quienes a su vez se veían asediados por una nutrida camada de fotógrafos informales. Era cada vez más frecuente una lucha perdida con los fotógrafos no agremiados a quienes se los denominaba «lechuceros» o «minutereros», muchos de los cuales empezaron a trabajar en las inmediaciones del Observatorio Astronómico ubicado en la Alameda; allí, como había unos lugares mejores que otros, se organizaron y decidieron rotar.

La gran mayoría de los fotógrafos agremiados en el Sindicato de Fotógrafos de Pichincha se dedicaba a la fotografía de estudio y parcialmente a la fotografía de prensa. La presión de los fotógrafos informales devino en la creación del Sindicato de Fotógrafos Libres de Pichincha, que albergaba a los referidos fotógrafos de plaza, como igual se decía de los taxis.

Las sesiones del sindicato original se consumían intentando cobrar las mensualidades a las cuales se habían comprometido sus miembros, hacer cumplir el *pacto de caballeros* que habían establecido —y por el cual no se bajarían de los precios—, estimular a la autoridad para que controle a los colegas piratas, vigilar los nombramientos de nuevos fotógrafos por parte de la Junta Nacional de Defensa del Artesano. El sindicato se ocupó, con intensidad, de impartir cursos de capacitación tanto de materias de cultura general cuanto de asuntos técnicos y tecnológicos, así como vigilar que fotógrafos extranjeros no trabajasen de manera irregular en el país.

Como anécdota, para 1962, el sindicato había establecido en su *pacto de caballeros* una tabla de precios (ver gráfico).

También fijaron precios para ampliaciones, reproducciones retocadas, reportajes sociales, artísticos y deportivos, fotografías instantáneas; por tamaños y condiciones de producción como: «Luz del día en la calle o tomas realizadas con flash», se fijaron precios para el revelado de película con costos por formato, para las diapositivas, para las ampliaciones a color, para la reproducción de documentos, para las hojas de contacto y las estampas.

Era cada vez más frecuente una lucha perdida con los fotógrafos no agremiados a quienes se los denominaba «lechuceros» o «minutereros»



Como dirigentes gremiales, de izquierda a derecha, Gonzalo Silva, Víctor Manuel Jácome y Joel Serafín Silva, a punto de emprender viaje a Panamá

Ya van dos gremios: el Sindicato de Fotógrafos de Pichincha y el Sindicato de Fotógrafos Libres de Pichincha, a los cuales hay que sumar la creación de la Sociedad de Cronistas Gráficos de Pichincha, que se fundó en 1959 con quince miembros entre los cuales constaban los hermanos César, Luis y Francisco Pacheco, Aníbal y Manuel Utreras, Augusto de la Rosa, Segundo Carrillo, Homero Pérez y, para completar en número indispensable, la esposa del señor de la Rosa.

Entre los secretarios generales más destacados del Sindicato de Fotógrafos de Pichincha constan figuras como Carlos Seaman, Bodo Wuth, Luis Echeverría, Gottfried Hirtz, Francisco Pacheco y Joel Silva. Un día, ya organizados, con estatutos de por medio, cuotas, cursos y viajes de actualización, fueron defenestradas sus autoridades por inquietos jóvenes que habían viajado a países de tendencia comunista —según se sabe— y vieron en esta organización la oportunidad de figurar políticamente. Al respecto don Víctor Jácome nos hace una cierta narración:

En los años setenta hubo una gran efervescencia política, ciertos fotógrafos, y gente que no lo era, decidieron tomarse el Sindicato de Fotógrafos de Pichincha, pero no cedimos a sus pretensiones:

querían representantes del Sindicato en la Confederación de Trabajadores Ecuatorianos, CTE; pero les dijimos que no éramos trabajadores asalariados; o que nos uniéramos a la Federación de Trabajadores de Pichincha, FTP y nos volvimos a negar porque la Ley de Defensa del Artesano nos prohibía intervenir en política. Trataban de brillar mediante los sindicatos o asociaciones e ingresar en la directiva sindical, lo cual era muy bueno porque viajaban e incluso recibían dinero de China.

Como consecuencia de esta incursión —que habría tenido un desenlace violento—, se dio una desafiliación masiva de algunos de sus socios: Joel Silva, José Zurita, César Estrella, Raúl Egas, Vicente Mena, Temístocles Manosalvas, Luis Pacheco, Luis Peñaherrera, Luis G. Jácome, Jaime Andrade, Marco Alvarado, Eulalia de Crespo, Carlos Manuel Seaman, Daniel Viteri, Fernando Landeta, Luis Sevilla, Miguel Jiménez, Carlos J. Mora, Víctor H. Venturini, Gustavo Olmedo, Luis Echeverría, Gottfried Hirtz, Luis Miranda, Carlos Mejía, Milton Paredes, César Pacheco, Segundo Carrillo, Carlos Andrade, Víctor Hugo Celi, Gustavo Castro, Gonzalo Silva, Jorge Faicán, Jaime B. Flores, Genaro Ordóñez, Pedro Villavicencio, Guillermo Paredes, Miguel Cuesta, José L. Vera, Germán Díaz, Juan Erazo, Víctor Manuel

Jácome, José N. Pazmiño, Elías Toapanta, Ramiro Ponce, Aníbal Araujo, Lupe Astudillo, José Celi, Colón Reyes, Juan M. Ávila, Carlos Naranjo, Luis A. Rivera, Luis H. Pozo, Néstor Rivera, Luis Narváez. Para complementar el panorama de profesionales de la imagen activos a esta época debemos sumar a Guillermo Mosquera, Segundo Granja, Vicente Álava Estrada, el caso particular de la señora Zoila Alencastre, los hermanos Joel, Segundo, Gonzalo, Arturo, Misael, Manuel y Luis Silva; etc.

Antes de pasar al siguiente gremio hay que anotar que, poco antes de su disolución, se avanzó de manera importante en la idea de la agremiación con la Primera Convención Nacional de Fotógrafos del Ecuador para lo cual se trabajó, desde Quito, con los gremios provinciales de Pichincha, Cotopaxi, El Oro, Loja, Chimborazo, Guayas, Cañar, Azuay y Manabí. Esta convención tuvo como máxima autoridad —gracias a la moción de Joel Silva—, al señor Hugo Jara, por ser el representante gremial de la ciudad de Cuenca, ciudad que acogía tal acontecimiento. En esta convención se trataron en esencia tres puntos: una moción para desconocer al señor José Genaro Robalino, quien —se aseguraba— se hacía pasar como presidente de la Federación de Fotógrafos, una moción de pedido al Gobierno Nacional para que retire de la lista de bienes suntuarios a los materiales que se usaban en fotografía y, por último, solicitar a las autoridades el Registro Civil que se revisara la decisión de que los retratos usados para el proceso de cedulaación se realizaran con máquinas instantáneas de marca Polaroid, porque todo aquello afectaba al ejercicio profesional del gremio. Estamos hablando de 1975.

Con la desafiliación masiva llevada adelante por la mayoría de los asociados, el sindicato entró en crisis y meses después vio la luz un nuevo gremio: el Círculo de Fotógrafos del Ecuador, que llegó a tener más de 360 afiliados, gracias a un vigoroso programa de instrucción y graduación de antiguos y nuevos fotógrafos, en concordancia con los parámetros que imponía la Junta Nacional de Defensa del Artesano. El Círculo de Fotógrafos del Ecuador llegó a tener un local propio en la Plaza del Teatro Sucre gracias a la efectiva gestión de sus autoridades y la oportuna ayuda del señor Segundo Granja, fotógrafo y empresario laticungueño.

Una figura gravitante, desde siempre, ha sido la del decano de los fotógrafos nacionales, el señor Víctor Manuel Jácome quien, desde los lugares más discretos del servicio, ha acompañado la historia de la fotografía nacional como secretario general, secretario de actas, delegado, instructor, etc. Profesionales de alto reconocimiento han fungido como directivos del Círculo de Fotógrafos del Ecuador: Serafín Joel Silva, —quien fuera su primer secretario general—, Víctor Hugo Celi Piedra, César Pacheco, Christoph Hirtz, Víctor Manuel Jácome, entre otros.

RAZÓN	TAMAÑO	PRECIO 3 COPIAS	PRECIO 6 COPIAS	PRECIO 12 COPIAS
Carnés	3x4 cm.	-----	8 sucres	14 sucres
Pasaporte corriente	4x5 1/2 cm.	-----	15 sucres	25 sucres
Pasaporte americano	6x6 cm.	-----	25 sucres	40 sucres
Media postal	6x9 cm.	-----	25 sucres	40 sucres
Postal	8x14 cm.	30 sucres	25 sucres	40 sucres

LA TRASCENDENCIA DE MONTHERLANT

Pablo Robalino

Henry de Montherlant es un gran ausente de las bibliotecas latinoamericanas. Esta omisión ha privado a los lectores de una experiencia literaria particularmente significativa. Curiosamente, el olvido parece ratificar la idea que el escritor tenía sobre el destino de los hombres y sus obras. Montherlant no tenía el menor interés por los reconocimientos públicos y no creía en la posteridad de su trabajo; en su vida, la urgencia de escribir era un impulso entre otros, y no siempre el más importante: «He puesto todo mi esfuerzo en mi vida (privada) y el menor de mis esfuerzos en mi arte».

Montherlant nace en 1895 en Bretaña, en el seno de una familia católica con una muy cómoda situación económica. Su madre lo introduce a muy temprana edad en el mundo de la literatura. Siendo apenas un niño, se apasiona por la cultura greco-romana y deviene un conocedor del latín. El catolicismo juega un papel muy importante en su vida. Si bien abandona muy pronto la creencia en Dios, mantiene el gusto por cierta estética cristiana. La idea de un más allá queda excluida del pensamiento montherlantiano; la trascendencia se vuelve, tanto en su vida como en su literatura, algo terrenal, inseparable del cuerpo y la voluntad. La influencia de Nietzsche es en este punto evidente, así como en la construcción de una moral independiente, cuando no reñida con la moral del común de la gente.

Henry de Montherlant no tenía 20 años cuando luchó en la primera guerra mundial, donde fue herido. De esta experiencia nace su primera novela, *El sueño*, que le granjeó cierto reconocimiento en el mundo literario. Poco tiempo después de la guerra, Montherlant fue herido nuevamente, esta vez en una corrida de toros. Montherlant sentía una gran fascinación por el mundo de la tauromaquia y había aprendido a torear en un viaje de adolescencia a Andalucía. Su obra *Bestiarios*, publicada en 1926, evoca aquella relación con el mundo de los toros y es quizás la primera obra mayor del autor, quien adquiere un estilo muy personal que seguirá afinando con los años, un estilo preciso que se dispensa de florituras innecesarias y da rienda suelta a una inteligencia irónica y aguda. La literatura de Montherlant puede entenderse como una continuación de su vida, una forma de guardar testimonio de su singularidad. Esta manifestación tanto literaria como vital caracterizará toda su obra de entre guerra. Su estilo y personalidad se identifican; en sus ensayos

y novelas fluyen el libertinaje, la voluntad de poder, el desinterés por las vanguardias y la política, su orgullo, que raya en soberbia...

Montherlant no deja indiferente a nadie: Gide condena su egoísmo y su actitud misógina en su tetralogía *Les Jeunes Filles* (1936-1939); Mauriac lo admira aunque lamenta su ateísmo; Claudel lo aborrece; Camus se siente sobrecogido por la lectura de

El servicio inútil (1933), y lee con fruición sus *Carnets*; Romain Rolland lo considera la fuerza más importante de la literatura francesa... Y la lista continúa: Malraux, Cocteau, todos los intelectuales importantes de su época comentaron en algún momento su obra y su vida. Muchas veces el elogio de Montherlant por parte de un intelectual era seguido poco tiempo después por una invectiva como en el caso de Sartre.

Montherlant reivindicaba el derecho a contradecirse, a cambiar de opinión, a no ser prisionero de ninguna ideología. Para él «el artista que acepta ser clasificado en un partido reniega su condición de artista» y

considera que comprometerse es «buscar deberes» y «abrazar una causa (idiota por naturaleza) elevándola hasta sí». Montherlant prefiere la ligereza y la indiferencia hacia el mundo. «Me gustan mucho esos personajes de los cuadros del Quattrocento, que se desinteresan de la escena... me recuerdan a mi mismo», escribe en sus *Carnets*.

Su fugacidad e indiferencia serán particularmente problemáticos durante la segunda guerra mundial. Montherlant no toma partido ni por la resistencia ni por la ocupación. Una vez la guerra finalizada, Montherlant es acusado como colaboracionista y encontrado inocente. El autor es absuelto por la justicia francesa mas no por el cenáculo del Café de Flore (Cuartel General de Beauvoir y Sartre) ni por muchos otros de sus contemporáneos que lo ponen en el mismo saco que colaboradores como Maurras o Drieu de la Rochelle.

Es interesante mencionar que Malraux y Camus, miembros activos de la resistencia, a diferencia de Sartre y Beauvoir, defendieron públicamente a Montherlant, insistiendo en la grandeza del escritor y en la coherencia de su actitud con su pensamiento.

Tras la liberación se abre una segunda etapa en la producción artística de Montherlant. En esta etapa se transforma en uno de los dramaturgos más importantes de su país: entre sus piezas más

importantes podemos nombrar *Port Royal*, su versión de *Don Juan* (que perturbó a su admirador Mauriac y entusiasmó al joven Sollers), *Malatesta* y *La reina muerta*. Algunas de estas producciones ya no tienen la espontaneidad de las obras de entre guerras, y algunas son realmente sombrías y pesimistas. Las pocas novelas que Montherlant escribe después del 45 también tienen una tonalidad oscura, casi trágica.

En los años 60, Montherlant empieza a sufrir vértigos y desmayos. A principios de los 70, el escritor pierde progresivamente la vista. En el 72, da un último paseo por el Quai Voltaire y los alrededores de su hogar, luego escribe una nota muy sencilla: «Me estoy quedando ciego. Yo resuelvo morir».

Tras haber reivindicado durante toda su vida su singularidad frente a la sociedad, tras haber renegado de toda demagogia política y haber soportado (estoicamente) ataques infames, tras haber saciado su inmenso apetito de vida, Montherlant toma una píldora de cianuro y se vuela la cabeza con su revólver...

Montherlant no jugaba a la modestia, le gustaba pensarse como uno de los héroes romanos de su querido *Quo Vadis*, y su destino tuvo el recorrido pero también el final trágico de estos últimos. Decía conocer perfectamente los males de la humanidad por haberlos estudiado en sí mismo y lo mostraba en obras tales como *Les Jeunes Filles*, repleta de este coraje reivindicado por el autor, de decir las cosas sin preocuparse por la reacción de la sociedad. Si hay algo que debe subrayarse en la obra de este pensador, es el valor de ir a contracorriente y esa aristocracia de espíritu que le permitía pasar de todo reconocimiento social y pecuniario. Lamentablemente, con el tiempo, esta valentía fue transformándose en una cierta amargura; el estado calamitoso del mundo del que parecía separado por su increíble refugio hecho de conquistas femeninas e intelectuales, le pesaba cada vez más, así como los insultos que recibía. Sin duda el París post-mayo 68 no era el mejor lugar para un hombre sin ataduras políticas y a quien le iba faltando el temple de carácter que le había permitido tolerar los ataques de la posguerra.

La original trayectoria del autor nos muestra lo despiadado que puede ser el espacio literario francés y lo difícil que podía ser soportarlo desde la soledad en la que habitaba Montherlant. A diferencia de su discípulo no reconocido Philippe Sollers, quien no ha tenido en nuestros días ningún problema soportando el odio de sus pares, quizás por tener una mejor salud y un sentido más liviano de la condición del hombre, el autor de *Bestiarios* no pudo tolerar su propio sistema de pensamiento, estéticamente impecable, pero inapropiado para un espíritu debilitado en un mundo que iba con paso seguro hacia la actual sociedad del espectáculo. A Montherlant le gustaba compararse con los toros. Fue un toro cansado en una corrida estética y moralmente ominosa, que tuvo al menos la elegancia de darse a sí mismo la estocada final.



A Gastón Doumergue

Presidente de la República Francesa

Presidente:

A usted debemos las corridas de toros, con muerte, en el Mediodía de Francia. Aunque ya habían entrado, hacía medio siglo, en las tradiciones del pueblo meridional —en lo profundo le pertenecían desde sus orígenes—, se nombró en el año 1900 una comisión parlamentaria para que dictaminase sobre ellas. Usted solo en contra de la comisión entera, logró usted hacer que triunfara la fe. Cuánto me complace aquella frase que usted dijo a sus adversarios, y que suena al triste acento de Séneca: «Se comprende que los hombres tengan pocos amigos cuando los animales tienen tantos».

Quizá se acuerde usted aun de otra frase: «Las corridas de toros han contribuido y no poco a mantener el vigor de la nación española». Pero indudablemente, Juan Jacobo Rosseau, que la escribió (en el Gobierno de Polonia), será también un bruto inhumano, un sostén de la regresión.

Ha nacido usted, se ha criado usted en la religión del toro. En Nimes la violenta, esa Roma de las Galias, el arco de Augusto, el circo, donde se luchaba con los cornúpetos en tiempo de Suetonio, las piedras tienen esculpidas la bestia mágica. He visto a veinte mil almas, en la plaza, aclamando al Sol, al salir de entre las nubes. Sino con su inteligencia, con sus entrañas, sabían que desde hace treinta siglos adoran al Sol y al toro, que es un signo solar.

«En el Mediodía taurino la pasión de los toros tiene raíces aun más hondas que en la misma España». Para haber dicho esto, que es tan exacto, aunque sorprenda a los profanos, hay que haber ponderado ese amor en sí mismo.

!Qué delicia sería hablar en su despacho del Elíseo, entre una biblioteca y un jardín, de toros y nada más que de toros, Dios mío! Usted mismo me lo contaría: cuando siendo muchacho su padre le llevaba a la corrida del pueblo y tenía la coquetería de pasar, estando ya empezada la corrida, por el *plan*, donde estaba el toro suelto. Le llevaba a usted cogido de la muñeca, pero sin embargo, usted se sentía muy contento de que el toro estuviese al otro lado. Años más tarde, en una de esas cabalgadas, en que los vaqueros de la Camarga entran a galope en el pueblo, rodeando el ganado de la corrida, un día le derribó a usted uno de los toros y apenas incorporado, se hechó usted a perseguirlos con sus camaradas de juego.

Dos diputados franceses, que estaban de paso en Córdoba cuando el destierro del gran «Lagartijo» mandaron una magnífica corona: llevaba su nombre de usted y del señor Pams, catalán. Y era usted ministro cuando en Aguas Vivas, en una capea, bajó usted al ruedo y el toro le embistió un momento. En la fachada de la iglesia de Cavirac, un altar taurabólico recuerda un taurabolio celebrado en Nimes en el siglo III, en honor del Emperador. Yo, en honor vuestro, Presidente, querría... Pero no, estas páginas no le irán dedicadas. Le servirán de molestia. Más aun, quizá. Muchos humanitarios se jactan de haber disparado sus revólveres contra los toreros que vinieron hace treinta años a dar una corrida junto a París. La



bondad es como tantos productos: la auténtica cura, la falsificada puede matar. Y tiemblo a la idea de desencadenar contra usted un terrorismo de color rosa.

Déjeme, pues, que brinde este libro al pueblo meridional, sobre todo a las gentes de Languedoc y de La Provenza, que honran a su dios y a su río con el mismo nombre. Uno de los hermanos catalanes celebrados por Mistral, eleva para ellos la libación en una nueva Copa: un rhyton de negra sangre en forma de testa de toro.

Henry de Montherlant, de la introducción a *Los bestiarios*.



MADRE NOCHE

Fue el alba toda la noche.
La claridad de la noche me despertó en mitad de la noche.
una noche que nos llega de otra edad.

Y le dije: «Madre noche, madre noche,
dime, dime y dile a él también,
dile a mi pequeño hermano en su dulce rostro,
aquello que os hace clara».

Mi mano pende fuera del lecho.
La noche entra y se acucilla.
Mi mano pende fuera del lecho.

He sentido sobre mi mano su frío hocico.
Le digo: «Madre noche, debes tener frío,
entra en mi lecho, hay lugar para tres».

Después nevó el olvido, el olvido,
el olvido, el olvido, el olvido.

Henry de Montherlant, de *Todavía un momento de dicha*, 1934.

EL ASESINATO DE GARCÍA MORENO: UNA NOVELA NEGRA

Íñigo Salvador Crespo

Trataré en este artículo sobre la obra de Enrique Ayala Mora, *García Moreno: su proyecto político y su muerte. Viejas cuestiones nuevas miradas* (Paradiso Editores, Quito, 2016), desde la óptica de la novela histórica y de la novela negra.

Se me atribuye una autoridad que no poseo para hablar sobre el tema por haber escrito una novela: *Miércoles Santo. Un caso de Nuño Olmos* (Paradiso Editores, Quito, 2013), a la que se ha etiquetado como «novela histórico-policíaca».

Personalmente, prefiero colocar a mi novela en el anaquel de la novela negra, pura y dura. Se trata de una obra puramente ficcional, situada en el Quito de 1765, que cuenta cómo el Teniente de Alguacil Nuño Olmos resuelve un asesinato. O sea: la clásica novela policíaca. Sin embargo, a fin de ambientarla adecuadamente en el contexto histórico de la colonia tardía, debí investigar a fondo la vida cotidiana de la época y los principales hechos históricos que sucedieron en esos tiempos. De ahí que se haya hablado de una novela histórico-policíaca.

Pero no soy historiador y, en consecuencia, no pretendo intervenir en el análisis de los hechos históricos abordados por Enrique Ayala en el capítulo 2 de su reciente libro.

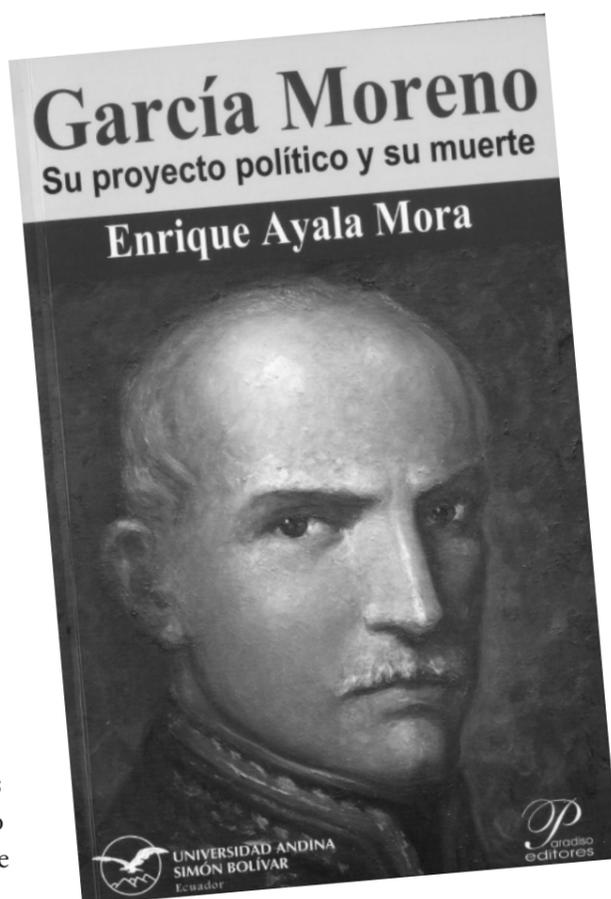
En cambio, creo que sí podré hacer un aporte desde el punto de vista de la novela policial, aunque los hechos que abordaremos no son ficticios sino históricos: el asesinato de Gabriel García Moreno y el análisis que de él hace Enrique Ayala.

El análisis que hace Enrique Ayala y el que haré yo, como novelista, tienen una característica en común: ambos son especulativos. Sobre la base de hechos comprobados, pero incompletos, Enrique busca una teoría del caso, sin llegar a proponer una definitiva; yo haré lo propio, pero como escritor de ficción, y me permitiré proponer la mía.

La novela negra cuenta generalmente las peripias de un investigador por resolver un misterio, que normalmente involucra un asesinato irresuelto o la desaparición de una persona.

¿Por qué novela «negra»? El nombre le viene de que la editorial francesa Gallimard publicó desde 1945 en su «Serie Negra» («*Série Noire*»), llamada así por el color de la chaqueta que llevaban los libros, las obras de los exponentes más célebres de la novela policíaca que podríamos llamar... «sórdida». Su creador, Marcel Duhamel, advertía a los lectores:

«Que el lector principiante no se engañe: los volúmenes de la *Série Noire* no pueden ser puestos en cualquier mano sin el consiguiente riesgo. Con frecuencia se ve en ellos policías más corruptos que los malhechores que persiguen. El detective simpático no siempre resuelve el misterio. A veces, no hay misterio. E incluso no hay siquiera detective. Pero, ¿y entonces? Entonces queda la acción, la angustia, la violencia»¹.



Así, pues, veamos si en la muerte de García Moreno hay o no misterio, puesto que acción, angustia y violencia hay de sobra.

García Moreno es asesinado a plena luz del día —sin agravante de nocturnidad, diríamos los abogados— y a vista (y paciencia) de todos los transeúntes de la Plaza Grande, la más concurrida de la capital ecuatoriana —nada de descampado, que es otro de las agravantes—. Eso sí, mucho ensañamiento, mucha alevosía y mucha ventaja.

Si debiera comenzar mi novela negra con una escena en particular, me transportaría en el espacio-tiempo hasta el pretil del Palacio de Gobierno, en Quito, a las 2 de la tarde del viernes 6 de agosto de 1875, y pondría en boca de un investigador de la policía, un detective

diríamos ahora, la siguiente descripción de la escena del delito:

Hombre blanco de aproximadamente 50 años, calvo, pelo y bigote canos, vestido de pantalón y levita negros empapados en sangre, yace, al parecer muerto (tiene los ojos cerrados), sobre el pavimento de la calle de las Siete Cruces, a pocos metros de su conjunción con la calle del Cuartel (hoy García Moreno y Espejo), en frente de la puerta de la cuarta covacha del pretil del Palacio de Gobierno (esta puerta hoy en día está tapiada). Su complexión es delgada. Se encuentra en decúbito ventral (más tarde le voltearán y el fotógrafo Bascónez le hará su primer retrato póstumo echado de espaldas). Ha perdido el zapato izquierdo. Abundante sangre mana de múltiples heridas con arma blanca, visibles sobre todo en el cráneo; su pelo blanco toma una tonalidad rosácea y en lugares casi negra, teñido por la sangre que forma coágulos espesos. Tiene la oreja izquierda seccionada en tres segmentos horizontales y el dedo meñique de la mano derecha desprendido del resto de los dedos hasta la muñeca; la mano izquierda, completa, está totalmente teñida de sangre. Un reguero de sangre en las piedras verticales del pretil permite suponer que el hombre se ha precipitado desde la columnata superior, donde habría recibido algunas de sus heridas (el pretil carece del barandal de hierro forjado que conocemos hoy, supuestamente proveniente del Jardín de las Tullerías de París, que se instalará a fin de siglo).

He ahí el cadáver.

Sin embargo, pocos metros hacia el nororiente, en medio de la Plaza Grande, el mismo detective encontraría otro cuerpo sin vida:

Hombre blanco de aproximadamente 40 años. De cabello claro y abundante, ligeramente ensortijado, y gruesos bigotes, también claros. Yace muerto en posición supino dorsal, reclinado sobre la grada que bordea a la pileta de agua de la Plaza Grande. Sus manos están teñidas de sangre y su ropa está toda salpicada de ella. Un boquete en la cara, producido por bala de fusil, ha vaciado el ojo derecho. Los sesos le asoman por el foramen y parte de la caja encefálica cuelga sobre la oreja derecha, sostenida por el cuero cabelludo.

Establecida la escena del crimen, nuestro detective emprendería las entrevistas a los numerosos testigos de los hechos, que, como hemos dicho, ocurrieron a plena luz del día. Ellos dirían que el hombre mayor, yacente al pie del Palacio de Gobierno, es el presidente Gabriel

García Moreno, que acaba de ser asesinado a machetazos por el otro hombre, ahora también muerto, de nombre Faustino Lemos Rayo.

También nos dirían que Rayo no fue el único asesino, pues en el crimen también participaron Roberto Andrade, Abelardo Moncayo y Manuel Cornejo Astorga, quienes, en cambio, dispararon algunos tiros contra el presidente, que no pudo defenderse sino con un bastón, pues no logró sacar el revólver que guardaba en el chaleco.

Todo esto se comprobó durante el proceso judicial que se incoó para determinar los hechos exactos y las responsabilidades, pues hubo múltiples testimonios concordantes. De resultas del proceso, Cornejo sería fusilado; mientras que Andrade y Moncayo vivirían prófugos hasta el triunfo de la Revolución Liberal, que, veinte años después, archivó la causa.

Así, nunca quedó ninguna duda sobre quiénes, dónde, cómo y cuándo ejecutaron el crimen.

Otra es la historia en relación al porqué.

Nuestro detective encontraría que las razones alegadas para que Faustino Rayo asesinara a García Moreno no eran nada claras.

La más probable por ser hecho comprobado, es absolutamente deleznable: García Moreno le destituyó de un cargo gubernamental en el Oriente, como consecuencia de abusos que él, según testimonio de los misioneros jesuitas, había cometido contra los indios. Y, pese a la amistad que se guardaban y a la insistencia de Rayo, García Moreno no volvió a designarlo.

La pregunta que se hace nuestro detective es: ¿por qué era tan importante para Rayo el cargo del que fue destituido?, ¿lo era hasta el punto de asesinar al gestor de la destitución? Si de asesinar al culpable se trataba ¿tal vez era más lógico —y fácil— matar al jesuita delator? ¿Se asesina a un Presidente de la República por destituir a un servidor público?

Un dato curiosísimo, que recoge Enrique Ayala, es que la mañana misma del asesinato, saliendo de misa en Santo Domingo, van García Moreno, su esposa doña Mercedes del Alcázar y Faustino Lemos Rayo, hábil talabartero, a casa de la pareja presidencial, a pocos metros de la iglesia, a ver un galápago inglés que el presidente quería mostrarle a Lemos «para que se perfeccione en su oficio».

¿Qué clase de asesino visita a su víctima en su propia casa para hablar de monturas y después le mata? ¿Qué clase de asesino mata a alguien que le consideraba su amigo? Y, ¿por qué no lo mató en su propia casa?

«Mmh..., complicado», piensa nuestro detective. «Habrá que investigarlo a fondo».

Otro dato que sorprende a nuestro detective es que Rayo actuó solo. Cuando Andrade, Moncayo y Cornejo llegaban al pretil del Palacio de Gobierno siguiendo a García

Moreno para matarle, Rayo aparece de la nada, se les adelanta gritando «¡Tirano!» y le propina al presidente el primer mandoble de machete. Los jóvenes radicales quedan sorprendidos y no atinan a actuar, disparan con mano temblorosa, pero yerran. Al parecer incluso le dan en la pierna al propio Rayo. Pero él sigue blandiendo su machete, una, dos, ... catorce veces.

La otra razón posible sí es de las que causan muertes. Más precisamente, crímenes pasionales.

Se dijo que Rayo mató a García Moreno porque éste había seducido a su mujer, Mercedes Carpio. Pero nada de eso apareció en el proceso. Y, claro, se podría atribuir esa omisión al hecho de que quien habría podido revelarlo, el marido engañado, estaba muerto. Pero resulta curioso que Rayo, que, mientras descargaba machetazos sobre García Moreno, le apostrofaba de «tirano», «jesuita con levita», «malvado», no le hubiera increpado por haberle quitado la mujer. ¿En la furia del magnicidio, pudo Rayo, que propinó a García Moreno 14 machetazos, hacer gala de autocontrol y callar la razón de su venganza?

Pero, por otro lado, se sabe también que Mercedes Carpio estuvo detenida durante tres días². ¿No dijo ella nada sobre su supuesto vínculo amoroso con el presidente y sobre la verdadera razón del acto cometido por su marido?

Pero este supuesto móvil nuestro detective no podría haberlo conocido ni ese 6 de agosto de 1875 en que nos encontramos, ni meses más tarde, pues fue revelado recién en 1922, en una publicación del cubano Jacinto López, que Benjamín Carrión se encargó de popularizar en *El santo del patíbulo* de 1959. ¿Cuán fidedigno es un testimonio referencial dado a la luz casi 50 años después de ocurrido el hecho de sangre?

Así, pues: nuestro detective tiene en su libreta de notas a un autor material, pero no tiene su móvil.

¿Qué decir de los otros autores materiales?

¿Por qué los jóvenes jacobinos, Andrade, Moncayo y Cornejo participaron en el asesinato de García Moreno?

La motivación parecería hallarse en los escritos de Juan Montalvo, especialmente en su «Dicitadura perpetua». El folleto es una diatriba al más puro estilo montalvino y decimonónico;

brillantemente escrita y cargada de odio; claramente incitadora del magnicidio.

Había comenzado a circular en Quito hacia mayo de 1875. Según esta línea de investigación, la lectura de Montalvo habría logrado en tres meses galvanizar el ánimo de los jóvenes radicales, por lo menos para procurar un golpe de estado que depusiera al presidente.

Lo que sí resulta sorprendente es que, si los jóvenes radicales habían decidido deponer a García Moreno, Cornejo haya comprado un revólver y Andrade haya «fiado» otro, apenas la mañana misma del día del asesinato.

Nuestro detective se pregunta ahora: ¿qué es lo que les hizo cambiar de idea tan súbitamente? ¿Por qué, de la noche a la mañana, literalmente, deciden matarlo cuando hasta la víspera se trataba solamente de poner fin a su gobierno?

Para hallar la respuesta, nuestro detective deberá interrogar a Manuel Polanco.

Se enterará de que Polanco no estuvo en el lugar de los hechos, aunque sí los presencié, atento, desde la seguridad del pretil de la catedral.

La figura de Polanco le parecerá enigmática.

Está presente en las tertulias conspirativas de los días anteriores con los jóvenes radicales. Es quien involucra al comandante Francisco Sánchez para que el ejército respalde el golpe de estado. Es también quien habría comprometido a Rayo. Es, sin duda, una pieza importante en la conspiración. Por eso será arrestado, juzgado y condenado a 10 años de prisión; pena menor comparada con la de Cornejo y otros conjurados que fueron fusilados, y claramente reducida en relación al papel crucial que desempeñó. Morirá de un balazo en la frente en 1877, cuando sale del presidio para defender a Veintemilla.

¿Se mata a un Presidente por la destitución de un funcionario?

Si bien Polanco no estuvo entre los autores materiales del asesinato mismo, sí fue el principal conspirador. ¿Cuál fue su móvil?

Polanco fue partidario de García Moreno y se benefició de cargos públicos desde 1869. Pero cayó en desgracia por enfrentarse en juicio a Ordóñez Lazo, gobernador del Azuay y amigo del presidente, y fue destituido en 1874³. Desde entonces se dedicó a conspirar contra García Moreno.

Así que, ahora, nuestro detective tiene a dos personajes: Rayo y Polanco, cuyo móvil sería

haber sido destituidos. Nuevamente, él se pregunta: ¿se mata a un Presidente por la destitución de un funcionario?

Decíamos que Andrade y Cornejo cambiaron súbitamente de propósito la víspera del magnicidio. Lo que sería solamente una asonada se convirtió en un asesinato. Y decíamos que Polanco podría explicarle el porqué a nuestro detective.

Pues bien, resulta que Polanco comunica a los jóvenes conspiradores que el comandante Sánchez no sacaría la tropa a la plaza para apoyar el golpe de estado, a menos que le presentaran el cadáver de García Moreno. La lógica es simple: muerto García Moreno no habría posibilidad de represalia, que sí existiría, en cambio, en caso de que el presidente siguiera vivo y volviera a tomar el poder. Así que la única forma de estar a salvo era matando al Presidente.

Con este argumento, Andrade y Cornejo compran sus armas. Este simple acto representa la culminación del drama. Desde ahí todo sería cuesta abajo. Pasarían de ser autores de tentativa de subversión del orden público a autores de tentativa de asesinato. Tentativa que horas más tarde se consumaría.

Nuestro detective se detiene a pensar, rascándose la cabeza. «Polanco no debió de estar seguro del grado de compromiso de estos jóvenes, pues por otro lado contrató a Rayo». De hecho, tiene razón: aunque comprometidos, ellos no mataron a García Moreno; Rayo lo mató. Fueron sus machetazos los que le causaron la muerte, según el informe forense. Para los fines que perseguía, Polanco hizo bien en concebir lo que hoy llamaríamos un «plan B».

Piensa también: «La condición impuesta por el comandante Sánchez para sacar a la tropa —que le presentaran el cuerpo de García Moreno— se cumplió, pero él no sacó a la tropa. Los jóvenes radicales compraron sus armas para poder cumplir esa condición y participaron en el asesinato, pero fueron burlados».

«Qué paradójico», piensa nuestro detective. «En la práctica, estos jóvenes resultaron absolutamente inconducentes para el éxito del proyecto conspirativo. Rayo se les adelantó y fue él quien, a machetazos, ultimó a García Moreno. Con cadáver o sin cadáver, los militares no salieron. Los jóvenes radicales muy bien habrían podido no participar y el resultado habría sido el mismo».

En todo caso, nuestro detective puede llegar a la conclusión de que, al menos estos jóvenes tenían un móvil claro, aunque no hayan aportado con mucho a la consumación del asesinato. Ellos participaron por puro idealismo. Estaban convencidos de que hacían un bien a la patria al eliminar a García Moreno.

«Desde ese punto de vista, Polanco escogió bien», piensa nuestro detective.

•

«Con estas polleras y con este cuerpito que se han de comer los gusanos, yo maté a García Moreno».

La frase es atribuida a Juana Terrazas, personaje con el cual nuestro detective está destinado a toparse, pues era amante de Moncayo, del comandante Sánchez y de Polanco.

Según Enrique Ayala, Juana Terrazas era amante de Abelardo Moncayo, pero él mismo le instaría para que seduzca al comandante Sánchez para asegurarse de que los militares apoyarán el golpe de estado. En un momento de flaqueza de Sánchez el 6 de agosto, es Juana Terrazas las que le increpa su falta de palabra.

Después nos la encontraremos visitando a Polanco, «visitas conyugales» las llamaríamos hoy día, durante los dos años que purgó en la cárcel.

Nuestro detective prefiere mantenerse alejado de ella.

•

En este misterio, dos sombras planean sobre el escenario sirviendo de sustento a toda explicación sobre quién fue el autor intelectual del asesinato de García Moreno, como si fueran dos *deorum ex machina*, que sacan de aprieto a los simples mortales que pretenden explicar —a veces tendenciosamente— quién dio la orden, quién pagó a Rayo, quién pagó al asesino de Rayo, quién pagó a Sánchez para que no saque a la tropa, quién, quién, quién...

Se trata, cuando la explicación viene de los antigarcianos, del general Francisco Xavier Salazar, Ministro de Guerra de García Moreno.

El principal motivo que se le achaca es la ambición política y el deseo de suceder a García Moreno en el poder.

No hay pruebas en su contra, más allá del «viejo adagio latino *Isfecit qui prodest*, que por viejo y por latino ha adquirido categoría de precepto

en toda investigación de homicidio. «Lo ha hecho aquél a quien aprovecha»⁴.

Sin duda, si el golpe de estado hubiese sido exitoso, tal vez Salazar se habría alzado con el poder y habría sido el principal beneficiario. Pero no hubo golpe de estado, sino que la sucesión constitucional siguió su curso.

Nuevamente, aquí se pregunta nuestro detective: ¿para asumir el poder luego de un golpe de estado hacía falta matar al presidente? ¿no habría bastado hacerle prisionero y, como se acostumbraba en la época, deportarlo?

Hay quienes sostienen como prueba en contra de Salazar que el comandante Sánchez, el que se negó a sacar la tropa —¿para defender al presidente o para apoyar el golpe de estado?—, era protegido de aquél.

Nuestro detective aquí piensa: «si los actos del protegido responsabilizan al protector, entonces Salazar sería culpable tanto de que el presidente muriera, pues el ejército no salió a defenderle, como de que el golpe de estado fallara, puesto que el ejército no salió a apoyar la asonada».

«Complicado», se dice nuestro detective, en silencio. «Habrá que investigarlo a fondo».

También sería culpable Salazar de que Sánchez haya ordenado al cabo López que mate a Rayo, luego de aprehendido.

Marcha atrás. Volvamos a nuestro segundo cadáver, el de Faustino Lemos Rayo, yacente al pie de la pileta en la Plaza Grande, el 6 de agosto de 1875 a las 2 de la tarde.

Rayo descarga contra García Moreno sus últimos machetazos cuando ve aproximarse desde el cuartel a tres soldados. Echa a correr a través de la plaza, para ponerse a salvo, pero siente un dolor profundo en la pierna. Se detiene para examinarse: es herida de bala. Alguno de los disparos de Andrade o Cornejo, en la trifulca, le llegó a él. Cuando quiere correr de nuevo, los soldados le han rodeado y le inmovilizan a punta de bayoneta (pues sus fusiles están descargados por orden de Sánchez). Rayo se sienta al pie de la pileta; después del trance mortífero siente un inmenso cansancio. La sangre que ha perdido contribuye a su debilidad. Entonces los soldados le toman por los brazos y le conducen al cuartel. Alguien grita: «¡A un lado!». Estalla un disparo. Rayo cae desplomado. Una bala de fusil le ha entrado por el ojo derecho, levantándole la tapa de los sesos. Otro charco de sangre se extiende por el suelo de la Plaza Grande.

El disparo lo ha hecho el cabo López, el único soldado que tenía el arma cargada, también por orden del comandante Sánchez. El protegido de Salazar. Ergo: Salazar mandó matar a Rayo para que no cuente que Salazar mandó a matar a García Moreno.

El problema con estas explicaciones es que de ninguna de ellas hay prueba, ni testimonial, peor documental. Todo se reduce a puras especulaciones.

Y cuando la explicación proviene del bando conservador, la acusación de ser el autor intelectual recae sobre «la masonería», así, en abstracto y las pruebas no son menos especulativas que en el caso anterior.

Nuevamente, el provecho que la masonería reportaría de la muerte de García Moreno es evidente, pues él fue acérrimo enemigo de esa sociedad secreta, que se venía extendiendo por toda América desde inicios del siglo XIX y que veía en el presidente ecuatoriano un obstáculo para su expansión. Llevando las cosas a un extremo argumentativo podríamos comprobar que, efectivamente, muerto García Moreno, en menos de 20 años la masonería ocupó el poder en el Ecuador.

Nuestro detective, en este punto, piensa: ¿y cómo se prueba que una sociedad secreta tuvo que ver con el asesinato de García Moreno, si, precisamente, es secreta? ¿Cuáles de los implicados en el asesinato eran masones? Es secreto. ¿Alguno de ellos admitió serlo? No podían, pues es secreto... ¿Fue la logia de Lima la que dio la orden? Es secreto. ¿Bismarck, en Alemania, dispuso que el presidente ecuatoriano fuera eliminado? Secreto. ¿Tres colombianos que fueron exculpados, eran sicarios contratados por una logia? Secreto...

Enrique Ayala llega a la convicción, sobre la base de los hechos y de ciertas presunciones,

que el general Salazar sí estuvo implicado en el asesinato, pero no se aventura a proponer en qué grado. Sobre la base de otros hechos y también de algunas presunciones, en cambio, exculpa a la masonería. En ninguno de los dos casos existen pruebas.

Yo, que no soy historiador sino novelista policíaco, intentaré, por mi parte, esbozar una teoría del caso. Debo insistir, lo hago como narrador de ficción, consciente de que muchas veces la realidad suele superar a la ficción.

En la novela policíaca es pecado sacar de la chistera una solución ad hoc, pues con ello se viola el sacrosanto pacto de connivencia entre el escritor y el lector, según el cual éste acepta ser engañado desde el principio, puesto que desde el principio aquél tiene el caso resuelto; pero que también prohíbe al narrador privar al lector de la posibilidad de resolver el caso él solo, con base únicamente en la información que el autor le ha proporcionado.

La solución que propongo para este misterio, aunque pudiera parecerlo, no es una solución facilista, violatoria del pacto de connivencia. Y aunque pudiera parecer descabellada, merecería la pena ser explorada.

Escuchemos nuevamente a nuestro detective:

«Por un lado tenemos a unos autores materiales, cuya autoría criminal es innegable, pero cuyos

móviles son débiles (las destituciones de Rayo y de Polanco) o irracionales (el idealismo de los jóvenes jacobinos y, en cierta medida, de Polanco).

Por otro lado, tenemos dos entes cuya motivación es absolutamente plausible (deshacerse de García Moreno para sus propios propósitos ya esbozados), pero cuya autoría no se puede demostrar: la masonería y el general Salazar. No en vano, a falta de una explicación concreta todos los dedos apuntan a ellos.

Nuestro detective se lleva la mano al mentón, apoyando en el pómulo el índice extendido, mientras arquea la ceja: «¿Y si el general Salazar fue el brazo local de una conspiración urdida por la masonería?».

«Mmmh, complicado».

«Habrá que investigarlo».

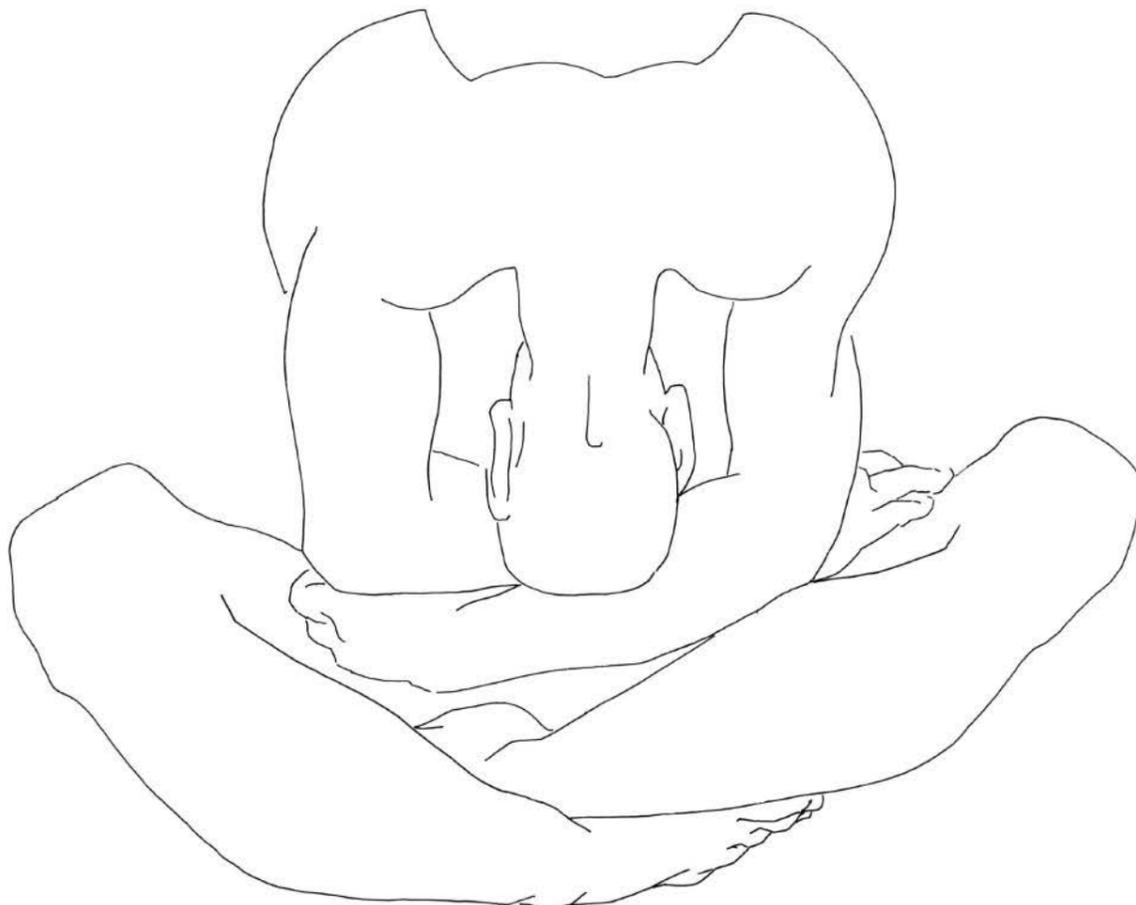
NOTAS:

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Série_noire, consultado 18 de julio de 2016, 23:12 horas.

² <http://www.diccionariobiograficoecuator.com/tomos/tomo11/12.htm>, consultado 19 de julio de 2016, 01:14 horas.

³ <http://www.diccionariobiograficoecuator.com/tomos/tomo7/p9.htm>, consultado el 19 de julio de 2016 a las 11h11 horas.

⁴ Íñigo Salvador, *Miércoles Santo. Un caso de Nuño Olmos*, Paradiso, 2013, pág. 176.



"interior"

Pilar

Dibujo de Pilar Bustos

LIBROS

El suicidio de las mujeres

Sobre *Dolores Veintimilla*.

Más allá de los mitos, de

María Helena Barrera-Agarwal

Cristina Burneo Salazar

Dolores Veintimilla *más allá de los mitos* está escrito como literatura de detectives. Su autora, María Helena Barrera-Agarwal, trabaja articulando allí la historia literaria, la nacional, el análisis jurídico y la biografía para volver a construir la obra, el hostigamiento y el suicidio de la poeta Dolores Veintimilla. Se trata de una revisión decidida y minuciosa del archivo del «caso Veintimilla», reabierto hoy por Barrera.

El relato de Barrera sobre la poeta Dolores Veintimilla y su obra es llevado con enorme detalle y no decae en la lectura cruzada de textos jurídicos, históricos y literarios. La narración inicia por un final: la madrugada en que la poeta Dolores Veintimilla decide suicidarse en la ciudad de Cuenca, el 23 de mayo de 1857. Esta decisión de Barrera no es en absoluto azarosa y nos obliga a pensar con detenimiento en el significado del suicidio de las mujeres en un contexto como aquel en que vivió Veintimilla.

Veintimilla deja una nota a su madre. El breve texto es reproducido en periódicos junto con el poema «La noche y mi dolor». En la nota de despedida, me llama la atención la elección de palabras de la poeta para su última frase: «Me he suicidado». En esta manera paradójica de situarse en el tiempo, Veintimilla deja registrada su decisión. Aquello que está por acontecer queda escrito como algo que debemos reconocer como un acto de la voluntad.

La poeta, que en algún momento se ha procurado un frasco con cianuro de potasio, es enterrada fuera del cementerio. Barrera cita aquí una disposición del derecho canónico de 1844 que prohíbe la sepultura eclesiástica de las personas suicidas y añade algo aún más significativo: «esta disposición no es tan absoluta y general que deba aplicarse en todos los casos. Solamente tiene su rigurosa aplicación cuando uno se ha quitado la vida estando en su sano juicio.» Cuando es un acto del libre albedrío, el suicidio premeditado es visto como un asesinato de sí mismo por la doctrina cristiana, por tanto, es inmoral. Por otro lado, cuando el suicidio es una expresión de la locura, «deja de ser percibido como acto motivado, es reconstruido como consecuencia no intencionada de incontrollables arrebatos», escribe Thomas Szasz, teórico de la antipsiquiatría, y añade: «esto, con el propósito de desvincular al suicida de su acto, afirmando que no ha tomado una decisión libre, es decir, se alega que éste no tiene la culpa de lo que hace, es la enfermedad mental» (*Libertad fatal: ética y política del suicidio*, 2002). La locura ha servido como justificación para reprimir

el deseo de decidir sobre el fin de la vida propia y ha tomado un cauce particular en la historia de las mujeres.

Una sociedad conservadora no puede concebir que una mujer se suicide por decisión propia. La explicación de la enajenación temporal oculta «el pecado» y permite justificarlo. Una mujer que pone fin a su vida cuando tiene a su cuidado a sus hijos o su familia es vista como una aberración. La dedicación a los otros, el sacrificio materno, el aplazamiento de sí misma, aspectos de roles impuestos a las mujeres que parecen sempiternos, son contestados de manera violenta cuando acontece un acto como el suicidio meditado de una mujer.

La investigación de Barrera-Agarwal nos obliga a pensar en esto. Es imprescindible buscar en el suicidio de Dolores Veintimilla un sentido más allá del sinsentido, lejos del «rpto de locura». Hay ejemplos que iluminan estos actos en su complejidad y en su carácter histórico. A fines del siglo XVIII, otra escritora precursora como Veintimilla, Mary Wollstonecraft, tiene un intento fallido de suicidio. Al ser rescatada, escribe: «Sólo tengo que lamentar que, cuando la amargura de la muerte había pasado, fui inhumanamente traída de vuelta a la vida y la miseria. Pero tengo la firme determinación de que esa decepción no me desconcierte; no dejaré que lo que fue uno de los actos más calmados de mi razón quede como un intento desesperado». Wollstonecraft consideraba su necesidad de suicidarse algo profundamente racional, se rehusaba a ser vista como un sujeto sin voluntad. Esto, quizás difícil de comprender, nos tendría que hacer pensar cómo hemos separado a las mujeres de sus actos de voluntad, aunque sean extremos como el suicidio, y hemos preferido llamarlas enajenadas. Sócrates y Séneca son suicidas íntegros y lúcidos, en contraste con mujeres como éstas, que optaron por el mismo acto, que, sin embargo, no ha sido leído de la misma manera, como una expresión de la integridad o como una respuesta consciente al mundo.

No se trata de la romantización del suicidio ni de su idealización, se trata de mirar en el acto de Dolores Veintimilla su potencia y su sentido, que rebasan con mucho la simple explicación del rpto. El suicidio de Veintimilla debe ser despojado de su aura romántica: no es un acto poético, tampoco una decisión despojada de un enorme sufrimiento, y sobre todo, no es un «rpto de mujer».

Un artículo publicado luego de la muerte de Veintimilla en un periódico defiende su memoria contra las acusaciones que deben haber pesado sobre ella: madre de un hijo, la suicida es vista como desnaturalizada ante el egoísmo de su decisión. El artículo dice: «La señorita Veintimilla se elevó a la región de la inteligencia, donde debía hacerse expectable a sus compatriotas, y descendió asesinada por verdugos». El artículo se refiere al terrible hostigamiento que sufrió Veintimilla por parte del clero y la sociedad cuencana tras escribir «Necrología», una defensa de la abolición de la pena de muerte tras el fusilamiento de Tiburcio Lucero, indígena asesinado frente a su familia. Aquí se halla la convergencia que fundamenta el ensayo de Barrera-Agarwal: Veintimilla hace una defensa de Tiburcio Lucero y se pronuncia contra la pena de muerte. El acoso moral que sufre a raíz de estos acontecimientos la conduce a suicidarse.

Como ha escrito Diego Falconí Trávez sobre este encuentro entre Veintimilla y Lucero en la historia nacional: una mujer escribe en defensa de un hombre indígena desafiando la autoridad patriarcal intelectual. Esta alianza histórica entre una mujer y un indígena desafía un orden que interpela no sólo a la sociedad sino también a los escritores

contemporáneos a la poeta. Sus verdugos, como dice la nota anónima, arrinconan a Veintimilla y la llevan hacia lo que hoy podemos pensar como un suicidio inducido: la decisión de responder a la violencia con la separación radical y definitiva de esa violencia, que es la muerte.

Uno de los documentos más llamativos al respecto que presenta Barrera en su amplio archivo es un texto severo y ansioso de Vicente Solano: «En nuestro siglo hay una tendencia marcada a la abolición de la pena de muerte, y esto proviene o del desprecio de la religión, o del deseo de ser trastornada la sociedad con la impunidad de los crímenes. [...] Esta mujer, con tufo de ilustrada, había hecho la apología de la abolición de la pena de muerte; y por una inconsecuencia del espíritu humano, se atribuyó un poder que había negado a la sociedad: se suicidó con veneno, porque no pudo sostener su cuestión contra los que la habían atacado». En este razonamiento falaz, el suicidio de Veintimilla es visto como una concesión a sus acosadores porque ha abogado por la vida de Lucero y, en él, por la conservación de la vida. Si seguimos a Solano, la defensa de la abolición de la pena de muerte y el suicidio provienen ambos de una salud mental precaria y por ende de una incapacidad de argumentación por su aparente contradicción: cómo quitarse la vida si se la defiende. La ilustración de las mujeres es un temor marcado en patriarcas como Solano, que opta por ridiculizarla.



Cuando Ricardo Palma escribe sobre Dolores Veintimilla y, como señala Barrera, la incorpora a las letras ecuatorianas junto a Olmedo, él también reconoce que el acoso que ha sufrido la ha empujado a la decisión de suicidarse: «La sociedad que despiadada te precipitó en el crimen, quizás un día sea menos cruel con tu memoria y *perdone tu extravío* por amor al brillo que has añadido a las letras en la patria de Olmedo». Llama mucho la atención, como escribe Barrera, que una mujer sea incorporada a este Parnaso tan lucidamente ilustrado, pero del otro lado está la limitada concepción de Ricardo Palma: espera que Veintimilla sea perdonada por su «extravío» y no comprende la gravedad del hostigamiento que ha sufrido. Es lamentable que, en la valoración de la obra de Veintimilla, Palma introduzca este reverso. Una mujer que ha dado sus letras al Parnaso nacional debe ser perdonada por pronunciarse en defensa de un hombre de esa misma nación que no tolera que ninguno de los dos eleve su voz contra los padres de ésta.

En este contexto, es Juan León Mera quien se refiere de manera más detenida a la muerte de Veintimilla, sobre todo en relación con «Necrología». «Los restos de la víctima yacen en solitario sepulcro, y el fanatismo del victimario, ¿podría quedar sin la maldición de la sociedad cristiana y culta?» Barrera comenta: «La denuncia de Mera es remarcable, confirma públicamente que el autor de los ataques públicos contra Dolores ha sido un sacerdote. Mera califica a tal clérigo de “fanático” y no se limita a reiterar tal imputación. En su frase final al respecto llama a que la “sociedad cristiana y culta” maldiga este fanatismo».

Hasta aquí, Barrera recurre a innumerables fuentes para reconstruir paso a paso el archivo que sigue al suicidio de Veintimilla, tarea fundamental, pues de este hecho se desprende lo que se hace con su poesía tras su muerte. Al no haber publicado poemas en vida, todo queda a merced de alteraciones realizadas en periódicos, versos añadidos que anuncian el suicidio y, como en el caso de Remigio Crespo Toral, la negación de que existe la poesía de Veintimilla y una reescritura de su muerte que nada tiene que ver con los hechos.

La investigación de Barrera-Agarwal es un acto de justicia poética que nos recuerda, además, que debemos revisar el pasado e interpelarlo seriamente cuando, como en este caso, el presente nos permita formular preguntas renovadas. La historia de las mujeres, las epistemologías feministas, el trabajo interdisciplinario que hace posible ir al método histórico para reconstruir los archivos de la poesía, todo esto se abre como posibilidad para perseverar en la pregunta por la literatura y el pasado. En este, aunque no se hagan explícitas sus herramientas analíticas, aparece el género como un elemento organizador. Podemos ver cómo la crítica decimonónica escrita por los patriarcas de la cultura lee la obra de una mujer, cómo lee su muerte, de qué maneras se justifica. Y esto también es importante decirlo: firme en sus argumentaciones y lúcidamente exhaustiva, Barrera-Agarwal no cae en ansiedades por dar con la verdad. Se trata de exponer e interpretar los documentos que conforman la obra de Veintimilla que dan cuenta de su vida. «La cuestión no consiste en buscar “cierta” verdad —escribe Deborah Lupton desde la crítica feminista— sino en descubrir las variedades de verdad que operan, en poner en relieve la verdad como transitoria y política y en enfatizar la posición de los sujetos como fragmentaria y contradictoria».

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

Sobre *Pequeña filosofía del devenir*

Andrés Cadena

Se dice que cada uno, al leer un libro, no hace otra cosa que encontrarse en él; o encontrar parte de sí, aquello que establece la conexión, que posibilita la identificación entre libro y lector. En tal suerte, yo puedo únicamente presentar, a vuelo de pájaro, el producto de mi lectura personal de esta *Pequeña filosofía del devenir*, de Sebastián Sacoto Arias S.

Ante todo, debo mencionar que para mí este libro es una narración. O mejor: la construcción de un

narrador por medio de sus palabras. Pero digo un narrador en tanto personaje, una psiquis y unos rasgos de individuo; porque a lo largo de todos los diversos textos y secciones, accedemos a una visión consistente del mundo. Una visión y un tono sincero —nostálgico a ratos, polémico otros, desgarrado los más— que constituyen una voz reconocible a la que nos vamos acercando a medida que progresa la lectura. Se logra ensamblar así un personaje viviente (este «yo» que nos habla en la mayoría de textos), con una agencia clara: la voluntad de expresarse. Esa visión y participación sobre el mundo es lo que quisiera desglosar fugazmente a continuación, siguiendo los acápites que nos propone el libro mismo.

Cuando reflexiona sobre el «tiempo» (en la primera sección), no lo representa a través del concepto de duración, sino como el efecto de esta duración: ese cúmulo de vivencias que constituyen al hombre. «¡Que continúe su gloriosa marcha hasta que se desvanescan sus latidos en lo desconocido!», dice la voz de este libro. En otro texto nos presenta a un personaje llamado Alicia, cuyo mundo de las maravillas no es otra cosa que su vida posible/imposible (depende de cómo se mire), un juego de prospección y retrospección ficticias, con desenlace abierto, de tono algo cortazariano.

Pero el narrador de este libro también es capaz de leer en el horizonte accidentado de la cordillera un testimonio del tiempo planetario, algo que relativiza al humano quien, perplejo, testimonia el cosmos. Páginas más allá, será un personaje capaz de abismarse por la sensación casi corporal de la paternidad, multiplicación y división de la materia, «ruptura que es pervivencia», menciona, antes de admitir que su emoción es, pese a las palabras, inexplicable.

En el segmento que aborda el tópico del «encuentro», el narrador recoge el deseo que mana del cuerpo, mediante un texto que es más bien una cámara lentísima que lame con cinematográficos planos-detalle la piel de una mujer anhelada.

Intenta encontrar las palabras para decretar el amor, y en el proceso enuncia lo que bien podría condensar una de las pulsiones básicas del libro: «Si algo mantiene andando al universo no es otra fuerza que el insondable amor que cuida sin temor y contra todo pronóstico lo bello». Allí convergen la acción con la estética, la vida y el arte, en un campo de gravitación en cuyo núcleo se encuentra el amor pasional, lo que nos devela otro rasgo esencial de nuestro personaje narrador: la pasión.

En la sección sobre el «desencuentro» accedemos a la faceta confrontativa del narrador, alguien que no teme llamar a los tiranos por su nombre, ni formular venganzas literarias que son más que eso; alguien que se indigna ante la hipocresía, la traición, la falsedad. Una indignación expresada con cierta violencia y que, no obstante, arroja como resultado un vacío, condena al sujeto al insoportable peso de la nada. «Y así permanezco / llorando y riendo rabiosamente / observando con asombro mi esperanza en hilachas», confiesa la voz en un poema. En el cuento «Final de jornada», el narrador toma esta melancolía —el dolor de lo faltante— y la lleva de lo íntimo a lo social, convirtiéndola en un adolecer multiplicado «n» veces en seres que bogan en realidades replicadas, calles idénticas, edificios iguales, rutinas prescritas. En el texto que cierra la sección, «Desencanto», el narrador nos ofrece un aforismo, quizás un haiku, en el que devela probablemente el mayor temor que se agazapa en la entraña de un encuentro: «En pocas palabras, me he convertido en el enemigo.»



La «memoria» (en la siguiente sección), para nuestro narrador, no es una suma de recuerdos; sino un relato cuyo epílogo tiene una prueba práctica: la existencia actual. Así, reconstruye su pasado ancestral, recorre espacios que nunca visitó pero que lleva inscritos en el código genético, ahonda en el concepto de «herencia» mientras se observa en el traslucido espejo que es una ventana: nunca se ve a cabalidad, mira a través de su rostro y rasgos, notando que no puede acceder al mundo sino por medio de quien es. En tal perspectiva, su herencia más que patrimonio es deber, una responsabilidad «histórica y radical», dice: «profundizar la vida en su honor; abrirme a los goces y a los tormentos; crear y recrear; dejar hablar a todas las voces que me componen; asumir el peso de la esperanza como una deuda arcana y primordial».

Aquí también el narrador hace un ejercicio global de memoria para ejercer su paternidad insertando al hijo en el relato de la humanidad: le dirige un texto que parece de ontología pero que funciona como confesión, como autobiografía. El orden dado por el lenguaje, además de ley paterna, se da aquí como testimonio sensible, búsqueda y conciencia, nuevamente ética y estética entrelazadas.

Entonces, cuando este yo-narrador nos habla del «olvido», en la siguiente parte, no se refiere a la imposibilidad del recuerdo; sino a la posibilidad de que el relato que es la memoria no trascienda a la existencia, carezca del epílogo que mencionamos antes. En un ejercicio entre lúdico y etimológico, busca definir a la *melancolía* de varias maneras, y encuentra que es la «Tristeza profunda de la historia de los hombres y mujeres que dejaron sus vidas en el camino desvanecido hacia la utopía, traicionada a diario cada vez que se la invoca»; es decir, el fracaso del ideal político desgastado en la experiencia vital de las generaciones. Pero también nos dice que la melancolía es la «Tristeza de quien descubre que ahora el futuro tiene el nombre de su hijo, como antes tuvo el suyo propio, sin que haya alcanzado gran cosa»; es decir, la desesperanza íntima, la decepción con que solemos mirarnos de cuando en cuando, en secreto, cada uno en su propio y personal espejo imaginario. En cierto sentido, el olvido que teme este narrador es llegar a lo inefable, donde ya no rigen las palabras ni hay orden posible, donde el relato —o sea la vida por relatar— acaba. Como en el poema titulado «Inefable»:

No hay palabras o metáforas
que pueda elegir

No existe lenguaje o signo
ni idea, ni razón, ni entendimiento
para expresar la muerte

La mía:
cuando toda palabra
metáfora
lenguaje
signo
idea
o razón
se hayan vaciado
de mí

La tuya:
cuando todo
eso y lo demás
deje de tener importancia

En la sección «Polis» encontramos al narrador en su faceta más terrenal, menos filosófica pero no menos profunda ni sensible. El indignado y encolerizado ser humano que tiene que alzar la voz, gritar para prevenir a sus semejantes. Advertirles de un fin de ciclo, sacarlos de la abulia, decirles en verso: «No sé entonces/Qué excusas inventaremos mañana/Cuando en nuestras manos sostengamos/El cadáver infante del futuro». Al narrador —sabemos, por todo lo que hemos leído para este punto— le duele el mundo, quiere cambiarlo, y lo acosa la posibilidad latente de no lograrlo. En el texto final, «Por qué no los odio: manifiesto personal», la voz del libro concretiza su otro, un «otros» a quienes se opone y que figuran todo lo que le es execrable del mundo humano. «Mi vida es distinta a la suya. Yo soy el producto de mi propia acción. Soy el anhelo de un futuro posible realizándose en lo real-concreto, siguiendo con los ojos bien abiertos las enormes huellas de quienes me antecedieron», les dice. Parte de ese futuro posible, de seguro, es este libro; parte de la acción propia del narrador es haber narrado, haber construido estas ideas y haberlas expresado.

Conocí a Sebastián Sacoto Arias hace más de diez años, cuando él era editor del periódico *El Camarata*, de la PUCE, y se afanaba con minuciosidad (editando, revisando, reescribiendo) tratando de asir una idea que vislumbraba con obsesiva certeza, apasionado. Alguna vez me reprochó por recurrir, en un texto mío, a la historia de un personaje que mira a través de una ventana la vida exterior. Me dijo que le parecía débil, abúlico, sin comprometimiento. Que era absurdo perderse en la contemplación, sin involucrarse. Eso le envidio de sus textos, que son acción en forma de reflexión, que laten, se desangran, lloran o interpelan; pero de ninguna manera se quedan estáticos, ni generan indiferencia. Son la negación de la abulia.

Empecé diciendo que había leído este libro como la construcción de un personaje, de un narrador que busca expresarse. En literatura, se habla de que un personaje es redondo cuando entra al texto siendo algo y sale como un ser diferente. El yo-narrador de esta *Pequeña filosofía del devenir* cumple con ello: nos deja ver cómo se transforma y, más aún, nos demuestra que tal transformación es constante e inacabable, encarnando la paradoja humana de *ser alguien* cuando «ser» quiere decir «cambiar». Posiblemente, sin embargo, el fin ulterior de este narrador sea simplemente ser. «Me expreso, y ello prueba que existo», parece que dice; pero quizás la propuesta de este libro —ilustrado con arte por el talento de Pablo Jijón— sea más contundente aún: «Me expreso, ejerciendo mi existencia».

Este libro no es un libro, es una acción, no es un testimonio ni un reflejo, es un grito: una piedra que rompe el cristal, un estrépito que anuncia una apertura, y que sobre todo nos invita a escapar afuera de donde diablos sea que estemos.

Sebastián Sacoto Arias S. *Pequeña filosofía del devenir*, Hominem Editores, Quito, 2016, 82 páginas.



Un artefacto memorioso

Óscar Molina V.

Vino, sin anuncio, a Guayaquil. Caminé por sus calles, compré artesanías, estreché unas cuantas manos y, con solo el rumor de su presencia, alborotó el atardecer de aquellos que lo habían leído; que no eran pocos. Era un día decembrino de 1957 y el poeta, según cuenta Daniel Nothaf en su crónica, intentó ser invisible. «Quiso pasar anónimo y no pudo. En ninguna latitud de la tierra podrá pasar inadvertido hombre alguno cuando ese hombre sea Pablo Neruda». Reconocido enseguida como huésped ilustre de la ciudad, Neruda respondió las preguntas de los periodistas y, a su manera, retribuyó los elogios que alrededor de él se multiplicaban: «Me interesa la literatura del Ecuador porque resume los profundos zumos vitales de la tierra. Porque no mira a Europa como otras literaturas americanas». Hubo voces que, más tarde o más temprano, discreparon directa o indirectamente con el ganador del Nobel. Y esas voces, así como los registros de su visita y de otros tantos alumbramientos capitales en la vida cultural de la ciudad, resuenan en las páginas históricas de *Memorias de Cuadernos del Guayas*.

Elaborado y publicado por la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, a propósito de su septuagésimo aniversario, este artefacto evocador contiene una selección ecléctica y revitalizante de textos que se publicaron en su revista oficial desde 1948 hasta 1971. La elección de este lapso, que aglutina las décadas de los años 50, 60 y 70, responde a que en ese tiempo «el espíritu de la modernidad» comenzaba a enraizar su estética en los creadores del puerto. Cuadros, obras de teatro, esculturas, poemas y relatos daban cuenta de esas «transformaciones profundas» en el panorama cultural. «Cambiamos todos, ciudad y sociedad, y el arte, bendito sea, tradujo esos cambios», escribe Matilde Ampuero Ochoa, editora y vocal del Directorio del Núcleo, en la presentación de estas memorias que testimonian esas variaciones. Ella fue quien escogió los textos y los dividió en poesía, narrativa, ensayo histórico, sociedad y cultura, artes plásticas y artes escénicas. Fue, además, la autora de una entrevista —incluida hacia las páginas finales— al poeta y catedrático guayaquileño Cristóbal Garcés Larrea, quien fuera director, gestor, mantenedor y difusor de *Cuadernos del Guayas* en una de sus épocas.

«No puedo decir que *Cuadernos del Guayas* era importante, sería muy vanidoso —dice Garcés Larrea en ese diálogo—, pero de allí surgieron buenos escritores, por ejemplo el admirable y querido David Ledesma Vásquez». En 1967, en el número 22 de la revista, aparecieron cinco poemas suyos, hermosos como «un grito, como un coágulo, como una mordedura». Igual de estruendosos, de vívidos y de trituradores eran los relatos del lojano Pablo Palacio, a quien reivindicaron en sus páginas en 1952. De él publicaron *Brujerías*, un relato que, como algunos otros suyos, es un portento hipnótico. Trece años después, y en sintonía con esa voluntad por acercar lo contemporáneo a esta orilla, se publicó también una brevísima selección de poesía brasileña. Eran días para acompañar o espantar el calor con los versos desolados de Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira y Mario Quintana.

Eran, asimismo, días como siempre han sido: de violencia, de esperanza, de abundancia y de escasez. De comienzos, de finales. De vida y de muerte. Estos folios blanquinegros incluyen homenajes póstumos a autores tan queridos de la época como Joaquín Gallegos Lara y José Martínez Queirolo. Cuentan, además, los pormenores del viaje del joven Luis Enrique Tábara a España para exhibir sus *naturalezas vivas* en la III Bial de Arte y recogen las opiniones de la maestra cubana Alicia Alonso en medio de un ensayo en una sala de la ciudad: «El latinoamericano tiene más espíritu para interpretar el arte (del ballet), para vivirlo, teniendo como tiene mucha más sensibilidad que el europeo y el norteamericano». Ligera y eficaz máquina del tiempo, esta compilación les entregará hallazgos de colección a los lectores que se aventuren por el interior de su espiral.

Varios autores. *Memorias de Cuadernos del Guayas*, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, 2016, 160 páginas.

Los cien números de Ecuador. Terra incognita

L lejano ya el mes de noviembre de 1998 cuando circuló el primer número de esta revista, apadrinado por las páginas del diario *Hoy* de la capital. Dirigida entonces por Paúl Tufiño M., Andrés Vallejo E. y Diego Tirita S., se propuso, según reza el editorial: «Difundir el acervo de conocimientos e información inagotable de este megadiverso Ecuador ecológico, de manera que contribuya a evitar la autodestrucción en que han incurrido tantas sociedades». Ahora, en edición de marzo-abril de 2016, ha llegado a los cien números y las primeras palabras de su columna editorial no hacen otra cosa que reforzar el propósito primigenio.

Pero el país ha cambiado, dicen sus ahora director y editor, Juan Freile y Andrés Vallejo Espinosa. No es el país de aquel año inicial en el cual ya se vislumbraban síntomas de lo que serían los preámbulos de la catástrofe económica de entonces: la dolarización de facto, la quiebra de algunos de los más importantes bancos, el feriado bancario. Ahora estamos, acaso, al final de otro ciclo y esto paradójicamente coincide con los cien números de una empresa editorial mantenida por jóvenes —no tan jóvenes ahora— que han persistido y con tenacidad han continuado la tarea propuesta. No es común este caso en la historia de nuestro periodismo más reciente. Y de esto hay que tomar nota.

El país ha cambiado, además, en lo que viene a ser el eje central de la publicación: el conocimiento y

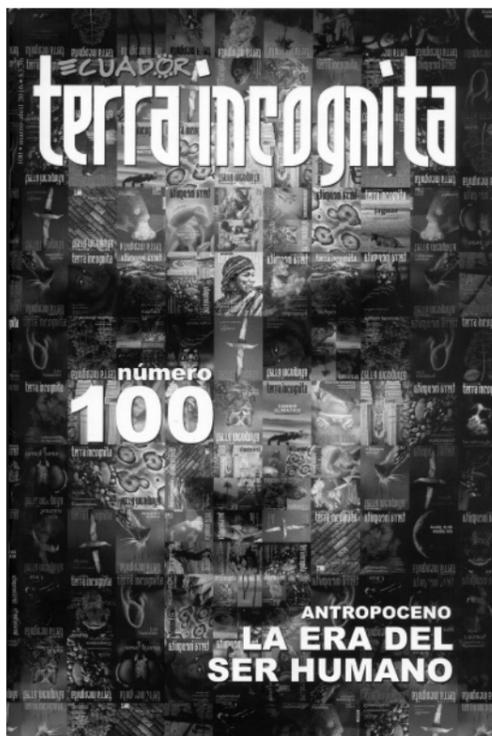
defensa de nuestro ambiente. Si bien, de una parte, «el interés ambiental ha crecido enormemente», como se dice en el editorial del número de aniversario, por otra, «la rapiña extractivista se ha profundizado y extendido a lugares que nos parecían sagrados y remotos». Han imperado, en esto último, políticas que han privilegiado la ruta del crecimiento económico en el más puro sentido capitalista, o sea crecer por crecer, aún a costa de la depredación de recursos naturales de innegable valor para la vida humana hacia el futuro; propiciar la cultura consumista y del desperdicio. Tema sobre el cual conviene pensar y repensar con mayor seriedad de lo que la opinión pública y los medios oficiales dedican al tema.

La colección de esta revista es un magnífico acervo para poder conocer el asunto. Lo que no se conoce, no se siente, y lo que no se siente, no se respeta. Esta es quizá la razón de nuestro irreflexivo comportamiento con nuestra naturaleza, una de las más privilegiadas del planeta, se dice. *Ecuador. Terra Incognita* ha marcado una línea singular en esto que cada vez preocupa más a la humanidad: la conservación y el cuidado del ambiente. Vale más que cualquiera de esas conferencias que hacen de sede a nuestro Quito.

Que nuestro país tenga una publicación sobre la naturaleza, tan cuidada gráficamente, tan bien meditada en esto que es difundir en un lenguaje asequible para el gran público el conocimiento científico, que a través de bellísimas fotografías nos permite apreciar el medio que nos rodea, es prueba suficiente como para reiterar a sus editores nuestros parabienes y desearles, como ellos mismo lo dicen, que los próximos cien números estén imbuidos del mismo espíritu inicial, de «tesón, solidaridad, ingenio, ánimo de colaboración».

¡Ah, me olvidaba! Este número cien, ornado en su portada por la reproducción del centenar de ediciones, a más de sus habituales secciones, está dedicada al tema del Antropoceno, su concepto, la urbanización, la agricultura y alimentación, las extinciones, combustibles fósiles y calentamiento global, desechos y agua y mar, todo ello dividido por magníficas fotografías de Jorge Anhalzer y Murray Cooper. Lugar destacado en el trabajo gráfico lo tiene también Andrea Davoust. IZ

Ecuador. Terra incognita, Una mirada diferente al Ecuador, número 100, marzo-abril 2016, 58 páginas.



Zoila Ugarte de Landívar.

La escritora, pensamiento y obra

Raquel Rodas Morales

La matriz de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, fiel a su objetivo de incrementar, fortalecer y difundir la creación intelectual de la población ecuatoriana nos ofrece a través del libro *La escritora, pensamiento y obra*, el singular legado de una mujer costeña, Zoila Ugarte de Landívar (El Guabo, 1867-Quito, 1969), una intelectual ecuatoriana y figura latinoamericana de los siglos XIX y XX.

Zoila Ugarte mujer ilustrada, brillante e incorruptible, desde su tribuna de pensamiento criticó sin reparos algunas ejecutorias del general Eloy Alfaro. Fue identificada con un flanco del liberalismo radical: el placismo, contrario al alfarismo oficial, razón por la cual fue vilipendiada y perseguida. Sus detractores, incapaces de doblegarla con sus diatribas y amenazas, la incineraron en efígie. Lejos de aniquilarla con esta parodia de represión, la fortalecieron en su comprensión de la política y en el análisis de los intereses subterráneos que mueven a ciertos militantes fervorosos.

Su condición de periodista intrépida y frontal, más su condición de mujer «desobediente», sin duda influyeron para opacar su pensamiento y sus acciones patrióticas y para mezquinar su posicionamiento en el imaginario histórico del país. Esto no pasó con Manuel J. Calle, Gonzalo Córdova o Luis Napoleón Dillon que proclamaban la misma tendencia y su apoyo a Leonidas Plaza.

Zoila Ugarte fue liberal a toda prueba y durante toda su vida, como lo reconoció el maestro, escritor y Académico de la Lengua, Justino Cornejo: «Doña Zoila... es liberal radical de pura cepa, ha sido y sigue siendo»¹. Cornejo señaló que el ostracismo al que se le sometió a Zoila Ugarte se debe a haber sido diferente, una mujer que no se rigió por los cánones de la época que mandaba a la mujer el silencio y la reclusión doméstica. El crítico Cornejo fue un admirador incontrovertible de Zoila. Enfatizó que ella fue «una maestra de las más excelsas, artista de las mejores², periodista valiente que manejaba la péñola cual si fuera un trozo de candela»³.

Ni en esa hora —y peor después de un siglo— cuando la teoría ha analizado a profundidad las raíces y fosforescencias del poder, en cualquiera de sus presentaciones públicas y no tan públicas, se puede canonizar a Eloy Alfaro. Fue un hombre de excepción por sus virtudes cívicas, su clarividencia social, su tenacidad y frontalidad en las acciones; un presidente que impulsó cambios radicales que transformaron poco a poco la faz del país; pero también reprimió cruelmente a sus adversarios y tuvo intereses financieros que beneficiarían a una clase económica particular de la que él formaba parte. También Plaza tenía sus jugadas propias y no está exento del juicio de la historia.

Zoila Ugarte vio esas contradicciones en Alfaro y las señaló públicamente en su columna «Plumadas» que mantenía en el periódico quiteño *La Prensa*. Estas crónicas y reflexiones de la periodista orense son parte de *La escritora, pensamiento y obra*. Zoila Ugarte de Landívar, obra que la Casa de la Cultura Ecuatoriana ha tenido el acierto de publicar.

El pensamiento de Zoila Ugarte comprende tres tomos. El primero (2015) recoge las plumadas ugartianas, desde los bisoños artículos de expansión de su espíritu quinceañero, libre y apasionado,



recogidos de las revistas *Ondina del Guayas*, *El Tesoro del Hogar*, *Flora*; otros más serenos y profundos extraídos de *La Ilustración*, *La Tribuna*, *Alas*, *Patria*, *La Mujer* y del *Boletín de la Biblioteca Nacional del Ecuador*⁴ (mientras ella estuvo como directora de la institución) hasta semblanzas tan exquisitas como aquella dedicada a un héroe de guerra, un incógnito soldado de la independencia que fallece en Guayaquil a los 115 años. Este primer compendio también integra artículos en torno a las mujeres, a la niñez y a sus derechos. Zoila Ugarte de Landívar rompió con su grito, a inicios del siglo XX, el silencio indiferente ante la condición oprobiosa de la mujer y de los niños expuestos a una precaria vida.

En el segundo tomo del libro (2016) constan los artículos de opinión publicados en el periódico quiteño *La Prensa* cuya dirección asumió en un período de grave agitación política, entre 1910-1911. Son escritos llenos de efervescencia patriótica de una periodista de pulcro oficio que no admite ni la mínima sospecha de corrupción en el ámbito público, llamado a servir y no a engañar a la ciudadanía. Son registros históricos de una época convulsa y decisiva de nuestro país.

El tercer tomo (2016) integra escritos históricos, crítica literaria y de arte, conferencias, alocuciones y misceláneos.

Su espíritu penetrante y la disposición de su talento hacia la escritura se evidencian desde su temprana juventud (15 años)⁵ cuando traza con su «mano débil e inexperta» bajo el seudónimo de «Zarelia» ágiles textos con resonancia poética. Zoila Ugarte tuvo siempre vocación inquebrantable y gozosa hacia la escritura y la lectura. Pese a su severidad en el juicio, Zoila nunca perdió esa inquieta curiosidad y sencillez de la infancia. Fue siempre una niña ávida de conocimiento y desbordante de cordialidad para compartir con los otros. Sedienta de saber y de comunicación un lejano día: 16 de septiembre de 1969, cuando cumplía 102 años, morirá escribiendo... Sobre un papel cualquiera, la letra tiembla, se sobrepone, se empecina en caerse, se adelanta a volar...

El amplio y profundo conocimiento de la lengua, la pulcritud y fineza del estilo de Zoila Ugarte, con suma de méritos le habrían acreditado para ser la primera mujer en integrarse a la Academia Nacional de la Lengua, a la que pertenecía también con suma de méritos su colega y admirador Justino Cornejo. No ocurrió así y no tenemos que esforzarnos mucho para explicarnos las razones.

No solo como escritora sino por su vida sobria y ejemplar y su constante interés en el análisis de la condición femenina, Zoila Ugarte es una de las mujeres trascendentales de la historia nacional. Fiel a mi oficio me detendré en este tema.

No me cabe ninguna duda, Zoila es la primera y más importante feminista del Ecuador. Es la primera que se reconoció como tal y llevó con honor ese título. Con la apostura intelectual que le caracterizaba usó sin reparo en sus escritos y en sus discursos públicos la denominación de feminista, un atributo que hasta ahora, siglo XXI es interpretado equívocamente o con recelo. Zoila es la primera fémina ecuatoriana que anima y honra públicamente a las otras. A través de su pluma las demás mujeres conocieron a sus antecesoras, a las patriotas que allanaron el camino de las conquistas sociales y buscaron un lugar de significación para sus pares.

Dice sobre Manuela Cañizares:

¿Quién es aquella mujer que se hombra con los próceres de Agosto?

Su estatura es también procerosa, noble su continente, su rostro irradia los fulgores de la inmortalidad, ciñe la corona inmarcesible de los héroes.

¿Quién es? Es Manuela Cañizares, el alma de la insurrección de 1809, la mártir de sus convicciones republicanas. ¡Echad laureles a sus pies!⁶

Su escritura incorpora sin prejuicio al sujeto femenino en la relación dialógica. En su producción literaria y periodística, para incentivar los cambios necesarios y revocar la condición femenina subalterna, acude a ejemplos de pioneras y de cambios positivos que ya ocurrían en otros países. Sus artículos reconocen y exaltan la participación de contemporáneas de altura intelectual y relevante activismo social como Mercedes González, Dolores Sucre, Cornelia Martínez, Isabel Celi, Emelia Galarza, Ángela Carbo, María Angélica Idrovo, Victoria Vásquez Cuví, Matilde Hidalgo, Dolores Jaramillo. Cuestiona la situación de la mujer en el país y en el mundo, los prejuicios hacia ellas, reflexiona sobre la ley de elecciones, la educación, las oportunidades de crecimiento intelectual y apertura ocupacional que las universidades europeas abren para la mujer moderna, la igualdad de sexos, la trata de mujeres, las madres solteras, los niños en riesgo. Sobre la violencia sexual que legitima la prostitución dice:

En pleno siglo XX se explota el hambre y la sed de la mujer; se compra su animalidad, se desarrollan ex profeso sus instintos sexuales, los que tienen una función natural, son artificiales para disfrute del macho. Lo hacen descender de su pedestal de madre, ciegan sus fuentes de vida, asesinan sus instintos sanos y la hunden en el fango extraviando las inclinaciones de su ser.⁷

La celebridad intelectual de Zoila Ugarte le permite la dirección de la revista *La Mujer* creada en 1905 por un grupo de hombres de letras. En este medio impreso, original para la época y creo que para todo tiempo, Zoila cuenta con la colaboración de muchas de sus amigas, honradas de formar filas bajo su sapiencia. En *La Mujer* propone: «Trabajaremos por ella y para ella. No pediremos nada que ataque los derechos ajenos, queremos que se la coloque allí ella misma gracias al perfeccionamiento de sus facultades»⁸.

Zoila Ugarte de Landívar fue una adelantada, una precursora indiscutible de los derechos de las

mujeres. Con su pluma plantó ideales y bosquejó proyectos que lamentablemente tardaron mucho tiempo en admitírselos como necesarios y posibles, pero aún así su pensamiento contribuyó a resquebrajar el sexismo dominante. Muchas voces masculinas respaldaron sus propuestas y de las mujeres reunidas en torno a ella.

Gracias a la discusión y participación pública, a la lucha sostenida y leal hacia el conjunto de mujeres ecuatorianas y, por qué no, gracias a un congruente ejemplo de vida, se conquistaron las primeras reivindicaciones de las ecuatorianas en la época liberal y juliana. Los legisladores dieron paso a derechos en favor de la mujer como la inserción al mundo laboral (1895), matrimonio civil (1902), Ley de divorcio (1910), sufragio (Constitución de 1906, voto tácito, Constitución de 1929, voto expreso). Lo más difícil de conseguir fue el derecho a la libre administración de los bienes heredados o Ley de emancipación de la mujer casada (1911). El derecho a la capacitación de la mujer para el trabajo, Escuelas de Artes y Oficios, se alcanzó en 1925.

Hipatia Cárdenas, María Angélica Idrovo, Emelia Galarza y su hermana Rosaura son figuras claves en la defensa del sufragio femenino a comienzos del siglo XX pero, sin duda, Ugarte es la que rompe la brecha y la que exhibe las más contundentes razones.

Zoila abrió el camino a Matilde Hidalgo, la primera sufragante⁹. No solo predicó y difundió a través de la prensa las razones epistemológicas e históricas por las que las mujeres tienen derecho a pronunciarse igual que los varones sobre el destino del país y el mejoramiento de la vida cotidiana a través del voto, sino que fue amiga e interlocutora de la doctora Hidalgo cuando esta iniciaba su ejercicio profesional en Quito. Las dos mujeres —Zoila pasaba ya de los cincuenta años y Matilde de los treinta— dialogaban sobre asuntos importantes del país, ambas se movían en escenarios impredecibles y se fijaron retos difíciles¹⁰.

Al cabo de un siglo, Matilde ha conquistado referencia nacional e internacional¹¹, Zoila no toda la que se merece¹². La lectura de estos libros puede contribuir a ubicarla en el sitio que le corresponde.

El material de los tres tomos sobre la obra de Ugarte es producto del amor imperecedero y excepcional de una nieta con su ilustre abuela. Es el fruto de un trabajo paciente, silencioso e inquebrantable de Miriam Landívar Silvers durante largos años escarbando en las bibliotecas del país, en los archivos oficiales y en los cajones familiares, llevada del único propósito de evidenciar, compartir y consagrar el trabajo periodístico, la visión política y humanista, el compromiso permanente de Zoila Ugarte con la ética, el bien colectivo, el feminismo y el valor poderoso e insobornable de la palabra.

NOTAS:

¹ Cornejo, Justino. *Doña Zoila*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1938.

² A los 40 años de edad Zoila entró en la Escuela de Bellas Artes. Bajo la dirección de profesores extranjeros aprendió dibujo y pintura, litografía y escultura. Realizó obras magníficas y consiguió varios premios.

³ Cornejo, J. *Ibid.*

⁴ Ejerció el cargo de Directora de la Biblioteca Nacional de 1912 a 1920. Ver: Rodas Morales, Raquel. *Zoila Ugarte de Landívar*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1910. [Biografías, N° 10]

⁵ Tuve la suerte y el placer de elaborar la biografía de la pensadora orense, de buscar su huella en los lugares por donde esta sabia mujer transitó colmada de aptitudes y de convicción sobre el quehacer individual nunca insignificante y sobre la construcción de

un futuro más amable para los pueblos de su patria.

⁶ Revista *La Ondina del Guayas*. Guayaquil: agosto de 1909.

⁷ Columna «Plumadas». *La Prensa*, 1° de septiembre de 1910.

⁸ Destacado de R. R.

⁹ Estrada, Jenny. *Una mujer total Matilde Hidalgo de Procel*. Universidad de Guayaquil, 1980.

¹⁰ Ugarte de Landívar, Zoila. «Matilde Hidalgo de Procel». En *El Día*, 30 de noviembre de 1947.

¹¹ Matilde Hidalgo es reconocida internacionalmente por ser la primera bachiller, la primera universitaria que completó sus estudios, la primera médica y la primera votante.

¹² Cuando muere Zoila Ugarte, Matilde Hidalgo escribe un poema entrañable en el que la proclama como «Zoila de América». Rodas, Raquel, op. cit. p. 405.

La Escritora. Pensamiento y Obra

Tomo I *Zoila Ugarte de Landívar, Semblanzas, Necrologías y Feminismo 1892-1948*. CCE Benjamín Carrión. 2015

Tomo II *Periodismo de Opinión. Periódico La Prensa Columna Plumadas 1910-1911*. CCE Benjamín Carrión. 2015

Se anuncia que el III Tomo que recoge otros textos de prosa se publicarán en el Núcleo de El Oro de la CCE.

El realismo mágico de Solá Franco

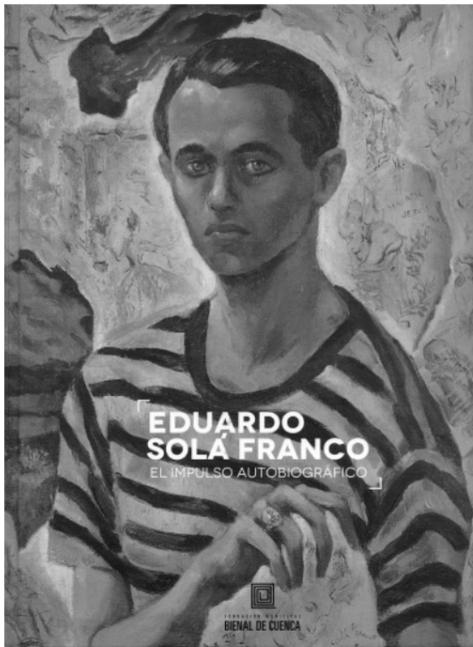
Jessica Zambrano Alvarado

El eclecticismo de Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915-Chile, 1996) toma elementos del pasado para dialogar con el presente, con los cuestionamientos que se hacía del entorno y su homosexualidad, en una época en la que el arte moderno en Ecuador estaba tomado por activistas de izquierda que pretendían representar la vida del indígena y ficcionar la lucha que iniciaría después desde las bases. A Solá Franco sus coterráneos lo llamaron «trasnochado». Joaquín Gallegos Lara, el autor de *Las cruces sobre el agua*, lo mandó a golpear por escaparse de las coordenadas estéticas e ideológicas que regían el arte en el país. A Solá solo le interesaba seguir creando, aunque sentía el desprecio y la incompreensión en su territorio.

Los cuerpos masculinos de Solá Franco son tonificados y si no están desnudos sus prendas ligeras insinúan siempre los genitales. Sus cuerpos, siempre alargados, mantienen el ideal estético de la antigua Grecia o las figuras que incendiaron el arte en el renacimiento —que inició en Italia, durante el siglo XV— con la tradición de la belleza del cuerpo al descubierto. La obra de Solá Franco está marcada por la espiritualidad que hereda de su madre y las raíces de la mitología griega, en la que, con el devenir de su obra, se reconoce a sí mismo como un minotauro en el laberinto. Por eso constantemente se reescribe y vuelve a pintar sobre lo ya pintado.

La constancia con la que trabajó Solá, de forma estética y temática es una de las claves que analiza el historiador Rodolfo Kronfle en los textos de *El impulso autobiográfico* (2016), la primera publicación de la colección Los Nuestros, con la que la Fundación Bienal de Cuenca pretende incidir en la narración de la historia del arte en Ecuador.

El impulso autobiográfico analiza los cuadros que residen en colecciones privadas y públicas; el trabajo poético, narrativo, dramaturgico, cinematográfico y dancístico que construye Solá. Paralelo a este



proceso aparecen fragmentos decisivos de sus diarios —divididos en 14 tomos escritos e ilustrados en acuarelas y collage durante 54 años de su vida, desde su primer viaje, solo, en 1935—, los cuales se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia, por su decisión, y no en «ese lugar donde nació desprovisto de historia y esplendor», como solía decir en sus escritos.

Solá se describe a sí mismo como un pintor narrativo. «Cuento con mis personajes, figuras y colores una historia vivida o avizorada... y dejo que el espectador que mirar mis óleos, sienta y piense libremente, de acuerdo a su universo personal, mis cuadros están ahí. Y cada uno debe vivirlos a su modo», dice en una entrevista de 1976. En obras como «Después de la guerra», un cuadro de 1947, avizora la psicodelia de los siguientes años en los márgenes, la fiesta terminada de la opulencia que no tiene más que un pedazo de pan para nutrirse y, desde el fondo, el hombre destruido y mutilado que se aproxima y al que los personajes en primer plano no quieren mirar.

En «Los amantes pobres» (1952), cuadro que forma parte de su división «temas ecuatorianos», o en su retrato «La chica del Follies Bergere y su triste fin» (1971), Solá se concentra en la mirada de sus personajes desde su romanticismo y melancolía, los recrea en el tiempo y, a diferencia del primer cuadro, cada vez narra más. «Y despierta el hombre de sus pensamientos al mundo encerrado en el espejo. Corren los ojos las paredes de piedras de casas, y cuenta las ventanas más altas iluminadas por el sol, y sube más alto aún. Las ventanas cubren los cielos, el hombre ha cubierto el espejo y más allá busca los paisajes de la infancia, los sueños mágicos...», escribió en 1957.

Resulta imposible —dice Kronfle— revisar la totalidad de sus diarios ilustrados sin caer en cuenta de los matices irónicos de muchas observaciones, que aproxima esos volúmenes a estéticas mucho más recientes en el tiempo a pesar de haber sido gestados desde 1935. Podríamos llegar a nombrar a Solá, inclusive, como un proto-apropiacionista: evidencia sobra para confirmar los permanentes guiños y citas al arte y estilos del pasado que se resignifican para sus propios fines. Y lo más excepcional es que todo esto se logró sin seguir ninguna doctrina, movimiento o escuela de su tiempo. Solá era ecléctico antes de que esté de moda serlo. Para su mala suerte habitó en el tiempo y lugar equivocados.

Solá se describe a través de los seres que admira, como cuando en *Gauguin*, una de las más de cien

obras de teatro que escribe, fija un manifiesto de sí mismo como artista a través de la voz del pintor que representa: «En el artista se seducen los sentimientos y las más delicadas sugerencias de lo invisible y en consecuencia los más abstractos elementos de la mente que él transmite. El arte del futuro aspira a dar una forma a estos elementos más que a reproducir la apariencia de las cosas como las conocemos».

Este libro toma como punto de partida la exposición homónima que se montó el año pasado en el Museo de Arte Moderno de Cuenca. Fija momentos de Solá Franco para develarlo desde su trabajo íntimo, rectificar el desprecio que vivió en su tiempo y sitiarlo, al menos en un intento, en el lugar que le corresponde dentro de nuestra historia, desde el reconocimiento de su humanismo y su universo particular.

Rodolfo Kronfle. *Eduardo Solá Franco. El impulso autobiográfico*, Fundación Municipal Bial de Cuenca, Cuenca, 2016, 366 páginas.

Vida y obra de Modesto Larrea Jijón

En elegante formato y cuidada edición apareció hace pocos meses un libro dedicado a la vida y obra de Modesto Larrea Jijón (1890-1957). El trabajo que ha significado la investigación y la escritura de este notable hombre público se debe a un nieto suyo, Fernando Larrea Estrada, quien, antes que ser un estudioso de la historia, ha dedicado su vida a las ciencias económicas y empresariales. Este hecho, de por sí meritorio, muestra el afecto que el autor ha tenido para explorar algunos de los capítulos más destacados de su abuelo, curiosear en los antecedentes familiares, explorar repositorios documentales, en especial familiares, y escribir una obra que sin duda constituirá fuente de primera mano para entender nuestro siglo XX y una de sus más interesantes etapas políticas.

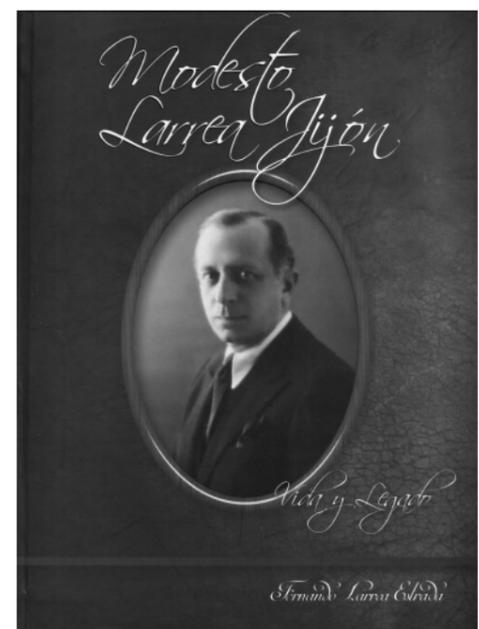
El libro ha sido concebido en varios escenarios. El primero, alusivo a los tiempos en los cuales vivió Modesto Larrea Jijón y las principales líneas de su pensamiento, como respuesta a las circunstancias que le tocó presenciar y protagonizar; el segundo, referido a las líneas principales de su vida, más enfocado en la genealogía del personaje; un tercero, a lo que significó la hacienda Pisanquí en la vida y en la economía de la familia; luego, dos capítulos de la historia de nuestro país en los que Larrea Jijón tuvo un protagonismo de alcance nacional: la revolución juliana, de la cual fue vocal de la primera junta provisional de gobierno (julio de 1925-enero de 1926) y la guerra de los cuatro días, con el antecedente de su postulación presidencial en las elecciones de noviembre de 1931; y, por fin, su legado a la posteridad, en la línea de lo que alguna vez señaló Ortega y Gasset: la historia no solo es vivencia del pasado sino necesariamente proyección al futuro.

Modesto Larrea Jijón fue descendiente de una de las familias de mayor prosapia en nuestro país con raigambre desde los tiempos de la colonia. Biznieto de Manuel Larrea y Jijón, primer marqués de San José, a la par que heredó noble linaje, con todo lo que aquello significó de prestancia social, cumplió un papel importante en la vida política de nuestra república compartiendo posiciones más bien heterodoxas en lo que se suponía debía ser el comportamiento de un terrateniente de ascendencia nobiliaria.

De entre los varios rasgos de esta peculiar personalidad de un aristócrata, como fue la de Larrea Jijón acaso sea este último, el de su heterodoxia, el más interesante y sugestivo para las presentes generaciones. Fue, como Juan Manuel Lasso, un personaje que no siempre se amoldó a lo que se creía estaba llamado tanto por su linaje como por su posición social. Fue liberal, al punto de contradecir con su candidatura a la de la derecha política personificada por la de su cercano pariente, Neptalí Bonifaz, y, como se dijo, fue parte del primer gobierno de la revolución juliana, con tesis opuestas a la hegemonía plutocrática de entonces, que abrían las puertas al socialismo.

Esta posición tan peculiar suya o, más bien, tan extraña para quienes podrían exigir consecuencia con los intereses de su clase, puede explicarse, acaso, por la influencia recibida por Larrea Jijón en Francia, cuna de la Ilustración, en los varios cursos de ciencias políticas, económicas y sociales que frecuentó en la Universidad de la Sorbona. Se especula, además, que su cercanía a la masonería, debe haberle proporcionado un mayor apego al culto de los valores del hombre, cercanos a la justicia distributiva y a la fraternidad, tan en boga luego de la revolución francesa.

Varios capítulos de la vida de Larrea Jijón ilustran la forma como un liberalismo al estilo roussoniano, en el significado más propio de este término, permitían que adopte posiciones rayanas con la utopía pero, a la vez, cargadas de un idealismo ejemplar. Baste citar su segunda candidatura presidencial, en 1952, a las puertas mismas del día de las elecciones, con el objeto de salvar la unidad del grupo político



al que pertenecía, el Movimiento Cívico Democrático Nacional, luego de la renuncia a su postulación por parte de Eduardo Salazar Gómez, sabiendo con certeza que iba a ocupar el último lugar en las preferencias electorales, como en efecto así ocurrió.

Este libro es, entonces, un primer paso para conocer la personalidad del personaje, disponer de datos y documentos de valía para adelantar nuevas investigaciones, incitar a un historiador a trazar con mayor detalle la vida de este político, repasar incidencias de un ilustre tronco familiar, todo lo cual constituye el mérito del autor de este libro, a quien habría que felicitar por su interés en ofrecernos una obra que no se podrá olvidar en la historiografía de nuestro siglo veinte. IZ

Fernando Larrea Estrada, *Modesto Larrea Jijón. Vida y legado*, Quito, Pacheco diseño e imprenta con el auspicio de INSOTEC, 2015, 206 páginas.

UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA OBRA DE ALFREDO COSTALES

Juan López Escorza

En la mayoría de casos cuando volvemos a releer una obra nos vienen nuevas ideas que antes no imaginamos surgirían cuando la leímos por primera vez. Esto es lo que efectivamente me sucedió al volver a revisar algunas de las obras de Alfredo Costales tomando en cuenta que su producción es extensa, pues alcanza aproximadamente unas doscientas publicaciones entre artículos, folletos y libros, la mayoría de temas antropológicos y otras pocas relacionadas con temas de historia, algunas escritas con la colaboración de su compañera de vida e investigadora Piedad Peñaherrera. Sin embargo, no es nuestro afán tratar sobre el reconocimiento a su amplia producción; sobre este aspecto se han escrito algunos artículos en diferentes medios y con una muy merecida razón más aún si dicho autor acaba de hacer su transición en el mes de mayo de 2016. En este sentido, las siguientes líneas buscan brindar una idea general alrededor de las temáticas principales de su obra; y, por otra parte, señalar algunos planteamientos que consideramos necesarios para ampliar nuestro acercamiento a la misma.

Algunos términos —por supuesto no nuevos pero no comunes— se han utilizado en distintos medios para referirse a la formación de Costales, en algunos documentos lo llaman etnógrafo, en otros etnólogo, o investigador. Sin embargo, todos estos denominativos no son más que herramientas o métodos fundamentales comúnmente utilizadas en la ciencia antropológica; pero a pesar de haber sido utilizadas frecuentemente a lo largo de su vida, también vemos un fuerte vínculo con la historia, por lo que nos parece más razonable referirnos a él como etnohistoriador, pues no dudamos que, de alguna manera, su generación fue receptora de la etnohistoria mexicana surgida a inicios de los 50s y que tuvo cierta acogida en Sudamérica¹. Algunos autores lo catalogan como uno de los pioneros de las ciencias humanas en el país,

además de convertirle en una fuente muy recurrente no solo dentro del sector académico sino también para algunos movimientos sociales y culturales de aquellos años, quizás se ha extendido mucho más en estos últimos ya que en la actualidad es frecuente encontrar referencias o alusiones a su trabajo en un importante sector del activismo social en el que se incluyen varios actores políticos y culturales.



Alfredo Costales. Dibujo de Jean Pierre Reinoso

nacen como una respuesta ante la necesidad de entender nuestros procesos culturales, desconocidos e ignorados por muchas causas. Se convirtieron en una alternativa más amplia frente a la limitada visión folklorista de la cultura. El término folklore, acuñado en 1846 por W. S. Thoms, hacía referencia por lo general a las «antigüedades populares», pero que según su propio inventor, el significado de este término era «saber del pueblo». Algunos folkloristas se esforzaron en brindar a su propia corriente una base teórica sin tener mayor éxito y sustento para las nacientes ciencias humanas. La primera mitad del siglo XIX verá los profundos huecos metodológicos e insustanciales argumentos del folklorismo y en su lugar el importante ascenso de la etnología cuyos trabajos se basaron en amplias etnografías especialmente sobre pueblos no europeos. Viendo el éxito de la etnología, esta se empezó a aplicar en Europa permitiendo estudiar todo aquello que el folklore ignoraba².

Prácticamente para mediados del siglo XX la etnografía alcanzó su mayor apogeo en cuanto al amplio número de estudios y a su fortalecimiento teórico y metodológico. Pronto, el ámbito académico expandió la etnología para los estudios socio-culturales en todas las regiones incluyendo Latinoamérica. Por esa misma época, los términos etnografía y etnología se usaron indistintamente para hacer referencia a las ciencias humanas, sin embargo, de lo cual su diferenciación estaba ya muy bien delimitada por los estructuralistas (1958) quienes señalaron que la etnografía se encargaba de reunir datos mientras que la etnología en hacer su interpretación. Sin embargo, en una escala más amplia y según el avance que tuvieron las ciencias humanas, estos métodos recayeron en una sola ciencia, la antropología, la cual enriqueció teóricamente la etnología y fortaleció el método etnográfico. Este método no es más que la primera fase del trabajo de campo o también llamada «aproximación antropológica»; aquí juega un papel importante la personalidad del investigador para establecer su relación con el campo; entiéndase como campo al lugar al cual el etnólogo se traslada para observar la vida de una sociedad y recoger la información proporcionada por los individuos (interesados) que la componen.

Como se mencionaba anteriormente, una de las principales vocaciones de Costales fue justamente su capacidad para obtener datos a partir de un método etnográfico. De hecho, su temprana interacción con distintas sociedades, sobre todo indígenas, le permitió recoger una amplia gama de datos que se refleja a lo largo de toda su obra, insertando también una perspectiva diacrónica a sus análisis. En este sentido, encontramos una profunda relación entre la etnología y la historia, donde en muchos casos los datos están tratados desde un proceso histórico más que desde una teoría etnológica. En todo caso, es una de las primeras e interesantes aplicaciones de investigación interdisciplinaria en el país, sin dejar de lado que existe un importante debate teórico desde el apareamiento de la ciencia social y de la historia, marcada en cierto modo por los ideales positivistas.

Durante la época de su mayor producción ya se aplicaban varios enfoques teóricos y se construían nuevos entornos al estudio de las sociedades. Pero este avance iba a la par con importantes cambios sociales y culturales especialmente en las poblaciones indígenas ecuatorianas que habían comenzado un proceso de reivindicación histórica. Los temas tratados por Costales

tales como las representaciones mítico-sociales, las ritualidades, la etnicidad, etc., tuvieron gran interés coincidiendo con dos eventos importantes: por una parte, la revolución agraria en los 60s, y por otra, el levantamiento indígena de los 90s a través de los cuales nuevos actores se insertan en la vida pública, política y social del Estado. Al igual que en muchas otras sociedades de la región donde el conocimiento generado desde las ciencias humanas no llega a la gran mayoría, la sociedad ecuatoriana ignoraba el verdadero impacto de estos eventos.

En esos años y para quienes estaban inmersos en estos procesos surge un gran interés por el pasado, momento apropiado en el cual Costales retoma las ideas del padre Juan de Velasco, de quien fue un defensor acérrimo. Al respecto, en su libro *Karapungo* (1960) escribe: «Enunció los hechos sin enfatizar las conclusiones, planteó problemas para que el futuro tratara de solucionar el enigma del pasado y allí quedan su intención y pensamiento como guía certera». Costales concebía a las poblaciones del antiguo Ecuador dentro de una única unidad política centralizada, llamada por el padre Velasco como el Reino de los Shyris, el cual abarcaba la mayor parte del territorio actual del país. En defensa de esta idea, criticó abiertamente los trabajos de Jijón y Caamaño aduciendo que éste tendía a reducir las fronteras del territorio de los Quitus. Buscó sustentar este argumento con indicadores etnohistóricos en su libro sobre los Duchicela (1987), donde analiza las posibles representaciones mítico-sociales de la autoridad y el entronque dinástico del antiguo Reino de Quito con la estirpe imperial cuzqueña al momento de la conquista inca del territorio quitu-cara³.

Dentro del mismo campo investigativo, encontramos en su obra importantes aportes sobre etnomusicología indígena y afro-ecuatoriana especialmente en su libro *Lo indígena y lo negro* (1995) en donde se ha registrado los rasgos esenciales de lo que hoy es parte de la tradición musical de estos pueblos, rasgos con menos alteraciones que hoy en día, lo cual en sí mismo es un gran aporte. Al momento de definir a los afros e indígenas, decía:

El negro por naturaleza es alegre y eso le hace creativo; en contraposición al indio, sumergido en sí mismo, taciturno pero igualmente creativo, caminan juntos en la eclosión de la sangre y ambos han hecho esa cultura de trópico, donde lo caliente, lo estruendosamente rítmico, avasalla a la del altiplano igual a un de profundis recostado en su propio ataúd de montañas.

Podemos también resaltar la utilización de métodos cuantitativos en algunos de sus documentos con énfasis en varios grupos étnicos como los colorados, los salasacas, los puruháes, los kichwas y los shuar, entre otros; al igual que un amplio interés por las lenguas ancestrales de estos pueblos. De hecho, es frecuente encontrar análisis etnolingüísticos en

su obra especialmente sobre la lengua kichwa, sustentados en mayor medida por su propio trabajo etnográfico. Por otra parte, aporta no solamente sobre lo indígena y lo afro sino también brinda elementos para la definición del mestizaje, en especial el mestizo de la colonia y sus derivaciones tales como el chagra al cual dedica uno de los primeros análisis formales en su libro *El Chagra: estudio socio-económico del mestizaje ecuatoriano* (1962). De hecho es común encontrar en muchos trabajos un análisis vinculado entre uno y otro, es decir, entre lo indígena y lo mestizo como se muestra también en su obra *El Quishihuar o «El árbol de Dios»* (1981).

Aunque su producción se rige estrictamente al objeto de estudio, algunos investigadores encontramos en su obra una marcada tendencia hacia el indigenismo. Esta postura podría responder a varios aspectos como la observancia y contacto regular desde su niñez con las poblaciones indígenas, o quizás por el afán demostrado por el autor de brindar una explicación razonable sobre el proceso histórico y cultural de los pueblos indígena y mestizo. Al abordar el estudio de estos grupos étnicos, se encuentran algunos procesos complejos y de seguro de gran preocupación para Costales, uno de ellos, el de la aculturación. Este término define un proceso de contacto cultural a través del cual las sociedades o grupos sociales asimilan o reciben rasgos culturales de otras sociedades por imposición. Dicho término era comúnmente usado en la época de Costales por la etnología «culturalista» de los 50s y 60s y como parte de aquellos aspectos que tienen que ver con el cambio cultural. De hecho, y según muchos autores, la mayor parte de estudios sobre aculturación se han realizado en el continente americano, especialmente en los altiplanos de América Latina, sin embargo de lo cual, para algunos antropólogos estos estudios siempre han tenido un carácter muy general ya que los casos de aculturación según Wachtel (1973) responden a modalidades distintas tales como asimilación, disyunción, sincretismo, etc. A pesar de la afinidad que tienen varios actores e investigadores con su obra, no podemos negar que también tiene un gran número de críticos especialmente en la actualidad. Esto en relación con sus interpretaciones alrededor de algunos temas relacionados con nuestra etnohistoria precolombina, discusión que nos podría tomar muchas hojas pero que debería entrar al debate actual. A mi modo de ver, y entre otros aspectos que podemos resaltar de su obra, se denota una importante cantidad de datos de campo que sobresale más que su propia interpretación sobre los procesos culturales.

Lo anteriormente dicho debe ser una motivación para dar continuidad a los temas investigados por Costales, en la que propongamos un análisis actualizado y contrastado de los amplios datos a la luz de las investigaciones de hoy. En otras palabras, su obra sigue generando una necesidad imperiosa de analizar, rescatar y preservar algo de lo que todavía nos falta por conocer y analizar del intrincado proceso cultural de nuestros pueblos. En este sentido, debemos no solamente generar el conocimiento necesario alrededor de nuestras identidades y procesos históricos sino también asumir nuestra responsabilidad social; la discusión teórica es importante y necesaria, al igual que es importante avanzar en la praxis social, en un esfuerzo mancomunado para que este conocimiento llegue al entendimiento y asimilación de los individuos

que componen una sociedad compleja como la nuestra y que requiere mirarse a sí misma.

NOTAS:

¹ La etnohistoria surge como una forma de reconstruir la historia de las sociedades ágrafas, es decir, sociedades sin escritura. El pasado de estas sociedades por lo general se conserva por tradiciones orales. Metodológicamente, se contrastan varias fuentes con el dato etnográfico de campo.

² Costales estaba consciente de que era necesario diferenciar las investigaciones etnológicas de las folklóricas, dando prioridad a las primeras.

³ A la luz de las evidencias actuales, sabemos que la gran diversidad de material arqueológico tiende a demostrar la existencia de distintos procesos culturales y formas de organización autónoma que no reflejan grandes unidades políticas y territoriales, el único debate que ha surgido sobre el tema es la posible configuración de un Estado manteño en la costa ecuatoriana. Un debate arqueológico similar sucede alrededor del periodo pre-cerámico tardío del Perú, periodo de las tradiciones de arquitectura monumental sin cerámica, las cuales son igualmente tan diversas que a pesar de la monumentalidad de los sitios no contienen evidencia alguna que refleje una unidad política centralizada para ese periodo.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bonte, Pierre. *De la Etnología a la Antropología: sobre el enfoque crítico de las ciencias humanas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
- Costales, Alfredo. *Karapungo*. México D. F.: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1960. [Sección Antropología]
- Costales, Alfredo. *Lo indígena y lo negro*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, IADAP, 1995
- Peñaherrera, Piedad; Costales, Alfredo. *La real familia Duchicela*. Valencia, EDYM, 1992.
- Peñaherrera, Piedad; Costales, Alfredo. *Los Costales*. Quito: 2000. [Colección SAG, volumen 140]
- Wachtel, Nathan. *Sociedad e ideología ensayos de historia y antropología andinas*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos, 1973.



EL POETA QUE PARTIÓ DE MADRUGADA

Luis Salvador Jaramillo

*Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.*
Miguel Hernández, *Elegía*

Kelver Ax partió de madrugada, como si tuviese prisa por marcharse, se fue sin despedirse de nadie. Sus amigos, los que nos enteramos de su muerte el mismo día, fuimos a honrar su cuerpo por la tarde, en un oscuro galpón comunitario de una pobre zona obrera al norte de la ciudad. La tarde caía en silencio sobre su féretro, pocas gentes estaban junto a él, hasta que por la noche empezaron a rodearle los poetas y a lloverle versos como luciérnagas que solo podían dejarse ver en la oscuridad.

Pero aún así, la tragedia no aflojó un solo segundo el dolorido asombro de su muerte. Aún hoy, los artistas plásticos, al igual que los poetas, al igual que sus familiares y amigos, no terminan de asimilar el desconcierto.

Kelver Ax, Klever Ajila, poeta y artista plástico, decidió partir cuando su poesía empezaba a batir alas sin pretender alcanzar las estrellas sino a través de las ciénagas en donde brillan estancadas. Cortando brechas, rasgando nuevos caminos con la uñas, fue arriesgándose por senderos en los que habrán de transitar las generaciones futuras. Y al igual que la maduración de su poesía, también su pintura saltó del expresionismo recio hacia un simbolismo de afilegrinado embrujo, que combina color y armonía en micro mundos ensamblados de tal forma que podrían exhibirse en cualquier tiempo o país, bajo una luz cálida o fría.

Pero en la poesía, Kelver Ax estaba enfrascado en una lucha trágica, una lucha a brazo partido contra sí mismo, lucha que por alguna razón no trasladó a su pintura. Quizá porque no esperaba que su poesía fuera a darle réditos, como sus cuadros. En sus poemas desnudó su alma de niño atormentado, de infante atrapado en un mundo al que no quería pertenecer, de anciano



**Kelver Ax
estaba enfrascado
en una lucha trágica,
una lucha a brazo
partido contra
sí mismo**

premature, estragado por una fiebre informática. Su poesía rezuma angustia por los poros y cautiva por su lenguaje tan simple como cautivadoramente trágico.

Kelver Ax conoció de cerca los viejos fantasmas grises de la poesía lojana, que porfía en tentar la muerte, que haraganea por los corredores de las casas, que se tiende en los sofás o en los balcones para tomar el último sol de la tarde antes de irse. Kelver Ax vio asomar esa poesía a media noche, la miró desde su ventana bajo la luna, antes de plegar sus alas negras sobre los viejos tejados. Vio a la poesía comprándose un ataúd de madrugada, cuando nadie transita por las calles ni en las plazas se oye ningún canto. Conoció de cerca esa poesía del sur, que teje hilos de plata

como la luna y que se calza con las botas de Rimbaud, antes de salir por las calles de lodo. Esa poesía implacable que hizo trastabillar a nuestro Héctor Manuel, hace tantos años, para

terminar finalmente demoliéndolo. La vieja poesía lojana, que aprendió a madurar sus alas para emprender su vuelo solitario. Lo que hizo, sobraré para muchas páginas, por ello, Kelver Ax no tuvo razón cuando escribió:

El suelo está lleno de polvo
colillas
y basura
(dígase memoria)

ya no tengo qué escribir

(lo peor)

lo que hice no alcanza para monumentos
ni homenajes
ni una calle con mi nombre
ni siquiera una nota de prensa
o una lápida decente
nada!!

quise ser poeta algún día
pero dije no por si acaso*

NOTA:

* Kelver Ax, *Pop-up*, Cascahuesos Editores S.A.C., p. 45, Arequipa, Perú, 2014.

Suridea, Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Loja, N° 28, julio 2016.

ACTIVIDADES DE LA CASA

PROSIGUE LA DISCUSIÓN
DE LA LEY ORGÁNICA DE CULTURA

Tema central de este trimestre ha vuelto a ser la serie de diálogos sobre el proyecto de Ley Orgánica de Cultura que, a paso lento y no sin tropiezos, cursa en la correspondiente comisión de la Asamblea Nacional. Un cuerpo legal como el que nos ocupa, exige un análisis detenido por los alcances y repercusiones que va a tener para el futuro de las actividades culturales en nuestro país. Lo importante, que no a pretexto que la ley constituye una deuda de nuestro gobierno para con la cultura y que debe saldarla el presente año, se trate de aprobarla sin la debida meditación de sus alcances y proyecciones. Sobre todo alrededor de las expectativas creadas alrededor de ciertos temas, como la seguridad social para los artistas o la protección de los derechos autorales.

En lo relativo a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Presidente de la institución y una comisión nombrada para el efecto, integrada por la ingeniera Shina Camacho, Directora de Planificación, y el licenciado Camilo Restrepo, asesor de la Presidencia, mantuvieron varias reuniones con la señora Presidenta de la Asamblea, sus asesores y los miembros de la correspondiente comisión de la Asamblea. Fruto de estos diálogos, varios avances se han obtenido en la línea de lo que la Casa y su Junta Plenaria pretenden.

El nombramiento de Ministro de Cultura y Patrimonio en la persona del doctor Raúl Vallejo, quien retorna al país luego de ejercer nuestra representación diplomática en Colombia, alivió en mucho las tensiones que se habían venido produciendo en la administración interina de la señora Ana Rodríguez. Hombre dedicado desde muy joven a las letras, catedrático universitario y persona vinculada de tiempo a nuestra institución, entendió de mejor modo la forma y modos de inclusión de la Casa de la Cultura en el Sistema Nacional de Cultura y comprendió, además, la necesidad de respetar la institucionalidad de la entidad.

Un gesto digno de destacar, entre las primeras actuaciones del ministro Vallejo, fue su solicitud a la Asamblea Nacional para la inmediata publicación del texto del proyecto de ley. Lo que se había mantenido en estricta reserva hasta el momento —gesto

inexplicable de las anteriores autoridades del Ministerio— se convirtió, desde el 10 de junio, en un documento que permitió diálogos y debates en varios círculos del país, así como un proceso de «socialización» en provincias por parte de varias comisiones de la Asamblea, en un periodo desgraciadamente muy corto para los fines que un proceso de esta naturaleza pretende alcanzar.

La Junta Plenaria de la Casa mantuvo al efecto dos reuniones en este periodo, el 23 de junio y el 7 de julio, sea para escuchar los planteamientos verbales de la señora Presidenta de la Asamblea Nacional y del Ministro de Cultura y Patrimonio, sea para afinar detalles de la posición de la Casa en torno al proyecto ya mencionado.

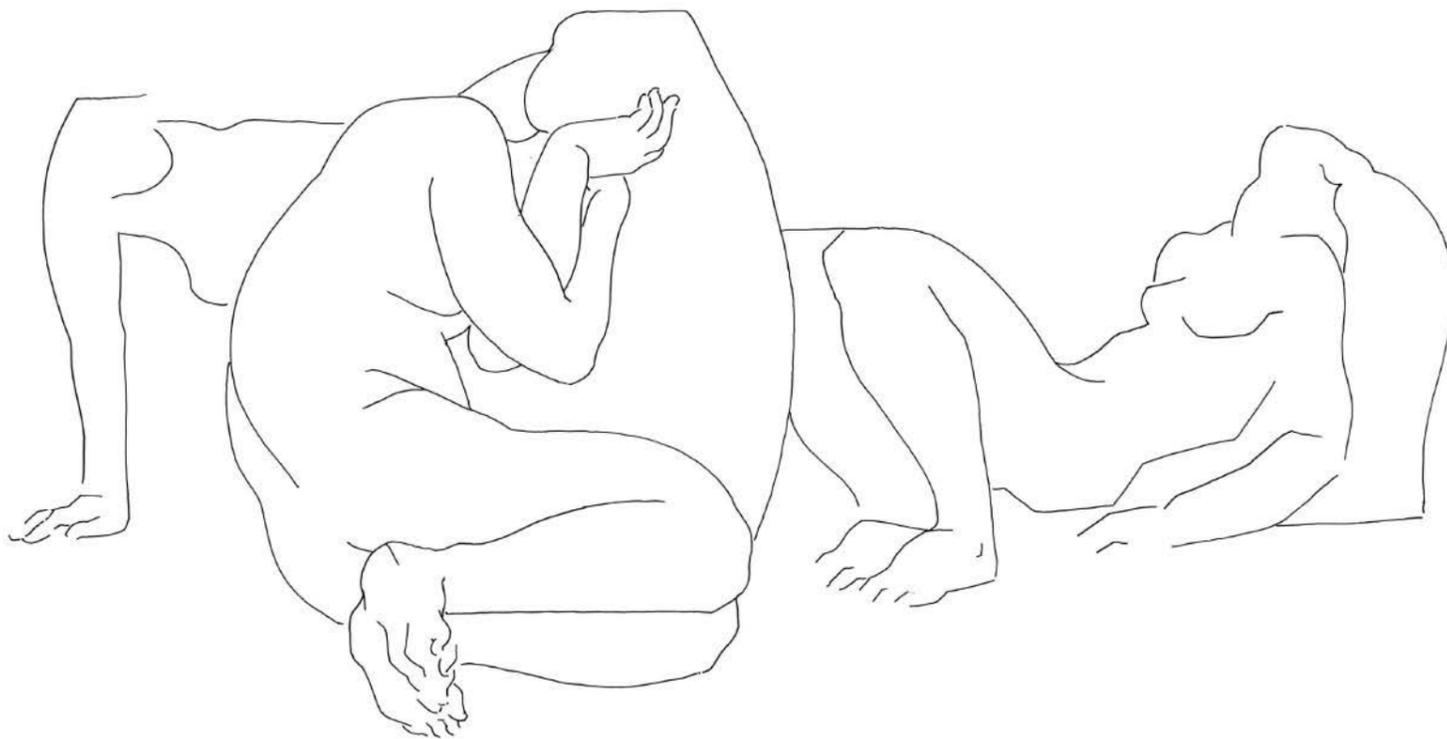
En la sesión de 23 de junio, la Junta Plenaria conoció de parte del Presidente de la institución los avances de las conversaciones alrededor de algunos puntos relativos al proyecto a la vez que destaca la receptividad del nuevo Ministro de Cultura y Patrimonio a sus planteamientos. En aquella ocasión, preocupaba a los asistentes, entre otros aspectos, la inexistencia de un artículo que determine las competencias de la Casa de la Cultura, la forma de elección de los directorios de los núcleos la presencia de un delegado del Ministerio de Cultura y Patrimonio en la Junta Plenaria y la necesidad que el proceso de «socialización» del proyecto se realice en la forma más amplia posible. Se resuelve difundir un manifiesto a las autoridades que contenga la visión institucional sobre el proyecto de ley y alrededor de aspectos que afectarían la autonomía de la entidad.



En la sesión de 20 de julio, la Junta recibió en comisión general a la señora Presidenta de la Asamblea Nacional y al señor Ministro de Cultura y Patrimonio, quienes explicaron los grandes lineamientos del proyecto de ley y atendieron varias preguntas realizadas por algunos presidentes de los núcleos. El ambiente que prevaleció en esta reunión fue de diálogo, pero los reclamos que se hacen, insisten en asuntos tan importantes como la integración de las asambleas provinciales que elegirán a las autoridades y en las cuales se pretende incorporar, con derecho a voto, no solo a los miembros de la Casa sino a cualquier actor cultural que estuviese inscrito en un registro que llevaría el Ministerio en cuestión; las atribuciones que se asignarían a lo que se denominaría «sede nacional», denominación con la que se reemplazaría a la actual casa matriz;

la presencia de representantes del Ministerio sea en la Junta Plenaria como en los directorios de los núcleos; la escasa difusión del proyecto y el tiempo ciertamente estrecho en el cual se ha realizado la pretendida «socialización» del mismo. Ambas autoridades fueron enfáticas en sostener que la nueva ley no afectará la autonomía de la Casa de la Cultura, lo cual es recibido por los asistentes con satisfacción, aunque algunos de ellos manifestaban su preocupación por ciertas contradicciones o indefiniciones que hallaban en la redacción del proyecto.

Al externo de la Casa, varios foros se realizaron en Quito para discutir el proyecto pero en dos de ellos,



Dibujo de Pilar Bustos

uno realizado en la FLACSO y otro en la PUCE, se nota una posición bastante intransigente por parte de los voceros del proyecto, quienes lo justifican en cuanto la expedición de la ley obedece a un mandato constitucional y, así, el Gobierno pagaría la deuda que tiene con la cultura. Esta visión será criticada por algunos analistas.

EL PROCESO ELECTORAL

Como se mencionó en el número anterior, el Comité Nacional Electoral de la Casa quedó integrado por resolución de la Junta Plenaria en sesión de 26 de abril. Sus miembros tomaron posesión el 30 del mismo mes y de inmediato inició sus actividades con el nombramiento de la licenciada Luz Argentina Chiriboga como su presidenta.

Conforme las disposiciones del Reglamento de Elecciones para Presidente y Vicepresidente, aprobado el 12 de noviembre de 2014 y reformado el 28 de abril de 2015, el Comité revisó los padrones electorales trabajados por la Secretaría General, lista en la que constaban los miembros de la institución incorporados hasta el 31 de enero de 2015, y fijó el periodo entre el y el para la recepción, verificación e inscripción de las candidaturas así como dispuso la publicación por la prensa de esta convocatoria así como de cualquier otro medio a disposición de la Dirección de Comunicación de la Casa.

En el plazo señalado, se inscribieron dos candidaturas: la de los señores Raúl Pérez Torres

y Gabriel Cisneros Abedrabbo, que aspiraban a la reelección; y, la de los señores Juan Carlos Roura y Víctor Quillupangui Montatixe. En ejercicio de sus derechos, varias personas presentaron impugnaciones a las candidaturas, las que, luego de ser analizadas por el Comité, fueron desechadas por considerar que no se encontraban ajustadas a los mandatos de las leyes y el Reglamento de Elecciones de la institución.

Las fechas del proceso electoral fueron fijadas para el martes 16 de agosto, en los núcleos, y al día siguiente, miércoles 17, en la Junta Plenaria. Ésta, conforme la disposición contenida en el artículo 11 del Reglamento, eligió, por 19 votos de 21 presentes, al binomio integrado por los señores Raúl Pérez Torres y Gabriel Cisneros Abedrabbo, quienes de inmediato se posesionaron ante la propia Junta. Los presidentes de los núcleos de Galápagos, Orellana y Santa Elena no ejercieron su derecho al sufragio por estar ausentes al momento de la votación. El juramento de ley fue tomado por la señora Presidenta del Comité Nacional Electoral.

LA CONFERENCIA DEL HABITAT III

Tal como mencionábamos en el último número de «Letras del Ecuador», las instalaciones de la Matriz de la Casa de la Cultura se están adecuando para recibir a las delegaciones que concurrirán a la III Conferencia de Naciones Unidas sobre Vivienda y Desarrollo Urbano Sustentable-Habitat III. Entre los arreglos más

importantes se encuentran las adecuaciones del Teatro Nacional y del Ágora, así como la modernización de las redes de servicios y la instalación de un ascensor en el antiguo edificio de la Casa.

El progresivo avance de las obras ha limitado considerablemente las actividades de la institución, lo que ha repercutido en el número de eventos realizados por sus diversas áreas, como los teatros, los museos y sus salas de exposición.

PUBLICACIONES

En la Colección «Letras Claves» se han editado dos volúmenes: *Narrativa* de Adalberto Ortiz, *Río de sombras* de Jorge Velasco Mackenzie y *Antología básica del cuento ecuatoriano* de Eugenia Viteri.

Asimismo, se han publicado el libro de poesía *El grito del silencio* de Raúl Ribadeneira Ruiz, los relatos de Voltaire Medina Orellana ¿Por qué Daniel y no Gardel...?, y *Voces y pisadas* de Stalin Alvear, la biografía novelada *Manuela Sáenz* de Raquel Verdesoto de Romo Dávila y *Piedras de agua* de Julia Varley. A los títulos de la Colección «Tramoya» se añadió la pieza de teatro *El barco ebrio* de Jorge Dávila Vázquez.

De acuerdo al convenio suscrito con la Academia Nacional de Historia, apareció el libro *De historias documentadas a crónicas noveladas* de Ramiro Molina Cedeño.

Por fin, la Dirección de Publicaciones puso en circulación los números 20 y 21 de la revista *Casapalabras* y la Sección Académica de Ciencias Jurídicas de la institución el sexto número de su revista oficial.

Entre las presentaciones de libros que se han realizado en las instalaciones de la Casa, cabe destacar la de *Los traidores del silencio* de Carlos Bernal y Salomé Benalcázar, presentado por Verónica Falconí el 26 de mayo en el Aula Benjamín Carrión, y *Emoción sensorial* de José Villacreses Vinuesa, presentado por Fernando Cazón Vera el 29 de junio en la sala Jorge Icaza.

MUSEO

De igual manera que otras dependencias, las oficinas del Museo así como los bienes que constituían las muestras permanentes del mismo, tuvieron que trasladarse a fin de permitir las adecuaciones exigidas para la celebración de la Conferencia Habitat III. Por esta razón, las exposiciones temporales debieron restringirse, aún cuando siguieron realizándose en las salas de la vieja casona.

En este sentido, se deben mencionar a las siguientes muestras, todas ellas en la Sala Víctor Mideros: la titulada «Segmentismo» de Agustín Patiño Pérez inaugurada el 5 de mayo; «Inquilina de la tierra» de Sylvia García abierta desde el 8 de junio; y, la de la niña Arianna Isabella Cazar en exhibición entre el 14 y el 30 de julio.

Durante cerca de un mes y en la Sala Eduardo Kingman se exhibieron las obras donadas por

varios artistas para ser subastadas en beneficio de los damnificados del terremoto producido en la costa ecuatoriana el 16 de abril de 2016. La subasta se realizó en el vestíbulo de la casona el 25 de junio.

HOMENAJE A LAURA ROMO DE CRESPO

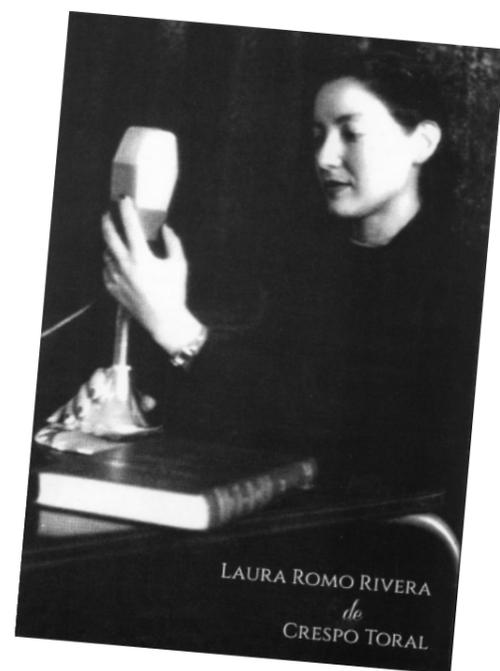
La Casa de la Cultura Ecuatoriana rindió homenaje a la memoria de la señora Laura Romo de Crespo, ejemplar servidora de la institución, al cumplirse el centenario de su nacimiento. Ella fue durante muchos años Directora de la Biblioteca Nacional. El acto se realizó el 17 de junio en la Sala Oswaldo Guayasamín y en él intervinieron la señora Susana Cordero de Espinosa, Directora de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, el señor Raúl Pérez Torres, Presidente de la institución y el doctor Jorge Crespo Toral, esposo de la homenajeada.

CINEMATECA

Una muestra de cine portugués fue organizada por la Cinemateca en la primera semana del mes de mayo. Por encontrarse sometida a obras de adecuación la Sala Alfredo Pareja Diezcanseco, las proyecciones se realizaron en el Aula Benjamín Carrión.

OTROS EVENTOS

En el Teatro Prometeo, bajo los auspicios de la Embajada de Italia, el clarinetista Rafaele



Bertolini ofreció un recital el 4 de junio; y, en el mismo auditorio, realizó un concierto el 18 del propio mes el Ensamble Arpeggio.

La Camerata de la Casa dio dos conciertos en la Sala Jorge Icaza, el 18 y 19 de mayo, para conmemorar el tercer aniversario de su creación.

Asimismo, el 16 y 17 de junio y en la población de Áloag, se efectuó el III Congreso Regional de Gestión Cultural cuyas ponencias e intervenciones giraron alrededor del tema «Relaciones interculturales a nivel local».

LA HISTORIA DE LA CASA EN IMÁGENES



El poeta León Felipe en la Casa de la Cultura. El viernes 16 de julio de 1948, a partir de las seis de la tarde, el poeta español pronunció una conferencia sobre «El canto del hombre» en el salón principal de la institución. En esta fotografía constan, de izquierda a derecha: Galo René Pérez, Eduardo Ledesma, Nicolás Kingman, Alejandro Carrión, Hugo Alemán, Jorge Icaza, Antonio Jaén Morente, León Felipe, Pío Jaramillo Alvarado (Presidente de la Casa), Vicente Rivas, Humberto Mata Martínez y Eduardo Kingman.

AL OTRO LADO

Misha Vallejo¹

«**T**evan a robar, matar o secuestrar!» Eso fue lo que me dijeron mis amigos y familiares cuando les comenté que quería documentar la frontera entre Ecuador y Colombia. Lo que acontece a lo largo de la delgada línea que delimita ambos países es una incógnita. Nadie sabe bien qué ocurre en los pueblos allí ubicados, pero todos asumen que no es nada bueno. Es un territorio marginado, olvidado, peligroso.

Mi destino era Puerto Nuevo, un pequeño recinto de alrededor de quinientos habitantes, ubicado a orillas del río San Miguel, en el lado ecuatoriano de la frontera. Fue fundado en 2001 por colombianos desplazados por el conflicto armado en el sur de su país. La localidad se encuentra en una zona empobrecida de difícil acceso, en una región olvidada por los gobiernos de ambos países. Aquí la gente soporta la contaminación ambiental y otros abusos de compañías petroleras, y la presencia de fuerzas de seguridad es casi nula. Se trata de un pueblo cuya situación no es la excepción, sino la regla de esta región.

Estas historias empiezan o terminan con el río, el mismo que une y separa las poblaciones fronterizas. Las primeras lanchas llegan con el canto de los gallos, al tiempo que los habitantes del recinto se despiertan. Desde Lago Agrio llegan también las chivas, con comerciantes informales y trabajadores petroleros de baja envergadura.

Cada día, don Juan Escobar se levanta a las cinco de la mañana y se dirige al puerto. Trabaja como marañero, cargando y descargando camiones y botes. También es el presidente del recinto, un cargo que, además de no ser remunerado, por estas regiones de la selva es peligroso. Su familia llegó hace diez años desde varios lugares de ambos países y se ha vuelto a dispersar. Mientras que sus dos hijas menores siguen en el pueblo, la mayoría de sus nueve hijos ahora viven en Guayaquil. Uno de ellos, Juan Carlos, fue asesinado hace dos años y su cuerpo hallado en el otro lado.

A las orillas del río, tres niños juegan conscientes de que esa línea de agua es una barrera que marca diferencias, generalmente entre la vida y la muerte. Richard, de ocho años y de padres colombianos, me contó que preferiría haber



nacido *en el otro lado*. Como para la mayoría de niños, la no pertenencia a este lugar es un concepto demasiado familiar. Richard es parte de la primera generación de este pueblo, cuya infancia es una etapa que se desvanece rápido. Aquí los pequeños se convierten pronto en adultos, más por necesidad que por interés.

Otros tres niños pertenecen a la familia Baldeón, colombianos desplazados por la violencia de grupos irregulares y por las fumigaciones aéreas con pesticidas que pretenden luchar contra las drogas. Recuerdos de otra vida llenan las paredes de su casa de madera. El «Chengo», quien además de ser el padre de los pequeños es también el presidente de la Asociación de Discapacitados de la Frontera, me contó que uno de sus amigos tuvo que desarmar su casa en el otro lado y volverla a construir en este pueblo cuando tuvo que huir. «Es la única ventaja de las casas de madera» me dijo.

Cuando llega la noche, las calles de Puerto Nuevo se llenan de movimiento. La temperatura baja y los habitantes vuelven de sus trabajos. Momento aprovechado por los cinco bares y las cinco iglesias para convocar a la gente, con promesas de esperanza y diversión.

Este es un proyecto que en ningún momento pretende ser objetivo. Es un documental sobre

un pueblo olvidado y traumatizado. Olvidado y traumatizado por la violencia y la pobreza que no distinguen nacionalidades. Este es un pueblo en el que la frontera es omnipresente, pero no existe al mismo tiempo. Donde sus habitantes no conocen lo que significa vivir en el Ecuador o Colombia, pero saben muy bien lo que significa vivir *al otro lado*².

NOTAS:

¹ Nacido en Riobamba, Ecuador, en 1985. Su quehacer se mueve en la frontera entre la fotografía documental y artística, enfocándose en temas sociales y medioambientales de Latinoamérica. En 2014 terminó una Maestría en Fotografía Documental en el London College of Communication de la Universidad de las Artes de Londres. Ha trabajado como fotógrafo independiente desde el 2010 y es miembro del colectivo Runa Photos desde el 2012. En el 2016 publicó *Al otro lado* con Editora Madalena de Sao Paulo, Brasil. Ha presentado exposiciones individuales en Rusia y Ecuador, participado en festivales y exposiciones colectivas de Europa y Asia. Entre sus reconocimientos más importantes están el Premio Nacional de las Artes de Ecuador Nuevo Mariano Aguilera (2015), Fondos Concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio (2015), menciones de honor en el concurso FotoVisura (2015, 2013 y 2011), finalista en el concurso Sony World Photography Awards (2015) en la categoría de fotografía con teléfono móvil. Reside en Quito pero trabaja en distintos lugares de América Latina.

² El trabajo completo se lo puede ver en Internet en libro-video: <https://vimeo.com/169863536>



