
LETRAS DEL ECUADOR

N°211 NOVIEMBRE DE 2023



SEDE NACIONAL
**CASA DE LAS
CULTURAS**
BENJAMIN CARPEDI



ENSAYOS

Ensayo epistolar para una gestión cultural postraumática
La cultura en tiempos de pandemia y gobiernos neoliberales
El libro, la lectura y las políticas culturales
Leer es transformarse, pero no hacia la domesticación
Monda & Lironda: entre abejas y falsos faquires
Construyendo guaridas del andar por ahí. Poética del contacto, escena pedagógica
Algunas apreciaciones sobre las vicisitudes del teatro en el Ecuador

CREACIÓN

Puerta Merced
Algunos poemas de *Labor de duelo*
Bird
Selección de poemas de Andrea Rojas Vásquez

TEMA CENTRAL

Santiago Fernández: «Lo mejor para el trabajo personal es estar chiro»

RESEÑAS

Lo que fue el futuro: la vida como un oleaje que no cesa
Azulinas, de Natasha Salguero
Cielo, de Fabián Patinho
Crecerás con dolor reseña de *una boca sin dientes* de Jorge Vargas Chavaria
Del existencialismo a la práctica ¿por qué editar filosofía en Ecuador?
Fiebre de carnaval: una novela que se desagua en las manos e inunda los oídos y los pies
Un animal azul al final del pasillo: apuntes sobre los *Cielos de marzo* (*Arquitectura doméstica de los años*) de Andrea Crespo
Un niño pinta trenes que no llevan a ninguna parte:
Fantasías animadas de ayer y alrededores de Juan José Rodinás
Acantile duerme piloto, de María Auxiliadora Balladares
Vampiros, la encarnación de la otredad desde Europa hasta América

SANDRA ARAYA MORALES

EDITORIAL

Cuando nos separamos, en marzo de 2020, muchos pensábamos en el reencuentro, añorándolo, quizás soñando con un futuro menos oscuro que lo vivido hasta entonces: superaríamos las divisiones absurdas, no habría lugar para pequeñas mezquindades. Porque, después de una catástrofe mundial, ¿no era lo lógico variar el rumbo que nos había tenido descaminados?

«Volver a la normalidad», quizás fue ese el problema. Y es que no podemos considerar como «normal» que aún tengamos que pelear por derechos básicos, como la vida, la salud, y, también, por los derechos culturales.

Pero ¿qué es derecho a la muy mentada Cultura?

Derecho y posibilidad al contacto, al intercambio, al debate. Derecho y posibilidad de conocer lo propio y lo nuevo. La idea de que el cambio, el fin de la forma, no es la muerte de la idea. Así, por nuestros derechos y para fomentar las posibilidades, la inclusión y el reencuentro: para esto ha renacido *Letras del Ecuador*.

Una revista emblemática de una institución cultural única en el mundo, ¿debía morir? Después de todo lo sucedido a escala global, local, cercana, íntima, era necesario retomar el aliento de las letras ecuatorianas. Por amor, por tenacidad, para demostrar que nuestro campo cultural, a pesar de todas las dificultades, sigue vivo y en movimiento.

Bienvenidos, bienvenidas a este nuevo camino de *Letras del Ecuador*.



REVISTA DE LITERATURA Y ARTE

Fundado por Benjamín Carrión
el 1 de abril de 1945

Año LXXI N° 211
NOVIEMBRE 2023

Casa de la Cultura Ecuatoriana

Fernando Cerón Córdova
PRESIDENTE

Director:

David Larriva Regalado

Editora:

Sandra Araya Morales

Diseño y diagramación:

Dianola Vázquez Moreno

Impresión:

Editorial Pedro Jorge Vera de la Casa de
la Cultura Ecuatoriana, Quito. Avenida
6 de Diciembre N16-224. Casilla 67.

Teléfonos 2902274 / 2565808

Quito, Ecuador



PAOLA DE LA VEGA VELASTEGUÍ

ENSAYO EPISTOLAR PARA UNA GESTIÓN CULTURAL POSTRAUMÁTICA

Dos intenciones encausaron la escritura de este artículo: la primera, el deseo de experimentar un texto polifónico, para lo cual invité a varios agentes culturales del país a proponer preguntas-reflexiones sobre las secuelas que la pandemia del coronavirus dejó en prácticas heterogéneas de creación y gestión cultural; y la segunda, ensayar un espacio para el diálogo con trabajadores culturales, a través de un ejercicio de escritura epistolar, partiendo de la certeza de que en la 'postpandemia' la pausa para procesar el dolor y escucharnos de modo sensible y colectivo han sido prácticamente inexistentes.

Las respuestas cortas e incompletas que propongo intentan abrir pequeñas rendijas para desestabilizar lugares comunes y conclusiones rápidas que atraviesan el presente de la gestión y políticas de la cultura. Estamos rencausados en una normalidad abrumadora y silenciosa, embebida de desinstitucionalización, miedo y violencia, en la que —creo entender— nos hemos concentrado en cuidar los espacios ganados de cultura pública, en evitar la desaparición de

procesos y lugares de producción creativa y en la supervivencia personal y de nuestras redes más cercanas, poniendo el cuerpo a costa de nuestra salud emocional y física.

A partir de las ideas del argentino Ignacio Lewkowicz, el filósofo Amador Fernández Savater¹ define la pandemia como un trauma: un desastre que es rápidamente reabsorbido por los órdenes (educativos, sociales, culturales) o la llamada 'normalidad'. El trauma, por tanto, es tan solo un desorden momentáneo que nos empuja a rencausarnos sin que hayamos aprendido nada. Mientras, la catástrofe, a diferencia del trauma, excede el orden y lo trastoca. Si la pandemia, a nivel global y en todas las esferas de la vida, no fue más que un trauma hermanado con el olvido, la cultura y su gestión postraumática también han sido redirigidas a órdenes precedentes, agudizados hoy por la desconfianza en lo público, las condiciones materiales aún más precarias tanto institucionales como de autogestión cultural, la fragmentación colectiva y la polarización, donde aún no es posible identificar con claridad destellos de imaginación política que señalen cambios.

¹ Sugiero escuchar el Podcast «Después del fin». Episodio «Trauma y catástrofe». En <https://open.spotify.com/episode/3HbMOxUUQyXAgvBhfMfYFf?si=c894bab858ab4bbe>

I. Cultura y comunidad

Sin lugar a dudas, las redes de apoyo y solidaridad fueron los elementos que mayormente se activaron durante y después de la pandemia. En un cantón pequeño, como lo es Olmedo, estas redes de tejido social comunitario no habían desaparecido, pero habían mermado considerablemente en los últimos años. El COVID-19 permitió que los miembros de la comunidad vuelvan a reparar en ellas, tanto en los barrios como en los recintos, y las consideren como el medio ideal para la concreción de proyectos culturales, sociales y políticos. Esto me lleva a preguntarme: ¿cómo logramos sostener esos lazos ahora que hemos vuelto a la ‘tan anhelada normalidad’?

Francis Mieles (Gestor cultural comunitario-Olmedo, Manabí)

Tomo como punto de partida la idea de la antropóloga argentina Rita Segato (2020)²: pandemia es un significante vacío al que diversos proyectos políticos le tendieron una red discursiva, disputándose el derecho a narrar la crisis y, en consecuencia —añade—, a instalar las políticas que darán forma al mundo del después. Percibo que los vínculos comunitarios y las alianzas desde abajo que reemergieron en los momentos más críticos de la pandemia, tanto en Olmedo como en otros contextos sociales, no han sido contados y revisitados con la fuerza necesaria para no dejarse opacar y arrastrar por narrativas estandarizadas, especialmente aquella de la resiliencia como forma de superación y sobrevivencia individual en la ‘nueva normalidad’. En un reciente artícu-

lo, Elian Chali (2022)³ recordaba: «El neoliberalismo ha logrado inmiscuirse en cada partícula de nuestra especie. Si la resiliencia es la capacidad para adaptarse a las situaciones adversas con resultados positivos, como alguien escribió en Wikipedia, entonces el individuo es el único responsable en cambiar su realidad». Desde la adaptación silenciosa como virtud y la carga y responsabilidad individuales, el capitalismo contemporáneo y los discursos de ‘resiliencia’, ‘normalidad’ o ‘reactivación’ han pretendido opacar que en el confinamiento, cuando nos reconocimos en nuestra fragilidad y codependencia, imaginamos nuevas formas de sociabilidad y de sostener la vida concreta, desde una política en clave femenina, reivindicada por Segato (2020) como las prácticas de contin-

² Segato, Rita. «Coronavirus: todos somos mortales. Del significante vacío a la naturaleza abierta de la historia». En Olver Quijano y Carlos Corredor (comp). *Pandemia al sur*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2020, p.11-22.

³ Elian Chali. «Rabia disca y neoliberalismo emocional. Contra el imperativo de superarlo todo». 2 de diciembre de 2022. Recuperado de <https://www.revistaanfibia.com/contra-el-imperativo-de-superarlo-todo/>



gencia para las cuales salvar la vida es todo lo que importa. Estas narrativas dominantes que encorsetan hoy el pensamiento se han convertido en parte del léxico pandémico del que habla María Galindo (2021): un léxico uniforme que, a criterio de la activista, se ha estandarizado a nivel planetario con el fin de reconducir la vida social a una sociedad disciplinaria.⁴

Desprendernos de estas categorías preelaboradas convoca al mismo tiempo a desapearnos de narraciones apologéticas y salvacionistas sobre las estructuras comunitarias y a construir relatos pensados desde una de las problemáticas más complejas de la organización de lo común: las crisis suelen poner en funcionamiento formas colectivas y coyunturales para resolver necesidades materiales; pasada la crisis, la estructura comunitaria se desvanece y nos

vemos nuevamente sumidos en los cauces de la meritocracia, la superación individual o la autogestión emprendedora. Entiendo, por eso, cuando dices que el sistema parece volver a capturarnos y a encausarnos en el individualismo y la desmemoria, más aún cuando en los territorios a los que nos referimos, ni siquiera las condiciones mínimas de vida digna están garantizadas por el Estado. Creo que un buen comienzo es construir contranarrativas pandémicas y colectivas y posicionarlas para hacer de estos encuentros contingentes —más allá de meras estrategias resolutivas de lo material— conocimientos y aprendizajes donde se juntan e intercambian prácticas y saberes, se activan legados y memorias situadas que nos vuelven a recordar con insistencia que somos radicalmente sujetos comunitarios.

II. Instituciones culturales

La pandemia nos supuso mirar hacia dentro, un tránsito hacia la proximidad. Una mayor sensibilidad al entorno más inmediato (nuestros objetos, gestos, itinerarios, sonoridades, paisajes y ritmo) tuvo repercusiones con la apuesta por una gestión institucional donde todos los saberes cuenten y las relaciones se singularicen, a partir de las propias potencialidades y deseos. Particularmente, la biblioteca se convirtió en la materialización de esa intención, quizás por esa pulsión y posibilidad que brinda el lenguaje de poner la vida en común. Así salimos al encuentro de barrios y comunidades con un proyecto de extensión bibliotecaria apoyado por Iberbibliotecas, a la formación de formadores con criterios de pertenencia cultural, a la consideración de las ediciones locales, a las estrategias de mediación construidas desde las propias experiencias vitales, etc. Reactivamos la memoria que nos une con lo

⁴María Galindo. «La pandemia es el capitalismo». 13 de febrero de 2021. Recuperado de: <https://lavaca.org/mu156/capitalismo-pandemico-lo-que-esta-en-juego-ecocidio-y-suicidio/>

que nos rodea. Nos organizamos desde lo común del que quiere y reconoce el valor de lo cocreado, compartido, corresponsabilizado y co-cuidado. Después de este proceso, me pregunto: ¿tenemos las herramientas institucionales para procesar los efectos y los costes de la apertura a la participación?

Gina López (Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana)

Como bien señalas, creo que la gestión cultural de proximidad o territorial suele fundamentarse en políticas de participación que, por lo general, están articuladas a retóricas institucionales de inclusión, redistribución del capital cultural y recursos económicos, y fomento de algunos derechos fundamentales. Durante la pandemia, la sensibilidad y la afectación que experimentaron algunas instituciones culturales (o más bien, algunos de sus funcionarios), en relación con las comunidades y los territorios cercanos, me parece que respondieron a intenciones de colocar o develar la cultura en lo social como un elemento clave para sanar los efectos de la pandemia y restituir la vida colectiva. Este tipo de intervenciones que involucran cuerpos y deseos suelen generar preguntas y demandas imprevistas, por parte de los sujetos y comunidades, que las estructuras de gestión institucionales no están preparadas o dispuestas a acoger. En este sentido, los conflictos que se generan entre instituciones y colectividades a partir de lo imprevisto o lo extraño son vistos con temor, como una

amenaza y no como una posibilidad creadora o señal de una transformación en doble vía.

La noción de participación difícilmente conlleva un proyecto político de afectación real a los órdenes instituidos, en especial a los modos de gobernanza (poder y decisión); las políticas participativas se han centrado más bien en una suerte de empoderamiento basado en la creación de capacidades y consecución de agendas de individuos y no en un trabajo colectivo. Sobre la participación también se ha cuestionado su uso como pantalla multiculturalista que celebra la diferencia —manteniendo, por ejemplo, estructuras de racismo institucional— o como herramienta para desactivar prácticas críticas. La participación además ha implicado otros problemas: la representación, la vocería, la negociación de intereses personalistas y carreras individuales sobre proyectos comunes, a lo que habría que añadir un símil erróneo en nuestro contexto entre participación y ‘socialización’: nos informan lo que otros nos han dado pensando, es decir, lo que otros han definido que nos importa.

⁵ Marina Garcés. *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013.



La filósofa catalana Marina Garcés (2013)⁵ suele ayudarme a complejizar la noción de participación: como Garcés, preferiría hablar de implicación en lugar de participación, de algo a lo que he llamado en otros textos *gestión cultural implicada*, aquella que desafía la noción misma de gestión entendida como aquella práctica funcional que administra lo existente con las herramientas de las que dispone sin cuestionarlas. La *gestión cultural implicada* nos permitiría alterar el mapa y sus coordenadas inamovibles en las que cada una de nosotras tenemos

posiciones y roles fijos (es decir, participamos asumiendo lo que supuestamente somos y sabemos), sin que nada se vea afectado. Necesariamente, la implicación subvierte un diseño previo de guiones y papeles. La *gestión cultural implicada* requiere de herramientas distintas, de la modificación o hackeo de las instituidas. Por último, una *gestión cultural implicada* remite a lo que has denominado cocreación, corresponsabilidad y co-cuidado. Estas tres ideas son en sí mismas una batería conceptual y metodológica de arranque para ensayar formas de participación institucional acordes a los procesos que has venido gestando en el museo.

III. Trabajo cultural

De repente, además de inventarnos todos los días nuevos proyectos o formas para sobrevivir, nos vimos inventando también nuevos modos para encontrarnos y herramientas que nos sirvan para organizar nuestro trabajo colectivo, incierto y frágil en la virtualidad. Demasiado que manejar para el poco tiempo y recursos que se nos destina. Entonces, nuestras vidas personales se vieron anuladas por sostener los procesos comunes. Hoy, ambos ámbitos lucen igual de insostenibles. Sin individuos ni colectividad, ¿quién sostendrá ahora los procesos artísticos culturales que estamos agotados de sostener solxs?

Alejandra Pinto (Gestora Cultural/Licuidora Gestora, Quito)

Efectivamente, durante la pandemia, en el campo del arte, fue palpable la necesidad de cientos de trabajadores autónomos de no parar de producir para sobrevivir, y también la ansiedad de sostener y cuidar procesos culturales que, en muchos casos, eran el resultado de años de dedicación y persistencia. Es indudable que la ‘reinención’ (otro de los conceptos del

léxico pandémico global, del terreno neoliberal del riesgo individual y de un frágil sistema de cuidados públicos) operó con enormes diferencias de clase social en las vidas de los trabajadores de la cultura: no es lo mismo contar con soportes económicos familiares o propios (ahorros, ingresos por otras actividades económicas, vivienda) que, de alguna manera, ayudaron a garantizar la

permanencia en los trabajos creativos y a imaginar su metamorfosis en lo digital, que verse obligado a abandonarlos o destinarles un tiempo mínimo de dedicación para poder cubrir las necesidades básicas de subsistencia con cualquier otra entrada económica; por ejemplo, ‘reinventarse’ vendiendo pasteles o mermeladas.

La ansiedad de sostener y cuidar tiene como su otra cara de la moneda a la ansiedad productiva; esta última, en marcos de hiperconectividad y virtualización de las relaciones, agudizados en la pandemia, intensificó la creación de marcas de personas y colectivos culturales en las redes sociales. Siguiendo a Remedios Zafra (2017)⁶, producir y mantener una marca visible es otra de las compulsiones a las que nos ha empujado la competencia intensiva por *likes* y seguidores. Más allá del capital simbólico que estos generan, acumularlos tiene como objetivo final la esperanza de que en algún momento nos permitirán mayor dignidad en nuestras condiciones de trabajo. Eso nunca llega o llega a cuentagotas, causando frustración y sensación de insuficiencia permanente en lo individual y colectivo.

Los tiempos extendidos e ilimitados que le dedicamos a las tareas de visibilidad digital, a deberes burocráticos y administrativos, a la gestión de recursos para sostener un proyecto común, paradójicamente dejan mínimas o nulas dosis de tiempo para hacer vida en colectividad, para detenernos a escuchar y preguntar, para deshilvanar y retacear. Esta quizás ha sido una de las mayores tragedias de la ‘post-catástrofe’. Ahogadas en la ansiedad productiva y en la necesidad de asegurarnos la vida material, nos han anulado el ejercicio del derecho a la pausa, a lo inútil, a los tiempos muertos y ociosos, propios y compartidos, a escuchar los síntomas del malestar. Como mujer y gestora cultural que ha participado en procesos colectivos, puedo decirte que, además, la carga feminizada y silenciosa del trabajo reproductivo en nosotras y nuestros cuerpos no sólo remarca relaciones históricas de poder patriarcal, sino que ocasiona cansancio y rupturas. He aprendido con el tiempo que hay que saber pausar los procesos colectivos, quizás para después recuperarlos de otro modo, o simplemente para darnos el espacio de crear otros.

IV. Gestión de las industrias culturales

En la pandemia participé en la producción del documental *Estancia corta*. Teníamos un proceso administrativo abierto con el Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI): debíamos hacer el *teaser* de esta película y cerrar el convenio de asignación de fondos. Esa fue una de las dificultades más grandes que tuve en el momento del encierro porque

⁶ Remedios Zafra. *El entusiasmo*. Barcelona: Anagrama, 2017.



era complicado poder filmar en un contexto de pandemia; yo no podía teletrabajar como sí lo hace una funcionaria: tenía que rodar y filmar. Fue también difícil que los funcionarios entendieran que los tiempos de la burocracia (de un convenio, de un contrato, de un papel firmado) tenían que modificarse porque la realidad estaba radicalmente modificada. Hoy me pregunto: ¿cómo la relación de los cineastas con los funcionarios públicos de cultura se ha trastocado tras la pandemia? ¿La crisis del COVID-19 nos dejó aprendizajes y avances administrativos con los cambios tecnológicos? ¿Esta hibridez y facilidades tecnológicas permitirán también mayor descentralización y diversificación en el acceso a fondos públicos de cultura?

Camila Larrea (Cineasta, Quito)

Me gustaría comenzar con una respuesta tentativa a tu última pregunta. Es indudable que, en Ecuador, al igual que en otros países de la región, ha existido una profunda desigualdad en el acceso y descentralización de los fondos de fomento en cultura, correlacionada a la desigualdad en el capital cultural y social de artistas y gestores (esto, por supuesto, incluye al quehacer cinematográfico). Sobre estos capitales, Tomás Peters (2020)⁷ especifica refiriéndose en el primer caso a los conocimientos y técnicas avanzadas de postulación, y en el segundo, a los niveles de influencia en las decisiones de política cultural pública. A esto habría que añadirle otros factores contextuales que enredan aún más el problema: la ausencia histórica de evaluación multinivel sobre el impacto del uso y asignación de los fondos de fomento; el criterio ambiguo de ‘calidad’

con el que se juzga los proyectos postulantes; la lógica de la concursabilidad que incluso en lo más grave de la pandemia nos llevó a competir entre nosotras, asumiendo sin cuestionamiento alguno que ésta es una política de «reactivación económica»; el cambio constante de criterios técnicos de las bases y del destino de los fondos, de acuerdo al deseo del Presidente de la República, Ministro de Cultura y Patrimonio o Director del IFCI en funciones, quienes han convertido los recursos de fomento a la cultura en dinero de bolsillo para satisfacer intereses de gobierno, sin fundamento de política pública. En este orden de ideas, creo que, si bien los cambios tecnológicos empujados por la crisis del coronavirus son una herramienta de apoyo que ha facilitado y reducido tiempos de procesos administrativos, y quizás ha logrado mayor eficiencia y descentralización, las técnicas

⁷ Tomás Peters. «Políticas culturales y desigualdad en Chile: apuntes desde un estado de emergencia». *Revista Pléyade*, Octubre 2020.

han continuado operando en los mismos cercos de pensamiento y estructura.

Es posible que, desde un punto de vista técnico, un funcionario público pueda relatarte cambios más concretos en la gestión, producto de la innovación tecnológica, que sucedieron tanto en su trabajo cotidiano como en las relaciones institucionales con artistas y gestores. Aunque carezco de la legitimidad para hablar de este asunto, por algunas conversaciones que he mantenido con funcionarios de distintas instituciones y también con agentes culturales, en lugar de un optimismo derivado de estos aprendizajes y renovación de herramientas, concluyo que lo que hoy nos gobierna es la urgencia

imperante de sobrevivir, un futuro incierto de desesperanza y la subjetividad del miedo (a la precarización, a la Contraloría de Estado, a perder el trabajo, a poner en común lo que nos duele, a dialogar). Hay fracturas no dichas en las historias individuales y colectivas de quienes trabajamos en cultura que hay que mirar con atención. Hay conceptos y prácticas que han organizado la gestión de la cultura que ya no sirven más para pensar el campo cultural contextualmente y en el ahora. La tecnología nos puede conducir rápidamente a una idea de solución facilista; creo que hoy, precisamente, lo que más necesitamos es desapegarnos de ella y escucharnos despacio.

V. Cultura como motor de paz

Para mí hablar de paz es muy difícil por el modo más común de entenderla: una perspectiva blanco-céntrica. Lo digo como alguien que vive en Guayaquil donde la mayoría de grupos antiderechos utilizan este término para desestimar la lucha que llevamos algunos pueblos. Soy del Archipiélago de Limones, Cachimalero, La Tolita de los Ruanos, que no aparece en la mayoría de los mapas oficiales del país. En este sentido, trabajo la exclusión cartográfica o descartografía como forma de exclusión de derechos; esto no es casual y azaroso, tiene unas raíces coloniales e intereses políticos. A esto se suma la guerra contra el narcotráfico y el conflicto armado en esta zona de frontera que a nosotros nos ha obligado a dejar nuestro territorio. Yo no puedo hablar de paz en un país donde se nos niegue el desarrollo de nuestra energía vital como personas afrodescendientes. De ahí, tengo una pregunta que me duele mucho: ¿podremos volver a Esmeraldas?

Yuliana Ortiz (Escritora afrodescendiente, Esmeraldas)



Coincido contigo en que resulta imprescindible una lectura política del concepto de paz. Cuando se une a la cultura, lo entiendo como una abstracción idealizada que forma parte del vocabulario de las instituciones y la burocracia internacional y de los documentos que éstas producen, marcando los discursos de los gobiernos nacionales. Recientemente la Conferencia UNESCO, *Mondiacult 2022*, en su declaración final reconoció a la cultura como motor de paz y resiliencia en la post-pandemia. Me pregunto, ¿cómo leer esta abstracción facilista en territorios racializados y desgarrados por el abandono histórico y la exclusión de derechos a los que has hecho referencia? ¿Cómo comprender el concepto de cultura como motor de paz aislado del despojo, el destierro y el necropoder? El Covid19 agudizó las condiciones de desigualdad e hizo aún más evidente la ausencia de políticas y sistemas públicos de atención de derechos básicos en varios países latinoamericanos (esto incluye también el derecho a una cultura pública); este malestar —que comenzó a hacerse audible en 2019— fue determinante en una serie de demandas y convulsiones sociales hoy leídas como una amenaza para la paz.

Por otra parte, la categoría «cultura como motor de paz» adjudica a la cultura —pensada como una exterioridad, es decir, algo que se debe llevar o colocar en las vidas

de ciertas comunidades—, con un facilismo espeluznante, el poder de la varita mágica de la transformación. La cultura no es una solución automática a los conflictos, requiere una articulación tanto a políticas sociales como a políticas de autodeterminación y base comunitaria. El derecho a la expresión de la energía vital de los pueblos afrodescendientes (¿qué concepto tan potente has usado para nombrar a la cultura!) sólo será posible cuando podamos comprender a esas prácticas simbólicas —de cohesión social, pero también de disputa— en su transversalidad para la plenitud y dignidad de la vida de esas comunidades.

Por otra parte, la cultura de paz ha estado vinculada en los estudios de políticas culturales a la educación cívica para formar ‘mejores ciudadanos’. En este sentido, Doris Sommer (2020)⁸ problematiza el sueño romántico de un arte capaz de rehacer el mundo (lo que al menos en términos discursivos corresponde a la visión del programa del actual gobierno: ‘Teatro del barrio’), y, a la vez, cuestiona a quienes dejan de soñar dejándose llevar por lo que define como «cinismo irresponsable» y «desengaño paralizante». La teórica invita más bien a un activismo creativo, modesto y persistente para «el cambio cívico», rechazando cualquier imperativo moral del arte y resaltando su capacidad de provocación y de dar respuestas creativas a aquello que aparentemente no tiene remedio.

⁸ Doris Sommer. *El arte obra en el mundo. Cultura ciudadana y humanidades públicas*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.

Sin duda, los conceptos de ciudadanía y cívica ameritan análisis históricos más amplios sobre la producción de subjetividades en sociedades racistas donde la matriz colonial de poder sigue siendo la organizadora de nuestras relaciones.

Finalmente, quisiera añadir lo siguiente: un territorio clave de resistencia y emancipación es el cuerpo y sus formas de expresión. Diana Uribe, entrevistada en el podcast «Mujer incómoda»⁹, decía que, en Colombia, en la década de los ochenta, ella y otras mujeres reivindicaban el «derecho a

la rumba» en medio de la violencia de un conflicto interno que las obligaba al encierro y al confinamiento. Acuñar la consigna: «La ciudad se derrumba y yo de rumba» significaba optar por la rumba y el encuentro como prácticas de resistencia a la muerte y el terror. De modo silencioso, creo que precisamente en estas y otras micropolíticas subversivas, corporales, cotidianas, domésticas y colectivas, se resguardan y cuidan elementos y razones vitales que un día te (nos) dejarán volver a Esmeraldas.

⁹Vanessa Rosales. «Diana Uribe: Narraciones de la incomodidad femenina». Podcast *Mujer Incómoda*. Ep. 9.2. Noviembre 2022. Recuperado de: <https://open.spotify.com/episode/6XfjQVXLIDW9WemMFseQhg?si=5786b1ed310d438a>



PABLO SALGADO J.

LA CULTURA EN TIEMPOS DE PANDEMIA Y GOBIERNOS NEOLIBERALES

Al terminar, anticipadamente, el gobierno de Guillermo Lasso, bien vale la pena ensayar una mirada a lo que, en cultura, ha sido la gestión gubernamental, la actividad cultural independiente y el ejercicio de los derechos culturales en el Ecuador. Aunque, en verdad, no es difícil llegar a una obvia conclusión: los últimos seis años no han sido buenos tiempos para la cultura. Los gobiernos de los presidentes Lenin Moreno y Guillermo Lasso se caracterizaron por el dismantelamiento de la institucionalidad cultural, un constante recorte a los presupuestos de inversión en cultura y patrimonio, una profunda precarización de artistas y gestores culturales y un total incumplimiento a los mandatos de la Ley orgánica de cultura.

En este contexto, tres hechos han marcado al sector cultural: la pandemia, que paralizó, por dos años, la actividad cultural; la crisis económica generada por la implementación de un modelo neoliberal que generó un gran deterioro en la calidad de vida de los ecuatorianos; aumento del desempleo, la pobreza y la inseguridad; y la pésima gestión de los ministros de cultura. A estos tres puntos quizás debamos agregar otros dos: un

sector privado ajeno a la cultura y las artes, y una ciudadanía que no termina de comprender los procesos culturales y de valorar a los artistas y trabajadores de la cultura.

La expedición de la Ley orgánica de cultura, en diciembre de 2016, generó muchas expectativas en el sector cultural. Si bien no es una Ley que satisface a todos, sí contempla importantes normas en la estructura de la gestión pública de la cultura y en la garantía de los derechos de acceso a ella. Sin embargo, esas expectativas duraron lo que un suspiro, ni siquiera alcanzaron a ser flor de un día. Cuando Lenin Moreno, en 2017, asumió la Presidencia de la República nombró ministro de Cultura al escritor Raúl Pérez Torres, quien fuera, por dos periodos, presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, donde cumplió una mediocre gestión que, a su vez, junto a las administraciones anteriores —de Marco Antonio Rodríguez y Camilo Restrepo— convirtieron a la Casa en una institución enferma de gravedad. En aquel entonces, Pérez Torres anunció —muy orondo— que no le gustaba la Ley de Cultura. Y, por tanto, la incumplió en su totalidad; no ejecutó ningún mandato de la Ley y, lo que es peor, no implementó el Sistema Na-

cional de Cultura. De ahí que al final de su administración, por incumplimiento en sus funciones, fuera llamado a juicio político en la Asamblea Nacional.

Sin embargo, hay un mandato de la Ley que en los primeros meses del gobierno de Moreno sí se implementó: la creación del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura, con un presupuesto de 21 millones de dólares para un proyecto plurianual, de cuatro años. El ministro Pérez Torres creó una gerencia para dirigir el Plan y nombró a Edgar Allan García para ese cargo. Pero, más allá de las buenas intenciones, el Plan resultó un fracaso. Se sucedieron denuncias de no pago de derechos, se contrató consultorías con Colombia y se transfirieron recursos a la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) para la ejecución de las Ferias del libro y Tambos de lectura. Al cabo de dos años, le sucedió al primer gerente María Fernanda Ampuero, y luego Juana Neira, quien, ya sin presupuesto y sin respaldo de la ministra Machuca, vio morir el Plan, con mucha pena y sin ninguna gloria. Ecuador volvió a ser el único país de la región que no cuenta con un plan o sistema de fomento al libro y la lectura.

Ante la carencia de indicadores de cultura, el Ministerio contrató con FLACSO una «Encuesta nacional de hábitos lectores y consumos culturales», que arrojó un inquietante resultado: los ecuatorianos leemos apenas 1 libro completo al año. Un indicador que debería avergonzarnos, pues es uno de los más bajos de la región. Pero ¿qué es lo

que hizo el propio Ministerio frente a estas cifras? Pues eliminó el Plan Nacional del Libro y la Lectura, se desligó de la Feria Internacional del libro y cerró los Tambos de lectura.

Antecedentes

Recordemos que, a los pocos meses de gobierno de Moreno, se produjo la ‘traición’ a la Revolución Ciudadana. Este rompimiento provocó que también se abandonaran las propuestas progresistas en la administración del Estado y se implementara el modelo económico neoliberal, para lo cual se firmaron los acuerdos con el Fondo Monetario Internacional. Inmediatamente se inició la llamada «optimización de recursos del Estado», que no se traduce en otra cosa que despidos en el sector público, recortes presupuestarios y, en el caso de cultura, comenzó el desmantelamiento del incipiente Sistema Nacional de Cultura. Ni bien nacía, empezó a ser desmantelado. La artista y gestora cultural Paulina León resume con claridad la gestión cultural en el gobierno de Moreno:

De los tres ministros de cultura durante este periodo, Pérez Torres llevó al Ministerio una serie de malas prácticas desde la Casa de la Cultura; Juan F. Velasco con un seudo discurso de economía naranja; y Julio Bueno con su proyecto Arte para todos. ¿Qué nos dejan? Una desarticulación de los institutos, que terminaron convertidos en



una sola cosa llamada el Instituto de Fomento, Creatividad e Innovación, IFCI. Nos dejaron a los artistas como microempresarios, que no lo somos. Bueno, volvió a pasar casi el 50% del presupuesto de Fondos concursables a la Casa de la Cultura, nuevamente a través de una rara y oscura movida. Este gobierno desarticuló y destruyó procesos que se habían establecido con mucho trabajo. Y ni siquiera con el bono de la pandemia cumplieron. Nos dejan una destrucción de la institucionalidad de la cultura muy fuerte. Nos dejan un desprecio por la cultura y un constante maltrato a los actores culturales.

Luego, la pandemia por el Covid19, que paralizó toda actividad cultural, nos tocó a todos. La gestión gubernamental de Moreno para paliar los efectos de la pandemia fue realmente impresentable. En medio de la emergencia sanitaria, cuando más se requería de una eficaz gestión pública, se repartieron hospitales, se desmanteló el sistema de salud y se pagó por adelantado la deuda externa. En el campo de la Cultura sucedió exactamente lo mismo, una nefasta e indolente actitud del Ministerio de Cultura, presidido por el cantante Juan F. Velasco, dejó a centenares de artistas y gestores en una precaria situación, pues no recibieron el más mínimo apoyo. Incluso, un pírrico y ofensivo ofrecimiento del ministro Velasco de entregar un bono de 200 dólares para con-

ciertos virtuales y un bono de 60 dólares para los artistas en condiciones de vulnerabilidad, nunca se cumplió. Los artistas quedaron abandonados y desprotegidos.

El Ministerio de Cultura afirmó que las pérdidas ocasionadas por la pandemia en el sector cultural fueron, en el caso de Ecuador, de 225 millones de dólares. Una encuesta sobre la situación de los artistas y gestores culturales realizada, en julio de 2020, por el Observatorio de políticas, y economía de la Universidad de las Artes arrojó unos resultados alarmantes: «El 71% de los artistas y gestores culturales no tiene ingresos económicos estables; solo el 50% tiene ingresos todos los meses; el 59% de los artistas y gestores no tiene acceso a un seguro social; 1 de cada 3 artistas tiene ingresos inferiores al salario básico».

Los presidentes Moreno y Lasso intentaron implementar la denominada 'economía naranja', que no es sino la mirada neoliberal de la cultura. Un modelo promovido por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) e impulsada durante el gobierno del presidente Iván Duque en el vecino país de Colombia. Un modelo naranja que resultó un gran fiasco allá, así lo afirmó el periodista Darío Ortiz, en el medio *Esfera pública*:

Muchos creían que al fin había llegado la hora de las mieles, el apoyo y el reconocimiento en metálico. Pero tras la posesión de Duque, nunca llegaron ni las mieles ni el dinero. Mientras comienzan los juegos del hambre anun-

ciandas ayudas en pírricas convocatorias que irrigan muy poco el sector y que son un símbolo además de la enorme exclusión cultural del país: cuatro apoyos, para cuatro gatos.

Tal cual sucedió en Ecuador. El ministro Juan F. Velasco y el presidente Moreno lanzaron, el 7 de agosto de 2019, el proyecto denominado «Plan Integral de incentivos y fomento a la Economía naranja, Ecuador creativo», que contemplaba la deducibilidad del impuesto a la renta, hasta un 150%, a través de patrocinios a eventos culturales y créditos de BanEcuador para artistas y gestores culturales. Con este plan, afirmó el ministro Velasco, el PIB cultural crecería al 3.5%. ¡Plop! En realidad disminuyó del 2.1% de 2014 al 1.5% en 2022.

Si hay algo que caracteriza a la gestión cultural en estos seis años es el constante recorte a los presupuestos de cultura, lo que afectó a la calidad de los servicios culturales, y ha reducido casi a cero los presupuestos de inversión. El propio Ministerio de Cultura sufrió una fuerte disminución presupuestaria: de los 53 millones que recibió en 2015 pasó a solo 18 millones en 2023. En el año 2013 el presupuesto global de las entidades que forman parte del Sistema Nacional de Cultura fue de 120 millones, pero ha ido paulatinamente disminuyendo hasta los 47 millones en el 2020. Es decir, se recortó un 155%.

La reducción del presupuesto también afectó a las artes escénicas, pues el Fes-

tival de Artes Vivas de Loja pasó de un presupuesto de 3 millones de dólares, en 2017 y 2018, a solo 300 mil dólares en 2023. Y no sólo eso, sino que la indignación del sector cultural fue unánime cuando el Ministerio decidió recortar en un 68% el presupuesto del Centro Cultural y Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, que alberga y preserva uno de los más importantes centros documentales e históricos del país. Bien dijo la investigadora y académica María Elena Barrera: «Negar tales fondos implica una ceguera de proporciones catastróficas».

La Casa de la Cultura también sufrió significativos recortes; de 17.9 millones en el 2011 a sólo 12 millones en el 2023. A raíz del más reciente recorte, de 170 mil dólares, varios ciudadanos, directores de los Núcleos de la Casa de la Cultura, interpusieron, el 11 de octubre de 2023, una acción de protección para recuperar, al menos, los presupuestos del año anterior.

Otro tema que revela de cuerpo entero la pésima gestión ministerial es la Reserva patrimonial del Aranjuez —que fue cerrada por el ministro Velasco, por afectaciones estructurales del edificio— y que guarda las más importantes colecciones culturales, documentales y patrimoniales del país. Después de casi cinco años, la Reserva —que recibía 50 mil visitas al año— sigue cerrada y sin solución alguna.

Hay una sola iniciativa que el Ministerio ha implementado en este periodo, el famoso Teatro del Barrio, un pedido personal del presidente Lasso. Para variar, la ministra



lo convirtió en otro fondo concursable con un pírrico presupuesto de alrededor de 1 millón 200 mil dólares, por convocatoria. Un proyecto que, al igual que el Arte en el Aula y Arte para Todos, no ha generado impacto alguno y los barrios del país siguen abandonados y, en muchos casos, tomados por la delincuencia y el crimen organizado.

A pesar de todo esto, hay un tema importante en la gestión del presidente Lasso y su ministro en la cartera de Producción, y tiene que ver con el cine y el audiovisual: la expedición, el 7 de julio de 2023, de la Ley orgánica de transformación digital. Esta ley contiene un capítulo, el VI, que está dedicado exclusivamente al sector audiovisual. Son ocho artículos, del 24 al 31, en los cuales se considera al audiovisual como un sector de interés nacional y se establece un régimen especial de exoneraciones de aranceles y tasas: para la importación de equipos técnicos, bienes y servicios; para la salida de divisas, para pagos y honorarios por servicios de producción audiovisual; para el impuesto a la renta en pagos al exterior; y para el Valor Agregado, IVA. Además, se crea el Certificado de Inversión Audiovisual, por el 37% de los costos y gastos que incurran en el Ecuador en servicios audiovisuales y logísticos. Sin duda, una gran conquista del sector audiovisual y sus gremios. Aunque también se han manifestado voces que sostienen que este capítulo de la ley se inscribe dentro de las políticas de extractivismo cultural y que es una maquila de producción audiovisual que beneficiará a las grandes productoras trans-

nacionales y precarizará a los trabajadores audiovisuales ecuatorianos. Amanecerá y veremos.

Y en conclusión

Así, la actividad cultural en estos seis últimos años se ha gestado a pesar del Ministerio de Cultura y el Gobierno nacional. Los artistas y gestores culturales han sido los grandes hacedores. Son ellos quienes, con su esfuerzo personal y colectivo, han logrado mantener vivos los espacios culturales. Precisamente, la resistencia ha sido su principal valor y el cuidarse mutuamente su logro más trascendente. Así han logrado tejer redes desde perspectivas colectivas, colaborativas y comunitarias; con nuevas formas de relaciones productivas y creativas, con las que han logrado no solo mantener sus proyectos sino, sobre todo, sostener la vida.

Referencias

- Borja, María Sol. «Aún sin rumbo», *GK*, 18 septiembre, 2019.
- «Encuesta Condiciones laborales en trabajadores de artes y cultura», *ILIA*, U. Artes, julio 2020.
- «Encuesta de Hábitos lectores, prácticas y consumos culturales», Ministerio de Cultura, julio 2022.
- Entrevista en *La noche boca arriba*, CulturaFM, 27 abril, 2021.
- Esfera Pública*, Bogotá, Colombia, abril 30, 2020.

PATRICIO PILCA

EL LIBRO, LA LECTURA Y LAS POLÍTICAS CULTURALES

1

Semanas atrás, en esos debates infructuosos que generan las redes sociales, saltó la discusión de un tema 'irrelevante': los libros y la lectura. Una de las ideas que surgieron con fuerza fue: la democratización del libro y la lectura. En ese momento los argumentos eran muy irrelevantes, sin embargo, cuando pasa ese primer torrente de ideas, generalmente, como espasmos efímeros que se lleva la corriente, se puede volver sobre la reflexión. Hoy regreso sobre aquello, porque las ideas se van sedimentando y se las puede explorar.

El libro, como producto cultural moderno, fue un objeto de culto, cuya función era albergar la narrativa de un momento histórico, guardar lo que se escribe, ya sea esto real o ficticio. Se convirtió en un dispositivo de la memoria que alberga el pasado a través de la narrativa. No es sino con el advenimiento del siglo XX que esa noción empieza a resquebrajarse, las formas culturales tradicionales se agrietan para abrir paso a un mercado que se erige como catalizador de la vida. El mercado empieza a uniformizar

la cultura, y, con esto, una uniformidad de los gustos. *Las reglas del arte* son sometidas a las fuerzas del todopoderoso mercado.

Las lecturas y los libros fueron presas fáciles de esa estrategia. Tal como dice Bourdieu, en el mundo de los libros la economía funcionaba de forma inversa a la economía común. En el campo literario muchas veces pesaba más el capital simbólico y cultural antes que el capital económico. Sólo cuando las editoriales, en la segunda mitad del siglo, han logrado consolidar la empresa editorial, el capital económico empieza a tener fuerza. Condiciona el funcionamiento de la 'República de las Letras'. Como afirma Beatriz Sarlo: «El mercado unifica, selecciona y, además, produce la ilusión de la diferencia» (2014, 30).

En ese momento los gustos literarios, así como las lecturas y los libros, se uniformizan. El libro se convierte en una mercancía más y, como tal, empieza a funcionar con su valor de cambio, de uso y su valor. El poder mercantil atrapó también a los objetos culturales para fetichizarlos igual que a cualquier mercancía.



2

En la problemática del libro y la lectura son centrales dos cuestiones: por un lado, las *condiciones sociales de posibilidad de la lectura*, lo que significa pensar las *condiciones sociales de producción de lectores*; y, por otro lado, las *condiciones sociales de producción de libros*, lo que involucra pensar a los hacedores de los libros: cuerpo editorial y escritores. En ambos casos el papel del Estado es central.

El Estado no sólo tiene el monopolio de la fuerza, sino que tiene la capacidad de crear las condiciones sociales para construir y mantener la cultura, las condiciones para mantener la lectura, los libros y todo lo que esto conlleva. Sin lugar a dudas, esto sólo se logra con el aseguramiento de la educación en todos los niveles: primaria, secundaria, universidad; donde la lectura no sea concebida como una obligatoriedad que el sujeto deba cumplir como un aspecto más dentro de la educación, sino que sea un dispositivo de aprendizaje constante, que se cree un hábito de lectura, donde se fomenten destrezas y habilidades lectoras. Por tanto, el papel del Estado es garantizar una educación de calidad que coloque en el centro del aprendizaje a la lectura.

Es claro que las condiciones sociales de posibilidad de la lectura son factibles por dos motivos centrales: el incentivo individual y el papel del Estado. En términos concretos, hablar del incentivo individual significa plantearse la pregunta: ¿dónde se familiariza un sujeto particular con los libros? Generalmente, por *herencia*, ya sea por la ausencia o

por la cercanía con el libro, pues si no tengo esa herencia, quiero acercarme a ella, quiero adquirir eso; por el contrario, cuando ya tengo esa herencia, deseo mantenerla, perpetuar ese capital adquirido, reproducirlo. Es crear un *habitus* con la lectura y los libros. Por otro lado, cuando se habla del papel del Estado, se debe pensar en las condiciones mínimas que este debería brindar a los ciudadanos, para que se relacionen con la lectura y los libros a través de la educación formal.

Sin embargo, cuando se profundiza en el aspecto educativo saltan las contradicciones, porque existen distintos tipos de enseñanza, desiguales. El sistema educativo no brinda las mismas condiciones para toda la población, pues las instituciones educativas se mueven entre un sinnúmero de particularidades que determinan la formación. La huella más fehaciente se manifiesta en la diferencia entre educación pública y privada. No todos los lectores tienen las mismas posibilidades de formarse como tales, más bien la *distinción social* es el pan de cada día en las instituciones que forman lectores, que forman ciudadanos.

Esta división produce estudiantes totalmente distintos, unos que se preparan para mandar, otros se preparan para obedecer. Una clasificación que empieza desde la más corta edad, y que se va encarnando a lo largo de la vida. Un *relegamiento* de unos estudiantes por sobre otros que es auspiciado y aupado por el Estado. Hay instituciones educativas donde el libro y la lectura son primordiales en la formación del estudiante, en otras, no tanto. En ambos casos hay un factor

común que las junta: la desigualdad en la formación. En estas condiciones el libro se convierte en un objeto de lujo, un objeto de culto que aun con la ‘democratización’ no termina de fraguar.

A la luz de estos argumentos se puede afirmar que el *capital* no sólo corresponde al plano económico, no se limita a aquello, sino que actúa como condicionante de lo cultural, lo social y lo educativo. En otras palabras, comprar un libro, saber leerlo, por ende, formar un tipo particular de sujeto, tiene que ver con condiciones económicas, sociales y culturales que marcan una distinción, que delimitan el terreno social y cultural.

Luego tenemos el otro aspecto importante en la problemática enunciada: *condiciones sociales de producción de libros*. Sin lugar a dudas, se habla de *autores*, es decir sobre un tipo de intelectual que reflexione sobre los instrumentos de *producción literaria*. Actualmente, se pretende erigir la figura del autor como un ser solitario que muy poco tiene que ver con la realidad de su tiempo. Da la impresión que se quiere posicionar un autor asceta, desvinculado de todo aquello que le rodea.

(...) la producción del autor —cuanto más individual se reclame y pese a ello siempre es producción social y practica de un sujeto socialmente determinado: de un sujeto, en última instancia, transindividual, y de una conciencia, siempre colectiva (Altamirano y Sarlo 1980, 12).

Esto involucra pensar al autor, sean editores, libreros, escritores y críticos, como parte de un entramado social, y que como tales poseen una posición política. Esto no significa crear panfletos, reproducirlos o venderlos, más bien, es tener una postura frente a la vida, frente a aquello que nos afecta como sociedad. Parece que esto ha sido condenado como un pecado mortal, no se puede tener una posición política o apelar a una conciencia colectiva. En ese sentido el neoliberalismo auspicia la vieja noción, reconvertida en la actualidad, del «arte por el arte».

3

Los signos, anclados en un libro físico, característica de la modernidad, en la actualidad han cambiado. El mundo virtual cada día nos desborda de forma inusitada, buena parte de los lectores actuales viven en el mundo digital. La biblioteca ha dejado de ser ese espacio que acoge a los lectores. El ratón de biblioteca se fue, lentamente, perdiendo en las inmensidades de información descargada del Google. Hoy es muy fácil dar clic y conseguir el título que se desee o se puede recurrir a la fotocopia como mecanismo que facilite la lectura. Sin lugar a dudas, este factor es importante en la producción de libros.

La biblioteca de Babel está anclada en Google. Se ha pasado del libro impreso al libro digital. Muchas veces da la impresión que somos lectores del siglo XX con dispositivos del siglo XXI. Hemos pasado de la ciudad letrada a la ciudad virtual.



En estas condiciones, tal como dice Álvaro Cuadra, habitamos una sociedad de la información, lo que no significa habitar una sociedad de la comunicación, todo lo contrario, afirma Cuadra, vivimos *in-comunicados*. Con un mundo lleno de información, hoy nos es muy difícil leer. Buceamos en mares de información, pero nuestro traje para esa inmersión no es el indicado. Todavía nos cuesta familiarizarnos con todo ese mar de datos en la virtualidad. Quizá la pandemia nos ayudó a relacionarnos mejor con ese mundo virtual, pero aún falta un arduo trabajo.

Esto nos ha llevado a una doble problemática: de un lado, la facilidad de conseguir los títulos que deseemos, donde la virtualidad gobierna; de otro, más bien, nos preguntamos: ¿cuál es el sentido de los libros?, ¿cuáles son las nuevas condiciones de los escritores?, ¿es posible abandonar por completo el libro físico?

4

Las artimañas de la ‘normalidad’ han desechado y relegado la capacidad de reflexionar. Por supuesto, esto se sostiene por la

oleada neoliberal que afecta no sólo al libro sino también a la cultura en general. El pensamiento neoliberal arrasa con todo aquello que le parece diferente, trata de homogenizarlo.

En casos como el de nuestro país, la problemática se muestra de forma particular. Actualmente, el Gobierno nacional desplaza el ámbito cultural: los presupuestos destinados a cultura y educación se reducen. En estas condiciones es difícil pensar en la lectura y el libro como centro neurálgico de la educación, todo lo contrario, áreas como estas son dejadas de lado o son eliminadas. La muestra más categórica es el Plan Nacional del Libro y la Lectura suprimido y luego reanimado con vistas a ser sólo un incentivo.

En este sentido, hay una urgencia: reflexionar sobre el papel del libro y de la lectura, vinculadas con en ámbito cultural y educativo, acaba caso contrario la desmemoria colectiva arrecia con todo. En este sentido el libro y la lectura son destellos que albergan de la memoria efectiva, no sólo cultural sino política.

DIEGO CHAMORRO

LEER ES TRANSFORMARSE, PERO NO HACIA LA DOMESTICACIÓN

De los diversos instrumentos inventados por el hombre, el más asombroso es el libro; todos los demás son extensiones de su cuerpo... Sólo el libro es una extensión de la imaginación y la memoria.

JORGE LUIS BORGES, «EL LIBRO»

Libro, esa esencia última del espíritu donde culminaba el Universo para Stéphane Mallarme.

JULIO CORTÁZAR, «TEORÍA DEL TÚNEL»

El lector no tiene época, no tiene edad, no tiene tiempo. Leer no es soñar, pero leer es como soñar en aquello que pierde el tiempo.

PASCAL QUIGNARD

● Qué valor tiene un libro? Me puse a re-
 buscar en mis recuerdos y mi conciencia
 cuál fue la situación o si puedo anunciar
 el acontecimiento desde el que toman valor
 los libros en mi vida. Enseguida aparecen en
 mi mente los primeros regalos, las primeras
 lecturas cuando uno es chico. Pero, en defi-
 nitiva, el primer libro que cobra valor en mi
 camino como lector y actor del ecosistema
 del libro es *El llamado de la selva* de Jack
 London, libro que fue un préstamo de la bi-
 blioteca de mi colegio. Este artefacto, al puro
 estilo borgeano, toma sentido en mis afectos
 porque al leerlo produjo lágrimas y placer a
 la vez, en mi proceso de lectura, por estas
 razones tiene un valor sin igual para mí.

Y es que el libro cobra valor en su
 ejecución de lectura, obtiene el 'valor de uso'
 del que se fundamentó *El Capital* de Marx,
 cuando el lector se activa en su propia expe-
 riencia de lectura, la materialización signifi-
 cante de lo sensible. El papel de lector arranca o
 da inicio al ciclo del ecosistema del libro y la
 lectura, de hecho, es la pasión que enciende
 esta condición de lector y la que mantiene
 vivo este ecosistema.

El ecosistema del libro y la lectura
 en Ecuador es un espacio intangible para
 reflexionar sobre el papel de las personas y
 su relación con el dispositivo libro. Hablamos
 desde el marco referencial del libro como
 un 'dispositivo', terminología que manejará



Agamben¹, quien a su vez tiene su referente en la filosofía de Foucault. Es decir que el libro se piensa como un dispositivo de acción cuando cobra sentido o valor para el lector, no es solamente un producto o una mercancía; el libro satisface una necesidad en la creación, otra necesidad de comercialización del objeto, así también otra necesidad en su apreciación (placer o goce) que se transforma en su acto de recepción estética². El lector se activa con el dispositivo libro; de hecho, todos los actores del ecosistema del libro se activan con dicho dispositivo, pero de distintas maneras.

Cuando se piensa en un ecosistema del libro y la lectura se entiende a todos los actores que se encuentran dentro del proceso de creación, producción, difusión, circulación, lectura, recepción, interpretación, traducción y crítica del libro; es decir: autores, creadores, traductores, editores, correctores de estilo, diagramadores, diseñadores, ilustradores, prensistas, encoladores, impresores, revisores de acabados, bodegueros, distribuidores, gestores culturales, libreros, mediadores de lectura, lectores, bibliotecarios, periodistas culturales, generadores de contenido, críticos, docentes, marketing editorial y todas las personas inmiscuidas en este proceso tan exhaustivo que es la activación de un libro.

Este activar desde lo anteriormente señalado: el dispositivo libro en su función articuladora, la lectura. Pero, si reflexionamos desde la experiencia primigenia desde dónde parte este ensayo, el papel más importante de este ecosistema se basa en el punto de activación de este dispositivo: la lectura. El ciclo de vida del libro arranca y termina en el lector, como el eterno retorno nietzscheano, el tiempo vitalista del libro se produce en el acto de la lectura. Pero en el camino del libro se encuentra todo un proceso que vamos a tratar de desmenuzarlo o descentrarlo.

En los últimos doce años en nuestro país se produjo un giro con la inserción de editoriales y librerías independientes en el campo de la producción, difusión y circulación del libro; todo este fenómeno viene de la mano de la (des)institucionalización de Ferias Internacionales del libro en las ciudades principales del Ecuador, con mayor énfasis en Quito y Guayaquil. Además, hay que señalar que en los últimos cinco años este ambiente tomó mayor fortaleza tanto por el número de librerías y editoriales independientes que surgieron, por reconocimiento de nuestros escritores dentro de nuestro territorio y en el extranjero. Estos factores son importantes, además del peso que empezó a tener en nuestro ambiente

¹ Ver Agamben, Giorgio. 2016. *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. (6-31).

² Ver Barthes, Roland. 2008. *El placer del texto y Lección inaugural*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. (9-88). En este texto Barthes coloca al escritor y al lector como sujetos de experiencia, nos propone un ensayo en fragmentos donde la premisa está en reconocer el placer del texto, a la vez goce de la lectura.

lector las ferias del libro sean internacionales o de corte independiente. De hecho, la afirmación, creación, gestión y organización de muchas ferias independientes y autogestionadas del libro respalda el surgimiento de otra mirada y acontecer del circuito del libro en Ecuador.

Todos estos aportes hicieron que se generen distintos enfoques y también se originen otras preocupaciones o necesidades en el sector del libro. De ahí, la decisión de pensar y reflexionar en un ecosistema del libro y la lectura, principalmente porque es un sistema en movimiento, cambio, transformación y sobre todo que es una manifestación viva, NO esencialista, cristalizada, definida o quieta. Desde esta premisa también era muy necesario pensar en que todo este ecosistema funciona desde la gestión en conjunto, el pensamiento comunitario, un proceso de trabajo horizontal, no jerarquizado y sin una representación o cabeza, sino un aporte colectivo; por ende, era muy válido y necesario el tratar de juntarse y trabajar unidos, cuestión lograda por la que parte la Asamblea del libro en el 2023.

La experiencia de una fallida FIL QUITO 2022 por parte de la Secretaría de Cultura del Municipio del Distrito Metropolitano deviene en la articulación y agenciamiento de los actores del sector en la Asamblea del libro, una reunión de creadores, editores, libreros, periodistas culturales, bibliotecarios, mediadores de lectura, lectores y generadores de contenido que se autoconvocaron a finales de enero del 2023.

El primer punto por resaltar es la unidad o la unificación del sector en una misma premisa de buscar mejorar los procesos malogrados de la última FIL UIO; tanto la Cámara del Libro, el sector independiente y las instituciones públicas de cultura se reunieron para tratar temas importantes en cuanto a la planificación y ejecución de las ferias del libro. Cuestión muy necesaria: todo lo concerniente al libro debe ser pensado desde el sector y no desde decisiones arbitrarias y serviles de funcionarios públicos que ejecutan presupuestos sin conocimiento claro del contexto del proceso del libro en nuestro país.

La Asamblea propone crear un comité permanente de organización de la feria (por lo menos de cuatro años de trabajo) que represente a todas las aristas del sector del libro: editoriales independientes, librerías independientes, Cámara del libro, Ministerio de Cultura, Secretaría de Cultura del Municipio y demás participantes del ecosistema del libro para que puedan poner en acción la planificación y ejecución de la FIL UIO. Este comité sería una gran ayuda para pensar de forma correcta la relación de trabajo entre lo público y lo privado para beneficio de nuestra población lectora local y nacional.

La Asamblea del libro tuvo una segunda reunión en la ciudad de Guayaquil, en la Universidad de las Artes a finales del mes de junio. En esa oportunidad el foco de atención fue el escenario fallido de otra institución pública, la convocatoria al sector editorial, literario y de artes escénicas del



Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI). La discusión se centró en la falta de políticas públicas en cuanto al fomento del sector cultural de nuestro país; de hecho, se pudo evidenciar una completa indefensión del sector en correspondencia a las propuestas o 'incentivos' que determinan las instituciones públicas para los proyectos editoriales independientes. También fue muy claro el poco conocimiento del IFCI en cuanto al ecosistema del libro y la lectura, su funcionamiento, establecimiento y articulación pública. Un verdadero escándalo sin justificación alguna o explicación clara acerca de la designación de jurados y de los puntajes establecidos a los diferentes proyectos editoriales presentados, ese fue el escenario por el que era necesario convocar a una segunda Asamblea del libro.

En otoño de 1763, Denis Diderot escribe la «Carta histórica y política dirigida a un magistrado sobre el comercio de la Librería, su estado antiguo y actual, sus reglamentos, sus privilegios, los permisos tácitos, los censores, los vendedores ambulantes, el cruce de puentes y otros asuntos relativos al control literario». Este dilatado título será conocido como la *Carta sobre el comercio de los libros*³, pero lo importante aquí es señalar que ya a mediados del siglo XVIII un gran intelectual y enciclopedista

como Diderot puso su queja por el atropello a las librerías y servicios editoriales en Francia, además de increpar a las autoridades acerca del valor y la importancia del trabajo que realizan dichas librerías⁴. La carta de Diderot realiza un mapeo del estado de la cuestión del sector del libro en Francia, su trascendencia e incidencia histórica para el desarrollo de dicha cultura en el mundo.

En nuestro contexto podemos decir que ahora en el siglo XXI estamos ordenando nuestro campo de acción acerca del sector del libro con la generación de conceptos como el ecosistema del libro y la lectura en Ecuador, y aunque esta preocupación se genera desde la Asamblea del libro, tiene una réplica por parte del proyecto «Biblioteca» en las direcciones de Publicaciones y Bibliotecas en la Sede Nacional de la Casa de las Culturas. Es decir, surge una problemática y una necesidad que en su apareamiento fenomenológico suma una impronta que desde el nacimiento se va decantando en transformación, cambio y desarrollo a la vez. El ecosistema se transforma, se mueve. El libro te transforma, te moviliza.

No quiero dejar de lado lo que señala Bolívar Echeverría en su ensayo «Homo legens»:⁵

³ Ver Diderot, Denis. 2013. *Carta sobre el comercio de los libros*. Barcelona: Seix Barral.

⁴ Hay que tener en cuenta que en ese entonces las librerías asumían también la labor editorial, de imprenta y distribución, es decir que sus competencias enmarcaban casi todo el espectro que llamamos ecosistema del libro hoy en día.

«¿Qué es el *homo legens*? El *homo legens* no es simplemente el ser humano que practica la lectura entre otras cosas, sino el ser humano cuya vida entera como individuo singular está afectada esencialmente por el hecho de la lectura; aquel cuya experiencia directa e íntima del mundo, siempre mediada por la experiencia indirecta del mismo que le transmiten los usos y costumbres de su comunidad, tiene lugar sin embargo a través de otra experiencia indirecta del mismo, más convincente para él que la anterior: la que adquiere en la lectura solitaria de los libros (2019, 26).

La apreciación de Echeverría es importante por su reflexión con respecto a la relación del ser humano y la lectura, no como una actividad fútil de complemento de la vida, sino que escenifica y constituye la real relevancia de la lectura, como algo crucial en la vida del *homo legens*, no podemos dudar que esta categoría es por excelencia un concepto de la modernidad y de su convivencia con el capitalismo, así como lo plantea el filósofo ecuatoriano.

En cualquiera de las capas de significación que interpretemos el ensayo de Bolívar Echeverría encontraremos que los libros se posicionan como elementos necesarios para relacionarnos con el mundo, para el *homo legens* es la experiencia más convincente que acontece y determina que el libro o la lectura le proveen más certeza que la propia realidad.

A pesar de que los libros, la lectura, la literatura o la filosofía no tengan una funcionalidad clara, es decir, no sirvan para nada en específico, cumplen un papel importante en los planes específicos de la sociedad moderna.

A manera de conclusión

Me puse a pensar: ¿qué es lo que hacían Walter Benjamin, Roberto Calasso, Virginia Woolf y Jorge Luis Borges cuando desembalaban, ordenaban o dirigían sus bibliotecas?⁶ Benjamin lo toma desde una visión sintáctica y espacial, además de su esfuerzo físico, involucra la relación que tiene con la migración, el viaje, el movimiento, su cuerpo y sus libros. Calasso piensa desde su construcción temporal como el nacimiento de las reseñas, el diseño de portadas, los

⁵ Ver Echeverría, Bolívar. 2019. *Vuelta de siglo*. Ciudad de México: Ediciones Era. (25-37). Hay que señalar que este libro de Echeverría publicado en el 2006 es una evaluación, crítica y análisis de los fenómenos acontecidos en el siglo XX en su referencia del fracaso de los intentos de relación que existe entre a sociedad y la modernidad capitalista.

⁶ Ver Benjamin, Walter. 2015. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor. También, ver Calasso, Roberto. 2021. *Cómo ordenar una biblioteca*. Barcelona: Editorial Anagrama. Ver Woolf, Virginia. 2018. *Horas en una biblioteca*. Barcelona: Austral. (11-20). Y, ver Borges, Jorge Luis. 1998. «El libro» en *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial.



años de las revistas, una propuesta desde su experiencia como editor en condición de ordenar sus recuerdos y su memoria. Woolf retrata su experiencia desde la realización de categorías en la confrontación entre las listas de lecturas en la juventud y el paso del tiempo en la biblioteca, las lecturas con madurez; propone un canon de lectura. Borges mide su relación desde la dependencia que mantiene con los libros, desde la constitución de su universo, su hogar, su trabajo, su hábitat es la biblioteca⁷; revisa sus lecturas y sus afectos desde ese sitio, siempre pensó que se sentía más orgulloso por lo que había leído que por lo que escribió, para Georgie el primer ejercicio de crítica literaria es ordenar la biblioteca, porque es ordenar el mundo.

De lo que no me queda duda es que para estos cuatro grandes referentes de mi santuario personal (mi biblioteca) el libro es una cuestión imprescindible en sus vidas, de hecho, los definió y marcó, como lo ha hecho para mí. Con todo esto quiero decir que el libro, para las personas que conformamos el ecosistema, es un dispositivo fundamental y único del que depende el camino y devenir de nuestras vidas. Y este factor se agudiza y se siente de forma más profunda en el sector independiente, porque de manera literal depende y vive de los libros.

Dicho todo esto, lo primero que hay que fijar es que las instituciones pú-

blicas de cultura no nos hacen un favor a los independientes con su estructura de ferias, fomentos, planes y demás procesos que muchas veces están manejados por una burocracia vacía. El sector independiente del libro compone la vitalidad y buen flujo del ciclo del ecosistema del libro y la lectura. Su propuesta y condición de vida está sintonizada con la existencia del libro; no es simplemente el cumplimiento de un POA, un presupuesto, un TDR o una liberación de culpa administrativa.

El sector independiente del libro no se coloca el traje de burócrata, no nos queda, no nos sienta o no nos luce bien dicho traje; preferimos el overol de trabajador intelectual y de la cultura, porque en nuestros proyectos de vida cumplimos todas las funciones desde ser propietarios, trabajadores, comunicadores, cargadores, choferes, padre y madre a la vez. Sin jerarquías innecesarias y con la conciencia clara y tranquila; porque este afán de resistencia nos hace vivir.

El sector independiente del libro tiene conciencia política y su compromiso es con la lectura y con la vida; esa es la marca de la diferencia con la institucionalización. Reivindico el término independiente, a pesar de que en muchas personas provoque cierta preocupación e incomodidad, justamente esa reacción marca un buen ejercicio de la categoría y su desarrollo en el mundo.

⁷ Ver Borges, Jorge Luis. 2011. «La biblioteca de Babel» en *Ficciones*. Bogotá: Random House Mondadori. (87-100).

La marginalidad de lo independiente, fuera de toda institucionalización, tiene un aval honesto y fuera de los acuerdos caóticos del poder. Estamos en el momento perfecto para el descentrar la estructura y que la generación del ecosistema del libro y la lectura sea ese reactivar tan esperado de la industria lectora, no solamente desde lo comercial y tampoco de la romantización del libro, sino desde la conciencia de un fenómeno en apareamiento, pero con un horizonte de expectativas muy alto y que quiere acontecer en este presente.

Vuelvo a *El llamado de la selva* de London: lo que más me gustó es que no se puede domesticar al instinto, que ningún ofrecimiento de la civilización puede someter a la irracionalidad, la animalidad de los afectos. Sigo pensando que lo que define la relación entre el libro y el lector es esa pasión irracional que marca una simbiosis para toda la vida. «Leer nos acompaña y nos ayuda a vivir o a mal vivir, eso nunca podremos saberlo a priori, pero lo que sí sabemos es que en toda lectura habita un *pathos* transformador» (Mèlich 2020, 24).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2016. *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Barthes, Roland. 2008. *El placer del texto y Lección inaugural*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Benjamin, Walter. 2015. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.
- Borges, Jorge Luis. 1998. *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2011. *Ficciones*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Calasso, Roberto. 2014. *La marca del editor*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- . 2021. *Cómo ordenar una biblioteca*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cortázar, Julio. 2017. *Obra crítica*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Diderot, Denis. 2013. *Carta sobre el comercio de los libros*. Barcelona: Seix Barral.
- Echeverría, Bolívar. 2019. *Vuelta de siglo*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Mèlich, Joan-Carles. 2020. *La sabiduría de lo incierto. Lectura y condición humana*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S. A.
- Negroni, María. 2022. *Pequeño Mundo Ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Skliar, Carlos. 2019. *La inútil lectura*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- Woolf, Virginia. 2018. *Horas en una biblioteca*. Barcelona: Austral.



ISSA AGUILAR JARA

MONDA & LIRONDA: ENTRE **ABEJAS Y FALSOS FAQUIRES**

Cuando era joven e ingenua pensaba que los trabajadores de la cultura merecíamos ser llamados ‘faquires’ hasta que leí a profundidad sobre la resistencia mental y física de estos seres temerarios. Desde febrero de 2022 Martín Sánchez Paredes, director provincial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, confió en mí para dirigir un proyecto de revista digital institucional en una ciudad con dos carencias profundas: periodismo cultural y crítica cultural. Sí, dije, casi a lo faquir: de cabeza y sin casco. Quince meses después, he dejado de creer que la resistencia mental y física es cualidad nuestra. Permítanme contarles por qué.

Lo que los obreros culturales —esas abejitas (y zánganos) nómadas— tenemos es necesidad y muchísimo ego. La primera es noble y el segundo aparece o muta como una característica natural que puede ser controlada aunque finjamos que no. Tras once ediciones, junto al equipo de *Monda & Lironda* alcanzamos nuestro primer año gracias a un trabajo y esfuerzo absolutos, pero también, con las ganas incontenibles de cerrar bocas y abrir mentes desconfiadas que no creyeron en la posibilidad de otra revista cultural en un país en el que la cultura parece tener una batalla perdida, desgastante y desigual

con sus gobernantes. Además, en nuestra banda compuesta por Rosalía Vázquez en la coordinación editorial, Érika Torres en la corrección de estilo, Juan Contreras en la diagramación y diseño web, David Riera en el diseño gráfico y Jaime Villavicencio en la producción audiovisual, de sobra sabemos que el presupuesto público se justifica y, por lo menos a nosotros nos exigen resultados.

Así nació la revista y este equipo que cree en la crítica y más aún, en la crítica desde la institucionalidad como una herramienta para liberar afectos, sensibilidades, emociones, sobre todo para reconocernos en nuestras diferencias, lejos, muy lejos de posturas complacientes. Más aún, en un mundo hostil, violento, confuso, en el que todavía confiamos y sobrevivimos por obra y gracia del arte, de los pueblos originarios, la niñez, los feminismos, las diversidades y todas las manifestaciones culturales que nos provocan maravillarnos en esta vida. *Monda & Lironda*, que podría sonar a canción, obra de teatro, baile popular o trabalenguas, es todo eso y también es un juego de palabras que se deriva de ‘mondo’, que significa «limpio y libre de cosas añadidas y superfluas»; y ‘lirondo’, así mismo, se refiere a algo que carece de redundancias o complementos innecesarios. La fusión de las dos palabras, el término

‘monda y lironda’, coloquial y morochamente es la verdad que se dice sin añadiduras.

Leales a esta verdad hemos trabajado durante varios meses, con un grupo pequeño y un presupuesto modesto. Tenemos una convocatoria permanente, abierta para todo público, y que responde a una temática mensual distinta que nos permite, desde un Consejo Editorial, seleccionar los artículos que más se acercan a la línea editorial de la revista, publicarlos y reconocer el trabajo de los autores con un aporte económico por sus textos. A esto se suman actividades como la coordinación de la portada del mes, el cuidado de una línea gráfica preestablecida, la discusión sobre los autores invitados, la edición de los textos recibidos, la selección de las fotografías e imágenes que los acompañarán, el diseño web para que los lectores accedan a los contenidos, generación de contenido para las redes sociales, y los procesos administrativos que a todo funcionario público lo ponen de cabeza.

Exacto, somos lo que muchos llaman madres y padres luchones. Y, con el único fin de seguirnos creyendo practicantes de rituales ascéticos debo contarles que la Unidad Editorial y de Publicaciones de la CCE Azuay no solamente tiene a su cargo la producción de la revista; lógicamente, la publicación, circulación y distribución de libros son parte de nuestras tareas. Quiero decir, están a punto de descubrir por qué no somos faquires. Sólo les pido un poquito más de paciencia.

Lo personal es político: no importa cuándo lean esto

Queremos creer que *M & L*, sin ser parte de la prensa, tiene una postura política evidente que la diferencia de los pocos medios de comunicación tradicionales que conservan sus secciones de Cultura en Azuay, que se ha servido de lo mejor del quehacer periodístico cultural de los medios alternativos y que permite la circulación de productos literarios como una de las competencias de la Casa de la Cultura Ecuatoriana señalada en el artículo 153 de la Ley Orgánica de Cultura. Hace un momento hablé de un mundo hostil, por lo que considero sería un error no tomar una postura frente a éste. La respuesta, entonces, ha sido generar la construcción de una cultura crítica, a través de una plataforma digital que difunde el trabajo permanente de los artistas, gestores y actores culturales, independientemente de sus entornos sociales, económicos, étnicos, sexogenéricos, políticos, y demás formas de vida.

Qué difícil es armar un texto sobre el sector público y para el sector público sin que agarre tintes de autobombo. Posiblemente, lo que nos aleja de este riesgo es pararnos más allá de la medición de datos duros de las audiencias digitales que, desde luego, son públicos en las redes sociales de la revista. Quiero decir, escuchar las palabras de satisfacción de los lectores de la tercera edad que nos visitan en la Unidad Editorial y de Publicaciones, leer los correos electrónicos de lectores de otras ciudades, saber que nos están leyendo en Estados Unidos,



Colombia, México o España... Todo lo que un Plan Operativo Anual, un Quipux y un informe de actividades no reflejan. Es aquí cuando nos sentimos, una vez más, faquires de medianoche y nos permitimos alegrarnos con el trabajo realizado. Pero, no se confunden, lo del equipo pequeño y el presupuesto modesto sí son un problema, aunque seamos conscientes de que la actual administración de la CCE Azuay ha realizado su mayor esfuerzo para la ejecución óptima del proyecto.

Seamos honestos, también hemos buscado tocar las fibras más sensibles de los cuencanos con temas como las maternidades, las diversidades sexogenéricas, los pueblos indígenas y todo lo que rime o no con disidencias, con derechos humanos y con esas cajas de Pandora que contienen, contrario a lo que la historia nos ha enseñado, todas las bendiciones del mundo.¹ Contar, por ejemplo, con artículos escritos por autores que jamás han publicado, pero tuvieron la generosidad de hacerlo en *M & L* sin que el miedo haga mella en sus ganas, ha significado uno de los más poderosos logros. Escritores que no han sido contaminados por un entorno literario que siempre acaba por desgastar se animaron a estar aquí, permitiendo que la revista sea un bien y un servicio colectivo.

En este sentido, la opinión pública ha funcionado como el espejo que nos muestra si existe o no un aporte a la formación de

una cultura crítica, a la inclusión intergeneracional de todos los sectores y a la creación de públicos diversos y críticos con las artes y las culturas. Porque sí, las estadísticas oficiales de Google Analytics nos dicen tanto como la *vox pópuli* de los lectores. Sin dejar de lado el hecho de que la revista nació hace apenas un año y tres meses, y todas las cifras que podamos obtener, son, por lo pronto, indicadores más que resultados definitivos. A partir de ellos sabremos cuáles han sido los aciertos, los errores, las contradicciones no negociables y el camino menos espinoso para continuar en movimiento. Pues han de saber que las revistas culturales nunca perdonan a los equipos sedentarios.

Que la 'alta cultura' sea una noción vintage no es garantía

Después de todo, ¿qué significa una revista cultural en un país como Ecuador? ¿Es acaso un inocente proyecto destinado al fracaso? ¿Uno más entre decenas, entre cientos de medios que desaparecieron por razones diversas que casi siempre son las mismas? Constantemente, los expertos hablan de códigos, de formas y de fórmulas para mantener una. Publicar contenido escrito de calidad, altamente sensible, accesible a todos los públicos, que aborde las diversas prácticas artísticas y culturales y responda a las dinámicas tecnológicas del panorama actual; son varias de ellas. Totalmente válidas,

¹ Se recomienda leer esta referencia histórica con criterio feminista. Y, si a usted le molesta el criterio feminista, léala con criterio que con eso ya tenemos bastante.

claro está; que las hemos puesto en práctica, por supuesto. De cualquier modo, nuestro blanco principal sigue siendo la formación de públicos, pues mucho nos hemos olvidado de que las administraciones, los presupuestos y todo lo que al sector público concierne es pasajero, pero ganar lectores es mostrarle al réferi que ningún VAR hará su trabajo. Claro, uso esta referencia medio poética de manera deliberada como para no olvidar al fútbol que tanto nos regala y que también es cultura.

Desde el inicio, *Monda & Lironda* fue concebida como una revista cultural en el sentido de que anhelamos apartarnos de la división de las secciones de Cultura e Interculturalidad que hacen los medios de comunicación tradicionales y con ello dan lugar a la reproducción de preceptos elitistas a través de una mayor cobertura de expresiones blancas, mestizas y urbanas, logrando que la sociedad adopte una noción errada de interculturalidad que pone sobre la mesa un paradigma hegemónico entre 'la cultura civilizada' y 'la otra cultura'. La noción de 'alta cultura', lamentablemente, es un mueble viejo que no ha pasado de moda, que sale carísimo. Partimos entonces de esta dura realidad, pero realidad, al fin y al cabo, para difundir todas las culturas posibles, las innumerables manifestaciones artísticas y culturales desde lo que Raymond Williams llama *estructura de sentimiento*, que se enfoca en los elementos compartidos para la creación de una cultura común —como la clase social, por ejemplo— y de cómo estos elementos

permiten la lucha contra el modelo de producción capitalista o la transformación de la sociedad.

Bien pude mentir o burlar su inteligencia, decirles que el equipo de *Monda* se traduce en faquires dispuestos a soportar cualquier dolor, en legítimos kamikazes que nos arrancamos la piel en nombre de un proyecto. Pero el único Fakir cuencano en el que creo acabó con su vida en Venezuela, empuñando en esa decisión la ingratitud de una ciudad que hoy lo recuerda, lo nombra y lo ama como un mantra. No he mentido, eso sí, sobre la necesidad, además de la curiosidad por saber hasta dónde podemos llegar y transformar con la comprensión de las culturas, pues «cuando se sabe tan poco es porque nunca se ha querido saber, porque se ha mirado a otro lado con incomodidad y no mirar es como borrar [...]». El afán de esta revista, reafirmo, es nombrar, incomodar, mirar a donde corresponde, sostener una memoria colectiva, trabajar desde las corazonadas, o, por lo menos, desde lo que intuimos que es bueno, algo así como un zumbido de abejas que nos pide mantenernos firmes sin pasar por encima de nadie en un camino por el que transitamos todos.

Referencias bibliográficas

- Wiener, Gabriela. 2022. *Huaco retrato*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Williams, Raymond. (1958) 2001. «La cultura es algo ordinario». En *The Raymond Williams reader. Traducción de Ricardo García Pérez*, 37-62. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.



ALICIA ORTEGA CAICEDO

CONSTRUYENDO GUARIDAS DEL ANDAR POR AHÍ. POÉTICA DEL CONTACTO, ESCENA PEDAGÓGICA

El espacio cerrado, inmovilizado y vigilado, en el que todos los acontecimientos están registrados, en donde el poder se ejerce por entero y cada individuo está constantemente localizado, responde al sueño de un orden. Ese viejo sueño político gestiona la ciudad desde una mirada panóptica, distante y jerarquizada, por fuera de las prácticas y los deseos de quienes la habitan. «El sueño político de la peste», en palabras de Foucault. Pero, por otro lado, sabemos que los espacios liberadores se construyen desde la calle, a ras del suelo, al margen de las políticas de exclusión y confinamiento, desde donde es posible inventar formas diversas del hacer. Formas de un hacer colectivo, porque la agencia individual es una trampa: una reducción de posibilidades. Aprendemos y enseñamos tocando con las manos, acercando nuestro cuerpo a otros cuerpos, intercambiando experiencias, raspándonos la piel, permitiendo que tus palabras me toquen, que tus relatos me conmuevan, que tus gustos me contagien, que tu mirada me encienda,

que tus comentarios me asombren. Porque la producción y transmisión de conocimiento implica el contagio de ideas, afectos, intenciones y pasiones.

Catherine Walsh y Juan García, en un ensayo acerca de la pedagogía y las siembras ancestrales, señalan que importa sembrar los «saberes de la cabeza» y los «saberes del corazón» en relación armónica, con el propósito de lograr el sostenimiento de la vida. Para entrelazar ambos saberes necesitamos estar en compañía, en contacto afectivo, con los sentidos abiertos, para entrar en resonancia con el entorno que nos rodea. Las respuestas más creativas las producimos cuando nos movemos, cuando abandonamos el lugar asignado, cuando desordenamos la cuadrícula establecida, cuando caminamos por un chaquiñán, en el borde, en diagonal, en círculos, en fuga, hacia el encuentro, en zigzag, dando vueltas de manera desorientada, saltando, boxeando con la sombra, en puntillas, tomadas de la mano, en grupo, haciendo cabriolas. Dice la pensa-

dora argentina María Lugones que movernos hacia la colectividad supone la práctica de «andar por ahí, una práctica de la callejera». *Andar por ahí*, dice Lugones, nos permite aprender, escuchar, transmitir información, calibrar posibilidades, ganar profundidad social. También dice que, a diferencia de los cercamientos territoriales que fragmentan y separan, las *guaridas del andar por ahí* son permeables, heterogéneas, entremezcladas, mutables. Traigo a colación a Lugones porque nos invita a pensar e inventar modos de resistencia desde la espacialidad de la calle; es decir, desde el afuera, el movimiento, el contacto, el contagio y la cercanía: «callejear en compañía», son sus palabras.

Una *guarida del andar por ahí* bien puede ser la disposición de un aula que ha sido intervenida cuando las posibilidades espaciales se multiplican con el uso del suelo, las paredes y papeles con escrituras de múltiple autoría. La cocina de la amiga que te invita a comer un plato hecho por sus manos es una *guarida*. El árbol de guayaba donde se refugia la pequeña Ainhoa, protagonista de *Fiebre de carnaval* (2022), la novela de Yuliana Ortiz Ruano, es también una *guarida del andar por ahí*: porque es un árbol de guayaba el lugar en donde la niña encuentra refugio, confianza y alegría cuando huye de situaciones agresivas. Allí, trepada en el árbol de guayaba, la pequeña Ainhoa encuentra las palabras para hablarle de sus cosas a las guayabas, las hojas y a los

gusanos que viven dentro de la fruta. Es muy bella la complicidad afectiva que construye la niña con el árbol de guayaba: dos seres vivientes que se sostienen mutuamente. El árbol es lugar de enunciación y horizonte de comprensión para la pequeña Ainhoa. Es el lugar donde ella se guarece cuando huye de la violencia. Ese gesto expresa una forma de resistencia micropolítica: contacto corporal, afirmación de alianzas, cooperación afectiva (Ainhoa cuida de sus hojas y frutos, así como el árbol cuida de su ombligo enterrado entre sus raíces y sostiene el cuerpo chico entre sus ramas), campo relacional y poroso desde donde emerge un lenguaje sensible de mutuo entendimiento.

Dice la filósofa brasileña Suely Rolnik que habitar la esfera micropolítica significa «situarnos en relación con la vida y hacer elecciones que la protejan y la potencien» (2019, 101). Un plantón. Una marcha. Un salón de clases en donde los cuerpos se miran, se escuchan, ríen. Una casa en la playa en donde las amigas se juntan para beber, ensayar una tirada de tarot y la lectura del lamento por la muerte de la madre de una de ellas. Una intervención artística en la calle. Un encuentro entre amigas para abrazarse al tiempo que se colocan las mismas medias amarillas con cara de mono, porque el mundo se está cayendo y esos monos las juntan aun si el Cotopaxi explota. Un sofá morado en donde se sientan la madre, le hije y la gata. El camino que entretejen de manera



simultánea unos pies humanos y unas patas animales. Todos estos escenarios-acontecimientos son guaridas cargadas de agencia intersubjetiva, potencia transformadora y profundamente creativa.

Cuando mi querida y admirada Sandra Araya me invitó a formar parte de esta publicación, sugirió que abordara el tema pedagógico en el contexto post-pandemia. Entonces, en diálogo con las ideas trazadas en los párrafos anteriores, exploré en mi archivo personal alguna imagen literaria que me permitiera reconocer una escena pedagógica. Recordé la relación que el niño Lucas desarrolla con el profesor Erlano, en la novela *Nuestra piel muerta* (2019), de Natalia García Freire. Esta novela narra el regreso de un niño a la casa paterna, de donde su madre y él mismo fueron expulsados. Lucas ha regresado e increpa al padre muerto por haber abierto las puertas de su morada a dos hombres desconocidos, que llegaron para tomarse el espacio y destruirlo. Lucas ha sido despojada de su madre, del jardín que

ella cuidaba, de su familia. En ese estado de orfandad, aprende a comunicarse con los pequeños bichos que pueblan la tierra. Cuando Lucas todavía vivía junto a su madre y demás afectos, el profesor Erlano lo visitaba en casa, en donde le daba clases de mitología, historia antigua, botánica y biología. El profesor Erlano le hablaba de los cíclopes, le decía que eran gigantes, que tenían un temperamento del demonio y que vivían en el agua. Al parecer, Erlano amaba a Polifemo y por eso supo transmitir al pequeño una vívida imagen de los cíclopes. Y es esa imagen el referente de Lucas al momento de intentar definir lo que son para él las tres mujeres que trabajan en la casa familiar y han cuidado de él como de su madre. Lo que quiero destacar es que Erlano ha sabido proveer al pequeño discípulo de imágenes para nombrar, imaginar, comprender, relatar su universo afectivo: próximo. Volví sobre el capítulo de la novela dedicado a la nariz del profesor Erlano. Cito un fragmento:

Era la nariz carnosa del profesor Erlano la que me indicaba qué era digno de aprender sobre el mundo. Una nariz que le antecedió. Grande y abultada. [...] Su nariz era un homúnculo fornido que sudaba cuando el profesor Erlano llegaba al máximo de la emoción, y hasta sus lentes rectangulares empezaban a empañarse. Cuando algo en verdad lo conmovía, los poros grandes se abrían y daban paso a unas gotas minúsculas que la hacían resplandecer (99).

Esa descripción únicamente es posible ejecutarla cuando miramos muy de cerca, en el contexto de un espacio y de

unas emociones compartidas. Se trata, sin duda, de una pedagogía que encarna en el cuerpo-a-cuerpo del maestro y su estudiante.

Durante las lecciones, se sentaban *uno junto al otro*, frente a una mesa pequeña sobre la que el profesor Erlano abría su maletín y sacaba los libros de historia, mitología, matemáticas y botánica e «íbamos aprendiéndolo todo al mismo tiempo», dice Lucas. Cuando el padre de Lucas despide a Erlano, el profesor le regala al niño un libro que habla de la metamorfosis de los insectos. Es el libro que lo acompaña durante sus últimos días mientras permanece refugiado en una cueva, en medio de la montaña. Lucas aprende a mirar el mundo a través de ese libro regalado por su profesor: «Yo solo tenía ojos y oídos para el Libro. [...] Estaba lleno de dibujos y vida, de nuevas palabras y nombres, como los libros de mi madre. Y tan fuertes sonaban las palabras de aquel libro en mis oídos que yo no percibí las señales de lo que se venía» (114). Ese libro es para Lucas herencia, legado, enseñanza, herramienta fundamental en su camino de herborista, amante de las plantas, del mundo pequeño y minúsculo. La lectura y la sola contemplación de ese libro le provee de la fuerza necesaria para sobrevivir y tomar las decisiones finales.

Toda apuesta pedagógica ocurre justamente en lo que Suely Rolnik denomina 'esfera micropolítica': allí donde los cuerpos se juntan en una misma frecuencia de afectos, puesto que la germinación de conocimientos acontece al interior de un campo relacional. No es posible esta germinación en soledad, sino en conexión con otros cuerpos: cuando la subjetividad no se reduce a

la experiencia del sujeto en aislamiento, sino que contempla su condición de viviente en relación con su afuera, en contacto con las «fuerzas del flujo vital y sus relaciones diversas y mutables que agitan las formas de un mundo» (Rolnik, 100). Estar a la altura de la vida, continúa Rolnik, depende de un proceso de creación que tiene su propia temporalidad. Entiendo también que resulta fundamental cuidar el tempo de nuestro andar por ahí, uno que encontrará su propio ritmo en el encuentro con otros cuerpos vivientes, objetos, paisajes.

Punteado de una inicial e incompleta poética del contacto:

Escucho el comentario que haces acerca del libro que acabas de leer, también quiero leerlo. Todo libro llega a nuestras manos mediado por la lectura de alguien. Ese libro que leo y subrayo lleva la marca de tus huellas: me lo regalaste, me lo sugeriste, te referiste a él con pasión y yo también quiero leerlo ¡ya!

Vierto en tu oreja mi historia y me siento aliviada, mi historia se imbrica con la tuya, que además, se entrelaza con otra que a su vez escuchaste de alguien.

Alguien se quiebra en la clase a propósito de la novela que estamos discutiendo, alguien se levanta y lo abraza.

Nos tocamos con la mirada. Nos escuchamos con el rostro. Hay una vibración que se desprende de los cuerpos y entreteje un campo de acción que me hace saber si



eso que se llama clase se prende. Son gestos casi imperceptibles que lo comunican: la disposición de las orejas, la dirección de los hombros, el movimiento de las manos, la flexión de las piernas.

Relata una historia, cuenta un chiste, comparte una receta, recuerda un sueño, recomienda una serie o una película, entonces nos apretamos, nos apretamos para escucharnos mejor. En ese movimiento de acercamiento se estrechan los vínculos. Nos reconocemos.

Te leo y me emociono. Subrayo las líneas leídas que más me han conmovido. Coloco papelitos en las páginas sobre las que deseo volver. Les hablo de esas líneas en el aula. Luego cada quien ensaya sus propias marcas y le habla a otros acerca de esas ideas subrayadas.

Te veo, me veo, nos vemos. Te abrazo, me abrazas, nos abrazamos. Te escucho, me escuchas, nos escuchamos.

Bibliografía

- García Freire, Natalia. 2019. *Nuestra piel muerta*. Madrid: La Navaja Suiza.
- García Salazar, Juan y Catherine Walsh. 2017. «Sobre pedagogías y siembras ancestrales». En *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. T. II. Quito: Abya-Yala.
- Lugones, María. 2021. «Estrategias tácticas de la callejera». En *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Ortiz Ruano, Yuliana. 2022a. *Fiebre de carnaval*. Madrid: La navaja suiza.
- Rolnik Suely. 2019. «Insurrecciones macro y micropolítica. Diferencias y entrelazamientos». En *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta limón.

MARÍA BELÉN BONILLA

ALGUNAS APRECIACIONES SOBRE LAS VICISITUDES DEL TEATRO EN EL ECUADOR

Escribir sobre teatro para mí sólo puede suceder desde el lugar de enunciación de la propia experiencia. Sin embargo, siempre va a resultar sesgado y eso implica que, así como en el escenario, es necesario procurar un distanciamiento crítico para poder lograr la organicidad.

Lo que sucede con el teatro últimamente es que ha carecido de tal distanciamiento para revisarse a sí mismo. Pasa que se mezclan algunos factores que intervienen en la percepción, pero, sobre todo, en la autopercepción del quehacer. Entonces, se comienza a comprender la situación del arte escénico a partir de factores externos que intervienen directamente en cómo observamos las obras, las estéticas y las proyecciones de los actores de la escena actual.

Adentrarse, entonces, desde una perspectiva crítica al mundo de las artes escénicas, específicamente en el teatro, requiere una precisión de cirujano para lograr abordar, o por lo menos dar una perspectiva que contemple las principales aristas de la situación, conflictos y problemáticas que nos atraviesan cíclicamente a quienes nos

dedicamos al oficio, al margen aún de lo que piensa el público.

El primer conflicto o punto que me encontré, al intentar realizar una panorámica de lo que está pasando ahora en el mundo del teatro en el Ecuador, fue el tan mencionado cliché de la centralización de las propuestas. Es evidente que las artes performáticas viven una escisión en sus momentos de evolución, de gestión y de experimentación. Es interesante mirar procesos largos y sostenidos como los de Manta o Guayaquil. Pensar en qué necesidades, qué miradas, qué encuentros con el público, los recursos y cómo las producciones han sostenido dichos proyectos en el tiempo. La pregunta, entonces, se dividió en varias aristas que van desde la revisión de propuestas estéticas hasta la confusión acerca del consumo de productos culturales de nuestro país. En los espacios que no son céntricos, el arte tiene un valor de aglutinante comunitario y también de apertura. Sorprende en este sentido que la escena guayaquileña o de Cuenca sean todavía consideradas como 'no centrales' y cuenten con pocas plataformas para su exhibición.



Pero, más aún, sorprende que en el supuesto centro de producción (que podría ser, en el imaginario, Quito) tampoco se hayan construido de manera consistente plataformas que puedan sostener materialmente el trabajo de los grupos, de los actores, directores y actrices.

Recuerdo, en este punto, al lector que este artículo no plantea más que algunas interrogantes y cuestiones de observación. No pretende, pues, ser un espacio en el que se propongan soluciones o críticas orientadas hacia un trabajo en particular. Más bien, aspira a atender y aglutinar algunas discusiones que he podido tener en el ámbito creativo, en el ámbito de la producción y de la difusión con algunos colegas y, sobre todo, que he podido observar a partir de la experiencia personal como parte de un grupo de teatro cuya generación empieza envejecer y se pregunta por los legados, los encuentros con el público, con los fondos, con las estéticas.

Dicho esto, la pregunta que enseguida se formuló en mi mente se refería a los espacios de exhibición. Existen, claro, varios. El tema aquí, de hecho, es cómo estas plataformas están funcionando. Hay un funcionamiento más bien tradicional que demuestra una presión por adoptar las actualizaciones del mercado de 'la economía naranja', de persistir pese a los embates de la gran industria del entretenimiento. Entonces, se produce el fenómeno de la información cruzada. Un embate extraño que enfrenta todos los modos de hacer, pero que, al final, no recoge ni aglutina ninguno. Una de las

cosas en donde más se evidencia esto en la gestión de dichas plataformas, más concretamente, de los fondos.

Hay muchísimos proyectos emergentes que pueden gestionarse con recursos recaudados de maneras autónomas —es difícil, pero casos se han visto—. Sin embargo, para que los grupos, espectáculos y propuestas sigan creciendo, demandan más fondos y he aquí donde se encuentra el cuello de botella, donde se concentra la problemática de las plataformas de exhibición y los fondos para la creación. Es el primer punto de enclave donde empieza a producirse la tensión. Evidentemente, el trasfondo radica en la guerra que las plataformas y los recursos están canalizados únicamente desde un lugar.

Durante los últimos diez años, la fuente principal de fondos ha sido centralizada por la institucionalidad pública con mucha más fuerza, o concentración de recursos que en décadas pasadas. Sin embargo, pese a que esto es evidente, también basta con revisar un poco la historia de las dinámicas de la institucionalidad: pensar que el éxito del arte escénico consiste en otorgarle infraestructura física, darle un espacio y con ello, funcionaría solo. Así mismo, la misma institucionalidad que ahora se ha visto avocada a un proceso de 'modernización' históricamente ha generado un 'modo de hacer' que limita la producción desde un punto de vista alejado de la subjetividad artística. Esto incide directamente en algo criticable de las obras de los grupos, colectivos y compañías que es la falta de diversidad y representación

en el teatro ecuatoriano. En ocasiones, las producciones teatrales tienden a reflejar una visión homogénea de la sociedad, con poca representación de diferentes grupos étnicos, culturales y sociales. Esto limita la capacidad del teatro para abordar de manera efectiva los problemas y realidades de una sociedad diversa y plural.

En los últimos años, en la ciudad de Quito se inauguraron varias salas de teatro. En realidad, se trata de antiguos cines abandonados que la administración municipal convirtió en teatros. Con una inversión realmente alta (un par de decenas de millones de dólares), se adecuaron estas salas con lo más actualizado de la tecnología: iluminación, sonido, tramoya, escenario, etc. Las plateas, con capacidad para cuatrocientos y seiscientos espectadores, también cuentan con los conceptos más modernos y algunos lujos. Los eventos de inauguración de estas salas fueron promocionados en extremo, con lo más actual en conceptos de mercadeo. Los medios de comunicación cubrieron generosamente el esplendor de dichas inauguraciones. La cultura tuvo su fiesta y el teatro, aquel teatro que existe en las mentes de quienes deciden sobre él, también. En el tiempo del acomodo, los funcionarios devienen en los héroes del teatro, es a ellos a quienes éste les debe su gratitud.

De todos los argumentos que se usaron para demostrar el inmenso aporte al teatro y a la cultura teatral de la ciudad que contienen estas nuevas salas —arquitectura, tecnología, mercadeo, comodidad y capacidad, diseño de interiores, y otros—,

ninguno tiene que ver con el teatro. Pasados unos pocos años después de la euforia inaugural se puede constatar que dichas salas registran un visible desuso, una escasa y casi nula programación, poquísima convocatoria y concurrencia. Cuando se programa teatro, dichas salas no albergan ni la vigésima parte de su aforo.

Me queda la sensación de que el teatro, piensan algunos que no tienen relación con él, es pura cáscara, y pienso que, después de todo, alguien nos está engañando. Lo que sucede en Quito sucede en muchas de las grandes ciudades, se inauguran salas inmensas con lo último de la tecnología y con un uso eventual. También, como en otras ciudades, en Quito existen algunas pequeñas salas que acogen el trabajo de los creadores teatrales, tienen una actividad y una programación permanente. En la medida en que su aforo es pequeño (cincuenta o sesenta espectadores, algunas hasta cien), lo mantienen casi siempre al tope de su capacidad. Pero además de espectáculos, estas pequeñas salas invisibles acogen talleres de formación de actores, intercambios de trabajo, laboratorios de investigación, etc. Todos los argumentos que aseguran su existencia tienen que ver con el teatro.

Otras veces me pongo a pensar en que en el Ecuador hay una inmensa cantidad de festivales de teatro o grandes eventos de la industria cultural que incluyen al teatro. Esto, en principio, no es de extrañar, sucede en muchos países del mundo. Continuamente, mis compañeros del grupo, sobre todo los más jóvenes que se encuentran más familia-



rizados y atentos al uso del internet, llegan con la noticia de una nueva convocatoria a un festival en alguna de las ciudades del país. Yo misma a veces me sorprendo mirando un afiche o una gigantografía que promociona un evento teatral: de teatro infantil, de teatro joven, de escuelas de teatro, de clown, de teatro experimental, de monólogos, de teatro-danza, de teatro de mujeres, de teatro popular, de teatro de un sector de la ciudad y de otro, nacionales e internacionales.

Con sinceridad, me emociona saber que hay tanta necesidad por organizar eventos para el teatro. Pero cuando asisto a sus programaciones y miro la calidad de lo que se muestra, las condiciones en las que se dan, sobre todo el maltrato a los actores y a su público, percibo otra vez la desidia, el desentendimiento y el esnobismo. Cuando miro el descaro con el que se convoca a los creadores teatrales a presentar sus espectáculos, en varias ocasiones y de modo gratuito, además de dictar talleres y participar obligatoriamente en toda la programación, cuando descubro que se les propone movilizarse hacia la sede del evento como bien puedan, que se les obliga a adaptarse a las condiciones técnicas de los espacios inadecuados que se dan, y se les ofrece a cambio un plato de comida y una cama, recuerdo que el esclavismo está despreciado en el mundo entero, aunque aún se lo practique. Muy pocos de estos festivales se salvan apenas de esta condición.

Por alguna razón ya los actores no quieren ser actores, quieren ser directores de festival. Los escasos recursos públicos que se destinan al teatro se dirigen a estos festivales.

Y, de los escasos recursos que reciben los festivales, la mayoría son para las licorerías y panaderías que ponen el vino y los bocaditos de la inauguración y la clausura; para las imprentas que ponen los afiches, las hojas volantes y las gigantografías; por supuesto para los programadores, el teléfono y el internet, los restaurantes y los hoteles. El público y los actores son el pretexto para obtener los recursos, pero no su destinatario. En los festivales de teatro lo que menos importa es el teatro, son pura cáscara. Los funcionarios, otra vez, orgullosos han decidido por el teatro, han medido su impacto y han financiado festivales, esos festivales.

Cuando pienso en todo esto, me vienen a la mente los muchos hombres y mujeres, jóvenes y viejos, que han desarrollado un teatro a espaldas de la cáscara vacía de los funcionarios expertos, del consumo, del esnobismo. Que han construido sus pequeñas patrias de dignidad. El teatro como un modo de vivir, transitando sus propios caminos. Encontrando, conquistando su público, sin hipotecar su ser, sin renunciar a sus vidas en pos de la virtualidad de las vitrinas de la industria del entretenimiento. Convenidos, conquistando, también, sus propios paradigmas estéticos, por fuera del canon formal. Un teatro que permanece vivo, atento y cuidadoso de los detalles, como las madres cuando de atender a sus hijos se trata. Y me reafirmo en la idea de que es ese el teatro que importa.

PUERTA MERCED

POR ULISES

Y por debajo de la tierra, lo que nos une es la tierra, dice el hombre a su mujer, quien sigue incrédula y asustada por lo que él piensa hacer. Esa tarde pasean por un gran campo y descansan bajo las ramas de un cedro nogal. Tienden allí una tela, sobre las lengüitas de un césped azotado, castigado por el tiempo, improvisando así la mesa para almorzar con sus hijos.

El calor pegotea sus ropas generando una experiencia desagradable. Los dos niños hunden los dedos en la hierba y no dejan de estirarse el cuello de sus camisas. Los cuatro son el retrato de amor de un zoológico abandonado de mamíferos.

Distraída por la fulguración de la luz sobre los alimentos ordenados, la mujer no se percata del temblor en su labio inferior. El sol, piensa, es un bólido que embiste en apenas unos segundos sin necesidad de tocar la tierra. Vive estacionado como un recuerdo familiar. Acecha hasta adormecerte. Quizás más que un bólido es una horrible bruja con la cabeza en llamas como culebras que solo cuando entra al mar halla sosiego. Y empiezan a comer como cualquier otra familia: callados y viendo pajaritos que, de aquí para allá, enredan aún más la imagen de lo que están viviendo. Tumbados bajo aquel

cedro nogal en el origen de todo. Como una estampa inmóvil hundida hasta el cuello de esperanza.

Toman el camino junto a la vía de mulitas. En el fango hay huellas de carretones y caballos propiciadas por la peregrinación constante hacia Veracruz. La mujer y su hombre van en silencio; la mano de ella persigue un segundo por el aire la mano de él, quien no presta atención a ese deseo de captura: sueña con el líquido que derraman los valientes. Está pensando en la sangre, en la del futuro y del pasado. En sus combates cuando la ocupación de los yanquis y durante la Guerra de Reforma. Está pensando en que, para vivir con dignidad, la política es insuficiente.

Tampoco es que deseara morir. Hacía años había conocido a un joven soldado que coleccionaba las formas y colores de los árboles que iba descubriendo en el camino. No entendía por qué lo hacía. Arrancaba ramitas y hojas de los troncos; las limpiaba y dibujaba en una libreta especificando detalles, el aroma, así como el lugar y la fecha donde las iba encontrando. Luego lo quemaba todo con una lupa en la brisa caliente. Cuando le preguntó por qué lo hacía, el sol-



dado se mantenía disperso mirando las partículas de una hoja invadiendo el aire hasta desvanecerse. Que yo desaparezca tal vez no es algo injusto, le respondió. Porque alguien de la tropa le hará el relato a mi madre. O mañana mi nombre estará repujado en una tabla de mármol junto al de otros soldados. ¿Pero quién va a contar la historia de estos árboles? ¿Quién va a recordar el aroma de estos pastos renegridos cuando desaparezcan?

Entran a la ciudad amurallada, una prisión ardiente de piedra que contiene calles, fuentes, iglesias y mercados. Más de sesenta manzanas resguardadas por altos muros que protegen del invasor. En el camino encerado por la tenacidad del sol, las fachadas de las casas, alrededor de un riachuelo de agua rotosa y negra, emiten un resplandor cegador. Son pobres casas que van bordeando el vapor de un mar que, a la distancia, se torna un vacío chupado que los obliga constantemente a mirar hacia el sur donde está esa larga playa, eliminada de todo pensamiento por una muralla que los empuja a pensar precisamente en esa playa.

Mientras van pasando por los Lavaderos Públicos, ella descubre que él escoge observar a tres militares fumando enfurruñados al pie de sus caballos. Son pañuelos, sombreros y pistolas declarando una posición. Hay algo obscuro en la presencia de esos hombres tostados por el sol que se toman del

mentón y soban sus bigotes. No dice nada a su mujer ni a sus hijos. La tristeza del sitio es retorcida como un arrullo demasiado prolongado.

En casa suben los escalones con prudencia. Ellos dos. Porque los niños lo hacen gritando, riéndose, molestándose mutuamente, tirándose de los cabellos; jodiendo, en definitiva, como es privilegio y labor de todo niño.

El sitio cuenta con su propia disposición geopolítica. Los niños, desde hace un año, han puesto nombre a cada habitación brindándole un poder específico dentro de un mapa raro pero consecuente con la realidad interna. Por ejemplo, los nombres los tomaron de las puertas de la muralla y de la historia de su país. Asimismo, hay un árbol dentro de cada uno de esos espacios, trazando un paisaje determinado.

Un árbol que preserva la existencia.

Un ave del paraíso al frente de la cama del cuarto de los padres, también llamado: Puerta de Mar. Un laurel al pie de la ventana del cuarto de los niños, también llamado: La Reforma. Un mangle prieto en la esquina de la cocina, también llamado: Puerta Merced. Un ficus lira en el salón principal, también llamado: Puerta Nueva. Un olivo en el balcón de madera, junto a

una silla, donde ahora fuma el hombre mirando intranquilo hacia la calle empedrada, también llamado: Puerta México.

Y durante las siguientes horas la mujer en la Puerta de Mar se peina frente a un espejo mientras carga con la sensación equivocada de que las cosas, después de tanta violencia, solo pueden mejorar. Llega la noche; va hacia la Reforma, donde obliga a los niños a dejar de jugar, a cepillarse los dientes, a tumbarse a dormir. Luego cierra los ojos oyendo toda la música que proviene de las hojas de su ave del paraíso.

Y el hombre en la Puerta México deja de fumar; se pone de pie y se dirige hacia la Puerta Merced para beber algo de agua. En sus pensamientos se enjaulan los deseos por una guerra ganada y una patria distinta. Sangre es lo que hay en sus ojos cuando se olvida de ellos. Sale y deja su rifle, allí, junto al mangle prieto, llenándose de moscas. Ahora sus ramas, en silencio, se encaraman sobre las paredes escupiendo la sombra siniestra de un caimán. Y desde la Puerta Nueva mira cómo en La Reforma ha empezado a ganar terreno una agitación.

Los niños destrozan La Reforma. Revuelven su interior y comienzan a echar hacia afuera lo que primero se les ocurre. El laurel sigue brotando. Luego, corren y se avientan de todo a las cabezas haciendo un reguero por la Puerta Merced, la Puerta Nueva, y desde la Puerta México hacia el resto de un mundo ya ennegrecido. Libres y pioneros hacen lo que les da la chingada gana. Solamente respetan la habitación del mar.

Durante la madrugada un grupo de soldados tumba la puerta. El hombre abre los ojos y toma por la espalda a su mujer, quien apenas está saliendo del sueño en el que se encuentra: viajan los cuatro en barco por un océano celeste mirando a los delfines realizando círculos de espuma para tragar dorados peces voladores.

Van dejando espirales como señales de un lenguaje de caza sobre el agua.

No alcanza a ponerse de pie cuando los soldados bordean la cama. Apuntan e insultan. Uno lo tironea de los cabellos obligándolo a sacudirse. Otro le asesta un puntapié, le grita «traidor, miserable» y da la disposición de hacerlo prisionero. Uno más mira a su mujer aterrada y sonríe perversamente. Y, a su salida, dos más destrozan con sus botas el ave del paraíso.

La mujer apenas alcanza a cubrirse y gritar cuando su hombre es arrancado de su lado, fundiéndose absolutamente con la oscuridad de su hogar esa madrugada. Y cuando pregunta sobre lo que ha hecho, nadie responde. Y cuando pregunta sobre las órdenes de quién siguen, nadie responde. Y cuando pregunta adónde lo llevan, nadie responde.

El miedo se convierte en una deuda contraída que ha de encontrar su modo de regresar convertida en otra cosa. En algo nuevo. Y, cuando eso suceda, cuando el miedo se torne un compromiso, será la violencia quien emerja como una especie de salida para recuperar cierta intimidad.



No hay mucho más que imaginar: la mujer ha empezado a mirarse las palmas de las manos volviéndose loca.

Camino hacia el cuartel del batallón número 23 el hombre, envalentonado, exige hablar con algún superior. Quiere ponerse de acuerdo con algún militar que, como todo militar, sigue las reglas de alguien más y por ello carece de espíritu propio. Ésa es ya una ventaja.

Se sorprende al descubrir que tal militar es, al mismo tiempo, un allegado del presidente de la república con un cargo político. Un sujeto que luchó durante la Segunda intervención francesa en México. Un raro servidor que cuida del poder, aunque en teoría quiere brindar servicios a su gente. Un truhán que ejecuta hechos basándose en paranoias. O un ligero que hace de sus paranoias el panorama.

No hay modo de explicarle a un tipo así, que busca aprobación y paternidad para escribir su historia. Se cierra. Y cuando traen a rastras a otros diez apresados, entre los que hay desde militares hasta médicos, se cierra aún más. No le interesa que le pidan, al menos, redactar cartas de despedida a sus esposas e hijos; ni que le cuenten sobre aquella ocasión en que le perdonaron la vida, cuando se lo tomó prisionero; ni que alguno se plante allí con los brazos cruzados a llorarle por el abismo que se cierne sobre su cabeza.

Empieza a ejecutarlos. Uno por uno. Nada parece excesivo. La luz de la luna entera fotografía ese remolino de sangre y vísceras

que ha empezado a plantarse en el patio de aquel cuartel.

Y cuando es el turno del hombre, mira a su asesino con la mirada extraña de un hombre que sabe que va a volver. Y que comprende que su retorno solo puede darse en el futuro. Cierra entonces los ojos y viaja hacia una tarde paseando por un gran campo y descansando bajo las ramas de un cedro nogal. Tendiendo allí una tela, sobre las lengüitas de un césped azotado, castigado por el tiempo, improvisando así la mesa para almorzar con su mujer y sus hijos.

Por suerte nadie ve el carretón colmado de cadáveres siendo llevado hacia los extramuros de la ciudad, seguido por un cortejo de perros que sacian su hambre con las vísceras y pellejos desprendiéndose con el zangoloteo.

Si existe un rastro de sangre, aquel será lamido por los mismos perros que salen hasta por detrás de las paredes sin pegar un ojo.

Cuando uno de los soldados comienza a cavar una fosa común, no está muy seguro de haber escogido el lugar más alejado.

Al rato le falta el aliento y se limpia los brazos.

—Qué tipo tan bravo este cabrón — le dice otro soldado—. Así uno hasta dispara con más limpieza.

A la mañana, por las casas ha corrido el rumor de las ejecuciones. La mujer deja

el hogar invadida por la sensación de que aún puede encontrar a su hombre con vida, quizás pedir clemencia y llevárselo a casa. Las calles de la ciudad se vuelven otro muro dilatado mientras avanza atribulada con un olor a muerte en su cabeza.

Sigue el camino del riachuelo negro. Su vestido va enfangándose, despoplándola de cierto recato que necesita. Que alguien estire esto, se dice a sí misma, mientras el temblor de su labio inferior vuelve con capricho. Que alguien detenga la madrugada y la mañana y la tarde de ayer.

Los recuerdos que la atacan son confusos.

Lo único que entiende es que en cada uno de ellos su hombre tiene los ojos fijos en ella. Y entra y sale de las habitaciones llenas de árboles como un animal adaptado a su terreno vital.

Ha olvidado despertar a sus hijos o dejarlos bajo el cuidado de alguien. Únicamente avanza esperando que deje de temblarle el labio y le brote la voz cuando lo necesite.

El sol entra en La Reforma alzando a la altura de los ojos de los niños un espejo. El haz de luz surca rápidamente y, luego, se sostiene haciendo sobre la pared el dibujo de una joya milenaria.

Ambos son unos bandidos que han dejado en suspenso un duelo anterior.

Se miran, se ríen, y brincan de sus camas para empezar a atacarse con lo que

encuentren al paso: zapatos, almohadillas y hasta hojas de ese laurel que empiezan a deshojar acomodándose al campo de guerra.

El menor, algo más intrépido, escapa de la prisión de los brazos del mayor; y cruza a toda velocidad por la Puerta Nueva hasta refugiarse en la Puerta Merced donde se queda del otro lado, impidiéndole el paso.

Agarra la escopeta del padre para trabar la puerta.

Y cuando el niño mayor llega hasta la Puerta Merced comienza a golpearla con fuerza con el zapato de la madre, con el que piensa castigar al más pequeño, quien ahora usa la escopeta para golpear del otro lado de la puerta, y hacerse el bravo y demostrar que está dispuesto a seguir batallando.

Entonces el arma se dispara haciendo trizas la puerta.

En el cuartel del batallón número 23 comienza a llegar la gente. Apenas hay dos soldados en la entrada que no necesitan mirar mucho a la mujer para entender que quien llega allí, enfangada, con los cabellos enredados, los parpados hinchados y los ojos desorbitados, es la esposa de un muerto.

Están muertos, todos ellos están muertos, grita una anciana abrazada por otras dos mujeres sobre la calzada. Los acribillaron. Los mataron como a perros. Ni a los perros los matan así. Asesinaron a mi hijo. Asesinos.

La calle del cuartel estalla en un delirio que termina por convertirse en una ola



expansiva de calor extendiéndose por más calles y plazas, entrando en los zaguanes, en las casas y las cafeterías, hasta desbordarse por las puertas de las murallas y llegar al mar, y del mar a los barcos y de los barcos de nuevo al aire que es donde reinan siempre los gritos de los muertos.

Vuelve de inmediato para encontrarse con otra tragedia. Por el aire hay virtudes y un llanto mezclado con angustia como quien ha trezado cristales con alambres. Se trata de un accidente inexplicable que justifica ahora una dinámica cruel que comenzó en la madrugada.

La madera del hogar, del buen terreno habitado, está humedecida por la sangre del hijo. Y también por la del padre. Ve pasar frente a sus ojos el mundo que había ayudado a crear y donde había soñado perdurar.

Se pone en cuclillas y toma la cabe-

za del hijo vivo y la aplasta contra su pecho con tanta fuerza, que apenas puede sorprenderse cuando hace un sonido ahogado como el de una rama quebrada. Es una asfixia ejecutada con delirio en la Puerta Merced. Los ojos del hijo menor dan una última vuelta hacia el techo antes de cerrarse por completo.

La mujer carga ambos cuerpos hasta su habitación en un gesto circunstancial que hace la realidad de las cosas, rechazándolas serenamente. Allí decide acostarse con ellos debajo de lo que ha quedado de su ave del paraíso. Sus hojas no son plumas, pero definitivamente esquilman el viento almacenado en esa casa donde el presente parece una tripería intolerable. Su vestido enfangado flotará unos minutos más tarde por el aire sobre los cuerpos inmóviles de los dos niños.

Derramando más sangre ante la Puerta de Mar como otra forma de permanecer dentro de México para siempre.

Ernesto Carrión (Guayaquil, 1977)

Autor de diez novelas. Ha merecido: Premio Miguel Donoso Pareja de Novela (2019); Premio Lipp (Versión hispana del Prix Cazes – Brasserie Lipp de París) de novela (2017); Premio Casa de las Américas de Novela (2017); Premio de Literatura Miguel Riofrío de Novela (2016); Premio Único Bienal de Literatura de Poesía Universidad Católica Santiago de Guayaquil (2015); Premio Pichincha de Poesía (2015); Premio de Poesía Jorge Carrera Andrade (2013); Segundo lugar del III Certamen Hispanoamericano de Poesía Festival de la Lira (2011); Becario del Programa para Creadores de Iberoamérica y Haití en México (Fonca- AECID) (2009); Premio de Poesía Jorge Carrera Andrade (2008); Premio Latinoamericano Ciudad de Medellín del Festival Internacional de Poesía de Medellín (2007); Premio de Poesía César Dávila Andrade (2002). En poesía escribió el tratado lírico titulado *Ø*, reunido en tres tomos: *La muerte de Caín*, *Los duelos de una cabeza sin mundo* y *18 Scorpii*.

ALGUNOS POEMAS DE LABOR DE DUELO

POR: MARÍA PAULINA BRIONES

Premonición

No son azar los cerros mutilados
o este brazo de mar como inquietante vitral de la noche
estrangulada
es la señal de la muerte que torna las aguas oscuras
y detiene su dialéctica misión de ser siempre distinta
otra
ya nada respira en esta ciudad
ni las palmeras de la necrópolis de mármoles
ni los lechuguines inquietos del río seco
esperamos el milagro de la lluvia con la lengua partida
tememos nuestra muerte en la sequía
irónico fin para los habitantes de un puerto.

Para nadar se necesita fe y unos brazos enormes
no se trata de flotar aunque se puede levitar en las aguas
la idea es ir a contracorriente y sortear la fuerza desmesurada de la naturaleza
de una ciudad pantano

Una mujer avanza sobre las aguas con la precisión de un esqualo
llega al futuro
isla
remonta las cascadas y retrocede hacia el porvenir
combustiona sobre las aguas
el acto es innombrable aún
se encargará ella de escribirlo



El provenir las lomas mutiladas
ni un Ceibo sobrevive
espectáculo siniestro de reconstrucción y escombros
los cerros capados crujen los esteros crecen y el agua siempre el agua dispuesta a cubrirnos
[con su olvido.

La melancolía se extiende el asfalto.

Poema de los días

¿Quién nos salvará de la cama eterna
de sus hedores turbios y la tierra?
aquí los restos la comida de los días los sudores de las noches de encierro y agonía
trina un jilguero
el silencio crece
otros ruidos
materiales todos de mi memoria
es el viento que nos atraviesa solitario
un sueño pesado cae en cada cuerpo
la vegetación se expande durante años
penetra en la casa de los durmientes
animales reptantes recorren el asfalto
Es una determinación la vida entre tanta muerte.

Que ponen el cadáver en el congelador
quién podría dormir
sabiendo que su amor yace en un
sueño paralelo de frigorífico
un cuerpo helado se resquebraja y los residuos se levantan con el viento
yo soplo con fuerza se extingue mi hálito y aspiro los sueños del mundo que retornan a mis
[fauces para arderme de memoria
quién podría dormir llena de material incandescente

Labores inútiles

El Tiempo me propone las tareas más inútiles
 bordar laboriosamente
 el horno recibe mis creaciones más sofisticadas
 es nuevo el arte de la dificultad
 me convierto en la mejor cocinera
 elaboro exquisitos manjares
 disecciono con la lentitud que ahora me caracteriza y hago puntos sospechosos con una
 [lana escarlata

 me regodeo
 ¿para quién cocino?
 Antes rechacé labores domésticas
 me sienta este saber postergado
 una guarida nos acoge
 escapar ya no tiene sentido
 solo la cocción del pan el corte de la cebolla la puntada precisa
 las horas púrpuras se despliegan ad infinitum
 cernir el jugo
 fin de la utopía
 la gran odisea

Lengua de acero

Pero cómo despliego una lengua
 la mía
 cómo la acoplo a las superficies o cómo perforo las formas y me adhiero yo a algo parecido
 [al mundo

 como si fuera juego
 una niña lame un chupete de fresa
 la lengua



ese rollo de cajas palpitantes
inútil
dragón que se arrastra
que no encuentra el fuego
que no encuentra un camino
registro
esta lengua cómo pesa cómo se traslada cómo se transforma

Me dices que sueñas que yo te ofrezco cultivar una tierra para que nunca mueras de hambre
los vegetales crecerán descomunales
es imposible saciar el abandono

Los pájaros

El guaraguao se desplaza por los cielos azules y observa
no es el único en esta danza de la carroña
se ha elevado el olor de la carne
yace ella debajo de los techos de zinc oxidados
acuna el llanto
la cal guarece
inevitable ver la muerte
dormir con ella con el corazón menguado
y el estero se arremolina por el aguaje acompasando los olores de los cuerpos
los guaraguaos despliegan sus alas y circundan
el rito es antiguo
tres incendios
la fiebre amarilla
la gripe del murciélago

una ciudad puede morir tantas muertes
 hay cadáveres que iluminan el fuego del hogar
 y nos aferramos a ellos

Labor de duelo

La labor de duelo es la piedra de Sísifo
 yo con mis atavíos perdida entre los fantasmas a media luz
 una confusión es la única certeza
 una queja interior
 abro mi boca y las palabras no acuden
 hablar hacia dentro tragarme la lengua
 esta labor de duelo no es más que un nudo un simple atar mi vida
 sembrarme en un patio esperar días meses años
 un artificio bordado de filigrana
 un artilugio que comienza cada día para siempre.

Documentar el silencio

Se dice tanto y es tan poco cantar
 los sonidos que se emiten no llegan a los oídos porque la sordera no tiene que ver con la
 [escucha
 sino con el profundo deseo de ver así se conecta la mirada y el oído a través de una guirnalda
 [que
 corto y recorto según mi humor
 y mi tiempo tan vilipendiado
 ese decir mi tiempo
 como un duelo y un gato que caminan estratégicos para cazar una indefensa salamanquesa
 [diosa



natural que trepa por las paredes y las noches y ulula casi como búho mínimo
el viento que trae el ruido ajeno de las hojas de los árboles de las olas de los resquicios
[todos de
los objetos que ocupan un lugar en el espacio
y ese espacio iluminado por un aluna desmesurada ese vacío ese vórtice de una eternidad que
duerme para siempre el sueño
el mundo descomponiéndose lanzando los dardos venenosos
una película muda un mundo que no necesita las palabras ¿qué es? un prado de rosas
las espinas brillantes anhelantes
pronto empezará la cosecha y decapitaremos todas esas flores inútiles porque el hambre
[es una
extorsión del propio cuerpo.

Ceremonia

Pero casi tuvimos un hijo si no fuera porque yo lo ahogué en su propia sangre casi fuimos
padres sí y eso jamás lo sabrás un columpio se mece en el borde de la memoria
yo vagabundeaba cerca de un parque asfaltado esperando otro futuro las aguas se espesan
para dar vida pero nunca sabrás que casi tuvimos un hijo
o lo tuvimos tal vez lo tuvimos durante unos pocos días de vez en cuando aparece un niño
saliendo del mar y despierto
es solo eso
la tierra te cubre y te pierde
volverás a nacer quién sabe en qué estrella
pero nunca sabrás que casi tuvimos un hijo un túnel unos metales helados.

María Paulina Briones (Guayaquil, 1974) editora, poeta, catedrática y librera. Creó en su espacio el emprendimiento cultural La casa morada. Máster en Escritura Creativa por la Universidad de la Rioja. Máster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Barcelona. Máster en Edición de Textos en la Universidad de Salamanca. Entre sus obras están: *Extrañas* (2013), *El árbol negro* (2014), *Tratado de los bordes o cercenación del estero* (2016) y *Labor de duelo* (2022).

BIRD

POR SANTIAGO VIZCAÍNO ARMIJOS

*Si alguna vez confundes
 Tu corazón con tu sexo y tu sexo
 Con un saxofón que llora
 En una calle oscura
 O si derramas amor a manos llenas
 Sin que nadie lo reciba
 Y asustado como un niño te despiertas
 Y ya no hay caricia
 Ni desayuno tibio
 Ni vestido viejo ni vestido nuevo
 Y ni una sola gota de materia
 Que te recuerde el universo entero
 Sino tan sólo
 Un saxofón que no te da tregua
 Un saxofón que no te da tregua*

Jorge Eduardo Eielson

Lo vi salir varias veces a entonar su saxofón. Ese instrumento de un erotismo que roza la divinidad. El hombre sacaba su silla al balcón cuando la claridad del sol bañaba las ventanas y se sentía el aire límpido de la ciudad como un milagro. No se escuchaba el ruido ensordecedor de los autos ni se podía ver el humo de los buses como una nube tóxica y maloliente. Sentado en una silla de mimbre, ponía frente a sí las partituras que iba a interpretar. La

gente salía a sus balcones o se apostaba sobre los alféizares de sus ventanas para verlo. Después de cada melodía, aplaudían. Y el hombre agradecía con una venia y luego volvía a sentarse. Recuerdo haber escuchado, el primer día, por ejemplo, *Only You* y *Chanson d'amour*. No soy una melómana, pero puedo reconocer ciertas melodías, como hacen muchas personas, supongo. Tenía un repertorio amplio que incluía *Going Home* o *One Step Beyond*. Otro día se lanzaba con *Gavilán* o



paloma y *Private Dancer*. Me gustaba esa forma barroca de mezclar la música. Una no sabía con qué iba a salir, literalmente. Y lo-graba que nuestros días se hicieran menos trágicos, menos tristes, mientras las noticias nos bombardeaban con cadáveres insepultos y números engañosos de infectados en todas las ciudades. Lo escuchaba desde mi ventana, que daba justo frente a su hermoso departamento. Yo vivía en una *suite* pequeña, y mi ventana más amplia daba a su balcón. Era un hombre de mediana edad. Yo suponía unos cuarenta años, con una barba bien cuidada y el cabello medianamente largo y negro, aunque con muchas canas. Eso le resaltaba las cejas. Cuando un hombre empieza a encanecer, se le notan mucho las cejas. Realmente yo no le había prestado atención hasta ese momento. En general los hombres no me atraen de por sí, sino que deben tener una cualidad especial que los vuelva atractivos. Y allí estaba él tocando *Eternal Flame* con una emoción pasmosa. Cuando terminaba cada melodía (siempre tocaba dos diarías), me echaba una mirada como de complicidad que yo aceptaba gustosa, y le aplaudía. Le aplaudía de verdad, porque me emocionaba. Otro día tocó *Destination Calabria* y nos pusimos a bailar. En los otros balcones, varias parejas también se habían puesto a bailar y, a través de las ventanas, los niños imitaban con sus dedos el toque de esos solos aprendidos largamente. Luego siguió con *Never Tear Us Apart* y nos quedamos pasmados. Aplausos y adentro. La

sensación que nos dejaba era la misma que uno siente cuando regresa de la playa o de algún lugar que se ama: como de nostalgia, como de ensoñación. Uno de esos días, que empezaron a ser demasiado calurosos, lo vi en la lavandería. Estaba frente a la secadora. Había llevado su silla de mimbre para esperar. Contemplaba la máquina con una atención inusitada. Estaba tan concentrado que, cuando pasé, apenas me miró. Al parecer, después se dio cuenta de mi presencia y me saludó con un movimiento de cabeza y un gesto que denotaba una sonrisa a través de su mascarilla. Soy Carlos, dijo. Está a punto de terminar el ciclo, añadió. Me había quedado embobada. ¿El qué?, pregunté. El ciclo de la secadora, contestó. Está por terminar y te la dejaré. Ah, dije, no se preocupe. Lo siento, soy Nina. Puedo esperar. Creo que lo único que podemos hacer ahora es esperar, añadí, con fastidio. Sí, dijo. «Desesperar», y se rio. Yo también me reí por el juego de palabras, pero más por el gesto que hizo con las manos y la cabeza, como imitando a un loco. Los dos nos reímos fuertemente. ¿Es usted músico?, pregunté. No, no exactamente. Estudié en el conservatorio hace muchos años, pero en realidad soy arquitecto. Mis padres no querían que me dedicara a la música, ya sabe, y les di gusto estudiando planos. Ah, genial, su departamento es hermoso, respondí. Es decir, no lo he visto por dentro sino solo a través de las ventanas, pero debe ser hermoso. ¿Me has estado esperando?, se rio. No, no, traté de disculparme,

es solo que mi ventana da justo a la suya. Es imposible no verlo. Ah, tú eres la chica que siempre aplaude como si supiera todas las canciones, que en realidad no son canciones sino melodías, simples melodías, algunas improvisadas en un arranque de locura de los genios del saxo. Quizá por eso estudié arquitectura. No tengo la genialidad de la improvisación. No tengo el don de crear. Seguir una partitura es fácil cuando desarrollas la técnica, pero la música, la música de verdad está más allá. Entiendo, dije. También quise estudiar música en un tiempo, y no me dio el cuero. No tengo paciencia. Me fui en cambio por la danza. Soy profesora de danza, de hecho. Estuve algunos años en el Ballet Nacional. Sin embargo, era mucho estrés y lo dejé para dar clases. Te he visto, dijo él, te he visto practicar. Eres muy buena. Es decir, mi conocimiento de la danza es muy reducido, pero comprendo la música, así que puedo comprender el movimiento. Y el movimiento de tu cuerpo tiene un gran poder simbólico. La secadora sonó. Algún día, cuando esto se acabe, tendrás que venir a mi apartamento, sugirió. Claro, dije yo, me encantaría. O sea, si esto se acaba, porque parece que esta peste nos va a matar a todos. Bueno, respondió, tú no morirás, por lo menos ahora, no morirás, puedo verlo en tus ojos. Se levantó de su silla, sacó su ropa de la secadora, la puso dentro de su cesto y se despidió con una venia, una de esas venias que hacía al finalizar sus solos. Adiós, dije yo. No deje de tocar. Nos alegra a todos. So-

bre su mascarilla pude ver que los ojos se le humedecían. Es un tipo sensible, pensé. Esa misma tarde, salió a tocar *In a Sentimental Mood* y *Summertime*. No puede contener las lágrimas. Lo vi a través de la ventana y seguramente pudo ver mis ojos, el lago de mis ojos, porque al mirarme él, ya sin estar medio cubierto por un trozo de tela, descubrí que algo trascendía en su piel. Era como si te mirara una especie de ángel, una especie de pájaro exótico. Cerré la ventana, abrí las cortinas de par en par y me puse a bailar. Quería que me viera. Hice una rutina que me gustaba mucho y que en otro tiempo me resultaba muy difícil. Bailé unos veinte minutos con mucha emoción, sentía la sangre en mi cuerpo y una extraña necesidad de explotar. Al finalizar lo vi, estaba en la ventana de su sala, con las cortinas abiertas observándome. Había estado allí durante todo mi baile, y aplaudió. Muy despacio, vi, uno a uno, sus aplausos, mientras sonreía. Juro que jamás volví a ver una sonrisa similar, una sonrisa diáfana, sin maldad, una sonrisa que parecía comprender o haber comprendido el mundo. Luego me lanzó un beso. Sí, como en las películas. Yo hice una venia y cerré las cortinas. Me tumbé sobre el sillón. En otras circunstancias, le hubiera dicho que viniera, que llegara hasta mi pequeña *suite*. Le hubiera invitado un trago y habríamos hecho el amor, qué digo el amor, lo habría devorado. Pero tenía mucho miedo de infectarme. En estos días he enfermado varias veces, me duele la cabeza, el vientre, he pen-



sado que tengo fiebre, he tosido, he estornudado y me he visto desfallecer con la idea de que tengo el virus. No salgo a la calle, pido compras a domicilio y luego las lavo una por una con detergente. De acuerdo, fui a la lavandería, solo porque no tengo secadora. Es la única salida que me permito y por eso lo vi, bueno, no «solo» lo vi. Y lo seguí viendo, día tras día, tocando su saxo. Luego yo bailaba, empecé a bailar todos los días después de que él terminaba. Y eso me despejaba, me hacía feliz. Nos mirábamos con intensidad y luego nos despedíamos hasta el otro día. A veces, fisgoneaba y lo veía en su sala leyendo un libro o fumando. Fumaba mucho y dentro de su departamento. Pensé que eso no me gustaba. No me gustan los hombres que fuman. En general son ansiosos e incontrolables. Y a mí qué me importaba. Yo daba mis clases de manera virtual. Tratava de comer poco. Me había vuelto vegetariana, así que debía pensar cada comida. Por eso, buscaba mucho tiempo en internet sobre platos sin proteínas animales. Sin embargo, a él raras veces lo vi sentado en su comedor. Era muy flaco, quizá no comía, o se alimentaba cuando yo no lo estaba observando. Cada persona empezaba a modificar sus tiempos. Yo misma me despertaba tarde y me acostaba en la madrugada. Mi cuerpo al principio notó el cambio de rutina y comenzó a resentirse. Luego se fue calmando. También tuve días de insomnio, aunque, desde que bailaba frente a la ventana, se me quitó. Dormía de un solo tirón y me quedaba hasta la hora que

me daba la gana, abrazando las almohadas y peleando con las sábanas. Después, grababa mis clases, básicamente rutinas para principiantes, y se las enviaba a mis chicas. Sus tocadas eran siempre por la tarde, supongo que después de almorzar (si lo hacía), a la misma hora. Otra vez, su silla de mimbre, su saxo, sus partituras. Uno de esos días tocó *If You Leave Me Now* y *Verano del 42*. De cada uno de los bloques salía gente a escucharlo. Y cada vez había más aplausos que llegaban desde más profundas lejanías. No sé si fue un domingo que empezó con Charlie Parker. Es decir, ya lo había tocado antes, pero esa semana se empecinó con él. Fueron, creo, *Laura* y *All of Me*, ese día. Al siguiente, *April in Paris* y *Ko Ko*. Las reconocí porque todas pertenecen al mismo disco. Me pareció extraño, extrañamente encantador. Tenía todo el derecho de tocar lo que quisiera y, a mí, Charlie Parker me ha gustado toda la vida. Entonces, al otro día tocó *Ornithology* y *Lester Leaps In*. Y yo bailé, bailé emocionada, porque parecía comprenderme. Parecía comprender mis gustos y lograba que todos nos llenáramos de una suerte de esperanza. Al día siguiente, no lo vi en toda la mañana. Fui a la lavandería esperando encontrarlo. Tampoco estaba. No le di importancia y esperé. Esperé la hora en que saliera. Y salió. Estaba muy pálido y triste. Estaba como perdido. Pensé que se había drogado o estaba ebrio, porque casi se cae al sacar la silla al balcón y ponerse a tocar. Ese día interpretó con esfuerzo, pero muy emo-

cionado, como si de verdad el mundo se fuera a acabar, *I Can't Believe That You're in Love With Me*. Me miró y vi su dolor. Vi el dolor del mundo en sus ojos. Vi que quería decirme algo a través de esa mirada, pero yo no podía ayudarlo. Quién era yo para ayudarlo. Quién era por lo demás ese misterioso hombre que tocaba tan divinamente el saxo. Solo interpretó esa canción y se metió. Se silenció y cerró las cortinas de un tirón. No bailé. Me puse triste. Muy triste. Pensé si había sido mi culpa. Si él habría estado esperando que yo me acercara, que yo fuera hasta su departamento. No lo sé. Al otro día temprano, me animé. Me puse mi mascarilla,

crucé hacia su bloque, tomé el ascensor y fui hasta su puerta. Timbré interminablemente. Toqué con mis puños. Y nada. Fui hasta la caseta del guardia. Le pregunté si había visto al músico que tocaba todas las tardes. Sí, me dijo, salió muy temprano en su auto. Iba muy apurado. Llevaba maletas. Lo vi meter varias maletas en la cajuela e irse. Solo me hizo un gesto de despedida y se fue. Entonces decidí esperar. Decidimos esperar, porque todos los vecinos salían a la hora en que tocaba su saxo con la esperanza de verlo en su balcón, con la esperanza de que nos diera esa pequeña pero inconmensurable muestra de la felicidad.

Santiago Vizcaíno Armijos (Quito, Ecuador, 1982) es Licenciado en Comunicación y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Cursó la Maestría en Estudios de la Cultura, Mención Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar.

Como poeta, lleva varios libros publicados, así como premios recibidos, como el Premio Nacional del Ministerio de Cultura en 2008, y el Premio de Pichincha en 2011. Como narrador, ha publicado las novelas *Complejo* (2017) y *Taco Bajo* (2021) y el libro de relatos *El ángel de la peste* (2021).

Dirigió durante siete años el Centro de Publicaciones de la Universidad Católica del Ecuador.



SELECCIÓN DE POEMAS DE ANDREA ROJAS VÁSQUEZ

Furia de albor

*(...) con esta luz precaria,
con un amor que existe y no nos basta.*

ROSA BERBEL

Liviano,
así será el martes.
Las horas del lunes se habrán ido
con tus manos frente al computador
que ahora te mira igual que un cíclope idiota.

Habrás narrado una novela: 250 hojas
en primera persona,
y te sentarás a mirar nacer el día
con el quinto cigarrillo del insomnio.

Estarás más cerca de los cuarenta años
y desayunarás con ella,
también cerca de los cuarenta,
hermosa en su piel tostada y su vestido verde.
Ella te hará una fotografía con la luz violeta del albor
perfilándose en tu espalda
y sonreirás sin mirar a la cámara.

Liviana,
así veré esa imagen sentada en la cama,
pero cuando recuerde quién te hizo

esa fotografía me agarraré del cielo que imagino
 enrojeciéndose de fondo,
 diré: *quizá la felicidad es esta y no otra cosa,*
 entonces calentaré café,
 morderé un pan dulce
 como si no fuese un pan
 sino el cielo cubierto de azúcar.

Tendré veinte y cinco años,
 un poema que se escribe
 y corrige igual que un monstruo
 al que se cura con una bandita en el ojo
 y no tendré trabajo.
Ya has vivido un cuarto de siglo,
solo te falta el resto de tu vida,
 dirá mi amigo Merca,
 hablaremos más tarde,
 él me contará su historia,
 le contaré la mía en tres o cinco risas
 y pensaremos
 en las salsas en fundas de plástico,
 en la contaminación,
 en los animales marinos y los *celacantos*
 y justo en el instante en que diga *celacanto,*
 volveré al recuerdo
 de la fotografía donde eres ese hombre
 que sonrío y recibe de espaldas la mañana.

Te amé, me amaste.
 Ahora te aman limpia y sosegadamente,
 como lo hacía yo al principio.
 Yo también duermo a veces con alguien.
 Es extraño: aún hay algo que nos une
 y al mismo tiempo
 hay un vacío.



Furia Casa vacía

*Querido mío,
adoro todo lo que no es mío
tú por ejemplo.*

BLANCA VARELA

Si hay una mano a la que sostenerse en esta casa
es la mano del viento que golpea las ventanas
y es la misma mano la extensión del humo
que enturbia hasta el vestido de encaje que antes olía
a agua de océano, eso, por no decir que olía
a lo que huelen tus manos cuando te llamaba caballo de mar,
animal marino,
pulida piedra
dormida en la falda
cetrina del volcán,
lámina de sal en las vísceras,
sangre de pájaro antes amado
ahora muerto en el río.
A veces la violencia sucede
bajo la salpicadura de una taza
que se mueve lentamente sobre la mesa,
todo acontece con un vestido apilado en la cama
mientras la piel tiembla.

La casa está vacía, por eso escribo, estoy sola y escribo; y sí,
te sueño muerto en la rugosidad del animal ennegrecido
que debiste acariciar una vez anidado en mi vientre,
eso es lo que quería decirte,
eso y que mi vida es un gran pedazo de mierda
y que quiero lanzarme a un auto rojo para morir un poco
mientras te miro con los ojos encharcados de mierda,
soy así de autoficcional, así como tú cuando escribes
largos diálogos de sexo, ciudades incendiadas

y escenas duras mientras sostienes un vaso de leche,
eso, solo eso quería decirte, flor de amapola.

Tu cielo es mecerte envuelto en látex
en una habitación con luces de neón,

tu cielo es la transparencia de un vaso de plástico
del que beberán diez varones de pie a la vereda.

Tu cielo es bailar en habitaciones con música de fondo
y pedir que le bajen al ruido para hablar de tu novela.

Mientras la vida duele

y las preguntas arden,

el abandono del cielo

y la sabiduría del sueño

son la mejor respuesta.

**Furia *Your soul***

Perro,
Mariconcito mío,
tu voz es premonitoria ahora.
Decías devuélvele el color al verano y el tinte a la noche
como si yo pudiese hacer algo
cuando levantada en puntillas
alcanzo a ser solo una gota de agua
dentro de un cuerpo de bambú.

Ahora que tu mano es murmullo animal debajo de la tierra,
así, animal y adormecida entre las piedras
te sueño y te deseo.

Mi hambre intuye que saltaré
en blanco descenso desde una hoja de cedro
hacia la elevación rocosa del mar.

¿Y qué harás tú?
¿Negarás mi cuerpo?

¿Me arrojarás de ti?
Tú me arrojarás
para mirar arder el viciado espacio de mis vértebras,
y yo,
perra mía,
fuego negro,
hambre de mi hambre
buscaré tu boca
como la lengua que busca el azúcar
con los hilos fluctuantes de la carne.
Quizá tenías que irte
y detenerte en otra membrana menos blanda,
porque irse está bien.
Mía es la relación con los abismos,
mía la constelación de las células que cierran el paso
de la luz en la cabeza.
Sí.

Y después de pronunciar esta largura todavía me pregunto,
enferma de mí,
por qué salgo de casa dejando la hornilla
encendida todo el día,
por qué carajo,
por qué siempre siempre siempre estoy ausente,
Si es mi cuerpo el objeto levantado
al fondo del cuarto de baño,
debo sostenerme en el lavabo
y recibir el agua
porque antes de abandonar todo esfuerzo
hay que dormir
como las olas que vuelven sobre sí mismas.
Estoy cansada de mi voz
que copula con la ternura y la derrota
No quiero volver a este espacio inacabado
donde la realidad es la sombra
que herida por la luz
se contrae.

Andrea Rojas Vásquez (Ecuador, 1993)

Escritora, Tcnlga. Agroindustrial (ISTL), estudiante de pedagogía de la Lengua y Literatura (UTPL) y gestora cultural independiente. Premio Nacional de poesía Ileana Espinel Cedeño, (2021). Autora de *Ay mi conejito era tan picarón en ritmo de raro adagio* (Literatura Express, 2018) *Matar a un conejo* (El Quirófano, Guayaquil, 2020), *Llévame a casa, por favor* (CCE-Loja, 2021) (Liberio Editorial, España, 2022) y *Furia* (Ruido Blanco, 2023).

Integra las antologías *Caballos Nacidos Del Polvo*, (UARTES Ediciones, 2019) y *El vuelo más largo. Poesía hispanoamericana* (Ángeles del papel, 2020).

Dirige el proyecto Oniria Collage y la micro editorial artesanal Y punto, Literatura Express. Becaria del Laboratorio de autores «Contra el terror» (Argentina, 2021-2022). Sus búsquedas creativas se vinculan a la exploración interdisciplinaria del lenguaje, la exploración autobiográfica y la no ficción. Actualmente se desenvuelve como *freelance* en trabajos editoriales.



SANDRA ARAYA MORALES

SANTIAGO FERNÁNDEZ: LO MEJOR PARA EL TRABAJO PERSONAL ES ESTAR CHIRO

Santiago estudió música, producción musical y acústica. Pero en el momento en que quiso elegir «de qué morir-se de hambre» eligió la fotografía. Empezó algo, eso sí, por suerte, porque uno de sus mejores amigos trabajaba en una agencia de fotografía y él tuvo que viajar: Santiago lo reemplazó y fue la primera vez que tuvo una cámara digital en las manos. Pudo hacer mil quinientas fotos y se vendieron muchas de estas, con lo que pudo comprarse un equipo digital. Enseguida lo llamaron de diario *La Hora*, aunque él no había puesto su carpeta. Eso fue hace doce años. Desde entonces, no ha parado de hacer fotos.

Sin embargo, hay una particularidad acá, y es que Santiago, si bien comenzó a trabajar ‘profesionalmente’ como fotógrafo gracias a la tecnología digital, él había aprendido fotografía analógica y va por ahí su proyecto personal y de vida: una fotografía artesanal, con recursos rescatados, con deshechos. Y así también enseña fotografía.

Entonces tú eres un fotógrafo empírico.

La verdad es que sí. Más o menos en 2016, me enteré de que mi abuelo hacía estas cosas, es decir, era fotógrafo. Murió una tía y me llegaron de herencia los negativos hechos por mi tío abuelo y mi abuelo. Para mí esto fue una sorpresa y un regalazo, me volví loco, y también fue un reto, porque pensé que, si este loco lo hacía en los 1900, yo lo podía hacer en 2016. Empecé a experimentar con químicos y a construir mi propio equipo. Me di cuenta de los costos. El químico era muy caro, así que comencé a preparar mi propio químico con cosas que encuentras en el supermercado.

Igual tuve un susto una vez en una botica porque fui con una lista de un montón de cosas y en un rato llegó la Policía. Me dijeron que todo eso que estaba pidiendo era precursor, así que me preguntaron para qué lo quería. Por suerte contaba yo ya con el carné de fotógrafo, me creyeron que esa era mi profesión, aunque igual no me vendieron las cosas que necesitaba. El señor de la botica me dijo que había varias cosas que

podía suplir, así que partí al supermercado y me puse a revisar etiqueta por etiqueta de productos de limpieza y así pude hacer mis reveladores.

Fue una época en que me había quedado sin trabajo fijo. Entonces, para poder seguir haciendo fotos, y no sacar la cámara digital, se me ocurrió hacer las latitas, que son cámaras de material reciclado. Empecé a hacer fotos en papel fotográfico, con estas cámaras que no importa si se las roban o se rompen.

¿Cómo lo haces, cómo funciona el mecanismo de las latitas?

Es un procedimiento sencillo. En realidad, este el principio de la fotografía, la cámara oscura: en la parte posterior pongo un papel fotosensible y este huequito es como el lente, por donde entra la luz. Con una exposición de unos tres a cinco minutos, digamos que el papel se llena de imagen. Es un proceso físico-químico que te señala dónde rebotó más la luz.

Empecé a hacer esto, fotografía a la antigua, para no arriesgar el equipo, y después me conseguí una cámara de rollo. Empecé a utilizarla y me la robaron. Entonces supe que tenía que seguir haciendo algo que no arriesgue bienes materiales. Y construí esta (señala su cámara de madera), que cumple los mismos principios, tiene un lente, te permite hacer fotos tipo retrato.

A partir de esta construcción me di cuenta de que la cámara era súper didáctica. Empecé a dar clases y justo también nos cayó encima la pandemia. Cerró el diario, su parte física, y yo empecé a darle más fuelle a mis clases de fotografía química en línea. Fue raro e interesante y ahí le di utilidad a esta cámara.



Me di cuenta de que, para mi trabajo personal, me gusta ser chiro.



Lo que te cae, lo usas.

Exacto. Realmente, todo mi espacio ha sido construido con regalos. Fui una vez donde un señor español radicado acá que me dijo que tenía un montón de papel que no servía para nada. Y me lo ofreció, por si acaso. Yo hice que sirva. Hice unos cuadros y le llevé uno de regalo.

Me han hecho varios regalos, lentes, me regalaron químicos de los años sesenta. Son rarezas que han alimentado mi creatividad.



¿Cómo resolviste el tema de la pandemia y por qué tomar fotos del encierro?

Cuando pasó esto de la pandemia y yo tenía que dar clase, los muchachos tenían la inquietud de cómo seguir haciendo fotos. Ellos tenían la restricción de salida, yo, por suerte, tenía carné de prensa. Podía circular. Se me ocurrió esta fotografía instantánea, una fotografía para la que los chicos no necesitan tener su cuarto oscuro ni la cámara o incluso una computadora para editarlas. Busqué película y conseguí a un señor en Guayaquil que me vendió un montón por poca plata, porque suele ser cara, pero el problema es que ellos no podían tener una cámara. Guardé el papel para un proyecto personal y mientras salía a ver compras, a hacer pequeños trámites, iba con mi camarita china, de plástico, casi de juguete, y así fotografiaba lo que veía.

Empecé a ver símiles en las fotos de que no había nada, parecía un holocausto nuclear, un pueblo fantasma. Usé eso, no sacar gente sino ver sitios, ver colores. Ir construyendo un imaginario. Al final de todo pensé presentarlo como 'Mi primera' pandemia. Hice la recopilación de estas fotos en un librito como si fuera uno de esos álbumes que tenían los papás en las billeteras. Esa era la idea. Lo imprimí y lo pegué de forma artesanal. Salió el cuerpo de trabajo de la pandemia. Sin pretensiones.



Santiago Fernández, *Guantes* de la serie de fotografías de la pandemia. 2020

¿Ahora qué estás haciendo?

Tengo un proyecto llamado Street Photography Quito, que es Quito como si fuera visto por un fotógrafo de los años cuarenta o cincuenta. No sé si te has dado cuenta, pero ahora las fotos que vemos en redes sociales son con colores súper brillantes, súper impresionantes, porque eso busca el fotógrafo, mostrar lo que no ves cotidianamente. En los cuarenta y cincuenta, la fotografía era más un documento fidedigno, me gusta que la imagen no tenga tantas flores encima. Estoy trabajando en blanco y negro.

Entiendo que tienes varios proyectos personales en curso, pero ¿cómo sobrevives?

Sigo haciendo prensa digital, trabajo para EFE, no como corresponsal sino *stringer*, que es como una figura tipo *freelance*. Y es como que vivimos del sufrimiento ajeno. Es algo que ya no quisiera hacer mucho. Generalmente en el Ecuador la fotografía de prensa es sobre la desgracia ajena.

Estuve mucho tiempo en el fotoperiodismo y cuando era más joven me emocionaba un montón, pensaba que la fotografía iba a cambiar el mundo. Me di cuenta de que no cambia nada, y al mismo tiempo tú te llenas de cosas feas. La terapia de salir de eso es este espacio.

¿Hiciste fotos de las últimas movilizaciones?

Sí, es para lo que más me llaman. Pero no me atrae la idea de salir a arriesgarse y maltratarse.

¿Tienes fotógrafos que hayan sido influencias o que te gusten especialmente?

Cuando pienso en el fotógrafo que te cambia la vida pienso en Sergio Larraín, un chileno. Me identifico con él en un sentido especial. Sergio Larraín es el único fotógrafo que ha renunciado a Magnum, la agencia donde todo el mundo quiere alguna vez publicar. Este tipo la dejó porque no era lo que quería hacer y se dedicó a hacer otras cosas. Me parece muy sincera esa postura. Para mí, la fotografía siempre fue eso.

Tuve problemas con editores que me querían cambiar la perspectiva de las fotos. En el 2017, para mí fue la mejor época, porque me llamaron de vuelta a uno de los periódicos donde me dijeron que nadie me iba a «joder».

¿Cómo circulan tus fotos si la prensa impresa está por morir?

Esa es la cuestión. EFE vende a plataformas y API, para quienes también trabajo, les vende fotos a los diarios nacionales. Publico físicamente en *Mundo Diners*, pero, de ahí, publicar una historia se ha vuelto imposible.



Siento que ya no tengo qué contar. Veo que mis compañeros tienen bien agarrados sus nichos de mercado, movilizaciones, feminismo, y otros, y yo pienso para qué ahondar en algo que ya se está haciendo y bien.

Creo que toca ya hacer un trabajo personal y que salga. Entonces, ahora estoy imprimiendo todos mis negativos desde el 2016, no sé qué voy a hacer con eso, pero cuando lo tenga todo impreso, creo que lo sabré.

Las cinco fotos de la pandemia

La foto de esta serie que más me gusta ya no la tengo conmigo. Otra es esta, en la U. Central, con un pupitre todo abandonado ahí, solo. La de los guantes sobre la basura para mí es importante porque había gente que no podía dejar de salir, mientras el resto estaba encerrado.

Al lado de esta casa había una peluquería y la familia completa del dueño empezó a vivir ahí. Creo que un día pusieron las medias u otras prendas a secar al sol.

Esas son las historias que me importan. Fue una época rara la del encierro. Disfrutaba salir sin que hubiera nadie. Pero también era extraño. Pensaba en que no tenía que apurarme para nada. Quería poner en marcha mi estética de la ciudad vacía. Y luego, de pronto, todo el mundo estaba fuera de nuevo.



Santiago Fernández, *Medias*. 2020



Santiago Fernández, *Pupitre*. 2020



Santiago Fernández, *Abandonado*. 2020



POR: ABRIL ALTAMIRANO

LO QUE FUE EL FUTURO: **LA VIDA COMO UN OLEAJE QUE NO CESA**

Las olas rompían en la playa.

Virginia Woolf

Una mujer escribe desde el vacío, desde una ausencia que invade el cuerpo y escuece como un miembro amputado. No voy a mentir en las cortas líneas que intento dedicarle a una de las obras más devastadoras que leí en el último año (tal vez, en todos mis años). Leer *Lo que fue el futuro*, la última novela de Daniela Alcívar Bellolio, y padecer con su voz narrativa un dolor que atraviesa no solo el ser, sino también la casa, el paisaje, el pasado y cualquier posibilidad del porvenir, no es una experiencia ligera.

Digo ausencia y me detengo. Hago una recapitulación de las escenas de la novela que más vivas están en mi mente y caigo en cuenta de que la narración —escrita en primera persona, en un monólogo interior que arrastra al lector al derrumbe de la protagonista como una avalancha— arranca en momentos de presente absoluto. ¿Cómo se puede estar ausente siendo tal el nivel de consciencia, de fijación en el detalle, de admiración de lo mínimo: la luz que deforma un Quito abandonado, el vuelo inmóvil de

los gallinazos, el estremecimiento de una paloma que se acicala en un poste de luz? ¿Cómo funciona la memoria? ¿Por qué los estímulos más cotidianos nos arrancan del presente y nos disparan de vuelta a un pasado que queremos olvidar, que creímos olvidado, que revisitamos como si fuera la vida de otro?

Lo que fue el futuro, ese bello oxímoron que hace de título y cuya intención reaparece constantemente a lo largo de la novela, es el relato de alguien incapaz de vivir el presente a plenitud. Es la búsqueda desesperada, fallida pero incansable de esa plenitud.

Los recuerdos y el presente de la protagonista están interconectados por un anhelo de quietud, por el deseo de que el mundo pare; que, por un segundo, se pueda existir lejos de las miradas, sin el miedo a la muerte, sin pasado. Cuando el momento de quietud llega —el sol cae sereno sobre los árboles inmóviles—, la protagonista no puede vivirlo. La quietud coexiste, siempre, con la ansiedad, el eco del trauma, la impo-

sibilidad de disfrutar los instantes de dicha sin pensar en la venidera desgracia; la certeza permanente, corrosiva, de que

« nada anuncia, en medio de la calma, que todo está a punto de precipitarse ».

La trama intercala momentos de la infancia de la protagonista, un presente marcado por la pérdida del hijo y el desplome de la relación con su pareja —en pleno desasosiego de la llegada de la pandemia y el encierro— con saltos breves pero intensos hacia un pasado aún más remoto, en donde la narradora asiste a la reconstrucción fragmentada de la figura de su abuelo escritor: la ficción que este hombre quiso hacer de su vida y lo que en realidad dejó como legado. A través de los archivos que dan vida a la imagen de este desconocido, la narradora encuentra el lenguaje para nombrar el abandono, la tendencia al vicio y el descontrol, la enfermedad y la melancolía que una y otra vez reaparecen en su historia familiar y personal:

« Todo eso me habita, y quizá tenga que ver con esa genealogía el siempre vivo sentido del peligro, la alerta continua del riesgo ».

Dar vuelta atrás para mirar al pasado con cada paso que se da hacia el futuro, para intentar comprender, delinear el camino que ha llevado al desastre que encierra el presente, pero no con el objetivo iluso de desandararlo. Lo que mueve la narración es un impulso feroz por romper el ciclo, desmarcarse, a pesar de «que lo que aparezca sea siempre la insistencia, la repetición, el recommienzo, la caída que remonto con dificultad pero con rigor, también, con esperanza aún, con obstinación».

La esperanza, la maldición bendita que nos obliga a encontrar la belleza aún en medio de la tormenta. *Lo que fue el futuro* es, también, un homenaje a la vida a través del lenguaje; un despliegue poético de lo extraordinario que convive con nosotros día a día. Es una reconciliación con la vida que continúa después de la pérdida. La aceptación de que la muerte sea parte de la vida, nos suceda, nos devaste y nos deje seguir, no ilesos, a veces en contra de nuestra voluntad debilitada, pero seguir.

La forma aparentemente caótica, fragmentada, en que la voz narrativa nos invita a navegar con ella por sus recuerdos —días en la escuela, paseos familiares a la playa, el Quito de los noventa— encuentra su sentido en ese misterio que es la memoria corporal. Una calle, el olor del vino, la carta de una amiga del colegio, la cromática de un halo de luz en la copa de los cipreses, son los detonantes de esa vuelta al pasado que revive en las manos que buscan de dónde agarrarse, la vacuidad perpetua del vientre,



el sexo dormido, y termina mezclándose con los torbellinos del presente.

Hacia atrás y hacia adelante. Ir y venir, como la marea. El mar aparece en *Lo que fue del futuro* como un escenario que marca el movimiento continuo de la vida: «No importan, en este caso, las tormentas ni las tempestades, por más bravo que sea un mar, siempre es monótono: no hace más que irse y volver, irse y volver, eternamente, sin intención, y la falta de intención de las cosas conduce a la perplejidad». La muerte del hijo, el fin del amor, dejan a la protagonista sin intención. La vida pierde el sentido, pero se sigue moviendo. Un mar opaco, sin sol, «un incesante devenir ominoso de puros ritmos inmanentes».

Ella se tiende en la orilla y se deja arrastrar por el oleaje. Detenida en el reposo efímero, en esa quietud anunciadora de desastres, ese recogimiento previo al tsunami. Durante la lectura de esta novela es imposible no volver a *Las olas*, de la gran maestra del monólogo interior, Virginia Woolf, que tuvo, como Alcívar, la sabiduría para encontrar en el movimiento del oleaje la alegoría con el paso de la vida. Lo maravilloso, breve e irrelevante de todo lo que nos sucede en esa marea inmensa que se lo traga todo: el tiempo y los recuerdos, lo que no fuimos, lo que podríamos ser. Se traga, incluso, el lenguaje:

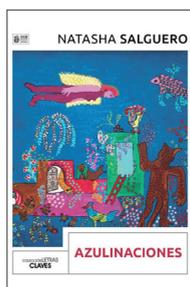
«He roto con las frases»

dice el Bernard de Woolf en su hora final, y se desprende del cuaderno donde intentaba relatar su vida; «Sueño con que rompo por fin la palabra y digo el páramo que me habita», dice Bellolio en la voz de su protagonista. «En el lugar de las palabras se instalaba el rumor del mar. Otro vaivén sin desarrollo, sin principio, sin medio y sin final: sin relato». Y, allí, en medio de la serenidad implacable de esa vida que nos supera, destellos de luz: el instante presente.

La prosa de Alcívar demuestra una vez más su capacidad de estremecer, violenta, desgarradora, pero siempre desde una voz lúcida que habla (grita, se quiebra, arrulla, ama) de la fuerza instintiva y divina que nos alienta a continuar:

«...respirar, aunque sea por un segundo, cuando uno se está ahogado, eso es vivir»

Los invito a sumergirse en esta novela tan preciosa como terrible, de una autora que ya es completamente indispensable para comprender lo que hoy define nuestra literatura.



POR: FRANCISCO SANTANA

AZULACIONES, DE NATASHA SALGUERO

En este libro no hay ningún acontecimiento heroico que novelar, escribe Natasha Salguero. Con este pensamiento construye un edificio narrativo poderoso cuyas bases se cimentan en sus palabras, en su testimonio individual. Digamos que es una novela fuera de lugar, definición, calificación y a la cual le caben todos los adjetivos. Una obra que, de manera incomprensible, nos han estafado a los lectores del Ecuador y del mundo.

Con un lenguaje que ensancha las posibilidades de expresión y escritura, Natasha se adentra en un universo existencial en donde los personajes desesperan y agonizan –porque el hecho de vivir solo cabe como un verbo– en una ciudad nombrada Kitgua, pero inventada como Quito por la imaginación de seres patéticos que también habitan las páginas y las calles por donde circulan en espera de la nada. Claro que, para los patéticos, esta nada se compone de acciones y de situaciones en donde se piensan como importantes gentes de bien, hacedores de la moral y constructores de los pilares de la sociedad. Un pensamiento que, parafraseando a Natasha, podría ser llamado: el blisume dirículo.

Hay en *Azulaciones* (Premio Aurelio Espinosa Pólit de novela, 1989) muchos mundos que chocan. Estos mundos conviven dentro de la cabeza de Graciela. Una man que es bacana, oveja negra, mala espina, ñañita, ciela, hermanita, mala hija, canalla, caballo, alondra, hembra fascinadora, todo eso y también luz que arrebató en descontrol la oscuridad de aquellos que se encuentran con ella. Todo se mueve hacia el Sol, se estira y se dilata hacia el planeta Tierra que también es Graciela. Todo cabe, pervive, se consume y desaparece en la potencia de la protagonista; ella: que ha hecho del despropósito una forma de vida, de existencia. Un arrebol que se filtra por todas partes y combate el gris de esta ciudad, de esa cierta gente.

Hay que brindar y celebrar que la Casa de la Cultura Ecuatoriana haya decidido reeditar *Azulaciones*. Decir que es una novela es impreciso, no es justicia. El material tiene forma de libro, pero es un invento que desbarata las teorías de los críticos, se desmarca de esas categorías en donde caben los géneros y surge como un bendito despropósito. Es una linda alucinación que contiene: cuento, teatro, una forma de novela, poesía, crónica, ensayo, relato, drama, música. Mundo, mucho.



Escribe Natasha Salguero, pero escribe en serio. Más duro y potente que ciertos poetas pusilánimes. Va un avance del capítulo Safica, página 61: «El prado está florido y sobre él van desvistiendo las dos jermus al Maestro que se deja hacer mira a ambas con igual deseo la piel durazno de Graciela su pelo cortina de terciopelo negro sus formas haciendo brotar los recuerdos de ayuntamientos salvajes en las lomas en los pueblos en las casas de pensión, el cuerpo armonioso de Lucila su cabellera rubia su cuello fino y sensual. Se siente un dios requerido por dos diosas, conquistador de América y de Europa sueño entre la Luz y la Sombra. Ahora ya desvestido lo van cubriendo de florecillas que recogen por docenas en su excitación el Maestro se impacienta reclama abraza y Graciela de cerca y distanciada lo mira críticamente bajo lupa odia sus reacciones y le irritan las piernas pálidas peludas casi azules del man advierte a pleno sol vespertino sus desproporciones. El Maestro trata de adivinar pleno de deseo con quién primero, dice con las dos al mismo tiempo deja correr sus fantasías y sus manos y cuando Luzbelle coloca una florecilla minúscula en el orificio de su pene erecto, el man está a punto de orgasmo en blanco y besa golosamente bocas palpa senos y caderas con las dos encima, queriendo a su vez desnudarlas. Entonces ladra furiosamente un perro bastante cerca y Luzbelle y Cielo se levantan de un salto gritan ¡tiras! ¡zona! y se disparan hacia abajo por la loma mientras el sátiro enrojece pie-drísimo le hierven las orejas se viste de violencia en tanto ellas siguen bajando muertas de risa por la ladera...».

Hay mucha literatura en *Azulina-ciones*, de esa que se hace en cualquier lugar sin complejos, y en donde cabe el humor como un puente que da forma a la verdadera escritura del mundo. Sobre todo, el humor como algo que desintegra y hace añicos la esperpéntica y rancia tradición de los literatos serios que han secuestrado la literatura en este lugar llamado Ecuador. Introduzco aquí un dato perturbador que contó la misma Natasha: ganó el premio Aurelio Espinosa Pólit, pero cuando descubrieron que el autor no era hombre, se cayeron para atrás como Condorito. Un escándalo. La maldita tragedia de ser mujer y escribir se impuso de nuevo. El canon literario enterró la cabeza en el suelo como avestruz.

Volvemos a leer en el capítulo Safica, página 62: «... Luzbelle dice ¡Elecucudé! La Cielo se molesta consigo misma con su liberalidad con su dejar hacer después se va de risueña pensando hombre fácil y luego le entra una rabia sorda. Luzbelle leyendo su pensamiento te dije que en arca abierta, todos son fáciles en ese punto y hora, aprenda, teus tan naive, todos se marean ante un sexo de mujer que se ofrece o se promete o que piensan puede conseguirse. Si no no hubieran putas pues, aparte de miseria, desigualdad social, lucha de clases y ya tu sabes qué vainas...».

«... Lo dejan botadísimo y resentido por varios días seguramente, se pisan en el bioche, crueles, también un chance resentidas en el fondo. Gracia se pregunta entonces si la fascinación

que Luz ejerce sobre ella es obra de su propia imaginación o es que algo remoto emana del ser de Luz misma o de las piolas poéticas que se desatan estando los tres juntos a partir de algún insecto de ónix revoloteando por el Empíreo (¿serán acaso los heraldos negros que nos manda la muerte?) O es el hechizo de la ciudad que dormida o despierta es un inmenso mercado de baratijas por el cual ellas deambulan noche y día, buscando ya no se sabe qué mismo, perdido el contacto con las odas interiores, o alejadas por querer vivir, henchirse tanto, conocer los escondidos rostros de los seres y las cosas? O son sólo los vaporosos desprendimientos volátiles del dulce humo que aspiran, esos ensueños iridiscentes venidos 63 de un mundo que parece venir del interior de éste,

con aristas que apenas se topan. O es esta sensación aguda de que la realidad se voltea como un guante para adentro y para afuera hasta que se ignora cuál es el lado real...».

Hasta ahí nomás, papá y mamá. Dejen el drama, que todos merecen brillar. Aviso: la falta de comas y de algún signo de puntuación es intencional, forma parte del estilo, de la construcción literaria de Natasha. Recalco este pensamiento: construye un edificio narrativo poderoso cuyas bases se cimentan en sus palabras, en su testimonio individual. ¿Tienen dudas sobre *Azulinaciones*? Eso es lo adecuado, dudar siempre, no hay que ser miserables. Debemos investigar; pero no hay que ignorar y, peor, esconder las obras de nuestros autores, aquí, en donde existe tan poco de qué presumir.



POR: JOCE DEUX

CIELO, DE FABIÁN PATINHO

Primer encuentro

La imagen es casi un borrón en papel fotográfico. Apenas recuerdo haber llegado a Quito con una mochila destartada. Me recosté en el parque La Carolina. Ahí estaban el cielo, las nubes. Lo que en Guayaquil es inalcanzable, en Quito desciende y atraviesa muros, edificios, árboles, calles, gente.

Anduve con la cabeza inclinada hacia arriba, como una estatua, por mucho tiempo. Aún me llama la atención la oscilación de los colores; desde el rojizo atardecer al cian de la madrugada, o los algodones que penden del azul, similar a un óleo atribulado. Las nubes negras y veloces que chocan con otras igual de cargadas hasta que cae la lluvia, el granizo, o el espanta-bobos. Bufanda, camiseta; solazo, frío intenso, lluvia, solazo otra vez *«todo en el mismo día»*.

El primer reencuentro

Es imposible no volver a esos instantes cuando leo (leer en su máxima expresión), la novela gráfica de Fabián Patinho, publicada por Ediciones El Fakir, este año, 2023.

En la portada: una joven, con las manos cruzadas en la espalda, parece que levita sobre el centro de Quito, cajitas de fósforos ataviadas con tonos ocre. En el tercio izquierdo inferior, la silueta de la Virgen del Panecillo. Casi en el centro, también inferior, las montañas acariciadas por nubarrones blancos, azules, que se difuminan hacia arriba hasta ser un manto de color grisáceo que gobierna casi toda la portada. En ella aparece el título con relleno amarillo, *Cielo*.

La primera secuencia, en contradicción con la atmósfera y el nombre de la protagonista, ocurre en un espacio techado, en un bar donde suena la música del Columpio Asesino. Es el abreboca que presenta al personaje. Su actitud desenfadada, desinhibida con su tiempo, gravita en la noche de la ciudad, que al parecer es tan solo un puerto, está de paso.

Luego, una transición. Pájaros en la hoja blanca cruzan a la siguiente página donde hay tres viñetas. La neblina cubre al Panecillo y lo corta con su fantasmagórica apariencia. En la segunda, se lo intuye más despejado. Y en la tercera, ese fragmento de ciudad (el Panecillo) vuelve a tener identidad entre el cendal arrumado que esconde para

luego develar. Esta carilla da la sensación de intriga de predestinación; lo que sucederá en el arco del personaje.

Al siguiente día, un presentimiento despierta a Cielo: Abuela, en una habitación desarreglada. Al fondo, una ventana en la que se identifica a Quito, que es el gran espacio dramático donde discurre la acción. La viñeta muestra a Cielo al filo de la cama y a una muchacha atrás de ella, pero con ciertos elementos que poco a poco descubrirán a otra persona.

La protagonista nunca tiene pálpitos, entonces, va donde su abuela, Doña Carmina, a Carcelén. Y aquí ocurre el incidente incitador. La abuela, que pasa su último momento con sus familiares, sumergida en recuerdos y fotografías, entrevé la necesidad de volver a ver a Mona, su hermana de quien nadie sabía, o a quien ocultó a la vista de todos. Hay un indicio para ubicarla, una estampilla de antaño que fue comprada en una dirección específica, en La Vicentina. Este es el punto de partida, lo demás son los dados de la narración que empujan al personaje a investigar y a entregarse, bajo el dosel inestable, a la búsqueda de su tía abuela. Cielo no tiene tino con la gente, es bipolar, y lleva tremenda resaca de la noche anterior.

« Tengo cambios de humor.
Un rato soy un halcón y otro
rato soy un gusano ».

El primer encuentro

A Fabián Patinho lo conocí allá por 2002. Él fue profesor en el instituto donde estudié una tecnología audiovisual. Cada vez que llegaba tres minutos tarde, me cerraba la puerta y perfilaba una sonrisa socarrona. Cultivamos una amistad entre él y algunos del curso. Al parecer, nos convocamos, como una especie de aniversario de graduación, cuando Patinho hizo un par de conciertos, publicó su novela literaria, sus tiras cómicas, sus novelas gráficas; cuando montó sus obras de teatro o sus exposiciones de tintas, fotografías, u óleos.

El autor de *Cielo* ha migrado, curioso, por distintas disciplinas para reterritorializar su mundo. Tiene ironía, poesía, composición, música, fotografía, tiene teatralidad en la puesta en escena (en viñeta), en los diálogos; tiene cine. Hay mucho y sobra poco, o nada.

El reencuentro con el hogar

Hace poco me vi con él. Una amiga mutua nos invitó a comer. Fabián mencionó que vive eso que deseaba ser cuando niño. Se me cayó la cara y pensé en cuánto nos alejamos de los primeros impulsos. Olvidamos lo que queremos habitar. El proceso edifica esa geografía, el fin, jamás (acción kamikaze que en estos tiempos de productividad son tempestades evitadas). Y así creo saber que he conocido a Fabián, alguien que se entrega



al juego neurótico, para que nazca de él las flores que se tengan que cortar.

«El primer libro que yo leí, aun sin saber todavía leer, fue la vida de Galileo Galilei en cómic. Yo debía tener unos cuatro años y andaba con ese libro viejo de arriba para abajo. Obvio, no leí el texto, pero leí las imágenes. Luego, de más grande descubrí al Corto Maltés de Hugo Pratt (*La balada del mar salado*) y fue mi mayor evento de iniciación».

El segundo reencuentro

Decía que *Cielo* hay que leerlo en su máxima expresión. La novela gráfica tiene 120 páginas a todo color. Este *road movie* atraviesa la ciudad de un extremo al otro, indagando en estampas de Quito en la actualidad y también con *flashbacks* que infieren al relato un tono policial.

Al final del libro hay una página para el reparto. Al igual que un *casting* al término de una película, figuran los nombres de los personajes que dieron forma a la trama. En Fabián hay un cineasta que tuerce el destino y evita grabar, los tiempos dilatados, el costo altísimo, y la necesidad de trabajar con más personas.

Cielo se puede leer, ver, escuchar. Tiene canciones que navegan en las viñetas. También existen epígrafes que construyen las secuencias y le dan sentido al tema que me atrevo a bosquejar con la primera cita de Facundo Cabral en la novela gráfica:

«Soy el orgullo de mi abuela que es la vergüenza de mi familia».

El reencuentro de Cielo

Entonces, Cielo persigue un marasmo de pistas, recorre la ciudad, la redescubre, como si esta hubiese estado cubierta por la espesa neblina de sus párpados. Cielo se puede ver así misma dentro de este Quito tetrapolar. La novela gráfica de Patinho captura calles y barrios. Aunque nunca se haya vivido aquí, da la sensación de haber transitado, al menos en sueños, por las viñetas. Tiene vueltas de tuerca que enganchan y quita peso a ciertos aspectos que pueden tornar a la narración oscura. Emerge, inevitable la clave de humor. El pasado se instala en el presente para darle identidad, apropiación a Cielo a través de su genealogía. El tiempo y espacio dramático se convierten en la densidad de la protagonista.

«Soy yo y mis horribles otros yo. Ojalá un día dejen de amontonarse. Que estés bien y seas feliz».



POR: SOLANGE RODRÍGUEZ PAPPE

CRECERÁS CON DOLOR RESEÑA DE *UNA BOCA SIN DIENTES* DE JORGE VARGAS CHAVARÍA

Dos subrayados importantes sobre el libro *Una boca sin dientes* de Jorge Vargas Chavarria. El primero es que en octubre del 2022 ganó el único premio que el Estado todavía conserva para los cuentistas: el «Joaquín Gallegos Lara» al mejor libro de relatos publicado y para quienes dicen que los premios no miden nada, el Joaquín Gallegos ha sido entregado ya a varios escritores cuya producción ha resultado ser relevante para entender el estado de nuestras letras. Competir es importante por salud, pero ganar un premio monetario siempre será mejor por economía.

Con ese espaldarazo, el libro se publicaría (segunda anotación) en el mes de mayo en España con InLimbo, una editorial muy joven que se ha especializado en temas de lo inquietante y se junta a Miguel Chávez, al ser otro ecuatoriano más al publicar en esa casa un texto con temáticas insólitas en el mercado ibérico, demostrando que la atención extranjera por la producción ecuatoriana no es exclusiva de mujeres. Las inquietudes por la identidad, los límites de

la nación, la condición humana ahora se contesta desde gargantas fantasmáticas. La pregunta por quiénes demonios somos no ha cambiado, la respuesta se ensaya desde otros lugares. Los márgenes han empezado a desbordarse y retornaron los brujos llenos de imaginación.

El libro presenta una división en cuatro partes que podrían resumirse en dos temáticas a las que me referiré poniendo de ejemplo un puñado de cuentos: el crecimiento y la violencia indiscriminada, ambas propuestas desde la clave de la intervención fantástica. Todos los cuentos cruzados por el crecimiento tienen en común las formas negativas en que evolucionan las relaciones familiares con el paso del tiempo, con foco en las figuras masculinas. En «Una boca sin dientes», cuento que da título al libro, más allá de la historia de abuso que insinúa y que es la primera piel del texto, hay otra trama que expone la preocupación de un treintañero por envejecer y por no dormir, lo que repercute en su salud, deteriorándolo. Su abuelo, que en un inicio es alguien a quien



visita con afecto y con cierta culpa por insistencia de la madre, se torna una hendija pestilente por la que cae. El viejo tiene toda vileza en el mal de sus años. Se orina en los pantalones, tiene costras en los brazos, la cara sebosa, además, hiede. No obstante, lo que podría ser una corriente visita familiar de domingo se va enrareciendo porque tiene descripciones sórdidas, difíciles de leer. No sabemos si lo que nos cuenta ha sucedido o está en el terreno de los malos sueños que el protagonista suele tener a menudo. Tras un enfrentamiento, Nico causa la muerte accidental de su abuelo y el cuento se nos revela una pesadilla recurrente porque se trata de su recuerdo fundamental. Nico no quiere ser como su abuelo esperpéntico, pero, sobre todo, no quiere ser viejo.

«El silencio de Dios» es la historia de un asesinato relacionado con la llegada de la adultez: para ser hombre hay que destruir al frágil, hay que matar. A los trece años Flavio va a pasar por una fiesta de cumpleaños muy incómoda porque deberá superar una prueba para seguir siendo parte de un grupo de amigos mucho más crecidos. En tiempos donde el paradigma de la masculinidad recia ha caído, Jorge Vargas le da voz a un adolescente que se identifica con la fragilidad noble de los animales y que no comprende por qué Dios no tiene piedad con los sensibles. El padre del Flavio ha muerto y es su madre la única que alimenta su ternura de pequeño. El padre es una voz con la que Flavio dialoga secretamente, el camino de su moral. Su

padre no hubiera estado de acuerdo de que matara por diversión y él sigue su voluntad. El final de esta historia es desconcertante, como si se tratara de un tribunal, un grupo de animales juzga a Flavio con su mirada. Él sabe que algo se ha desgarrado para siempre y que eso es el crecimiento.

«Rabia» tal vez es el cuento vértice entre estos tres puntos que he identificado en párrafos anteriores, relata una sociedad que bien podría ser distópica como actual, preocupada por defender con armas las pertenencias de cada persona, radicalizando la defensa propia. Primero, las familias se amurallan y después empiezan a aniquilar a todo aquel que les resulte sospechoso hasta encontrar blanco entre los propios vecinos que se acercan imprudentemente a los domicilios. Al final, el barrio entero es una tierra de francotiradores. Resulta importante la figura del padre de familia, esta vez siendo quien decide proteger el último rezago de inocencia de sus hijos mientras la esposa vigila con un rifle en la azotea. El padre les lee cuentos a sus hijos sobre cómo solía ser el mundo afuera, antes de que los ladrones decidieran tratar de quitarles sus bienes, un espacio exterior que ya nunca conocerán. “Rabia” es una historia que bien podría calzar como un corto más de los célebres *Relatos salvajes* de Damian Szifrón y que expone la furibunda condición de los latinoamericanos que convivimos con la violencia a la que contestamos con una violencia más exaltada aún. El toque fantástico lo coloca la hipérbole

de la situación llevada hasta el esperpento. ¿Cómo es que nadie se extraña de que en las calles queden personas abatidas? La policía se declara incapaz, hace rato el asunto del orden público se le salió de control.

Con respecto al segundo tema, la víctima sacrificial y el victimario, «Banquete» y «Flashes» tienen en común que el personaje femenino, siempre candoroso, es presa de la brutalidad que lo elige de manera ciega. Como me parece siempre necesario leer las narraciones más allá de la primera capa explícita, diré que «Banquete» se trata de mucho más que de una historia de devoración y canibalismo literales. Es una representación de lo carcelarias que pueden resultar las familias que imponen sus costumbres perennizadas sobre los hijos o como la identidad que se pierde por calzar con las expectativas de los demás a los que deseamos agradar. El más fuerte termina comiéndose al más débil en más de un sentido y el más diminuto, el más menudo, termina nutriendo la gula de otros. «La Helena», mujer de esta historia, está para servir el deseo de los demás y cuando reza por un milagro, Dios manda una lluvia indiferente.

En el caso de «Flashes», Felicia es una muchacha que muere en vivo tras una

larga escena de amedrentamiento frente a las cámaras. La narración hace un recuento del ambicioso pasado de Felicia cuando fue electa la reina del pueblo y decidió ir a la ciudad a probar suerte, pero las cosas tomaron un giro oscuro cuando fue víctima de los medios de comunicación a los que tanto deseaba pertenecer. «Flashes» dialoga con la actual sociedad del espectáculo donde hemos perdido capacidad hasta para vivir con intimidad nuestra propia muerte

Las historias que menciono, dejando muchas más en deuda, bellas piezas de la brevedad como la macabra «Pequeña entre los árboles» o «El mundo de afuera», son un ejemplo de este cosmos duro que ha creado Jorge Vargas como resultado del desaliento de los tiempos furibundos e impacientes. Con este, su tercer libro de relatos, este guayaquileño engrosa la biblioteca fantástica ecuatoriana que no vamos a llamar sólo gótica, porque las buenas historias se saltan las denominaciones de moda dadas por la crítica y el gótico es espacio reducido. La imaginación es el universo por transitar. Jorge Vargas quisiera tomar en brazos y paternar la esencia delicada de la vida, pero la humanidad cruel lo repele, no se lo permite.



POR: GABRIEL ORTIZ ARMAS

DEL EXISTENCIALISMO A LA PRÁCTICA ¿POR QUÉ EDITAR FILOSOFÍA EN ECUADOR?

Hacer filosofía resulta, y ha resultado siempre, la ruptura con la concepción ordinaria de la vida. Por lo general, es descabellado darle espacio al pensamiento cuando existe tanto por hacer y tantas preocupaciones sobre otras cosas. Hacer filosofía, hablar de filosofía, escribir de filosofía es un proyecto de fracaso más que de éxito, porque no nos enseña nada más que la insaciable intención de seguir haciéndonos preguntas sobre la existencia. Pero ¿de qué sirven esas preguntas en el día a día del estudiante, del oficinista, del trabajador, del agricultor? Quizá hacernos esta pregunta resulta en sí un acto de filosofía. Y para contestarla, lo filosófico se debe volver tangible, ser-en-el-mundo, si se puede, físicamente.

Por eso, hacer filosofía es un ejercicio acompañado directamente del quehacer editorial. Los que nos dedicamos a la edición y publicación, o a las humanidades en general, damos por sentado que la filosofía viene en formato libro. Que es su condición más íntima y su estado original, pero esta

relación tan intensa nace de la necesidad, creo, de poder presentar la imposibilidad del pensamiento en un objeto. El problema está en que, para la persona lejana a una formación filosófica o literaria, esto no es muy verosímil. Está claro que hacemos filosofía por necesidad y que esa necesidad, a veces, puede transformarse en letras que se marcan en placas, que se barnizan de tinta y que se imprimen sobre el papel. Es bajo esa relación estrecha del libro como habilitador de la filosofía para el *otro* donde se halla la razón de lo que hablamos.

La USFQ PRESS, casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, publicó en agosto de 2022 el libro *Jean-Paul Sartre: Un siglo de libertad* del autor Stéphane Vinolo, a propósito de los ochenta años de la publicación de *El ser y la nada*. Hay mucho por hablar de este pequeño y peculiar libro. A veces vuelvo al librero donde está, junto a una mala traducción de *El ser y el tiempo*, junto a los libros de Edmund Husserl que se guardan en la pequeña sec-

ción de filosofía que he intentado albergar en los últimos años. Entonces, advienen las preguntas: ¿de qué sirve un libro sobre filosofía para la vida diaria?, ¿de qué sirve un libro de filosofía publicado en el Ecuador para la vida diaria del ecuatoriano?, ¿por qué publicar un texto sobre existencialismo en este país? Y es que las preguntas se vuelven aún más complejas: ¿por qué hablar de existencialismo? ¿Por qué hablar de la *nada* cuando pasa todo? ¿Por qué publicar algo sobre la *libertad* cuando todo parece apretar y aprisionar? ¿Por qué hablar de *contingencia* en el país de las contingencias?

Vuelvo al libro, lo tomo en mis manos; cosido y encolado, rústico con solapas, de no más de trece centímetros de alto, con tonos lila y rosa en toda la cubierta. En su interior una ilustración de Sartre sujetando su pipa en los labios. Me interno en sus páginas y apenas empiezo descubro una primera razón para publicar algo como esto. El manifiesto inicial dicta: «El filósofo no produce filosofía para los otros filósofos», y resuena esa afirmación porque constantemente pensamos el acto filosófico dentro del aula, de las universidades y de las bibliotecas. Lo hemos vuelto ajeno a la vida cotidiana, a la casa, al espacio público, pero debemos dar cuenta de que «así como el panadero no hace pan para los panaderos, el filósofo no produce [no debería producir] filosofía para los otros filósofos». La urgencia de una filosofía para todos es el motivo principal de la colección 'Lecturas filosóficas' de la cual hace parte el libro de Vinolo, y la misma

escritura del autor es un acercamiento a la posibilidad sencilla de sacar a la filosofía de su propia endogamia y ensimismamiento. El existencialismo, tal como lo explica Vinolo, es el brazo extendido a hacer filosofía en el asiento del bus o en la cocina de la casa.

Publicar un texto que hable sobre la filosofía de Sartre puede ser el punto de inflexión para romper con la lógica de una filosofía atada a la academia. El existencialismo es, como dice Jorge Luis Gómez (†), prologuista del libro, «tan práctico y cotidiano [...] que nos ayuda a esclarecer las dificultades y a vencer obstáculos que la existencia nos exige, empujándonos a buscar las perspectivas adecuadas». Cuando tenemos la posibilidad de llevar la filosofía al día a día, al momento y al hábito, esta deja de ser concepto para volverse *proyecto*. Y, sobre todo, *proyecto libre*, según en el existencialismo. Sartre es quizá una de las figuras más interesantes para abordar la relación filosofía-vida, pues el mismo Vinolo, en el inicio del libro, ya nos introduce a que el caso de Sartre es en sí mismo una situación donde la vida está inmensamente conectada al filósofo.

« Filósofar es una manera
de vivir »;

la vida de cualquiera que se reconozca filósofo, y más íntimamente pensador, debe encarnar y reflejar sus ideas.

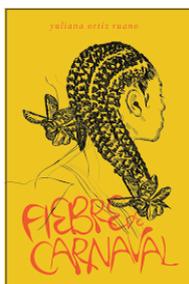


Volvemos al cuestionamiento inicial, antes de echarle un ojo al libro, de explorar cada detalle dentro de sí, de mirar su índice y su paginación, volvemos al contenido: ¿por qué publicar un libro existencialista en el Ecuador? La respuesta rápida tal vez sea lo que me supo contestar un colega editorial: «porque al final a la gente le interesa la filosofía». Y sí, quiero creer que en buena parte se trata de esto, de entregarle un objeto de interés al público. Que se trata del acto más cálido que las editoriales pueden hacer: entregar un libro extremadamente cuidado a los lectores. Pero también la respuesta debe tomar otro rumbo, el de mostrar que se batalla por divulgar conocimiento, por poner al alcance la información que a muchos se les ha privado porque no se lee a Sartre en las clases de contabilidad ni en la Ecovía en horas pico ni en el parque los jueves a la tarde; porque cómo podemos dejar de vivir de *mala fe* si no sabemos qué es.

Publicar un libro de filosofía en este país representa reconocer que la *libertad*, la autenticidad, la *voluntad*, el *otro*, etcétera, son

más que conceptos sujetos a las letras impresas sobre el bond beige. Publicar filosofía, tal y como este libro lo intenta, es acercar la teoría a su compañera más necesaria, la práctica. Es acercar la decisión a la vida cotidiana. El libro aquí se vuelve puente entre la teoría dictada y los quehaceres diarios. Trasciende más allá de su autor o su concepción inicial de texto para volverse acto, movimiento. Hacemos filosofía para vivirla porque no habría existencialismo si caemos nuevamente en negar la existencia más básica que es sobrevivir.

Jean-Paul Sartre: Un siglo de libertad es un libro que dispone, en un formato sencillo, a cualquier lector a considerar su propia vida bajo el existencialismo. Acerca a la filosofía al espacio público y habilita su accionar más allá de una intención catedrática. Este libro propone, sobre todo para la vida ecuatoriana, *hacer* filosofía al aire libre. Entrega una ventana de ingreso a una de las corrientes filosóficas más importantes del siglo pasado, una ventana donde todos pueden caber.



POR: ANDREA ALEJANDRO FREIRE

FIEBRE DE CARNAVAL: UNA NOVELA QUE SE DESAGUA EN LAS MANOS E INUNDA LOS OÍDOS Y LOS PIES

Yuliana Ortiz Ruano nació en una isla olvidada por el Estado ecuatoriano, por eso construye, a través de la literatura, su propia cartografía de la tierra que tanto ama y las conexiones con otros territorios impregnados de pieles bellamente lustradas bajo el sol. El recorrido poético de Yuliana antes de escribir esta novela es el océano de donde emerge su primera novela: *Fiebre de Carnaval*. La prosa está rodeada de poesía, tal como las aguan rodean las islas.

Comencé a leer esta novela metiendo mis pies en las heladas aguas del Tomebamba, a medida que pasaban las horas, los días y las relecturas, poco a poco esa agua se fue calentando, la brisa fría se había transformado en viento salobre y mi cabeza era un desfile de canciones que me remiten a mi barrio natal en Guayaquil. El libro se convierte en una lancha que atraviesa el tiempo y la geografía para permitirme el encuentro con Ainhoa, la protagonista de esta novela, quien vive en un barrio de Esmeraldas durante los años noventa.

El relato inicia con el duelo, la pérdida, el baile, la musicalidad y el ritmo vital. Ainhoa empieza a hacerse preguntas sobre el cuerpo: ¿qué es ser mujer?, ¿qué es enfermarse de esa manera rara?, ¿por qué hay tanto silencio y secreto alrededor de lo que tiene el ñaño Jota? Esta niña limoneña comienza a dimensionar la importancia del baile: «(...) supe que bailar también era su forma de curarse. Olvido en el que el cuerpo suda tanto, que deja de estar raquítico, en cama y escuálido. Que suda demasiado y se le van los males ese ratito nomás, por eso hay que bailar es bastante y todos los fines de semana. Y los domingos aún más, para que lo sano se quede en el cuerpo toda la semana y lo enfermo se vaya» (21).

Ainhoa aprende a bailar para despedirse, hace rituales con los pies y descubre que cierto uso del lenguaje puede ser un aljibe para descifrar lo que se calla. Nuestra narradora inicia gritando, llorando y preguntando, pero a lo largo de su caminar por las tierras esmeraldeñas y su inmersión por las aguas que la rodean va creciendo, así es



como se entera que «crecer es no poder abrir la boca cuando las cosas te disgustan» (73). A Ainhoa le comienza a angustiar ese amor terrible que sienten los hombres hacia las mujeres, principalmente si son sus hijas, el árbol de guayaba es su torre donde se refugia de todo el caos y el barullo de la casa repleta de ñañas, mami y papis que van y vienen. Las guayabas son otro 'ñañerío' donde puede hablar sin ser callada, donde la espesura de su pelo se funde con el olor del universo vegetal que le rodea y ya no es más una niña rara que habla sin parar, lee a todas horas, ahora es la guarida de muchos gusanos que se abren paso por todo su ser, igual que la curiosidad por entender todo lo que pasa en su casa. Cada ñaña va dejando una impronta propia en Ainhoa, cada relación se va diversificando como las raíces del 'ñañerío' vegetal que crece en el patio de la casa de mami Nela.

La ñaña Antonia le enseña a construirse una casita hecha de poemas que está resguardada por la complicidad que estas ñañas van tejiendo mientras afrontan el cotidiano que les exige ser cuerdas y cada día las despoja de su mayor potencia que es el desvarío y la posibilidad de ser sensible a la musicalidad del mundo. Pero aquellos primos que vienen de la capital no quieren inventarse juegos para la memoria, o llevarla a comer hamburguesas, o peinarla con ternura, estos son más bien un monstruo de cinco cabezas que violentan a Ainhoa y le recuerdan a cada momento que en este mundo ser mujer negra es sinónimo de ser la sirvienta o la *saeta* dispuesta a todo.

Para Ainhoa, la casa de mami Nela protegida por el retrato imponente de Mama Doma no solamente es un espacio físico donde ha sido criada, entonces irse a vivir a Voluntad de Dios donde reina el *verde desquicio* y ya no se escucha más el tropel de ñañas no es una simple mudanza, es dejar atrás todo lo que constituía el mundo conocido para ella: el patio con los árboles, las guayabas llenas de gusanos, la radio prendida a toda hora, el casete con sus canciones, el calor del 'ñañerío' y los ojos omnipresentes de Mama Doma.

El agua en todas sus formas posibles —y las imposibles también— inundan toda la novela, el agua como buen conductor del sonido potencia la música que está sonando en cada rincón de esta fiebre carnalesca encarnada en texto. Los cuerpos también se vuelven agua, Mami Checho es tan acuosa que puedes contemplar las olas que la pasan y vuelven tan bella como compleja. Siempre la maternidad es un espacio cargado de extrañeza, como dice Ortiz, el parto implica partir a la madre.

Mientras la protagonista crece, va detectando que su imaginación puede ser una lancha equipada con chinchorro y atarraya para huir del espanto que le produce no poder distinguir la naturaleza del amor de su abuela que se mezcla con la violencia porque de ella aprende que «eso es amar, hacer que los otros hagan cosas que no quieren, siempre y por la fuerza de la mirada, el golpe o la palabra» (103). Pero esa misma rudeza se va endulzando con cada paso que dan mientras

caminan a la escuela, el tránsito compartido les permite reencontrarse en otro espacio lejos del deber ser y en ese trayecto diario cada mañana, Ainhoa averigua que probablemente haya otro significado para la palabra amor.

Ni la figura protectora de Mama Doma, tampoco el carácter sigiloso de mami Checho, o la seriedad y rudeza de mami Nela, mucho menos la algarabía del 'ñañerío' pudo proteger a Ainhoa de las garras del abuso y el despojo que camina impune por muchos de nuestros hogares. A partir de ese suceso, la pequeña niña se comienza a desaguar, su cuarto se inunda, todo se entremezcla, el río de su sangre y ritmo vital se ha desbordado, ha perdido el control de la ficción que armaba en su mente, ahora esa ficción le pasa por encima y la escupe a una realidad que ella comprende, pero las palabras se le quedan ancladas en el interior de sus aguas: «Yo entiendo lo que pasa a mi alrededor, pero aún no tengo todas las palabras en mi lengua, por eso hablo en voz alta: para que suceda el milagro de que esas palabras aún en mi lengua viperina asomen como hongos en la piel de las personas que viven cerca de Petroecuador» (120).

Ainhoa se vuelve agua cada día más, se funde en la piscina y se vuelve imperceptible porque ella también está hecha de agua, le regala al carnaval un sacrificio de sangre que queda dibujada sobre la tierra igual que el camino de espuma que tejen los motores de los botes en el océano. El Carnaval es un momento donde se difuminan el espacio-tiempo

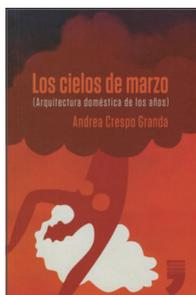
y los cuerpos pierden su individualidad para juntarse en una masa gozosa que se mueve al ritmo de la música, los deseos y los afectos. Tristemente, no puede ser eterno el éxtasis del Carnaval y ahora todo está anegado de migración, exilios forzosos, feriados que son sinónimos de tristeza y angustia, lo que antes estuvo colmado de risas y música ahora se hace un silencio tan insoportable que esta niña de Limones quiere deshacer con un rezo/ritual a su ancestra.

La protagonista se ha quedado sin órganos, todo ha sido arrasado por el agua. Ya no queda espacio alguno para los gusanos de las guayabas, dentro de ella todo está removido. Ainhoa nos dice que

« todo en mi cabeza es un agua turbia de río contaminado, mi cerebro bate y se desplaza de un lado a otro dentro de los huesos que lo retienen »

(175). Esta niña cuyo desvarío solo entienden los árboles ha sido obligada abruptamente a crecer, pero ella se aferra a su infancia lanzándose al mar para convertirse en una ballena majestuosa que ya nadie puede volver a tocar.

Yuliana nos lleva a recorrer Esmeraldas, y luego de ese recorrido no nos queda nada más que desaguarnos y contemplar el vacío de las cosas que duermen silenciosamente en el cuerpo y uno no puede nombrar (119).



POR: CRISTIAN ALVARADO

UN ANIMAL AZUL AL FINAL DEL PASILLO APUNTES SOBRE *LOS CIELOS DE MARZO* (*ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE LOS AÑOS*) DE ANDREA CRESPO

« A todos nos aguarda un animal azul al final del pasillo, en las avenidas de la mente: La desesperación »

(55), así reflexiona en sus escritos, contemplando el atardecer del que parece ser su último viaje, Aurora, la protagonista de *Los cielos de marzo* (*Arquitectura doméstica de los años*); una mujer de sesenta y tres años que narra en primera persona las pequeñas tragedias que componen y erosionan la historia de su vida cotidiana.

La primera novela de la poeta y escritora guayaquileña Andrea Crespo Granda, publicada por la editorial Cadáver Exquisito en el 2022, se presenta como una bitácora «fantasiosa y elemental de los años», cuya forma estética apuesta por una variedad de

registros narrativos y visuales: desde juegos paródicos como anuncios de publicidad, intervenciones lúdicas de textos poéticos, hasta una selección fotográfica de nubes; que se entretajan, además, con una estructura narrativa intertextual que dialoga, la mayor de las veces, a contrapelo, con la novela *Hiperión o el eremita en Grecia* (1794-1795), de F. Hölderlin, acercándose a cierta sensibilidad romántica, pero operando en esa tradición con una propuesta diferencial que se aleja de los ideales románticos de siglo XVIII-XIX, para ubicarse en la particular desesperación de su tiempo.

Con un estilo marcadamente poético, la voz de Aurora captura al lector con una trayectoria de percepciones, un *dripping* de sensaciones y recuerdos que organizan la historia de su vida a partir del romance con D., la futura esposa de su hijo mayor. Empieza así la narración de un viaje sin retorno,

un movimiento lírico-caótico que emerge del agotamiento de los lazos del orden social articulados en la familia, en la maternidad, en el género, en el trabajo, en la política, en el deseo. Todo un desplazamiento nostálgico y existencial, aunque sin concesiones con las imposturas, ya que enfoca su punto de vista en los agujeros y en las heridas que (de)forman la vida. Así, a través de la arquitectura doméstica de los años, una desencantada Aurora nos permite percibir el cromatismo del horror y del tedio cotidiano que se esconde «en la alacena de la cocina o en un compartimiento del refrigerador» (15).

El viaje de Aurora transcurre en dos dimensiones narrativas: por una parte, en la historia narrada sobre su relación con D., la marcha a EE.UU., registrada en uno de los capítulos más notorios de la novela, titulado «Diario de una persecución inmaterial», donde se nos presentan mayores detalles sobre el encuentro erótico contrariado, la detonación del ámbito familiar, el divorcio y la separación definitiva. Y, por otra parte, en la forma narrativa del relato, ya descrita de una manera inmejorable en la contraportada del libro por Gabriela Alemán, como una *road trip* a través del tiempo, es decir, una exploración vital por la memoria articulada a lo largo de capítulos con sus diferentes búsquedas formales, que dan cuenta de un celaje de vivencias, cuyo lente narrativo enfoca y oscurece el tejido de los fragmentos-nubes que componen el drama existencial de la protagonista. Ese juego de sentido que ofrece su nombre y los cielos que se abren y cierran

con la escritura: «Yo soy Aurora y soy oscura» (11).

Hay una potencia fabuladora muy particular en la escritura de Aurora, capaz de dar voz a las heridas de la infancia, a las turbulencias amorosas de la juventud, al vacío y al derrumbe de la madurez. Todo eso sin la necesidad de establecer un orden cronológico estricto, sino siguiendo el pulso poético de un yo-femenino que se narra así mismo desde el desencanto y la cicatriz, causando una sensación de extrañeza en la narración, que revela una experiencia intensiva del tiempo. Un tratamiento del tiempo que recuerda también la operación realizada por otro autor del romanticismo europeo como G. Nerval en *Sylvie* (1853), comentada por Umberto Eco, al narrar el romance no-realizado del protagonista en un tejido temporal que desconcierta al lector a través de un «juego vertiginoso de analepsis y prolepsis» (40). Algo similar ocurre con la narración de Aurora, ya que para ella «el tiempo se mezcla en una sola continuidad de presente y pasado» (226), a lo que agrega para terminar la frase, incrementando el desconcierto de los lectores, «ya no sé qué decir».

La voz narrativa de Aurora explora en una dimensión política del lenguaje que no se deja reducir por el discurso explicativo-racional. El sentido poético de la escritura de Aurora está marcado por un desbordamiento de la palabra que emerge del silencio, de la herida, del cansancio; pero, sobre todo, del deseo, o siguiendo a Nelly Richard, de la potencia libidinal que da cuenta



de las fuerzas de subjetivación liberadas en la materialidad de la escritura. Hay una exploración en las fuerzas de la voz femenina desde un punto de vista que no se puede reducir a los condicionamientos biológicos de la protagonista, ni mucho menos a los datos biográficos de la autora, sino que tiene que ser comprendido por el trabajo estético y político que se juega en la producción de una experiencia límite con el lenguaje.

En palabras de Richard, los escritos de Aurora nos dejan una «erótica del signo», que reescribe el discurso amoroso con una inscripción diferencial en relación con el romanticismo. En la novela de Andrea Crespo, lo erótico se juega en los márgenes de la *polis* (la cultura política hetero-nacional) y afecta su propia constitución micropolítica: la familia nuclear, el centro de operaciones fundacional de la nación, para decirlo con D. Sommer. Por lo demás, Aurora experimenta en carne propia la insipidez de la burocracia, el desencanto y el fracaso de los proyectos políticos nacionales, y el derrumbamiento del orden familiar que, casi podríamos decir, encuentra un refugio en el deseo, en la esperanza de una última llamada al atardecer que justifique el vacío de la existencia.

Y aunque con Aurora sabemos que justamente en esos momentos de contemplación del vacío se «fecundan los holocaustos», también se nos revela otra potencia en su trayectoria, la de un saber marcado con

fuego en su memoria, el de haber crecido y sobrevivido a la demencia familiar, a la herida que se reproduce en la vida amorosa con el marido indiferente, al teatro desquebrajado de la maternidad, y el deseo resistiendo al encierro hasta su propio agotamiento. Un saber capaz de capturar la belleza de la desgracia cotidiana, la potencia en la herida.

Aurora enfrenta la desesperación de su tiempo al final de su viaje sin retorno, lejos de casa. En los bordes de lo establecido, nos enuncia su política personal para resistir a la mordida del animal azul: «Algunos fingen una vida común, otros se encierran en reinos fantasiosos, otros pocos se arrojan a las fauces de la incertidumbre, acarician el lomo del animal, convierten a la bestia en deseo» (45).

Lista de referencias:

- Crespo Granda, Andrea. 2022. *Los cielos de marzo. (Arquitectura doméstica de los años)*. Quito: Cadáver Exquisito
- Eco, Umberto. 1994. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Editorial Lumen
- Richard, Nelly. 1993. *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y la cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- Sommer, Doris. 2004. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Colombia: Fondo de Cultura Económica



POR: JUAN ROMERO VINUEZA

UN NIÑO PINTA TRENES QUE NO LLEVAN A NINGUNA PARTE *FANTASÍAS ANIMADAS DE AYER Y ALREDEDORES*

Cada vez que me aproximo a una nueva obra de Juan José Rodinás (Ambato, 1979) me es imposible no tratar de ubicarla dentro del conjunto de su producción poética iniciada hace más de una década. La poesía de Rodinás dialoga consigo misma constantemente: se afirma, se contradice, se quiebra, se retuerce, y el libro *Fantasías animadas de ayer y alrededores* (CP-PUCE, 2021) no es la excepción. Al leer el título de la colección de poemas, nos figuramos que uno de los temas principales del libro podría ser la infancia, un tópico que Rodinás ya ha trabajado en sus libros anteriores. No obstante, en este poemario la figura de la infancia adquiere un significado particular: el libro está dedicado a su hija Cora.

Para el lector que veía –o aún ve– caricaturas por televisión o *streaming*, el juego inicial del poemario resulta fácil de ubicar: *Fantasías animadas de ayer y hoy* (1931-1969) fue una de las series de

los Looney Tunes, aquellos famosos dibujos animados creados por la Warner Bros. Rodinás no señala el ‘hoy’ porque le interesa más la exploración del pasado a través del lenguaje, pero sí elige los ‘alrededores’ porque este libro se desarrolla sobre varios de sus recorridos habituales: los trenes, las casas, los paisajes, la contemplación, el ‘borramiento’, la irracionalidad, la irrealidad, el paso del tiempo. Sin embargo, también incluye otras exploraciones que, si bien habían sido trabajadas en libros pasados, han sido más significativas en su escritura última: los juguetes, la lentitud, la contemplación, la inocencia, la nieve.

Este libro de Rodinás, con el cual ganó el «XLV Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit», nos presenta, como es habitual en su poesía, un mundo irreal donde toda imagen encarna una posibilidad. Una de las series de los Looney Tunes que más me intrigaba cuando era niño –y aún ahora– era la de las aventuras del Coyote y



el Correcaminos. Traigo a colación, particularmente, un momento: el Correcaminos pinta un túnel para que un bus o un tren pueda atravesar una roca o una pared; el Correcaminos continúa corriendo a través del dibujo que él realizó, pero el Coyote, necio como él sólo, se choca de cara contra la realidad. Mientras escribo estas líneas pienso en estos poemas de Rodinás y me los figuro como la habitual situación del Coyote y el Correcaminos, es decir, una imagen irreal que termina por estrellar al lector contra la realidad.

¿Es honesta la vida? En mi ventana,
un tren avanza
en sentido contrario a todo lo que
existe.

*(Canción de la vida mansa frente a los
ex amigos, 1)*

En mi tren inventado, los locos se acusan mutuamente de no existir,
de estar encerrados dentro de un niño
que los dibuja desesperadamente.

*(Sueño con fotogramas de una película que
jamás filmaré, 10)*

Recojo estos versos de dos poemas diferentes del libro para ilustrar no solamente el interés de Rodinás en los trenes, sino también en las situaciones imposibles que, en el arte, son posibles. El «sentido contrario a todo lo que existe» y el «tren inventado» son imposibles en la realidad. No obstante, la imagen (ya sea pictórica o poética) sí nos

da esa oportunidad. El poeta, por su parte, tensiona la realidad con las palabras y, al hacerlo, hace que aparezca la figura del infante como un *médium* que suaviza las tensiones que el adulto podría encontrar irreconciliables. Para el niño, nada llega a ser totalmente irracional porque el universo es tan bello como macabro, tan extraordinario como insulso.

La figura del infante es de vital importancia en este libro porque el poeta vuelve sus ojos hacia una visión *niña* sobre el mundo que lo rodea y, a través de ella, realiza un boceto de una realidad posible en la mente. Aquí cabe mencionar uno de los ejes estilísticos de Rodinás: la imaginación pictórica como punto de partida para la creación de imágenes poéticas. Si bien la *écfrasis* ha sido un recurso literario recurrente en su obra, el mismo mecanismo podría suceder de un modo inverso. Sus poemas parecerían describir algunos trabajos visuales de un *pop surrealista* oscuro, desolador y, a la vez, extrañamente tierno y familiar. Pienso, por ejemplo, en ciertas pinturas de Mark Ryden (Oregon, EE. UU., 1963) o Greg Simkins (California, EE. UU., 1975).

Varias de las imágenes del poemario contienen la presencia de un infante que bien observa o forma parte del cuadro representado. Citaré unos cuantos ejemplos puntuales:

A lo lejos, sobre una colina, un niño
(que fui yo una vez)
pide permiso para soñar el fuego. (Es

el momento más simple de su vida).
(Canción sobre los trenes de juguete que guardo entre los platos de mi casa, 6)

3) aquí se desentierra el corazón de un niño, su cabeza de almendra.
(Wordsworth: ornitólogo)

El niño con saquito a cuadros (y lentes) se ha puesto a guardar las estrellas.

Ese niño no existe,
 pero se ha puesto a guardar las estrellas.

O las estrellas se guardan solas.

O las estrellas guardan al niño que se ha puesto a pelar cebollitas de fósforo.
(Sueño con fotogramas de una película que jamás filmaré, 10)

Rodinás formula estas *fantasías animadas* en las cuales un niño pide permiso para soñar el fuego, o un niño tiene cabeza de almendra, o unas estrellas guardan a un niño mientras pela cebollitas fosfóricas. Esto me permite volver a lo mencionado al principio, la dedicatoria del libro. La misma reza:

« Por la infancia perdida. /
 Por la infancia ganada ».

Este poemario no es, técnicamente, un libro para niños, pero contiene un mundo infantil muy potente. Al mismo tiempo, y de forma trágica, no deja de ser un mundo observado y retratado por un adulto y, por eso, es un libro desolador que termina plasmando lo absurdo del mundo.

Gracias a otra de las imágenes que interesan a Rodinás en este libro, podemos comprender cómo el lenguaje trastoca los símbolos de la infancia para hacerlos familiares y oscuros: el juguete.

Tal como sucede en el poema *Introducción al Guignol*, 3:

Allí ¿qué es el mundo?
 Cualquier cosa que no sean juguetes.
 Allí ¿qué es la vida?
 Un niño difícil que no puede responder a nadie.

Estas palabras evidentemente nacen desde la desdichada y sosa adultez, pero regresan la vista a las infancias perdidas. ¿Los adultos juegan con juguetes? ¿Pueden los juguetes contestar a las preguntas «qué es el mundo» o «qué es la vida»? La imagen del juguete es uno de los símbolos infantiles por antonomasia. ¿Acaso recordamos cuáles eran nuestros juguetes favoritos y qué mundos nos inventábamos al jugar con ellos? La poesía de Rodinás responde a esta pregunta de la siguiente manera:



Mi único plan es ser un niño nerd
cuyo juguete de acción sea la muerte:
y voy armando mi anticuerpo, mi
breve antigalaxia,
mi pulso en contravía, su ley extrover-
tida tras mis huesos.

(*Introducción al Guignol*, 5)

El título de este poema nos da una pista al respecto. Pensemos la «introducción al [teatro de] Guignol» como el momento en el que un niño se enfrenta unas marionetas manejadas por adultos. Las marionetas forman parte de una historia sin mayor trascendencia en la que uno de los muñecos termina por darle una paliza al otro, buscando crear un efecto risible en el niño espectador. Siguiendo a Henri Bergson (1859-1941), se entiende que el momento *risible* se da gracias a la mecanicidad de los muñecos. No parecen personas reales porque, de hecho, no lo

son. No obstante, están inmiscuidos en una situación *real* dentro de la realidad del teatro de guignol.

Aquí es donde la capacidad creadora del infante resuena otra vez en los versos del poeta. Vuelvo a pensar en el Coyote y el Correcaminos, y en los desenlaces de sus aventuras que solo son posibles en el reino de la irrealidad porque es el reino contrario a la realidad. El libro de Rodinás, por su parte, arma un anticuerpo, una antigalaxia, una contravía. El adulto *geek* –que fue un niño *nerd*– quiere llevarle la contra al mundo con los juguetes que tiene a la mano: los lápices y las palabras. Los poemas de *Fantasías animadas de ayer y alrededores* son trenes que no van hacia ninguna parte. O, más bien, son los rieles que un niño pintó, completamente convencido de que sus trenes atravesarían la pared y entrarían a su propio antiuniverso, para nunca más volver.



POR: SEBASTIÁN OÑA ÁLAVA

ACANTILE DUERME PILOTO, DE MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

Como una búsqueda incesante, pero también con hitos de descanso, el deseo se potencia en las imágenes del libro de María que pretenden nombrar lo que se da como único cada vez, algo que se siente siempre nuevo: el amor. Como si una marca de pureza perdida, irrecuperable, de lo que se percibe imperecedero, pero termina, quisiera ser evocada una vez más (*tan largo es mi parlamento enamorado / que le brota un diente de leche*); cada vez, una vez más.

Cómo dar cuenta de la experiencia, que en esta modernidad sólo puede ser ya el afuera, desde ese límite desbocado que es el amor, sino queriendo nombrar lo intransmisible, lo solo dado en y para la infancia: el territorio de la experiencia. *Yo me emocioné como una niña / porque no se puede de otra forma* dice la voz poética al ver una casa que albergó el amor. Como una niña, recuerda la voz poética, que evoca no sólo los momentos de ese largo y profundo afecto sino la actualidad de la emoción ante los vestigios que dan forma a lo que fue ese sentimiento, el lugar donde sucedió. La infancia, entonces,

como un recuerdo evocado para dar cuenta de lo irrecuperable que fuga, que reconoce la distancia ya inabarcable.

Ese anhelo imposible que marca el retorno a la infancia se triza y, entonces, enraíza en la multiplicidad anhelante del deseo: la voz poética advierte que esta ansia forma una cadena en que las palabras amorosas, de levante, se pasan de A a B, de B a C, etc. Una herencia que pone en comunidad lo amoroso, que desdeña o tensa las relaciones exclusivas, las incluye en distintos pliegues del tiempo, de los poemas; entonces pone en juego el universo entero. *Somos la fuente inagotable de cielo / para paliar el desamparo*. Las imágenes serán planetarias: serán de sus elementos, donde el deseo surja, donde el amor se manifieste: no hay metamorfosis alguna, más bien una suspensión de los elementos en el montaje y una contemplación de la materia en el tiempo: así se combinan aves, caderas, la sal, el sol, el mar; la lluvia, la buganvilla, los álamos, los magnolios, los jacarandás que acumulan siglos. Entonces la infancia aparece nuevamente para conjugarse



con el océano al decirle a la amante actual: *tropiezas cayendo sobre mis piernas / y en ellas nadas como un infante / que en mar de sal se atiborra*. Esta última incorporación de la infancia al presente se opone a cualquier vestigio del recuerdo; aleja a la voz poética de un primer momento iniciático en el tiempo y pretende cristalizar una idea de infancia en el ahora, como si al hacerlo evocara y congelara para siempre lo irrecuperable.

Asimismo, la voz poética, proyectada hacia un final que no se anuncia, pero se presiente —aunque el tiempo del amor se deseara eterno—, tiende a quedarse suspendida en el tiempo, y en ese remanso la voz despliega sus modos, sus formas de afecto y erotismo como un muestrario inmenso, recurrente en sus variaciones y sentires. El deseo, en el presente de la voz poética, da paso, en ese ir y venir entre cuerpos y amores varios, a los recuerdos que aparecen brevemente en la contemplación que da cabida también a lo melancólico. Si por un lado se dejaban los ojos de niña para dar cuenta de lo que fue el amor, en cuanto a los objetos ya no hay mucho que recuperar más que el espacio para la arqueología, para los fósiles y la materia en ruinas. Si algo se dice de lo que fue, el pasado, en un cambio de registro hacia el nostos, lo que se hallará en ese recordar no será más que un cepillo encontrado, ahora inútil, que otrora peinara a la amante. No un fetiche, un desecho.

Y al ver los vestigios de la construcción del hogar donde fue posible la vida en pareja:

La miré
cuando todavía tenía la forma de una casa
por fuera
pero por dentro un amasijo de cemento y
pedras
el instante anterior a la nada

Ha desaparecido la casa en sus estructuras, así como ha desaparecido la mirada de niña.

Cada poema arranca con parte de la letra de una canción (que arrastra una melodía que se trata de recuperar o que uno —yo por lo menos— trata de inventar, si no es conocida) y unos versos de algún poeta cercano. Cada fragmento elegido funciona como una punta de lanza que punza, un *incipit* que ayuda a enraizar, a torcer a la vez que a englobar el universo entero de la poeta.

La diversidad de las citas elegidas da cuenta de ese mundo, de su mirada sobre el mundo, su mundo; las letras y citas ya fueron mediadas, apropiadas, incorporadas, repensadas, pero, sobre todo —da la impresión— sentidas, vividas. Dan cuenta de un tiempo que se quisiera eterno, al que se recorre en sus pliegues a contramano de una noción cronológica; pero pliegues en los que, como ya se ha apuntado, también hay lugar para el olvido (la manera más apropiada del recuerdo), para el silencio, para las ruinas de lo perdido.

Como una parte más del Cosmos, del todo, es la forma en que quisiera dar cuenta de la nostalgia y la pérdida en este conjunto de poemas que pretenden no di-

ferenciar claramente un antes y un después en los romances de la poeta. O dicho de otra manera, pretenden hacernos olvidar los inicios y finales del amor y el desamor para confundirlos, para engañarlos y volverlos imperecederos en su finitud, dada su potencialidad en una cadena de nuevos afectos. Dar cuenta, a la vez, del día y de la noche: montar la luz distante que nos llega de las estrellas, a la vez que la luz puntual diaria del sol, amada por la poeta, cuyos rayos devora, canibaliza junto a las citas de canciones y poemas elegidas.

Por eso hay que construir mesetas ante la idea del abandono (sentido ya en el pasado: el fin del amor). La voz poeta arma algún tipo de construcción. En contra de los materiales pesados de antaño y la nada, cava un pozo que da un rellano al instante amatorio. Una ilusión, un charco/manto es el lugar del descanso que se quisiera sin orillas como se pretende percibir el Universo tan evocado; un lugar desde donde se pueda dar cuenta del fulgor de lo que perdura: aunque breve, antes de que desaparezca, de que se expanda, pretender nombrarlo.

Voy acompañada y turbia
y te encuentro disgregada sobre el manto
Acantile duerme piloto
Salto hasta que tu cuerpo descienda
y solo entonces pueda nombrar
las cosas que no existen

Nombrar lo que no existe no es sino el intento concreto que empuja poema a poema, imagen a imagen, a tratar de delimitar sin éxito lo inaprensible, lo inhalla-ble: el deseo. La poeta montará líneas rectas, verticales, diagonales, que son espaldas, que buscan reposo en cenagales, pero que son impetuosas como cataratas; da cuenta de pájaros y árboles y se tutea con el sol en busca de un afecto no cegado por el sol mismo (ojos apenas expuestos). Decirle a la poeta: y si abres los ojos hasta el final, ciega de sol, ¿será que encuentras en una conjunción tanto lo perdido como lo que andas buscando? Cómo saber de antemano, María.



POR: MARCELA RIBADENEIRA

VAMPIROS, LA ENCARNACIÓN DE LA OTREDAD DESDE EUROPA HASTA AMÉRICA

El *amuse-bouches*

El texto introductorio es un repaso fascinante y bien documentado sobre el surgimiento del vampiro en el folclore y en la literatura de Europa y de su posterior migración a las letras del continente americano. Los primeros rastros de esta figura —cuya característica es la capacidad de vivir más allá de la muerte y de tener que alimentarse de la vida de otras criaturas para hacerlo— fueron publicados en diarios europeos entre 1720 y 1730, en la forma de una serie de testimonios de aldeanos quienes contaban haber exhumado cadáveres bajo la sospecha de que se tratase de vampiros. Para acabar con ellos definitivamente, los aldeanos desmembraban y quemaban los cuerpos después de extraerlos de sus tumbas; un macabro despliegue de lo que es capaz de hacer el ser humano para estar a la altura de las fabricaciones de su imaginación, editores, y de sus miedos.

Alemán y García también mencionan un ensayo de 1746 sobre vampiros —fir-

mado por Agustín Calmet, monje francés de la orden de San Benito de Sénones— el cual incluye un extenso sumario de «casos confirmados». Este dato es particularmente interesante, no solo por la manera en que Calmet documenta los casos de vampirismo —cabe mencionar que el padre concluye que estos avistamientos se tratan de productos de la superstición o espejismos—, sino porque se trata del mismo abad que comentó la Biblia en 23 tomos, configurando una de las colecciones más influyentes en la época en la materia.

«La importancia del tratado que escribió Calmet, en su época, es incuestionable por diversas razones —escriben Carme Agustí y Emilio Ángel Llorca en *Calmet, los enterrados vivos y los falsos muertos: aportaciones a la creación del mito literario del vampiro*, artículo académico publicado en la *Revista de Humanidades*, de la Universidad Católica de Valencia—. En primer lugar, por la popularidad y controversia que despertó entre los intelectuales y el pueblo en general; por la gran cantidad de información que revelará sobre

el tema que nos ocupa en esta investigación: los falsos muertos y los enterrados vivos; y, porque con sus escritos, Calmet contribuirá a asentar las características del mito literario del vampiro».

Alemán y García dejan claro que, en efecto, aquellos testimonios provenientes de las estribaciones orientales del viejo continente, así como los textos que los recogieron después e intentaron analizarlos, fueron la tierra fértil de donde bebió el imaginario literario que se fue construyendo en Europa, en el que el vampiro se consolidaría como sinónimo, como encarnación, del barbarismo del Este.

El vampiro rompe la caja del folclore balcánico y empieza a extender sus alas, primero en alemán, con poemas y baladas —como *Der Vampir*, de Heinrich August Ossenfelder, y *La novia de Corinto*, de Goethe—. Sólo después de ello da un salto al inglés, haciendo un viraje hacia la narrativa, notablemente con la novela breve *El vampiro*, de John Polidori (1819). De esta obra es de donde *Drácula*, de Abraham Stoker (1897), toma numerosos elementos y nociones para convertirlos en canon. El resto es historia: el vampiro impregnaría la narrativa de ficción en varias lenguas, traspasando continentes y medios, desde el cine y la televisión hasta el cómic.

El vampiro como migrante en el *mass media*

Al leer la antología es inevitable pensar que la metáfora que usan los editores deja de

ser metáfora en *What we do in the shadows* (del director Taika Waititi). Esta película se convirtió en culto y derivó en una serie de televisión satírica del mismo nombre que, a manera de *reality show*, muestra el día a día de tres vampiros de la vieja Europa que cruzaron el océano Atlántico y, de forma literal, migraron hacia América, a Staten Island, específicamente.

Las interacciones con el medio y su gente detonan reflexiones acerca de la naturaleza de ese entorno, pero también sobre la naturaleza de estas figuras estereotípicas de la literatura vampiresca, cuya identidad se pone en tensión y se reconfigura en el contexto de la contemporaneidad.

La serie pudiera ser una pieza adicional de esta antología si la misma continuara en el tiempo hasta nuestros días y abarcara también narrativas del *mass media*. Al igual que en los textos que componen este libro, el vampiro de *What we do in the shadows* no es solo un vehículo que se encarna aquello que es lo opuesto a lo propio (lo irracional frente a lo racional, la virtud frente a lo corrupto, la muerte frente a la vida), sino que también es el medio que revela nuestras debilidades y deseos más hondos y, por extensión, los de nuestras sociedades.

Los vampiros de esta colección

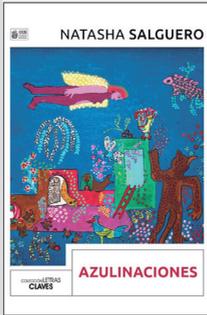
La antología incluye fragmentos de novelas y ensayos, relatos cortos y poemas. Algunos



hablan de seres cuyo vampirismo está dado únicamente por su biología —es decir, por el hecho de ser animales comunes que chupan sangre, pero cuyo efecto sobre los humanos es devastador (en esta categoría está el cuento *El almohadón de plumas* de Horacio Quiroga)—. En otros textos hay vampiros que no necesitan tener colmillos ni chupar sangre para absorber la vida de las personas; les basta su misteriosa aura tóxica (como en el fragmento *Luella Miller*, de Mary Wilkins Freeman). Hay también aquellos que lo hacen a través del deseo que son capaces de despertar en sus víctimas (como en *Noches blancas*, de Gastão Cruls). Otros textos hablan de vampiros híbridos, en los que los límites entre animal, monstruo y brujo o bruja se difuminan y se confunden. Es particularmente interesante ver cómo el contexto propio del continente americano —y de sus fenómenos históricos y sociales— dota de matices sumamente críticos y políticos a los textos. Inevitablemente existen —de manera más o menos explícita e intencional— comentarios acerca de la esclavitud y de las accidentadas relaciones de poder entre

negros, mulatos, mestizos y blancos (como en el fragmento de *El vampiro negro: una leyenda de Santo Domingo*, donde D'Arcy observa y satiriza esas relaciones). En el extremo opuesto, también existen comentarios acerca de la determinación de los personajes por escribir sus vidas en las mismas líneas dictadas por la tradición europea: hay personajes que consumen el arte y la literatura con desesperación, como la única forma de vencer al barbarismo que, al igual que en los Balcanes, sienten que los amenaza en América; en el caso del texto *El escorpión y la vampiresa*, del ecuatoriano Gonzalo Escudero, puede que el protagonista sintiera que ese barbarismo corre por sus propias venas, a través de su sangre mestiza.

Vecindades de sangre permite observar que la identidad del vampiro que ha hecho puerto en América está siempre atravesada por las dicotomías animal-humano, salvajismo-civilización, *bestia-dandy*. De ellas no pudieron escapar sus antecesores europeos y de ellas se nutrió su genealogía, así como la hace aquella del nuevo mundo, en sus más conservadoras y estrambóticas variaciones.



Azulinaciones
Natasha Salguero

CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA, 2022

P.V.P.: 10 USD



Lo que fue el futuro
Daniela Alcívar Bellollo

SEVERO EDITORIAL,
2022

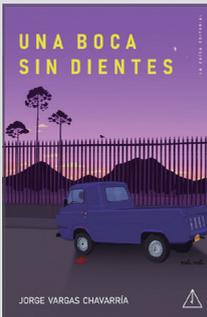
P.V.P.: 15 USD



Cielo
Fabián Patinho

EDICIONES
EL FAKIR, 2023

P.V.P.: 20 USD



Una boca sin dientes
Jorge Vargas Chavarría

LA CAÍDA, 2022

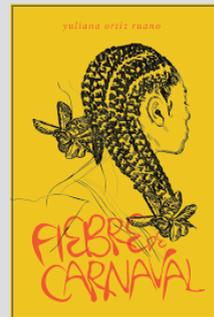
P.V.P.: 12 USD



Jean Paul Sartre:
Un siglo de libertad
Stéphane Vinolo

USFQ PRESS, 2022

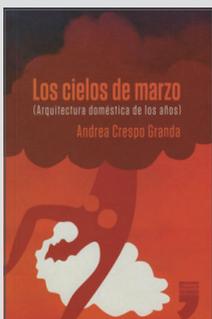
P.V.P.: 15 USD



Fiebre de Carnaval
Yuliana Ortiz Ruano

RECODOPRESS, 2022

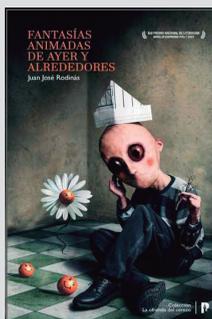
P.V.P.: 16 USD



Los cielos de marzo
Andrea Crespo Granda

CADÁVER EXQUISITO,
2022

P.V.P.: 15 USD



***Fantasías animadas
de ayer y alrededores***
Juan José Rodinás

PUCE, 2021

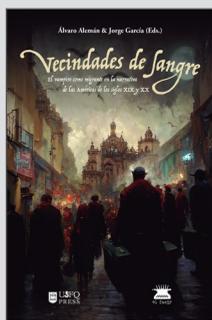
P.V.P.: 12 USD



Acantile Duerme Piloto
**María Auxiliadora
Balladares**

FUNES EDITORA, 2023

P.V.P.: 10 USD



Vencidades de Sangre
***El vampiro como
migrante en la
narrativa de las
Américas***
**Álvaro Alemán &
Jorge García (Eds.)**

USFQ PRESS Y
EL FAKIR, 2022

P.V.P.: 22 USD



¿Quieres
recomendar
algún libro?

Escríbenos a:
PUBLICACIONESCESN
@GMAIL.COM





LETRAS DEL ECUADOR

COLABORADORES

ENSAYOS

PAOLA DE LA VEGA VELASTEGUÍ
Docente, investigadora y gestora cultural.
Profesora de la Carrera de Artes Visuales
de la PUCE

ALICIA ORTEGA CAICEDO
Universidad Andina Simón Bolívar

PATRICIO PILCA
Doctor por la UBA, docente de la
Universidad Central del Ecuador

DIEGO CHAMORRO
Editor de la Casa Ecuatoriana de la Culturas

ISSA AGUILAR JARA
Editora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
«Benjamín Carrión» del Núcleo del Azuay

MARÍA BELÉN BONILLA
Actriz y docente

PABLO SALGADO
Radiodifusor, periodista y gestor cultural

CREACIÓN

ERNESTO CARRIÓN

MARÍA PAULINA BRIONES

SANTIAGO VIZCAÍNO ARMIJOS

ANDREA ROJAS VÁSQUEZ

TEMA CENTRAL

SANTIAGO FERNÁNDEZ

RESEÑAS

LO QUE FUE EL FUTURO
ABRIL ALTAMIRANO

AZULINACIONES
FRANCISCO SANTANA

CIELO
JOCE DEUX

UNA BOCA SIN DIENTES
SOLANGE RODRÍGUEZ PAPPE

UN SIGLO CON SARTRE
GABRIEL ORTIZ ARMAS

FIEBRE DE CARNAVAL
ANDREA ALEJANDRO FREIRE

LOS CIELOS DE MARZO
CRISTIAN ALVARADO

*FANTASÍAS ANIMADAS DE AYER,
HOY Y SUS ALREDEDORES*
JUAN ROMERO VINUEZA

ACANTILE DUERME PILOTO
SEBASTIÁN OÑA ÁLAVA

VECINDADES DE SANGRE
MARCELA RIBADENEIRA



SEDE NACIONAL
**CASA DE LAS
CULTURAS**
BENJAMÍN CARRERÓN

LETRAS

DEL ECUADOR

N° 211 NOVIEMBRE DE 2023



SEDE NACIONAL
**CASA DE LAS
CULTURAS**
BENJAMIN CAFFHIN



Detalle de fotografía *Cerrado aun* de Santiago Fernández (Ecuador)