

COLOQUIO
CON LA CULTURA Y
LAS ARTES



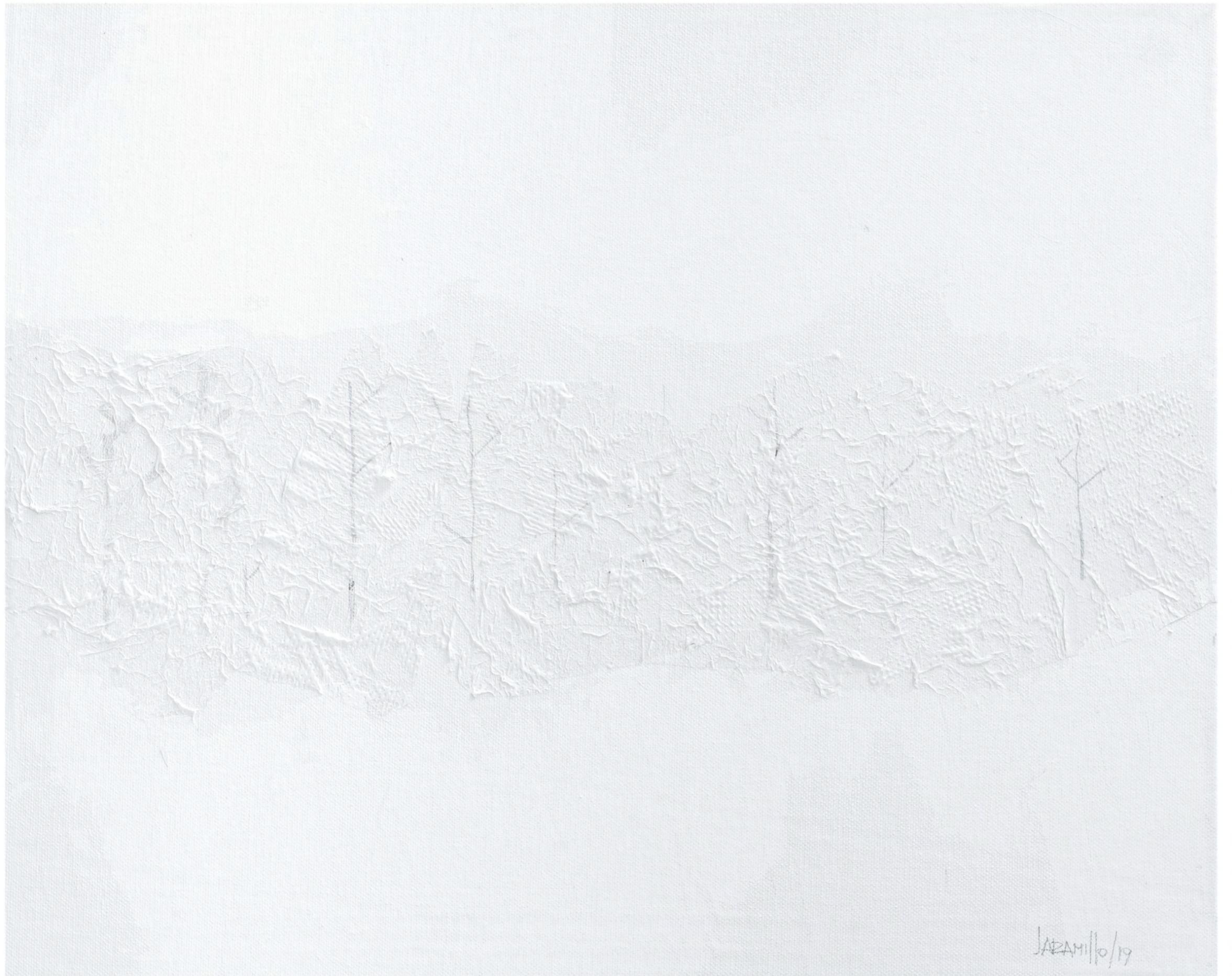
«PIENSO EL VACÍO PARA REPENSAR EL MUNDO»

DIÁLOGO CON DIEGO JARAMILLO

Una fría mañana de julio, Diego Jaramillo nos recibe en su residencia-taller, en el Paseo Tres de Noviembre, frente a un Tomebamba que baja veloz y encrespado por las últimas lluvias. Cálido y afable siempre, Diego trae una chompa amarilla encendida como un dispositivo mágico para convocar al diálogo y ahuyentar el frío. Vamos de la terraza de Saladentro a su taller en el tercer piso, hermoso edificio posmoderno diseñado por este multifacético personaje que ha sabido combinar felizmente la arquitectura con la cátedra y el arte. En su acogedora suite, que funciona también como atelier, los cuadros blancos imponen su silencio en medio de libros y esculturas coloniales. Diego nos ofrece un fragante cuenco de café, y nos disponemos a dialogar en las alturas de la concavidad morlaca.

DIEGO EN MICRO

Diego Jaramillo (Cuenca, 1957). Arquitecto y artista visual, magister en Estudios de la Cultura, ha realizado alrededor de cuarenta exhibiciones individuales. Ha sido profesor de Arquitectura y de Diseño en las Universidades de Cuenca y del Azuay (UDA), decano fundador de la Facultad de Diseño de la UDA, director de la Escuela de Artes Visuales y presidente de las bienales iberoamericanas de Arquitectura Académica (en la Universidad de Cuenca). Fue, además, presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Azuay. Desde 2018 codirige, junto con su hija Sofía, el espacio cultural Saladentro.



Diego Jaramillo, *blanco sur #23*, acrílico y papel sobre lienzo, 40 x 50 cm, 2019

CO: ¿Qué momentos de tu infancia y juventud recuerdas que pudieran, de algún modo, incidir en tu vocación por el arte y la arquitectura? Entiendo que existió un ambiente familiar que favoreció esas aptitudes...

DJ: Creo que hay dos, quizá tres factores que son importantes para entender mi relación con el arte, la arquitectura y el diseño. Una de esos factores tiene que ver, efectivamente, con el ambiente familiar, con mi relación temprana con el mundo artístico e intelectual, pues en las casas de campo que tuvieron mis padres en Challuabamba y Cumbe recibíamos, permanentemente visitas de artistas, escritores, músicos. De modo que, desde niño, ese entorno me resultó común, casi natural. Luego, la presencia de mi madre que, además de ser una extraordinaria lectora, bibliotecaria de la Casa de la Cultura durante cuarenta años, conocedora de la historia del arte y de la cultura, estaba encantada con las prácticas mágicas, con la lectura de cartas, con la quiromancia, aficiones que había heredado de su familia materna (los Borja de Ambato), y de los campesinos de Tungurahua. Esa vertiente mágica creo que fue muy importante en la formación de mi sensibilidad. Finalmente está la presencia de un amigo de mis padres, Leonardo, un hombre muy mayor a mí, que era un gran artesano, encuadernador, carpintero y zapatero. Él me enseñó, por ejemplo, cuando yo era niño, antes de entrar al colegio, el dibujo técnico de la perspectiva cónica. Un día hicimos una perspectiva del palacio municipal. Para mí era extraordinario ver cómo iba surgiendo el edificio del dibujo. Este hombre que tenía las revistas *Mecánica Popular* y *Selecciones* me enseñó, además, a calar en madera. Así me fue introduciendo en la parte manual, artesanal del oficio. Yo solía estar mucho tiempo con él, porque pasaba solo en casa, todos mis hermanos ya estaban en el colegio. Leonardo me llevaba a su taller de zapatero y, para entretenerme, me enseñaba a coser en pita, un hilo envuelto en cera de Nicaragua. Yo hacía pasar el hilo por la cera y clasificaba los clavos de mangle que se usaban entonces, esas eran las tareas que me daba a veces Leonardo para pasar el tiempo...

CO: Tras tu dilatada e importante carrera como profesor en la Universidad de Cuenca y en la Universidad del Azuay, y a la luz de todas las mutaciones en el ámbito de la cultura y de la comunicación que hemos experimentado a escala mundial, ¿cuál crees que es el papel, la misión o el gran desafío del maestro universitario?

DJ: Me parece que ahora, más que nunca, la misión del maestro es hacer que el estudiante problematice el mundo, que sea capaz de entender a su manera la complejidad del mundo actual, y que aprenda a tejer redes para la comprensión de ese universo, una comprensión que rebasa lo estrictamente disciplinario, que es a lo que nos hemos limitado los profesores. El radio de acción de la academia suele ser un radio disciplinar-técnico, y me parece que eso es muy limitado. Creo en esa visión, más allá de la disciplina, que nos obliga a complejizar el mundo, y dentro de eso a complejizar la relación de la disciplina con el mundo. En el caso de la Arquitectura, por ejemplo, entender cuál es su rol en el contexto social y cultural en el que se realiza. En el fondo, eso significa que el estudiante aprende a preguntarse, a cuestionar, a problematizar el mundo. Ese es el rol fundamental de la Universidad, y eso implica la relación con las Humanidades. Creo que todo estudiante surgido de la Universidad tiene que haber cruzado su disciplina con las disciplinas humanistas. No hay cómo entender la disciplina desde la propia disciplina. Yo no puedo entender la Arquitectura exclusivamente desde la Arquitectura, yo puedo ejercer la parte técnica, proyectual, etcétera, pero para entender la complejidad de la parte cultural de la Arquitectura solo puedo hacerlo desde fuera de la misma, desde otras disciplinas. Ese creo que es el desafío, en general, de las universidades y de los profesores universitarios.

CO: En tu trayectoria como docente ¿qué significó para ti haber fundado y dirigido la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay?

DJ: Siento que ese fue el reto intelectual y académico más importante en mi carrera como docente. Crear

E

una facultad de Diseño significaba crear la profesión del Diseño en el país, y con ello crear la necesidad del diseño. Esas eran palabras mayores. Allí entendí que la misión de la Universidad no es solo responder a las necesidades de la sociedad, sino crear necesidades en la sociedad. Fue la primera carrera universitaria para conseguir profesionales del Diseño. Sin ningún antecedente, sin ninguna formación de profesores en el ámbito. Había que enterarse de lo que estaba ocurriendo en el continente, tratar de situar esa profesión en un contexto tan especial como el de Cuenca. Las referencias que teníamos en ese momento eran las del diseño vinculado al mundo industrial, que es como surgió el diseño y se desarrolló en el siglo XX. En un medio con una rica tradición artesanal, el proyecto académico que nos planteamos fue integrar el contexto, vincular al diseño directamente con lo artesanal. Así, integramos al equipo docente artesanos que en muchas ocasiones carecían, incluso de formación escolar primaria. Recuerdo con mucho cariño el caso de Juan Tenesaca, un artesano de Cañar que actuó como profesor de Textiles junto al profesor de Diseño Textil. Luego creamos talleres de producción artesanal para prácticas estudiantiles: joyería, carpintería, textiles, cerámica. Los estudiantes construían sus diseños desde una visión amplia, desde el conocimiento de la Antropología, de la realidad local, de la historia del arte ecuatoriano. Ese fue el gran reto que nos impusimos: crear una carrera desde el contexto propio, nuestro. En ese sentido, creo que lo que hicimos fue enormemente pertinente. Después ya pudimos contratar profesores especializados del exterior, pero en un comienzo la carrera funcionó así. Yo tenía conocimiento del Diseño por mi formación de arquitecto, y porque había seguido dos cursos de diseño en artesanía generados por el CIDAP-OEA en Colombia y México, que me sirvieron para enfrentar este reto extraordinario y enriquecedor.

CO: ¿Fue una iniciativa tuya o un encargo de la UDA?

DJ: Fue un encargo de la Universidad, fue una iniciativa de Claudio Malo que era el decano académico de la UDA y director del CIDAP-OEA. El decano administrativo de entonces, Pepe Cuesta, también apoyó la idea.

CO: ¿Qué te atrae de la arquitectura, ¿qué es para ti la arquitectura hoy?

DJ: Lo que me atrae de la arquitectura es la humanización del espacio. Eso quiere decir rebasar el tema constructivo, técnico de la disciplina. Me interesa cómo ese espacio cobra sentido cuando es habitado; en definitiva, lo que me interesa es la relación entre cultura y espacio, esa ha sido mi preocupación principal. En esa perspectiva me han servido los estudios culturales, las lecturas antropológicas y filosóficas. Ese ha sido para mí el reto, un reto abierto porque su comprensión tiene siempre nuevos matices y aristas.

CO: Fuiste presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Azuay, y has estado en distintos momentos estrechamente relacionado con la Bienal de Cuenca, donde actuaste como artista, jurado y curador. ¿Cómo juzgas el devenir de estas instituciones fundamentales en la vida cultural de la ciudad?

DJ: En el caso de la Casa de la Cultura, como de otras instituciones de la vida social de la ciudad, creo que se enfrenta a nuevos retos, porque aparecen nuevos actores, nuevas formas de gestión cultural, nuevas formas de acercarse a los públicos. Esos nuevos objetivos obligan a ciertos cambios de timón fuertes. Una de las cosas que veo como deficiencia en esta ciudad –que sin duda tiene una gran actividad cultural– es la ausencia de un norte en esa actividad. En términos burocráticos y técnicos, podríamos decir que nos falta un Plan de Cultura para Cuenca. Dentro de ese plan habría que situar el rol de la Casa de la Cultura, de la Bienal, en fin. Hay un gran despliegue de actividades, pero, en conjunto, me parece que quedan sueltas, unas con mejores resultados que otras. La pregunta que debemos hacernos es qué se sedimenta de todo esto, de toda esa actividad cultural. Es decir, después de más de treinta años de Bienal, cómo se sedimenta esa actividad en la formación de los públicos, cómo han cambiado esos públicos, qué nuevas percepciones tienen con el arte contemporáneo, con la cultura en general. Creo que allí fallamos, que de alguna manera seguimos trabajando para el evento, somos



Diego Jaramillo, *blanco sur #8*, acrílico, papel sobre lienzo, 70 x 90 cm, 2019



Diego Jaramillo, *blanco sur #14*, acrílico, papel sobre lienzo, 50 x 70 cm, 2019

«eventistas». En todo caso, me parece interesante este afán del Núcleo del Azuay de vincularse con las otras casas de la provincia, aunque allí haya que hacer algunos ajustes. La Casa de la Cultura tiene que propiciar un diálogo a través de la cultura al interior de la provincia. Llevar y traer la cultura entre Cuenca y los cantones, fomentar el diálogo cultural. Si la cultura es un gran diálogo, hay que hacerlo posible. Creo también que a la Casa le corresponde situar lo mejor de la producción cultural de la ciudad a nivel nacional e incluso internacional, con el apoyo de otras instituciones, el Municipio, el Consejo Provincial, la empresa privada. Los artistas cuencanos que se han posicionado dentro y fuera del país lo han hecho, exclusivamente, por su esfuerzo individual, sin la participación de nuestras instituciones.

Respecto a la Bienal, creo que a estas alturas exige ser repensada desde distintos sectores, necesita remozarse, pues estamos repitiendo esquemas de otros lados. Hay que replantear el evento desde Cuenca, desde sus características físicas, culturales, históricas. Para ese fin no requerimos ser convocados por la Municipalidad ni por la Fundación Bienal, tenemos que hacerlo como ciudadanos.

CO: Tu primera época como pintor se inscribe dentro de las estéticas precolombinas que habían proliferado en los años sesenta, y que sobreviven hasta comienzos de los noventa. ¿Cómo miras retroactivamente ese momento de tu producción?

DJ: Mi primera exposición individual fue a los 18 años, en 1975, en la galería Sangurima del Municipio, que dirigía Edgar Carrasco, y la presentó Alfonso

E

Carrasco Vintimilla. Dicho sea de paso, mi interés por el humanismo y otras disciplinas afines tiene que ver con mi amistad con Alfonso, que fue mi profesor en el colegio Benigno Malo, en sexto curso. Allí nos hicimos íntimos amigos. Teníamos clase en la tarde, y al fin de la jornada, hacia las siete de la noche, solía llevarme a casa, y muchas veces nos quedábamos conversando en su carro hasta la medianoche. Alfonso era un tipo extraordinario, un gran motivador de inquietudes y lecturas.

Los setenta fueron una época difícil para el continente, con dictaduras violentas en casi todos los países. En el Ecuador habíamos salido de la dictadura de Velasco Ibarra y luego vinieron las de Rodríguez Lara y del triunvirato militar. Como contraparte a eso, en toda Latinoamérica surgió esta necesidad de recuperar lo ancestral, lo nacional, como una manera de enfrentar esa situación. Acá en Cuenca, con varios artistas, habíamos conformado el grupo «Tarpuna», pues estábamos en toda esa onda latinoamericana de la época. Oíamos música latinoamericana, canciones de protesta y leíamos a los autores del *boom*. En las artes plásticas, el magicismo, el feísmo y el precolombinismo fueron las estéticas que se impusieron en el país. En mi caso, encontré en el mundo popular, particularmente en los tejidos, una posibilidad de afirmación de lo ancestral. Creo que intenté dar a esas formas un sentido internacional, universal.

CO: Tu relación con los programas que estaba impulsando ese momento el CIDAP también debieron haber sido importantes en tu elección estética.

DJ: Claro, sin duda. Había trabajado como ayudante de una importante investigación que hizo el CIDAP sobre joyería en Cuenca. Yo hacía el registro fotográfico, levantaba las fichas técnicas, etcétera. Allí conocí un mundo totalmente desconocido para mí, el de las artesanías y tejidos, que vinculé a toda esa historia de lo mágico que venía de mi madre.

CO: 2020 es un punto de inflexión en tu trabajo, pues desarrollas dos series que, formalmente, tienen cierto parecido, pero que remiten a dos mundos distintos: la geografía de la Antártida que exploras en *blanco sur*, y lo que podríamos llamar el paisaje interior o familiar de tu ciclo *Autorretrato sin mí*. Aunque ambos ciclos están atravesados por el dato autorreferencial, incluso autobiográfico, cuéntenos un poco lo que te propusiste explorar en cada caso y cómo esas series ocurren casi simultáneamente en tu itinerario.

DJ: Creo que son dos formas de expresión que, de alguna manera, surgen de una misma problematización. La primera es Diego Jaramillo en el paisaje, y la otra es el paisaje en la intimidad de Diego Jaramillo. Es como mirarme a mí mismo a través del paisaje. En todo caso, las dos series tienen en común una cierta idea del silencio y del vacío como posición filosófica, temas sobre los que he venido leyendo y trabajando en los últimos años. Y el otro asunto que está ligado a eso es el de la depuración. Vivo un momento en el que siento la necesidad de depurar mi propia vida, mi obra, mis pensamientos, mis ideas, mis creencias. Se trata de suspender todas las ideas y creencias, de vaciarme por un momento de lo aprendido para pensar el vacío, y desde allí replantear mi relación con el mundo. En ese sentido, el encuentro con el paisaje de la Antártida fue una de las mayores experiencias que he tenido con la naturaleza, a pesar de haber estado antes en el desierto, en las cataratas, etcétera, esto me produjo un impacto especial, quizá también porque estaba viviendo una situación emocional fuerte. La relación con ese paisaje me permitió profundizar en esta idea: cómo a partir de ese encuentro surges como una nueva persona porque te sientes integrado al universo, a lo micro y a lo macro. Pero, al mismo tiempo, en mi caso, la necesidad de vaciarme de todo... Yo no estoy pintando el vacío, lo que estoy tratando es de pintarme a mí mismo desde el vacío. El vacío en sí mismo, como hecho estético, no me interesa, sino el vacío que me hace repensar el mundo y a mí mismo dentro del mundo.

TRAMAS DE LO URBANO / ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

LA CIUDAD Y LO URBANO

Gabriela Eljuri Jaramillo*

Esta sección que inauguramos en el actual número de la revista *Coloquio* se denomina «Tramas de lo Urbano», como un espacio destinado a abordar, desde la antropología cultural, fragmentos de lo urbano que se cruzan y entretajan, como hilos, en la urdimbre de la vida social.

Hablar de lo urbano no es precisamente hablar de la ciudad. Si lo primero refiere al hábitat, lo segundo corresponde al habitar; así, la ciudad aparece como contenedor y lo urbano como contenido. Mientras la ciudad suele estar sujeta a las reglas del valor de cambio, lo urbano tiene que ver con el valor de uso y apropiación de la urbe. Podríamos decir que la ciudad se vincula con el lugar, mientras que lo urbano pertenece al ámbito del tiempo y el devenir, pues atañe a la ciudad habitada.

Parafraseando a Michel de Certeau (2000), lo urbano sería para la ciudad, lo que el habla a la lengua; lo urbano concierne al acto enunciativo, a los usos y apropiaciones –nunca pasivas– que los individuos y colectivos hacen de la ciudad. Ya en 1968, el filósofo francés Henry Lefebvre (2017) distinguía entre la materialidad (la ciudad) y la forma social (lo urbano); la ciudad, a su criterio, sería una realidad presente, un dato práctico, la envoltura; mientras que lo urbano nombraría una realidad social, de relaciones por concebir.

C



Marco Martínez Espinoza,
Barranco, acrílico sobre papel
artesanal, 20 x 20 cm, 2012

Con lo anotado, podemos señalar que lo urbano hace referencia a la obra de los habitantes, a las prácticas espaciales, a las percepciones, representaciones, imaginarios y formas diversas de apropiación del espacio físicamente construido. Lo urbano se compone de territorialidades, de fronteras físicas y simbólicas, de adscripciones identitarias diversas y movilizadas.

La vida urbana es el ámbito de las diversidades, de los encuentros y los desencuentros, de relaciones de memoria y pertenencia, pero también de conflicto, disputa y negociación entre diferentes. Es allí donde se conjugan historias e identidades diversas, incluidas las

memorias otras de la ciudad, muchas veces acalladas u olvidadas en las narrativas oficiales de la urbe. Lo urbano es el escenario de la vida social en toda su complejidad.

Lo urbano es aquello que solo es aprehensible a ras del suelo, en términos de Michel de Certeau (2000), es decir, aquello que solo puede ser mirado desde abajo, desde los andares cotidianos de los caminantes. En este contexto, esta sección de la revista *Coloquio* será una invitación permanente a mirar desde abajo, para acercarnos a las diversas maneras que los habitantes o moradores de la ciudad tienen de vivirla, sentirla e imaginarla; una invitación a continuar pensando y tejiendo lo urbano.

REFERENCIAS

- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (Primera reimpresión de la primera edición en español). Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. (González-Pueyo; Martínez Lorea, Trad.). Capitán Swing Libros, S.L.

* **Gabriela Eljuri Jaramillo**. 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.

HISTORIA SOCIAL DE LAS PALABRAS / LENGUA Y CULTURA

«CURUCHUPA»

Oswaldo Encalada Vásquez*

Con este nombre se conocía, en términos populares, a los miembros o simpatizantes del Partido Conservador Ecuatoriano. Sobre esta voz se han tejido algunas conjeturas. Veamos las principales: el lexicógrafo y académico de la lengua (además de su expresidente), Carlos Joaquín Córdova (1914-2011), nos ofrece varias noticias y probables interpretaciones -traducciones de la palabra en cuestión-. Respecto del origen -el rasgo diatópico- opina que *curuchupa* es una designación originada en Cuenca. Nosotros no tenemos esa certeza, y lo más que podemos asegurar es que tiene procedencia serrana, con base en la lengua quichua. El mismo Córdova (1995) presenta algunas variaciones del nombre, tales como *curachupa* (hibridación español-quichua que significa «rabo de cura»), *curichupa* («rabo de oro»), *cutuchupa* («rabo corto»). Nos parece que todas las variaciones presentadas son nada más que «opiniones» enmarcadas dentro de lo que se conoce como etimología popular, es decir, sin sustento científico.

En la mente de los usuarios esta palabra tiene resonancias especiales y extrañas. Es lo que se puede comprobar en el siguiente fragmento de un autor cuencano: «Oiga, don Pancho ¿por qué nos llaman *curuchupas*? *Curu* significa gusano; y *chupa*, cola: no puede ser. O tal vez sería por decirnos *cola de los curas*» (Astudillo Ortega, 1984).

C



Una tijereta (*siquicanicuro*) y un frac



Otro aporte al complejo significativo del «*curuchupa*» lo encontramos en un autor chimboracense, Luis Alberto Borja Moncayo, que en su novela *Cabalgando sobre los Andes*, de 1953, escribe: «*Curuchupas* -apodo aplicado a los conservadores y derivado del quichua, que significa, en traducción literal, *con gusanos en el rabo*, o sea *gente sucia*-» (2005).

Lo cierto es que *curuchupa* es término compuesto de *curu* = gusano, y *chupa* = rabo. *Rabo de gusano*. ¿Pero qué o quién es un *curuchupa* o un *rabo de gusano*? La respuesta está en un insecto muy común en nuestros hogares, el llamado *siquicanicuro* o, simplemente, *canicuro*, conocido en la zona oriental de Paute como *siquincho*. *Siquicanicuro* es un término compuesto por tres elementos: *siqui* = trasero, rabo; *cani(na)* = morder, agarrar; *curu* = gusano, es decir «gusano que agarra con el rabo», que es una descripción bastante prolija y exacta de este animalillo. *Canicuro* es solamente una abreviación de la forma anterior, mientras que *siquincho* es una derivación en diminutivo de *siqui*; por tanto, habría que entenderse como *rabito*.

REFERENCIAS

- Astudillo Ortega, J. (1984). *Morlacadas*, Municipalidad de Cuenca.
- Borja, L. A. (2005). *Cabalgando sobre los Andes*, Colección Cien Joyas para Leer.
- Córdova, C. J. (1995). *El habla del Ecuador*. Universidad del Azuay.
- Muñoz Cueva, M. (2000). *La tierra morlaca*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

*Oswaldo Encalada Vásquez (Cañar, 1955). 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, ensayo y literatura infantil. Exdocente y actual investigador de la Universidad del Azuay.

LOS DÍAS PASADOS / CAPÍTULOS SECRETOS DE LA CULTURA CUENCANA

MEMORIA DE CUESTA Y CUESTA

Jorge Dávila Vázquez*

A los trece años, castigado erróneamente por un profesor, fui echado de clase y me pasaba las horas en la biblioteca del «Benigno Malo». Entre otras cosas, devoré *Llegada de todos los trenes del mundo*, y, claro, me enamoré de «Andes arriba» y de «La medalla». La edad me daba para llorar, por supuesto.

Me encantó Cuesta y Cuesta, tanto, que volví a leerlo varias veces. Pero no conocía su novela extraordinaria, la mejor que sobre Cuenca se haya escrito, *Los hijos*, y no lo hice hasta muchos años después.

Un hermano marista hacía una tesis sobre el gran relato de Cuesta y alguien me pidió que lo ayudara. No solo surgió una hermosa amistad, que duró hasta su muerte, sino que me regaló una de las ediciones de *Los hijos*, y me motivó para que buscara el contacto con Alfonso.

Alfonso vivía en Mérida, y desde allí me escribía todas las semanas. Conversábamos de todo; y cuando empezó mi empeño por recopilar la obra de César Dávila Andrade, él, que había sido muy amigo suyo me ayudó a conseguir materiales prácticamente inaccesibles.

C



Reunión a inicios de los setenta en «Villa Juárez», residencia de Benjamín Carrión cerca de Cumbayá. Aparecen, de izquierda a derecha: G. H. Mata y Galo Valdivieso (sobrino político de Cuesta), el violinista Gerardo Alzamora Vela, la pianista Inés Cobo (esposa de Alfonso Rumazo González), Herminia de Mata, Lupe Rumazo y Alfonso Cuesta. Archivo Documental Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito. (Cortesía de Raúl Pacheco)



En la recepción en «Villa Juárez». De pie: Inés Cobo, Herminia de Mata, Águeda Eguiguren (esposa de don Benjamín), Alfonso Cuesta, Benjamín Carrión, Lupe Rumazo y Galo Valdivieso. Sentados: G. H. Mata, nietos de Carrión y de los Rumazo. Archivo Documental Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito. (Cortesía de Raúl Pacheco)

C

Guardo como un tesoro las cartas manuscritas, con su ancha y generosa letra, que Cuesta me envió, y también la ocasión maravillosa que se dio un día aquí, en su Cuenca. Llegó con María Elena Valdivieso, su esposa, y permaneció algunos días en la ciudad, recorriéndola, amoroso, como un peregrino que recogiera los pasos.

Fuimos al Vado, y él situaba los lugares en que su Diego, el personaje central de *Los hijos*, había estado, y lo mismo ocurría en El Chorro y en otros sitios.

Un día, bajando por el puente del Centenario, se fijó en el monumento a Crespo Toral, y me comentó, irreverente: «No le parece que las musas lo están huyendo». Nos reímos alegremente, como lo hicimos de algunos recuerdos, como el de un pariente mío, que seguía francés con él. Un día estaba de prisa, no encontró su cinturón y usó una corbata como sustituto.

Preguntó a su discípulo por las prendas de vestir, y cuando llegó a la cintura, le señaló la correspondiente, y el otro, ni corto ni perezoso, dijo el nombre en francés: «*cravate*». «Perdió el año, por supuesto» comentaba, en medio de risas, el gran escritor. Y yo recordé la noche de una visita anterior, en que uno de los miembros de «Pucuna» se quedó con él hasta el fin. Este era hijo de una mujer célebre por su belleza, en otro tiempo, y de la que todos los jóvenes cuencanos de entonces, estaban platónicamente enamorados.

Al despedirse, Cuesta dijo que quería pedirle un favor. El otro, muy cultamente le preguntó de qué se trataba. «Dígale a su mamacita que todavía la amo».

La risa de esta anécdota duró más de veinte años.

Nunca olvido al gran escritor y amigo inmenso. Un día, años después de su muerte, fui a Mérida, y peregriné hasta su hermosa casa, a la que pude ver, emocionadamente, a lo lejos.

* **Jorge Dávila Vázquez** (Cuenca, 1947). Escritor, catedrático y crítico, doctor en Filología por la Universidad de Cuenca. Ha publicado más de cincuenta libros entre cuento, novela, poesía, teatro, ensayo y literatura infantojuvenil. Ha recibido el Premio Nacional Aurelio Espinosa Pólit, el Premio Joaquín Gallegos Lara y el Premio Eugenio Espejo por su trayectoria literaria. Su obra consta en antologías nacionales y extranjeras, y sus textos han sido traducidos a distintas lenguas.

LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

DE BIBLIOTECAS Y SAUDADES

Catalina Sojos*

«...Lento en mi sombra, la penumbra hueca / exploro con el báculo indeciso, / yo, que me figuraba el Paraíso / bajo la especie de una biblioteca...». Con estos versos, Jorge Luis Borges transmite al lector el corpus de su poética.

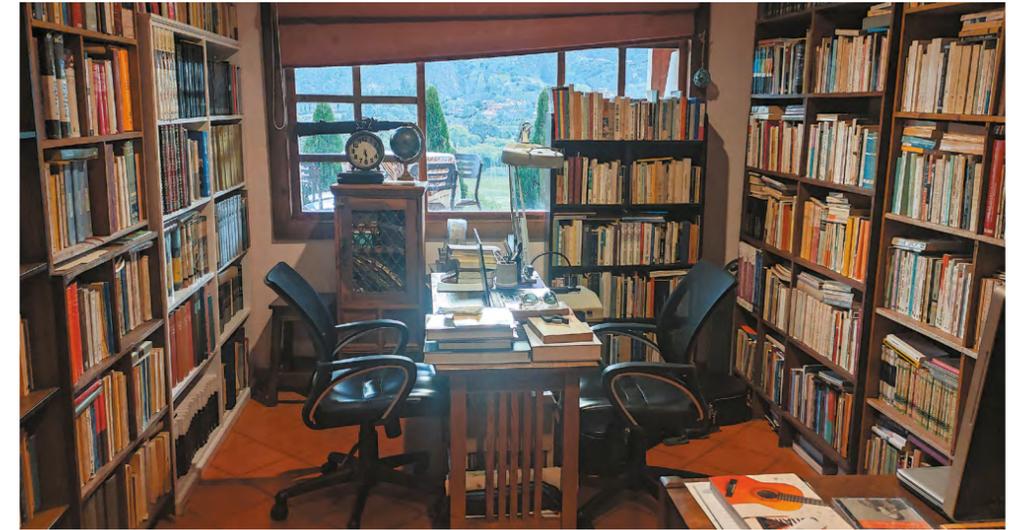
Y es que, únicamente, aquellos que hemos alcanzado la edad de oro, entendemos la penumbra hueca que se cierne en cada página de una biblioteca. Es así como se puebla la memoria de esos paraísos que tuvimos el privilegio de compartir, conocer, visitar o, simplemente, atisbar a hurtadillas. Esas bibliotecas que nos enseñaron a leer.

Libros y autores, polvo y lágrimas, adioses y reencuentros en textos infinitesimales, línea a línea y también entre líneas. Párrafos que nos enseñaron a decodificar la realidad. Esas realidades que sobrevivían día a día, noche a noche, luna a luna.

Y entonces surgen las anécdotas, los libros de la biblioteca «selecta» de Efraín Jara Idrovo («aquí no tienes ripio», decía el poeta), o la buhardilla, allá en Quito, de Raúl Pérez Torres, y el enorme sofá marrón, que miraba de frente a las colecciones de José Serrano González, otra vez acá, en Cuenca.

L

Una parte de la biblioteca de Efraín Jara Idrovo, actualmente en Uzhupud, en la casa de su hijo Johnny Jara Jaramillo. Foto: Su Terry



Bibliotecas de letras breves y versos amargos, cubiertas de helechos –como la de Gabriel Cevallos García, allá en la más tierna infancia–, y la de «la pared de la infamia» del tío G.H. Mata, o aquella de Jorge Enrique Adoum que no llegamos a conocer por una malhadada coincidencia, y que nos costó un resentimiento por parte del maestro.

Bibliotecas privadas, siempre vivas en la memoria, con autores locales y nacionales; libros subrayados, anotados, con notas al margen, personalísimas. Aquellos paraísos que levantaban su telón a los ojos asombrados, aquellas bibliotecas desaparecidas para siempre, volatilizadas con el acceso al Internet y al Big Data; escritores ecuatorianos que no llegaron a ser disfrutados a plenitud y que se quedaron al margen de la historia. Y a riesgo de aparecer como retrógrados y chauvinistas necesitamos afirmar, una vez más, que se debe leer a los clásicos nacionales.

En Ecuador, los supuestos niveles de lectura son de tres libros por año. Nunca como hoy la sobreinformación y el vacío; de allí la necesidad del acercamiento del lector joven a este amasijo de letras y libros desconocidos que somos los escritores ecuatorianos.

Con el peligro inminente de la supresión de las facultades de literatura en las universidades urge plantearse nuevas formas de retroalimentación de esos espacios y el involucramiento de un público lector que esté ávido y dispuesto a la praxis lectora.

Según Alberto Manguel, la biblioteca ideal es la que se recuerda, aquella cueva en la que nos sentimos bienvenidos y que simboliza todo lo que una sociedad representa. «Una sociedad depende de sus bibliotecas para saber quién es, porque ellas son la memoria de la sociedad», escribe Manguel en su libro *Lecturas sobre la lectura*.

Esos estantes repletos de privacidad, complicidad y libros, que son en sí mismos un universo, poseen un lector y una página exclusiva que obliga a escribir estas líneas. Las saudades de la penumbra, el vino, el conocimiento en cada palabra, el café y el aroma de aquello que resplandece. Ya lo dijo Efraín Jara Idrovo: «Ah... si las palabras sólo resplandecieran».

He aquí la biblioteca ideal, la que reside en la memoria.

* Catalina Sojos. Poeta y narradora, autora de literatura infantil y articulista de opinión. Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade y Premio Nacional de Poesía Gabriela Mistral. Sus textos han sido traducidos a varios idiomas y figuran en diversas antologías dentro y fuera del país.

DOMINIO NÓMADA / ESCRITORES INVITADOS

RILKE CAMINO DE CÉZANNE

Juan Cristóbal Mac Lean E*

Aquí se trata de cartas y de cuadros de pequeño formato, pintados con pincel y caballete, al aire libre. También se verán plantas y caminos. Y si ahora parece que las cartas ya hubieran dejado de existir, mientras los pequeños cuadros apenas se refugian en intimidades privadas, habiendo dejado de fatigar cualquier Bienal, ¿a qué, entonces, hablar de añejías semejantes, en tiempos de *smartphones* e instalaciones, videos y espectáculos?

Las cartas de las que se trata son las 19 que Rilke le envió a su mujer, Clara Westhoff, en octubre de 1907 desde París, donde había llegado no hace mucho y donde le sucedió encontrarse, en un «inesperado contacto», con los cuadros de Cézanne; hecho que se dio, dice, «en el interior de mi vida», donde llegó a «arraigarse».

Poder ver, de pronto, y con los ojos limpios, dos salas enteras dedicadas a Cézanne en el parisino Salon d'Automne, sin duda, no sería poca cosa para la viajera alma del poeta. La atención y la mirada que entonces se dirigían a estos cuadros, que hoy consideramos pequeños, aún no conocían el avasallamiento de la imagen en el que actualmente vivimos. Sin duda verlos con una «mirada justa» les era más fácil a esos primeros espectadores.



Paul Cézanne, *Bodegón con peras y manzanas*, ca. 1891-1892, Metropolitan Museum of Art, Nueva York

A/L

En esos cuadros, en las naturalezas muertas, Rilke encontró cosas «simplemente imperecederas en su obstinada presencia». Para alcanzarlas, tuvo que emplear «mucho, mucho tiempo», hasta llegar a tener, «de pronto, la mirada justa». Pero esta mirada, de parte del espectador del cuadro, ¿podría existir sin reflejar, a su vez, la mirada justa del propio pintor, e incluso la justicia de tal mirada? ¿No es ella acaso, la mirada que les hace justicia a las cosas mismas? Pero, si hemos de escuchar a Rilke, esa mirada debe desnudarse y despojarse, incluso del amor, a fin de lograr solamente la plenitud de un «aquí está» propio de la donación antes que del señalamiento.

La frase de Rilke en la carta: «Se pintaba: yo amo esto, en lugar de pintar: aquí está.» Y puntualiza todavía que, entonces, el hurraño pintor «supo reprimir su amor hacia cada manzana y ponerlo a salvo para siempre en las manzanas pintadas».

¿Y cómo así la mirada de Rilke pudo ser tan penetrante?, ¿se acercó tanto a la de Cézanne? ¿Qué es lo que lo hacía tan particularmente afin, tan justo y precisamente bien dispuesto a vivir interiormente los cuadros del pintor? Arriesguemos esta hipótesis salvaje: el aire libre.

El uno pintaba al aire libre y el otro se pasó media vida viajando al aire libre. Árboles, flores, malezas, todas las plantas estuvieron siempre cerca del uno y el otro. Pero tratándose del aire libre hay que recordar, inmediatamente, el carácter «uránico», o celeste, del mismo aire que respiramos, producido, a su vez, por la respiración de las plantas y el sol. No estamos, así, lejos del cielo hölderliniano que una vez tuvo dioses.

Emanuele Coccia, el notable filósofo que dirigió su atención al mundo de las plantas y el cielo, a nuestro propio carácter celeste, llega a decir, con el mismo ímpetu, que sería tonto restringir el «pensamiento» nada más que al cerebro humano. Y cuando uno va de viaje, y va mirando, ¿no ve, acaso, verdaderos paisajes

pensando?, ¿no se siente que se está asistiendo a verdaderos Paisajes Pensantes? Esas nubes, esos cerros, la caída de la luz sobre los bosques...

Apenas se fija uno en la biografía de Rilke, debería llamarle la atención cómo este nunca paró de viajar. Sus residencias están contadas por decenas. A la hora de la verdad, casi nunca tuvo domicilio fijo. Siempre de un lugar a otro. Trenes y diligencias, castillos, vueltas a París. Caminos de tierra, estaciones, posadas. Cada viaje largo tomaría días, etapas. Y se cruzaría una Europa rural y de paisajes muy hermosos (pensantes) que el viajero vería por cada ventanilla. Mucho antes de que el mundo fuera arrollado por los cultivos intensivos y se pierdan los paisajes. Los años anteriores a las cartas sobre Cézanne, si bien vivió oficialmente en París, a partir de ahí hizo innumerables viajes. Pueblos, ciudades: Worpswede, Múnich, Venecia, Florencia, Roma. Dinamarca y Suecia, Dresde, Berlín, Colonia, Praga, Nápoles, Capri, Roma. Pero, otra vez, más que los destinos, nos asombran los itinerarios y trayectos. Son muchísimos los días que el viajero tuvo que pasar recorriendo caminos, quedándose en posadas, escribiendo al paso. ¿Cuáles serían los transportes, las velocidades, los caminos? Qué trenes, qué diligencias, qué baches, qué bosques no habrán pasado frente a sus asombrados ojos claros y grandes –como los retratos lo atestiguan–. Siempre yendo frente «al puro espacio» de lo abierto. Hablando de cosas así, las dijo en este poema, escrito originalmente en francés:

Caminos que no llevan a ninguna parte
entre dos prados,
que se diría con arte
de su destino desviados
caminos a los que les pasa
no tener delante sino
puro espacio
y estación.

(Rilke, *Vergers*, Gallimard, 1978, p. 13)

Y mientras Rilke pasaba viajando, haciendo poemas ante paisajes pensantes, mirándolos desde el vagón o la diligencia, Cézanne se pasó pintándolos al aire libre. Ambos sabían de qué se trataba en el arte, lo sabían al respirar ese aire y mirar ese mundo. Sabían, ni qué decirlo, de lo visible y lo invisible.

No en vano, Rilke diría después: «somos las abejas de lo Invisible. Hurtamos incansablemente la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible». Cézanne, en cambio, acumulaba esa miel en sus cuadros. Su método para convertir lo visible en miel era «realizarlo» en el cuadro, tras asistir a que la naturaleza en sí misma se «realice». A esa realización en el poeta o el pintor, podemos también considerarla una comprensión del «pensamiento» del mundo visible en la naturaleza. 44 óleos y 46 acuarelas de la montaña de Saint Victoire dan cuenta de esa atención y de esa escucha, mirada, del pensamiento –en este caso el de una montaña–. Cuando la aparición de lo que aparece y se deja ver es indisociable de su propia aparición y el pintor lo celebra: *así es*.

Las cartas de Rilke sobre Cézanne acabarían un día en las manos de Heidegger (quien recomendó su publicación separada). Cuando este se hallaba en la Provenza francesa y pudo conocer «el camino de Cézanne», con el cual se sentía particularmente comprometido, escribió, entre los apuntes-poemas (*Gedachtes*) que dedicó a René Char, uno consagrado a Cézanne. Lo retraduzco muy literalmente de la versión francesa de François Fédier, dejando en alemán palabras clave, muy conocidas por los lectores del filósofo:

CÉZANNE

Da a pensar, el reposo de la figura, tranquila
En lo abierto, del viejo jardinero Vallier,
Quien cultivaba lo inaparente (*Unscheinbares*)
A lo largo del camino de Lauves.
En la obra tardía del pintor, la diferencia
Entre aquello que viene a la presencia (*Anwesendem*)
y la presencia misma (*Anwesenheit*)
Se unifica en simplicidad, es «realizada» y
Simultáneamente remitida a sí misma
Transfigurada en identidad de enigma.
¿Se abre así un sendero, que llevaría a una común
presencia del poema y el pensamiento?

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



«LA POESÍA ES UN PUENTE ENTRE EL SILENCIO Y LA PALABRA»

DIÁLOGO CON SARA VANÉGAS COVEÑA

Conversamos con Sara en su pequeño departamento donde las pilas de libros disputan el espacio con toda suerte de búhos y algunas figuras egipcias. En una esquina se eleva la punta metálica de una Torre Eiffel, de la que ha colgado un colibrí, un ensamblaje que parece resumir buena parte de su travesía lírica: un ave que capta el néctar de las flores extranjeras. En el piso, Imma, su hermosa y traviesa gata himalaya, se entretiene rodando y atrapando una bola de plástico. Viajera desde su temprana juventud, en la poesía de Sara sentimiento y paisaje se funden, cuerpo y conciencia parecen disolverse en lo mirado («mi corazón es una flor más en la noche amarga de las dunas»), y las ciudades son la pantalla donde se proyectan las emociones y los afectos: «tu recuerdo me moja la memoria. estoy en la rosaleda que tu adorarías», escribe en Madrid, en 1994. Caracterizada por su concisión expresiva, por la desnudez y contundencia de sus imágenes, Sara usa con pareja eficacia la prosa y el verso para trazar su ruta poética.

SARA EN MICRO

Sara Vanégas Coveña (Cuenca, 1950). Poeta y docente. PhD. en Filología Germánica (Múnich), Magíster en Docencia Universitaria (Cuenca). Profesora de Lengua y Literatura Española (Madrid). Exprofesora en las uni-

versidades de Múnich y Bielefeld, y de la Universidad del Azuay. Autora de una docena de poemarios, su obra ha merecido importantes premios y reconocimientos dentro y fuera del país. En 2019, en la Casa Editora de la UDA publicó su *Poesía ecuatoriana (Antología esencial)*, una monumental selección que va del siglo XX al XXI.

CO: Sara, ¿cuándo, en qué momento de tu vida descubriste los libros y la literatura?

SV: Ese encuentro ocurrió más bien pronto. Mi papá era profesor de primaria y tenía una minibiblioteca. Allí, siendo muy niña, leí dos libros muy distintos: el *Romancero gitano* de García Lorca, un libro pequeño que tenía en el centro una foto hermosa del poeta. Luego leí *Germinal* de Zolá. A mí no me interesa el realismo para nada, pero ese libro estaba allí. Y también, en esa época, leía muchas revistas. Algunas de ellas alquiladas, como se usaba entonces. García Lorca, siempre lo he dicho, es música pura por donde lo mires. Además, él era músico, tocaba piano, escribía canciones. Dicen que era un tipo recontra amable, con mucho carisma. De alguna manera eso se refleja en su poesía que me cautivó desde un primer momento. Me gustó tanto, tanto. Él fue mi musa. Suena ridículo decir «muso» [risas]. En ese tiempo yo vivía en Santa Elena, en Libertad. Allí pasó mi primera infancia. Yo tenía 3 años cuando fuimos a vivir en la Costa. Primero estuvimos en una hacienda en Durán, donde solo recuerdo que pisé una avispa. Fue terrible. Después estuvimos en Guayaquil, en Santa Elena, en Libertad, lugares donde nacieron tres hermanas mías. Yo soy un 50 % Sierra y un 50 % Costa, lo cual me impide ser regionalista. La familia de mi padre (los Andrade Serrano) es completamente serrana y la de mi madre (los Baquerizo Carminiani) completamente costeña.

CO: ¿Cuándo regresas a Cuenca?

SV: A los 15 años, aproximadamente. Mis dos últimos años de colegio los hice acá, en el Garaicoa. Después estudié en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Cuenca, donde entré y salí en varias ocasiones.

CO: ¿Cuándo vas a Alemania?

SV: A los 18 años me dieron una primera beca para ir allá, pero estaba muy joven y los alemanes me propusieron esperar dos años. Así que a los 20 fui la primera vez. Llegué a Múnich, donde asistí al Instituto Goethe para perfeccionar el idioma. Después tuve otras becas del gobierno alemán, alrededor de cinco. De modo que me demoré un tiempo en terminar mis estudios acá.

CO: ¿Cómo surgió esa relación con Alemania?. No era muy usual en esa época ir a estudiar allá.

SV: Y mucho menos si eras pobre. Nosotros teníamos recursos muy limitados. De hecho, yo he estudiado toda mi vida becada, incluso en la Universidad de Cuenca.

CO: ¿Y tu fascinación por los viajes y el mar?

SV: Como viví cerca del mar mucho tiempo, desde niña vivía loca por el mar. Eso se nota en mis escritos. Yo veía los barcos, los puertos iluminados. Me encanta, hasta ahora, caminar por la playa.

CO: ¿No resultó traumático el retorno a Cuenca, esa ruptura con el paisaje marino?

SV: Bueno, fue un cambio muy brusco. Pero yo he sabido adaptarme todo el tiempo. Tengo una gran capacidad de adaptación. Cuando volvimos ya estaba avanzado el año lectivo, de modo que estuve unos meses sin estudiar. Es allí, en esas vacaciones obligadas, cuando empecé a escribir, a los 15 años.

CO: Has sido profesora de Lengua y Literatura Española en Madrid, en Múnich, en Bielefeld, en Carolina del Norte y, durante muchos años, enseñaste en la Universidad del Azuay, donde te jubilaste. ¿Qué ha significado para ti esa parte de tu vida como docente?

La docencia para mí está muy ligada a la cuestión literaria. En Alemania yo daba Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana, además de Lengua

E

Española. También los pocos años que estuve en la Universidad de Cuenca, y la primera época en la UDA, cuando había esa materia. Después di Lenguaje. Tuve buena relación con los alumnos toda la vida, un poco menos con mis colegas por mi timidez natural, o por las rivalidades del gremio. Siempre he sido solitaria, retraída, poco sociable... Como dice François Sagan en su hermosa novela *Bonjour tristesse*: si quieren conocer mi vida lean mis libros [risas].

CO: ¿Tu interés en la lengua alemana tiene que ver con la coyuntura de las becas?

Si, fue coyuntural. Donde quería ir era a París. De hecho, empecé a estudiar francés en la Universidad de Cuenca. Siempre me llamó la atención París. Yo adoro París. Allí tengo una Torre Eiffel, detrás de ti. Luego vino una profesora alemana que me introdujo en el idioma. Me sirvieron mucho los estudios de latín en la Universidad de Cuenca por la semejanza con el sistema de declinaciones. Paco Olmedo Llorente fue mi profesor de Latín. Además, en esa época, teníamos griego.

CO: A lo largo de tu vida has sido una viajera empedernida, un ser trashumante. Si tuvieras que elegir tres ciudades o paisajes, ¿cuáles serían?

Para empezar París, que para mí sigue siendo una fiesta como decía Hemingway, a pesar de todos los horrores que ha padecido, y de la miseria que existe en muchos barrios. París es un símbolo de la humanidad. Cuando se quemó Notre Dame escribí un poemita, que lo tengo por allí. Luego Múnich, donde viví muchos años. Fue mi segunda ciudad. Una ciudad con mucha historia. La Biblioteca Estatal de Baviera, por ejemplo, es inmensa y hermosísima, y la iglesia tan oriental al lado, la Markplatz (la Plaza del Mercado), el Municipio, la Universidad, Lepoldstrasse, en fin. Lo tengo allí a Múnich. Luego, San Sebastián, en el País Vasco. La Concha, esa playa llena de piletas pequeñas, con sus balcones de hierro forjado, es muy hermosa. Y aunque no me pides una cuarta: Lisboa, la descubrí hace pocos años y me encantó, casi, casi, derriba a algunas de las anteriores.

CO: Fruto de tus viajes, el paisaje urbano o natural ha sido, desde el comienzo, uno de los temas centrales de tu poesía. Al punto que, por momentos, tu escritura parece un diario o un cuaderno de bitácora en clave lírica, pues datas y localizas tus textos.

Antes hacía eso, ahora no. A nadie le interesa. Creo que lo hacía para recordarlo yo misma.

CO: En todo caso, el paisaje actúa como detonante de emociones, de afectos, de memorias.

Sí, efectivamente. Pero pensaría que es más bien un paisaje interior. Hay una simbiosis entre paisaje interior y exterior. La montaña que tú ves evoca algo. El referente externo te lleva a algo íntimo. Va por allí. Pero no solo el paisaje, puede ser un libro, la música, una pintura. En mis últimos libros hay poemas dedicados a cuadros, a Delvaux, por ejemplo, que me encanta, a Magritte, a los surrealistas, y a la música: Tchaikovsky, Schubert, Debussy, etcétera. Me encanta la *Danza árabe* de Tchaikovsky...

CO: Ante la emoción que suscita el encuentro con la arquitectura y los parajes extranjeros, ¿reaccionas sobre la marcha?, ¿tomas apuntes y después elaboras el poema?, ¿cómo procedes?

La poesía es algo directo, inmediato, lo que no significa que no tengas que trabajar o corregir después, en el 99.9 % de los casos. La poesía es una cosa mágica, si no la agarras ese rato se pierde. Cuando vi desde el avión los Pirineos, por ejemplo, aunque ya conocía la nieve y las montañas, ese momento me impresionó la altura, la grandeza de esa cordillera que separa España de Francia. Entonces todo te viene a la mente, como lector y escritor escribes con toda tu vivencia, con todo tu ser, pero de esa forma limitada que supone la poesía, que nunca es suficiente para transmitir esa experiencia. Yo lo he dicho varias veces, la poesía es un puente entre el silencio y la palabra.



E

CO: Me parece, también, que el poeta crea una especie de diccionario personal; es decir, elabora o inventa nuevas acepciones de las cosas. En tu libro *Indicios* (1998) hay un apartado que titulas «Definiciones», donde lo que haces es precisamente eso, conceptuar o redefinir los sentimientos y las cosas. Dices, por ejemplo: «la amistad es el amor / perfecto / entre dos seres»; «el faro es una mancha en la noche», o «la nostalgia es una barca / oscura / en un mar ligero», en fin. ¿Crees que el poeta resignifica el mundo a partir de su experiencia, de su mirada?

SV: A veces sí. En esos ejemplos que pones ocurre eso, es evidente. Allí hay mucha influencia del haiku. La poesía japonesa me atrajo siempre, justamente por su concisión. Pero, con todas las distancias culturales que existe, porque esa poesía está vinculada a la religión zen de la que no conozco mucho. Para ellos, las pocas palabras que utilizan tienen un valor tan fuerte, mucho más grande que el valor que nosotros les damos, por mucho que nos esforcemos. Las poesías japonesa y china tienen otra relación con la naturaleza. Creo que en *El marinero que perdió la gracia del mar*, de Yukio Mishima, se dice que cuando hay luna llena, los japoneses cogen un cuenco con agua y quieren retener allí la luz de la luna. Eso es poesía pura, es sentimiento, no definición, es otra creación, un poco como lo dijo Huidobro: «no habléis de la rosa, déjala que florezca en el poema». Antes que definir creo que la poesía trata de abrirte a otra realidad. De hecho, hay varias realidades, yo estoy segura de eso. Esta es la más elemental, la más tosca. Pero hay otras realidades que están por allí.

CO: «Hay otros mundos, pero están en este», como dijo Paul Éluard.

SV: Sí, más o menos. Lo que hace Magritte en la pintura es poesía. A veces la poesía va más bien en contra de la realidad. En todo caso, antes que definición es insinuación, evocación, sugerencia. En mi caso, evasión, evasión total. Tú te evades de este mundo porque no estás contento con él...Un ratito del día uno

tiene una pequeña entrada, un estado de gracia; pues, yo sí creo en la inspiración. Creo que hay un aviso, algo que te sacude.

CO: Lo cierto es que tu poesía es sustancial y mayoritariamente breve, concisa y contundente en su brevedad. ¿Corriges mucho, practicas una brevedad veloz o una brevedad lenta?

SV: [Risas]. Son bonitos términos. Depende. Tú también escribes y sabes cómo es eso. Hay algunos textos que te salen más o menos perfectos, perfectos solo uno o dos. Algunos incluso sueñas, cuando te despiertas dices qué hermosura de texto, lo escribes y ya no es tan bonito. Generalmente escribes algo y con suerte tienes que hacer una, dos o más correcciones hasta un momento en que el poema dice estoy listo, libérame. Y algunos no funcionan por mucho que corriges y tienes que eliminarlos, aunque te dé pena hacerlo.

CO: ¿Cuál es tu próximo proyecto literario?, ¿que tienes entre manos ahora?

SV: Tengo un libro inédito, un libro muy duro, que tiene un precedente en el poemario *La muerte y otros amores* de 2014. Son una especie de elegías escritas mientras cuidaba a mi madre cuando estaba agonizando. En esos días leía *Las ciudades invisibles* de Calvino, y en las páginas del libro escribí con lápiz la mayoría de esos textos. Y tengo otro, igualmente duro, muy duro, escrito durante la pandemia, que no tiene nada que ver con el COVID, sino con la experiencia de la reclusión.

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

UNA LECTURA DE LA FLEUR DU MAL, DE CLAUDE CHABROL

Diego Jadán-Heredia*

La trama de *La fleur du mal* (2003) es simple: es la historia de Anne, una política de Burdeos que se encuentra en campaña para las elecciones municipales; la divulgación de un pasquín en el que se denuncian antiguos crímenes ocurridos en su familia pone en cuestión su honor y su carrera. Anne lleva sobre sí la historia familiar. Claude Chabrol (1930-2010), sin embargo, no se concentra en la coyuntura, en cómo esta situación afecta las aspiraciones políticas de su protagonista, o lo que provoca en la relación con su marido e hija. No, el director francés acerca su cámara a una familia que arrastra consigo –desde hace tres generaciones– un profundo sentimiento de culpa: culpa por deseos que no se reprimen, por su orgullo desmedido, por los impulsos escondidos.

La culpa, lo mismo que la vergüenza, por lo menos en este punto, es –en palabras de Spinoza– una tristeza acompañada de la idea de una causa interior: «si alguien ha hecho algo que imagina afecta a los demás de tristeza, se considerará a sí mismo con tristeza». Justo lo contrario del orgullo. Freud describe la culpa como agresión introyectada, internalizada, dirigida contra el propio yo. Puede ser más intenso, incluso, que el temor a ser descubierto por el acto ejecutado o el simple deseo oculto; el yo no se encuentra en paz hasta obtener redención, un castigo que elimine su remordimiento de conciencia, dice el fundador del psicoanálisis. Chabrol,

C/F

Benoît Magimel y Mélanie Doutey en *La fleur du mal*, de Claude Chabrol, 2003



con la paciencia de un relojero, construye personajes complejos, complicados, pues solo así le es posible expresar los tormentos, las perversiones e instintos más (in)humanos. En especial, desde los años noventa, a través de sus fuertes personajes femeninos de *L'enfer* (1994), *La Cérémonie* (1995), y *La demoiselle d'honneur* (2004).

El cine de Chabrol es así. El director francés tiene la capacidad de filmar lo intangible, de encontrar en lo finito, lo infinito; es decir, ante el espectador suceden más cosas que las que la cámara muestra; tiene ese genio del «cineasta-poeta», un término que el propio director utilizó para referirse a los que no se conforman con contar historias apoyándose en la parafernalia del cine, en su técnica y sus formas.

Un cineasta poeta como Chabrol –pero también como Buñuel o Godard– tiene algo que decir por sí mismo; tiene lo que Wilhelm Dilthey llamaba, *Weltanschauung*, una concepción del mundo que se intenta expresar artísticamente. Eso sí, no se puede ser poeta sin aptitudes narrativas. Si Chabrol no tuviera capacidad para narrar, sus películas serían tediosas, un fiasco. La larga escena en la que Anne hace campaña en un edificio multifamiliar y va piso por piso tocando puertas, escuchando casi sin querer, pero con atención, lo que se murmura al interior de cada departamento sobre los

pecados de su familia, es de una carpintería cinematográfica ejemplar.

Por supuesto, no solo sus tramas son simples, también su forma de filmar. Destaca, por ejemplo, su preferencia por decorados naturales y por rodar siguiendo el sentido natural de la visión. La fotografía no podría calificarse como bella, pero, sin duda, ayuda a comprender mejor la película, no distrae al espectador, lo ubica en la atmósfera, lo sensibiliza. La música es esencial, aunque austera (su hijo, Matthieu Chabrol, tuvo a su cargo la música en más de veinte de sus películas); siendo mínima, porque no pone ritmo a las escenas sino es aliada de la complejidad. La cámara muestra una superficie, y la música descubre que esa superficie tiene pliegues.

Las sensaciones que el cine de Chabrol provoca en el espectador no se agotan en sí mismas, quieren conducir a la reflexión sobre nuestra frágil condición humana, sin querer dar lecciones de moral y buenas costumbres, sino más bien riéndose de ellas. Quizá este sea el rasgo más importante de su cine, su visión del mundo, por lo menos la que mostró en las dos últimas décadas de su vida y de su obra. En *La fleur du mal*, si Anne gana o no las elecciones es un dato menor, la clave es comprender la dinámica del encuentro entre culpa y tiempo.

* **Diego Jadán-Heredia.** Profesor de la Universidad del Azuay. Sus campos de investigación son la filosofía política, la filosofía de la religión e historia de las ideas, dentro del doctorado en Filosofía de la Universidad de Sevilla. Dirige la maestría de Investigación en Filosofía y la Cátedra Abierta de Filosofía de la Universidad del Azuay.



EL LIBRO DE MI VIDA / LECTORES Y LECTURAS

«LOS HERMANOS KARAMAZOV FUE COMO UNA PENETRACIÓN EN EL ESPEJO»

[Felipe Aguilar nos cuenta sobre el libro de su vida]

El primer jueves de un agosto engañoso, que parecía inaugurar el verano con sus ardientes soles vespertinos, Felipe nos recibe en su casa en el barrio La Gloria, una villa de tejas, precedida por un jardín, buen ejemplo de la arquitectura cuencana de los años setenta. Apenas entramos nos conduce a un amplio y luminoso *hall* cubierto de vidrio, donde nos invita un whisky que no dudamos en aceptar motivados por la hospitalidad y la luz que baña el lugar. Aunque no bebe ni una gota de esa botella que vamos gastando sin tregua, Felipe derrocha su proverbial buen humor mientras nos cuenta algunos episodios sabrosos o aciagos del pasado cuencano, de sus años bohemios, de su colegas y amigos, y otros momentos de su extenso itinerario como intelectual y educador de niños y jóvenes en esas aulas de escuela, colegio y universidad donde brilló por su carisma, y por esa infrecuente mezcla de exigencia y generosidad. Riguroso como es –sobre todo cuando opina de literatura y de fútbol–, prefiere responder este cuestionario por escrito.

FELIPE EN MICRO

Felipe Aguilar (Cuenca, 1946). Ha trabajado como docente en los tres niveles educativos desde 1965 hasta su jubilación en 2012. Fue profesor de la Universidad de Cuenca y de la Universidad del Azuay. Es autor de los libros *El humor: transgresión y crítica* y *El fútbol es así*. Ha colaborado, en diversas revistas y publicaciones con



E

artículos, prólogos y ensayos. Es miembro de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, y miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.

CO: Si tuviera que hacer el ejercicio de pensar en un libro que ha marcado su vida, ¿cuál sería ese libro elegido?

FA: Cuando iniciamos la aventura de leer y nos hacemos adictos –la lectura es una droga noble, sin ninguna duda–, leemos por el puro y simple deleite. No buscamos otra recompensa que el divertimento, acaso una evasión o, en última instancia, un sucedáneo de los sueños frustrados. Es una lectura impresionista, sin complicados procesos de interpretación, sin exigencias críticas ni analíticas.

Así leíamos en la remota adolescencia, en plena libertad, sin guías ni recomendaciones, sin refinamientos ni espíritu de selección, y no había «libros prohibidos».

Sin embargo, de cuando en vez, llegaban libros que conmovían, laceraban, que se quedaban en la memoria y, de alguna manera, alteraban nuestra forma de ver el mundo e interpretar la existencia. Uno de esos libros, por su penetración en lo más arcano, profundo y oscuro de eso que llaman la condición humana, marca una cesura, un antes y un después en mi vida interior y, para bien o para mal, lo debo considerar como el libro de mi vida. Se trata de *Los hermanos Karamazov*, de Fedor Dostoyevski.

CO: ¿En qué circunstancia vital o profesional encontró ese libro?

FA: Mis lecturas, reitero, eran más o menos amables, amenas, fáciles y superficiales hasta que –literalmente– «me di de alma y pensamiento» con los hermanos rusos, sus angustias, sus culpas, sus preguntas. Fue como una penetración en el espejo, un darse de bruces con los temas eternos: finitud e infinitud, contingencia y necesidad, libertad y destino, presencia-ausencia de Dios.

«Toda la vida me ha atormentado Dios», dice Iván Karamazov, el escéptico. Todo lector de Dostoyevski queda marcado y buscará certezas en medio de la incertidumbre o indagará dentro de su propio ser. Personalmente, a estas alturas del partido, cuando uno cree que ya está de vuelta de todos los caminos, todavía conmueven y golpean las páginas de esta novela y, sobre todo, la parábola del Gran Inquisidor.

Se suele decir que los novelistas saben más del alma humana que los propios psicólogos. La obra de Dostoyevski es la confirmación de la rotunda verdad de este aserto, porque como él mismo se planteó, la misión de su vida fue escrutar en los más oscuros rincones del corazón del hombre.

CO: Además de tener una importancia personal, ¿cuál considera usted que es la relevancia estética, literaria, social o política de *Los hermanos Karamazov*?

FA: No hay ninguna posibilidad de duda o discusión, Fedor Dostoyevski es uno de los más grandes escritores de la literatura universal y el mundo seguirá estudiando su obra hasta que deje de ser mundo. Si la obra literaria es producto de una intuición «poderosa o delicada, pero siempre intensa», los textos de Dostoyevski solamente deben ser leídos e interpretados con el apoyo del código biográfico: epiléptico, ludópata sin remisión, acosado por las deudas de juego; estuvo a punto de morir en su destierro en Siberia, deambuló por Europa, y todas sus vivencias y los abismos a los que descendió los transformó febrilmente y sin tregua en una obra literaria luminosa y atormentada. Dos consideraciones finales: he tenido la inmensa suerte de que me paguen un sueldo para que haga una de las actividades que más me gusta, leer. He tratado, por ello, de ser un buen lector, como tal, orientar las lecturas de mis alumnos y, aunque no aparezca en los programas oficiales, he recomendado leer a Dostoyevski y no me arrepiento. En contradicción, si es cierto como creía Borges que el paraíso –placidez, belleza, tranquilidad– es una inmensa biblioteca, no quisiera que, en su índice, conste, *Los hermanos Karamazov*.

LA MIRADA DE LOS OTROS / VISITANTES EXTRANJEROS DE CUENCA

MIRADA DE YOLANDA PANTIN*

CO: ¿Cuándo visitaste Cuenca y por qué motivo?

Estuve en Cuenca en mayo de 2007, invitada al I Festival de la Lira.

CO: ¿Cuál fue o es tu impresión general de la ciudad?

En Cuenca fui muy feliz. La ciudad me fascinó, me pareció preciosa y todos los días salía a caminar por los alrededores del hotel donde estábamos alojados. Algunos de los paseos los daba con el poeta Arturo Carrera, a quien había conocido muchos años atrás en Buenos Aires, y publicado en Pequeña Venecia, la editorial de poesía que dirigía con otros compañeros en Caracas. En Cuenca me reencontré con Carmen Ollé, y conocí a José Kozer y a Iván Carvajal, amigo generoso y poeta muy fino a quien volví a ver en Quito. Guardo recuerdos de personas queridas y admiradas que el azar reunió en esa bella ciudad.

CO: ¿Tienes algún recuerdo especial de tu viaje que puedas compartir con los lectores?

La impresión que me produjo la lectura de Jorge Enrique Adoum, cuando sabes que estás escuchando a un gran poeta. Son ocasiones únicas, y esta fue una de ellas.

V



Yolanda Pantin, la poeta peruana Carmen Ollé y Cristóbal Zapata en el Wunderbar Café, mayo de 2007. Foto: Lila Calderón

* **Yolanda Pantin** (Caracas, 1954) es una de las poetas más importantes de Venezuela y del continente. En 1981 fundó, junto con otros colegas, el grupo «Tráfico», de gran relevancia en la poesía venezolana contemporánea. Entre otros reconocimientos obtuvo el Premio Casa de América de Poesía Americana (2017).

MIRADA DE SERGIO VEGA*

CO: ¿Cuándo visitaste Cuenca y por qué motivo?

La primera vez que estuve en Cuenca fue en diciembre de 2017 para dar un taller a artistas jóvenes de la ciudad, y también para familiarizarme con los espacios e instituciones locales con miras a desarrollar un proyecto específico para la XIV Bienal. En este primer viaje fue muy interesante conocer la mirada de las/los artistas jóvenes de Cuenca, pues sus propuestas resonaban con los discursos globales del arte contemporáneo, por lo cual se podría interpretar que la Bienal contribuye claramente al desarrollo intelectual de la juventud cuencana. Estas y estos jóvenes están en una situación privilegiada dada su cercanía e interacción con la Bienal.

CO: ¿Cuál fue o es tu impresión general de la ciudad?

Una ciudad muy bella en la cual se aprecia la actitud cordial de su gente, y también amena para el visitante, ya que, en gran parte, se la puede recorrer a pie. Arquitectónicamente, Cuenca despliega un fascinante registro histórico y viviente de su pasado colonial. La presencia indígena en el panorama urbano es también un tema extraordinario, pues para el ojo de afuera parece indicar más una interacción económica que una integración cultural, algo así como si la gente viviera en mundos paralelos. Tuve la oportunidad de presenciar una gran fiesta tradicional y desfile popular con disfraces. Lo que más llamó mi atención fue que casi todos los personajes representados estaban ligados a la religión cristiana y a la época colonial. Este fue un tema que me llevó a indagar sobre la cultura indígena local y terminé trabajando sobre el mito de la creación de los cañaris. La narrativa cañari nos explica que la Eva madre de todos fue una mujer guacamaya; por lo cual, se deduce que todos somos descendientes de los loros. Así terminé tratando de visualizar cómo sería esa mujer guacamaya con la idea de que, tal vez, algún día, se pudiera incorporar a las celebraciones populares el disfraz de una especie de heroína precolombina.

Las fiestas y desfiles tradicionales de la ciudad convierten el casco urbano en un escenario performativo de interacciones múltiples. El hecho de que la población este acostumbrada a estos eventos implica que existe la posibilidad para que el arte local pueda intervenir y proponer narrativas y tradiciones alternativas en ese espacio público. La región cuenta con culturas originarias riquísimas y cada nueva generación local tiene la oportunidad de estudiarlas, celebrarlas, reinventarlas y mantenerlas vigentes más allá de los predicamentos modernistas que apropiaron sus iconografías como herencia de los estados-naciones. Las naciones indígenas, sus culturas e historias necesitan mantener su integridad e independencia de los estados modernos que se superponen hoy sobre sus territorios.

CO: ¿Tienes algún recuerdo especial de Cuenca que puedas compartir con los lectores?

Tengo varios, y muy gratos. La verdad es que me encantaría volver a Cuenca y pasar al menos un buen tiempo para conocer más a fondo los lugares, sus culturas y su gente. Fue un gusto colaborar con Silvia Zeas [profesora de la Escuela de Diseño Textil e Indumentaria de la Universidad del Azuay], ya que la interpretación de mis diseños cobró en sus manos un carácter muy local. Ella y su familia me acogieron muy generosamente y también me llevaron a conocer otras regiones cercanas como el pueblo de Nabón. En mis paseos por la ciudad me encontré con un negocio de fotografía. Entre las fotos de clientes aparecen imágenes del Che Guevara, y también un cartel que decía: «Filmamos todo compromiso social». Si bien el cartel se refiere a filmar casamientos, bautismos y cumpleaños, me llevó pensar que lo que más falta en este mundo en el que vivimos es precisamente el compromiso social...



▲ Negocio de fotografía, noviembre de 2018. Foto: Sergio Vega
▼ Sergio Vega en Nabón, noviembre de 2018. Foto: Silvia Zeas

* Sergio Vega (Buenos Aires, 1959) es un artista argentino de renombre internacional que ha participado en las bienales de Cuenca, Venecia, Gwangju y Lyon. Ha recibido, las prestigiosas becas Guggenheim Memorial Foundation y Pollock-Krasner Foundation. Sus trabajos han sido reseñados en *Artforum*, *Frieze Magazine*, *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *Le Monde* y *Time Magazine*.



ESCRIBIR ES UNA VIDA*

ELIÉCER CÁRDENAS ESPINOZA

El pasado 26 de septiembre se cumplió el primer aniversario del deceso de Eliécer Cárdenas Espinoza (Tambo Viejo, Cañar, 1950-Cuenca, 2021), uno de los escritores capitales de la literatura ecuatoriana contemporánea, autor de numerosas novelas, libros de cuento y algunas piezas teatrales; periodista y actor relevante en la vida cultural de la ciudad. Para tributar su memoria recogemos en estas páginas su discurso de ingreso a la Academia Ecuatoriana de la Lengua como miembro correspondiente, acto que tuvo lugar en Quito, el 30 de noviembre de 2016. Magistral resumen de su trayectoria vital y literaria, y de su personal comprensión sobre el arte de narrar.

◀ Eliécer Cárdenas en su despacho en diario *El Tiempo*, c. 1983. Archivo Histórico Fotográfico, Biblioteca Víctor Manuel Albornoz, Museo y Parque Arqueológico Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

* Este discurso apareció originalmente en el tomo 76 de las *Memorias de la Academia Ecuatoriana de la Lengua*, en mayo de 2017. Agradecemos a la familia del autor y a Francisco Proaño Arandi, secretario de la Academia, que autorizaron esta publicación.

El niño, según su profesor del Tercer Grado, estaba falto de mejorar en Ortografía y Redacción, y recomendó a la madre de este –una maestra de primaria– que durante las vacaciones del final del ciclo escolar ejercitara al pequeño con algunas composiciones breves. La familia del niño pasó un mes y medio del período vacacional en una población rural, donde este volvió a hundirse en su pasión por la naturaleza, los insectos, las ranas de los charcos y la vegetación que poblaba de un verde intenso las riberas del cercano río, y cuando regresaba fatigado, feliz, de sus correrías, la madre le imponía la tarea de escribir las cortas redacciones recomendadas por el maestro. Y el niño, enfurruñado, escribía, media plana, a veces una íntegra, en alguno de sus cuadernos escolares. Su madre corregía las faltas («No se escribe ‘sequía’, sino ‘acequia’»), y el niño, mientras perfeccionaba su ortografía, su elemental redacción, descubría emocionado que le encantaba escribir, no por el cumplimiento de una tarea, sino por puro gusto. Imaginar ya era escribir.

Años más adelante, aquel niño se volvió un adolescente algo huraño y solitario. Asiduo de los cines, miró en una película a un viejo escritor ficticio del sur de los Estados Unidos, que con la punta roma de un lápiz escribía en unos papeles pardos, a orillas de un río muy ancho (¿el Misisipi?), y aquella imagen actuó como un «camino de Damasco» vocacional, una verdadera epifanía. Se identificó con la figura de aquel viejo escritor que seguramente representaba un papel insignificante, casi anecdótico, en la trama del filme, pero que fue definitiva para aquel adolescente que desde entonces supo que sería escritor.

En una época en la que no había aún la televisión, la radio con sus novelas enseñoreaba en los hogares de clase media que disponían de un aparato. Por la fuerza de las voces, sus inflexiones, los rudimentarios efectos sonoros, surgía la magia de *El derecho de nacer* o *Renzo el gitano*, y los radioescuchas imaginaban las historias, definían los rostros, la ropa, los decorados que sus imaginaciones proponían, y esas historias que se disolvían en el aire tenían, sin embargo, la virtud de anclarse en las mentes de quienes las escuchaban, y desde allí

segúan alimentando los sueños que a las gentes les permiten vivir sin que la vida pareciera mezquina e intolerable. También por aquellos años de la infancia del escritor, las editoriales mexicanas inundaban a la América Latina con revistas de historietas (cómic como los llaman ahora que prácticamente ya no existen). *Superman*, *El Santo*, *Hopalong Cassidy*, los *Supersabios*, entre muchos otros títulos, servían como distracción y soporte imaginativo a los lectores infantiles. Las historietas también fueron una argamasa indispensable para el futuro escritor, antes de que se aventurara en las densas páginas de las baratas colecciones de la Editorial Tor, donde el Capitán Nemo o Robur el Conquistador impondrían su prestigio aventurero, sus visiones del mundo, perfeccionadas más tarde por Jean Valjean, Mario, o el Gavroche de *Los miserables*.

Pero aquel alimento revisteril y libresco, radiofónico o cinematográfico, no hubiera bastado para las ansias de realidad y mundo del escritor en larva. Mucho más cercanas, cotidianas, palpables, estaban las historias familiares, las sagas imaginativas que las dos vertientes de la familia numerosa del muchacho poseían en abundancia. Una de ellas seca, casi conventual, desarrollada a la manera de una tragedia griega, y la otra festiva, mágica, picaresca, donde los lugares de montaña subtropical que eran recorridos por primos y tíos se transfiguraban en escenarios para combates con osos o leopardos, inundaciones terribles o caídas de meteoritos desde el cielo. Así, el posible escritor recogía de aquellas fuentes, contradictorias, cambiantes como los fallos de la memoria o las tergiversaciones a costa de la imaginación de los contadores de historias, un material que iría sedimentándose, convirtiéndose en la estructura ósea de sus futuras historias.

Escribir no es una profesión, escribir es una vida. Otras profesiones pueden aprenderse, más o menos, en universidades, centros de capacitación, talleres. La escritura –se entiende la literaria– es un aprendizaje que no termina nunca. Un escritor, una escritora, son unos perpetuos aprendices. Cuántas veces su labor no desemboca en callejones sin salida que obligan a preguntarse por qué se debe comenzar desde cero, una

L

y otra vez. Un cero relativo, por cierto, ya que aquella base ósea sigue allí, dispuesta a ser cimiento firme de las narraciones.

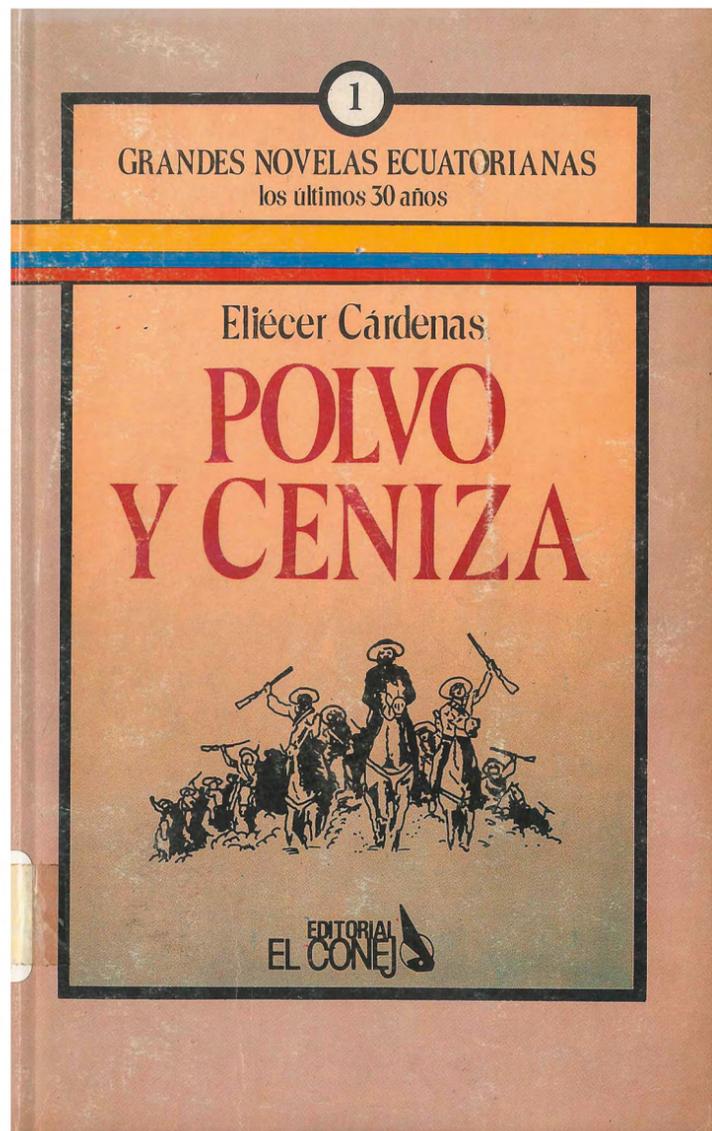
Cuando el joven catorceañero decidió asumir su vocación, intuía que era preciso renunciar a muchas cosas. No volverse un ermitaño o un ratón de biblioteca, por supuesto, pero sí llevar una especie de vida doble, como alguien aquejado por un vicio que lo segrega de sus amigos. Para estos debía continuar siendo más o menos normal, pero precisaba asumir la clandestinidad en su cuarto, provisto de papel y lápiz, lejos inclusive de la vida de padres y hermanos para evitar burlas o malos entendidos. Es que un aspirante a novelista podía ser fácilmente confundido con un vago, un iluso, cuando no alguien «tocado de la cabeza». Y escribía, animado por un libro de Hugo Wast, que precisa y preciosamente se titulaba *Vocación de escritor*, lleno de consejos muy útiles para el principiante que se lanzaba a las profundidades abismales de la literatura sin siquiera tener a la mano un buen diccionario como boya salvavidas. En el voluntario encierro del neófito, que nunca se prolongaba más allá de lo conveniente, a fin de no despertar sospechas sobre rarezas o vicios solitarios, el embrión de novelista contaba siempre con ejemplares maestros: libros de Blasco Ibáñez, Valle Inclán, de Azorín o Galdós, que le fueron guiando en la composición de historias a la manera de *Sangre y arena*, o de los *Episodios nacionales*.

Mal estudiante, sus condiscípulos no entendían cómo podía sacar notas brillantes en Redacción o Historia. Reprobó un curso, clave en su formación, porque terminó un par de novelas que luego las quemó en un arrebatado de vergüenza, y acompañado por la bohemia del grupo de adolescentes más o menos sin estudios provechosos, frecuentó bares, se introdujo sin invitaciones a bailes y kermeses, descubrió que los escritores deben también poseer experiencias que sustenten sus ficciones. Se acercó a la izquierda estudiantil a la par que descubría a Ciro Alegría, Miguel Ángel Asturias, Roa Bastos, Rómulo Gallegos, a José de la Cuadra y Jorge Icaza. Sus textos borroneados dejaron de imitar las casonas de estudiantes pobres del Madrid de Galdós, para postular un indigenismo rabioso, un criollismo

rechinante que, paulatinamente, dieron paso a las aventuras existenciales que proponían Camus o el viejo Sartre. La política era su otro oficio, igualmente reprobado y reprobable para su entorno porque era la política de las manifestaciones estudiantiles, los cócteles Molotov, el sueño de volverse un joven barbudo que un día descienda de las montañas con un fusil en alto, de la victoria final planteada por el Che a los jóvenes latinoamericanos, indignados y ateridos por injusticias, más ajenas que recibidas en carne propia. Pero la literatura no permite servir a dos señores, y un buen día, el aspirante a escritor tuvo que optar, a la manera sartreana, entre dedicarse a la política de izquierda, a las bombas Molotov, al trabajo en los sindicatos y a la dirección de periodiquitos revolucionarios, o entrar de lleno en el oficio de escribir ficciones. Sus compañeros políticos no entendieron la decisión, decían que un buen cuadro se echaba a perder. Pero ya no había vuelta atrás. La literatura cobraba un nuevo, pertinaz oficiante. El futuro diría si se trató de una apuesta al fracaso, o peor, a la mediocridad y los tristes destinos de un autor sin garra ni agallas.

Para animar su oficio incipiente, por cuenta propia publicó un cuadernito de cuentos, con un pomposo prólogo calcado de las ideas de Malraux. Tres relatos, ilustrados por un amigo pintor, que tuvieron la virtud de llegar a las manos de un eminente crítico nacional, quien desde su columna alertó que allí había madera. Ilusión que, sin embargo, se convirtió en encarnizamiento para escribir en una época en que la pirotecnia de García Márquez, el realismo totalizador de Vargas Llosa, la lucha contra el tiempo de Carpentier, el entrecruzamiento de tiempos y espacios de Fuentes, amenazaban con paralizar o volver mero tributario a cualquier joven narrador de América Latina.

El boom podía significar igual un acicate o una losa sepulcral. La «expresión propia» se convirtió en obsesión, pero al mismo tiempo, esta no podía existir sin todo el limo de la literatura, y no solo de ella, sino de la historia, las narraciones orales, las anécdotas, las experiencias intransferibles que tiñen de una tonalidad la vida. La «expresión propia», iba comprendiendo el



«No hay orgullo ni vanagloria en el escritor que liberó a ese personaje de la desmemoria o el olvido. Apenas interrogación y sorpresa. El personaje vive desde hace años por su cuenta y para nada necesita del escritor que le hizo surgir de sus páginas. A veces el escritor siente envidia por aquel personaje, sin duda mejor que él, y que le va a sobrevivir cuando el autor sea «polvo y ceniza»»

Polvo y ceniza, Editorial El Conejo, Quito, 1983

L

joven escritor, era el entramado de un tapiz que propone un diseño con ligeras, a veces imperceptibles variantes. Había que encontrar filamento personal de aquel Mar de Sargazos de la Narrativa.

Un escritor, valga la caída en el lugar común, es un hijo de su tiempo. Nada de él puede serle ajeno. Pero también es un convocador del pasado, e incluso, en los mejores, un profeta del futuro. El tiempo es la materia prima de la escritura y de él emergen los personajes. Escribir ficciones quiere decir conjurar al tiempo para que en él los personajes vivan, actúen. Pero el tiempo de la ficción solo puede semejarse al real en algunos aspectos. La narrativa exige un tiempo propio, autónomo, a veces en contraposición al tiempo de la realidad, porque se vuelve elástico, salta al pasado, al futuro. O es un eterno presente. El tiempo narrativo se parece al de los sueños, y con aquel comparte su dimensión polivalente, esponjosa, que define la atmósfera del relato. Un tiempo proteico y fluyente, en definitiva, donde las horas poseen sus propios códigos. ¿Cómo mensurar el transcurso del tiempo en Dostoyevski, por ejemplo? Los días y los meses en *Los hermanos Karamazov*, ora se compendian en brevísimos trazos, ora se dilatan hasta el punto en que una reflexión, que en el tiempo de lo que denominamos realidad apenas demoraría un parpadeo, se prolonga en páginas y páginas, se ramifica en reminiscencias, desemboca en coyunturas que nos transfieren a otros tramos de la obra.

De otro lado, si el cuento es una verdadera lucha contra el tiempo –no debe rebasarlo o dejarlo sobran–, en la novela, el texto exige tiempo, como la cometa del niño al remontar pide cuerda para continuar elevándose. El tiempo narrativo, por otra parte, no marcha a un mismo ritmo. Hay tramos que exigen velocidad y otros donde se remansa –eso ya lo ha dicho Vargas Llosa– porque la estructura y el diseño de la narración novelística así lo exigen: comprimirse, acelerarse, o embalsarse y casi permanecer estático, como un cuadro de Vermeer donde la «historia» y los personajes están allí, para que los vayamos descifrando y paladeando con morosidad. Es decir, el tiempo es el gran voluntarioso del relato, pero

hay que aprender a respetar sus caprichos, descifrar aquello que nos exige y nos plantea.

El escritor, cuando novato, solía parafrasear a Arquímedes: «Denme una historia, un argumento, y construiré una novela, un cuento». Fácil decirlo. Si bien la «historia», es decir la anécdota de la narración, resulta indispensable, cuando menos en el caso del escritor en referencia, no basta, ni mucho menos. Frecuentemente se escucha que tal o cual situación, triste, dramática, graciosa o inverosímil, pudiera resultar material idóneo para una narración. Pero a la hora de desarrollarla se advierte que por sí sola es insuficiente. Un joven es condenado a una larga prisión injustamente, y al escapar ejecuta terribles venganzas contra quienes considera que son los causantes de su desgracia. Es la anécdota de *El Conde de Montecristo*, que igual puede servir para una telenovela cursi o una formidable obra literaria que supere a los lectores del tiempo preciso en la que fue escrita.

A partir de la «historia», el escritor en cuestión debió aprender, con paciencia y tras una serie de fracasos que, si bien el argumento resulta indispensable, su mera fuerza o atractivo no bastan. Se requiere un ingrediente indispensable que no se encuentra en los manuales literarios: empatía. Esto es, el autor o autora deben «enamorarse» del tema, volverlo parte suya, considerarlo su centro vital, su preocupación primordial y predominante mientras dura el proceso de concepción de la obra y su ejecución. Sin aquella empatía, se trabajará como con hierro frío, a golpes ingratos, e incluso es posible que la misma escritura se vuelva tediosa. Un suplicio. El entusiasmo siempre ha sido parte del oficio del escritor al que nos referimos. Porque, a diferencia de las labores habituales, tantas veces pesadas e ingratas, la escritura es su refugio, su cápsula donde el oxígeno que le falta se renueva. Una eficaz terapia, si se quiere, para no terminar siendo desdichados o frustrados cuando se ha elegido ser escritor de ficciones.

Pero tampoco el mero gozo de la escritura puede suplantar la calidad. El escritor podía y puede disfrutar

enormemente del texto que redacta, pero a la hora de juzgar los resultados asoman las inepticias, los lugares comunes, los tratamientos facilongos, los convencionalismos, y entonces habrá que volver a empezar o descartar el texto integro. Aparente contradicción: parecería que aquel gozo se ha convertido en decepción y labor improba. No es así cuando existe verdadero amor al tema, los personajes, los ambientes, la acción. El escritor piensa que la próxima reescritura, quizá, será mejor, menos plana e inepta, y recomienza, a veces silbando alguna canción de su juventud, cuando había canciones dignas de recordarse con silbidos.

Andando el tiempo, el escritor se dio cuenta de que los cuentos y las novelas son seres vivos. Caminan o no caminan. Tiempo, espacio, personajes, acción, forman un entramado que apenas dejan un respiro para reflexionar con lógica y frialdad sobre ellos. ¿Cómo aquel personaje surgió tan pleno, tan inolvidable? Nunca lo sabrá el escritor, puesto que de antemano no había concebido racional y conscientemente su devenir. Para el escritor es una verdad inobjetable aquello que algunos autores decían: que el personaje impone sus propias reglas, se define «existiendo» en el texto. Sus opciones no son las del que lo redacta. En definitiva, el personaje no quiere ser un mero títere, un portavoz de las experiencias u obsesiones del autor. Exige su vida propia, y cuando no se la concede se convierte en caricatura y se venga del escritor al conseguir que la obra sea mala. Los personajes son gente de cuidado. Hay que temerles, aceptarlos como quieren ser y respetarlos en sus vicios y virtudes, dejarlos con sus manías, sus antojos, sus problemas, sus irresoluciones. Y sus muertes.

El escritor al que nos referimos, cuando tenía veintiocho años encontró a un personaje que, por cierto, ha caminado –cabalgado más bien– a través de numerosas ediciones. Se trata de un célebre bandolero ecuatoriano, posiblemente el más famoso de su estirpe. Fue invocado. Surgió desde las nieblas del cuento popular, de la anécdota oral, de las páginas policiales de amarillentos periódicos, y para el escritor resulta extraño que se haya apoderado de la imaginación de tantos lectores,

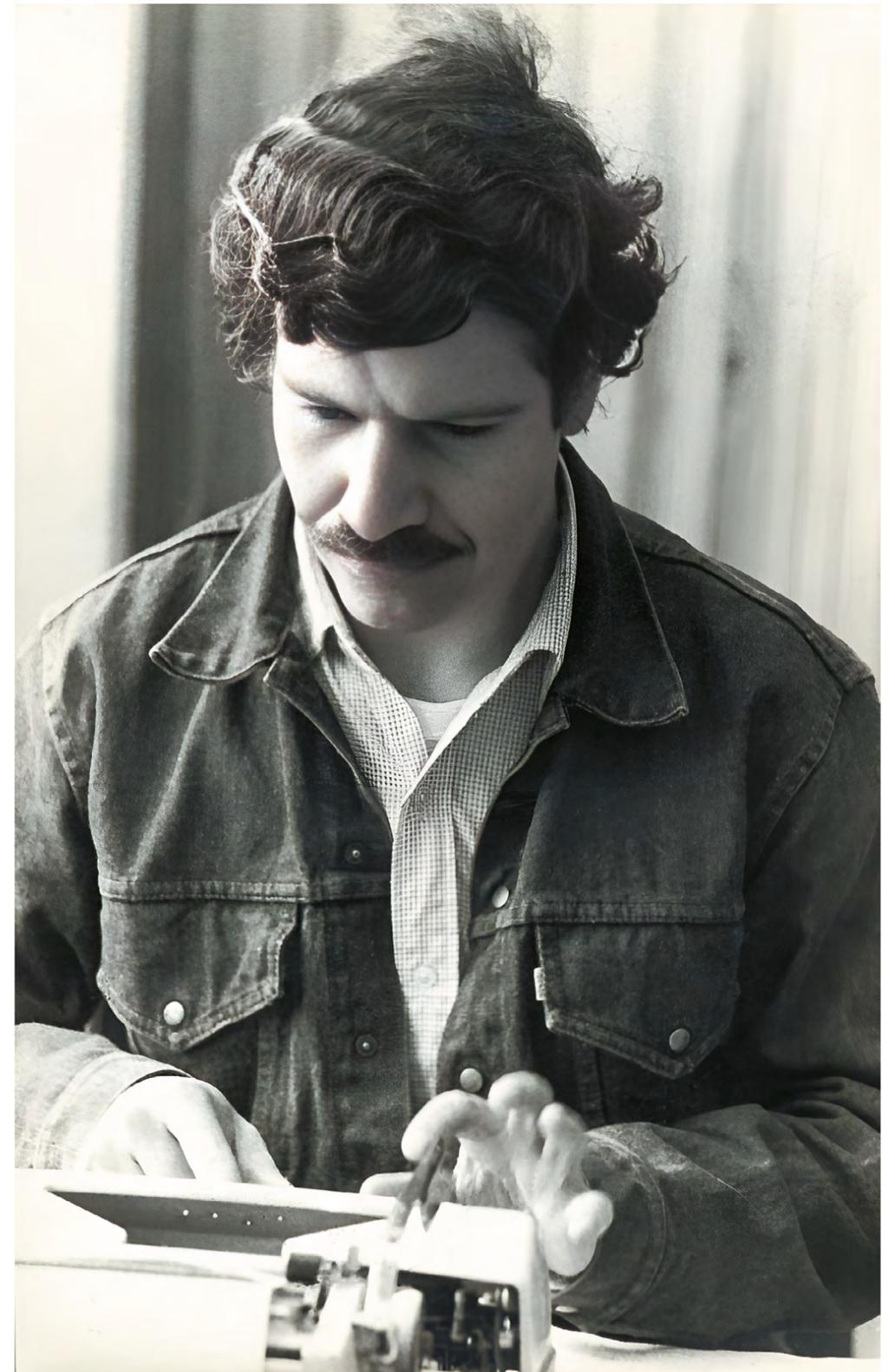
adultos, adolescentes, letrados, intelectuales o ignorantes. Aquel personaje posee un carisma que catapultó la obra y la ha vuelto canónica en la literatura nacional, mientras el escritor sigue preguntándose cómo diablos surgió aquel personaje, de qué remotas raíces del subconsciente personal y colectivo irrumpió para, inclusive, dar una sobrevida al bandido real que fue muerto en una emboscada policial y militar, pero que desde las páginas de la obra adquirió una cierta inmortalidad que lo perfila y define.

No hay orgullo ni vanagloria en el escritor que liberó a ese personaje de la desmemoria o el olvido. Apenas interrogación y sorpresa. El personaje vive desde hace años por su cuenta y para nada necesita del escritor que le hizo surgir de sus páginas. A veces el escritor siente envidia por aquel personaje, sin duda mejor que él, y que le va a sobrevivir cuando el autor sea «polvo y ceniza».

Es posible que un personaje logrado sea aquello que le falta en la existencia a un personaje real, esto es al autor y al lector. Tiempo sin aventuras trascendentes, los libros de caballería, inclusive de «caballerías espaciales», continúan apasionando al lector. Toda novela es un cuento de hadas, dijo algún ilustre autor. Y es una verdad. Toda narración postula una aventura, sea interior o exterior, desarrollada en un tiempo narrativo de veinte y cuatro horas o en el transcurso de varias vidas. Esa sed de aventura no sería otra cosa que un afán por descubrirnos más de las rutinas que hoy están condenando al mundo a un perpetuo reciclaje, a una «basurización» de todo cuanto ya no es útil. Pero como la literatura ha proclamado desde siempre su «inutilidad», en el sentido de productos que se compran, se usan y se desechan, puede salvarse del caos de la obsolescencia que vuelve «pasadas» las cosas aun antes de que sean producidas, en una feroz trituración que nos alcanza inclusive al alma, vuelta objeto de manipulación y embotamiento.

El escritor sabe que el único secreto de escritura es escribir. Que solo si se escribe sin tregua se conse-

L



Eliécer Cárdenas en su despacho en diario *El Tiempo*, c. 1983. Archivo Histórico Fotográfico, Biblioteca Víctor Manuel Albornoz, Museo y Parque Arqueológico Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

guirá una o dos pepitas valiosas, como el lavador de oro de los ríos, que sacrifica sus días, con los pies bajo el agua, para encontrar entre la arena aquellos fulgores diminutos. Se ha comparado a la escritura creativa con el psicoanálisis, el diván que utiliza el atormentado autor para confesarse a sí mismo, para arrojar de sí a sus demonios. Dudo que la comparación resulte acertada. El escritor no desea liberarse de nada, es más, si se «purificara» de sus traumas, ineptias, miedos y grotesca existencia, a lo mejor resultaría un ciudadano poco menos que perfecto, pero dejaría de escribir. La escritura es una constante interrogación, y las respuestas que se obtienen son siempre inseguras, provisionales.

El escritor en cuestión es un apasionado de la escritura. Si la comenzó como un juego de infancia, es lícito que continúe concibiéndola así, lúdica y materna, «refugio de pecadores», como la letanía que repetía de niño en las capillas, sin entender que, si existe esa clase de refugios, la escritura es uno de ellos. Se escribe, piensa él, sin duda para el público, y por qué no confesarlo –sin el falso rubor de quienes mienten al decir que no les importa la suerte de sus obras–, se escribe también para el éxito. No aquel al que nos han acostumbrado los programas pedestres de «vidas exitosas», sino para el éxito con el público. Algunas obras del escritor han tenido más público que otras; han impactado unas, otras se han quedado en una discreta penumbra. Aquello, sin duda, se debe a la calidad, pero también a los misterios en las preferencias de los lectores, y en no pocas ocasiones a la cicatería de la crítica en el país del escritor en cuestión, carente –con honrosas excepciones– de generosidad y profundidad.

No puede existir un autor sin lecturas, ya que la historia de la literatura no es otra cosa que las sucesivas variaciones de unos cuantos temas básicos: el amor, la soledad, la muerte. El que se pueda conseguir algo que no resulte mera repetición es otra cosa. Son un batallón los autores que han influido en el escritor al que nos referimos. Desde Verne y Dumas, hasta el excepcional maestro de la novelística universal que es William Faulkner, quién, a su vez ejerció una decisiva influencia en

los autores del llamado *boom*, de modo tan diverso que, por ejemplo, el influjo del norteamericano en Vargas Llosa es muy diverso al que se aprecia en Onetti o Rulfo, por no hablar de García Márquez, que a la calvinista y racista Yoknapatawpha convirtió en el circo perpetuo de Macondo. Las influencias son ineludibles y por eso se requiere ser permeable a todas, desde las modestas novelitas olvidadas que se leía en las épocas de las tías solteronas y fantasiosas, hasta las del italiano contemporáneo Antonio Tabucchi. La lista de las deudas del escritor hacia aquellos autores que, de una u otra manera, lo han marcado, animado, dejado cicatrices en sus textos, es extensísima, y no puede existir rubor alguno en confesarlo. Más bien la gratitud que debemos a quienes, siendo o no maestros, nos alimentaron en esta hambre perpetua de textos ajenos que es la escritura.

Como se ha dicho antes, el escritor eligió el trabajo literario frente al activismo político, pero aquello no significó, ni mucho menos, renunciar a la política. ¿Cómo hacerlo? La literatura, el escribir novelas y cuentos es también una opción política. Pudiera decirse que hasta vivir es ineludiblemente político para cualquier ser humano. Decepciones en política son comunes, pero no por ello hay que renegar. «Sé fiel a tu pasado», dice Juan de Patmos, y Cortázar lo repitió en el epígrafe de una de sus mejores obras, «El perseguidor». Los tiempos cambian, modificándonos a su vez, pero una idea central de justicia no puede ser desechada sin desnaturalizar a alguien, sin volverlo una especie de traidor. Es necesario, más aún, indispensable, que este mundo actual cambie radicalmente si la especie no quiere desaparecer.

¿El escritor elige sus temas? Problemática pregunta. En primera instancia se respondería que sí, que al ser una operación –aparentemente– racional y lúcida, se planifican los textos tras definir un tema. Sin embargo, en los hechos, las cosas no resultan exactamente de este modo. Es algo así como un pintor que decide retratar a su amiga, y al ejecutar el cuadro descubre que aquel retrato tiene una clara reminiscencia de otra persona. Los textos, renuentes a un encuadre frío, deciden

L

por su cuenta, ser muchas veces diferentes a la primera idea que sobre ellos tuvo el autor. En esto radica el carácter fluctuante de la escritura, su precariedad frente al trabajo meramente intelectual, donde se asume un tema, se lo desarrolla o modifica. Pero siempre de acuerdo al principio que lo origina. Los personajes buhlen al principio sin contorno, y sin rostro, y es el escritor quien los revela, no sin luchar con los personajes, no sin treguas y transacciones, para que ellos respiren, vivan y no sean muñecos de ventrílocuo o caricaturas lo más semejantes al presunto original. El ideal del escritor es que sus personajes sean más «personas» que las del mundo real, que posean ese «plus» que vuelve inolvidable a un ser literario logrado. Para conseguirlo, las recetas no existen. La voluntad de crearlos no es suficiente. Hay algo más. ¿Qué es? El escritor confiesa que lo ignora. Su trato con los personajes de la ficción es conflictivo. Ellos siempre parecen estar más allá de las razones exactas, de la lógica de manual, de las definiciones *a priori*. Por algo la escritura de ficción es un apasionante buceo. Una aventura que no cansa.

Objetos, olores, sabores, un paisaje, una persona, una conversación escuchada por casualidad, las sensaciones que evoca algún poema, el claroscuro de una habitación rememorada de la época en que éramos unos niños, todo aquello y muchísimo más entra a la trituradora de la creación, para mezclarse, confundirse, volverse aquel precipitado de innumerables fuentes y experiencias que al fin es el texto. Escribir, en suma, es el relente que una vida deja sobre la página en blanco. Teme a la pantalla de un computador, cree que con un *click* puede ser devorado por la pantalla. Sospecha que el papel dura siempre más que el silicio del *diskette*, y se horroriza al pensar que si Homero y Platón hubieran escrito directamente en computadoras, con el tiempo hubieran desaparecido totalmente sus textos, algo que ni los bárbaros que asolaron el mundo antiguo lo consiguieron con los incendios de las bibliotecas. Prefiere el lápiz, o la derrengada máquina de escribir, quizá por su percusión que, como una música inarmónica, lo va acompañando y arrullando mientras escribe.

El escritor sabe que escribir es oficio de solitarios. No de misántropos. Solitarios en el sentido de que no se adscriben a la masa de oficios, ideas, modos de vida «de los demás». Si el escritor ha elegido serlo, debe desenvolverse en una especie de rito sacerdotal de la palabra, no contribuir a profanarla. No escribir para el éxito por el éxito. No andar a la caza de las modas, no metamorfosearse en lo que no es. Hay un sinnúmero de cosas que el escritor sabe que no debe hacer. Meterse de candidato a diputado, por ejemplo –el escritor lo hizo alguna vez, pero para su ventura perdió–; tampoco andar divulgando por ahí su oficio, ni comportarse con el insufrible empaque de los «que tienen algo muy importante que decir». El escritor debe entender que él no es importante y que ojalá sus libros, algunos de ellos cuando menos, tengan cierta importancia. El escritor debe, sobre todo, cuidarse de ser parecido a otro escritor, ni siquiera a quienes más admira. No parecerse a nadie, ni a él mismo en anteriores obras, es uno de los deberes del escritor que un día soñó serlo al mirar en la pantalla del cine de su barrio a un viejo, barbado escritor, que con la punta roma de un lápiz trazaba en un papel pardo sus mensajes hacia el infinito.