



COLOQUIO
CON LA CULTURA
Y LAS ARTES

C

«MI OBRA ESTÁ HABLANDO SIEMPRE DE LA PINTURA»

[ENTREVISTA CON
PABLO CARDOSO]

*Viernes 6 de septiembre, 15:00,
taller del artista, Héroes de Verdeloma 9-15*

Junto a Andrea Vega y Andersson Sanmartín, hemos subido a las alturas de la ciudad, donde vive y trabaja hace algunos años Pablo Cardoso, uno de los nombres más importantes del arte cuencano y ecuatoriano. Para aliviarnos del calor, Pablo nos acoge con una cerveza fría y una mesa rebosante de *snacks*. Ingresar en el estudio del artista es entrar a un abanico de formas y colores: la pared saturada de cuadros y fotografías, los estantes llenos de lápices y tubos de acrílico ordenados en hilera, botes desbordantes de pinceles y tarros de pintura sobre la mesa donde su paleta empastada ya parece una escultura aparte. Sobre el caballete, un diminuto cuadro en proceso, parte de la obra que se encuentra trabajando. Una biblioteca muy bien surtida completa este interior. Al fondo se observa también martillos, reglas, cintas y rollos de nylon. De un recipiente cerámico, como una lanza, se erige un tiento, esa varita mágica de los pintores. Bajo su batuta empieza el diálogo.

PABLO EN MICRO

Pablo Cardoso (Cuenca, 1965). Tras realizar su primera exposición individual, en 1984, asistió a la Escuela de Bellas Artes de Cuenca entre 1985 y 1989. Ha participado en las bienales de La Habana (1991), Cuenca (1989, 1996, 2001, 2016), Gwangju (Corea del Sur, 2004), Sao Paulo (2004), Venecia (2007) y en las exposiciones colectivas:

C

Entrelíneas (La Casa Encendida, Madrid, 2002); *Contrabandistas de imágenes: Selección de la 26ª Bienal de Sao Paulo* (Museo de Arte Contemporáneo de Chile, 2005); *El Museo's Biennale: The (S) Files 007* (El Museo del Barrio, Nueva York, 2007), *Interrogating Systems* (CIFO Grants and Commissions Exhibition, Miami, 2008); ARCO 2009, Solo Projects (Galería dpm, Madrid, 2009); *Playlist. Grandes éxitos del arte ecuatoriano contemporáneo* (Galería Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca, 2009); *Arte contemporáneo y patios de Quito* (Quito, 2010); *Menos tiempo que lugar. El arte de la Independencia: Ecos contemporáneos* (Quito, Lima, Santiago de Chile, Medellín, 2009-2010); *Evento Agua. Yoko Ono. Universo libre* (Centro Cultural Metropolitano, Quito, 2018), *Portadores de Sentido. Arte contemporáneo de la Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Museo Amparo, Puebla, 2019). Ha realizado más de cuarenta exposiciones individuales en Ecuador, Perú, República Dominicana, EE. UU., Chile y España, y ha sido distinguido con una Mención de Honor en la VII Bienal de Cuenca en 2001, el Segundo Premio del Salón de Julio en 2003, la Pollock-Krasner Foundation Grant en 2005, el CIFO Comissions Program (*mid-career*) en 2008, la Bellagio Creative Arts Fellowship de la Fundación Rockefeller en 2011, el Premio Nacional Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística en 2012.

CO: Pablo, tu debut artístico está vinculado a la técnica del aerógrafo que subrayaba el efecto realista de tu figuración ese momento, en especial, el efecto tridimensional propio del trampantojo. En esta primera etapa, el cuerpo, particularmente el femenino, tenía un papel protagónico como emisor de signos eróticos, y por si hiciera falta, las representaciones hiperrealistas de las manzanas dispersas sobre la tela cumplían simbólicamente ese papel. Con una obra de estas características ganas el Premio Coloma Silva en la II Bienal de Cuenca. Han pasado casi cuarenta años desde entonces, ¿cómo miras retrospectivamente ese momento inaugural?

PC: Es todo un ejercicio porque la obra no ha cambiado, pero uno cambia, y esa obra no necesariamente obedece a las intenciones que tendría o tengo hoy para crear. Sin embargo, lo que veo que en cierto modo se ha mantenido hasta el día de hoy es una intención de cuestionamiento ante la realidad inmediata. En esas obras yo acudo a cierta estética del arte pop, utilizo la técnica del aerógrafo para realizar estos trampantojos, en donde de vez en cuando asoman, por ejemplo, retazos de revistas, de periódicos rasgados. En una etapa un poco posterior a esta de la Bienal de Cuenca también empiezo a utilizar el trazo directo del pincel, conjugando con la técnica del aerógrafo y simulando en cada cuadro, según la composición, lenguajes artísticos diferentes que estaban más o menos en mi visualidad entonces: a ratos imágenes expresionistas, en otros momentos un expresionismo abstracto, algunas alusiones eróticas, en fin.

Luego también acudo al arte clásico, pero todo es una especie de apunte sobre el universo estético y visual que me atraía y me envolvía en el momento.

CO: Luego, durante algunos años, la presencia del cuerpo alterna con algunas citas a la pintura renacentista y barroca (Mantegna, Van Eyck, Caravaggio, Velázquez, etcétera), donde los títulos de los cuadros parecían un poco disparatados, como una broma de linaje surrealista. ¿Te proponías desconcertar un poco al espectador?

PC: Sí, muchos de los títulos son a veces como provocaciones, bromas y, en otros casos, son frases que en la cotidianidad asomaban por ahí. Recuerdo una obra a la que titulé *Demócrito en salsa verde*, donde aparece el retrato de Demócrito realizado por Velázquez y cosas así.

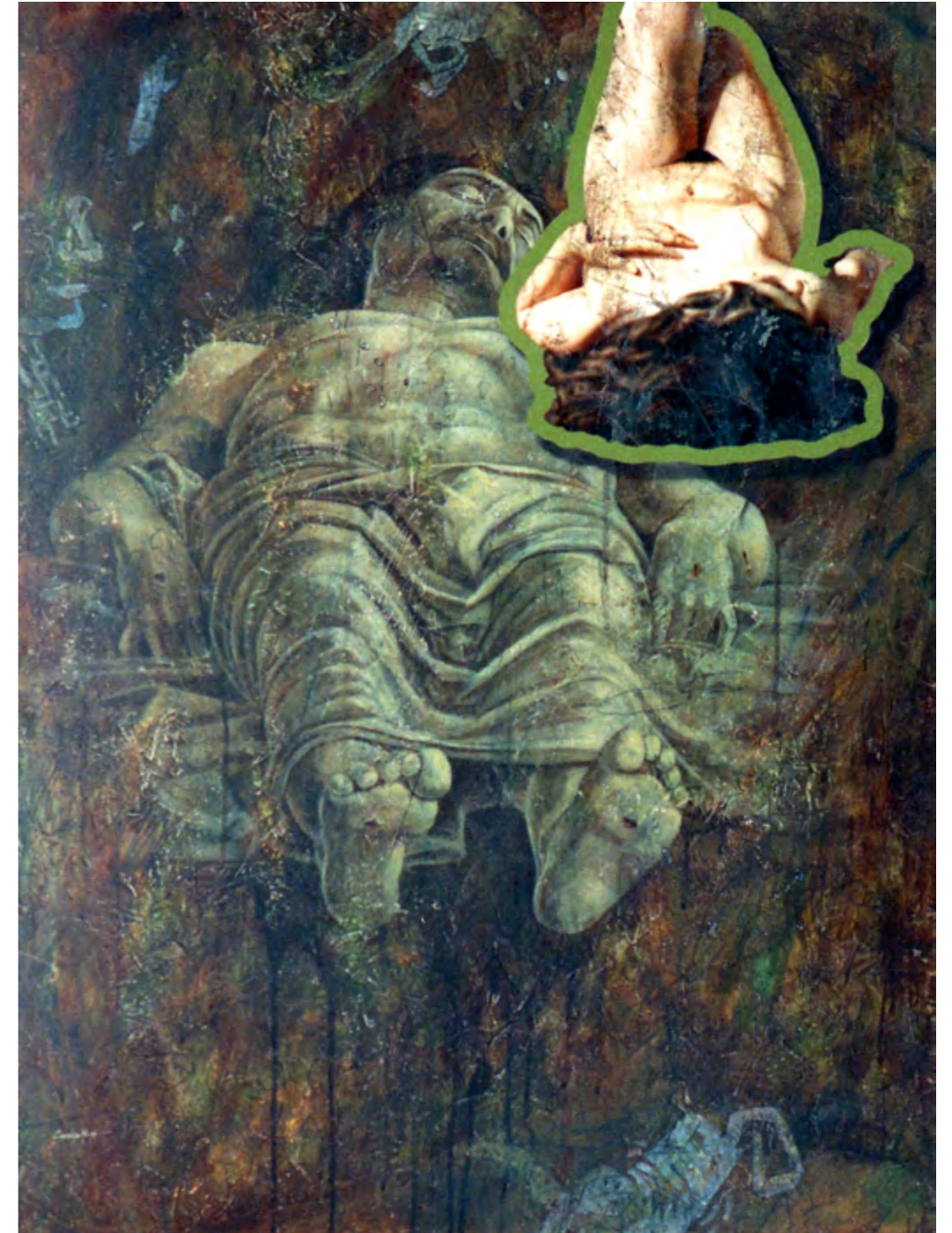


Taller de Pablo Cardoso. Foto: Andersson Sanmartín

C



Principios de un San Jorge actualizado, aerógrafo y tinta sobre cartón, 98.5 x 73.2 cm, 1988



Cristo muerto, aerógrafo, pincel, tintas y acrílico sobre cartón, 48.6 x 73.3 cm, 1991

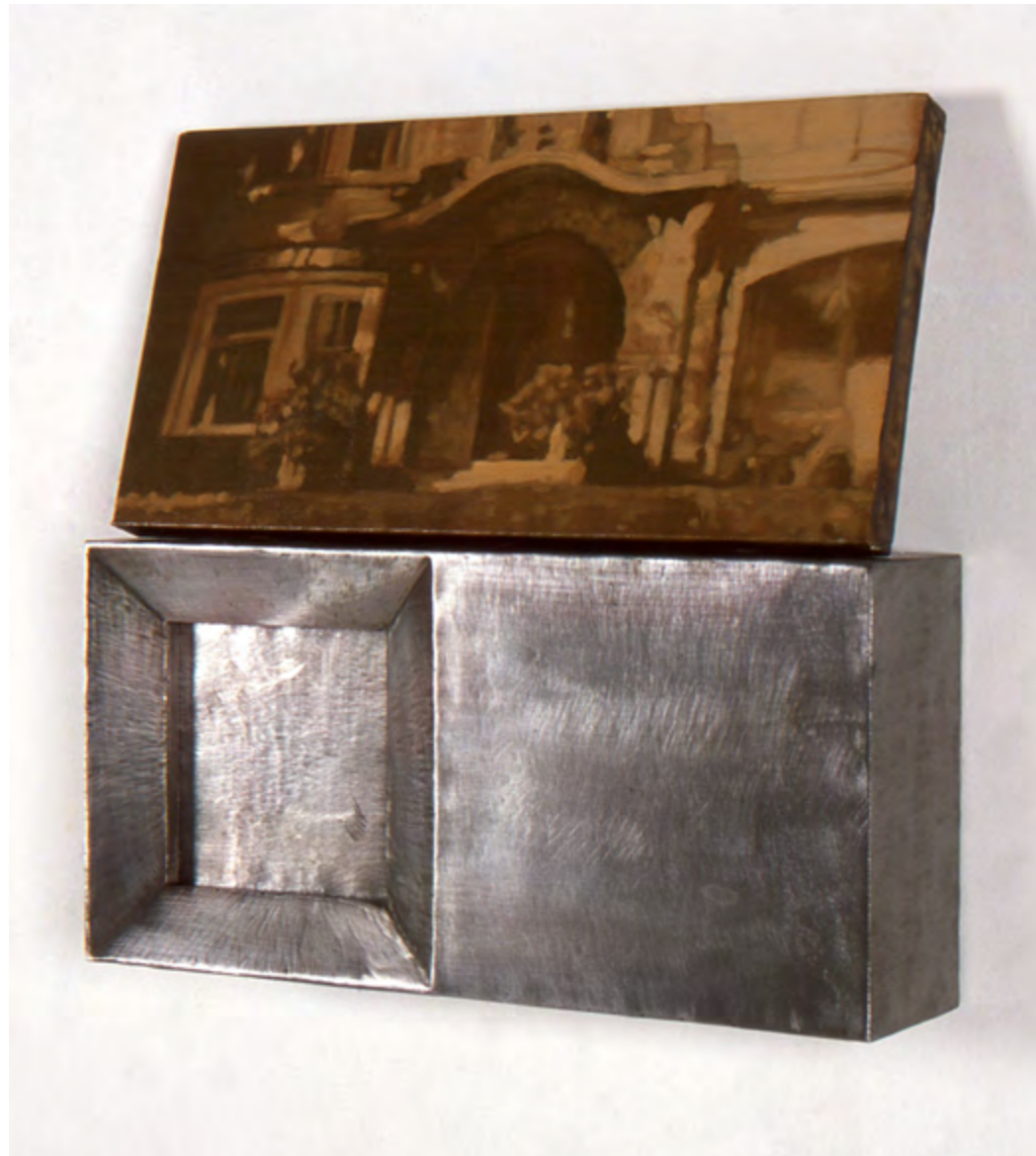
C



Hombre-árbol que augura malestares, acrílico sobre lienzo, 100 x 120 cm, 1994



Yo taxativo, acrílico sobre lienzo, 120 x 150 cm, 1997



La latitud, acrílico sobre lienzo y hierro, 52 x 50 x 12 cm, 2001

C



00° 46.37' S - 89° 33.03' W, de la serie *Coordenadas*, acrílico sobre lienzo, 146 x 250 cm, 2008



18.VI.02, 159 piezas de 12 cm de diámetro, acrílico sobre madera, 159 cuadros de 12 cm de diámetro c/u.
DPM Arte Contemporáneo, Guayaquil, 2002



18.VI.02 (fragmento), acrílico sobre madera, 159 cuadros de 12 cm de diámetro, 2002

C

CO: Gradualmente, las telas van insertando más elementos: textos y paisajes, por ejemplo. Estamos a mediados de los noventa, una etapa donde la pintura tiene varios planos o varias capas, una especie de yuxtaposición iconográfica que, en ocasiones, recordaba a David Salle; en todo caso, la estética apropiacionista, muy de época, sigue presente. ¿Eras consciente de esa filiación, de ese modelo artístico tan en boga ese momento?

PC: Sí, tenía muy clara la influencia de Salle y Arturo Duclos, que serían los más notables. Bueno, a partir de aquí voy descubriendo otro tipo de sensualidad en la pintura. Cuando empiezo a sentirme incómodo con el aerógrafo y lo abandono, poco a poco le dedico más atención al pincel, al contacto directo con el soporte, y la obra es cada vez más orgánica. Además, dejo los soportes duros y empiezo a trabajar sobre lienzo.

CO: Cuando hablas de soportes duros ¿te refieres a la madera?

PC: Al cartón. Todas estas obras con aerógrafo son sobre cartón; después uso lienzos y me voy más y más hacia formatos grandes donde voy encontrando una relación mucho más motivadora, más cercana, más visceral con la pintura.

CO: Hay un paréntesis en tu pintura, entre el 97 y el 98, donde aparece un repertorio de objetos inquietantes, de reminiscencias orgánicas, incluso genitales, pero que evocan también instrumentos quirúrgicos o accesorios de martirio, una suerte de cilicios, debajo de los cuales, a veces, aparece tu autorretrato. Hay, además, costuras que parecen evocar heridas y suturas. Veo allí un artista autocastigado, profundamente atormentado

PC: Bueno sí, hay por supuesto razones personales que no son ningún secreto, en esos tiempos estaba viviendo la ruptura de mi primer matrimonio, el alejamiento de mis hijos que estaban pequeñitos. Pero al mismo

tiempo, desde antes, desde los inicios mismos de mi pintura, tenía mis búsquedas espirituales, primero con el yoga, luego con las enseñanzas de Yogananda y después con la escuela de Gurdjieff. Estas obras tienen mucho que ver con el trabajo que estaba realizando en mí. Al contrario del yogui o el que está en su espacio de meditación, en un ejercicio introspectivo, en su trabajo interior aislado del mundo, en la escuela de Gurdjieff se trabaja mucho mientras estás en el mundo y manteniendo al mismo tiempo, a través de una serie de ejercicios, de prácticas, una atención constante hacia ti mismo.

Por ejemplo, mantener tu atención táctil, es decir, mientras converso contigo, estoy sintiendo mi mano, mi mano derecha. Entonces estas obras a las que te refieres son la expresión del constante intento y fracaso de mantener una atención en el presente, de no deambular por el mundo como una carcasa vacía sin mente, sino de estar continuamente encontrando un sentido, alguna sustancia que llene este cuerpo que habito.

CO: Dicho entre paréntesis, hay un momento —recuerdo haberte oído decir hace mucho tiempo— en que sientes que lo de Gurdjieff y toda la vía mística tuvo un límite; es decir, sentiste que necesitabas otra cosa

PC: Sí, hay un momento en que me vuelvo más mundano, en que me doy cuenta de que después de varias experiencias personales había pasado una etapa de aislamiento y, por esas mismas leyes con las que funciona el mundo del arte y de la bohemia, me voy encontrando, me voy identificando mucho y fluyendo mucho más con los artistas, con la vida social y cultural de la de la ciudad y del país.

CO: Luego viene el momento de los múltiples o polípticos; estas constelaciones concebidas para desplegarse en el muro, que dan a tu pintura una dimensión instalativa. Me parece que esta obra marcó una inflexión en tu trabajo, porque empiezas a incorporar el espacio, el vacío, el silencio, a explorar distintos formatos más

allá del cuadrado o el rectángulo convencionales. También introduces el registro fotográfico como recurso, e incluso materiales, por principio, ajenos a la pintura (hierro, metal). Háblame un poco de este periodo, ¿consideras que marca el inicio de algunas cosas que vienen después?

PC: Sí. Haciendo una panorámica muy vasta de mi trabajo, diría que se ha ido construyendo a través de momentos, de series, algunas muy distanciadas estéticamente de las anteriores, pero, al mismo tiempo, con una cierta línea interna de continuidad que le debe mucho a la inmediata anterior y que, a su vez, anticipan la posterior.

Entonces, aquí fragmento el espacio pictórico y empiezo a introducir el muro como un elemento compositivo más. Entre tantas cosas tiene que ver con un continuo escepticismo que se manifestaba desde mucho antes. Es un escepticismo existencial; la idea de romper el espacio pictórico es, digamos, como una respuesta básica, elemental: poner en cuestión la pintura misma, el ejercicio de la pintura, la tradición de la pintura y del arte.

Se podría entender, quizás, que estos vacíos que se hacen presentes en las composiciones son como tachones, como páginas en blanco que permiten ser llenadas; son una especie de elementos desequilibrantes que me interesan mucho y me parece que siguen presentes en la obra actual, porque es en donde se muestra la parte más vital de la creación artística, donde no hay esa certeza en lo que estás creando, cuando hay una inseguridad sana.

Yo, en principio, soy bastante reacio a las doctrinas que plantean certezas porque son las incubadoras de las sectas, todo ese tipo de pensamiento sectario se me hace muy cuestionable y ajeno.

CO: Es decir, construyes más puntos de fuga, más aberturas, ¿no? La obra es una estructura abierta, rizomática, no una estructura cerrada, incluso en obras muy compactas como *El gorro del obispo*, donde las rocas interrumpen la secuencia pictórica, como unos paréntesis de silencio, como signos de interrogación. De paso que las piedras, la materialidad de la pétrea ya aparece allí, aunque con otros significados, quizá

PC: Exactamente.

CO: Un verdadero parteaguas es tu políptico *Geodesia* de 2001, que obtuvo una mención de honor en la VII Bienal de Cuenca, porque supone el inicio no solo de las series grandes sino, ante todo, de las secuencias narrativas conformadas por la documentación de largos trayectos, paseos o viajes, sean dentro de la ciudad, como la caminata que realizas con motivo de tu cumpleaños en 29.IV.02, que incluye setenta piezas; o recorridos internacionales como tu travesía a la Bienal de Sao Paulo, integrada por 320 cuadros pequeños que registran tu viaje desde que sales de casa hasta que llegas a la sede de la bienal paulista en el Parque de Ibirapuera. Estas obras son fruto de registros fotográficos que luego traspasas a las tablillas con una aplicación muy realista. Digamos que a lo instalativo ahora sumas lo performático. ¿En qué momento, en qué circunstancias surgieron estas obras?, ¿de dónde surgió la inspiración para plantearte esos proyectos tan vastos, tan ambiciosos en su forma y escala?

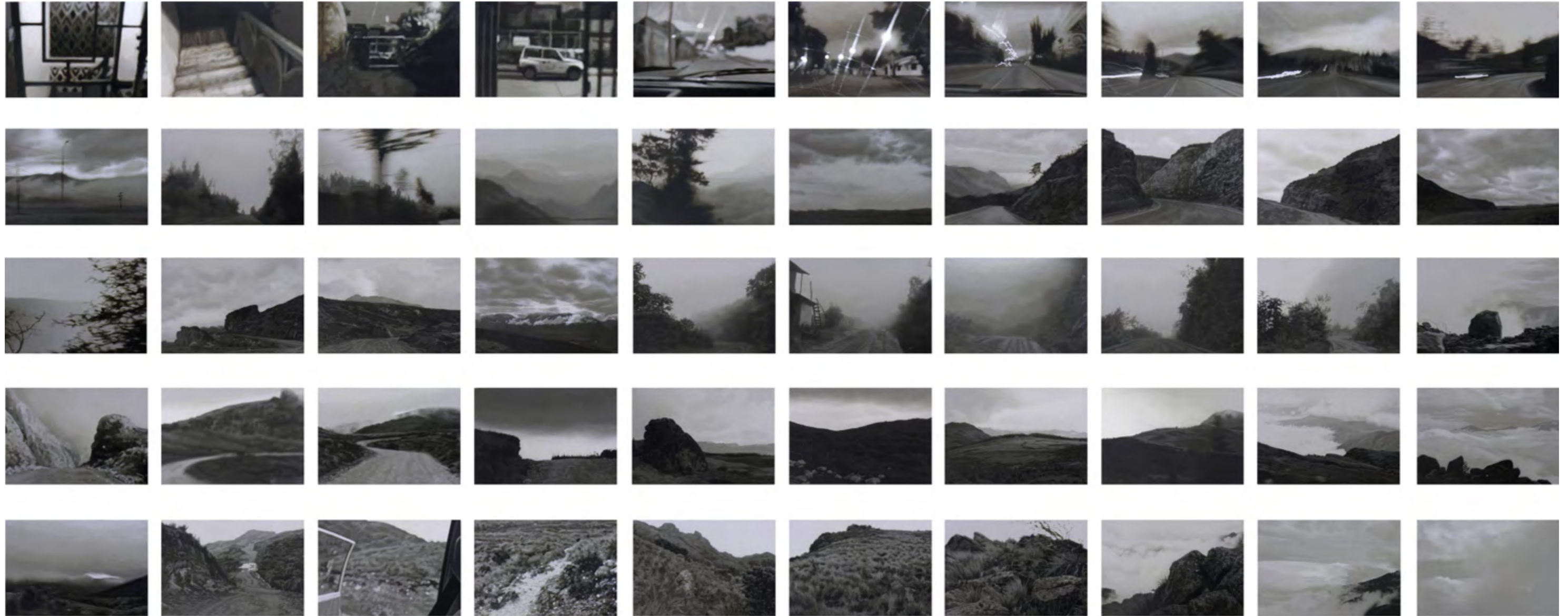
PC: Bueno, *Geodesia* no es una caminata, el origen de las secuencias está en esas pequeñas caminatas del 29 de abril y 30 de junio, y luego en *Lejos cerca lejos*. Pero aquí empieza a existir la preocupación por los espacios de tránsito, los andenes, las carreteras, las calles, porque son los espacios, en cierto modo, menos personales, donde la huella de la persona queda apenas por un instante.

C

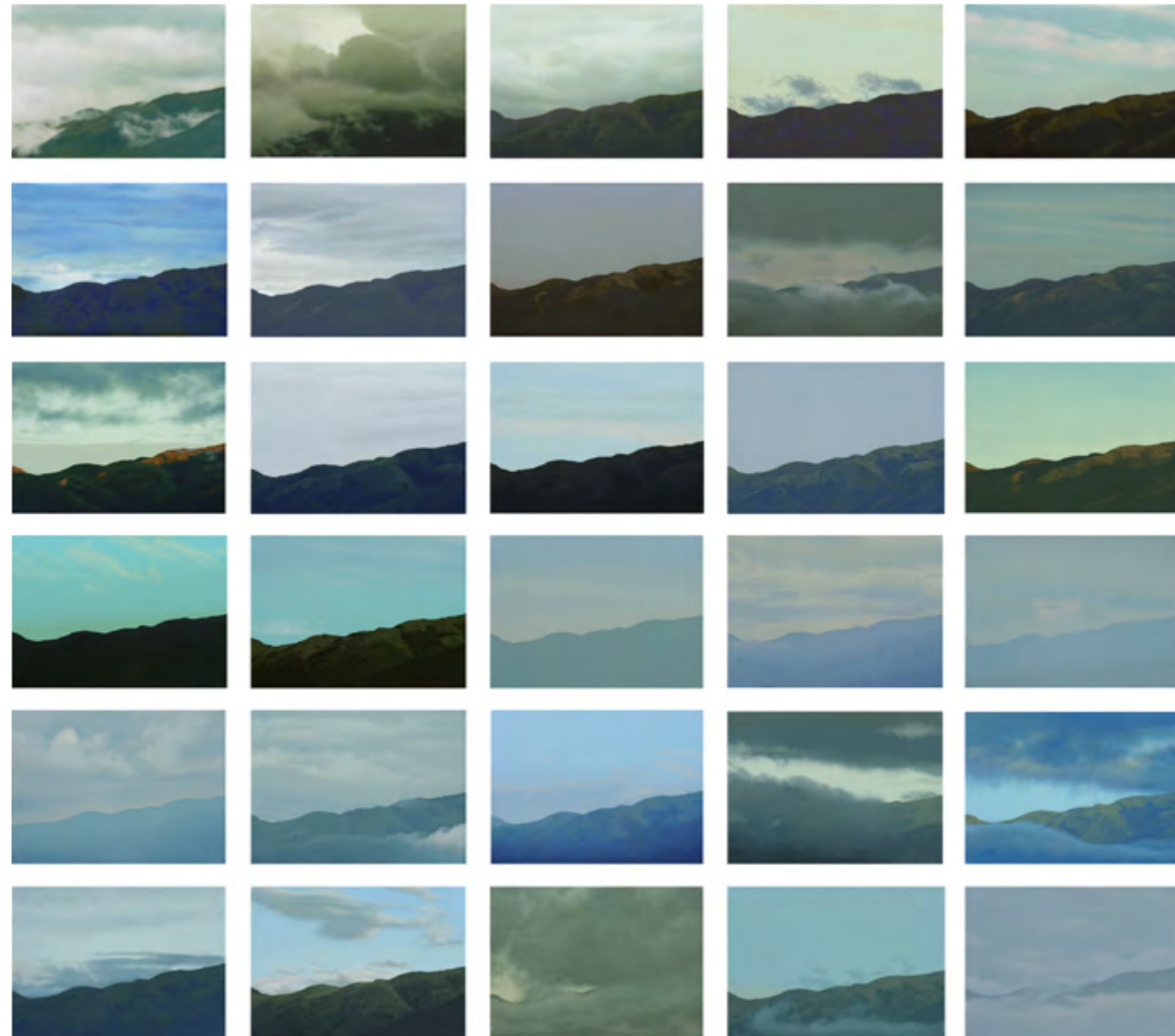


Lejos cerca lejos (fragmento), 320 cuadros de 10 x 15 cm c/u, acrílico sobre madera, 2004

C



Abismo, acrílico sobre madera, 50 cuadros de 10 x 15 cm c/u, 2006



6AM, acrílico sobre lienzo, 30 cuadros de 25.4 x 35.6 cm c/u, 2006

C

Pero ya antes hay piezas donde contrapongo el peso del hierro con la fuerza de la pintura, utilizando soportes pesados y usando imágenes que no tienen un significado o un peso simbólico por sí solas. Hay una especie de juego irónico y un contraste continuo entre el estar y no estar, la presencia física y la inexistencia. De ahí surge esto de los «no lugares» de los que hablaba Marc Augé.

Es un tema que cada vez me parece más importante, no es para nada una receta, ni una gramática inamovible, pero a mí, en lo personal, me parece que la obra de arte requiere pasar por ciertas condiciones estéticas para comunicar eficientemente.

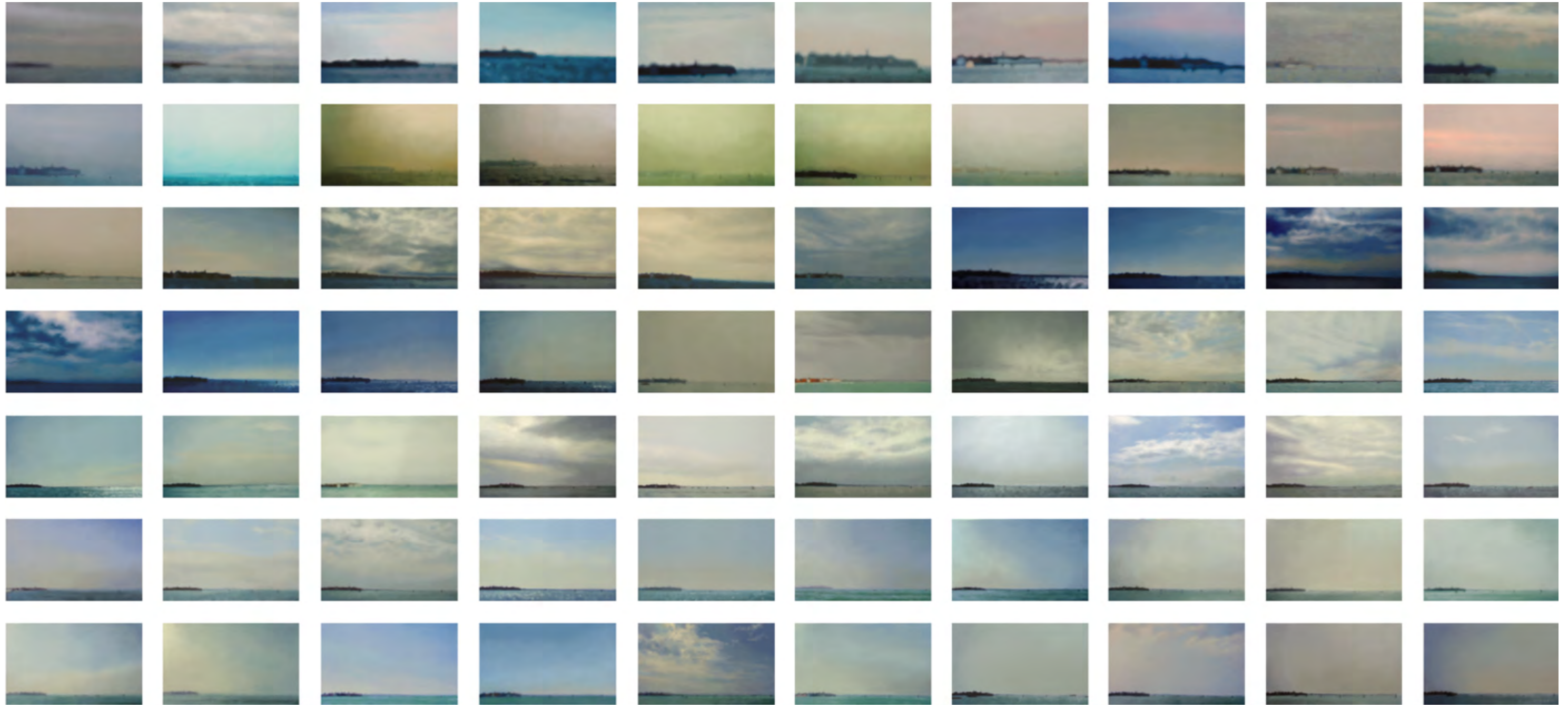
CO: Luego exploras otras geografías, a veces en formatos grandes como en la serie *Coordenadas*, donde te sumerges en las islas Galápagos, el desierto, el mar, y más tarde, en 2015, en algunos ríos de Cuenca y la región en tu serie *Caudal*. Construyes también paisajes a partir de tomas satelitales componiendo figuras en el diseño y ensamblaje de las piezas como en *Islas* (2007) o *Nowhere* (2008). Pienso que en ese afán por recrear el mundo tan meticulosamente terminarás por rediseñarlo. En todas estas obras está presente el preciosismo en la ejecución, y las fotografías —con frecuencia borrosas o desenfocadas— son la base o el origen de la pintura. Este recurso lo aprendes en las famosas *blurry paintings* del artista alemán Gerard Richter, ¿cierto?

PC: Eso quizás no es tan exacto, yo recuerdo que cuando hace años hablamos de esto, te puse a Richter como primera referencia y, por supuesto, está ahí, es innegable; pero también viene de ese cuestionamiento del que hablábamos hace unos minutos con respecto a la realidad inmediata; si tienes la imagen perfectamente definida y enfocada, es la representación de lo que estás viendo. El *blur*, el desenfoque, va empujando a la imagen al borde de la abstracción y es ahí, en ese punto, en ese umbral, en ese espacio liminal, como incluso titulé alguna vez una muestra mía, donde me parece que todo es más interesante, donde hay más vitalidad.

CO: Así es; esa frontera siempre porosa entre abstracción y figuración también es algo permanente en tu trabajo. En tu obra *El gorro del obispo*, de 2009, que realizas a raíz de un viaje que haces a Haití, ya hay una dirección política más propositiva y explícita, se trata de «un primer ejercicio de reflexión en torno a la historia de un lugar», como dice Ana Rosa Valdez. Háblanos un poco de esa experiencia haitiana que es como una experiencia extrema, una experiencia inesperada, porque Haití no está en el mapa de nadie que no sea en las estadísticas escalofrantes de la pobreza

PC: Esa obra surge a raíz de la invitación que me hizo Alfons Hug luego de la Bienal de Sao Paulo, donde él fue curador. Alfons Hug me invitó a participar en su exposición *Menos tiempo que lugar*, una curaduría que nos proponía a los artistas trabajar en torno a los tiempos libertarios del continente. Al investigar me encontré con la novela de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, donde el escenario principal es la fortaleza de Laferrrière, construida por el emperador Henri Christophe. Allí se da la paradoja de que él, habiendo sido esclavo, pasa a ser general de la revolución haitiana para liberar a los negros esclavos, pero, posteriormente, él mismo los vuelve a someter cuando se convierte en rey, un rey tirano, admirador de las monarquías francesas, que incluso contrata a dos arquitectos franceses para que construyan algunos de sus palacios y la fortaleza. Hay un momento en la novela, donde Ti Noël, el protagonista, se despierta a un lado del camino y ve estas grandes colas de esclavos cargando piedras para llevarlas hacia la montaña del «Gorro del Obispo». Esa fue la inspiración de la obra.

Es ahí donde encuentro una serie de conexiones con la idea del tránsito, de la caminata, del peso y la levedad, de las ironías con que está escrita esta historia, del rey-esclavo que, a su vez, resume eficazmente la historia de Haití: pasar de ser uno de los países más ricos del mundo a ser uno de los más pobres, y donde además hay una serie de historias mágicas, de leyendas



Allende, acrílico sobre lienzo, 70 cuadros de 36 x 60 cm c/u, dimensiones totales 312 x 690 cm, 2007



Lebensraum #3, óleo y acrílico sobre lienzo, 82 x 150 cm, 2010



Suite del Coan Coan, opus Nº 5, óleo y acrílico sobre lienzo, 170 x 107 cm, 2011

muy interesantes sobre la construcción de la fortaleza, que de alguna manera intenté traducirlas en la obra. Allí construyo este fragmento de muro donde combino la piedra y la pintura, piedra y pinturas que son retazos de la fortaleza Laferrière.

CO: Es muy bella la obra, y fascinante su concepción. Brevemente, cómo fue esa experiencia haitiana, algo me contaste en su momento, pero ya me acuerdo poco

PC: Yo estuve dos veces en Haití, la primera vez invitado a un festival de arte organizado por una artista haitiana quiijotesca con artistas latinoamericanos en el Museo de Arte de Haití. Algo más de una década después, el Museo quedó en ruinas tras el terremoto.

Cuando llegas a Haití es un golpe en la cara inmediato, el caos, la sensación de inseguridad, la pobreza extrema, es muy fuerte el sentimiento de gente que está viviendo auténticamente al día. Una imagen que me impresionó mucho de Puerto Príncipe es la de la «calle del carbón», que es un mercado donde la gente comercia con carbón, la calle es negra, y al mismo tiempo, de lado y lado se ven esas construcciones de estilo inglés llamadas «pan de jengibre», unas construcciones de madera hermosísimas, todas ya semiderruidas.

En Haití podemos encontrar gran cantidad de imágenes dramáticas, de situaciones extremas. El haitiano, contrario a lo que podemos percibir en los dominicanos o en los cubanos, no tiene esa soltura, esa arrogancia del caribeño, sino una mirada humilde, una mirada de gente azotada por el tiempo.

Yo hice el trayecto desde el Palacio Sans-Souci, que era el palacio principal de Henri Christophe, que también está en estado ruinoso. Ascendí a caballo por el cerro y el camino que lleva hacia la fortaleza es un auténtico viaje en el tiempo; se ve una vida campesina de hace más de un siglo, así de sencilla, de extrema, de quieta.

CO: Después viene *Lebensraum*, donde la cita al paisajismo romántico, particularmente a la obra de los pintores expedicionarios como Frederic Church, pone en cuestión temas vinculados con la explotación colonial de los territorios, mientras a ti te permite lucir tu virtuosismo. ¿Cuándo descubriste a Church?

PC: Ya antes, en obras como *Nowhere*, voy descubriendo rincones olvidados del país, y poco a poco voy entendiendo cómo se fue construyendo la idea de la nación y del territorio, quién define, quién pone nombre a cada cosa. Desde el inicio, toda mi obra representa cosas y, al mismo tiempo, es una obra que siempre está hablando de la pintura. Esto puede resultar un poco obvio, pero no es tan obvio, uso el medio de la pintura porque es un canal que me conecta con mi historia y la historia del mundo; es un recurso al que le he dado distintas tonalidades, en ciertos momentos ha sido más eficiente que otros, pero siempre ha estado presente como parte del discurso.

Es ahí que me resulta importante indagar cuál fue el papel que cumplió la pintura en la construcción política de nuestras naciones, y me intereso por Church porque es muy claro su rol dentro de un sistema colonizador en términos propagandísticos.

Ahí está esa ambigüedad de la impresionante belleza de la obra de Church, pero es una belleza traicionera porque obedece —no sé con qué tanta intención o no de su parte— a un sistema en el que él actuaba como una pieza eficiente para ciertos intereses políticos y económicos.

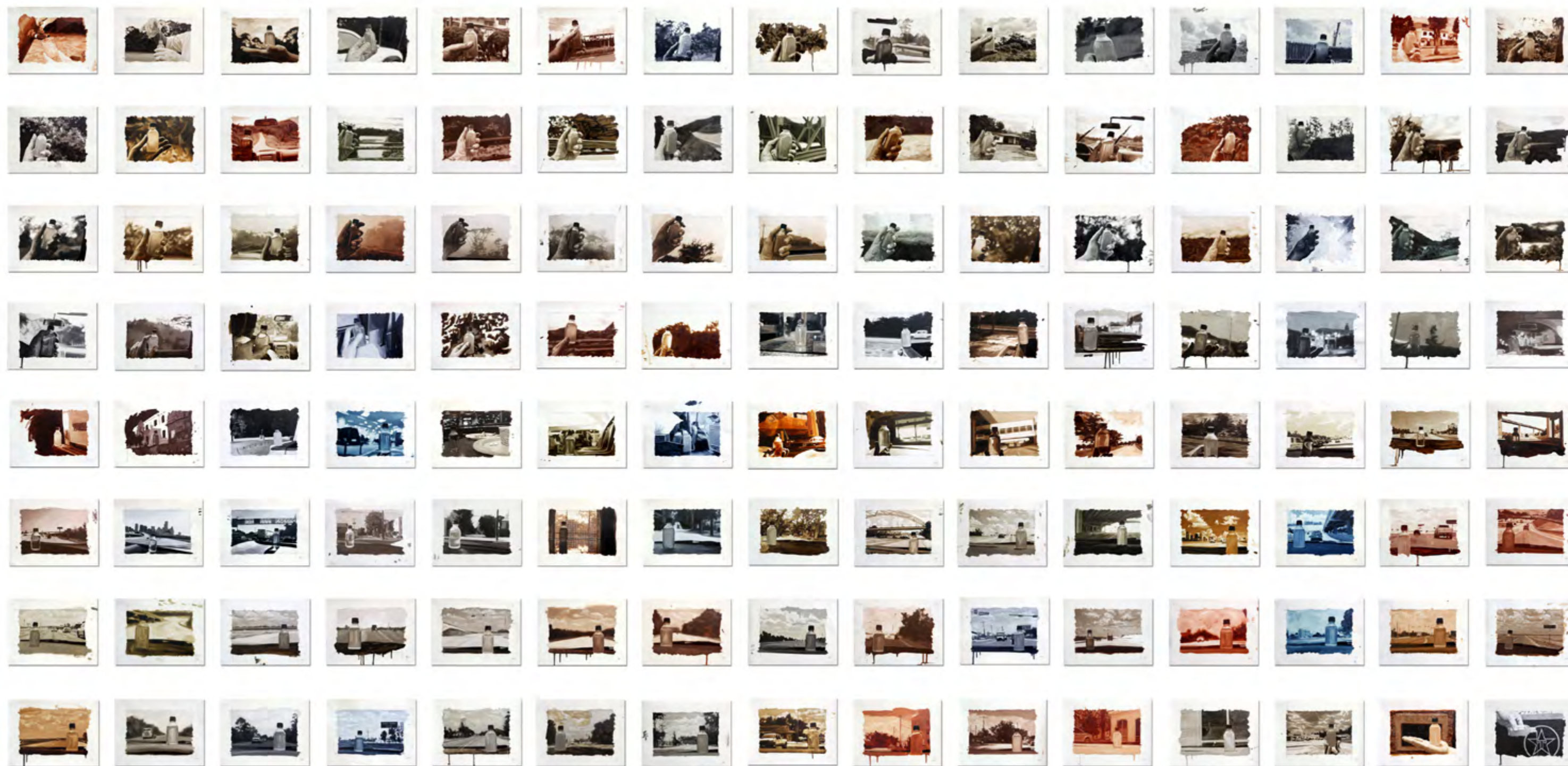
CO: En ese mismo filón desarrollas obras más procesuales que tratan temas vinculados con el extractivismo como *Suite del Coan Coan*, *Lago Agrio Sour Lake* y *Gólem*, donde la belleza va pareja al voltaje crítico que corre por debajo de superficies de una factura exquisita. Cuando veo estas obras y su intencionalidad política me pregunto si no es una belleza demasiado acabada,



Suite del Coan Coan. Opus No. 4, 100 x 208 cm, óleo y acrílico sobre lienzo, 2011. Colección privada



Suite del Coan Coan. Preludio, óleo y acrílico sobre lienzo, 162 x 152.5 cm, 2011. Colección privada



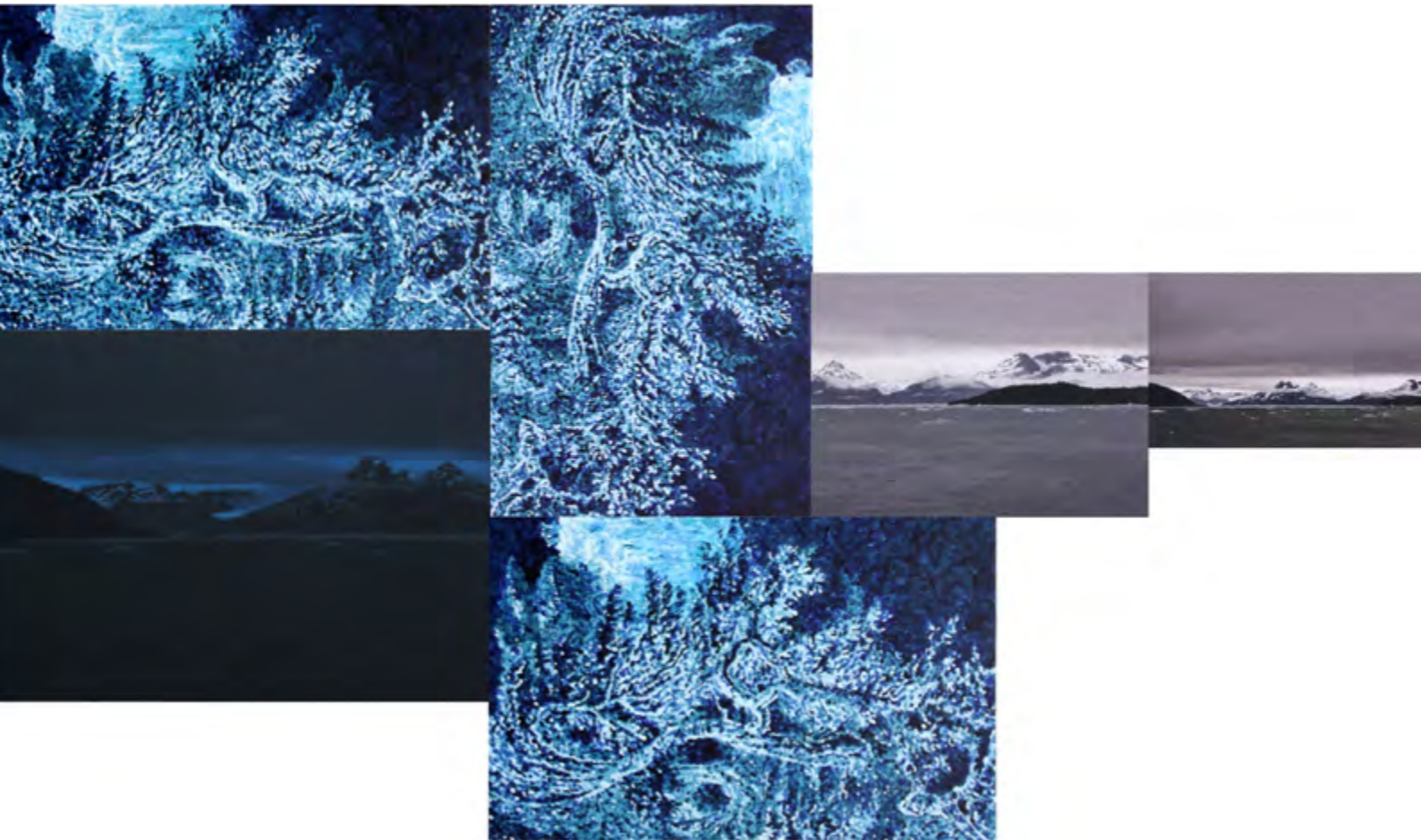
Lago Agrio-Sour Lake, óleo y acrílico sobre lienzo, 120 cuadros de 21 x 28 cm c/u. 2012



► *Lago Agrio – Sour Lake*, óleo y acrílico sobre lienzo, 120 cuadros de 21 x 28 cm c/u, instalación en DPM Gallery 2014. Proyecto premiado con la beca Bellagio Creative Arts Fellowship, Rockefeller Foundation, 2012. Colección privada

C





Chádoj #3, acrílico sobre lienzo y madera, 6 cuadros, dimensiones variables, 2013. Colección privada

C

demasiado perfecta para tratar contenidos tan complejos, tan turbios en última instancia. ¿Nunca te has planteado que estetizas todo lo que tocas, y que, a lo mejor, esa sobrecarga de belleza puede neutralizar los contenidos que tratas? Es decir, el *outfit* de tu pintura se puede prestar a engaño, porque todo luce demasiado perfecto, lo que podríamos llamar las fisuras significantes, esas grietas por las que inoculas el veneno de la crítica son muy recónditas, demandan un espectador muy entrenado y aplicado

PC: Es una muy buena pregunta, sí la tengo presente constantemente, quizás, por una parte, yo mismo he incorporado demasiado la técnica de la pintura y, por momentos, puedo caer en eso de excederme en su disfrute. Por otra parte, en mi defensa te diría que un elemento muy importante en mi trabajo —del que no hemos hablado mucho— es contar el tiempo, remitir a la dimensión del tiempo y que ese tiempo sea percibido en cómo está ejecutada la obra. Por ejemplo, en la obra que estoy haciendo ahora intento que los cuadros se queden en un punto de cierto pictorialismo, en el que la mano esté presente, pero nuevamente como un tic tac continuo, constante, recordando esa necesidad de estar consciente del momento presente.

CO: También hay de por medio un tema complejo y delicado que tiene que ver con las exigencias y expectativas del mercado. Pintar sin perder tu perspectiva, tu impronta, la vocación crítica y poética propia de tu trabajo, pero, al mismo tiempo, pensar que esa obra pueda insertarse y encontrar un comprador es otro desafío en una escena donde el trabajo artístico no cuenta con ningún financiamiento externo. Como casi todos los artistas de este país, has tenido que hacer un poco ese ejercicio de equilibrista que te permita sobrevivir y sostener tu proyecto artístico

PC: Por supuesto. No tengo otro medio de subsistencia que mi obra, no doy clases en ningún lado, ni tengo un negocio paralelo, y esa es una preocupación humana y constante. Pero, por otra parte, me encuentro con

que es mi forma de trabajar y muchas veces tú podrás ver obras actuales o anteriores que son el resultado de procesos muy largos de ejecución y reflexión.

CO: Hacia 2007, a partir de tu serie *Mandala*, a la que sigue la inmensa y maravillosa *Llueve afuera*, conformada por 365 cuadros, diría que tu obra experimenta un repliegue hacia el mundo interior, hacia tu subjetividad, hacia tu entorno afectivo. Incluso en los ciclos *Lapis* y *Un cervatillo va*, donde las piedras han sido las grandes protagonistas, hay un componente personal que se acentúa ahora en tu *work in progress*. ¿Sientes que en tu obra se ha operado ese movimiento del espacio exterior al espacio interior?

PC: Sí, definitivamente hay un repliegue hacia mí mismo que ha sido, y lo digo sin ninguna pretensión, un tiempo de encontrar en la pintura, como nunca, un refugio espiritual. Ahora la pintura empieza a convertirse en un espejo bastante despiadado, pero, por otra parte, es un espacio terapéutico desde el que estoy haciendo unas críticas a lo mejor no tan explícitas, no tan evidentes, pero muy fuertes hacia mí mismo, hacia mi entorno cercano y hacia la sociedad.

CO: Cuéntanos un poco sobre tu obra reciente

PC: Posiblemente la obra se titule «Nimio». Aparte del significado de «mínimo» o «insignificante», me gusta la ambigüedad sobre el origen mismo de la palabra, porque la palabra «nimio» es un préstamo del latín que originalmente significaba todo lo contrario, es decir, excesivo, demasiado.

Esta obra parte de esos espacios mínimos, esos espacios insignificantes del lugar donde habito que, como ves, son espacios que tienen un aspecto de vacuidad, lucen deshabitados; y es que el sentido de vacío que manejo en esta obra es de un vacío necesario, un vacío que se crea para que pueda ser ocupado por otra cosa.

C

CO: La casa de tu infancia, donde vives actualmente, es la gran protagonista de esta serie

PC: No es únicamente la casa, esta obra va a incluir dos partes, dos cuerpos distintos. El otro se refiere a la montaña, es la casa y la montaña. Lo que tú ves ahora es lo que corresponde a la casa, que es una casa que adquiere montones de significados porque es el lugar de mi niñez, donde me formo como persona y como artista, y que a su vez, por situaciones familiares, se ha convertido también en un espacio de incertidumbre. Y está también presente el barrio, todo el entorno que envuelve a la casa.

CO: Cuando hablas de la montaña, ¿en qué estás pensando?

PC: Donde empiezo a concebir esta idea es en la conquista del Everest, por un lado, y por otro, en los glaciares que, finalmente, son responsables de crear el lugar en donde estamos, estos glaciares que son como gigantes que tienen que desaparecer para dar lugar a lo que existe ahora.

Ese proceso de desplazamiento, de desaparición, de generar nuevos espacios a través del vacío, es lo que me interesa y está presente en la casa y en la montaña. En la montaña son imágenes de naturaleza en las que haré énfasis en esa sensación, en esa presencia del vacío, es difícil describir todavía hasta que no exista la imagen.

CO: De acuerdo, lo de la casa me parece particularmente interesante, porque además ser una joya arquitectónica, un bien patrimonial de comienzos de los sesenta, me decías, es el lugar donde empezaste a pintar, ¿a qué edad?

PC: Desde los primeros años de mi adolescencia, entre los 12 y los 15, empiezo a hacer mis cosas y la primera muestra la hice a los 18 o 19 años.



Presentación de las series *Gólem* y *Chádoj*, stand de DPM Gallery en ArtBo, 2013



Caudal #15. Machángara, óleo sobre lienzo, 170 x 195 cm, 2015

C



Caudal #14. Confluencia del Yanuncay y el Tomebamba, óleo sobre lienzo, 140 x 180 cm, 2015



▲ ► *Llueve afuera* (fragmento), acrílico sobre lienzo y madera, 365 cuadros de 11 x 15 cm c/u, DPM Gallery, 2018-2019





Isla #5, acrílico sobre madera, 44 cuadros de 10,3 x 18.1 cm c/u, dimensiones totales 140 x 192 cm, 2021



◀ *Isla #8*, ▲ Detalle de *Isla #8*, acrílico sobre madera, 6 cuadros de 10.3 x 18.1 cm c/u, dimensiones totales: 61.8 x 50.2 cm, 2021



Lapis #12, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, 2022



Lapis #15, acrílico y óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm, 2023

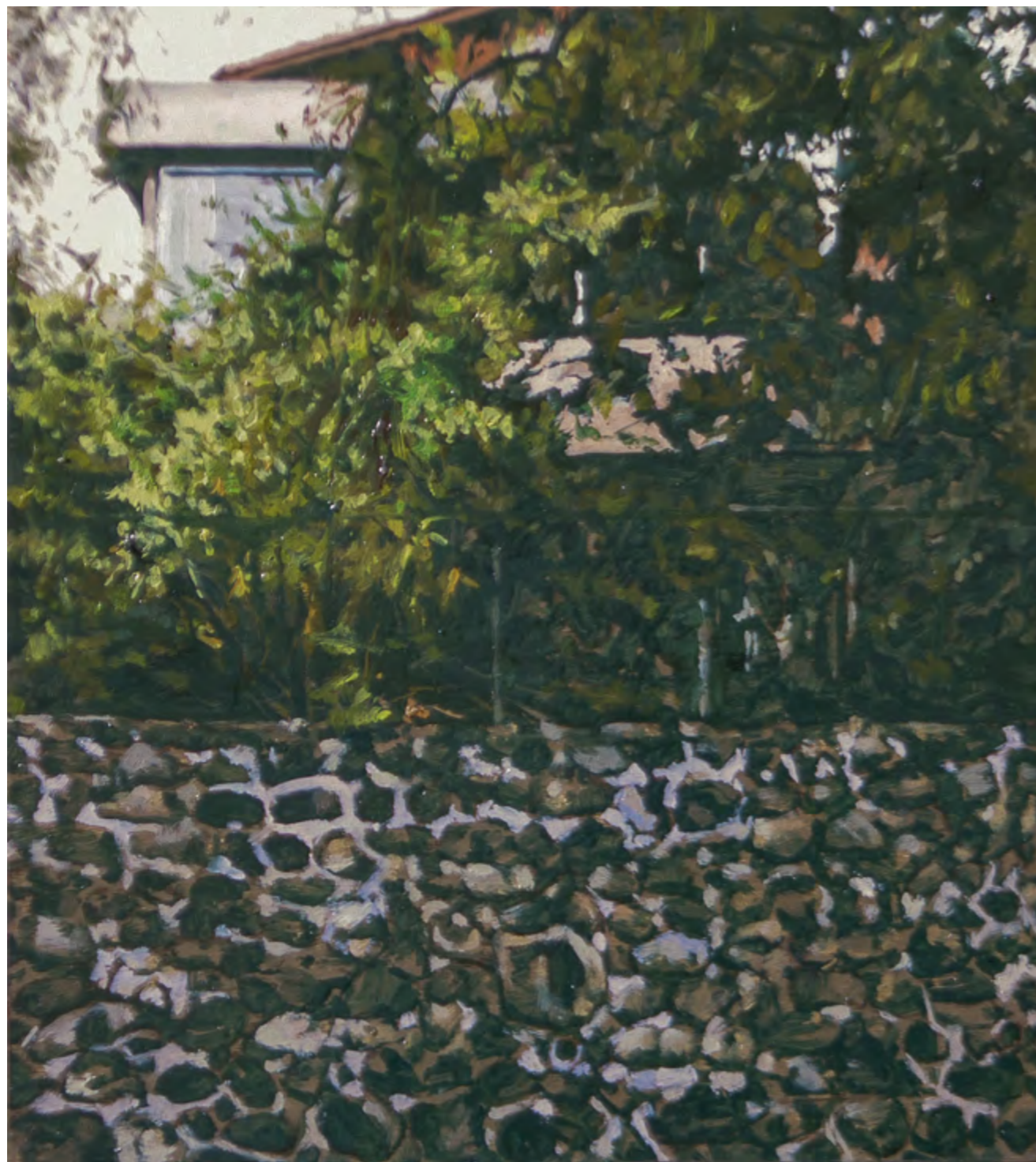


Casa de la familia Cardoso Martínez recién concluida, prolongación de la calle Benigno Malo y Muñoz Vernaza, 1968.
Arquitecto: Jorge Roura. Archivo del artista



▲ ► Sin título, de la serie *Nimio*, óleo sobre madera, 29 x 26 cm, 2024





▲ Sin título, de la serie *Nimio*, óleo sobre madera, 29 x 26 cm, 2024. Foto: María Fernanda García

◀ Sin título, de la serie *Nimio*, óleo sobre madera, 29 x 26 cm, 2024



▲ ► Sin título, de la serie *Nimio*, óleo sobre madera, 29 x 26 cm, 2024



TRAMAS DE LO URBANO / ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

LOS ANIVERSARIOS COMO OCASIÓN PARA LA REFLEXIÓN: LOS RETOS DE LA CIUDAD PATRIMONIO MUNDIAL

Gabriela Eljuri Jaramillo*

Han pasado 25 años desde que el Centro Histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca fue declarado por la UNESCO como Patrimonio Mundial (en 1982 ya había sido proclamado como Bien Perteneciente al Patrimonio Cultural del Estado). No es poco tiempo, pues gran parte de nuestros estudiantes que hoy cursan las aulas universitarias no había nacido cuando en Cuenca seguíamos de cerca la resolución del Comité de Patrimonio Mundial en Marruecos. Han pasado 25 años y la ciudad ya no es la misma, tampoco sus habitantes, ni sus tejidos sociales.

Los aniversarios son momentos importantes de celebración, pero son (o deberían ser), sobre todo, momentos de reflexión, de mirar hacia atrás y, desde allí, proyectar hacia el futuro. Al revisar algunos apuntes encuentro que en el 2009, con ocasión del décimo aniversario de la Declaratoria, por pedido de la Municipalidad, escribí un artículo para el libro *Cuenca patrimonial*. En ese entonces enfatizaba sobre la importancia de incorporar otras nociones de patrimonio a aquellas manifestadas por la UNESCO, me refería en especial al patrimonio inmaterial.

En 2014, por invitación del Proyecto Vllir-Ciudades Patrimonio, hacía un análisis retrospectivo, a vuelo de pájaro, sobre lo ocurrido en el Centro Histórico desde la inclusión en la Lista de Patrimonio Mundial, particu-

C



Antiguo Hotel Patria, calles Gran Colombia y Luis Cordero, 1924. Foto: Juan Carlos Astudillo



Vista lateral de la Catedral. Foto: Juan Carlos Astudillo

C

laramente en lo relativo a los procesos de rehabilitación del espacio público. En ese mismo año, en la revista *Universidad Verdad* de la Universidad del Azuay escribí que en la primera década y media del nuevo milenio presenciábamos transformaciones significativas en el abordaje y la gestión del patrimonio cultural, cambios teóricos, conceptuales y metodológicos que incluían patrimonios antes olvidados.

Más adelante, en 2019, en el vigésimo aniversario de la Declaratoria, en el Encuentro «El futuro del pasado», organizado por el Proyecto Ciudad Patrimonio Mundial, expresaba la importancia no solo de mirar el futuro del patrimonio, sino también el futuro desde el patrimonio. Indicaba que habíamos notado un interés creciente por miradas interdisciplinarias y que, a nivel institucional, tanto el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) como la Municipalidad de Cuenca habían diversificado el perfil de sus técnicos; al tiempo que el patrimonio, paulatinamente, dejaba de ser ámbito de acción exclusivo de arquitectos, restauradores y arqueólogos, para incluir, aunque de manera lenta y parcial, la mirada de la historia, la antropología, la economía, etcétera.

Señalaba hace cinco años que quizá el mayor logro de este tipo de reconocimientos internacionales, y no es Cuenca la excepción, es colocar al patrimonio sobre el tapete de la discusión y en el imaginario ciudadano. No obstante, manifestaba que el balance nos puede dejar sinsabores respecto a la gestión del patrimonio en la ciudad.

Hoy, una vez más, estamos próximos a celebrar el aniversario de la Declaratoria de Patrimonio Mundial, pero mi visión sobre la gestión del patrimonio y sobre la ciudad no es optimista; en mi balance, se mantiene el sinsabor.

Por un lado, desde una mirada estrictamente de la conservación, el patrimonio continúa en indefensión. Han pasado dos décadas y media y, al menos hasta la fecha en que escribo estas letras, la ciudad no cuenta con un Plan Especial de Áreas Históricas y

Patrimoniales; a ello se suma que, en épocas de crisis, el patrimonio y la cultura siguen siendo los sectores más afectados y los de menor interés dentro de las agendas político-electorales. La pobreza, como paradoja de muchos sitios patrimoniales, y los ideales de un mal entendido progreso siguen tan latentes como en el pasado, al tiempo que faltan políticas, planes, recursos y voluntades.

Desde el punto de vista de los ciudadanos, los atributos reconocidos por la UNESCO no corresponden con aquello que los habitantes de la ciudad sienten como su patrimonio. Así, los Valores Universales Excepcionales (VUE) que el Comité de Patrimonio Mundial reconoció en Cuenca son los siguientes¹: Cuenca ilustra la implantación de los principios de planificación urbana del Renacimiento en las Américas; en Cuenca y su paisaje urbano se observa hasta hoy la exitosa fusión de las diferentes sociedades y culturas de América Latina, la indígena y la hispana; y Cuenca es un ejemplo sobresaliente de una ciudad colonial española planificada (UNESCO, 1999). Estos valores o atributos corresponden a lo que Smith (2006) denomina el discurso patrimonial autorizado. De otro lado, entre las motivaciones para que Cuenca sea Patrimonio Mundial, las personas suelen identificar elementos muy diversos como la arquitectura, a la que asocian como colonial; las calles y plazas; elementos del patrimonio cultural inmaterial como artesanías, gastronomía y fiestas populares; el entorno natural, en el que sobresalen los ríos e, incluso, los atributos de los cuencanos y cuencanas. Al mismo tiempo, hay personas que consideran que el patrimonio es un ámbito exclusivo de los expertos y las instituciones, o un conjunto de normativas y regulaciones (Molina, Eljuri y Roigé, 2023).

A la par, no hemos definido el modelo de ciudad que queremos habitar. Dos problemas enfrentan hoy el Centro Histórico y la ciudad: la turistificación y la

¹ El expediente buscaba que se reconociera los criterios II, III, IV y V de la UNESCO para la Lista de Patrimonio Mundial, el Comité acogió los criterios II, IV y V.

especulación inmobiliaria, realidades comunes en muchos centros históricos declarados Patrimonio Mundial y que van acompañadas, entre otros, de procesos de gentrificación y desplazamiento de los usos tradicionales de la ciudad, incluido el de vivienda y la expulsión de sectores poblacionales vulnerables, desalojados por aquellos con mayor poder adquisitivo.

Me temo que, en nombre del turismo, Cuenca no está libre de caer en procesos de tematización y turistificación; al respecto, amplios estudios alrededor del mundo nos muestran los problemas que los fenómenos anotados acarrearán para las urbes y sus habitantes². La proliferación de restaurantes en los denominados «espacios públicos» constituye un claro ejemplo del simulacro mismo del «espacio público», cumpliendo el rol de desaparecer lo urbano; se trata de espacios que profundizan las desigualdades y las inequidades, que existen de espaldas, indiferentes a la ciudad que los rodea.

La turistificación y la especulación inmobiliaria son procesos perversos, operan en una lógica cortoplacista, de bienestar individual, acumulación de plusvalías y apropiación capitalista de la ciudad, nunca sobre el bienestar colectivo, sobre lo común; expulsan a los vecinos, vacían los barrios, debilitan los tejidos sociales y niegan el derecho a la vivienda.

Parecería que estamos siendo testigos de un proceso de mercantilización de la ciudad, una ciudad donde domina el valor de cambio en detrimento del valor de uso, una ciudad devenida mercancía; es decir, privilegio de quienes puedan pagarla. Una visión de ciudad en la que está en juego la segregación espacial y el verdadero derecho a la ciudad, esto es a la vida urbana.

Hoy, de cara al futuro, considero que es urgente repensar el patrimonio y la ciudad. La vitalidad de los

centros históricos y su valor se cuida recuperando el uso habitacional y las centralidades urbanas.

Al mismo tiempo, conscientes de que la ciudad ya no es la misma que hace 25 años, es preciso recordar que el Centro Histórico es un espacio de disputa y conflicto permanente, con intereses de diversa índole. Pensar desde la diferencia, y no solo desde la diversidad, debería interpelarnos sobre cómo lograr que la conservación y la gestión del patrimonio deje de ocultar y maquillar las inequidades sociales, cómo incluir en el patrimonio las memorias e identidades otras de la ciudad.

Los centros históricos son espacios de memorias diversas. Se requieren nuevas narrativas sobre la ciudad y el patrimonio, de manera que esas memorias diversas, a ras del suelo, no sean opacadas por los metarrelatos de la historia oficial, incluida la narrativa patrimonial. El reconocimiento de Cuenca como patrimonio no puede seguir sustentado en miradas homogéneas que congelan y folclorizan la diversidad, pero ocultan e invisibilizan el conflicto social.

Urge repensar la ciudad y el Centro Histórico en su valor de uso, no en la ciudad y su valor de cambio, en la postal para el turista. El valor del Centro Histórico radica en su centralidad, su vitalidad, su potencial para los encuentros y los desencuentros, para la fiesta, la procesión, y también para la protesta y la resistencia.

Si la ciudad se compone de miradas, estéticas, usos y sentidos en disputa, el reto venidero sería cómo gestionar el patrimonio en esa diversidad y en esas tensiones, para quién, desde qué miradas, con qué narrativas, y priorizando qué identidades y qué memorias.

En una ciudad que, lamentablemente, deviene mercancía, con todos los riesgos que la turistificación, la especulación inmobiliaria y la gentrificación implican, quizá la urgencia no sea preguntarnos por el patrimonio, sino por la ciudad y las relaciones sociales que anhelamos habitar.

C



Tejados del Centro Histórico desde la terraza de la Catedral. Foto: Juan Carlos Astudillo

Referencias

- Molina, B., Eljuri, G. y Roigé, X. (2023). Citizens' perceptions of World Heritage values: the case of Cuenca, Ecuador. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 13(1). doi:10.1108/JCHMSD-01-2022-0006
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.
- UNESCO (2000). Informe de la Convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural. Vigésimo tercer período de sesiones (Marruecos, 29 de noviembre-4 de diciembre de 1999). Comité del Patrimonio Mundial, París. <https://whc.unesco.org/archive/repcom99.htm#863>

* **Gabriela Eljuri**. Docente-investigadora de la Universidad del Azuay. Antropóloga, doctora en Sociedad y Cultura por la Universidad de Barcelona. Ha investigado, por varios años, temas de patrimonio cultural, patrimonio inmaterial y usos de la ciudad.

² Sobre el tema conocen bien los residentes de Venecia, Madrid, Oporto o Barcelona. En Cuenca, los vecinos de ciertos barrios ya lo están viviendo.

HISTORIA SOCIAL DE LAS PALABRAS / LENGUA Y CULTURA

LA HUMILDE POESÍA DEL CANGUIL

Oswaldo Encalada Vásquez*

Durante mucho tiempo, la etimología y el significado del término *canguil* fue un misterio. Se dice que se trata de un ecuatorianismo. Así lo afirma el *Diccionario académico*:

canguil. 1. m. Ec. Especie de maíz de grano pequeño y duro, especial para hacer palomitas.

En nuestra cultura encontramos noticias que están, al parecer, más para despistar que para aclarar (no por deseo de los autores, sino por falta de una adecuada investigación y de un análisis prolijo). Es lo que ocurre con el gran lingüista que fue Humberto Toscano, citado por Carvalho-Neto (1964):

Canguil. Para Toscano, no es palabra quichua, aunque parezca ser ecuatoriana, de algún idioma indígena. Su antigua acepción quiteña y que ahora parece haberse perdido aquí, fue la de «baile de indios que consiste en saltitos acompasados». Agrega Toscano que dicho baile era muy conocido en Quito, hace unos cien años, y que lo bailaban también, además de los indios, las señoras encopetadas, descalzándose para ello. (p. 114)

La opinión de Toscano es de las primeras décadas del siglo XX. Estamos seguros de que hubo ese baile *con saltitos* (como los que da el canguil, por cierto, en la olla donde se lo revienta); pero lo que ocurre aquí es tan

C

evidente y tan cegadoramente claro, que asombra que no se haya percatado de esto el notable autor. Ese «baile con saltitos» es una metáfora de lo que ocurre con los saltitos del canguil, y por eso al baile se lo denominó así. ¡No al revés!

Otro elemento que abona a nuestra hipótesis es que el canguil ya fue descrito muchos antes de los cien años de los que habla Toscano.

Veamos, pues, qué pasó con los escritores anteriores.

Juan de Velasco (2014), que escribe en el siglo XVIII, dice: [Entre los diversos tipos de maíz está el] «*canguil*, chico, algo duro, puntiagudo, que tostado hace especie de confitura» (p. 160).

Contemporáneo de Velasco es el sacerdote, también jesuita, Mario Cicala: [Para elaborar el mote patasca] «la gente ordinaria utiliza toda clase de maíz, menos el morocho y el *canguil de la palomita ...*».

De la segunda especie de maíz llamado *palomita*, es decir, *pequeña palomita*, solamente la he visto usar de una manera, y es poniendo los pequeños granos de este maíz sobre la ceniza bien caliente, otras veces en tiestos con fuego lento por debajo, para que revienten; y cosa graciosísima lo que sucede, el grano se abre por una sola parte, luego de haberse hinchado como una grande y gruesa avellana, y se divide en dos partes iguales sin separarse ni romperse, cada parte se envuelve al revés quedando la cáscara escondida dentro, y la médula muy blanca enteramente por fuera, formando cada parte un globito, o mejor, un hemisferio redondo, de suerte que parecen dos hemisferios unidos, al mismo tiempo, cada uno por su media cáscara; y así luego se lo come, y es sumamente delicado, suave, fino y muy sabroso con aquel pequeño sabor dulce que tiene por sí mismo el maíz. Así lo he probado. Pero me aseguran que otros usos más nobles y exquisitos

hacen en la ciudad de Riobamba, del maíz palomita, los que ignoro y por ello los omito. (2004, pp. 431-432)

Y ya en el primer año del siglo XX encontramos lo que dice el padre Lobato:

Canguil. «Maíz vidrioso, pequeño, termina en espina, se abre como rosa al tostarlo o freirlo, muy rico». (p. 50)
En lo que nadie discute es que el maíz (en todas sus variedades) es de origen americano. De aquí salió el canguil para conquistar el mundo, y en cada lugar y en cada lengua adquirió un nombre conspicuo, especial y muy descriptivo. Veamos, solo a modo de ejemplo, algunas de estas designaciones:

Belice: *poporocho*

Bolivia: *pororó* y tanto en Brasil como Bolivia: *pipocas*

Chile: *cabritas, palomitas*

Colombia: *crispetas, maíz pira*

Costa Rica: *palomitas de maíz*

Ecuador: *canguil*

España: *popcorn, rosetas, crispetas, roscas, palomitas*.

Aclaremos que la palabra *crispetas* no está registrada en el *Diccionario académico*, pero intuimos que puede ser una derivación del inglés «crisp», que significa «crujiente». En Aragón se lo llama *pajaretas*.

Junto a estas designaciones conocidas y generales (dentro de algunos países o regiones) encontramos también definiciones más «locales», como estas:

C



El canguil como grano y el canguil ya reventado

C

Canquil. Una variedad de maíz muy fino que al tostar revienta y se abre en forma de rosa» (Torres, 2002, p. 255).

«El canquil, cuyos granos se abren como jazmines, al tostarlos» (Cordero, 1984, p. 182). Y Tobar Donoso (1961):

Canguil. Admitido ya, y para honra nuestra, como maíz muy estimado.

Lástima que no se haya definido esta palabra, o sea maíz que sometido a tostadura revienta y forma *palomitas*, palabra que sí está definida como roseta de maíz tostado o reventado.

En algunas artes se llaman *flores* a las *palomitas*» (1961, p. 60).

«Las blancas violetas del canquil» (Crespo Toral, 1946).

Ahora bien, en varias de las formas citadas, lo que se percibe es la presencia de una metáfora (*palomitas*, *rosetas*, *cabritas*, *roscas*, *jazmines*, *flores*, *blancas violetas*).

Otro elemento que se debe tener en cuenta es que *canguil* no es palabra española. Sobre este tema ya había opinado Toscano, para quien «no es palabra quichua, aunque parezca ser ecuatoriana, de algún idioma indígena» (en Carvalho-Neto, 1964, p. 114).

Lo cierto es que *canguil* sí es palabra quichua. Lo que ocurre es que se trata de un elemento compuesto de dos partes significativas muy claras.

Para adentrarnos en la etimología de esta palabra ha sido —y no solo ahora— de enorme utilidad el gran trabajo que hizo Glauco Torres en su *Lexicón etnolectológico*. Esta obra, editada en tres volúmenes (2002), es una fuente insustituible de información sobre el quichua y ha sido la herramienta que nos ha permitido columbrar la etimología y el significado original de la palabra que hoy nos interesa.

Los dos componentes son *canqui* y el segundo es el sufijo *-li*.

Dice Torres: *canqui*: «Frutos tiernos en estado lechoso» (p. 255). Y sobre el sufijo señala que *-li*, significa: «comenzar a..., empezar a...» (p. 47).

Rescatamos lo de «estado lechoso», lo que nos lleva, forzosamente, al color blanco (ya presente en *palomitas*, *jazmines*, *violetas*). Aquello de «frutos tiernos» nos dice que, por efecto del calor, el grano de canquil se abre como si estuviera tierno. Si a esto agregamos la presencia del sufijo, entonces entendemos que el conjunto nos dice que el canquil, al ser reventado, comienza a mostrarse como frutos lechosos.

Como se puede ver, también el quichua apela a la metáfora, con el mismo derecho y con el mismo éxito que las otras lenguas.

En el siglo XIX, Juan León Mera, al hablar del valor y la riqueza del quichua dice:

La lengua quichua es una de las más ricas, expresivas, armoniosas y dulces de las conocidas en América; se adapta a maravilla a la expresión de todas las pasiones, y a veces su concisión y nervio es intraducible a otros idiomas. Merced a sus buenas cualidades, no hay objeto material o abstracto que no anime con vivísimos colores e imágenes hermosas y variadas. A veces, un solo nombre compuesto encierra tantas ideas, que en español, por ejemplo, hay necesidad de muchas palabras para expresarlas. (s. f., p. 19)

Solo con la finalidad de cerrar todos los portillos a las dudas y perplejidades, presentamos otras palabras donde se hace presente el sufijo *-li*, ya mencionado. En la provincia de Bolívar, cantón San Miguel, parroquia Régulo de Mora, existe un cerro llamado *Changuil*. Se lo interpreta como sitio donde comienzan a mostrarse los cactus espinosos, pues *chanqui* significa cacto espinoso de los Andes, según Torres (p. 419).

Chihuil (conocido también como *chibil* o *chigüil*) = que se elabora cuando el maíz comienza a mostrarse maduro.

Pinguil (apellido), de *pinqui* = salto, baile. *Pinguil*, el que comienza a bailar o saltar.

Tenguel, formado por *tingui* = reunir, reunión, juntar. Tenguel es el sitio donde comienzan a juntarse los ríos. Efectivamente, el río Tenguel está formado por la unión de la Enramada y el río Coca. Tenguel es cabecera parroquial del cantón Guayaquil.

Referencias

- Carvalho-Neto, P. (1964). *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cicala, M. (2004). *Descripción histórico-física de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Biblioteca Ecuatoriana «Aurelio Espinosa Pólit».
- Cordero, L. (1984). *Estudios botánicos*. Universidad de Cuenca.
- Crespo Toral, R. (1946). El jubileo del maíz. *Revista Tres de Noviembre*, 106. Concejo Cantonal de Cuenca.
- Encalada Vásquez, O. (2002). *Diccionario de toponimia ecuatoriana*. CIDAP-Universidad del Azuay.
- Guevara, D. (1972). *El castellano y el quichua en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Lobato, J. (1901). *Arte y diccionario quechua-español*. Lima, Imprenta del Estado.
- Mera, J. L. (s/a). *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, I. Clásicos Ariel.
- Real Academia Española. (2013) *Diccionario de la lengua española*, edición en línea: <https://dle.rae.es/>
- Tobar Donoso, J. (1961) *El lenguaje rural en la región interandina del Ecuador*. Publicaciones de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- Torres, G. (2002). *Lexicón etnolectológico del quichua andino*. Cuenca, Ediciones Tumipampa.
- Velasco, J. (2014). *Historia del Reino de Quito-Historia natural*, Editorial JG.

*Oswaldo Encalada Vásquez. Narrador, crítico y ensayista en temas antropológicos y lingüísticos. Doctor en Filología por la Universidad de Cuenca, miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Ha publicado 45 libros en cuento, novela, ensayos y en literatura infantil. Exdocente y actual investigador de la Universidad del Azuay.

LOS DÍAS PASADOS / CAPÍTULOS SECRETOS DE LA CULTURA CUENCANA

EL ENCANTO DE LA BREVEDAD

Marco Tello*

A finales del siglo XIX y principios del XX se intensificó en Cuenca el fervor por las letras. En dos generaciones sucesivas, los poetas retomaron una tradición sustentada en la fe y en la hermosura del paisaje. La inclinación provenía de la segunda mitad del siglo XVIII. Quienes aún militaban en la escuela romántica compartieron un momento de contemporaneidad con los anticipadores del modernismo y el posmodernismo, movimientos que, avanzado el siglo XX, tendrán su mayor representante en Alfonso Moreno Mora (1890-1940).

La tendencia a poetizar la realidad se ha manifestado en todas las expresiones estéticas. En cuanto creadores, tanto los pintores como los músicos y los artesanos han poetizado en sus obras, mas, a los poetas se les ha reservado la misión de impregnar huellas perdurables en la configuración de lo cuencano. Aquí nos interesa recordar que algunos cultores de la lira alternaron el poema y el relato. No en obras magnas, sino en cuadros narrativos que confirman el encanto de la brevedad nos han legado su visión del mundo y la existencia. Podremos distinguir ciertas características en los textos seleccionados y resumidos de cada grupo arriba referido: «Final de una velada», de Miguel Moreno

C



Edgar Reyes, Iglesia de San Sebastián, lápiz sobre papel (sketchbook), 26 x 21 cm, 2022



Edgar Reyes, Hospital San Vicente de Paúl, lápiz sobre papel (sketchbook), 26 x 21 cm, 2023

C

(1851-1910) y «El diez de agosto de 1809 en la aldea», de Remigio Romero León (1872-1944).

«Final de una velada», de Miguel Moreno

Una noche había fiesta en casa de los Vivar, familia noble, acaudalada. Susana, la hija, que cumplía dieciocho años, cautivaba a los asistentes por su belleza. Cuatro jóvenes recién llegados se disputaban la compañía de la cumpleañera para el baile. Entre ellos, Carlos y Luis la cortejaban. El preferido resultó ser Carlos, para enfado de Luis, quien llevaba un año pretendiéndola. A fin de no enturbiar el festejo, los cuatro amigos resolvieron salir con disimulo para evitar complicaciones.

Avanzaron por la calle Bolívar hasta la iglesia de los padres jesuitas, frente a la cual se detuvieron al observar entreabierto el portón y oscuro y desolado el interior. Entonces, Carlos propuso una apuesta liberadora de tensiones: seis botellas de champaña a quien se atreviera a penetrar en la iglesia y fijara un clavo en el altar mayor. Dudaron todos, por el rumor de que en la noche se escuchaban en el templo voces de ultratumba y los fantasmas cobraban forma en las tinieblas. Sin embargo, decidido a demostrar su valentía, Luis asumió el tenebroso desafío. Entró muy resuelto y sus pasos se fueron apagando hasta desvanecerse en el silencio. Se encaramó y logró fijar el clavo con fuertes golpes de martillo que resonaron bajo las altas bóvedas. Los amigos lo esperaron, pero como demoraba más de lo previsto, entraron sigilosos y contemplaron con espanto el cuerpo del temerario Luis en lento balanceo. ¿Qué había sucedido?

Una vez ganada la apuesta, Luis intentó apresurar la retirada, pero sintió al instante una fuerza misteriosa que lo sujetaba del brazo, y no alcanzó a darse cuenta de que había clavado en las tablas la manga del sobretodo,

***Marco Tello** (Sigsig, 1944). Docente, ensayista y columnista. Doctor en Filología por la Universidad de Cuenca. Miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Ha publicado cuatro libros sobre literatura y lenguaje. Ejerció la dirección editorial de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay y del Archivo Nacional de Historia, sección del Azuay. Entre 1979 y 2009 fue profesor en la Universidad del Azuay y decano de Filosofía. De 1966 a 2010 mantuvo una columna en diario *El Tiempo*. Desde 1978 escribe para la revista *Avance*. En 2000 fundó y dirigió la revista *Coloquio* de la Universidad del Azuay.

porque el terror paralizó su corazón. Días después, Susana salía del templo llorosa y enlutada.

«El diez de agosto de 1809 en la aldea», de Remigio Romero León

(Este cuento está narrado en primera persona)

Aprovechando la celebración de la fiesta patria, decidí huir del bullicio urbano y cabalgué hasta una aldea donde se había preparado la recordación de la fecha en que ardió el primer fuego libertario. Animado por una mezcla de sensaciones, observé el cielo azul y percibí el aire diáfano; escuché extasiado la alegría contagiosa de los pájaros sobre el vaivén de los maizales; los aldeanos se mostraban muy joviales, en traje dominguero, y alcancé a oír un cercano repique de campanas.

Lejos de constituir una abstracción, descubrí que la patria era todo este conjunto de maravillas. Llegué tarde a los festejos de la aldea, pero no descuidé mis deberes de cristiano practicante y ciudadano. De regreso, tampoco dejé de visitar a un leal amigo, Juan de la Cruz, anciano labriego empobrecido. Su choza se divisaba en medio de un bosque de capulíes. Retamas en flor la guarnecían y había carrizales a orillas de un arroyo. Luego de servir como soldado, los años le habían sumido en mil desgracias. Las últimas fueron dar sepultura a todos los que amaba y llegar completamente solo al borde de la muerte. No obstante, tuvimos tiempo para dialogar acerca de la fecha cívica. El antiguo soldado se entusiasmó tanto que me preguntó si podría legar su propiedad a la patria. Pero tras una breve vacilación, descubrió que la patria era su choza y el pedacito de tierra en donde reposaban sus seres queridos. Y en un rayo de lucidez, decidió dictar el testamento en favor de la administración del cementerio.

L

LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

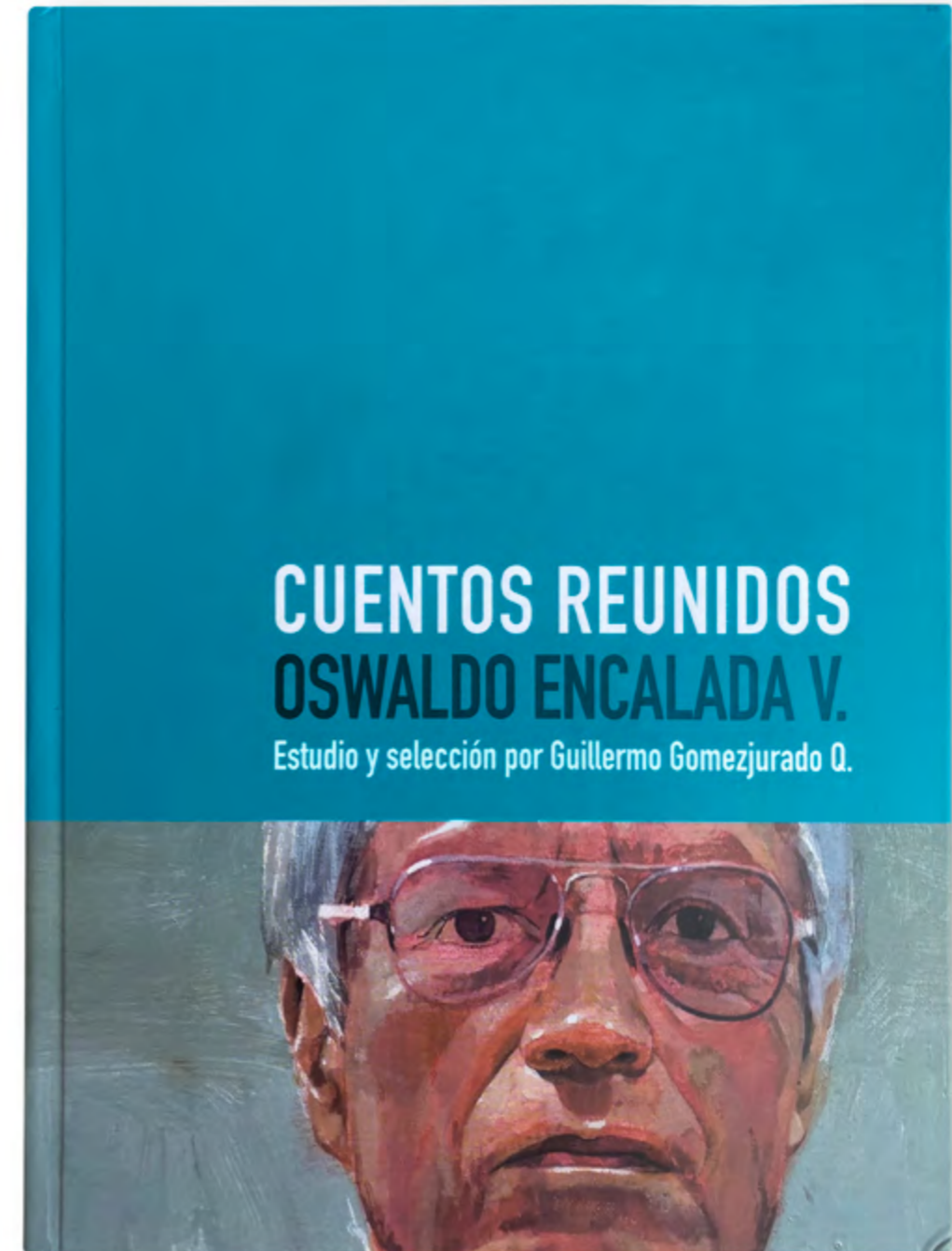
EL GABINETE DE CURIOSIDADES DEL DOCTOR ENCALADA

Guillermo Gomezjurado Quezada*

En algo similar a las colecciones que los sabios naturalistas preparaban con los objetos recolectados del mundo, en la repisa que agrupa la obra de Oswaldo Encalada (Honorato Vásquez, Cañar, 1955) se reúne una curiosa variedad de saberes: diccionarios de toponimias, inventarios humorísticos, trabajos sobre el folclor, la superstición y la mitología, investigaciones sobre la cultura popular, el regionalismo o la lengua y estudios críticos sobre las formas breves en la literatura, colecciones de microcuentos, relatos escritos a la manera de *Las mil y una noches* o de los bestiarios y varios volúmenes de cuentos infantiles.

Sin embargo, no solo es esta diversidad de materiales e intereses la que invita a ver la obra de Encalada como un gabinete de curiosidades. Lo hace también el pronunciado uso del seriado como método ordenador de gran parte de sus libros, una cierta voluntad arqueológica en sus investigaciones y una notoria fascinación por formas de pensamiento alejadas de la razón occidental.

A todo esto hay que sumar la propia figura de autor, que tanto recuerda a la del estudioso y coleccionista. Como una especie de monje laico en la era de la reproductibilidad técnica y las redes sociales, Encalada



Portada de *Cuentos reunidos*, de Oswaldo Encalada V., Dirección Municipal de Cultura, Cuenca, 2022



Edgar Reyes, *Paisaje de Barabón*, acuarela sobre cartulina, 21 x 15 cm, 2021

L

—sin redes ni *smartphone*— es un investigador silente y tenaz que orbita sobre un mismo terreno, a veces a través del trabajo investigativo, metódico y riguroso, y en otras mediante la ensoñación escrita de imágenes.

Dicho esto, quizá pueda resultar interesante acercarse a la obra de Encalada como quien se interna en el taller de un *bricoleur*, en donde es posible reordenar provisionalmente sus materiales, efectuando cruces entre sus libros sobre mitología ecuatoriana y sus relatos, entre sus estudios sobre poesía y su literatura infantil; no como se lo ha hecho a menudo, cuando se ha considerado su narrativa, sus investigaciones y sus relatos infantiles como líneas que avanzan de modo paralelo y que nunca se cortan.

Un ejemplo interesante de los cruces que se pueden generar entre estas líneas se lo encuentra ya en 1978, cuando Encalada presenta su tesis de grado, *El haiku en la vanguardia hispanoamericana*, en la que estudia *Un día* (1919) de José Juan Tablada y los *Microgramas* (1926) de Jorge Carrera Andrade, dos libros que funcionan como galerías que exponen —en el centro de una página en blanco, a través de las delicadas filminas que logran generar un ajustado puñado de líneas versales— pequeñas imágenes-movimiento donde han quedado apresadas la rana al saltar al charco o una libélula a la que le ha latido de pronto su corazón de fósforo.

Seguir las reapariciones de estas imágenes de lo mínimo en los textos de Encalada —como huellas que perviven de distintas maneras, en diferentes registros de escritura— es tarea provechosa y da una muestra de las posibles relaciones que puede trazar el lector si se arriesga a leer esta obra, superando las usuales divisiones entre investigación y literatura. Remitámonos, para ello, a uno de los poemas de Tablada que estudia nuestro autor:

LA ARAÑA
Recorriendo su tela
Esta luna clarísima
Tiene a la araña en vela.

Sobre este poema, Encalada dice: «Lo evocado por el haiku es, en primer lugar, la tela de araña y luego una luna muy grande, luna llena de las que suelen aparecer en las noches diáfanas de nuestros campos» (1978, p. 25).

Hasta aquí, como puede notarse, Encalada hace una descripción bastante apegada al poema. Poco después, sin embargo, aparecen unas pocas líneas que, si bien continúan el comentario del texto de Tablada, lo hacen ya bajo un régimen más libre y juguetón, más cercano a lo narrativo que a lo descriptivo:

esta luna llena de metal brilla en la tela al moverse con el viento y mantiene en vela a la pobre araña que, encandilada, no puede dormir por el mismo brillo, o porque al moverse *la tela y el fulgor, la araña cree que en su red ha atrapado a algún insecto de luz y trata en vano de atenzarlo desplazándose de un lado para el otro de su tela.* (p. 25, el énfasis es mío).

Pero eso no es todo. Demostrando aquello de que «toda forma guarda una vida y de que el fósil no es ya simplemente un ser que ha vivido, sino un ser que vive todavía, dormido en su forma» (Didi-Huberman, 2009, p. 302), lo realmente llamativo es que tres décadas después, este segundo comentario, hecho al pie de un poema, retorne tras haber desaparecido por completo de la obra de Encalada, y aún tiemble, soñando con ampliarse, tal como lo hará, efectivamente, cuando el autor lo retome con modificaciones en una de sus historias de Jarislandia, «La estrella fugaz y la araña».

El cuento relata lo siguiente:

Una noche, cuando casi toda la gente bichita del bosque se ha ido a dormir, la araña Carolina se ha quedado en vela remendando su red destruida por los embates del viento. En esto está cuando de pronto levantó la cabeza y miró el cielo. Todo era un maravilloso manto de oscuridad donde reinaban los reflejos de las estrellas. Estaba en esa

contemplación cuando alcanzó a ver un punto de luz que cruzó el cielo hasta perderse en el horizonte. De inmediato sintió la araña en el interior de su diminuto pecho, una ambición muy profunda.

Quería hacer una tela de araña para atrapar ese insecto, porque estaba segura de que las estrellas no eran más que bichitos de luz que se estaban quietos, mirando la tierra, o que volaban de vez en cuando. Se imaginó que esos bichitos eran mejores que las ordinarias moscas y animalillos que atrapaba en su red junto al suelo. Su carne estaría hecha de luz y sus humores con humedad de estrella, puesto que en el cielo se alimentarían únicamente de claridad.

[...] Por lo que al día siguiente, apenas despertó, se fue hacia el árbol de eucalipto más alto. Sabía que su tela debería quedar muy arriba, solo de ese modo podría atrapar un bichito de luz [...]. *Desde entonces, la araña pasa casi toda la noche en vela, sosteniendo con una patita el hilo que deberá vibrar cuando caiga una estrella fugaz. A veces el viento pasa con fuerza y la araña se emociona muchísimo porque cree que de ese mismo modo se ha de mover cuando caiga su presa.* (Encalada, 2007, pp. 25-27, el énfasis es mío).

La idea, pues, es ver en el fragmento del relato una ampliación de «La araña» y del pequeño comentario hecho por Encalada al pie de este poema. Vale subrayar, en ese sentido, que el trayecto que ha seguido la imagen *leída* hasta llegar a la reelaboración del motivo en el cuento —con ciertos cambios: la luna por la estrella fugaz, por ejemplo— ha pasado antes por la atención del lector, el estudio y comentario del texto e, inclusive, un período de aparente olvido —o latencia—. Así pues, tal y como a veces ocurre que «un mito sea una metáfora desarrollada en una historia» (Encalada, 2013, p. 52), en este caso el escritor se ha apropiado de la imagen del poema, ampliándola en un cuento. Pero, más curioso aún es que en su texto narrativo, intacto, quizá como un centro de irradiación, aún sobreviva y lata el corazón de una imagen.

Al respecto, no quisiera dejar de recordar aquello que Kenneth Clark sostenía sobre la valoración crítica, cuando veía en su impulso fundamental un modo de mantener la mirada fija en una obra que ha generado fascinación, tras la desaparición de la sensación estética inicial, fundamentalmente evanescente (citado en Fu-Tuan, 2007, p. 130). Y lo hago, ante todo, porque me parece que es factible apreciar, tanto en los comentarios críticos de Encalada sobre las formas breves de Tablada y Carrera, como en su cuento infantil «La estrella fugaz y la araña», tentativas concretas por renovar ese efímero efecto que dichas imágenes causan en un lector creativo.

De esa manera, el ejemplo presentado aquí da cuenta de la forma en que este autor se demora sobre una imagen amada, haciendo uso de su *derecho de proseguir* (Lévi-Strauss, 2018, p. 34), de continuar el rastro de lo que esta le sugiere a través de dos formas y registros diferentes, vivificando y volviendo a hacer circular imágenes. Quizá —con este ejemplo— se logre también evidenciar los posibles cruces entre investigación y producción literaria que puede generar quien se interne en este singular gabinete de curiosidades y se permita rastrear, liviana y libremente, los desbordes, las pervivencias, las interferencias posibles en este territorio. Sea, pues, una invitación para que el lector ingrese al universo del doctor Encalada y ante tal *ecología de saberes*, reclame su *derecho de proseguir*, de *soñar*.

(Algunos argumentos que se presentan en este artículo proceden del ensayo: «Lo que recubre la crisálida. Primeras notas para una introducción a la narrativa de Oswaldo Encalada», estudio introductorio a los *Cuentos reunidos*, obra editada por la Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento, GAD de Cuenca, 2023) y en «Salvaguardar el bosque, restituir las imágenes. Notas en torno a las *Historias de Jarislandia* de Oswaldo Encalada», revista *Pucara*, 34(1), Universidad de Cuenca, 2023, pp. 78-91).



Edgar Reyes, *Retrato de Daniel*, lápiz de color sobre papel (sketchbook) 26 x 21 cm, 2023

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Encalada, O. (2022). *Cuentos reunidos*. Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento del GAD de Cuenca.
- Encalada, O. (1978). *El haiku en la vanguardia hispanoamericana (Tablada-Carrera)*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Cuenca.
- Encalada, O. (2007). *La casita de nuez*. Editorial El Conejo.
- Encalada, O. (2010). *Mitología ecuatoriana. Un acercamiento a la riqueza inmaterial de nuestras culturas*. Corporación Editora Nacional.
- Fu-Tuan, Y. (2007). *Topofilia*. Editorial Melusina.
- Lévi-Strauss, C. (2018). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Tablada, J. (2010). *Un día. Poemas sintéticos*. Edición para internet.

Guillermo Gomezjurado Quezada (Cuenca, 1993). Escritor y crítico. Estudió Lengua y Literatura en la Universidad de Cuenca y Literatura comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona. Tiene una maestría en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha publicado artículos en varias revistas literarias.

DOMINIO NÓMADA / ESCRITORES INVITADOS

DE VERAS, OLIVERIO

Eduardo Milán*

1. Con una primera edición en 1954 y una segunda en 1956, a la que Oliverio Gironde agregó varios de los poemas más representativos del libro, *En la masmédula* es todavía hoy una obra rara de la poesía latinoamericana, cuya posición oscila entre ser objeto de culto de poetas y lectores interiorizados del fenómeno poético y texto de obligada referencia entre los que configuran nuestra vanguardia. El libro de Gironde ha sido situado por la crítica entre los pilares de nuestra lírica «fundante», para parafrasear un título de un reconocido texto crítico de Saúl Yurkievich¹, aunque resulte un pilar tardío, publicado cuando la vanguardia latinoamericana —enmudecida en la América Latina de habla española— había resurgido dos años antes en Brasil, en 1952, con el nombre de poesía concreta. Pero en el caso del libro de Gironde, lo tardío no quita lo eficaz. *En la masmédula* nunca es lo que muchas tentativas de reflatar recursos de vanguardia terminan por ser: parodias o, en el mejor de los casos, homenajes a la vanguardia cuando la vanguardia ya no está en acción, en el entendido de que la referencia a la operatividad o su falta, en el caso de ese movimiento, depende aquí de su encuadre histórico, no sólo latinoamericano sino general.

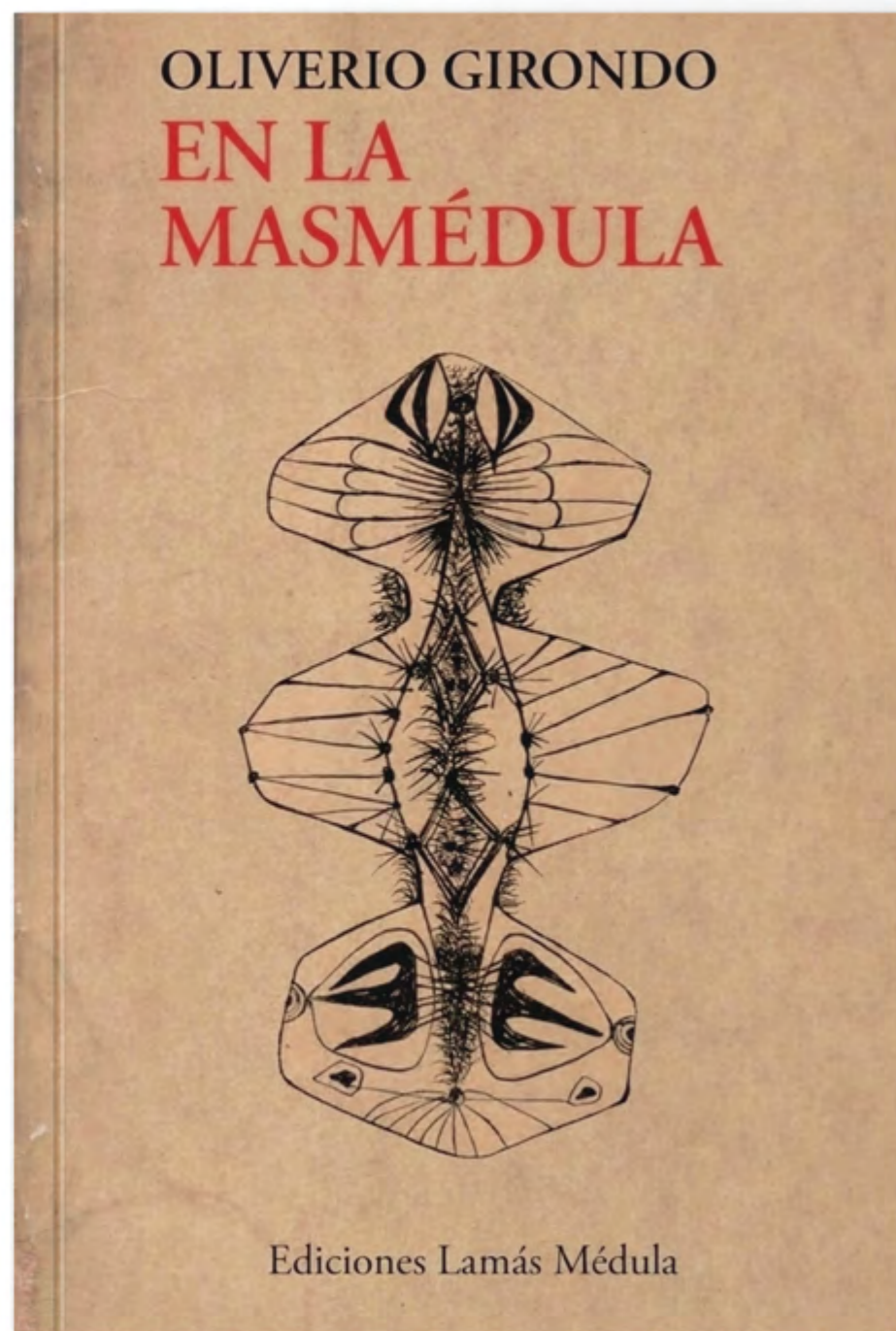
¹ Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Ariel, Barcelona, 1964.

A/L



Oliverio Gironde y Norah Lange en «La Recalada», Tigre, Buenos Aires, c. años 40

A/L

Portada de la primera edición de *En la masmédula* de Oliverio Gironde, Buenos Aires, 1954

En 1930 ya no hay vanguardia histórica. Hay resonancias, un efecto que no se perdió durante el siglo pasado ni en los momentos de verdadera negación de los repertorios formales vanguardistas, como si el espíritu de la vanguardia, anticipatorio por naturaleza estética, emergiera de tanto en tanto como un acto de presencia de una cierta memoria que ya no puede ser soslayada. Y más aún: como si sólo una medida distancia histórica pudiera situar ese fenómeno y su verdadera importancia para el arte. Tal vez así lo vio Gironde, poeta ligado tempranamente al espíritu de la vanguardia histórica, y quizá fue ese ver a la distancia lo que le dio esa visión que a veces parece encarnar *En la masmédula*. Lo obvio ya ha sido explicado más de una vez: *En la masmédula* significa estar situado en la médula mayor, en el tuétano del fenómeno poético, ahí, en su esencia. «Esencias y médulas» pedirán para el poema los poetas concretos de São Paulo, en alusión no sólo a una característica de despojo del material poético a utilizar en los textos, también es una referencia explícita a la configuración de un poema sin elementos accesorios, concepción que los poetas brasileños sostendrán al pie de la letra en sus creaciones. La distancia de la euforia histórica de la vanguardia parece haberle permitido a Gironde ver lo esencial: no el fenómeno ni el bulto, no la apariencia ni el modelo, sino la almendra, la mandorla del poema, la sustancia animada, lo que lo hace a la vez que le permite ser lo que es. Y lo que se niega a ser traducido, la referencia última antes de la nada, un fantasma, el de la nada, que planea casi sistemáticamente sobre los productos históricos de la vanguardia. Es una distancia de mirada que en lugar de exteriorizar adentra, un tiempo que permite caer no en los extramuros o en las fronteras del texto sino en su centro profundo, si es posible utilizar esta palabra en referencia a los textos de *En la masmédula* que parecen inaugurar, en la poesía latinoamericana del siglo XX, una forma de poema sin centro, una forma del discurrir poético más que del construir, más un estar formal en medio del poema que una fundación del mismo: una forma del seguimiento. Un seguimiento especial: la tradición poética no es lo seguido, es el texto el que se sigue como si fuera una entidad autónoma literal sin principio ni fin.

Del mismo modo que Mallarmé descubre la arbitrariedad de la forma poética de fachada, un descubrimiento de lo obvio que es una crítica a la convención, Gironde descubre que la medida poética es también una convención, aunque aquí, en esta convención de la medida, resida la asimilación tradicional del poema a una manera de organizar el o los versos. En rigor no hay verso sin medida o, mejor dicho, el verso es la medida, el momento de la medida que adquiere sentido en la repetición. En Mallarmé como en Gironde ya no se trata del verso tradicional considerado como unidad de ritmo y forma. Se trata de organización del lenguaje a partir del sentido y no de la forma o a partir de asociaciones de sentido dadas por las asociaciones significantes, por parentesco eufónico de las palabras, esto último verdaderamente palpable en Gironde. *En la masmédula* lleva a la evidencia el mecanismo último de la palabra poética que descansa sobre un soporte estrictamente material. Es la materia significativa, no el concepto, lo que permite que el entramado lingüístico adquiera sentido. Es el poema moderno el que evidencia esa característica poética esencial: su descanso en su propia materia, su posibilidad desde la materia y no antes de la materia verbal. El verbo moderno en poesía es posible desde el reconocimiento explícito de la realidad material del lenguaje. No hay implícitos: hay evidencia de los soportes básicos o no hay poema. Y esos soportes básicos son muy simples: son los soportes de similitud lingüística, como si hubiera que juntar el capital verbal y hacerlo jugar en espacios de cercanía. No se trata solamente de hacer resaltar el orden aliterativo del lenguaje como sostén de la mecánica formal. Hay un más allá del recurso que es un más acá: son las palabras similares en su forma las que resaltan, no las letras, y resaltan por inmediatez una de otra. Esa evidenciación de la materia puede volverse tema del poema, puede ocupar el lugar de una tematización soslayada por inoperancia histórica cuando ya los temas caros a la poesía tradicional han perdido significación. Esta reducción de lo elaborado a lo esencial, esta desconceptualización del sentido para re-generarlo a partir de un «grado cero» material, estos rituales iniciáticos que reconocen la imposibilidad de iniciar lo ya iniciado, pero registran el empecinamiento tradicional en la insistencia de lo mismo, son procedi-

mientos puntuales de *En la masmédula* cumplidos sin drama ni tragedia o dramatizados desde una subjetividad que domina la escena del poema. El poema no apunta a un drama porque se niega a representar lo que no hay. Y al no haber drama, la misma representación se pone en entredicho. Pero algo, en última instancia, parece exigir representación. Algo que ya no es una identidad en crisis frente al mundo —ese es el drama barroco para Benjamin—, algo que es un resto o una desintegración resultante, todavía, de aquella crisis: el yo, que Gironde asimila con el hablante del texto:

YOLLEO

Eh vos
Tatacombo
Soy yo
Di
No me oyes
Tataconco
Soy yo sin vos
Sin voz
Aquí yollando
Con mi yo sólo que yolla y yolla y yolla
Entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos...

Al desintegrarse como entidad homogénea ese yo textual ya incapaz de ordenar el mundo y reflejarse en él según la lógica de identidad diferencial sujeto/objeto, el yo se vuelve puramente agente de enunciación lingüística, «figura» del poema, palabra resemantizada que adquiere legitimidad únicamente por contexto: una palabra entre las otras palabras. Y por esa nueva significación comunitaria que adquiere puede, como cualquier palabra en carácter sustantivo, ser elevada a categoría de tema. «Yolleo» es uno de los poemas más ambiciosos del libro. El sentido de la tematización del yo es la puesta en relación del principio de identidad del sujeto en proceso de desintegración con una entidad mayor, Dios, sin duda, que va delineando su carácter ontológico mediante tres variables de una palabra-valija (palabra creada por la unión de dos o más vocablos, en general con carácter sustantivo): «tatacombo», «tataconco» y, por último, «tatatodo», donde la idea de totalidad última es alcanzada luego de la graduación formal de las enti-

dades: combo —lo combado— y cóncavo. El motivo del poema es ya clásico en la modernidad posromántica: el tema del lugar del hombre o, en otros términos, el de la «retirada» de los dioses o el de la «muerte de Dios».

No sólo se trata de una cuestión trascendente o metafísica para Gironde en cuanto al lugar humano resultante de esa ausencia. Se trata de una cuestión posicional en cuanto al lugar del poeta, en cuanto al lugar del lenguaje poético y en cuanto al lugar del poema. Gironde no participa de la *hybris* de un Huidobro. No puede proclamar con soltura creacionista: «El poeta es un pequeño Dios». Por una razón simple: *En la masmédula* no propone alternativas de creación poética ni alternativas de visión de mundo: habla desde la disolución del poema, trabaja en una zona de inestabilidad asumida.

En todo caso, el libro de Gironde reorganiza materiales dispersos sin proponer una sustitución. Está más cerca de una «realidad» descarnada y sin razón utópica por delante. Sin drama, sí. Y sin lamento.

2. Oliverio Gironde muere a los setenta y seis años, el 24 de enero de 1967, once años después de la publicación de la edición definitiva de *En la masmédula* en 1956, cuando Gironde tenía sesenta y cinco años. Es su último libro publicado en vida. Lo que se dice un verdadero «libro de madurez». Y, sin embargo, no lo parece. Y no sólo por el espíritu experimental que revela esta poesía que, leída desde hoy, dista mucho de ser una poesía de factura impecable, «redonda», hecha para sobrevivir a su autor. Por el contrario, *En la masmédula* está más cerca de resultar una obra imperfecta, con altibajos en sus treinta y siete poemas, se vuelve inmediatamente previsible en su mecanismo. Son poemas que, en su mayoría, repiten el mismo esquema de escritura: parten de una proposición —la que sea: Gironde derriba, entre otras cosas, la noción de lenguaje específico del poema, incluyendo aquí la noción de léxico específico, de modo que cualquier comienzo es bueno, ya que la felicidad del poema no reside en el comienzo sino en la posibilidad de desarrollo que sostenga—, esa proposición se combina siguiendo algunas de sus posibilidades de actualización, no todas, en función de un «encuentro» de significación que, a su vez, se vuelve a combinar

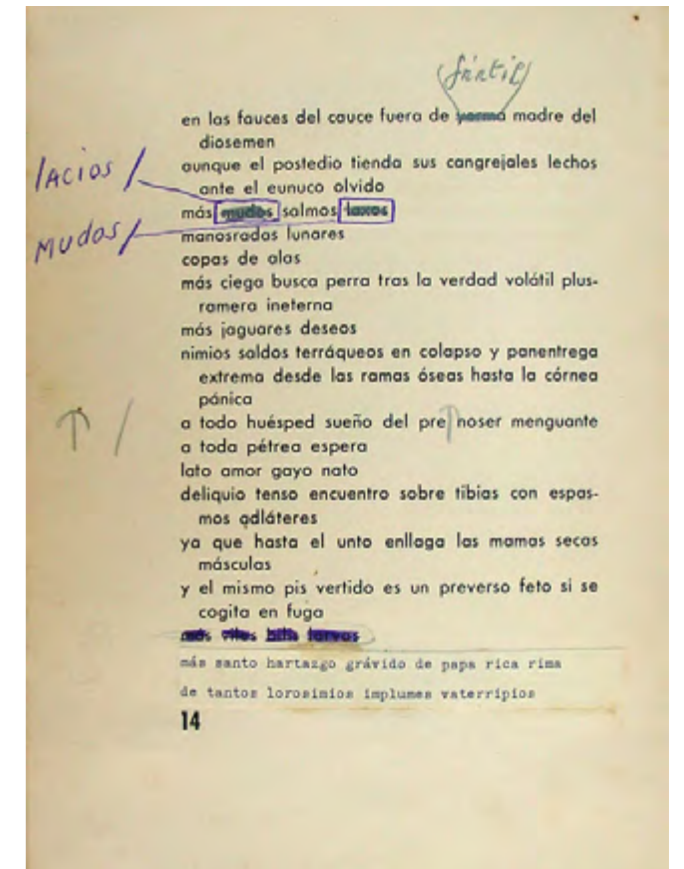
A/L

y, de repente, por una misma razón aleatoria, el poema se suspende. Y no sólo se suspende de acuerdo con la intuición de Paul Valéry de que los poemas no se terminan sino que se abandonan. La intuición de Valéry tiene la fuerza de regla general que abarca lo genérico. En el caso de *En la masmédula*, los poemas se suspenden literalmente (valga la metáfora y la obviedad): cesó el aliento poético, el poema ya cumplió con su trayecto, el hablante logró su cometido. En cualquier caso, aunque hay excepciones como este final de «Trazumos»:

pero la luna intacta es un lago de senos que se bañan tomados de la mano,

un verdadero «cierre» de tipo creacionista, aunque el poema, como todos los del libro, no tenga puntuación escrita—, esa suspensión textual que se reitera obedece más a una lógica de concepción del poema que a un juego de final abrupto. En efecto, parecería que el poema para Gironde no es ya la contención de un final previsto por el autor, pero sorpresivo para el lector, o la pausada construcción de una rúbrica feliz, o la fijación de un último gesto. El poema está más cerca de ser una cuestión de medio, una cuestión que «ocurre» en el medio, un acontecimiento situado entre dos polos inoperantes en cuanto a su significación trascendente: un inicio, vinculado a la noción genésica de «origen», y un final, vinculado a la noción metafísica de postergación infinita de la muerte mediante el recurso poético de una última condensación, «broche de oro» que entrega al lector la totalidad del sentido del texto y que, por esa metáfora, «vence» temporalmente a la muerte. Lo que le importa a Gironde en cuanto a concepción del poema es lo que ocurre durante el transcurso de la travesía textual. Principio y final se desconocen o son previsibles, es igual. En esta concepción del poema como entidad «entre» sí hay una metáfora de una concepción de la existencia en cuanto posibilidad. Del mismo modo que la vida no se justifica en la muerte sino en la vida misma, el poema no

*Eduardo Milán (Rivera, Uruguay, 1952). Poeta, ensayista y crítico literario radicado en México desde 1979. Es autor de más de cuarenta títulos entre libros de poesía, ensayo y varias antologías que dan cuenta de su sostenida reflexión sobre la poesía iberoamericana contemporánea. Ha colaborado con varios medios gráficos, entre ellos la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, donde fue columnista regular entre 1987 y 1992. En 1997 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes.



Correcciones a *En la masmédula*. Fuente: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes

adquiere justificación al final ni al comienzo, cuando el nacimiento.

La suspensión al final de los poemas, más que abismar al lector lo repliega al adentro textual, lo obliga a volver sobre sus pasos, devuelve su mirada a la anterioridad. Dicho de otro modo, el no ver un final es condición de un rever, de un estarse adentro viendo. Nobleza no: rever obliga. Creo que eso es lo que quería el último Gironde.

(Este ensayo apareció originalmente en el libro *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, Universidad de la Ciudad de México, 2004. Se reproduce aquí con la expresa autorización de Eduardo Milán).



«LA NOVELA POLICIAL ME PERMITE HABLAR SOBRE EL MAL, LA HUMANIDAD Y SUS ZONAS GRISES»

[ENTREVISTA AL ESCRITOR JUAN PABLO CASTRO RODAS POR YANKO MOLINA*]

*Viernes 30 de agosto de 2024, 10:00,
UDA Café*

Al entrar al edificio vuelve a sorprenderme el ambiente diáfano. Desde fuera solo se ve una fachada anodina en medio de otras similares, todas con almacenes que ofertan servicios sin pretensiones: licorerías, bodegas, peluquerías. El ruido es molesto: autos que aceleran y pitan, vendedores ambulantes, peatones que se empujan sobre las veredas estrechas. Pero al cruzar la puerta todo es diferente, un mínimo zaguán da paso a una escalinata repleta de la luz natural que la llena desde el tragaluz del techo. Todo está muy limpio, como recién trapeado. Las macetas lucen helechos y geranios que continúan en los descansos de los tres pisos que se deben subir para encontrarse con la sonrisa de Juan Pablo Castro Rodas, que me invita a pasar a su departamento.

Adentro, los muebles y los adornos parecen escogidos uno a uno, minuciosamente. Hay cuadros, sobre todo grabados, pero también pinturas; los muebles y las figurillas parecen haber merecido la especial atención de un decorador atento. Incluso sorprende algún detalle excéntrico —las cortinas con estampado de cebra—

dentro de la sobriedad general. Apenas nos sentamos me ofrece un vermut que va a preparar en la cocina. Al regreso, y ya mientras lo tomamos, empezamos a conversar.

JUAN PABLO EN MICRO

Juan Pablo Castro Rodas (Cuenca, 1971). Escritor, profesor universitario, Doctor en Literatura Latinoamérica por la Universidad Andina «Simón Bolívar». Ha escrito teatro, poesía, ensayo, cuento, novela. Algunos de sus libros han ganado importantes premios nacionales. *Crueltes cuentos para niños viejos* (Premio «José Félix López», Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, 2015), y las novelas *Los años perdidos* (Premio «Joaquín Gallegos Lara», Municipio de Quito, 2014), *La curiosa muerte de María del Río* (Premio «Miguel Donoso Pareja», Guayaquil, 2016) y «Joaquín Gallegos Lara», Municipio de Quito, 2016), *El jardín de los amores canibales* (Premio Universidad Central, 2020) y *Mizuko, los niños del agua* (Premio «Aurelio Espinosa Pólit», 2022). En la Casa Editora de la Universidad del Azuay publicó su más reciente novela: *La máscara del alacrán* (2024). Se desempeña como profesor en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador.

YM: Juan Pablo, tú has escrito nueve novelas, dos libros de cuentos... Pero tu primer libro es un poemario: *El camino del gris*. ¿Cuál es tu relación con la poesía?

JPC: Si es que te diese la respuesta intelectual, te diría que «la poesía es el género que más respeta el lenguaje, es la posibilidad de la aventura más maravillosa y plástica de la lengua y, por lo tanto, todos los escritores, todos los novelistas, somos un poco poetas», pero quizás la respuesta es que uno entra a la poesía como la primera forma de enfrentarse con sus emociones: el amor, el odio, el aburrimiento. Esos primeros versos son intentos de entender qué pasa en la cabeza, en el corazón.

En *El camino del gris*, además, ahora que lo recuerdo, hay algunos versos escritos para mi padre, que en ese tiempo era una ausencia, en los que soy yo

mismo desdoblado, jugando en el espejo. Como escritor siempre he tenido una búsqueda poética. En ese sentido, mi primer libro no me produce —ahora que hacemos una lectura arqueológica— tanta vergüenza como habitualmente suele pasar con los escritores que se arrepienten de su primigenia aventura lírica.

YM: Tu padre, Eddy Castro, hacía teatro...

JPC: Sí, claro. Además, tiene algunos libros de poesía. Los tengo ahí [*señala la biblioteca a sus espaldas*]. La primera noción artística que tengo de mis papás está vinculada al teatro, a una obra que se llama *La autopsia*, de un dramaturgo colombiano, Enrique Buenaventura. Cuenta la historia de una pareja: un médico forense y su esposa. En la noche reciben una llamada telefónica. Es el comienzo del drama, los diálogos entre él y ella, la duda sobre si el médico debe ir o no a la morgue. En cierto punto de la pieza teatral se descubre que la autopsia que debe realizar el padre es la de su propio hijo. Cuando vi esa obra, y puesto que mis padres eran los actores, sentí que yo era ese hijo. Fue una sensación espeluznante. La obra se estrenó en el teatro Carlos Cueva Tamariz de Cuenca y desde entonces viví fascinado, pero también aterrorizado por el universo misterioso del teatro, los camerinos, los trajes, las máscaras, el maquillaje.

YM: Tu madre, Raquel Rodas, además, fue una intelectual feminista, con quien tuviste, me parece, una relación más cercana y más profunda

JPC: Sí, una relación profunda, alegre, intelectual. La recuerdo siempre como un ser humano excepcional, una mujer aguda y comprometida con las causas humanistas, y lectora. Amaba tanto leer. La primera etapa, cuando yo era niño, hasta los 12 años, cuando vinimos de Cuenca a Quito, mi madre estaba vinculada a la docencia y a la actuación. Daba clases en el colegio Manuel J. Calle y en la Universidad de Cuenca, y participaba en el grupo de teatro Ñucanchic, que dirigía mi padre, Eddy Castro. Luego, ellos montaron una fundación cultural que se llamó «El Tablado» en la casa donde vivíamos, de manera que, de un día para otro, mis hermanos y yo

E

tuvimos que dejar nuestras habitaciones para que se convirtieran en salas de exposición o espacios para los teatrinos, y nos mudamos a una casa sobre el cine 9 de Octubre. A mis padres les parecía una empresa maravillosa donde había cine, títeres, una galería de arte, una cafetería... Años después, cuando ya vinimos a Quito, y mis padres se habían divorciado, mi madre empezó a actuar de manera más consistente como feminista y escritora. Así que la recuerdo en dos momentos diferenciados: uno de la infancia, más lúdico y teatral, y otro más tarde, incansable y tenaz, cuando comenzó a investigar el mundo de las mujeres indígenas y a escribir sus biografías emblemáticas, dedicadas a Dolores Cacuango y Tránsito Amaguaña.

YM: ¿Por qué vinieron a Quito?

JPC: En el 82, mi padre trabajaba en el Teatro Universitario en Cuenca, y recibió una invitación de Ulises Estrella, que era muy amigo suyo, para que dirigiera el cine de la Universidad Central. Para entonces, Quito ya era para mí un espacio hermoso, asociado a las vacaciones. Nosotros veníamos un año sí, otro año no, siempre en agosto a un Quito luminoso, azulél. Antes de mudarnos, mis padres habían montado una obra infantil con la que vinimos recorriendo Cuenca, Cañar, Bolívar, Chimborazo y Tungurahua en el carro Cóndor que teníamos, y terminamos en Quito. Fueron unas quince funciones. Yo también actuaba ahí y al final mi padre me pagó seis mil sucres. De manera que Quito representaba la alegría, el festejo e incluso una primera noción económica. Entonces, cuando Ulises le ofrece ese trabajo, no dudamos ni un minuto. Nos mudamos al barrio de Los Laureles.

Para mí, llegar a Quito fue una fiesta. Cuenca me parecía gris, helada. No tuve ninguna nostalgia con respecto a la ciudad o a la familia. Llegué al colegio Max Planck, fundado en los setenta por una pareja de aventureros únicos, que tenía un espíritu libre, y me sentí perfectamente acoplado. Nunca he sentido melancolía por mi ciudad natal. Al contrario, me he burlado, como por ejemplo a través de la voz de un personaje de la novela *La curiosa muerte de María del Río*, que dice «soy un escapado, un escapado a tiempo».

YM: Tus primeras novelas, *Ortiz* y *La estética de la gordura*, son extremadamente líricas, muy experimentales, una catarata verbal...

JPC: Cuando me preguntan cuáles son los primeros libros que me han impresionado, siempre pienso en *Crimen y castigo* de Dostoyevski y en *El Aleph* de Borges, que tienen una puesta en escena fantástica. Mi voluntad estética sería una suerte de diálogo entre el realismo y la fantasía, o una fantasía disfrazada de realismo. Sin embargo, mis primeras búsquedas no tenían nada realista. Yo nunca sentí el peso de retratar la sociedad, la cultura o la historia, ni de dialogar con mis referentes literarios. No pensé en mi familia ni en la pérdida de la inocencia como motivos estéticos. Lo único que tenía era una necesidad, una furia intuitiva por escribir, sin ningún objetivo concreto. En *Ortiz* había la idea de contar las percepciones de un narrador que fue construyéndose a base de una necesidad expresiva intensa, con una renuncia a crear un aparato temático. Lo único que sabía era que existía un personaje: Ortiz. En el caso de *La estética de la gordura* ya tuve conciencia literaria: esto va a ser un mundo de fantasía, pensé, en una ciudad nocturna, una orgía de travestis y seres fantásticos, gordos. Primaba la búsqueda de las palabras, de la expresividad explosiva y dramática, no tanto un proyecto intelectual.

YM: Mientras tanto, tú habías estudiado periodismo

JPC: Claro, cuando acabé *Ortiz* ya era licenciado en Comunicación Social, pero aún no había ido a España, donde hice estudios de cine. No me interesaba el periodismo. De hecho, cuando hice una pasantía en *El Comercio*, solamente duré un día. El agobio de ese mundo de la prensa diaria me pareció insoportable. Después de esa experiencia decidí terminar mi tesis y marcharme a Cuenca, a dar clases en la universidad. Desde entonces he vivido de la docencia. También he ganado algunos premios literarios en el Ecuador, lo que me ha permitido tener algunos ingresos para solventar ciertas comodidades.

E

YM: En las primeras novelas, me dices que no te interesaban los referentes culturales. Sin embargo, en tu siguiente novela, *La noche japonesa*, hay unas referencias concretas a una juventud que se siente muy quiteña. Al mismo tiempo hay un cambio total en el estilo

JPC: Fíjate que a lo largo de mi vida siempre he tenido esa disyuntiva, y en algunas de mis novelas regreso a los códigos de *La noche japonesa*, que es como un pilar en mi creación; y muchas otras regresan a *Ortiz* o a *La estética de la gordura*. Esa tensión literaria siempre ha estado presente en mis libros. Así es como me he sentido cómodo. Las primeras novelas tienen vigor lírico y expansivo; en las siguientes, además de esa búsqueda estética, hay la voluntad de escribir algo más concreto. Luego de *La estética de la gordura* me pregunté ¿cuál es el siguiente paso? Imagínate qué ambicioso, qué delirante y qué ingenuo, pensando en el Ecuador. ¿Cuál será el siguiente paso?, como si aquí le importara realmente a alguien. Sin embargo, pensar en lo que está por hacerse, en lo que está por inventarse, es la única manera en que se puede entender el arte. Entonces pensé: voy a escribir una historia concreta, un juego literario con acciones, personajes y tiempos narrativos. No sabía bien cómo sería, pero —así son esas cosas hermosas, esas pequeñas mitologías de los escritores— en el momento en el que me llegó la frase: «He nacido para morir», supe que tenía una novela; ese fue el nacimiento de *La noche japonesa*. Lo que hice fue seguir esa frase, como se sigue una senda. Por supuesto, ahí el eco de Paul Auster es obvio, tanto que lo pongo como epígrafe y lo incluyo como personaje. Creo que en esa novela tengo la influencia de un escritor de manera más presente, pero como todo juego literario, luego mi novela sigue su propia vida. Cuando el personaje principal muere y continúa viviendo en otro plano del espacio se rompe el pacto hasta ese momento aparentemente realista.

YM: Si en *La noche japonesa* está Paul Auster, en *Carnívoro*, que es la siguiente novela que yo leí, está la presencia de Bolaño, o al menos de ese afán que había por esos años de contar la vida del escritor, de narrar el proceso de la creación

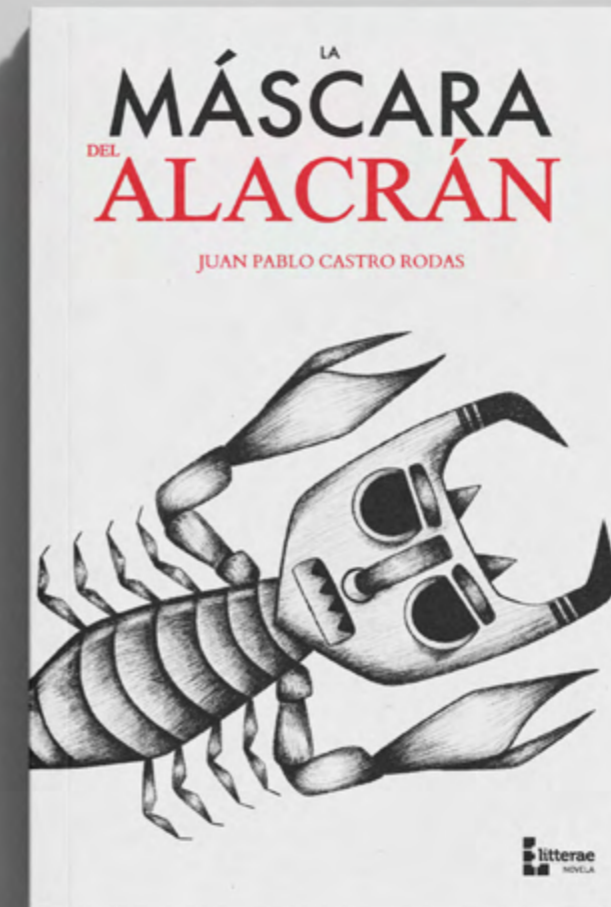
JPC: Yo no sé si sea un libro bolañiano. Leí a Bolaño con gusto, evidentemente, pero no con la admiración hiperbolizada de esos años. Tú sabes que los procesos de escritura a veces develan nuestros secretos, evidencian nuestras negaciones, porque así es como funciona la maquinaria del cerebro. Sin embargo, te diría que no hay un homenaje a Bolaño o una marca explícita de su mundo literario.

En mis libros hay escritores y otros artistas. Hay actrices, hay bailarines. Más allá de las conexiones que se puedan establecer con otros escritores, mi universo siempre ha sido ese. He tratado de escribir en función de lo que he conocido desde mi primera infancia. Mi mundo siempre ha estado vinculado al arte, para bien y para mal. Porque en el arte no solamente está la belleza, el esplendor, la magia, sino también las mentiras, las envidias, los silencios. Desde que fui niño me di cuenta del mundo horrible de los adultos. He retratado, con las licencias de la ficción, lo que emocionalmente ha estado impregnado en mi espíritu, mis primeros escenarios cercanos al teatro, al cine, a la literatura.

YM: Tú también haces teatro, eres dramaturgo. Publicaste *Los invitados*, un libro que contiene tres piezas teatrales

JPC: Y además actué. De niño, y luego en el Max Planck, participamos en una obra de teatro cuyos resultados fueron emblemáticos para nuestra pequeña historia del colegio: adaptamos *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht. Yo hice de Galileo y fue un éxito en esa época. Quedamos segundos en un concurso intercolegial. Y el tercero fue el colegio Fernández Madrid. ¿Quién crees que dirigía a las chicas del Fernández Madrid? ¡Mi papá! Mis padres ya estaban separados, pero nos veíamos todavía... Mi padre tuvo una reacción ambigua. Sentí el peso de su mirada, la sentencia silenciosa, tremenda.

Cuando escribí *Los invitados* opté por el teatro porque creí que esa era la forma de recuperar esa zona conflictiva y graciosa de las parejas, el diálogo, ese maravilloso tormento que significa diseñar la vida a partir de las palabras.



Portada de *La máscara del alacrán*, novela de, Juan Pablo Castro Rodas, Casa Editora de la Universidad del Azuay, Cuenca, 2024

YM: Mientras que en *Los invitados* hay una gran presencia del amor, en la siguiente novela, *Los años perdidos*, están muy presentes la amistad y el desamor

JPC: En *Los invitados* había ciertas preocupaciones muy concretas respecto a mi propia vida y a mi situación sentimental. Las piezas teatrales nacieron una noche que con mi expareja habíamos invitado a cenar a unos amigos, a las siete de la noche. Una hora muy concreta. Siete y cuarto ya te preocupas, pero bueno, es Quito... Siete y media, siete y cuarenta y cinco... Llegaron a las nueve y media. En ese lapso, ella y yo peleamos, nos reconciliamos, comimos, tomamos vino, hablamos y yo dije esto es el absurdo de la vida, como una obra de teatro.

A pesar de los años, de la madurez o la vejez, siempre he escrito con esa voluntad libre e imaginativa que tuvieron mis primeras novelas, aunque, creo, que he conquistado cierta conciencia literaria a la hora de enfrentarme a nuevos proyectos. En *Los años perdidos*, todos los capítulos que se desarrollan en Lisboa son producto de eso mismo, de la imaginación sin tregua. El motor de la literatura es precisamente la imaginación. En cambio, los paisajes del protagonista en Quito están vinculados a mi trabajo en la universidad, a los amigos que tengo; tomo cosas del mundo concreto y otras me las invento. Las novelas, en mi caso, representan los estados emocionales, las relaciones concretas con el mundo y también mis conquistas estéticas como escritor.

YM: Y con esa novela ganas todo... premios, la publicas en Alfaguara, donde todos aspirábamos a publicar en esos años. Parece ser un momento de consagración

JPC: Aquí no se consagra nadie, algunos creen que sí, pero es solamente una fantasía narcisista. El Ecuador es el país del silencio. Sobre la publicación en Alfaguara te diría que fue un momento de alegría y luego de decepción. Antes de publicar en Alfaguara todavía tenía la ceguera que te produce la esperanza, la ilusión de que si escribes puedes entrar al mundo editorial: lectores,

críticas, ferias de libros, etcétera. Todo fue como el breve aleteo de una mariposa. Tuve que esperar mucho tiempo para que Alfaguara me aceptara un manuscrito. Y es que Alfaguara representaba un salto simbólico. Gané una serie de premios, vendí más de ochocientos ejemplares de *Los años perdidos*, que en ese momento me pareció bastante bien. El libro fue bien editado, tuve alguna resonancia en los medios, otro aleteo de la mariposa. Y de pronto, Penguin Random House decide que Alfaguara se va de Ecuador. Te quedas en la nada. La dinámica del mundo te deja en la orfandad. Tuve una sensación de vacío total.

Por otro lado, constaté con dolor extremo que los libros no tienen resonancia. Estás en Alfaguara, ganas unos premios y crees que darás un salto en tu vida como escritor, pero no. Como en Ecuador no hay crítica literaria, nadie establece un mapa de su lugar en el mundo de la literatura. Te alegras unos días y luego, el silencio. ¿De qué te sirvió publicar en Alfaguara? Eso te baja a la realidad de un golpe y te dices: seguirás escribiendo por tu amor a la literatura, no porque vayas a lograr nada en el mundo concreto.

YM: Tú tienes una gran amistad con Javier Vásconez. Además, en *Los años perdidos* le haces un homenaje. ¿Hay una influencia, un proceso de formación junto a Javier?

JPC: Su influencia literaria, en términos estilísticos o estéticos, es difusa en mi obra. Lo que quise hacer, en esta novela concretamente, fue un homenaje a través de la oposición de un signo fundamental de su poética, la lluvia. Por eso —y lo sabía Javier desde que leyó el manuscrito—, cuando mi novela empieza con la frase «No llovía en la ciudad», establece una distancia con su novela, *El viajero de Praga*, que empieza con «Llovía en la ciudad». Así, mi novela se inscribe en otra capa de la realidad literaria.

En términos de amistad literaria le debo mucho. Desde siempre, nuestras charlas han sido prolíficas en libros, películas, series y la vida misma. He aprendido

E

mucho con él, con su mirada aguda, sin concesiones. Lo considero un amigo generoso, leal y furioso, como somos todos de alguna manera. De hecho, sospecho de los seres humanos, y de los escritores particularmente, que aparentan una felicidad eterna. En nuestro mundo, la furia es una posición estética.

YM: Luego viene *Cruelles cuentos para niños viejos*. Aquí yo encuentro que se manifiesta un Juan Pablo mucho más cercano al coloquial, a tu voz cuando conversamos. Un narrador socarrón, con un gran sentido del humor negro, lleno de anécdotas, con una visión muy punzante sobre la realidad.

JPC: Había escrito con tanta intensidad *Los años perdidos*, fue mi mayor apuesta literaria hasta entonces. Yo me creía realmente un escritor, daba clases en la Universidad y lo único que quería era volver corriendo a casa para seguir escribiendo la novela. Escuchaba fado, tenía el motor literario encendido por una ciudad que evocaba todo el tiempo (pasé varios meses con mi hermano Vladimir en Lisboa, con su esposa, Rosa, y mi sobrina Violeta, en el estrecho y hermoso Barrio Alto). Vivía como si fuera un portugués melancólico en Quito. Me inventé una Lisboa para vivir en ella, pensaba que era todo lo que debía escribir y de pronto, un día, se acabó la novela. Me quedé en la soledad y el vacío. Y seguía inundado de palabras.

Entonces vi la noticia de una niña ecuatoriana que se ahorcó en Castilla-La Mancha, porque vivía en soledad, le hacían *bullying* y me dije conozco historias de niños que se han suicidado». Ese motor de creación que seguía encendido por la escritura de la novela lo canalicé en los cuentos. Fue un proyecto de cuentos escritos febrilmente.

YM: Después vino *La curiosa muerte de María del Río*, que es una novela policial

JPC: Siempre he pensado que el género tiene que ver con una sensación del ritmo interno del cuerpo, uno escucha lo que el cuerpo te susurra. Yo quería escribir

un cuento sobre una persona que aparece muerta, y pensé que para esa historia debía haber una investigación. Cuando estaba en la página quince del cuento, me pareció que una novela empezaba a formarse, a vencer a ese cuento. Llegó Veintimilla, el detective, y seguí por el sendero de la novela policial, una novela en la que, más allá del aparato lógico, también está presente la conjetura, la ambigüedad, el punto ciego, como dice Javier Cercas.

Creo que la novela policial permite hablar, a partir de un crimen, sobre el mal, la humanidad y sus zonas grises, la injusticia, la corrupción, pero también de los valores humanos y los actos de reivindicación de esa humanidad.

YM: En *La curiosa muerte... vuelves a Cuenca*

JPC: Claro, poetas cuencanos en los que me inspiro. Además, ellos se reconocen. Y está la ciudad, algunos barrios, sus calles y casas coloniales, los sabores, los olores, y esa forma conservadora de mirar el mundo, encerrados en sí mismos, gozando la belleza de un paisaje en miniatura. Luego Veintimilla, el personaje principal, se va Guayaquil y después a Quito, así la historia se convierte en una *road novel*.

YM: A este policial le sigue el gran proyecto *El jardín de los amores caníbales*

JPC: Cuando *La curiosa muerte...* estaba siendo editada por Alfaguara, en Colombia (la mariposa todavía no desaparecía, pero estaría pronto a suceder), murió mi hermana Nathaly en Italia. Escribí a Bogotá para que incluyeran la dedicatoria. Esa novela está dedicada a mi hermana. A partir de su muerte, al menos por dos años no escribí nada. Fueron años de una sequedad absoluta. La desaparición de mi hermana, su ausencia, fue un desgarramiento total. Estaba entregado a ese dolor de manera absoluta, alejado completamente de la escritura. Seguía trabajando en la Universidad y completando mi doctorado en Literatura. Entonces, un amigo y compañero del doctorado, Juan Manuel Acevedo, me invita

a la Feria del Libro de Armenia. Fui allá, participé en mi charla, tomé café y aguardiente. A la mañana siguiente fui con una amiga a unas aguas termales a una hora de viaje. Y ahí, con la silueta oscura de un volcán al fondo del cuadro, entre los vapores y los cuerpos que flotaban sobre el agua, vino la frase: «Parece *El jardín de las delicias*». Esas palabras eran el inicio de una novela.

La escribí en siete u ocho meses, ya no dentro de esa mitología hermosa de *Los años perdidos*, cuando me sentía un escritor de verdad, un escritor que podía existir en el mundo concreto de «la República de las letras», como dice Vásquez, sino más bien con furia y desbordamiento, un ejercicio delirante que canalizaba el dolor por la muerte de mi hermana, y aquellas otras emociones que se encadenaban con el amor y el desamor. Fue un proceso tan delirante que, a veces, cuando alguien me comenta sobre un pasaje de la novela, no lo recuerdo. Estaba impulsado por una potencia creativa inagotable. Fue enormemente catártico, pero también estético.

En mi poética, la catarsis es fundamental. Soy un escritor intuitivo, voraz. Pero luego llega un momento de reposo y de conciencia estética. Me dije en ese momento: Tienes este texto, esta furia, este amor, pero vamos a crear aquí una estructura. En mi mapa mental de la estructura de esta novela yo imaginaba una serie de historias, unas más conectadas que otras, que funcionarían como la parte exterior del jardín: las flores, las pequeñas ramas que se juntan y abajo, en la tierra, un narrador que funcionaría como las raíces. Quería que las historias estuviesen desconectadas en la forma, pero entrelazadas en su base temática. Era un proyecto ambicioso, puesto que mi paisaje inicial era el Bosco, que es el maestro del caos, de lo infernal, de la lujuria y la expansión.

YM: Con *Mizuko, los niños del agua*, ganas el último premio que te faltaba, el Aurelio Espinosa Pólit de novela. ¿Qué significa en Ecuador ganar un concurso literario?

JPC: Recuerdo siempre a John Banville, un escritor al que admiro muchísimo, que decía algo así: ningún escritor escribe para ganar un premio, pero qué maravilla cuando recibes la llamada telefónica en la que te dicen que lo has ganado. Es un momento de regocijo, de emoción y de revancha. Es imposible pensar que uno no siente ese instante de reconocimiento como si fuese la totalidad, la cumbre, pero ese momento pasa, se desinfla, entre otras cosas, porque aquí todo se desvanece rápidamente. En Ecuador, un libro tiene una mínima resonancia, no hay crítica, ni reseñas, es como la onda de una piedra lanzada a un estanque, un mínimo movimiento de sus ondas y luego, nuevamente el vacío. Con un premio vives un momento de alegría, te gastas el dinero como si fueses un personaje de cine, vives otra vez el aleteo del insecto.

YM: El jurado que leyó la novela destaca la autenticidad de las situaciones y de la voz femenina. ¿Cómo fue apoderarse de esta nueva voz? Tomando el contexto de que ahora la voz femenina es valorada como una nueva expresión. Creo que todos estamos de acuerdo en que es muy justo que se le reconozca, luego de años de haber sido subvalorada. En el veredicto se destaca que la novela se inscribe en toda una nueva tendencia de rescatar voces y temáticas femeninas

JPC: Yo había querido ganar el Aurelio Espinosa desde hace muchos años. Había mandado varias novelas, la obra de teatro, un libro de cuentos, y nunca lo logré. Siempre tuve esa aspiración, desde que veía, con los ojos de la mitología, a Eliécer Cárdenas, que era el amigo íntimo con quien mi padre tomaba café en el diario *El Tiempo*. Yo tenía 7 u 8 años, y miraba a ese amigo de mi padre, con barba, que fumaba y hablaba de libros, y sentía que ese era el mundo de los escritores.

En esta ocasión, cuando leí la novela *El acontecimiento*, de Annie Ernaux, recordé que conocía varias historias sobre abortos. Pensé en hacer una serie de cuentos, pero cuando empecé a escribir, me percaté de que podía constituirse en una voz femenina, o varias

E





El autor firmando su novela en UDA Café. Foto: Andersson Sanmartín

E

voces que se dirijan a un sujeto masculino, a una silueta invisible. Y también pensé que, dada la coyuntura política, era un tema que podía funcionar en ese momento, y me dije por qué no voy a escribirlo yo. Decidí entonces travestirme, jugar a ser una escritora y participar. Tuve un grado de consciencia de lo que quería hacer, pero claro, eso es declarativo, porque finalmente hay que hacerlo, hay que conquistar la escritura. Las nociones técnicas que he logrado con los años las volqué en esta novela. Luego descubrí que podía potenciar la voz femenina que tengo, que es una herencia profunda de mi madre, y finalmente de las mujeres que a uno le habitan: las hermanas, las abuelas, las esposas, las amantes, las amigas. Todas esas historias podían convertirse en las fuentes primordiales. Y, sobre todo, aguzar el oído y el ojo, escuchar la realidad como si tuviese el ojo femenino.

Pienso que el aborto es un tema fundamental del debate civil, hay una fuerza femenina que reclama sus derechos a decidir sobre su cuerpo, que busca marcos jurídicos consecuentes. Y me digo, claro que puedo escribir una novela, estetizar un tema que, además, podría ganar un premio. Hago de esa decisión una proyección artística, un ejercicio de travestimiento, me enmascaro en las voces y las miradas femeninas que conozco. Es muy probable que el jurado de este concurso haya creído que se trataba de una escritora y por eso premiara el manuscrito.

YM: En *Mizuko...* hay muchas voces, varias mujeres que asumen una misma situación vital (el aborto) de muy distintas maneras, y que se sienten como personajes autónomos y fáciles de diferenciar entre sí

JPC: Esta novela debe ser, como proyecto literario, el más trabajado en términos técnicos. Y el éxito es que resulta ligero. Existe una minuciosa labor de composición para que las voces sean diferentes, para que los registros sean distintos, para que sus marcos culturales,

afectivos, simbólicos sean también diferentes. Ha sido una escritura minuciosa, con una mirada de ingeniero, pero también imaginativa y libre, como siempre.

Hay un elemento adicional. Cuando avanzaba en la escritura de la novela sentí que faltaba dotar de voz a los niños y niñas que no nacieron, como siluetas fantasmales o cuerpos sin carne. Busqué una referencia literaria con la que podría trazar una línea dramática, una especie de diálogo entre lo real y lo metafísico, y encontré en *La Divina comedia*, de Dante, ese coro de voces que, desde una zona liminal, cantan y celebran la muerte. Hay versos que tomé del poema y que las intervine arbitrariamente, las rescribí o las alteré en sus imágenes esenciales. De esta manera tracé un diálogo con el poeta y, como ves, regresé a los orígenes líricos de mi camino como escritor.

YM: Acaba de salir una nueva novela policial, *La máscara del alacrán*, con Veintimilla como protagonista. Y se edita en Cuenca. ¿Por qué volver a lo policial?

JPC: Más bien lo policial vuelve a mí. Usualmente me pasa que un tema me impone el género, como si la carne buscara el hueso. Antes de la pandemia, me imaginé la escena de un hombre que aparece muerto en la bañera de su mansión, con una mano que roza el suelo. Esa imagen me remitió al cuadro *La muerte de Marat*, de Jacques-Louis David. Y pensé: esta es una historia para el teniente Veintimilla. Tenía unas veinte páginas escritas, pero nos mandaron al encierro, entonces la abandoné. En esos años escribí *Mizuko, los niños del agua*. Hace un año, más o menos, nuevamente Veintimilla apareció, ahora con más ímpetu, y entonces la terminé de escribir de un tirón. Ahora, gracias a la generosidad de la Universidad del Azuay y su Casa Editora, sale a la luz. Dato mayor: para mí, como cuencano, resulta particularmente emocionante que me publiquen en mi ciudad que es, además, también la ciudad de Veintimilla.

Yanko Molina Rueda (Quito, 1975). Narrador y editor. Es autor del libro de cuentos *Los objetos frágiles* (Paradiso, 2010) y de la novela *En el cerco del sol* (Doble Rostro, 2017), y coautor —junto a Valeria Molina— del ensayo *El Santo vive en Matavilela* (Antropófago, 2013).

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

LA ESTETIZACIÓN DEL MUNDO Y LA PRISIÓN DEL BUEN GUSTO

Diego Jadán-Heredía*

Nada más ordinario que un conflicto entre vecinos. La insociable sociabilidad kantiana en su manifestación más vulgar y menos épica. Tal vez por este motivo, cuando este tipo de líos se han trasladado al cine han buscado la caricatura y el entretenimiento abonando a esa vieja idea de que la comedia es el género menos proclive a la experiencia estética: *The Great Outdoors* (1988), *The 'Burbs* (1989) o *Duplex* (2003), por poner pocos ejemplos. La argentina *El hombre de al lado* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2009) también narra un problema de este tipo en clave de comedia, pero la risa surge, no solo de *gags* visuales o situacionales, sino principalmente por la forma tan exquisita en que ilustra las tensiones entre dos formas de *ser-en-el-mundo*.

Leonardo Kachanovsky (Rafael Spregelburd) es un diseñador de objetos, muy conocido en su mundillo por haber ganado con su *Silla Kachanovsky* el premio «Silla del Año» en la prestigiosa Bienal de Estocolmo. Gran representante de lo que Lipovetsky llama el «capitalismo artístico», este esteta vive con su esposa Ana (Eugenia Alonso) y su hija Lola (Inés Budassi) en la única edificación construida en América por Le Corbusier: la Casa Curutchet, en La Plata, Argentina. Víctor Chubelo (Daniel Aráoz) vive en la casa de al lado y decide abrir una ventana en la pared medianera para que entren «unos rayitos de sol», el sol que le sobra a la

C/F



Fotograma de *El hombre de al lado* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2009)

C/F

familia Kachanovsky. Esta ventana representa mucho más que un elemento constructivo, es la apertura a lo desconocido, a lo incómodo, al *mal* gusto. Este es el nudo de la narración.

De Víctor conocemos casi nada, los directores Mariano Cohn (1975) y Gastón Duprat (1969) nos muestran que es un «laburante», vendedor de autos usados que, al contrario de Leonardo, representa el vulgar gozo de los impulsos y lo sensual. Su diferencia fundamental con los Kachanovsky no es económica —por lo menos la película no se concentra en eso— sino ética y estética. Leonardo y su esposa son recatados, moderados, aburridos, su *buen* gusto se mira en cada detalle de su casa y les interesa más la apariencia que la sustancia. El *gusto legítimo* que les caracteriza contrasta con el *gusto popular* de Víctor; esa noción que considera la continuidad entre el arte y la vida, entre la disposición estética y las disposiciones ordinarias; lo que Bourdieu llama estética popular.

Leonardo, en cambio, está convencido de que la disposición estética exige una relación distante y segura con los objetos designados socialmente como obras de arte. Su gusto es exquisito, así como su círculo de amistades. Le molesta la rusticidad de Víctor, «un *grasa* convencido, un pesado», pero en el fondo lo envidia. La ventana, al tiempo de mostrarle cómo vive su vecino, le hace ver lo que él no tiene y quisiera tener. Y es que, aunque son los Kachanovsky quienes se obsesionan porque se levante pronto la pared original, son ellos quienes espían la prosaica vida del *otro*. El ejemplo más claro es que la activa y salvaje vida sexual de Víctor les recuerda que ya son varios meses que ellos no han tenido sexo. Más razones para clausurar esa maldita ventana.

La Casa Curutchet, declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, tiene su propio protagonismo porque le da a la narración cinematográfica un sentido espacial distinto. Funciona como vaso comunicante entre esas dos formas de existencia, al tiempo de constituirse en una prisión de la que no quieren escapar

los Kachanovsky. Por eso no solo ven amenazada su intimidad por la construcción de la ventana sino la integridad estética de su cotidianidad. Esa sensación de vivir en un objeto de arte.

La creación del arquitecto suizo guarda una paradoja. Fue construida a mediados del siglo XX, en el marco de la llamada arquitectura moderna, arquitectura racionalista que buscaba lo estético en la función. *La machine à habiter* de Le Corbusier significaba que la vivienda debía funcionar para vivir; todo ornamento o elemento superfluo debía ser eliminado. La belleza funcional de sus construcciones buscaba la armonía con la forma de vida de sus habitantes. Por supuesto, esa forma de vida no podía ser cualquiera. Setenta años después, la Casa se ha constituido en un objeto de contemplación intocable en donde quienes la habitan o usan se acomodan a un espacio que ya no es compatible con las necesidades contemporáneas ni con su moral.

A Le Corbusier le obsesionaba el color blanco y eso no era casualidad. El blanco impoluto de las amplias paredes y pilares de la Casa tenía una razón de ser ética/estética. En la «Ley de Ripolin», el último capítulo de su *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925) realiza un alegato a favor de este color por su relación con la moral:

Piensen en los efectos de esta ley: cada ciudadano deberá reemplazar sus tapices y sus damascos con una capa de pintura blanca: limpiemos la casa [...]. Si la casa es toda blanca, el dibujo de las cosas se separa sin transgresión posible, el volumen de las cosas aparece con claridad [...]. El blanco de cal es absoluto, es extremadamente moral. [...] Admitase un decreto que prescriba que todas las habitaciones de París se encalen. Digo que sería una obra policiaca de gran envergadura y una demostración de una altísima moral, signo de un gran pueblo.

No sorprenderá que, en aquel tiempo, el arquitecto del racionalismo fuera prolífico en artículos racistas y antisemitas para revistas del fascismo. En todo caso, la Casa se construye en un momento de la historia en



La Casa Curutchet, vivienda unifamiliar diseñada por Le Corbusier y construida en La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, entre 1949 y 1953. Foto: Arthur Duarte

C/F



Leonardo (Rafael Spregelburd) y Víctor (Daniel Aráoz), en *El hombre de al lado*

el que se daba un proceso de estetización de lo útil; un arte revolucionario «para el pueblo», que debía crear bienestar para la mayoría: el paradigma funcionalista.

Parecería, entonces, que a los Kachanovsky, Víctor los amenaza como al arte moderno lo amenazó lo kitsch, el arte del capitalismo artístico. La graciosísima escena en la que Víctor le regala a Leonardo una escultura, *El Origen*, elaborada por él mismo con balas de nueve milímetros y púas e inspirada en «la concha» de su madre, y Leonardo se ve obligado a exhibirla, es el momento en el que el gusto popular le gana la partida al gusto legítimo.

Pero es más que eso. La vida de los Kachanovsky en la Casa Curutchet resulta un vestigio de una época que la realidad supera. En el *capitalismo transestético*, las esferas artísticas y económicas se imbrican al tiempo en que las antiguas jerarquías artísticas y culturales se desestabilizan; es el momento de la estetización de los mercados de consumo:

Un mundo transestético, una especie de hiperarte donde el arte se infiltra en las industrias, en todos los intersticios del comercio y de la vida corriente. El dominio del estilo y la emoción pasa al régimen «híper»: esto no quiere decir belleza perfecta y consumada, sino generalización de estrategias estéticas con fin comercial en todos los sectores de las industrias del consumo (Gilles Lipovetsky, *La estetización del mundo*, 2014).

En este contexto, nada escapa a esa estetización: antiguas cárceles se convierten en centros culturales; fábricas en galerías; monasterios en hoteles; construcciones históricas son restauradas para formar parte de *city tours* y modernizadas para que funcionen

en ellas cadenas de ropa o cafeterías *chic*, pero no para ser habitadas. En este caso, lo que intenta hacer Leonardo va en contra de la hegemonía de la estética del consumo.

Los temas que aborda explícita e implícitamente *El hombre de al lado* también han sido visitados en otras obras de la filmografía de Cohn y Duprat. Estos cineastas argentinos, con casi tres décadas de producciones, son realmente prolíficos; es difícil seguir su ritmo y estar al día en la revisión de sus películas. Sin embargo, vale la pena destacar, entre sus obras, a *El ciudadano ilustre* (2016), una comiquísima historia sobre un consagrado premio Nobel de Literatura (Oscar Martínez) que regresa a su pueblito de origen décadas después de haber emprendido la *aventura* europea cuando solo aspiraba a ser escritor. *Mi obra maestra* (2018), dirigida solamente por Duprat, en la que se burla del mundo del arte y sus excentricidades. En los últimos años, la dupla de cineastas ha incursionado en la producción de series para la plataforma *Star Plus* (ahora *Disney Plus*): *El encargado* (con tres temporadas, una serie que merecería un ensayo propio), *Nada* y *Bellas artes* (con una temporada cada una); todas ellas pueden leerse como diferentes dimensiones del mismo fenómeno contemporáneo: el capitalismo artístico y la estetización del consumo.

En *El hombre de al lado*, además de tener un guion bien estructurado y preciso, la Casa Curutchet permitió que sus directores puedan hacer larguísima secuencia, de hasta ocho minutos, sin cortes, lo que le da una inmersiva continuidad y la sensación de naturalidad que solo el teatro permite. Al ser su única locación, pues todo ocurre entre esas blancas paredes enclaustrantes, el espectador también se siente preso de esa obra de arte y mira en la ventana la posibilidad de lo otro.

* **Diego Jadán-Heredia**. Profesor de la Universidad del Azuay. Su campo de investigación es la filosofía política, filosofía de la religión y estética. Dirige la Cátedra Abierta de Filosofía «Bolívar Echeverría» y es parte del Grupo de investigación de Teoría, Historia y Epistemología del Diseño de la Universidad del Azuay.

LA MIRADA DE LOS OTROS / VISITANTES EXTRANJEROS DE CUENCA

«LOS RÍOS SE ATRAVIESAN COMO UNA TRAMA ACUÁTICA DE SONIDO Y HUMEDAD»

Gabriela Gutiérrez Ovalle*

Ayer hablé con un joven entrenador de perros de rescate. Contó por largo rato en qué consistían las prácticas y los adiestramientos para que un perro pudiera entrar en una zona de desastre bajo escombros y encontrar posibles víctimas humanas sin sucumbir a ningún tipo de distracción o desvío.

El perro se entrena para que una vez que encontró cuerpos humanos, se quede en la zona y ladre indefinidamente hasta que un rescatista logre llegar al lugar para extraer a las personas o a los cuerpos. Dijo que en la UNAM está el mejor simulador de escombros que hay en Latinoamérica.

Los perros son, como sabemos, de una fidelidad infinita. Pueden desarrollar una disciplina que, al parecer, supera por mucho a la de los humanos. A veces los perros mueren en esta ardua tarea.

Vienen recuerdos aislados de Cuenca. Patricio Palomeque bailando, extendiendo sus brazos sostenido en un pie y desplazándose dueño de su espacio en la galería Proceso/Arte Contemporáneo que él dirigía en aquel entonces. Mientras sonaba una música de rock que, sin poder aseverarlo, me recuerda a PJ Harvey,

V



La artista mexicana Gabriela Gutiérrez Ovalle en la apertura de su exposición *Cercados* en la galería Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca, 19 de febrero de 2015. Archivo de la artista



Obras de la exposición *Cercados* de Gabriela Gutiérrez, galería Proceso / Arte Contemporáneo. Archivo de la artista

V

el personal del lugar desplegaba mis obras alrededor de los muros. Después de dos semanas de retraso por razones aduanales, mi obra finalmente había llegado a Cuenca.

La galería era un espacio largo cuya pared se quebraba un poco por el medio. El salón se curvaba sutilmente sin que esto pudiera afirmarse como una curvatura lo suficientemente definida para poder nombrarla. Era algo que uno más bien descubría en el momento del montaje. Un rectángulo mínimamente curvado y oscuro, alumbrado con luz artificial.

Ese espacio estaba dentro de un centro cultural que parecía tener las funciones de un teatro o cine con un área amplia de recepción y un pequeño bar «retro», iluminado con un toque íntimo que remitía a la Bella Época, tapizado de imágenes y fotos en los muros. Ahí había una mesa donde todos los días se reunían un par de veces quienes dirigían el lugar junto con algunos artistas residentes. En cada silla estaba impreso el nombre de cada miembro de ese reducido clan o club de amigos unido por un fin común que era el arte y sus posibles manifestaciones y desarrollo en el lugar.

Se bebía un tipo de licor fuerte y dulce. Se hablaba de las noticias del día, se imaginaba, se planeaban proyectos, se discutía, se bromeaba. Una complicidad cálida les cobijaba.

Recuerdo que cuando avisaron que había un retraso, me planteé la disyuntiva de permanecer o regresar a México y dejar que se montara la expo sin mi presencia.

En el momento me sentí desarmada al no tener el respaldo de mi obra que justificara mi estancia en Cuenca. Hablé varias veces con Eduardo a México para pensar qué podría hacer mientras decidía si me quedaba o regresaba.

Ofrecí una presentación apoyada en la proyección de un librito virtual que hablaba un poco de mi relación con el campo y mi padre, y a la vez cuestionaba los

sistemas de producción seriada que utiliza el mercado dominante. Dentro del libro recuerdo una parte donde hablo de cómo me intimidaban los perros del campo por su cualidad nerviosa e inestable.

Finalmente decidí quedarme a esperar a que mi obra llegara y fue ahí donde empezó el viaje envolvente del estar en Cuenca. Caminar sus calles atravesando ríos de vez en vez. Los ríos se atraviesan como una trama acuática de sonido y humedad. Una presencia que sostiene la vida del lugar. El clima que es como un limbo indefinido, una zona media, brumosa, donde a cada rato en las caminatas aparecen capillas e iglesias. La gente lee junto al río o se abandona al sueño despreocupada.

Al llegar a Cuenca me invitaron a un restaurante de comida succulenta. Me sentí un tanto observada con esa curiosidad de saber quién era la recién llegada. Recuerdo, casi enseguida el comentario de Fernando Baena diciéndome después de comer: «toma un sendero y vete a caminar». Yo sin saber bien qué responder acepté y salí caminando a aventurarme por la enigmática ciudad. Con su clima indefinido y brumoso, sus iglesias, y el cielo espeso.

Más tarde, Cristóbal Zapata me llevó a tomar una cerveza a un bar donde se reunían artistas locales. Intentamos hablar, sin éxito, debido al exceso de ruido. Patricio Palomeque me acompañó también en una ocasión a un recorrido por la ciudad nocturna iluminada. Tuve la oportunidad de conocer su estudio. Recuerdo unos enormes lienzos que trabajaba sobre el piso.

Muy pronto me sentí integrada de una manera tan natural y espontánea. Conocí pedacitos de las vidas cotidianas de ese pequeño grupo de amigos: Una comida en casa de Cristóbal, Silvia y sus hijos, el asado en casa de Lethy Vernaza y Ariel Dawi, Fernando Baena y Ana Gimein, artistas de performance y artes vivas, residentes en Cuenca desde hacía ya varios meses. Las largas conversaciones cuando nos conocimos a pesar del resfriado de Anna. Breves momentos con José Luis Corazón, Marcelo Andrade, Gabriela Bernal. La salida al mercado con Carlos Vásconez y Mónica Merchán. Era



Marcelo Andrade y Gabriela Gutiérrez, en la apertura de *Cercados*. Archivo de la artista

V

impactante ver a los puercos asados enfilados junto a las mesas de comida en ambos bordes del mercado. Un día de campo frente al río durante la semana de la feria del agua [Carnaval], donde la gente tira cubetas de agua a los transeúntes por la calle. Todos se mojan, juegan y se vuelven niños de repente (algo impensable en Ciudad de México). En Cuenca la gente se acerca a los ríos y pasa el día ahí.

El montaje y la exposición llegó y fue como un evento al que acudíamos para celebrar el habernos conocido. Al ver mi obra ahí desplegada como un gran mosaico lleno de diferentes representaciones de rejas y cercos sentí una especie de extrañamiento. Era tan ajeno a lo que había experimentado durante mi estadía en el lugar.

Al final llegó el momento de regresar.

De nuevo el perro aparece en el aeropuerto de Quito, en la sala de espera de regreso a México. De pronto se escucha mi nombre en el parlante donde se solicita mi presencia en una sala.

Los soldados y la gente de seguridad me preguntan por qué viajo sola. ¿Qué fui a hacer a Cuenca? Los perros entrenados para detectar droga se pasean conducidos con sus entrenadores mientras abren mi maleta y revuelven mis cosas. Yo explico que fui a exponer en Cuenca.

Mire. Aquí están los folletos de la invitación.



Registro de performance de Gabriela Gutiérrez, galería Proceso / Arte Contemporáneo. Archivo de la artista

* **Gabriela Gutiérrez Ovalle** (Ciudad de México, 1961) es artista plástica y visual. Ha sido becaria del FONCA y del Sistema Nacional de Creadores en México. Desde 1990 ha realizado más de veinte exposiciones individuales y ha participado en más de treinta muestras colectivas en su país y fuera de él. En 2015 presentó su exhibición *Cercados*, en la galería Proceso de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay. Trabaja y reside en México.

«¿PUEDE SOÑARSE A SÍ MISMA UNA CIUDAD?»

Juan Cristóbal Mac Lean E.*

Llegué a Cuenca la primera vez, lo recuerdo muy bien, al anochecer de algún día del año 2015. ¡Hace tanto ya! Esa vez llegaba invitado a un muy buen encuentro poético, el maravilloso Festival de la Lira. Y todavía una segunda vez, pocos años después, volví a Cuenca, viajando por tierra desde Quito, donde había estado invitado a la Feria del Libro de esa ciudad. Ese viaje coincidió felizmente, además, con la Bienal de Cuenca.

¿Puede soñarse a sí misma una ciudad? Esta pregunta, a la hora de la verdad, sólo podría responderla la misma ciudad. ¿Pero acaso habla una ciudad? Lo hace de muchas maneras: a través de sus parques, calles y capillas, de sus pintores, novelistas, poetas y artesanos, de sus costumbres y fiestas... Hay, incluso, «lenguajes» de ciudades que son muy reconocibles. Partes, esquinas o calles, un parque, de pronto le devuelven al contemplador (o simple usuario) una callada satisfacción interior de la que ni él mismo quizá sepa, encontrándose —si es afortunado— con cierta cotidianidad ante edificaciones que habían sido construidas con amor. Es que una de las más importantes argamasas que manejaban los albañiles, los constructores, era el amor. Eso quiere decir que una ciudad sea digna de ser amada: que esté soñándose a sí misma y que sus ciudadanos participen de sus sueños.

Perdónenme si aquí confieso mi propio origen ciudadano, en el sentido antiguo de la palabra, cuando se decía de alguien que era «natural» de un lugar determinado. Decirlo ahora, sin embargo, dejó de sonar tan natural. No decimos, en efecto, de nadie que sea «natural» de Tokio o Nueva York. Como si ese calificativo, para nada inocente, se hubiera refugiado, sobre todo, fuera de las grandes capitales, en las comarcas en el más feliz de los casos, y cuando las palabras terruño, sabor y canción, paraje y copla una vez consonaron, vibran todavía. Sigue mi confesión: Cochabamba, Bolivia, seguramente y a grandes rasgos tuvo semejantes condiciones de partida que las de Cuenca. Parecidos paisajes, ríos, flora...

Digamos, pues, que hace cien años Cochabamba y Cuenca, pequeños paraísos, aún una promesa de

V



Puente del Centenario, noviembre de 2018. Foto: Juan Cristóbal Mac Lean E.



Patio central en la Casa de las Palomas, sede del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, noviembre de 2018.
Foto: Juan Cristóbal Mac Lean E.



Balcón sobre el río Tomebamba, noviembre de 2018. Foto: Juan Cristóbal Mac Lean E.

ciudad, un sueño de ciudad posible. Y bueno, el caso es que Cochabamba, mi ciudad, traicionó ese sueño. Decenios de malas alcaldías, decenios en que la ciudad abominó de su mejor promesa de ciudad, a cambio del enriquecimiento económico propio de la especulación inmobiliaria, las «comisiones» ediles, o la total ausencia de sentido estético. Entre la corrupción y la desatención al sueño de la ciudad, de Cochabamba puede decirse, sin exagerar, que fue traicionada y detenida como tal ciudad. Una vez fue llamada «ciudad jardín» y podría, por ejemplo, haber seguido por esa senda. Pero no lo hizo. Y una de las peores alcaldías de la historia acaba de construir una inmensa mole para funcionarios ediles, arruinando una plaza al lado (Colón) que fue muy querida.

Si me he extendido en el caso de mi ciudad, discúlpeme otra vez, es para halagar, por contraste, el inmenso sentido estético y de conservación que tiene Cuenca, ciudad que parece libre, hasta donde vi,

de ser destrozada por la especulación inmobiliaria y los excesos de cemento. Espero que jamás se permita en ella ningún edificio que no quede, digamos, en su propio extrarradio. Y que de tal forma, con naturalidad y orgullo, los cuencanos puedan seguir diciendo que son naturales de Cuenca.

En cuanto a recuerdos, partes concretas o destacables que pudiera mencionar, de tratar de hacerlo caigo en un pequeño remolino de memorias donde resultaría difícil ser breve. Sin embargo, quizá recuerde más acuciosamente el propio río Tomebamba, atravesando limpio y hermoso, con las aguas claras, por plena ciudad, y esos paseos y lugares, la plaza y todo el centro, las capillas, esas gradas de piedra gastada por los miles de miles de pasos a través de los años, y esos tejados, esos sombreros, esos puentes... y así podría seguir y seguir. Habré de creer que me embarqué, por un segundo, en el sueño de Cuenca.

* **Juan Cristóbal Mac Lean E.** (Cochabamba, Bolivia, 1958). Poeta, ensayista y traductor. Vivió en diferentes países y actualmente reside en su ciudad natal. De joven asistió a muchas clases y seminarios en Londres y París, «en el marco de una formación tangencialmente filosófica», en sus palabras.



EL LIBRO DE MI VIDA / LECTORES Y LECTURAS

**«LA OBRA DE JUANA
INÉS DE LA CRUZ ES UN
HITO PARA LAS LETRAS
HISPANOAMERICANAS Y
LA REIVINDICACIÓN DE
LAS MUJERES»**

[Entrevista con Cecilia Suárez Moreno,
docente y crítica de arte]

*Martes 5 de noviembre, 15:30,
Avenida Ordóñez Lasso y Cipreses*

Minutos antes de las 15:30, hora pactada para encontrarnos en el departamento de Cecilia Suárez, unas gotas gruesas empiezan a salpicar las calles y los parabrisas de los autos. Asistimos complacidos a esta esperada lluvia desde las amplias ventanas del hermoso piso en las alturas de la avenida Ordóñez Lasso, donde Cecilia reside hace unos pocos meses. En el pasillo que conecta las habitaciones apreciamos algunos retratos de época, incluidos dos de Cecilia cuando niña, realizados por pintores peruanos ambulantes que solían pintar a domicilio a comienzos de los años sesenta. Vemos también dos hermosos ciervos de Oswaldo Moreno, un espléndido pincel de Jonathan Mosquera, una reproducción de la lata de sopa Campbell de Andy Warhol y el dibujo de un torso masculino del artista colombiano Luis Caballero. En su biblioteca nos muestra las primeras ediciones de Miguel Moreno y de su abuelo materno Manuel Moreno Mora. Toma del escritorio el voluminoso libro con la poesía de Sor Juan Inés y nos lee dos poemas amorosos. La luz del arte, los libros y la ciudad se cuelan por todas las paredes y ventanas de este piso. Para acompañar la lluvia y la charla, que deriva por múltiples vericuetos, Cecilia nos ofrece una exquisita mesa coronada por una gloriosa botella de vino blanco. El diálogo busca otros senderos.



E

CECILIA EN MICRO

Cecilia Suárez Moreno. Profesora Emérita de la Universidad de Cuenca. Estudió Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación en la Facultad de Filosofía y Letras. Máster en Arte, Arquitectura y Cultura Contemporáneos por la Universidad Politécnica de Cataluña, tiene estudios doctorales sobre Estética y Cultura en la Universidad del País Vasco. Durante una década trabajó en el Instituto de Investigaciones Sociales (IDIS) de la Universidad de Cuenca. Docente e investigadora en la Universidad de Cuenca y en la Universidad del Azuay, fue vicedecana y decana de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en tres períodos sucesivos. Ha publicado numerosos artículos y libros como autora y coautora en los campos de la crítica del arte, la estética y los estudios culturales.

CO: Cecilia, si tuvieras que pensar en los libros que han marcado tu trayectoria vital o han sido definitivos en la construcción de tu sensibilidad y en tu comprensión de la literatura, ¿cuáles serían esos títulos?

CS: Sin la menor duda, esta es una oportunidad singular que me permite pensar quién soy y cómo soy lo que soy. Entonces, estoy segura de que los libros y su lectura han sido y son una influencia poderosa en la configuración de mi sensibilidad e incluso de mi visión de la vida y el mundo.

La lectura de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo me conmovió al extremo del estremecimiento más profundo como solo una revelación puede ser capaz de provocar. Sus personajes y sus dramas me permitieron comprender la complejidad de la condición humana, las vicisitudes de la miseria, la opresión, el mundo de la ruralidad, lo sagrado de la vida y la muerte, e incluso la potencia incuestionable del amor en sus diversas formas.

Tanto *Los heraldos negros* como *Trilce* de César Vallejo, que conjugan con excepcional maestría y sutileza lo íntimo, lo social y lo filosófico me persuadieron de la imposibilidad de permanecer indiferente ante

la incertidumbre vital y el dolor de los demás. Cuando la injusticia, la muerte, la pobreza, la enfermedad o la soledad asestan sus zarpazos, la lírica de Vallejo intensifica mi sensibilidad y, gracias a sus versos, aprendí a sentir en carne propia que «hay golpes en la vida tan fuertes...» que demandan no solo comprensión sino expresiones visibles de solidaridad que es, en realidad, uno de los mayores sentidos de la existencia humana.

La lectura de «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz fue decisiva para confirmar mi compromiso con el conocimiento, la búsqueda interminable de la verdad, el aprendizaje constante. Mi identificación fraterna con la voz lírica de la mexicana fue natural, aunque mi posición sea radicalmente distinta de su adhesión a la filosofía platónica. Con su lectura ratifiqué mi derecho a elegir el sentido de mi vida, a pesar de las opiniones mayoritarias que, en mi adolescencia, no veían con agrado que las mujeres eligiéramos estas ocupaciones. Más tarde comprendí las razones de la oposición patriarcal.

Mientras que con Baudelaire y sus *Flores del mal* descubrí la intensa tesitura del lenguaje poético que expresa el doble vínculo del escritor tanto con las transformaciones que ocurren en su tiempo como con la materia lingüística. Nuevos conceptos de belleza, nuevas metáforas, otras sonoridades quebraron lo conocido hasta entonces por mí. Esta fue una ruptura de la sensibilidad precedente y del canon literario largamente cultivado.

Mi lectura de *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, en edición traducida por el poeta argentino Oliverio Girondo, estuvo motivada inicialmente por la hechizante biografía de su autor que, siendo tan joven, a sus 19 años, escribió una de las más célebres obras de la literatura mundial y, sin embargo, abandonó la literatura, sin desasosiego alguno, para dedicarse al tráfico de armas desde África, no sin antes haber ejercido como mendigo, saltimbanqui y maestro de francés en tierras inglesas. Su prematura muerte también me conmovió. Con la escritura de este «ángel exiliado» experimenté

E

la alquimia de su lírica y su prosa, admiré la elección de cada palabra, su musicalidad, sus encadenamientos, que se tornaron materia resplandeciente como relámpagos en mitad de la noche.

Resulta exquisitamente seductor continuar refiriéndose a las lecturas que nos marcan indeleblemente y bien podría escribirse un volumen dedicado a estas meditaciones fundantes del animal sensible que devenimos, precisamente, gracias a ellas. Tendría que mencionar las *Meditaciones* de Marco Aurelio, los cuentos de Julio Cortázar, «Una habitación propia» de Virginia Woolf, *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, *sollozo por pedro jara* de Efraín Jara Idrovo y muchos más, pero, por motivos de espacio, solo me referiré a uno más: el poema «Catedral Salvaje» del gran César Dávila Andrade, uno de los mayores poetas de Hispanoamérica, cuya existencia marcada por el desamparo, la soledad y la intensa búsqueda del sentido coaguló en una obra literaria maestra que, constantemente, viene a mi memoria y resuena, eterna, como el mar. Como una catedral barroca, esta deslumbrante obra de Dávila me vinculó para siempre con estas amadas tierras andinas donde nació.

CO: ¿En qué circunstancia vital o profesional encontraste algunos de esos libros?

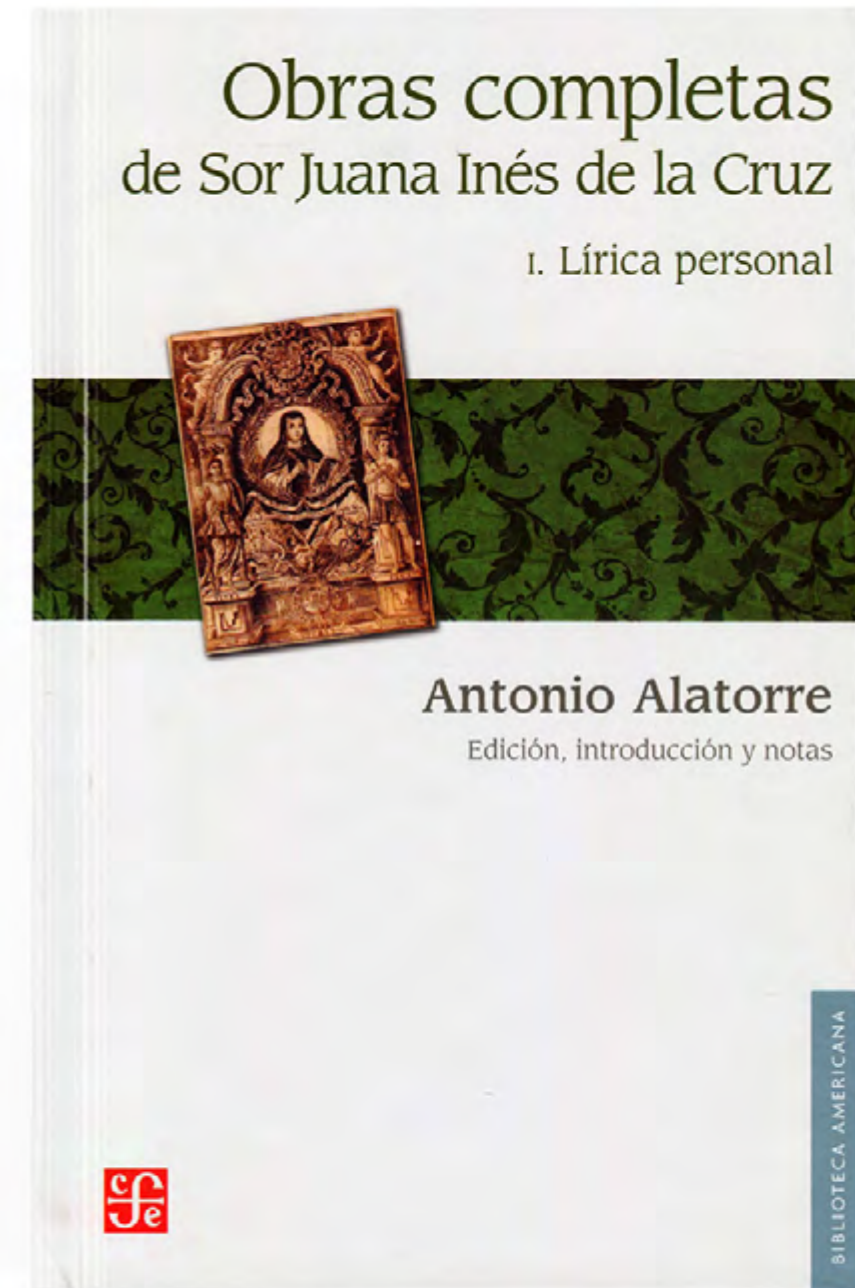
CS: Mi amor por los libros y la lectura comenzó en los tempranos años de la infancia. Tenía entonces, tal vez, cinco o seis años, y buscaba la compañía protectora y generosa de Manuel Moreno Mora, mi abuelo materno. Él trabajaba casi todo el día en su biblioteca, un espacio profusamente iluminado por un gran ventanal que se abría suavemente hacia un pequeño balcón semicircular delimitado por un sencillo barandal de madera. Desde ese minarete, una apacible calle del Centro Histórico y un inmenso muro blanco atestiguaban el silencio de la pequeña urbe conventual. Allí, rodeado de libros y papeles, mi abuelo siempre estaba leyendo o escribiendo con su encantadora máquina Underwood cuyas teclas parecían de marfil, fabricada en EE. UU., posiblemente en los años treinta. Cuando no lo hacía, escuchaba, en

su radio de tubos, magníficos conciertos de música clásica, transmitidos desde la BBC de Londres. Desde entonces, su biblioteca se convirtió en un lugar sagrado al que acudía todos los días, como si se tratase de un ritual de conexión con el mundo desde una pequeña ciudad de los Andes, que tendría, tal vez, sesenta mil habitantes. En realidad era el lugar más maravilloso, ahí me quedaba largas horas, en silencio, sin interrupciones, examinando todos los libros que quisiera. Entonces comenzó un largo y gozoso descubrimiento de las obras de Verlaine, Poe, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, y de los poetas decapitados, los ensayos de Espejo, Olmedo, Montalvo, Peralta, Espinosa Pólit, Paul Rivet, Benjamín Carrión, entre otros. En algunas de las obras ecuatorianas encontré dedicatorias preciosísimas de sus autores a mi abuelo. En un importante lugar de su biblioteca, frente a su escritorio, destacaba el retrato de su esposa, mi abuela, pintado al óleo por un pintor italiano de apellido Montini. Desde entonces, la literatura, la música y el arte son mi compañía.

Más tarde, en la época de mis estudios universitarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca, las clases magistrales de Alfonso Carrasco, Efraín Jara, Felipe Aguilar, María Rosa Crespo y Jorge Villavicencio, exigentes lectores y grandes maestros, desbordaban en generosas orientaciones sobre lecturas más contemporáneas: Joyce, T. S. Eliot, Ezra Pound, Kafka, Nabokov, Proust, García Márquez, Onetti, Borges, Sábato, Faulkner, entre otros, más un sólido y extenso corpus de obras teóricas que servían como fuentes para el estudio de sus alumnos.

CO: Además de tener una importancia personal, ¿cuál consideras que es la relevancia estética, literaria, social o política de algunas de esas obras?

CS: Las obras de Rulfo y Vallejo han trascendido su época y las fronteras de sus países de origen al articular valores culturales ancestrales, con hablas populares y aportaciones fundamentales de las mejores tradiciones literarias de Occidente. Escrituras de extraordinaria sensibilidad las suyas y, al mismo tiempo, de profundo



Portada de las *Obras completas, I. Lírica personal de Sor Juana Inés de la Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012



E

conocimiento del lenguaje, como advertimos con *Trilce*, cuyo experimentalismo en los campos morfológico, sintáctico e incluso semántico anuncian los límites y las posibilidades del lenguaje. Prestigiosos críticos confirman la vigencia de Rulfo y Vallejo al demostrar que, con sus obras, la presencia de la literatura latinoamericana alcanza altísimas cotas en el panorama mundial. Son textos inmortales, atemporales, verdaderas obras maestras de la literatura.

La obra barroca de Juana Inés de la Cruz es un hito tanto para las letras hispanoamericanas como para la reivindicación de los derechos de las mujeres en una sociedad que aún no ha dejado de ser patriarcal. Destaco el especial valor literario que tiene la metáfora en «Primero sueño», en particular, la del mar que representa lo infinito y vasto del conocimiento, sus límites y obstáculos, como también sus desafíos. Al mismo tiempo, esta obra promueve, con valentía y sin rubores, el derecho de las mujeres a la educación y al conocimiento.

Los estudios universitarios me permitieron comprender el alcance de la contribución de Baudelaire. Demoledor del canon romántico que agonizaba, enfermo de muerte por su sentimentalismo y, por ello, fundador de la poesía moderna. No menos importante es su devastadora crítica de la Modernidad y el progreso que se instalaban, arrollando todo lo que encontraban a su paso, como en la representación del *Angelus Novus* de Paul Klee, que inspiró a Benjamin su teoría del «Ángel de la historia». La experiencia fluctuante y efímera de la vida urbana en las metrópolis emergentes de mediados del siglo XIX fue poetizada por Baudelaire como expresión de la responsabilidad del escritor y el artista de dinamitar el *ethos* de su época.

Una temporada en el infierno de Rimbaud es una oportunidad singular para el descubrimiento de la riqueza sensible y polifónica del lenguaje lírico, sus resonancias y modulaciones, el relampagueo de su ritmo interior, pienso en la traducción de Girondo, cuyo

íntimo trato con la lírica le permitió recrear, en español, las licencias y rupturas que confirman a su autor como un poeta expresivo e innovador, cumbre del simbolismo francés.

Las referencias de Dávila a las montañas andinas, al relámpago, a los pájaros, a los ríos, a las mesetas, al jazmín y a los maizales, a la piedra, a la nieve, al polvo, y a todos los seres que habitan la catedral salvaje, superan toda interpretación desde la mimesis. La orfebrería lírica del «Fakir» transforma a estos seres en símbolos de una signatura mística que solo su profunda iluminación poética pudo cantar.

Estos seres también totémicos, habitantes del centro del mundo, acompañan su angustiada búsqueda del sentido, en un rito de paso desde la Naturaleza hacia el Universo, tras lo inasible de lo trascendente. Es posible que este canto daviliano sea una plegaria mística y, al mismo tiempo, la ofrenda cósmica de su propia vida. La voz lírica de «Catedral Salvaje» concibe el espacio y el lugar como templos, donde lo sagrado y lo profano se conjugan y suscitan una relación estética y metafísica del Ser con la Naturaleza. Magistral expresión poética la del Fakir que confirma su trascendencia como creador de un universo lírico excepcional, poblado de metáforas insólitas, fruto de su exquisita sensibilidad y un trabajo de orfebre que transformó cada palabra en una gema preciosa.

LA PALABRA PRECISA / POESÍA

HOLOGRAMA DE HAMLET

César Molina Martínez*

Pavorosa y elevada la humareda de los libros:
así es el actual genoma del mundo.

Nos atragantamos al mandril.
La misma armazón en casi todas las parroquias.

En el cielo cuadrillas tienden lonas alquitranadas.
En todos los taludes, surtidores de oscuridad.

Circundan ajados aparejos de luz
en la circuncisión de las sombras.

Criaturas desentonadas
van convergiendo insaciadas.

En la ventilación de los profetas
se bate una majada de modales.

En la lista de experimentos radicales
se atasca el holograma de Hamlet.

El capataz de chata nariz roja, reparte
a cuchillo tajadas de negra nata.

Todas las pesadillas
las recitamos en voz baja.

Se saca el hombro del agua salada, dando
un escalón al chamuscado árbol que trepa.

* César Molina Martínez (Cañar, 1965). Licenciado en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad de Cuenca. Es autor de los poemarios: *Catholic Splendor* (2000, Premio Nacional de Poesía «Jorge Carrera Andrade», del Municipio de Quito), *Código de extranjería* (2007, Premio Nacional de Poesía «César Dávila Andrade»), y de la compilación *La leña del fuego* (Poesía reunida 2000-2009), publicada por la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay.

P



Edgar Reyes, *Paisaje de Barabón*, acuarela sobre cartulina, 21 x 15 cm, 2021

P

UN ESPEJO EN LA GARGANTA (FRAGMENTO)

Juan Carlos Astudillo*

- *el cuerpo es una verdad a medias:*
líquida, eléctrica, vaporosa.

un decir
que no alcanza
porque su fragilidad
permite la distancia, el entrañamiento.

- **el cuerpo y yo somos dos**
y nada.

un paréntesis que crece,
una voz que se hermana descubriendo vórtices
para dejar de ser,
para ser ese deajo,
esa marca que exige el abandono.

(Inédito)

* **Juan Carlos Astudillo Sarmiento** (Cuenca, 1979). Escritor, fotógrafo, editor. Ha publicado varios libros, entre poesía, fotografía, periodismo e investigación. Ha sido incluido en antologías de poesía ecuatoriana dentro y fuera del país, y su fotografía se ha publicado en revistas especializadas en el exterior. En 1999 obtuvo una mención honorífica en el Premio Nacional de Poesía «Jorge Carrera Andrade». Es miembro del Grupo de Investigación en Educación Decolonial y Epistemologías del Sur. Actualmente se desempeña como Coordinador de la Editorial Municipal del GAD Cuenca.



Edgar Reyes, *Retrato de Alejandro*, lápiz acuarelable sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2022

INVOCACIONES

Julia Avecillas*

Cascadas debajo
de la piel.

Bóvedas de sal
que se agazapan
en un sismo amniótico.

Confundir la luz,
abrir las manos
para desentrañar
palimpsestos inmóviles.

Las hojarascas vuelven,
con sus siniestros orígenes.
Fotografías y ecos que se queman,
en la orilla
de mis versos inmóviles.

Al otro lado del sol,
quedan restos
de naufragios.
Recuerdos titilantes,
lámparas
que agonizan
con la mañana.

Desde entonces,
habitamos los mares
donde nos envuelve
la polvorienta
aridez del tiempo.

Así, despertamos
la ausencia,
la sequedad del nido,
la voz y el vacío.

(De *El libro de la madre*)

* **Julia Avecillas Almeida** (Cuenca, 1982). Poeta y docente de la Universidad del Azuay. Ha publicado *El libro de la madre* (2023) y es parte de varias antologías. Obtuvo la primera mención de honor y el primer lugar en el Concurso Nacional de Poesía «Efraín Jara Idrovo» (ediciones 2005 y 2011, respectivamente), ganó el certamen nacional «David Ledesma» (2022) y el Premio Inspira de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, en modalidad libro infantil (2024).

P



Edgar Reyes, *Retrato de Fernanda*, lápiz sobre papel (sketchbook), 17,5 x 23 cm, 2022

P

(HÉCATE)

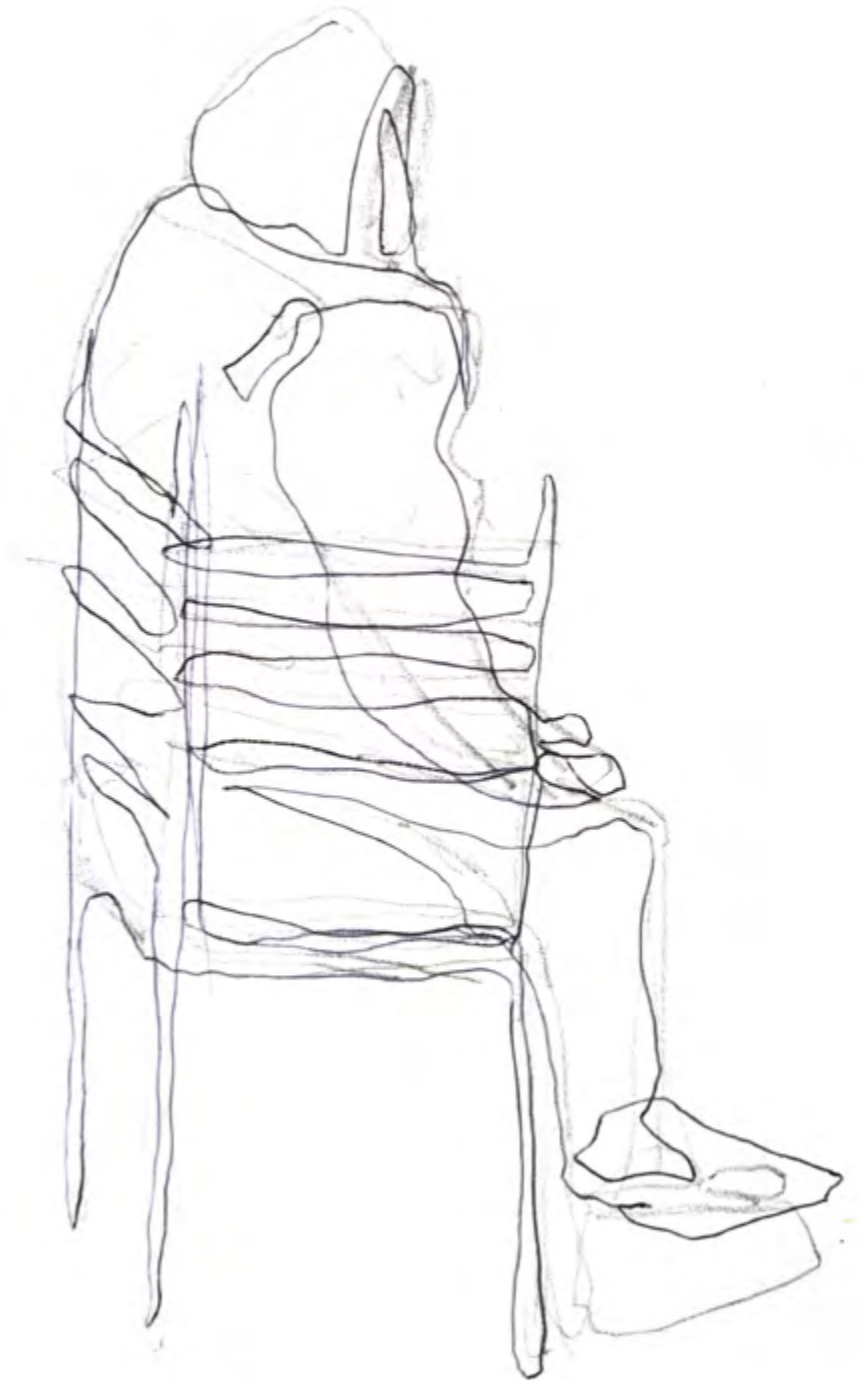
Camila Peña*

Hécate,
 Te rezan las voces cavernosas, las que conjuran.
 Luz, musgo mitológico, estramonio. Te temen por el
 poder mínimo de una palabra en movimiento.
 Tengo en el pecho una mandrágora, se alimenta del
 cetro de agua, ¿se fusiona? No veo mis dedos, hojas
 azules y flores llegan a la orilla.

La mente habita uniones.
 La sangre contiene al otro

(De *Erma*, 2022)

* **Camila Peña** (Cuenca, 1995). Comunicadora Social por la Universidad del Azuay. Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura con especialidad en Literatura Comparada, Teoría Literaria y Retórica por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado los poemarios *Jardín transparente* (Valparaíso Ediciones, 2021), II Premio de Poesía Hispanoamericana «Francisco Ruiz Udiel», libro traducido al inglés, y *Erma* (La Caída Editorial, 2022). Es fundadora de *Oceánico*, laboratorio literario en el que dicta talleres interdisciplinarios de escritura.

Edgar Reyes, *Retrato de Fernanda*, lápiz sobre papel (sketchbook), 17,5 x 23 cm, 2022

LA PALABRA PRECISA / MICROFICCIÓN

AJEDREZ

Oswaldo Encalada Vásquez*

En el tablero de la mañana es la mano izquierda —diestra en la apetencia y la caricia— la que comienza la jugada. Cruza espacios desiertos y baldíos y llega al flanco desnudo de la reina. La mano derecha, convertida en alfil de deseos y pasiones, lanzada en línea oblicua, rodea rápidamente la cintura. La lengua, transformada en guerrero de miel, conquista la boca. Los brazos son peones, y paso a paso levantan en peso a la reina y la conducen con suavidad hasta el lecho. La mujer, en silencio, capitula y pierde sus últimas prendas, y cuando ya ha perdido el terreno y el dominio, recién comienza la jugada final, la que solo tiene razón de ser si aniquila.

(De *Crisálida*)

M



Edgar Reyes, *La Anto*, lápiz sobre papel (sketchbook), 26 x 21 cm, 2024

* **Oswaldo Encalada Vásquez.** Narrador, crítico y ensayista en temas antropológicos y lingüísticos. Doctor en Filología por la Universidad de Cuenca, miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Ha publicado 45 libros en cuento, novela, ensayos y en literatura infantil. Exdocente y actual investigador de la Universidad del Azuay.