

Volcán Sierra Negra, Isabela

COLOQUIO CON LA CULTURA Y LAS ARTES



A

«EL ARTE NOS DA LA OPORTUNIDAD DE HACER COSAS QUE NO SE HARÍAN EN LA VIDA COTIDIANA»

[DIÁLOGO CON
LA ARTISTA VISUAL
JULIANA VIDAL]

*Viernes 26 de mayo de 2026, 16:00
Calle del Farol, Cuenca*

El taller-residencia de Juliana Vidal está ubicado dentro de una hermosa casa antigua en el corazón de San Roque, donde años atrás tuvieron su estudio Tomás Ochoa y Pablo Cardoso. Apenas se rebasa la gran puerta de vidrio nos encontramos con Jauría Pasta Bar, un magnífico restaurante al aire libre conducido por su compañero Lucas Bozzachi. En el piso superior se halla la galería INformal, que la artista creó en 2023 y, a continuación, su estudio y suite, un fotogénico perímetro cuyas ventanas dan al Tomebamba. Una hermosa lámpara vitral pende del centro, entre paredes llenas de cuadros de algunos de sus colegas y amigos, fotografías y piezas de su autoría. Para acompañar el diálogo, Juliana nos ofrece un delicioso rosé que combina con su hermosa capa de regusto ancestral y con el cielo que atardece lentamente.



La artista en su taller

A

JULIANA EN MICRO

Juliana Vidal (Cuenca, 1993). Artista visual y gestora cultural. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Cuenca y maestrante en Gestión Cultural. Fue parte de la muestra oficial de la XIV Bienal de Cuenca, donde obtuvo el Premio París, con motivo del cual realizó una residencia en la Cité Internationale des Arts. En 2018 fue nombrada «Artista del Año» por la Fundación Municipal Bienal de Cuenca. También fue invitada a la II Bienal Sur (Argentina) y a la XII Bienal del MERCOSUR (Brasil). En 2024 ganó la convocatoria de residencias del Museo Municipal de Arte Moderno (Cuenca). En 2025 participó en la exposición *Viajeras y errantes*, comisariada por Alexandra Kennedy-Troya (MAAC, Guayaquil), que reunió el trabajo de importantes creadoras actuales del Ecuador. En 2023 creó INformal, galería independiente y espacio de arte enfocado en la producción y circulación de prácticas contemporáneas. Se desempeña como docente en el colegio Joseph de Jussieu.

CO: Una de tus primeras piezas de 2016 es un conjunto de platos de cerámica esmaltada con formas genitales moldeadas a partir de cuerpos reales, poniendo en tensión la intimidad femenina y los roles asignados a la mujer en el orden doméstico, patriarcal. En este «set» están condensados los ejes de tu obra posterior: el trabajo con y sobre el cuerpo, la impronta como recurso plástico y la cooperación externa en la realización de la obra. Colaboradores que participan con las huellas o las impresiones de su cuerpo. El elemento paradójico de este conjunto, aquellas vulvas en sobrerrelieve emergiendo del plato, me remite un poco a *Le Déjeuner en fourrure* (1939), el famoso objeto surrealista de Meret Oppenheim, aquellos cubiertos forrados de piel. Mientras la perspectiva feminista y crítica me recuerda, a escala reducida, a *The dinner party*, la célebre instalación de Judy Chicago, de los años noventa. Me he preguntado si tuviste en cuenta estos referentes en algún momento. Pero, ante todo, mi inquietud es cómo surge esta pieza y si podemos considerarla, de algún modo, un punto de partida de lo que viene después

JV: Sí, sin duda esta pieza es el inicio de una serie de obras que siguen, que hablan sobre temas del cuerpo, con estos moldes donde uso el yeso como un medio para el objeto. Esta obra nace cuando yo estaba en los últimos años de la universidad, había una tarea que yo no quería hacer, era un trabajo con moldes y objetos en serie con base en esos moldes. Yo me resistía a eso porque decía: «Bueno, una taza encuentro en donde poner y se acabó». Ahí quise hacer uso de los moldes, pero con una visión diferente, en vez de una pieza en serie, un objeto que capte de una forma única durante un tiempo exacto, como una foto en 3D. Lo que hice para evitar el «deber» fue usar el molde con mi cuerpo. Y luego hice un plato, que es algo doméstico, para cumplir con la rúbrica.

Entonces encontré esta forma, en un inicio fueron dos platos, usé mi cuerpo para los moldes y luego hubo gente que se sumó. En un principio, al usar mi cuerpo para generar estas piezas, exploré todo, quería ver cómo funciona con el alginato, con el yeso, etcétera. Y claro, en la parte conceptual, el hecho de que esté en un plato es contestatario, es como es una vagina que está lista para que ser servida, es una provocación.

CO: Es provocadora, completamente. ¿Entonces surgió como un encargo escolar?

JV: Era como huir de un proyecto escolar, que era tan sencillo como hacer una taza. Pero no me sentía contenta haciendo algo tan simple, tan básico. Quería cumplir con la tarea haciendo algo más, ese fue el inicio de esta serie de objetos.

En la misma época, a la par de esta obra, hice unos cuchillos de cocina que tienen grabado con láser las frases: «Me quiere» y «No me quiere». Entonces, aquí opera la misma lógica, usar objetos domésticos de la cocina, pero transformarlos en algo más. Estas dos obras van de la mano.

CO: Al año siguiente, en 2017, realizas *Archivos blancos*, 32 pequeños cuadros con impresiones mecanográficas sobre cartulina y marcos de madera a modo de fichas mnemotécnicas de las bibliotecas o de minúsculas

lápidas funerarias en papel. En cada una escribes nombres de personas desaparecidas y ciertos datos de su identidad utilizando una máquina de escribir sin cinta; así que lo que alcanzamos a ver es solamente la marca del monotipo como si se tratara de un grabado. El recurso es, sin duda, muy pertinente en términos visuales, y de una admirable sutileza poética porque alude a los cuerpos ausentes, haciendo ilegible la grafía de sus nombres, «blanqueándolos», redundando en el silencio que envuelve a esos cuerpos invisibilizados por el aparato burocrático policial, perdidos en los archivos policiales. Háblanos de esta pieza que incluimos en la exposición *Artefactos y artilugios* (Bienal de Cuenca, 2017) dedicada a un grupo grande de artistas cuencanos de las últimas generaciones

JV: Sí, esta obra viene un año después de los platos y creo que, en ese momento, yo me preguntaba cómo uno existe cuando ya no está, qué es lo que pasa cuando nos vamos, qué ocurre, pues decía que la gente también habita desde su ausencia. Cuando tú no estás, existes desde el recuerdo de la gente, desde un nombre, un número, una placa en este caso, y eso es ausencia. Es la existencia de estas personas que no están más, que desaparecieron, pero siguen presente en la memoria de su familia a través de sus historias, de sus nombres. Creo que el arte nos da la oportunidad de hacer cosas que no se harían en la vida cotidiana, crear, con un fin artístico, un archivo de gente que está desaparecida. La idea, justamente, era hacer estas placas que son blancas, que en principio no las lees, ves algo vacío, hasta que te acercas y alcanzas a leer un nombre. Y cuando entiendes te sientes algo impactado porque, finalmente, es algo que pasa en la vida real.

Cuando estos casos ocurren lejos, en otras ciudades, gente que se va, que no está, escuchamos y todo sigue igual, pero cuando pasa cerca de nuestro entorno, de nuestro grupo, sin duda es fuerte. Esto es lo que ocurre con las piezas, que son blancas de lejos, no pasa nada hasta cuando te acercas y entiendes, y te sientes tocado. Esta es una obra que, como dices, empezó con 32 placas, pero que en el lapso de dos años alcanzó las 540. Y así, con este número de placas, la obra se expuso en Quito, en la Alianza Francesa, en 2019. A veces pasa

que inicias con algo pequeño, pero luego te das cuenta de que hay más que hacer. Así, esta obra acabó teniendo 540 nombres y está abierta para que siga ampliándose si es que hace falta en algún momento.

Y claro, es impactante cuando llegas a la sala y te encuentras con más de 500 piezas en blanco, y dices, ¿qué es esto? Solo cuanto te acercas ves que es un gesto súper político. Esto pasó justamente luego del Premio París.

CO: Ese mismo año, no sé si antes o después, realizas *Líneas de origen*, obra que, para mí, quizá marca tu descubrimiento del alginato, esta sustancia química utilizada en la odontología para obtener impresiones dentales. La obra está constituida por tres registros fotográficos de impresiones de tu piel convertidas en una suerte de paisaje abstracto, donde los pliegues y rugosidades acentuadas por el efecto de la sustancia evocan el deterioro y precariedad consustanciales al cuerpo, su fragilidad, su envejecimiento. Háblanos un poquito de este tríptico

JV: *Líneas de origen* es una serie de fotos en las que busco hacer este registro, pienso que el molde es como una foto en 3D que captura ese instante, y esa pieza es única; si hoy hiciera un molde de esa misma parte de mi cuerpo, va a ser diferente; esos moldes eran de una Juliana de 22 años, diez u once años atrás.

Yo uso alginato desde el inicio, los platos con las vulvas están hechos con moldes de alginato. Es un trabajo de molde, contramolde, alginato, yeso y arcilla.

Las fotos evocan la idea de la ausencia; de cómo habitas desde la ausencia. Porque, claro, si tú ves estas fotos, dices, bueno... es la piel. Es una persona, es Juliana y esta es su foto. Pero, finalmente, no es eso, no soy yo. Es el molde que mi cuerpo dejó. Es esta ausencia que quedó de mí. Es habitar desde la ausencia, pues los moldes, justamente, crean este efecto de presencia. Cuando la gente lee la cédula se da cuenta de que lo que queda del cuerpo es esta forma externa, digámoslo así.

En ese sentido elaboré *Indicios de resistencia*, un tótem con 42 ladrillos que está hecho también con improntas de la gente que hace ladrillos. Este trabajo lo hice en San José de Balzay, junto con dos mujeres que

A

tienen este oficio, donde están mis huellas y las huellas de ellas. Entonces, la obra es también una parte de lo que deja el cuerpo, de esta huella que está siempre ahí.

CO: El 2018, constituye, sin duda, un año decisivo en tu trayectoria. En la XIV Bienal de Cuenca, en el Museo de las Conceptas presentas la instalación *Geografías de la mortalidad*, obra que mereció el Premio París y que estuvo conformada por 123 reproducciones de cicatrices incrustadas sobre paneles de gypsum. Desde entonces, podría decirse que la herida, la fractura, la fisura física surge como una metáfora de traumas psíquicos y emocionales de los individuos y de las colectividades. Parece que este tema de la fisura, de esta herida individual o colectiva es un tema central de tu obra, ¿no?

JV: Esta es una de las obras que más tiempo tomó. Hablamos de un trabajo que tardó, aproximadamente, siete meses entre buscar y contactar a la gente, explicarles la idea, hacer citas e improntas de su cuerpo, que es algo que no lo había hecho nunca directamente; creo que lo que pasó, casi siempre, fue que muchas personas pensaban que su cicatriz era la parte fea de su cuerpo y había que ocultarla, y yo debía explicarles que necesitaba justamente esa parte frágil de ellos. Cuando les dije que lo que quería era su herida, su parte oculta, su parte frágil, mucha gente aceptó. Las personas que aceptaron ser parte del proyecto pensaban que si hay algo que nos une a todos es una herida, porque todos tenemos cicatrices, unas más grandes, otras más pequeñas. Casi todos buscamos ocultar, esconder esta parte, pero, al final, es una historia precisa de un momento, que algunas veces es bastante dura. Con la obra ocurrió esto, había historias que no estaba lista para escuchar, mi idea era: «Hoy hago cinco moldes, acabo y perfecto, así cinco días». Pero, claro, había días en los que hacía solo un molde, porque al conversar y compartir con la persona, su historia era tan fuerte, tan íntima, que era demasiado para mí, ¿me entiendes? Porque me contaban historias de enfermedades, de violencia, etcétera. Fue súper fuerte.

Creo que esta obra, más que mía, fue una catarsis para mucha gente que fue parte de ella.

CO: ¿Esas 123 cicatrices correspondían a 123 personas?

JV: Sí, correspondían a 123 personas; y, de hecho, yo hice más, tengo hasta ahora un archivo de 250 cicatrices. Las que entraron en la muestra son las que respondían al tamaño y a una parte más técnica, digamos así; hubo unas que no fueron parte de la exposición porque eran muy pequeñas, pero igual están en mi archivo.

CO: ¿Cómo gestionaste las colaboraciones para esta obra?

JV: Al comienzo con los amigos, con la familia y, de pronto, los amigos ya se acabaron, la familia también y fui por los amigos de los amigos, la familia de los amigos, etcétera. Esta red se fue haciendo cada vez más grande y llegué a gente que nunca pensé que iba a ser parte del proyecto. Y creo que esto fue algo lindo también, porque esta obra hacía que mucha gente se sienta parte de ella, había gente que iba a la expo para buscar su cicatriz, decían: «Esta es mi herida» y buscaban la historia, era algo lúdico.

CO: Las cicatrices estaban acompañadas de una pequeña historia, ¿no?

JV: Las cicatrices tenía un código al final de cada una. Estaban numeradas del 1 al 123, usé las cuatro paredes de la sala, en tres de ellas estaban las cicatrices y en la otra había un texto grabado en bajorrelieve. Entonces, claro, si vos ibas a la sala veías una cicatriz súper grande que tenía un código, por ejemplo, el 15. Y al frente, en la cuarta pared, estaban las historias. Entonces, buscabas el código 15 y encontrabas la info de la persona: su edad y la historia de la cicatriz. Había todo tipo de historias, gente que tenía 50 años y una cicatriz de la misma edad. Teníamos esos dos registros, de la edad de la persona y de la cicatriz.

CO: Un proyecto laborioso, muy procesual, impactante sin duda, emocional y estéticamente. Y bueno, esa obra mereció el Premio París, que es uno de los galardones históricos de la Bienal (otorgado por la Embajada

de Francia, la Alianza Francesa y el Instituto Francés), y te permitió tener una larga estadía en París. ¿Cuáles consideras que fueron los mayores descubrimientos y aprendizajes de la estadía parisina-francesa?

JV: La mayor lección, quizá, aprender a ser multifuncional. Era una residencia de tres meses en la Cité des Arts, pero conseguí extenderla algunos meses más. Creo que una de las cosas más importantes fue ver a la gente por igual, porque llegas a una ciudad en donde tienes todo tipo de personas, todo tipo de disciplinas, y creo que observar fue una de las cosas claves en la residencia. Observar cómo actúa la gente y cómo actúan los artistas en ciudades grandes como París, cómo es el sistema, creo que fue un plano para observar y entender todo esto.

CO: Podríamos decir que, en los últimos años, tu trabajo escultórico-instalativo, por llamarlo de algún modo, ha derivado del cuerpo hacia el ámbito del territorio y la geografía, ¿no? *En mapas de resistencia* (2018), por ejemplo, trabajaste capturando la falla geológica de un barrio en Cuenca, luego trabajaste con las improntas de la lluvia sobre la superficie en treinta placas de yeso en tu ciclo *Impresiones de la lluvia* (2022), y más tarde, evocaste a través de la materialidad de la palabra, el tema del desplazamiento y la migración, o más recientemente la representación de la geografía donde el mapa del Ecuador surge como una carencia, como un vacío, como un hueco perdido en el tiempo y en el espacio. ¿Coincides en que hay este desplazamiento temático y también metodológico informal en tu trabajo? O sea: el paso del cuerpo hacia la tierra

JV: Sí, lo que podría unir en algunas de las obras es el tema de la herida porque, si bien, esta obra de mapas de resistencia es el molde de una falla geológica en un barrio de Cuenca, yo veo esta falla como una herida que no va a cerrarse, es una herida que mide cuatro metros y que hasta ahora no está cicatrizada; entonces, así como el cuerpo tiene sus historias, la tierra también tiene sus historias y sus heridas. A esta falla yo la veo como un gesto de la tierra que evita que la gente esté ahí, que

la gente habite estos lugares, la veo como su forma de reaccionar para estar un poco lejos de nosotros, ¿no? Y claro, luego esta obra se vincula con la de la lluvia, pero antes de eso está la obra que hice en Francia, que se llama *La forma del tiempo*, que igual tiene que ver con el paso del tiempo y con la forma que el tiempo da a las cosas.

Uso nuevamente el alginato, pero esta vez aprovecho la cualidad que tiene de deshidratarse; entonces ocupó un molde y lo que hago es que el molde cambie, saco un molde de una piedra de una playa en Francia, con alginato, y luego de cinco días esto cambia, esta matriz se deshidrata y se seca; el molde se hace más pequeño y saco otra pieza este mismo molde; luego de ocho días pasa lo mismo, el molde otra vez cambia y hago otra pieza; y, al final, tengo una serie de cinco piezas que parten de una misma matriz, pero todas son diferentes y, a la vez, únicas. Ahí está este cambio de la tierra; sin duda, hay un salto. Si bien paso del cuerpo humano a la naturaleza, creo que los temas siguen vigentes: el paso del tiempo, la historia, las heridas...

CO: Ahora bien, si no me equivoco, antes de toda tu obra escultórica, venías desarrollando un trabajo fotográfico que también tiene una marca estilística muy reconocible: autorretratos desnudos en medio de claroscuros, en habitaciones antiguas, todo envuelto en un erotismo muy sutil. ¿Como ves tu trabajo con la fotografía dentro del conjunto de tu obra?, ¿es una práctica a la que recurres periódicamente?

JV: Sí, la fotografía es una práctica que está antes de todo mi trabajo, creo que surge como una búsqueda íntima, personal, una búsqueda en secreto. Yo nunca hice estas fotos pensando en exponerlas o pensando que estaba haciendo algo estético, sino, más bien, eran prácticas de soledad. Estoy sola, estoy desnuda, ocupó la cámara y veo cómo soy, es una práctica bastante íntima que estuvo presente varios años, hay unas fotos que datan de 2014 y la última de 2022 o 2023. Son fotos que suceden en la intimidad, en la soledad, en espacios que habito que, coincidentemente, son espacios antiguos, casi siempre abandonados. Entonces, por diferentes

A



Taller de Juliana Vidal



Taller de Juliana Vidal

A

razones, siempre estoy en esos lugares y habito esos espacios por tiempos indefinidos, es un poco ver cómo el cuerpo se adapta a esos espacios y cómo se funde con las luces y las sombras.

CO: Estudiaste en la Escuela de Artes de la Universidad de Cuenca, ¿qué herramientas consideras que te dio la experiencia académica para desarrollar tu obra?, ¿recuerdas algunos docentes que hayan aportado en tu comprensión del arte?

JV: La Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca me mostró herramientas importantes para mi práctica artística, especialmente en la investigación, la construcción conceptual de proyectos y el conocimiento técnico de distintos lenguajes y procesos de producción. Sin embargo, creo que la enseñanza en la Escuela todavía mantiene algunos enfoques que podrían actualizarse y diversificarse. Creo que es necesario comprender el arte de manera más integral y no únicamente desde la idea de formar artistas. También considero que, en distintos momentos, la Escuela ha enfrentado problemas de gestión y planificación administrativa que han afectado la calidad de ciertos procesos académicos. A esto se suma una limitada visión sobre la profesionalización de los estudiantes.

Respecto a los docentes, recuerdo a dos que fueron fundamentales en mi proceso. Blasco Moscoso, por ejemplo, con quien aprendí a estructurar proyectos sólidos, a pensar críticamente las propuestas y a comprender que una obra requiere una base conceptual y metodológica consistente; también recuerdo a Olmedo Alvarado, quien me enseñó técnicas en sistemas de impresión, y con quien las clases no se limitaban a la estética, sino que las decisiones materiales y formales debían responder a un concepto y aportar integralmente a los proyectos.

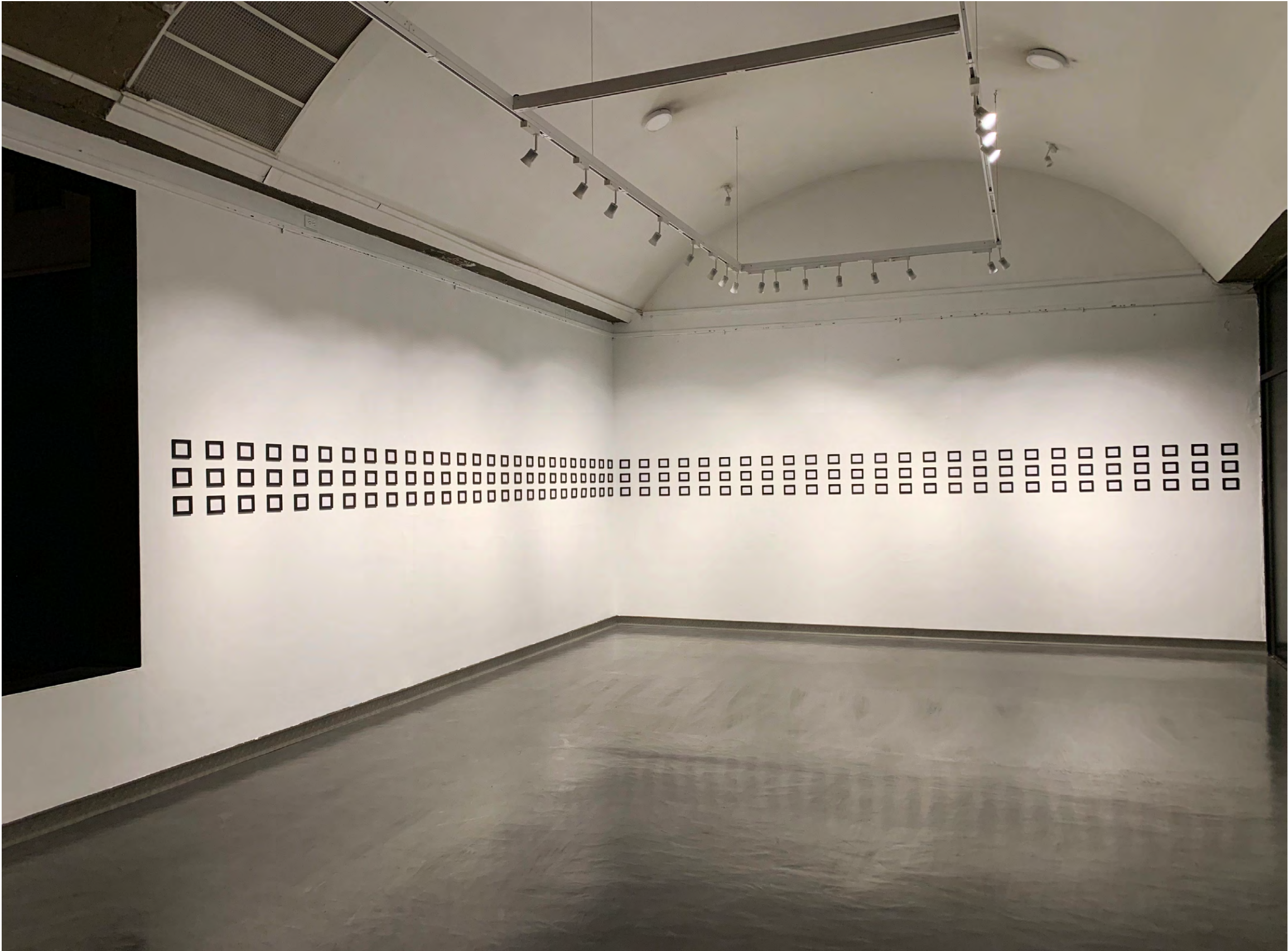
CO: Háblanos ahora de «INformal», la pequeña sala de exhibición que tienes acá arriba, ¿hacia dónde apunta y cómo la concebiste?

JV: INformal nace luego de dos años que funcionaba Jauría, surge como una manera de aprovechar este espacio que estaba abandonado durante años en una coyuntura en donde las instituciones culturales en la ciudad y el país muestran una rigidez algo absurda. La idea de INformal es hacer las cosas bien y de manera justa, es un espacio creado por artistas para artistas porque, en ocasiones, los espacios para artistas no son creados por artistas y eso genera una confusión con el trato y con las políticas; la idea es súper clara: somos artistas, sabemos cómo nos han tratado a veces y evitamos eso. La idea de INformal es un juego con lo «informal», no es que somos informales, intentamos hacer las cosas bien, pero queremos estar alejados de esta institución rígida y absurda, estamos abiertos a otras propuestas más humanas y menos institucionales e innecesarias, menos burocráticas. Llevamos dos años con actividades, casi siempre están vinculadas a las artes visuales porque creo que ya hay espacios para el cine, el teatro, la danza, y para lo visual son contados los espacios independientes en Cuenca; esa es la idea, somos independientes, no estamos vinculados con instituciones ajenas.–

A



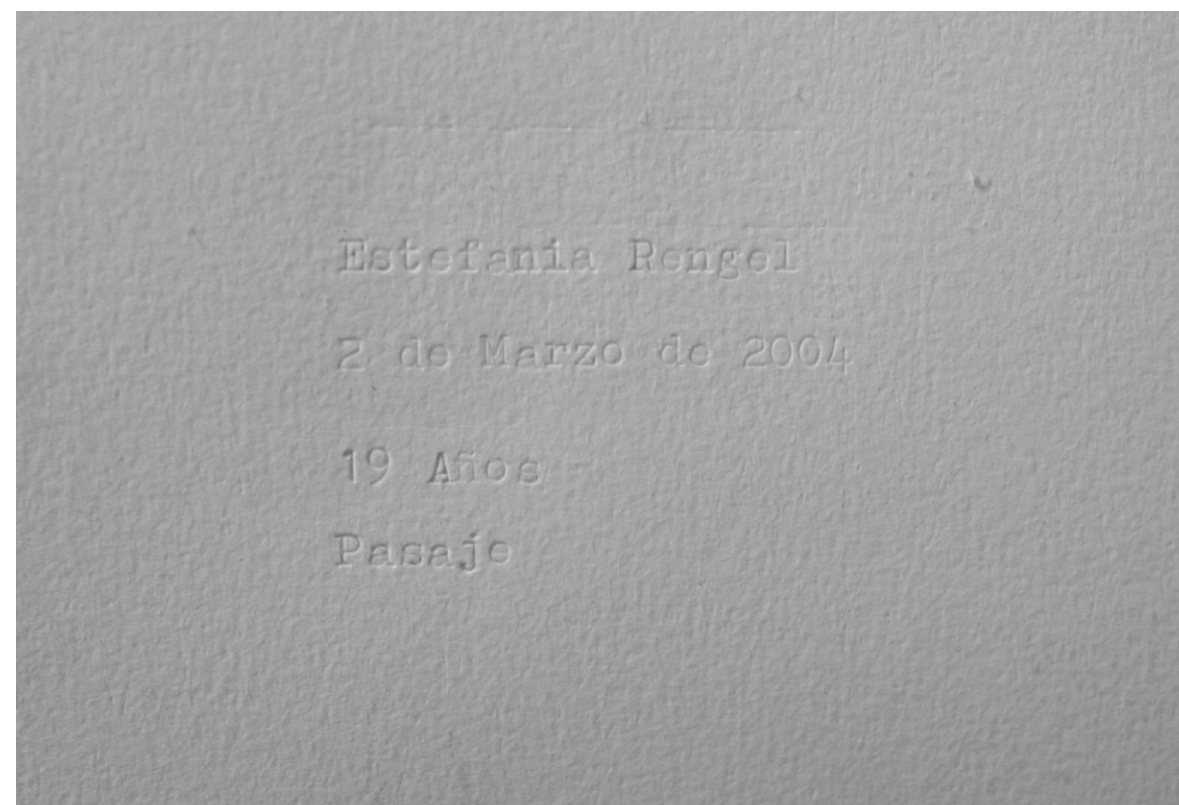
Cinco gestos del origen, piezas de cerámica esmaltada, 28 cm de diámetro c/u, 2016



Archivos blancos, papel y madera, 700 piezas, 10 x 7 cm c/u, 2016



Archivos blancos, papel y madera, 700 piezas, de 10 x 7 cm c/u, 2016



Detalles de *Archivos blancos*

A

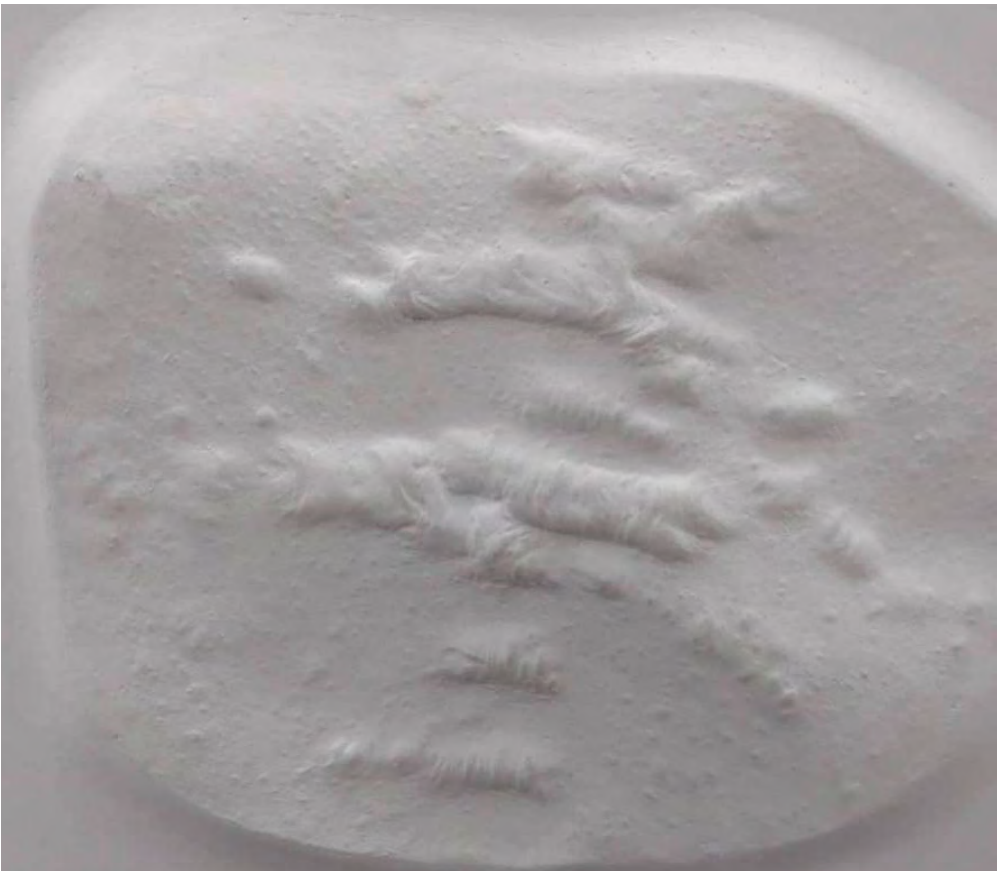
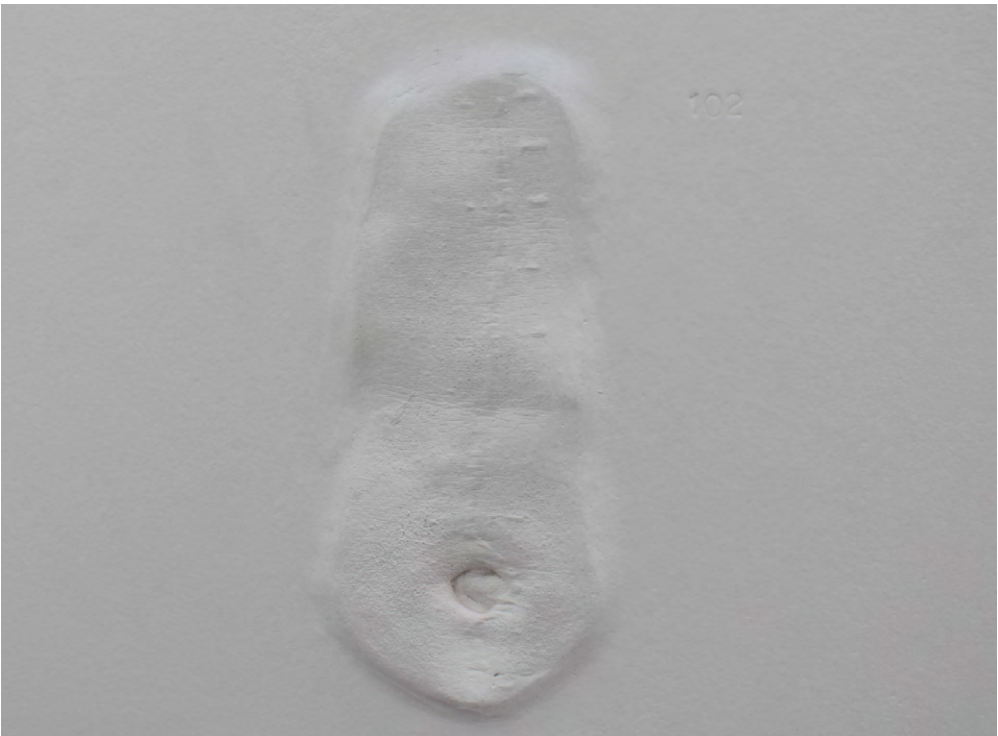


Líneas de origen, tres fotografías digitales, 70 X 100 cm c/u, 2017. Foto: Ricardo Bohórquez





Geografías de la mortalidad (instalación), 123 reproducciones de cicatrices incrustadas sobre paneles de gypsum, 14.60 x 3 m, 2018



Detalles de *Geografías de la mortalidad*



A

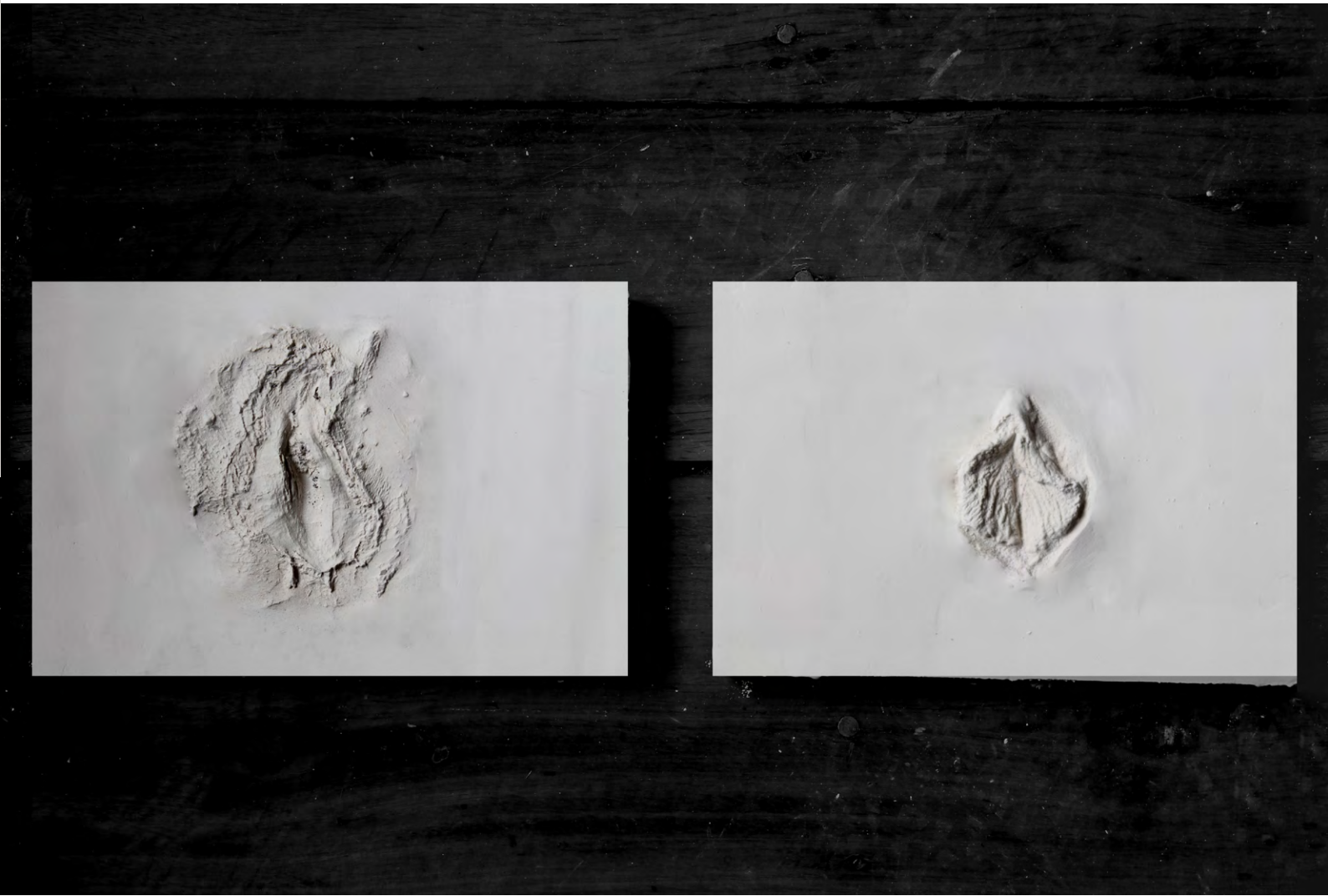


La forme du temps, 35 piezas, medidas variables, 2018



Mapas de resistencia (tríptico), reproducción en yeso de una falla geológica del barrio Los Trigales, Cuenca, 2018

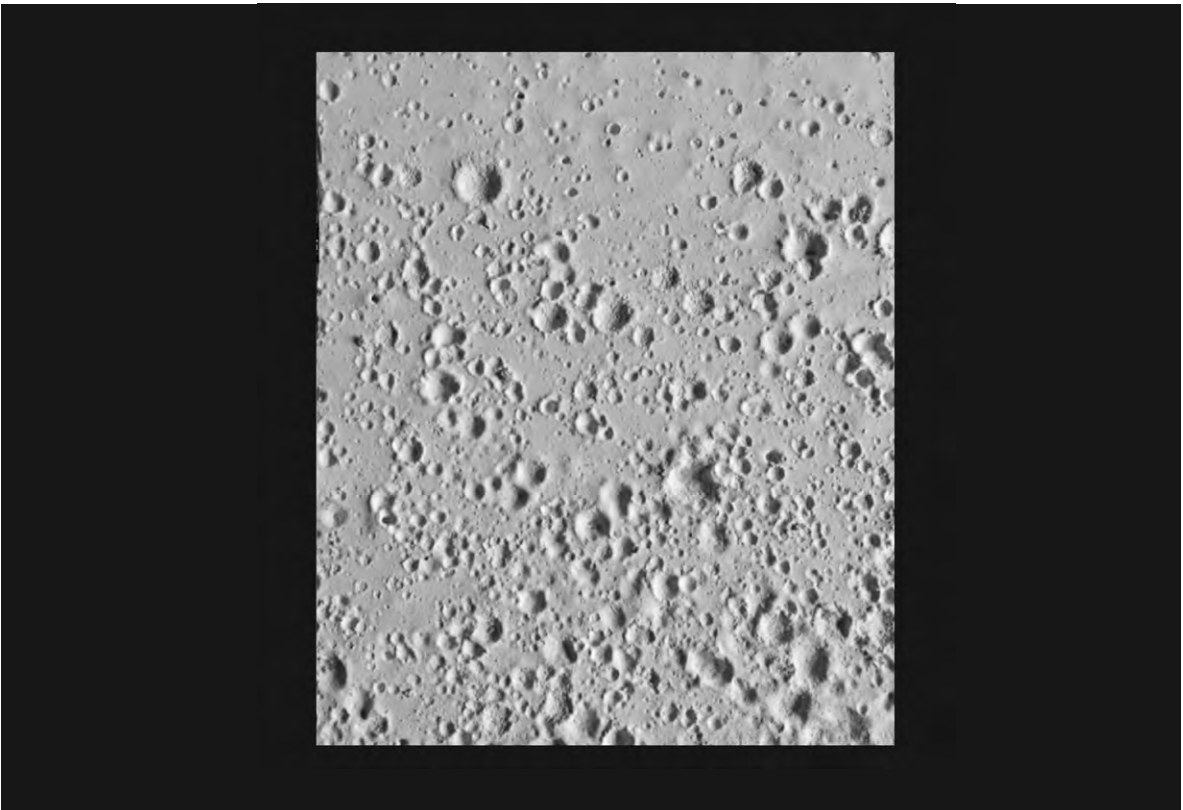
A



Geografía íntima (díptico), 30 x 20 x 3 cm c/u, 2022



Impresiones de la lluvia, 30 placas de yeso, medidas variables, 2022



Detalles de *Impresiones de la lluvia*

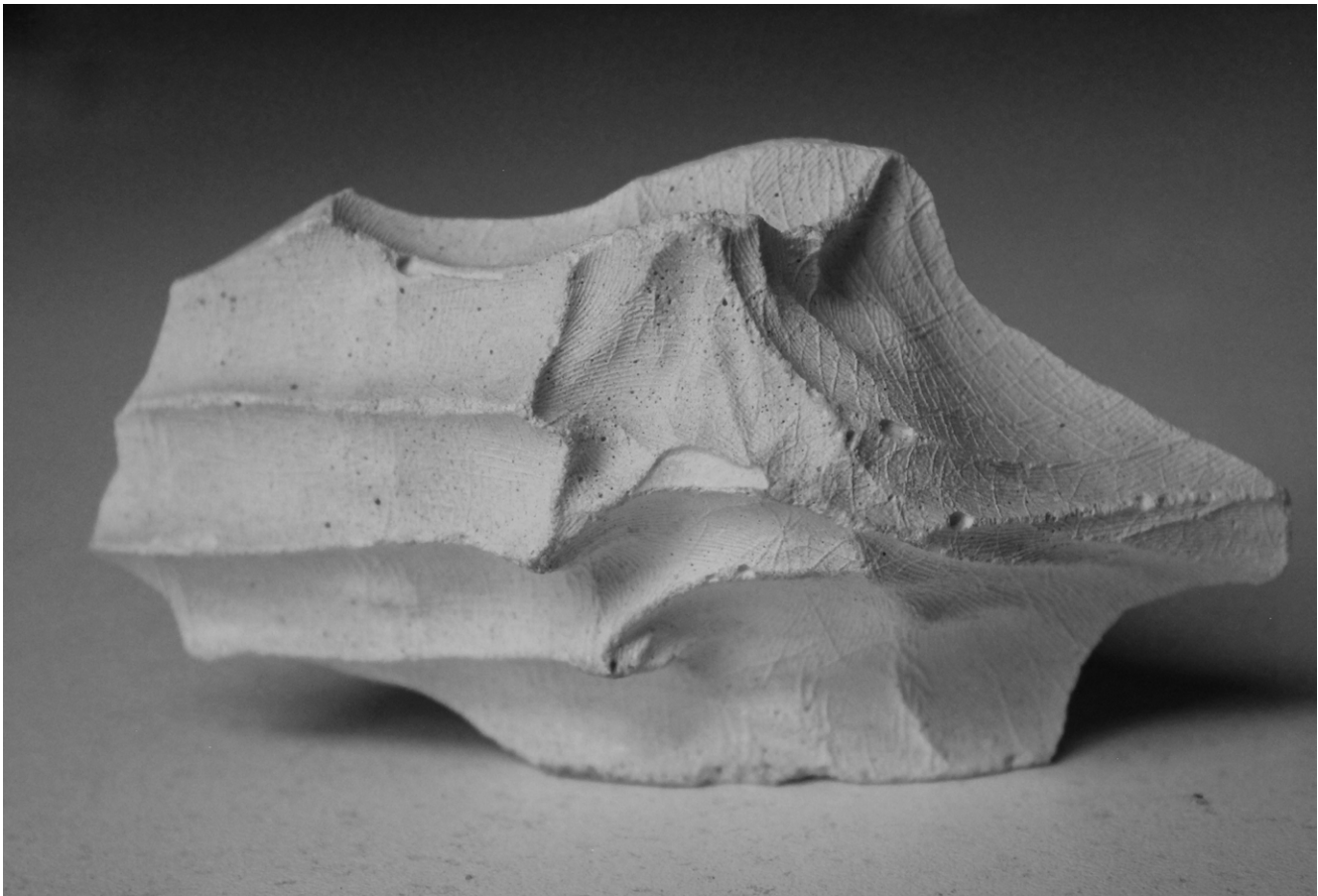


La memoria del árbol, madera y yeso, 2022



Geografías de la distancia, yeso macizo, madera, 50 x 33 cm c/u, 2023

A



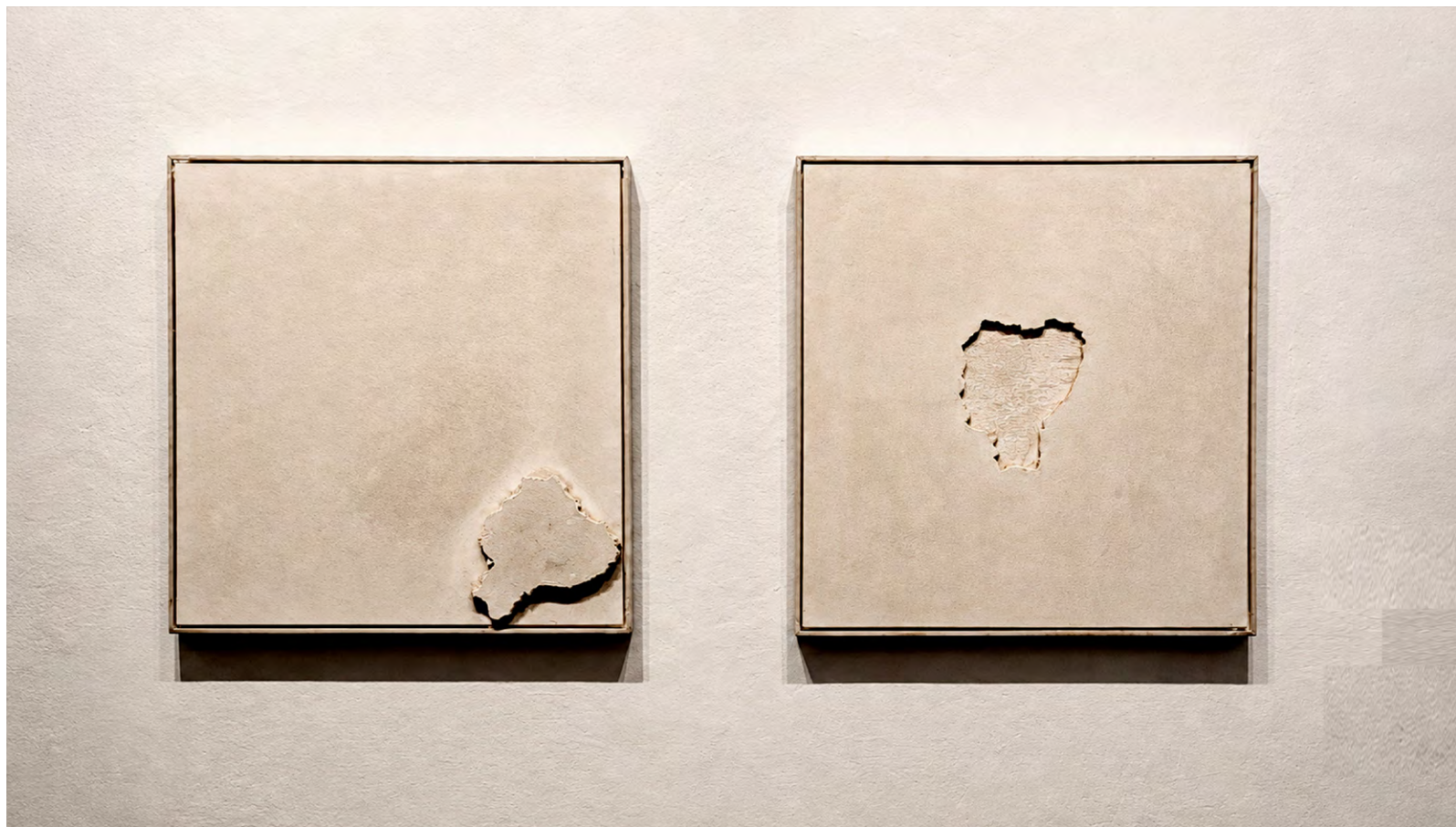
Un soplo de Gloria, arcilla de río, medidas variables, 2023



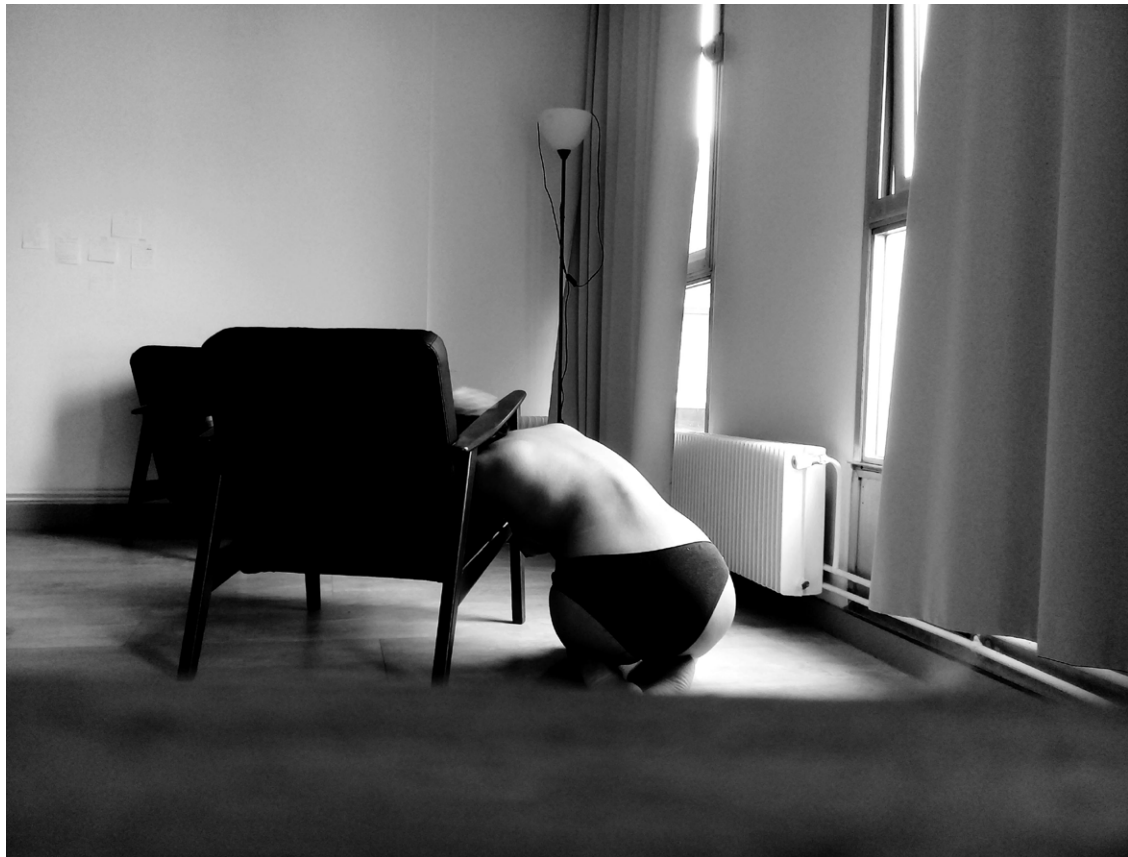
Gloria actuando con sus manos



A



Cuando el Ecuador no está más en el Ecuador (diptico), cemento macizo y metal, 140 x 70 cm c/u, 2025



Autorretrato, serie *Beau drame*, fotografia digital, 2021-2022



TRAMAS DE LA URBANO / ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

LA ANTROPOLOGÍA PARA EL MUNDO DE HOY

Gabriela Eljuri*

En una conferencia en la Unidad de Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, un par de semanas antes de su muerte, el antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla (1935-1991) hablaba sobre los desafíos de la antropología en la sociedad contemporánea. Eran los inicios de los años noventa; entonces, su preocupación, como la de muchos, radicaba en cómo hacer frente a la globalización. Insistía en que esta ciencia social debía preguntarse: ¿qué tiene que decir frente a los nuevos fenómenos?, ¿cómo encarar una antropología de lo transnacional? Asimismo, se refería a un contexto de crisis de los paradigmas o quiebre de las ilusiones, en el que parecería que no hay otros caminos posibles, por lo que era preciso repensar la disciplina, sin negar los trayectos ya recorridos.

Mucha agua ha corrido desde entonces y, pese a todos los pronósticos, la antropología sigue vigente. Treinta años después, ya no cabe hablar de su desaparición ni de sus posibilidades para el futuro; por el contrario, cabe reflexionar sobre su pertinencia en el mundo de hoy, en el que ya no imaginamos una realidad próxima, sino que somos rebasados por una realidad vertiginosa y compleja, que parecería, incluso en momentos, distópica.

Nuestro tiempo ya no es el de mediados del siglo XX, ni aquel en el que daba su última conferencia Bonfil Batalla. Entonces, es preciso preguntarnos: ¿cuál es el tiempo que nos ha tocado vivir?, ¿cuál es el mundo en el que la antropología actúa y ha de actuar?, ¿y cómo, en este mundo, resulta pertinente?

C



El muro de las lágrimas, vestigio de la colonia penal instaurada en Isabela entre 1946 y 1959. Durante trece años, cientos de prisioneros fueron forzados a construir este muro de piedra volcánica de 7 metros de alto, 100 metros de largo y 3 metros de ancho, sin otro propósito que el castigo.

C

En la actualidad, las ciencias sociales y las humanidades son necesarias y son urgentes. Requerimos encontrar respuestas a los problemas del presente y la antropología nos puede dar insumos, no solo para comprender los problemas contemporáneos, sino también para plantear alternativas y soluciones.

El gran aporte de la etnografía ha sido conocer, estudiar y valorar la diversidad cultural; nos proporciona herramientas para el encuentro con la diferencia, para el encuentro en la alteridad. Pero la otredad a la que hoy se enfrenta la antropología ya no es distante, está a la vuelta de la esquina, plantada en nuestros jardines, como escribía un colega mexicano, Alejandro Vázquez Estrada (2021). En ese sentido, hoy tenemos el reto de mirar la complejidad de la proximidad, de lo propio y de lo cercano.

A la par, la antropología de hoy no puede enfocarse solo en la diversidad. El discurso de la diversidad, necesario en los años noventa, ahora es insuficiente. Desde hace un par de décadas, hemos insistido en superar el multiculturalismo que folcloriza la diversidad, pero niega al otro como sujeto histórico y político. Los antropólogos y antropólogas tenemos como deber ético estudiar y hacer visibles las desigualdades y discriminaciones históricas y estructurales.

Al igual que las demás ciencias sociales, y las humanidades en general, suele resultar una disciplina incómoda y, precisamente, es incómoda porque indaga en aquello que se busca ocultar, en aquello que se escabulle en las reflexiones; porque toca las llagas y las hace visibles. Sin embargo, es importante porque no hay manera de transformar lo que no se mira, lo que no se entiende, lo que no se visibiliza. Por ello, entre otras razones, no deberíamos imaginar otra antropología posible que no sea una antropología crítica.

En tiempos de profundización de las fisuras sociales, esta ciencia nos da herramientas para aportar en la construcción y búsqueda de diálogos en el disenso; para construir puentes posibles en un mundo fracturado y partido. Puede ayudar a fortalecer o recuperar los tejidos sociales, establecer nuevas formas de convivencia y nuevos pactos sociales.

Nos permite comprender el poder y, desde esa comprensión, encontrar vías para el equilibrio: ¿quiénes toman las decisiones?, ¿quiénes establecen las reglas del juego?, ¿quiénes controlan y concentran los recursos?, ¿cómo se generan los conflictos? y ¿cuáles son las acciones desde abajo, las acciones contrahegemónicas, y las posibilidades desde la subalternidad? La antropología puede sumar en la acción colectiva, no para la resiliencia, sino para la agencia en el nuevo orden mundial.

No hay ámbito en el que nuestro quehacer profesional no pueda involucrarse; por ejemplo, frente a fenómenos como el cambio climático, podemos colaborar en la comprensión de estilos de vida, hábitos y sistemas de producción y consumo, e identificar buenas prácticas, a fin de aportar en la mitigación de los impactos. Precisamos superar el antropocentrismo y caminar hacia un biocentrismo. Urge asumir una antropología que contribuya al cuidado de todas las especies, al cuidado de la vida misma.

La antropología nos lleva a cuestionar, interpelar y plantear preguntas pertinentes a la contemporaneidad. Tiene las herramientas para trabajar en los márgenes, o los espacios entre medio; para indagar en las voces, los conocimientos y las memorias otras. Nos permite alternar entre el centro y las periferias de las realidades sociales, para, desde allí, encontrar nuevos significados y alternativas de vida.

Nos ayuda a analizar las líneas de frontera y de continuidad entre lo rural y lo urbano, entre la ciudad planificada y la ciudad autoconstruida o habitada. La etnografía suma en el estudio de la vida social de las urbes contemporáneas. En el ámbito de la inter y la transdisciplina, contribuye a comprender los tejidos sociales y orientar en planes, programas y proyectos de diversa índole; en la generación de políticas públicas que no sean verticales ni realizadas desde el escritorio, y que, tampoco, instrumentalicen la participación. Igualmente, tiene la condición de proporcionar insumos cualitativos para la generación de nuevas tecnologías, de manera que las innovaciones sean pertinentes respecto a la vida, la cultura y las necesidades de la gente.

Desde su enfoque holístico, coadyuva a mirar los acontecimientos actuales como hechos sociales totales, en sus dimensiones políticas, religiosas, econó-



El muro de las lágrimas, Isabela



Vestigios de la antigua colonia penal, Isabela

C

micas¹ y simbólicas. Hoy, que han triunfado los sentidos comunes, en términos de Gramsci, la antropología nos ayuda a desnaturalizar y problematizar la realidad. Nos permite no perder el asombro y el extrañamiento; nos proporciona luces para desarmar e interrumpir los sentidos comunes.

Que sigamos manteniendo escuelas de antropología en los tiempos actuales, tarea nada fácil, es ya una forma de resistir. Nuccio Ordine (2013), pensando en las humanidades y, particularmente, en la literatura, reflexionaba sobre la importancia de los saberes cuyo valor es ajeno a las finalidades utilitaristas e instrumentales que predominan en la sociedad de hoy, y también en la oferta académica y la elección de una carrera universitaria. Yo diría que la antropología es uno de esos campos aparentemente inútiles en un tiempo marcado por el individualismo, la cultura tecnocrática, la competencia, los ideales de éxito, la eficiencia, el rendimiento y la maximización de la ganancia; y, precisamente, por ello, es de las disciplinas más útiles en estos días.

En un contexto de policrisis, al que se le ha denominado con el acrónimo de VUCA en inglés, para referir a una época de volatilidad, incertidumbre, complejidad y ambigüedad, el saber antropológico nos posibilita identificar problemas comunes, pero también formas comunes de responder a los fenómenos globales, pues no podemos dejar de mirar lo local en lo global, y desde lo local, desde la pequeña escala que caracteriza a la etnografía, intentar construir días mejores, seguir apostando a la utopía... a que no se quiebren las ilusiones.

Referencias

- Delgado, M. (1988). Introducción. En C. Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Paidós.
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Quaderns Crema S. A.
- Vázquez Estrada, A. (2021). Mirar hacia adentro. Reflexiones y relatos sobre el trabajo de campo en la antropología. Universidad Autónoma de Querétaro.

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

La antropología como ciencia habitable o como «el arte de danzar sobre el abismo»², en palabras de Manuel Delgado (1988); como proceso siempre incompleto de traducción de realidades fragmentadas y móviles, sigue siendo pertinente en la sociedad de hoy y en la esperanza por el porvenir. Hoy, más que nunca, necesitamos de las humanidades y las ciencias sociales, desde un rol político, crítico y comprometido con la vida; de una antropología que nos permita soñar e imaginar mundos posibles, allí radica el reto y la pertinencia de nuestra disciplina.─

¹ Concepto acuñado por Marcel Mauss, en su obra *Ensayo sobre el don* (1925), para referir las múltiples dimensiones que se expresan en un hecho social.

² Frase usada por Octavio Paz en *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), retomada por Manuel Delgado en su introducción a una de las ediciones de *Tristes trópicos*.

HISTORIA SOCIAL DE LAS PALABRAS / LENGUA Y CULTURA

CHUMALES Y CHIBILES

Oswaldo Encalada Vásquez*

El chumal es un elemento muy conocido de nuestra alimentación regional. Hay distintas recetas para la elaboración de tan popular como sabroso platillo. Así, por ejemplo, una experta en las artes culinarias como Eulalia Vintimilla dice:

Con el maíz tierno o granos de choclo se preparan nuestros chumales cuya masa molida en máquina es lampreada, es decir entre sal y un poco de dulce, añadiendo huevos, mayorca, un poco de anís de Castilla y bastante quesillo. Envuelto luego en las mismas hojas tiernas de maíz se sirven cocinados al vapor. (2005, p. 150)

Y, para ser incluyente y admitir la voz de un lexicógrafo, veamos la opinión del padre Lobato:

Chumal. «Pastel de choclo, envuelto en hojas del mismo». (1901, p. 88)

Como se puede comprobar, cualquiera que sea la receta, el elemento clave es la presencia del maíz tierno o choclo. Así que esta es la pista que se debe seguir para llegar a buen puerto o a la buena mesa donde se sirvan los sabrosos chumales.

Errores y despropósitos

Sobre la palabra «chumal» se han aventurado opiniones totalmente estrafalarias y, por tanto, erróneas, como la que proviene de Darío Guevara (1905-1976), el gran estudioso del folclor ecuatoriano. Esto es lo que dice:

C



El sabroso chumal cuencano

Chumal. Nombre de origen maya que Cordero Palacios toma como cañarismo incorporado al quichua con la equivalencia de *choclotanda*. En tal concepto úsase en las provincias sureñas de Cañar, Azuay y Loja, en género masculino. Las glumas que envuelven el chumal para su cocimiento, vulgarmente llaman «hojas», y de ahí este refrán de sabor regional: «Al que nació para chumal, del cielo le llueven hojas». *Chugmal*. Bollo de maíz cocido. Probablemente el mismo chumal. (1972, pp. 276-277)

Conviene aclarar que el refrán original es mexicano y no habla del chumal, sino del tamal [porque *tamal* es palabra de origen mexicano, obviamente]. Esta es la forma propia: *Al que nace pa’ tamal, del cielo le caen las hojas*.

Que un autor de la provincia de Tungurahua (Darío Guevara) no entendiera las palabras azuayas o australes, no debería sorprendernos; pero, que un escritor como Manuel María Muñoz Cueva (nacido en Cuenca, 1895-1976) las confunda, eso sí nos llama la atención. Muñoz Cueva, al enfrentarse con esta palabra toma la vía fácil y falsa de la etimología popular. Esto es lo que opina:

Humitera. Persona que hace y vende *humitas*, *chumales*, *chogllotandas*, *zambates*, que son los nombres de una conocida preparación culinaria ecuatoriana. Yo creo que debe preferirse la palabra *chogllotanda*, que significa, en quichua, pan de *choclo* o *chogllo*. Porque *humitas* significaría *uma*: cabeza, en quichua; *chumal*, significaría borrachera (chuma); *zambate*: cosa de zambos o para zambos, nombres absurdos y mal sonantes. (1959, p. 113)

No, nada tiene que ver la palabra *chumal* con la *chuma* o *borrachera*, ni *humita* con *huma*; del mismo modo que no existe nexo alguno entre *zambate* y los *zambos*. Y resulta curioso que un maestro y apasionado por la lengua aborígen, como Muñoz Cueva, diga tales cosas, cuando él mismo se consideraba un experto y profundo conocedor del quichua: «Referiré al querido lector que quien esto escribe ha estudiado a fondo la

lengua quichua, y por ello sabe que es bellísima y elegantísima». (1959, p. 132) Antes de abandonar este fragmento de la historia, cabe señalar que la palabra «humita» es de origen peruano, ya el inca Garcilaso de la Vega la menciona: «El maíz, cuyo pan tiene tres nombres: ‘zancu’ era el de los sacrificios; ‘huminta’ el de sus fiestas y regalos; ‘tanta’ pronunciada la primera sílaba en el paladar, es el pan común» (1976, p. 171). La palabra «humita» es de uso en la costa ecuatoriana, además del Perú y Chile; pero en el austro tenemos nuestra propia palabra, y tan descriptiva y tan precisa que no hace falta, para nada, andar mendigando vocablos ajenos, por novelería, por complejo de inferioridad lingüística o, lo que es peor, por ignorancia. Nuestra palabra es «chumal». Sobre el uso de «huminta» en otras regiones, esto es lo que dice Alfonso Cordero Palacios:

Chumal. (cañarismo: de *chugmal*, empanada de maíz tierno). Especie de pan de maíz tierno, confeccionado con sal, queso, etcétera, y que, para cocerlo, se envuelve en hojas que guardaban la mazorca. Es de general aprecio en las Provincias Azuayas. El señor Tobar manifiesta que, en el norte del Ecuador, se llama *choclotanda*, entre nosotros rara vez recibe este nombre, y *humita* en Chile y Perú (1985, p. 116).

Y «chumal» no proviene de la lengua cañari, como incluso nosotros mismos alguna vez habíamos pensado, error que ahora enmendamos. La palabra es de origen quichua, de nuestro quichua austral. Recordemos que lo decisivo en el *chumal* es que está elaborado con choclo. Ahora bien, la palabra «choclo», en el auténtico y primigenio quichua se debe articular como *chucllu*, aunque se pronuncia, generalmente, como *chugllu*. Esto ya lo dijeron autores tan importantes y tan sabios como Luis Cordero: *Chugllu*: «mazorca tierna de maíz; choclo» (1955, p. 31). Atendiendo a su forma original, la palabra que ahora estudiamos es, originalmente, *chugmal*, como lo dice el mismo Luis Cordero: «*Chugmal*. Pasta o tamal de maíz tierno, molido y sazonado» (1955, p. 31).

C

Ya tenemos la primera parte del complejo semántico-lingüístico del *chumal*. Lo que viene a continuación es la constatación de que es una palabra compuesta de la raíz *chugllu* y de un segundo componente que es *malli*, elemento que significa, según Cordero: «Bocado que se da a probar». (1955, p. 63). El *Diccionario* de Luis Cordero es de fines del siglo XIX. Un poco más adelante en el tiempo, el padre Lobato dice lo mismo: «*Malli*. Bocado para gustar» (1901, p. 206). Y ya en el siglo XXI, el padre Glauco Torres aclara: «*Malli*. Gustación, gustadura, saboreo, bocado, mordisco» (2002, p. 316). Como se puede observar, el segundo elemento posee doble *ll*. ¿Alguna vez se dijo o se escribió *chumall*? Sí, el mismo sacerdote cuencano (Glauco Torres) nos pone en la mesa esta definición: «*Chumall*. Manjar que se prepara del maíz» (2002, p. 508). De modo que la forma, en su primer estadio de evolución, fue *chugmall*. Y antes de entrar en el cauce evolutivo fue una palabra muy claramente compuesta y discernible en sus elementos. Fue *chugllumalli*. Solo falta esclarecer todavía más el auténtico sentido de esta palabra. Lo que «chumal» significa es: «bocadillo de choclo, bocadillo de maíz tierno». El sentido es perfecto y luminosamente claro. Como anticipo necesario de lo que está por venir, conviene recalcar en lo del *bocado hecho con maíz tierno*. ¿Habrá algún bocado hecho con maíz maduro, o no tierno?

Los chihuiles

Lo primero que se debe reconocer es que esta palabra se presenta, también, bajo otras formas de escritura, como *chibil*, y *chigüil*. De las tres, la original debe ser *chihuil*, puesto que el quichua carece de las letras *b* y *g*. Las tres formas circulan en el austro ecuatoriano y también fuera de él. Una variante gráfica es la que usa *v* en lugar de *b*, como pone Alfonso Cordero Palacios:

Chiviles. Especie de tamales que se hacen de maíz pelado y que para cocerlos se los envuelve en hojas de una especie de guzmania, que en quechua se conoce con la denominación de *huicundo*. (1985, p. 11)

Aquí no se especifica cuál es el estado del maíz; pero se lo sobreentiende, puesto que al hablar de «maíz pelado», se sabe que, para pelarlo, debió estar maduro. En este punto, otros autores han sido más precisos. Así, Mateus señala:

Chihuil. Masa de harina de maíz, manteca, huevos y sal con «condumio» de queso, envuelto en una hoja de maíz y cocida a vapor. Se lo usa de preferencia en el Domingo de Ramos. (1933, p. 89) Tobar Donoso: *Chigüil*. Admitido como ecuatorianismo: masa de maíz, manteca y huevos con queso, envuelto en chala y cocida al vapor». (1961, p. 92)

A esta altura de la disquisición ya se pueden ver algunas diferencias, sobre todo en el asunto del envoltorio. En Azuay y Cañar se usa la hoja del huicundo, mientras que hacia el norte se cambia por la hoja del maíz. Además, es necesario precisar que no se trata, realmente, de una harina, sino de un producto obtenido del maíz maduro y molido, pero no exactamente en el grado de harina, sino mucho más grueso, puesto que para hacer el chihuil se muele el grano en las antiguas máquinas de moler, caseras, con las cuales no se obtenía harina sino un producto algo más grueso. De modo que ya se hizo presente la oposición entre el choclo (maíz tierno) y el maíz maduro. Es un bocadillo apetecido en algunas fiestas populares, tal como lo señala Darío Guevara: En otros términos, *chigüil* es una porción oblonga de harina de maíz cocinada, rellena con queso y frituras, envuelta en hoja de maíz también y vuelta a cocer al vapor. Es bocado especial de la fiesta del carnaval. Dice uno de los cantares del carnaval de la prov. de Bolívar:

Ya se asoma el carnaval por la parte del oriente y en su mochila trae chigüilitos y aguardiente. (1972, p. 264)



Chibiles, con su clásica envoltura de hoja de huicundo

C

Ya está planteada, aunque tímidamente, la existencia de una oposición. Veamos cómo se despliega realmente:

En quichua, al choclo maduro se lo llama *chihui*. Si a este elemento le agregamos el sufijo *-li* (ya visto en el caso de la palabra *canguil*. Cfr. *La humilde poesía del canguil*) tenemos una forma como *chihuili*, cuyo sentido original es *comida hecha con el maíz que ya comienza a madurar*.

También hay que aclarar que en el cantón Girón, a los chibiles se los denomina «cuchichaquis», una metáfora por la forma alargada, naturalmente. *Cuchichaqui* (palabra compuesta también) significa pata (*chaqui*) de cerdo (*cuchi*).

Tanto los chibiles como los timbulos han cedido espacio y protagonismo frente a los chumales y los quimbolitos, que se los encuentra fácilmente en restaurantes y cafeterías; pero hace algunas décadas eran muy apreciados, tal como lo señala Eulalia Vintimilla:

Hace muchos años, la gente viajaba a lomo de mula para llegar de la sierra a la costa, empleando largas horas y a veces días. Llevaban de fiambre los infaltables chigüiles, siendo este el principal alimento de «guandos» y «arrieros», que lo comían con cuy asado, charqui, máchica, habas y maíz tostado, remojados, naturalmente, con aguardiente de Molleturo y Sanahuín. (1993, p. 206)

Y un autor como Tito Astudillo hace una retrospectiva de los alimentos que se servían en las romerías, en las plazas de las parroquias, durante los días de fiesta y misa, y en los viajes campesinos: «Los helados de cono y de palito, la chicha, el champús y las empanadas, los tamales, timbulitos, chibiles y tortillas» (2022, p. 49).–

Referencias

- Astudillo, T. (2022). *El último arriero*. Dikapsa.
- Cordero Palacios, A. (1985). *Léxico de vulgarismos azuayos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- Cordero, L. (1955). *Diccionario quichua-español, español-quichua*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Garcilaso de la Vega, I. (1976). *Comentarios reales de los incas*. Biblioteca Ayacucho.
- Guevara, D. (1972). *El castellano y el quichua en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Lobato, J. (1901). *Arte y diccionario quechua-español*, Imprenta del Estado.
- Mateus, A. (1933). *Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos*. Editorial Ecuatoriana.
- Muñoz Cueva, M. M. (1959). *La pesca de José Méndez o correcciones al lenguaje usual*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- Real Academia Española. (2013). *Diccionario de la lengua española*.
- Tobar Donoso, J. (1961). *El lenguaje rural en la región interandina del Ecuador*. Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- Torres, G. (2002). *Lexicón etnolectológico del quichua andino*. Editorial Tumipanpa.
- Vintimilla, E. (1993). *Viejos secretos de la cocina cuencana*. Imprenta y Offset Atlántida.
- Vintimilla, E. (2005). Conferencia sobre el maíz, en *Revista de Antropología* No. 18, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

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

LOS DÍAS PASADOS / CAPÍTULOS SECRETOS DE LA CULTURA CUENCANA

LOS CAÑARIS: SU SENSIBILIDAD ARTÍSTICA

Marco Tello *

● Un libro como para leerlo sin alzar la vista! Lo preside una encantadora descripción de los valles y colinas conforme avanza el viajero a la antigua Tomebamba, acunada por el rumor cristalino de cuatro ríos entre Turi y las colinas ondulantes de Cullca. Ofrece luego, en extensos capítulos, el resultado de sus investigaciones antropológicas durante su permanencia en la región, a finales del siglo XX. Nos referimos al libro *El mosaico indígena*, del antropólogo francés Jacques Poloni-Simard, en versión española publicada por Ediciones Abya-Yala, en 2006. Allí están las huellas del pasado colonial de la ciudad de Cuenca y su entorno e, igualmente, el curso lento de las transformaciones experimentadas por la organización política y social de la cultura indígena.

Va el autor tras la presencia del pueblo cañari, cuyo origen se pierde entre el mito y la escasa conservación de toponimias y antroponimias, tal como lo han señalado varios filólogos cuencanos; entre ellos, Octavio Cordero Palacios y, más cerca de nosotros, Oswaldo Encalada Vázquez. La región estuvo habitada por los cañaris mucho antes de la conquista española y, por supuesto, antes de la ocupación incásica; de modo que la lengua cañari habría venido a constituir un sustrato lingüístico del quichua, idioma del incario. Aquella identidad cultural se fue desvaneciendo con el pasar

C



El Complejo Arqueológico Cojitambo, en las faldas del cerro homónimo, está conformado por vestigios de las culturas cañari e inca, incluye fortalezas, terrazas, escalinatas y un tramo del Qhapaq Nan.

de los siglos. Sufrieron los cañaris un castigo abominable por orden del Inca, y su modo de ser debió seguir el curso de la dinámica social que, desde los primeros años de dominación española, ha generado diversidad de mestizajes.

Entre mil y más referencias bibliográficas consignadas por el autor, encontramos *Estudio histórico sobre los cañaris*, de Federico González Suarez (primera edición, Quito, Imprenta del Clero, 1878; reedición, Universidad de Cuenca, 1965). Es el texto que aprovecharemos para llevar adelante el tema. El gran historiador ecuatoriano fijó los límites del extenso territorio que habitaba el pueblo cañari. Por el norte, el Nudo del Azuay; por el Mediodía, las tribus de los paltas; al Oriente por la Cordillera de los Andes, que lo separaba «de los indios salvajes llamados jibaros»; al Occidente no es posible señalar términos fijos –afirma– porque se extendía hasta las costas del Pacífico, pobladas entonces por los huancavilcas.

El pueblo cañari se opuso siempre a la conquista inca. Atahualpa se vio precisado a defender con las armas el reino de Quito, heredado de su padre, Huayna Cápac, oriundo de Tomebamba. En los sangrientos combates de la guerra fratricida contra Huáscar, quien pretendía disputarle la herencia paterna, Atahualpa resultó triunfante; diezmado y dispersado el ejército invasor, se radicó en la antigua Tomebamba, a la cual, los incas ya se habían dedicado a embellecerla.

No bien acababa el Inca de establecerse, llegaron a su conocimiento las relaciones secretas de los jefes cañaris en apoyo a los planes ambiciosos del usurpador. Herido por la traición, decidió hacer un terrible escarmiento para que en adelante nadie osara desafiar su voluntad. González Suárez, apoyado en varios testimonios, relata que Atahualpa ordenó a sus soldados ejecutar a miles de cañaris, hombres, niños, jóvenes, disponiendo que se les extrajera luego el corazón y lo sembraran para saber qué fruto daban los corazones traidores. Durante largo tiempo, las osamentas permanecieron regadas en los senderos, blanqueando los caminos y las chacras. Su intención fue eliminar una cultura, desatar un etnocidio, como se dice ahora.

Sin embargo, una vez demolido el imperio de los incas por la conquista ibérica, los cañaris sobrevivientes tomaron una suerte de venganza consistente en olvidar el idioma impuesto por el incario, retomando el uso de la lengua nativa, como se la hablaba en los tiempos anteriores a las conquistas. Así lo prueba fehacientemente la resolución dictada por el primer sínodo diocesano, celebrado en Quito en 1593, que encargó al presbítero Gabriel de Mineya escribir el catecismo en lengua cañari, porque sus hablantes ya no entendían la doctrina cristiana en su versión quichua.

Pero no solo en los vestigios de su lengua ha revivido esa cultura ancestral; otros elementos la muestran con identidad propia, diferente de la incásica. No adoraban al sol sino a la luna, a los árboles y, en general, las tradiciones diferían de las conservadas por los pueblos incas. Aquella presencia no ha podido ser aventada del todo por el viento de la historia. Se ha conservado bien guardada en sus sepulcros. Allí se han encontrado rasgos y figuras que han hecho presumir una escritura diferente del sistema de los quipus del incario.

Y se sabe que conocieron el arte de trabajar con perfección los metales, según lo prueban los artísticos objetos de oro, plata, bronce, encontrados en las antiguas tumbas en Yunguilla, Chordeleg, Huapán, Cojitambo: hachas de cobre surcadas de signos misteriosos; vasos labrados en oro, en barro; objetos de cerámica, un ave diseñada en oro, con las alas desplegadas e inclinada sobre semillitas asimismo de oro. Fueron, pues, hábiles orfebres y artesanos con una admirable sensibilidad artística. El hallazgo y la preservación de esos tesoros pudieran parecer un cuento de hadas, en un país secularmente sometido al saqueo de sus riquezas culturales.~

C



Vaso cerámico con diseño zoomorfo, pintura bicroma, cultura Cañari-Cashaloma, 500 a. C.-500 d.C. Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca



Florero cerámico, pintura bicroma, cultura Cañari-Cashaloma, 500 a. C.-500 d.C. Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca

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

LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

LOS HIJOS DE ALFONSO CUESTA Y CUESTA: LA PÉRDIDA DE UN MUNDO, LA TINAJA Y LA FICCIÓN

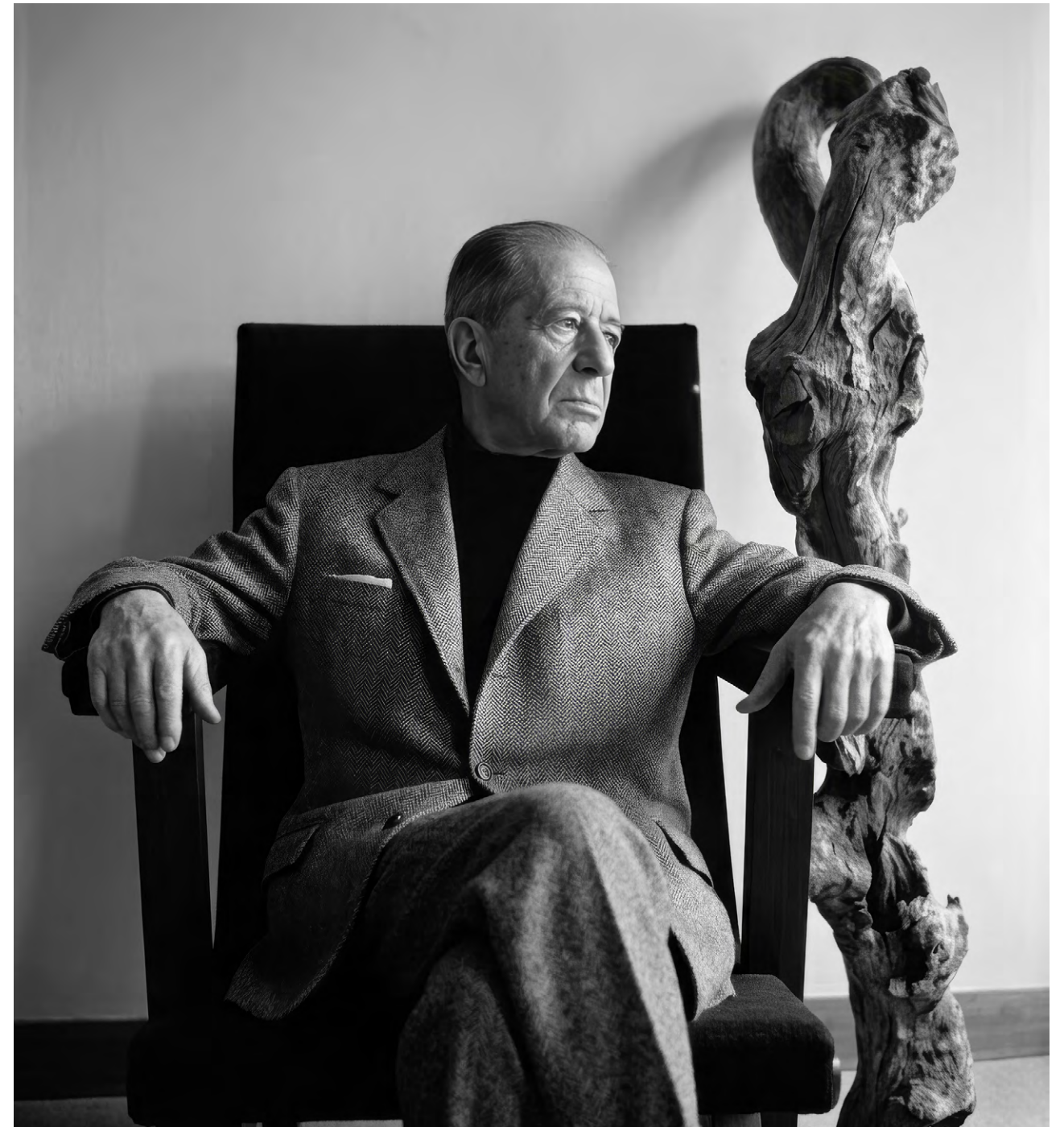
Guillermo Gomezjurado*

Para un lector contemporáneo de narrativa ecuatoriana, el nombre de Alfonso Cuesta y Cuesta (Cuenca, 1912-Mérida, 1991) puede parecer el de un fantasma cortés, poco propenso a dejar *el lado de sombra* para hacer ruidos en la casa. Basta revisar las fechas de aparición de sus libros, considerando que la de Cuesta fue una vida dedicada de forma casi exclusiva a la enseñanza y a la escritura de ficción, para notar que sus incursiones en el espacio literario son puntuales y separadas por amplias pausas de silencio.

Cuesta había llegado a Venezuela —que será su segunda patria— en 1948, como parte de una delegación ecuatoriana invitada a la posesión del presidente Rómulo Gallegos. Fue profesor del liceo Fermín Toro en Caracas y luego catedrático de Literatura en la Universidad Central de Venezuela. En 1955 se establece en Mérida, donde es uno de los fundadores de la Escuela de Letras de la Universidad de Los Andes (ULA).

Antes de cambiar de país, en 1932, había publicado en su natal Cuenca, en la Imprenta del Colegio Nacional Benigno Malo, la colección de cuentos *Llegada de todos los trenes del mundo*. *Los hijos*, su obra maestra, ve la luz en 1962, en la Universidad de Los Andes (en 1969 la reeditarán Monte Ávila); y, finalmente, en 1979, el libro de relatos *La medalla. El vidrio roto. El muro*, homenaje de la Universidad de Los Andes a la trayectoria literaria

L



Alfonso Cuesta y Cuesta en su «Quinta» en Mérida, 1978. Foto: Óscar Chaparro (Departamento de Cine de la Universidad de los Andes), de la serie aparecida en el libro de relatos *La medalla. El vidrio roto. El muro*, publicado por la Universidad de Los Andes (ULA).

y académica del maestro, acompañado de hermosas fotos del escritor y su esposa en su quinta en Mérida. En torno a estas tres publicaciones, y como si fueran las huellas que los niños de los cuentos de hadas dejan al entrar en el bosque, aparecen relatos, algunos artículos y varios capítulos de *Los hijos* —trabajados y anunciados por años— en revistas nacionales y extranjeras.

Si obviamos los poemas premiados por la Fiesta de La Lira, que el autor dio a conocer en su adolescencia y que prefirió olvidar, parece no haber mucho más en su bibliografía. Cuesta muere en 1991, y lo que queda fuera de campo son dos libros inéditos hasta el día de hoy: uno de relatos, *Cantera*, y un estudio sobre narrativa ecuatoriana, según lo señala Alberto Rodríguez, editor de una *Antología de cuentos* de Cuesta (Consejo Nacional de la Cultura, CONAC, Mérida, 1993).

Estos datos apuntan a un hombre cauto, que se desentiende de aquella idea de autor que implica una cierta regularidad en la producción de novedades. Por lo visto, los tiempos y los espacios de Cuesta apuntan hacia otro lado, y quizá remiten a los de alguien que comprende pronto la vocación por la literatura como una labor de cuidado de sí mismo y de aquellas formas de ficción —imágenes, recuerdos, asociaciones— que brotan a la sombra, como plantas del interior.

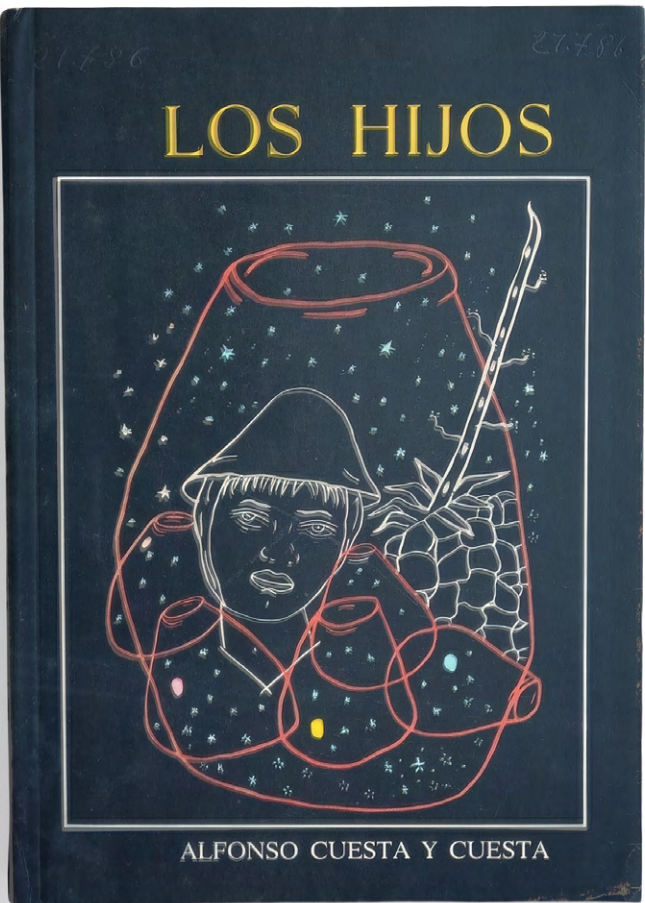
Ahora, claro, tal idea o figuración bien podría ser un espejismo, sobre todo si se considera que lo que se sabe de Cuesta es poco. El de la literatura ecuatoriana es un espacio pobre en el género biográfico, sin obras exhaustivas e iluminadoras sobre la vida de los escritores recientes y, muchas veces, lo que circula sobre ellos es información parcial, esquemática y dispersa que proviene de fuentes dispares, casi nunca contrastadas. En el caso de Cuesta, el desconocimiento es aún más profundo, debido a que fue un escritor de provincia que desarrolló la mayor parte de su vida en Venezuela, pero, principalmente, por un cierto desencuentro temporal de su obra con el espacio literario nacional. A la final, como se puede constatar en los datos bibliográficos antes señalados, entre la publicación de su primer cuentario y la de su segundo libro pasan treinta años de silencio, solamente interrumpidos por una que otra incursión en revistas o suplementos culturales.

En Ecuador, este mutismo resulta mayor, pues la primera reproducción nacional de *Los hijos* es de 1983 —veinte años después de la edición príncipe en Venezuela—, cuando Cuesta tiene ya 71 años, y los intereses de la crítica están centrados en las propuestas de los jóvenes escritores del setenta. Pese a ello, los años ochenta son importantes para el redescubrimiento del autor cuencano en el país, fundamentalmente con la incorporación de *Llegada de todos los trenes del mundo* a la colección de «Clásicos de la Literatura del Treinta» de Editorial El Conejo, después de que este título apareciera en Cuenca, en 1970, en una edición bastante descuidada y de alcance local.

Por estos y otros factores, Cuesta llega tarde al espacio literario ecuatoriano y, en cierto sentido, se comprende que su presencia apenas sea mencionada en varios de los libros referenciales sobre la narrativa de su época, como *La novela en Ecuador* (1948), de Ángel F. Rojas o *El nuevo relato ecuatoriano* (1951, 1958), de Benjamín Carrión. Lo que resulta llamativo es que esa desatención se mantenga en fechas posteriores, con contadas excepciones, entre las que vale mencionar a Jorge Dávila, que es, probablemente, el escritor de las siguientes generaciones que más se ha esforzado en dar a la obra de Cuesta el lugar que le corresponde.

Dávila no sólo empuja la mencionada reedición de *Los hijos* de 1983; en esos mismos años también dedica varios estudios a la construcción de un marco de lectura apropiado para un grupo de narradores bastante olvidados hasta entonces, entre los que está el propio Cuesta, Arturo Montesinos Malo y César Dávila Andrade —el más estudiado y conocido de los tres—, escritores notables que desarrollaron su obra en una dilatada zona de penumbra, un istmo poco explorado que se abre entre la madurez y el declive del relato del treinta, y el surgimiento, en la década del setenta, de aquello que Donoso Pareja denominó «nuevo realismo ecuatoriano». A esta generación, a la que pertenece Cuesta, se la conoce como «Generación de Transición», y Jorge Dávila la define como

L



Portada de la primera edición de *Los hijos* de Alfonso Cuesta y Cuesta, (Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 1962). Ilustración de César Rengifo

un largo momento de paso de unos modos de producción, marcados por el deseo de mostrar en forma veraz, cruda, hasta terrible, una realidad social injusta [tal y como lo hizo el Realismo Social...]; a otros, más estéticos, en los que ni el referente social, ni el drama de las gentes humildes y humilladas, ni sus vivencias, son soslayadas, pero sí vistos de un modo más hondo y poético. (1998, p. 62)

Los hijos, que captura la vida de Cuenca y parte de su región durante un año de sequía, es una excelente muestra de lo señalado. Por un lado, es una novela amplia, que da cuenta, con habilidad, de numerosos

personajes errantes a través de una serie de secuencias hábilmente enlazadas que permiten que los distintos dramas que surgen en la novela se entretajan hasta lograr un admirable, ajustado y tenso fresco narrativo. Y, por otro, es una clara manifestación de la conquista de un estilo «sintético, elusivo», como lo caracterizó Dávila (2005, p. 26), con enormes dosis de poesía y de una liviandad admirable. Se trata, pues, de una novela de intersecciones, en donde conviven la crudeza de ciertas escenas con el misterio de lo entrevisto, la expresividad de lo popular y la potencia sugerente del símbolo.

En ese sentido, uno de los puntos de encuentro más interesantes que despliega *Los hijos* tiene que ver con los espacios geográficos que abarca y relaciona: los

de una ciudad de provincia que enfrenta sus primeros y titubeantes coqueteos con la modernidad, y los de un espacio rural, asolado por la sequía. Cuesta constata las dinámicas, flujos y transacciones que se dan entre estos espacios, lo que le facilita, por un lado, como lo ha apuntado Alicia Ortega, representar la «compleja y heterogénea estratificación socioétnica, característica de nuestro abigarrado universo andino» (2017, p. 199) y, sobre todo, construir un mundo en crisis, inestable, en el que todo parece estar regido por un proceso de reajuste o movimiento.

«Algo se mueve» es, de hecho, el título de una de las secciones del libro, y claramente alude a los momentos de cambio, donde todo un mundo —con sus valores, ritmos, costumbres— pierde centralidad y vigencia y da paso a algo más, que apenas se anuncia de un modo confuso o intermitente, pero que ya está efectuándose bajo la superficie de los hechos narrados. En momentos como estos no sólo proliferan en el aire los signos de novedad, también son frecuentes los desplazamientos de tierra y, con ellos, el retorno del pasado, los desentierros, la aparición de lo escondido y olvidado. La Cuenca de *Los hijos*, cuya acción ocurre a inicios de la década del treinta del siglo pasado, no es la excepción y en ella coinciden, por ejemplo, los primeros vuelos aéreos con los trabajos de excavación en Pumapungo.

Una especial sensibilidad a estos procesos de mutación se encuentra en personajes como la María Grande, la chola mayor de El Chorro, el barrio de tejedoras de sombreros donde se desarrolla gran parte de la novela, quien registra —como un sismógrafo— los signos que anuncian el cambio, fijándose en los puntos de intersección o desfase de la sociedad que le rodea. Es notoria su atracción por los confines del barrio —por donde tiene la sensación de que va a asomar algo—, o por el desarrollo de la ciudad moderna que se extiende más allá del río Matadero, explanada a la que observa con cierta distancia, aquejada ya por sus angustiosos episodios de vértigo.

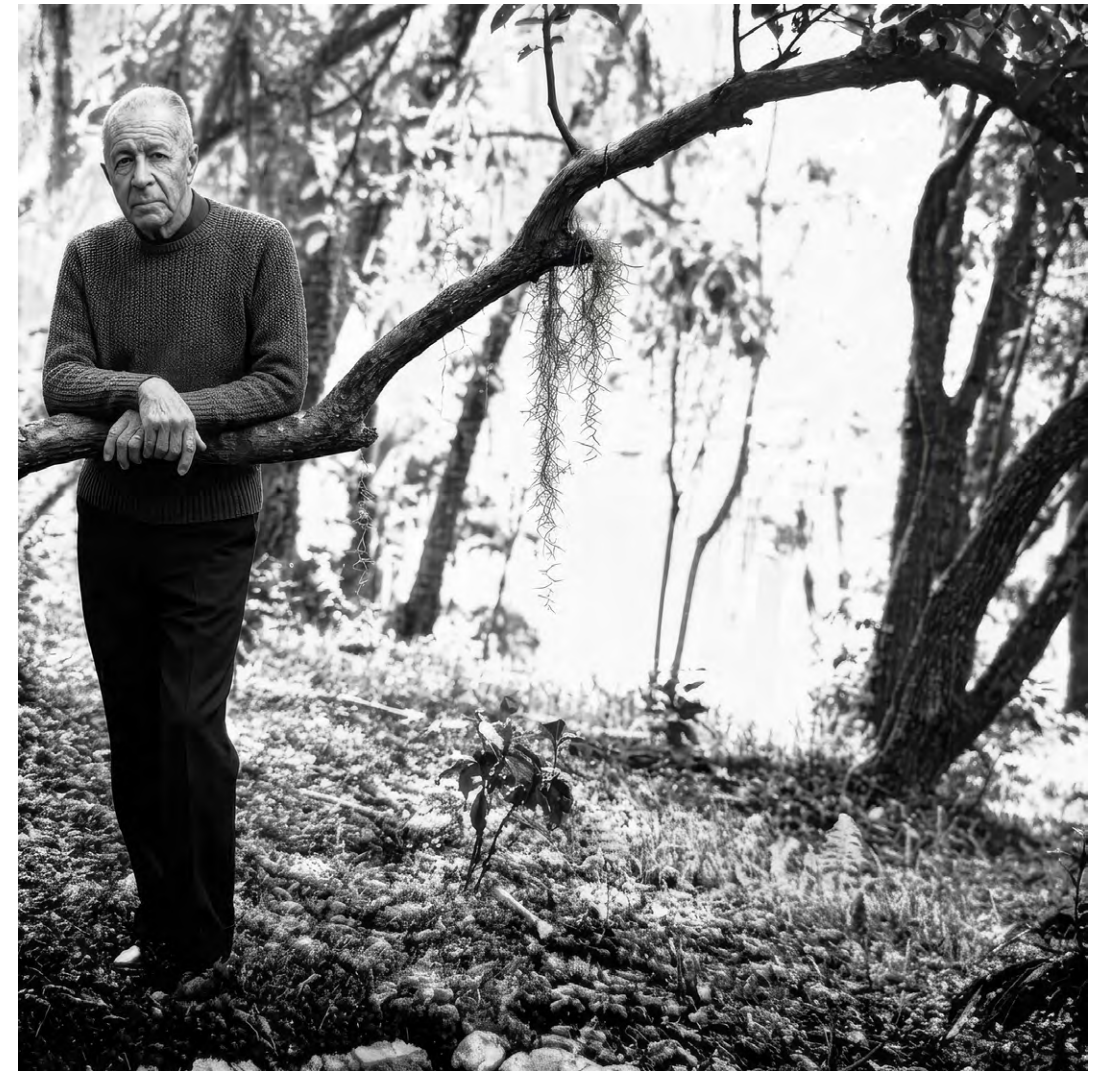
Por todo lo expuesto, no resulta extraño que más de un lector haya visto en *Los hijos* una piedra de toque que restituye, por un lado, un mundo perdido, y abre, por otro, las puertas a la ciudad por venir, a la palabra futura.

Ahora bien, de la serie de cruces presentes en esta novela tejida por múltiples personajes, historias y voces, resulta interesante regresar a algunos de los que efectúa Diego, el niño que hace de hilo conductor entre las diferentes capas de la novela. Hijo de un abogado venido a menos, que mantiene contacto cercano con las clases favorecidas, pero que debe destilar ilegalmente licor para sustentar a su familia, Diego tiene una posición singular que lo convierte en un testigo privilegiado del mundo que le rodea, ante todo por sus posibilidades de movilidad en entornos íntimos tan disímiles como el de los hacendados o el de las tejedoras, donde las cholas lo miman y protegen. Sus desplazamientos por la ciudad y el campo, en ese sentido, son maravillosos, están llenos de vértigos cotidianos y evidencian la admirable voluntad del niño de descubrir y abrazar, con sorprendentes dosis de libertad y fascinación, de cuidado e irreverencia, la complejidad del entorno que le rodea.

Así pues, resulta significativo recordar los dos desplazamientos que Diego realiza al campo, pues están vinculados con los poderes de la ficción y con una curiosa fascinación que el niño siente por el mundo antiguo, en especial por las vasijas de cerámica, sobre las cuales el padre teje una serie de misterios vinculados a los incas. En casa hay una, la utilizada para destilar licor, y el interés de Diego por ella es tal que la novela empieza con una imagen cálida, que da cuenta de la singular contigüidad entre el niño y el objeto que lo fascina, como si fueran uno solo, y el niño prolongara la tinaja en una torsión feliz: «Una tinaja y un niño pegado a ella como asa» (Cuesta, 2005, p. 81), dice la primera línea de *Los hijos*.

Si se tiene en consideración lo dicho, se notará la importancia que tienen estos viajes, en especial porque la primera vez que va con su padre al campo, él, en realidad, va a un lugar que imagina legendario y que conoce como *la tierra de las tinajas*, por ser el sitio donde —supone— se encuentran enterradas las vasijas de los incas. Cuando llegan al campo, sin embargo, se hospedan en la propiedad de unos parientes hacendados, los Argudo, que enfrentan con violencia la sequía y la huida de los indios de sus tierras. Y en lugar de los restos arqueológicos que esperaba explorar, lo que el niño descubre son otros rastros: ve los cuerpos, las tarjas, las cabezas violentadas de los cocolos, los árboles talados, los

L



El escritor en su «Quinta» en Mérida, 1978. Foto: Óscar Chaparro

signos de prácticas de abuso y explotación. La *tierra de las tinajas*, a partir de entonces, ya no será para el lector el lugar de las ruinas de una cultura sepultada, sino un espacio en donde se torna evidente el avance desolador de formas capitalistas por la región.

Ya de regreso a la ciudad, Diego radicaliza sus apuestas itinerantes, se indigna por las injusticias de las que es testigo con frecuencia, juega y da saltos de la ciudad a la ficción, en una afanosa tentativa de ensanchar la mirada y comprender el mundo, de cotejar lo experimentado con lo leído. Y, como un efecto secundario de esos ejercicios, se intensifica su propensión a mitificar los espacios que le rodean, secuela en la que juega un rol fundamental el contacto que mantiene con los relatos y pinturas religiosas, con las biografías ejem-

plares y, de un modo preponderante, con un libro que le regala su padre y que le toca una fibra íntima, como si se tratara del resplandor de un lejano sol: una versión resumida e ilustrada de *Don Quijote*, que Diego lee una y otra vez a lo largo de la novela.

Una tarde, por ejemplo, Diego camina por El Vado y, al ver el precario y ruinoso puente que cruza el río, lo imagina como al caballero de la triste figura, identificando en el Matadero un Rocinante de agua, que hace olas, da corcovos y señala con su paso la ruta de la aventura que Diego seguirá en su segundo viaje a la *tierra de las tinajas*. El lector notará, entonces, que el niño, al igual que su admirado Don Quijote, ha empezado a jugar con el espacio que merodea para adaptarlo a sus necesidades de aventura. No asombra, pues, que unas

páginas más adelante, protegido del sol con un yelmo de paja toquilla y armado de un palito que toma por lanza, aparezca Diego, junto con su amigo Manuel Cuzco, y se fuguen al campo, donde —en la imaginación de nuestro protagonista— ellos también van a resolver injusticias y enderezar entuertos. Y aunque no lleguen muy lejos, pues sus tentativas de escapatoria se ven frustradas al ser reconocidos en el camino, la secuencia de esa fuga es entrañable.

No obstante, unos días antes de este segundo *viaje a la tierra de las tinajas*, Diego asiste a otra aventura con Don Quijote, esta, sí, con un final feliz. Se da en un sueño que el niño tiene ya bien avanzada la historia y en él aparecen representados y revueltos algunos *elementos dispares* que ha capturado durante la vigilia, ante todo tres: sus lecturas del *Quijote*, la visión de su tinaja y la impresión que causa en él un cuadro del infierno que ha visto en el atrio de la iglesia de San Alfonso, durante una de sus caminatas. La escena soñada es sencilla, incluso ingenua, pero significativa; en ella combate el Quijote contra el demonio con la finalidad de liberar a Diego y a algunos de los oprimidos que este ha conocido en sus callejeos cotidianos o en sus excursiones al campo: indios, huérfanos y cocos y, algo más curioso aún, niños lectores sobre los que Lucifer se deleita cortándoles las alas:

Rocinante tembló, pero avanzaba velozmente, y sin mover las patas, resbalando, mientras el caballero exclamaba:

—¡Preparaos, preparaos, oh gente cruel y desproporcionada, que un sólo bote de mi lanza apagará vuestro infierno!

Lucifer ya estaba sobre el dragón y avanzaba también, tridente en ristre.

Diego cerró los ojos y se tapó los oídos, pero el ruido fue tan fuerte y tan vivaces las llamas que se alzaron con el choque, que todo lo oyó y lo vio también, porque la luz atravesó sus párpados. Largo tiempo estuvo ciego al abrirlos, pero oyendo, eso sí, el ruido de las armas y el jadeo de los contendores, hasta que otro grito de júbilo salió de su garganta: «¡No fuyades! —había escuchado—. ¡No fuyades cobardes y viles criaturas!».

El galope se fue apagando en las cavernas, y cuando Diego pudo ver, una luz de alba se filtraba por un gran muro desplomado. Hasta que otra vez los cascos resonaron y despuntó el caballero. De paso, con el canto de la lanza, tocó el muro de los incas y la tinaja apareció entre las ruinas, pura y alta. ¡Intacta! (Cuesta, 2005, pp. 324-325)

No hay mucho más después de esto. Lo que se suceden son unas cuantas tomas de los seres liberados por Don Quijote, correteando por el páramo. Sin embargo, cuando está por terminar el sueño, Diego identifica —como un detalle menor en la esquina de un cuadro— la *conocida* vasija en los ijares del asno que Sancho ha preparado para el camino. Se trata solamente de un vistazo; luego, el niño se distrae, despierta y empieza el día. Es más, poco después sabemos que la familia del niño dejará la ciudad, pues el padre ha encontrado empleo en otro sitio. Pero ese detalle, apenas entrevisto en el sueño de Diego, gravita ya de un modo distinto en el lector, adquiere el brillo de lo premonitorio y abre las posibilidades de la interpretación.

Por ejemplo, permite pensar que, antes de partir, cuando toda la realidad se mueve y un mundo conocido va a quedar atrás, en el sueño, de un modo misterioso, Diego advierte lo que Don Quijote y Sancho, esos dos emisarios de la ficción, llevan al camino por él. ¿Cuál es esa vasija que incorporan en su equipaje?, ¿es la tinaja de su familia, utilizada para la fermentación del licor, sobre la que su padre tejó el misterio del mito y en la que Diego se metía como en un escondite?, ¿o es un verdadero *aríbalo inca* como el que el niño verá unos días después, recientemente desenterrado en las cercanías de Pumapungo? Y, más importante aún, ¿de qué va a ser llenado?

Sea cual sea la vasija, a partir del momento en que el lector la descubre en el equipaje de Quijote y Sancho, «de costado, atada —atada y libre— con la boca hacia el cielo» (Cuesta, 2005, p. 325), es libre de ver en ella una promesa de escucha, un recipiente oscuro donde anidará la semilla de la imaginación. ▬

L



Alfonso Cuesta junto a su esposa María Elena Valdivieso en su «Quinta» en Mérida, 1978. Foto: Óscar Chaparro

Referencias

- Cuesta, A. (2005). *Los hijos*. Libresa.
- Cuesta, A. (1993). *Antología de cuentos*. Edición de Alberto Rodríguez. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).
- Dávila, J. (1998). *César Dávila Andrade: combate poético y suicidio*. Universidad de Cuenca.
- Dávila, J. (2005). Estudio introductorio. En *Los hijos*. Libresa.
- Ortega, A. (2017). *Fuga hacia adentro*. Ediciones Corregidor.

* **Guillermo Gomezjurado Quezada** (Cuenca, 1993). Escritor, crítico y editor. Estudió Lengua y Literatura en la Universidad de Cuenca y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona. Tiene una maestría en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha publicado artículos en varias revistas literarias. Es autor del estudio introductorio a los *Cuentos reunidos* de Oswaldo Encalada (Municipalidad de Cuenca, 2022), de la edición *Antiguas caras en el espejo* de Francisco Proaño Arandi (Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2023), y de *La mirada interior. Ensayos-entrevistas* de Javier Vásconez (Universidad San Francisco, 2026). Actualmente prepara el libro *Cuadernos de la zona gris*.

E

«NO PUEDE HABER UNA EXPERIENCIA RESPONSABLE CON ESTA TEMPORALIDAD CONTEMPORÁNEA SI NO ACEPTAMOS LA AUTORIDAD MORAL DE LA POESÍA»

[ENTREVISTA CON EL POETA CÉSAR MOLINA MARTÍNEZ]

Martes 9 de junio de 2026, 11:00
Biblioteca Hernán Malo, Universidad del Azuay

Pocos días después de la presentación de *Almanaque glitch*, el más reciente poemario de César Molina, publicado por la Casa Editora de la Universidad del Azuay, nos reunimos con el autor en la Biblioteca Hernán Malo para conversar de este y sus anteriores libros, pero también sobre las múltiples inquietudes culturales e intelectuales que animan su escritura. El poeta comparece con una hermosa camisa, estampada con una profusión de flores, como si hubiera traspasado una tela de Wilfredo Lam. Aunque dejó su Cañar natal a los 12 años y vive en Chicago desde el 2000, su habla no ha perdido un ápice el cantado cañarense y en su horizonte palpita aún, con fuerza, «el reino cañari».

CÉSAR EN MICRO

César Molina Martínez (Cañar, 1965). Licenciado en Ciencias Sociales y Políticas, egresado de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Cuenca. Es autor de los poemarios *Catholic Splendor* (Universidad de Cuenca, 2000; Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade del Municipio de Quito), *Código de extranjería* (Universidad de Cuenca, 2007; Premio Nacional de Poesía César Dávila Andrade del Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla), *La leña del fuego. Poesía reunida (2000-2009)*, publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, y *Almanaque glitch* (Universidad del Azuay, 2026). Fue director administrativo del CREA, concejal del Municipio de Cuenca, director de ETAPA y gerente de la Empresa de Terminales Terrestres de la ciudad. Alterna su residencia entre Cuenca y Chicago.

CO: César, tú naces y vives en Cañar hasta los 12 años ¿Cuál es tu percepción de ese tiempo? ¿Qué recuerdos tienes de tu infancia? No es fácil rastrear en tu poesía alusiones a ese paisaje y a ese periodo de tu vida, como si los hubieras olvidado, no sé si inconsciente o intencionalmente

CM: Bueno, es una pregunta un tanto complicada en la medida en que la memoria de esos años no es mi fortaleza, digamos; pero te diría que no he olvidado para nada ese periodo. Es cierto, como señalas, que no hay una visibilidad expresa de esos recuerdos, pero creo que, de algún modo, han logrado sedimentarse en mi memoria. Puede ser un poco escandaloso lo que voy a decir, pero yo veo ese periodo de mi vida en un contexto geográfico más amplio. Cuando pienso en Cañar, pienso en el reino de los cañaris, un pequeño imperio donde Cuenca, naturalmente, es la capital, donde lo decisivo de esa región, de esa geografía, está presente, por ejemplo, en la enseñanza moral de las montañas, en la propia altura, en la esbeltez, si quieres, del oxígeno en ese territorio.

Y, obviamente, toda la diversidad climática, geográfica, está presente, de alguna manera, en mi escritura, quizá no de una forma evidente, pero creo

que es cuestión de tiempo, es decir, ahí hay un caudal poderoso que en algún momento tendré que expresarlo.

CO: Tus padres estuvieron vinculados al magisterio, ¿no? ¿Cuál crees que fue su influjo en tu formación?

CM: Claro, mi padre fue profesor del colegio José Peralta, en Cañar, y mi madre se jubiló como profesora de manualidades. Entonces, mientras mi madre preparaba las costuras de las niñas y todo lo demás, me iba contando historias y creo que ahí nació esa vocación por la oralidad, por las narraciones, y del lado de mi padre, fue muy importante la libertad absoluta que me dio para explorar en su biblioteca. Además, como componente sensitivo, siempre tuve la complicidad de mis hermanos para recrear todas esas lecturas, esas exploraciones que son tan entrañables de la niñez y la adolescencia.

CO: Pienso que el 2000 es un parteaguas en tu vida. Ese año dejas el país para instalarte con tu esposa Stefanie Jonkman en Chicago, publicas *Catholic Splendor*, libro con el que ganas el Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade del Municipio de Quito. Es un año decisivo en tu carrera literaria y en tu trayectoria vital. Antes del 2000, tu vida está vinculada a la política y a la función pública. Fuiste electo concejal del Municipio de Cuenca, director de ETAPA y gerente de la Empresa de Terminales Terrestres. Con tu viaje, ese capítulo de tu vida termina. ¿Cómo juzgas retrospectivamente ese momento?

CM: Esa es una pregunta muy interesante, pues, como bien señalas, ese año es un parteaguas en mi vida porque marca o sella una intuición poderosa que se fue acumulando a lo largo de los años; una intuición poderosa y, a la vez, un poco paradójica, ya que, por un lado, todo lo que pasaba en el mundo, en términos políticos y sociales, o sea, el derrumbe de los países socialistas, la entronización de los regímenes neoliberales en América Latina, iba minando mi convicción en la política, pero, de otro lado, y aquí viene lo paradójico, la gestión pública que me tocó hacer directamente, tanto en ETAPA como en la Empresa de Terminales, fue una experiencia muy satisfactoria porque me demostró que la micropolítica

E



Cristóbal Zapata, César Molina Martínez y Galo Alfredo Torres en la presentación de *Almanaque glitch*, Sala Mario Jaramillo, Universidad del Azuay, 29 de mayo, 2026

tiene un gran potencial cuando se inscribe en el mandato de resolver los problemas cotidianos de la gente. La señal que yo veo ahí es el hecho de que la política funciona cuando atiende y resuelve las necesidades específicas de los ciudadanos, y lo que la daña es ese debate visceral, interminable, esa polarización destructiva, ese fanatismo ideológico que a veces paraliza y pretende ahogar esta potencialidad que puede tener la política local.

CO: En *Catholic Splendor*, tu primer libro, que obtuvo el Premio Jorge Carrera Andrade, dialogas con varios textos del Antiguo Testamento. Pienso que esa relectura tiene una dimensión alegórica, en tanto nos remite a la parte oscura del presente y de la historia, pues, de algún modo, alude o evoca ciertos episodios que nos rodean: tiranías, autoritarismos, persecuciones, todo lo que es parte ya de la cotidianidad contemporánea, despótica y caótica

CM: Estoy totalmente de acuerdo con tu lectura y con los señalamientos que haces, pero el origen mismo de ese libro, honestamente, tengo que decirte que fue el resultado del agotamiento moral en mi vida de toda esa ética que la Iglesia católica marcó, y la convicción de que el catolicismo, al margen de la idea que uno tenga de lo divino, funda un imaginario y una herencia cultural, una cosmovisión simbólica del mundo, que yo creo que va a estar conmigo hasta el final.

Entonces, como bien anotas, al hacerme encargo de esa herencia intuí que esa exploración de la parte oscura, como tú apropiadamente llamas, de esos pasajes bíblicos, podían activar unos nodos de contradicción, activar esas contradicciones internas, es como buscarles el *glitch*.

CO: En 2007 publicas *Código de extranjería*, que había merecido el Premio Nacional de Poesía César Dávila Andrade del Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana

de la Universidad de Cuenca. En este libro ya recreas tu propia experiencia migratoria, tu relación con un paisaje y un suelo extranjeros, y te planteas también una reflexión poética sobre el extrañamiento que implica la migración. Nuevamente sobresale el componente intertextual, el diálogo con ciertas referencias literarias y culturales, por ejemplo, el poema «Birds» que conversa claramente con el film homónimo de Hitchcock, pero antes que poner el acento en la parte siniestra del filme, tú desplazas el foco hacia la condición extranjera del personaje, de tal modo que los pájaros terminan siendo una metáfora del acoso, del discrimen que padece el extranjero, el migrante

CM: Sí, definitivamente, hay componente nuevo en mi vida y ese elemento innovador tiene que ver con ese proceso que yo creo que es inevitable en todos los artistas y en todos los escritores; es decir, el momento donde la destrucción del yo no solamente es una inquietud o una curiosidad estilística, sino un mandato existencial. Recuerdo que una de las primeras impresiones fue la visita al Instituto de Arte de Chicago, cuando vi un cuadro de Rothko, y en ese momento pensé con una especie de alegría, o una tranquilidad inefable, no sentirme nadie en especial; creo que ahí empieza ese proceso de comprensión de la extranjería, la distancia con un idioma nuevo. Yo, afortunadamente, tuve la suerte de atemperar, de paliar esos golpes, esos traumas, a través de mi experiencia artística, cultural, viendo nuevas cosas, empezando a estudiar inglés, a leer en inglés, pero si te pones a pensar en la gran mayoría de gente, sobre todo de la región que, por necesidades vitales, económicas, ha tenido que emigrar, es una experiencia absolutamente sacrificada, que en algunos casos puede llegar hasta la destrucción del yo y crear conflictos de desarraigo...

CO: Trajiste un término muy importante, el sentimiento de desarraigo. En *Código de extranjería*, el exilio también aparece como espacio de educación sentimental, estética, literaria, vital, en suma. En este sentido, es muy revelador el poema «Cambio de bandera», que sucede en la biblioteca de la Universidad de Indiana, donde el hablante lírico se encuentra con un bibliotecario viejo y ciego, una especie de alter ego de Borges,

que le ofrece algunos libros de autores canónicos del modernismo europeo y estadounidense (Pound, Eliot, Yeats, William Carlos Williams, Sylvia Plath), que el poeta acoge como si fueran parte de su acervo cultural, «esta es tu Ítaca, y a ella te debes peregrino», dice en una especie de declaración de universalidad. Las tensiones de la extranjería parecen encontrar respuestas en la biblioteca, que es el depósito de la cultura universal. De modo que el drama del exilio, que atormentó a varios poetas del siglo XX (como al mismo Fakir que pasó la segunda parte de su vida en Venezuela y habló del «enigma de las dos patrias»), parece que encuentra aquí una reconciliación simbólica, a través de la poesía, del diálogo con la cultura y el paisaje nuevos, convertidos en lugares de aprendizaje, pues el poeta forastero no solo es un vehemente lector, sino un *flâneur* ávido por conocer la parte nocturna y prohibida de la ciudad adoptiva. Es decir, me surgen una serie de inquietudes respecto a esa relación que, sin abandonar ciertos niveles de tensión, pareciera transcurrir dentro de un signo más bien positivo ¿Cómo lo ves tú?

CM: Sí, yo creo que es muy muy certero lo que señalas. A esa aproximación que haces añadiría un elemento que ahora lo veo con mucha más claridad. La gran diferencia con toda la experiencia de los exilios anteriores tiene que ver con el hecho de que ya en ese año, en el 2000, se vislumbraban situaciones que ahora son indiscutibles, como la globalización cultural de un lado y de otro; en un momento dado, la articulación de estos elementos me llevó a plantearme el sentido del desarraigo, hasta llegar a una conclusión inobjetable: un artista, un escritor, se desarraiga totalmente cuando está fuera de los libros, fuera de la experiencia artística, fuera de la posibilidad del pensamiento, de la reflexión, esa es la *pacha* verdadera.

Pero en el contexto estricto de tu pregunta, por un lado, ya en ese año se veía plenamente cómo se iba consolidando ese proceso de globalización, que ahora es un proceso de homogenización cultural casi insoportable y, por otro lado, siento que toda esa experiencia me preparó para un reencuentro donde la imagen de esa *pacha* sensorial resulte mucho más clara. Y por eso es que siempre intenté estar ligado a Cuenca, al reino cañari.

E



Portada de *La leña del fuego. Poesía reunida (2000-2009)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2009

CO: En 2009, en la colección Último Round de la Casa de la Cultura Núcleo de Azuay, publicamos *La leña del fuego*, obra que recogía tus dos títulos anteriores y un puñado de textos inéditos, entre ellos el breve y hermoso «Poética», que me sigue pareciendo no solo uno de tus textos más inspirados, sino una de las ars poéticas más bellas que se han escrito entre nosotros, donde la lengua de señas es la metáfora del poeta como intérprete, como intercesor entre la realidad y el lenguaje. Ahora que lo releía me preguntaba, ¿qué imagen o situación te inspiró su escritura?

CM: Bueno, ahí permíteme hacer una breve introducción a propósito de tus generosas palabras, siempre recuerdo con gratitud tu compromiso en la edición de ese libro cuando dirigías el departamento editorial de la Casa de

la Cultura. Ahora, respecto a lo de la inspiración de ese poema, en esa época, creo que en el cuestionamiento por el sentido de la poesía apareció la imagen de la intérprete de señas, y pensé, ese es el grado de cercanía que debe tener el poema: de un lado, la fidelidad inobjetable al lenguaje; de otro, la presencia del cuerpo, del gesto de las manos, para que esa fidelidad sea tratada con perfección.

CO: Además, el personaje nos recuerda, de un modo elocuente, que la poesía pasa por el cuerpo, que el lenguaje está absolutamente compenetrado con la materialidad del cuerpo. Las relaciones entre poesía, lenguaje y escritura serán, precisamente, uno de los temas que sustentan tu último libro, *Almanaque glitch*, que acabamos de presentar hace pocos días en la Casa

Editora UDA. De hecho, el poema inicial, «Todo lo que no comprendemos ha aprendido a esperarnos», es ya una declaración de principios poéticos, pero es sólo uno de los múltiples campos que explora este ambicioso poemario, que irradia sus búsquedas por las más diversas áreas del saber científico y tecnológico, de la Historia, la crisis ambiental planetaria, temas que no suele frecuentar la poesía. ¿Cuéntanos como surgió este proyecto enciclopédico?

CM: Este proyecto tuvo un proceso muy azaroso, el libro fue precedido por algunas versiones un poco más voluminosas, y entendí la necesidad de aplicar una cierta ciencia hidráulica a mis archivos, a las notas que fui escribiendo después de *La leña del fuego*. Lo que hace *Almanaque glitch* es ponerle una serie de diques y puertas a ese torrente de archivos para ir dirigiendo los caudales. Entonces, desde las versiones anteriores y quizá como una consecuencia de las lecturas y relecturas de Eliot, Wallace Stevens y Paul Celan, me planteé la pregunta de cuál debe ser la poesía ahora, e inmediatamente me puse a reflexionar sobre el sentido de este tiempo contemporáneo que vivimos, tan complejo, tan sitiado de incertidumbre y de sufrimiento para tanta gente. Y lo que descubrí en mi reflexión fue que eso que los americanos llaman «la crisis del sentido contemporáneo», no es otra cosa que la evidencia de que la temporalidad humana actual está rota. No puedes entender la crisis de Estados Unidos si no es desde esa temporalidad rota, ¿y cómo se rompe esa temporalidad? Pienso en lo Merleau-Ponty denomina «el entrelazamiento», el vínculo íntimo e indisociable que existe entre el cuerpo humano, el mundo y los demás, superando, así, la división clásica entre mente y materia. Digamos que «el entrelazamiento» se rompe cuando se desgarra la articulación del pasado del presente y del futuro. Y cuando eso se rompe pasan varias cosas, el presente deja de existir y se convierte en una colección de ahoras, de momentos que todos olvidamos; el pasado aparece lleno de falsificaciones, perversiones y teorías conspirativas, y del futuro, me gustaría encontrar a alguien capaz de pensar en futuro. Yo estoy convencido de que la fuerza cultural que tiene actualmente América Latina y el castellano

en Occidente devienen de esa temporalidad rota, aquí todavía podemos hacer bailar al mundo sin que por eso nos hayamos olvidado del sufrimiento o la compasión.

Esa fue la gran directriz para *Almanaque glitch*, enfrentar esa temporalidad fracturada y construir una especie de mirada de Occidente, donde todos los ámbitos del saber debían estar presentes. Hay una relación intrínseca, misteriosa y complicada entre el deseo y la tecnología, desde la invención del fonógrafo, a la radio, la televisión y el VHS, toda esa tecnología analógica lo que hace es intervenir en el deseo humano. Ahora, cuando aparece el algoritmo, cambia de forma radical nuestra sensibilidad porque es la primera vez que la máquina no acompaña el deseo, sino lo anticipa, y lo hace de una forma muy curada, porque no te dice: «Yo te impongo esto», te dice: «Yo te sugiero, aquí están los videos, aquí está la *playlist*, aquí están los libros que te pueden interesar»...

CO: La máquina ya sabe identificar nuestros deseos, y ahora los administra

CM: Exacto y ahí es donde comienza la parte aterradora, porque vivimos en una época totalitaria, la última experiencia totalitaria que vivimos en Occidente fue con las dictaduras estalinistas y fascistas, el estalinismo destruyó el presente, ofreciendo a cambio la utopía del futuro, mientras los nazis sacralizaban el pasado a condición de borrar el presente. Y como dice Hannah Arendt, qué ciudadanía, qué individuo, qué democracia puede haber cuando no hay ese presente donde el deseo y la libertad puedan actuar. Entonces, ese elemento, más el hecho de estar enfrentados a otro tipo de inteligencia, nos obliga a reconsiderar seria y fundamentalmente que todo lo que nos enseñaron, aquello de que éramos los reyes de la creación, ha colapsado. Hay otras inteligencias que están ya en juego, esa variedad de temáticas que anotabas obedece a eso.

CO: Por todo lo que señalas, el libro es un alegato moral contra el progreso en el sentido más pragmático. El *glitch* funciona como una metáfora de las fallas y averías de este capitalismo tecnofeudal y del paradójico

E



Almanaque glitch, Casa Editora de la Universidad del Azuay, 2026

fracaso de la comunicación en la era digital; es decir, cuando tenemos la tecnología cibernética más sofisticada y también una gran alegoría de las ruinas, de la ruina que ha acarreado el antropoceno en su relación depredadora con los ecosistemas. El poemario, en definitiva, plantea una perspectiva crítica sobre los grandes problemas del mundo contemporáneo

CM: Creo que la acotación que haces es decisiva y amplía el registro de la reflexión que hacíamos. Esa temporalidad rota de la que te hablaba solo puede reconstruirse reparando el quiasma de la lentitud; y la lentitud como una práctica de observación, como un mecanismo de supervivencia ontológica, existencial, solo puede venir de la experiencia de la lectura y la escritura.

Como algo que puede ser el colofón perfecto de esta conversación tan grata que hemos tenido, allí hay un poema donde digo «las máquinas han venido a quedarse»; es decir, sobre esa irrupción autoritaria del algoritmo en la interioridad humana no caben respuestas luditas ni nostalgias decimonónicas.

Creo que la poesía es el único mecanismo para tener una relación de iguales con la inteligencia artificial. No puede haber una experiencia responsable con esta temporalidad contemporánea si no aceptamos la autoridad moral de la poesía, la necesidad de las Humanidades en el sistema educativo, porque solo esa experiencia del lenguaje va a permitir que la gente recuerde que para que el deseo se mueva hay que ser libre.~

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

PARTHENOPE Y EL CANTO DE LAS SIRENAS

Diego Jadán-Heredia*

En el quinto libro de su *Geografía* (7 a. C.), Estrabón, el geógrafo griego, cuenta que cerca de Dicearquía, en las faldas del Vesubio, encontró un monumento de una de las sirenas homéricas, Parténope, nombre con el que se fundó lo que luego se llamaría Nea Polis. El mito es fascinante. Parténope, luego de intentar seducir a Ulises y fracasar en su intento, se arroja al mar y se deja morir. Las olas la arrastran hacia una playa donde la reconocen y le dan digna sepultura. En su honor, ese lugar se llamó Parténope.

Parthenope (2024) es el título que Paolo Sorrentino puso a su décima segunda obra cinematográfica. El cineasta italiano tiene una fijación con Nápoles, con su paisaje, su mar, su sensualidad, su gente y, cómo no, con su pasión futbolística. Sorrentino la filma como si emergiera de una memoria mediterránea anterior al relato, vinculada al agua, al deseo y a esa melancolía sensual que atraviesa toda su cinematografía. No es casual que vuelva una y otra vez a Nápoles, ciudad donde nació y que en sus películas constituye un espacio urbano y de sensaciones: sus calles, sus cuerpos, sus fiestas, sus ruinas y su mar forman una experiencia sensorial donde la existencia parece entregarse a la contemplación.

De eso, de contemplación, va la película de Sorrentino. Su protagonista, la bellísima Celeste Dalla Porta es Parthenope, el nombre que le puso el comandante Achille Lauro (Alphonso Santagata), porque nació en las aguas de la costa napolitana; seguramente, la costa a la que fue arrastrada la sirena. La película recupera de este modo la potencia filosófica de la figura mítica de la sirena, la resignifica. La historia recorre

C F



Afiche de *Parthenope*, del director Paolo Sorrentino, 2024



La actriz Celeste Dalla Porta (Parthenope) en un momento del filme

CF

una pequeña parte de la larga vida de Parthenope, la que se caracteriza, precisamente, por el imperio de los sentidos y el descubrimiento de su identidad; pero la protagonista funciona también como encarnación de la ciudad, del mar y de una belleza cuya fuerza reside en su inaccesibilidad.

En *El libro que vendrá* (1959) Maurice Blanchot interpreta el episodio de las sirenas en *La Odisea* como una alegoría de la relación entre el ser humano y lo desconocido. El canto seduce porque promete una experiencia absoluta, pero también porque conduce hacia un territorio donde el sujeto podría perderse: «¿Habría, pues, un mal principio en esta invitación de las profundidades? ¿Las sirenas —de eso procuró convencernos la costumbre— serían tan sólo las voces falsas que no debieran oírse, el engaño de la seducción a la cual sólo resistían los seres desleales y astutos? Siempre hubo en los hombres un esfuerzo poco noble para desacreditar a las sirenas, tildándolas llanamente de mentirosas: mentirosas cuando cantaban, engañosas cuando suspiraban, ficticias cuando se las tocaba, en todo inexistentes, de una inexistencia tan pueril que el sentido común de Ulises bastó para exterminarlas». Ulises escucha el canto atado al mástil: oye sin abandonarse completamente. Sobrevive gracias a una distancia racional. En cierta forma, Blanchot entiende ahí el nacimiento de una actitud moderna frente al misterio: aproximarse a él, pero sin dejarse absorber. Lo que, desde el marxismo analítico, Elster llamará «teoría de la elección racional».

Sorrentino parece proponer lo contrario. *Parthenope* no se ata al mástil. La película se abandona a la deriva sensual de las imágenes, al ritmo del mar, a los cuerpos contemplados largamente, a la música que suspende el tiempo narrativo. Más que contar una historia en sentido clásico, la película construye estados afectivos. La cámara se demora sobre la piel, sobre el movimiento del agua, sobre los silencios y las miradas. Hay escenas donde el argumento parece detenerse completamente para permitir que la imagen respire —las escenas de Parthenope con su admirado escritor John Cheever (un decadente Gary Oldman) no pueden entenderse sino en clave sensorial. En esos momentos, el cine de Sorrentino se acerca a lo que Gilles Deleuze llamó la «imagen-tiempo».

En *Cine II: Los signos del movimiento y el tiempo* (2011), Deleuze sostiene que cierto cine moderno deja de organizarse alrededor de la acción para comenzar a explorar directamente el tiempo, la duración y la contemplación. Ya no importa tanto lo que ocurre, sino la experiencia sensible que la imagen produce. En lugar de conducir al espectador rápidamente de un acontecimiento a otro, estas películas introducen pausas, vacíos, tiempos muertos. La narración se debilita y emerge algo distinto: la posibilidad de habitar el tiempo. Quizá esta es una característica de la película que parte de la crítica cinematográfica no entendió, la tacharon de pretenciosa, abigarrada, «un largo anuncio de colonia», un coñazo.

Eso ya le ha ocurrido antes a Sorrentino. Sus películas suelen ser acusadas de excesivas, ornamentales o superficiales, pero precisamente en esa aparente superficialidad —yo diría barroquismo— se encuentra su dimensión filosófica. La superficie en Sorrentino no es lo opuesto a la profundidad, es la forma misma en que el mundo aparece sensiblemente. La cámara flotante, los movimientos lentos, la música envolvente y la fascinación por los cuerpos no buscan ilustrar una idea moral oculta detrás de las imágenes. La imagen y sus pliegues son ya pensamiento.

El cine de Paolo Sorrentino hereda claramente la tradición visual y sensorial del mejor Federico Fellini (*La Dolce Vita*, *8½*, *Amarcord*): la fascinación por los cuerpos, las fiestas, el exceso, la teatralidad y esa deriva narrativa donde los personajes parecen atravesar el mundo más que dirigirse hacia una meta concreta. Películas como *La grande bellezza* (2013) dialogan abiertamente con *La Dolce Vita* (1960), no solo por su estructura episódica o sus protagonistas desencantados, sino por una sensibilidad común que convierte a la ciudad italiana en escenario de esplendor y decadencia simultáneos. Sin embargo, Sorrentino introduce una impronta profundamente contemporánea. Allí donde Fellini todavía encontraba en el carnaval una energía vital y expansiva, Sorrentino filma desde una conciencia más aguda de la pérdida, del agotamiento y de la melancolía posterior al exceso. Sus imágenes conservan el barroquismo y la sensualidad de la tradición italiana, pero aparecen atravesadas por la lentitud, la contemplación y una nostalgia propia de un

CF

presente saturado de imágenes y vacío de experiencias duraderas. En este sentido, Sorrentino no reproduce simplemente a Fellini: transforma esa herencia en un cine donde la belleza ya no promete plenitud, sino apenas un instante de intensidad antes de desaparecer.

En *Parthenope*, esta lógica se radicaliza. Parthenope reorganiza constantemente la percepción de quienes la rodean, comenzando por su propio hermano, Raimondo, con quien mantiene una relación que despierta la misma incomodidad que se siente cuando se ve por primera vez —o quizá siempre— *Le souffle au coeur* (Malle, 1971); lo mismo ocurre con su eterno enamorado, el simpático Sandrino, que en su ingenuidad se cree capaz de conquistar a la sirena; y no puede dejar de mencionarse al Cardinal Tesorone, que protagoniza el punto más alto de la cinta: aquel en el que se encuentran, chocan, colisionan, dos pasiones, la sagrada y la profana, teología y antropología. Todos parecen afectados por ella sin poder comprenderla del todo. Como la sirena de Blanchot, Parthenope encarna una promesa imposible de capturar completamente mediante el lenguaje o la razón. Su belleza no es simplemente física, es una forma de distancia. Sorrentino no intenta resolver ese misterio; por el contrario, parece protegerlo. Por eso Raimondo, como en el mito de Parténope, al no poder vencer esa distancia se deja caer al mar.

El mar ocupa un lugar central en la película, es paisaje y tiempo. Frente al mar, los personajes dejan de actuar frenéticamente y comienzan a contemplar. El agua introduce una experiencia distinta del tiempo, más cercana a la deriva que a la productividad. En una época dominada por la velocidad, la hiperconexión y el rendimiento permanente, las imágenes de Sorrentino parecen insistir en algo casi anacrónico: la posibilidad de demorarse.

Aquí aparece discretamente una cierta cercanía entre el cine de Sorrentino y el pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty. Para el filósofo francés, el cuerpo no es un objeto dentro del mundo, sino nuestra manera de habitarlo perceptivamente. Vemos, sentimos y comprendemos desde una corporalidad situada. En el cine de Sorrentino, al espectador se lo invita a no relacionarse con las imágenes de manera puramente intelectual; entra en una experiencia sensorial donde

el cuerpo tiene un papel fundamental. La luz sobre la piel, el sonido del agua, el calor del verano napolitano y la música producen una percepción casi táctil de las imágenes. El mundo aparece como «carne», siguiendo a Merleau-Ponty:

El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema. Cuando me paseo por mi piso, los diferentes aspectos bajo los que se me presenta no podrían revelarse como los perfiles de una misma cosa, si no supiese que cada uno de ellos representa el piso visto desde acá o desde acullá, si no tuviese consciencia de mi propio movimiento, y de mi cuerpo como siendo idéntico a través de las fases de este movimiento. (*Fenomenología de la percepción*, 1945).

Esto explica, también, la importancia de Nápoles en la obra de Sorrentino. Más que una ciudad, Nápoles es para él una forma de sensibilidad mediterránea. Allí conviven el exceso, la decadencia, la belleza, el caos y la melancolía. En películas como *È stata la mano di Dio* (2021), el director ya había mostrado hasta qué punto la ciudad y el fútbol forman parte de una memoria emocional inseparable. La figura de Diego Maradona aparece allí como idolo deportivo, como mito popular e, incluso, como experiencia colectiva de fascinación. El fútbol en Sorrentino es ritual y raya lo onírico, como lo muestra la lenta y trascendente escena final de *Parthenope*.

Tal vez ahí reside la dimensión más contemporánea de la película. Frente a un cine *marvelizado*, rápido, digerible y productivo, Sorrentino propone un cine contemplativo y misterioso. Para seguir con su metáfora: en lugar de resistir el canto de las sirenas como Ulises, el espectador es invitado a lanzarse al mar. Estrabón, cuando describe Nea Polis, dice que sus manantiales y playas fomentan un tipo de vida helénico que conduce a la contemplación y a la tranquilidad. La película sugiere que todavía existen lugares —reales o imaginarios— donde la vida puede escapar momentáneamente de la lógica acelerada del presente.~



El actor Gary Oldman interpreta al escritor estadounidense John Cheever

* **Diego Jadán-Heredia.** Doctor en Filosofía por la Universidad de Sevilla. Su campo de investigación es la filosofía política, la filosofía de la religión y la estética. Es docente en la Universidad del Azuay, donde dirige la Cátedra de Filosofía «Bolívar Echeverría» y conforma el Grupo de Investigación de Teoría, Historia y Epistemología del Diseño.

EL ARTE DE PENSAR / FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

LA NOCHE DISPUTADA

Stéphane Vinolo*

La palabra «sueño» es polisémica, pues designa al menos tres realidades distintas: el proceso onírico, el hecho de dormir, o un objetivo por alcanzar. Las tres significaciones de esta palabra podrían reunirse en una sola frase misteriosa: nunca nuestros sueños se manifiestan de manera tan radical que, en los sueños, durante el sueño. Buena parte de la filosofía valoró de manera positiva su significación onírica, así como la teológica. Basta con recordar el papel esencial del sueño en la primera de las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, o su papel de vector de los mensajes divinos en Grecia. Pero gran parte de la filosofía fue más dura con el sueño en tanto que se opone a la vigilia. A menudo, su valoración fue negativa por el simple hecho de suponer una anulación de la consciencia y de la razón, de tal forma que Platón pudo compararlo con la muerte (1985, p. 184). De manera general, el dormir ha sido despreciado porque se opone a la toma de consciencia y al despertar que supone toda filosofía.

Pocos filósofos pudieron valorarlo asumiendo que dormir no es solo un hecho biológico, sino una práctica socialmente configurada. En el capítulo XIII del *Leviatán*, Hobbes señaló que, en una República bien configurada, los ciudadanos duermen bien, sin miedo a ser agredidos. En el siglo XX, Levinas (2000) enfatizó en el carácter ético del sueño, ya que supone abandono y, por lo tanto, confianza. Todos los pensamientos profundos acerca del sueño notaron que, aunque dependa íntimamente de los sujetos, no por eso es un proceso meramente subjetivo, sino que existe una determinación cultural, histórica y social de este.

F C



Oswaldo Moreno Heredia, *Paisaje de Galápagos*, acuarela sobre papel reciclado, 44 x 57 cm, 1996. Colección privada

FC

Roger Ekirch (2005) permitió comprender que el sueño no posee la evidencia natural que la modernidad le atribuye. Solemos imaginar que dormir ocho horas seguidas constituye una necesidad biológica universal. Sin embargo, durante siglos, en gran parte de Europa occidental, el sueño fue vivido de manera bifásica: las personas se acostaban poco después del anochecer, dormían un primer sueño, se despertaban en medio de la noche durante un tiempo relativamente largo, y luego volvían a dormirse en un segundo sueño hasta el alba (2001). Pero lo más importante en la tesis de Ekirch es que entre el primer y el segundo sueño no se abría un vacío fisiológico, sino un tiempo social. Lejos de ser vivido como una patología o un insomnio, ese intervalo era habitado de múltiples maneras: se rezaba, se conversaba, se meditaba sobre los sueños, e incluso se compartía un momento de intimidad sexual. La noche reorganizaba por completo la vida social según otro ritmo, más lento y silencioso.

Ahora bien, esta forma histórica del dormir se sostenía en condiciones materiales precisas. En sociedades en las que la vela o la lámpara producían una iluminación débil, costosa e incierta, la noche conservaba un espesor olvidado hoy en día. Se dormía no sólo por cansancio, sino porque la oscuridad imponía otra organización de la existencia. Por otro lado, la inseguridad nocturna desempeñaba un papel decisivo. La noche era el tiempo del miedo, de la vulnerabilidad y de los peligros que acechaban fuera del espacio doméstico.

No obstante, si Ekirch mostró que el sueño tiene una historia, Edward Thompson y Jonathan Crary permiten comprender que esa historia es también la de una captura. Con la revolución industrial no cambió únicamente la organización del trabajo, sino la experiencia misma del tiempo. En las sociedades preindustriales, el tiempo de la actividad estaba todavía ligado a los ritmos de la luz, de las estaciones, del cuerpo y de la necesidad. No se trabajaba en función de una medida abstracta y homogénea del tiempo, sino según una temporalidad concreta, irregular, apegada a la vida misma. La industrialización impuso otra lógica. El tiempo dejó de ser el medio de la actividad para convertirse en un objeto de disciplina y de vigilancia (1967, pp. 56-97). La hora del reloj sustituyó progresivamente la cadencia de la noche y del día, y el trabajador tuvo que someter su cuerpo a una

temporalidad exterior, mecánica, homogénea y divisible hasta el infinito. Desde entonces, dormir ya no podía aparecer como un simple descanso natural, comenzó a convertirse en un residuo, en una pausa tolerada dentro de una economía que aspiraba a reducir toda interrupción improductiva.

Crary prolonga este diagnóstico mostrando que el capitalismo contemporáneo radicaliza hasta el extremo esa colonización del tiempo. Si la fábrica disciplinaria había sometido el día al reloj, el capitalismo 24/7 busca ahora abolir, incluso, la diferencia entre el día y la noche (2015). El tiempo ya no es natural ni artificial sino líquido. No se trata de encuadrar las horas de trabajo, sino de hacer que toda la existencia permanezca disponible para el consumo o la producción. En ese régimen, el sueño aparece como el último escándalo, puesto que sigue siendo una suspensión irreductible de la circulación y del rendimiento. Precisamente por eso, el capitalismo tardío no se contenta con rodear el sueño; intenta fragmentarlo, reducirlo, mercantilizarlo, hacerlo compatible con la exigencia de disponibilidad continua. Entre Thompson y Crary se dibuja una misma trayectoria histórica: desde la imposición del tiempo disciplinario de la industria hasta la aspiración contemporánea a una temporalidad total, sin exterior. El conflicto entre capitalismo y sueño no opone, entonces, economía y biología, sino dos regímenes del tiempo: por un lado, el tiempo abstracto, continuo y explotable del capital; por otro, el tiempo discontinuo, vivido y finito de la vida humana.

Pero la colonización capitalista del sueño no se limita a la disciplina exterior del reloj ni a la extensión indefinida de la jornada. Aquí es donde la aportación de Hartmut Rosa se vuelve decisiva: si Thompson mostró la disciplinarización del tiempo y Crary su extensión continua, Rosa permite comprender cómo la aceleración social destruye, incluso, la posibilidad subjetiva de retirarse del mundo, condición misma del sueño. Con la aceleración social del tiempo y su licuefacción, el presente se encoge, el futuro se vuelve incierto, y la vida entera parece instalada sobre una pendiente que obliga a correr sin cesar para no quedar rezagado. En este contexto, el problema del sueño ya no consiste solamente en la reducción cuantitativa de las horas de descanso. El problema es más radical. El sujeto acelerado pierde

progresivamente la capacidad de retirarse del mundo. Dormir exige una interrupción, una renuncia provisional a la acción, mientras que la aceleración capitalista exige disponibilidad, adaptabilidad y reacción permanentes. Allí donde el sueño suponía una temporalidad discontinua y finita, la modernidad tardía impone la experiencia de un tiempo saturado, tenso y sin verdadero afuera.

La fenomenología de la noche de Bruce Bégout (2005) permite precisar filosóficamente este punto. Uno de los rasgos fundamentales del capitalismo contemporáneo consiste en haber transformado la noche en una prolongación artificial del día. La ciudad iluminada, las pantallas encendidas, la actividad continua y la circulación incesante de signos producen una noche cada vez menos nocturna. La oscuridad retrocede, el silencio se debilita, y con ellos se desvanece también esa experiencia de retirada que hacía posible el abandono del sueño. Bégout permite ver así que la noche no desaparece solamente como límite cronológico, sino como experiencia: al perder su oscuridad, su silencio y su espesor, el sujeto pierde también el umbral sensible que hacía posible sustraerse provisionalmente al mundo. El capitalismo tardío no se contenta con robar tiempo al descanso sino modifica las condiciones sensibles de la existencia para que el reposo se vuelva problemático y culpable. Por eso, el insomnio contemporáneo no puede

entenderse solamente como una disfunción individual o un trastorno clínico. Es, también, el síntoma de un mundo que ya no conoce la pausa, de una civilización que ha extendido la lógica de la movilización hasta el corazón mismo de la noche. Allí donde dormir suponía dejar de responder al mundo, nuestro presente nos exige, incluso en la penumbra, permanecer conectados, atentos y disponibles.

Lejos de ser un objeto secundario de la filosofía, el sueño aparece como un revelador de la contemporaneidad. La nuestra es una época que celebra la escasez del sueño. Los grandes líderes mundiales, ya sea en el campo político o económico, afirman dormir poco para vivir más. Sin embargo, este modelo de la disponibilidad total no deja de sorprender. Ekirch, Crary, Rosa o Bégout ayudan a pensar esta patología en su marco histórico y a desplegar sus consecuencias filosóficas. En contra de este momento, es necesario reafirmar la necesidad de lo indisponible, de lo oscuro y del silencio, y, por lo tanto, rescatar el valor ético del sueño. Dormir no supone solamente descansar, sino también retirarse del mundo, confiar en él y suspender sus exigencias, razón por la cual, defender el sueño implica proteger un tiempo de reposo y resistir a una civilización que ha hecho de la vigilia permanente su ideal.~

Referencias

- Bégout, B. (2005). *La découverte du quotidien*. Allia.
- Crary, J. (2015). *24/7: El capitalismo al asalto del sueño*. Ariel.
- Ekirch, R. (2005). *At Day's Close: Night in Times Past*. W. W. Norton & Company.
- Ekirch, R. (2001). Sleep We Have Lost: Pre-industrial Slumber in the British Isles. *The American Historical Review*, Vol. 106, Issue 2, 343-386.
- Levinas, E. (2000). *De la existencia al existente*. Arena Libros.
- Platón (1985). Apología de Sócrates, en *Diálogos I*, 40d. Gredos.
- Thompson, E. (1967). Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism. *Past and Present*, 38, 56-97.

* **Stéphane Vinolo** es Ph. D. en Filosofía y en Teología. Es autor de quince libros y de numerosos artículos científicos, especialista en Filosofía contemporánea y en Filosofía precrítica del siglo XVII. Reside en Quito, donde es profesor de la Escuela de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (svinolo@puce.edu.ec).



LA BIBLIOTECA PROPIA / LECTORES Y LECTURAS

«LEER A LOS SURREALISTAS FUE UN GOLPE DE AMOR INDESCRIPCIÓN»

(Luis Carlos Mussó nos habla sobre los libros de su vida)

Miércoles 29 de abril de 2026, 10:00
UDA Café

Luis Carlos Mussó vino a Cuenca con su familia para presentar el libro *Desde el misterio: Poesía ecuatoriana de entresiglos (1980-2020)*, publicado por la Casa Editora UDA, un exhaustivo examen crítico sobre nuestra poesía, fruto de su doctorado en la Universidad de Alicante. Nos reunimos en UDA Café unos minutos antes del lanzamiento. Como suele ocurrir con los costeños, viene extremadamente precavido para enfrentar el frío, con chaqueta y bufanda. Compartimos un café para abrigarnos y vuelvo escuchar –a los tiempos en vivo– su voz suave y pausada. Las respuestas a este pequeño cuestionario las remitirá unas semanas después por escrito.

LUIS CARLOS EN MICRO

Luis Carlos Mussó (Guayaquil, 1970). Poeta, narrador y ensayista. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante. Ha publicado una docena de poemarios entre los que constan *Propagación de la noche* (2000), *Tiniebla de esplendor* (2006), *Evohé* (2008), *Cuadernos de Indiana* (2014), *Mea Vulgatæ* (2014) y *Biopsia blues* (2021). Autor de las novelas *Oscurana* (2011) y *Teoría del manglar* (2018); del ensayo *Épica de lo cotidiano* (2013); del libro de entrevistas *La orilla memoriosa* (2017), del libro de semblanzas *Rostros de la mitad del mundo* (2016) y del estudio crítico *Desde el misterio: Poesía ecuatoriana de entresiglos (1980-2020)*. Ha obtenido significativos premios nacionales en poesía, narrativa y periodismo, entre ellos el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines



Luis Carlos Mussó autografiando su libro

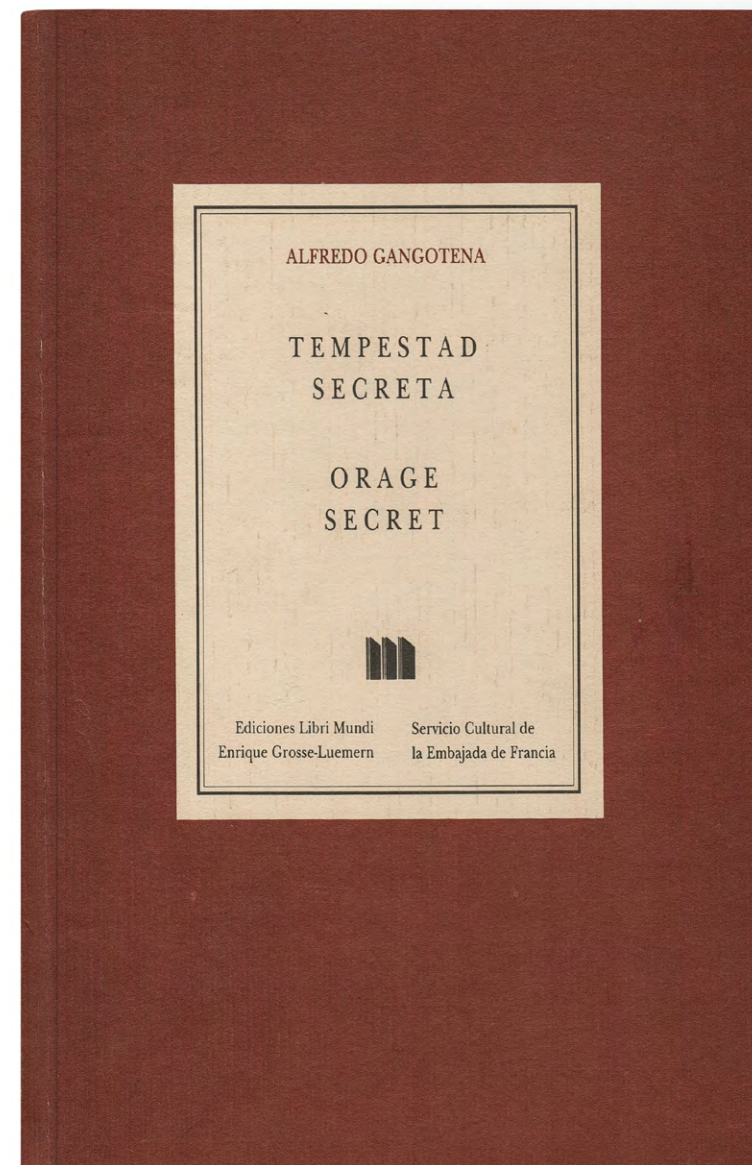
(2020). Es docente y editor de la UTEG (Universidad Tecnológica Empresarial de Guayaquil). Consta en la BBAE (Biblioteca Básica de Autores Ecuatorianos). Su obra ha sido parcialmente traducida a siete lenguas.

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

LCM: De antemano te digo que la respuesta será siempre incompleta, siempre inconclusa; y, aun así, dudo sobre si al avanzar esto parezca un nomenclátor; *name-dropping*, dirían los más jóvenes. Hay muchos libros que me han marcado, pero hay algunos que me han significado giros para comprender la poesía. Por ahora me referiré a unos cuantos de tradición castellana. Uno de ellos es nuestro Alfredo Gangotena. Creo que hay autores cuya valiosa obra tiene cumbres, valles y cañones; Gangotena jamás cae, su obra nos enrostra

como una sólida experiencia que provoca un reconocimiento de que somos primitivos y abstractos a la vez, y nos lleva incluso a la extenuación. Uno entiende, leyéndolo, que el poema puede decirlo todo, que todo es poetizable, y que siempre habrá una posible arista para leer el mundo, para escribir, o reescribir el poema en el caso de nosotros, lectores. Porque leer a los surrealistas fue un golpe de amor indescriptible, como con el Huidobro de *Altazor*: seguir la construcción del poema para la destrucción del lenguaje fue algo que me voló los sesos en su momento. Avanzando con poetas en castellano, las de García Lorca y Alejandra Pizarnik son poéticas de cierta aleación extraña, con versos y prosas muy de cada uno de ellos. El andaluz es capaz de entendernos a todos como una mixtura, reflejo de la cultura popular y, al mismo tiempo, una fuerza trágica que duele desde la imagen visionaria, en *Poeta en Nueva York*. Con *Extracción de la piedra de locura*, la argentina me condujo, a través de la catacresis, a verme con otros ojos. Por su parte, Jorge Eduardo Eielson, con *Natura-*

E



Portada de la edición bilingüe de *Tempestad secreta*, Libri Mundi-Enrique Grosse-Luemern-Embajada de Francia; prólogo de Claude Couffon, traducciones de Filoteo Samaniego y Margarita Guarderas, Quito, 1992



Anábasis y otros poemas de Saint-John Perse, Colección Premios Nobel, Orbis, Barcelona, 1983

E

leza muerta y *Ceremonia solitaria*, me hizo dar cuenta de las lindes entre la artificialidad del poema y la manera en que encaja con lo que llamamos realidad; algo como una fluctuación entre una sintaxis densa y ligera.

Llegué a otras tradiciones líricas por búsquedas propias y por encargo de los estudios regulares de letras y sus programas. Tuve sendas revelaciones con *Leaves of Grass* de Whitman, la obra poética de Pessoa (y aparte, con su *Libro del desasosiego* de Bernardo Soares) y *Anábasis* de Saint-John Perse, tan europeo y tan caribeño a un mismo tiempo. En cada viaje, incluidos al exterior, llevaba un ejemplar que, de tan ajetreado y subrayado, terminó en estado precario. Concluyo, con pesar, la nómina.

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

LCM: Los tiempos y los espacios en que esos y otros libros llegaron a mí, o en los que yo llegué a dichos textos, cubren un horizonte ancho. Primero tuve, como ahora, una serie muy caótica de lecturas, viví —y vivo— un tiempo erizado de sugerencias y recomendaciones. Imaginaba, como rieles paralelos, las circunstancias y los giros lingüísticos con determinadas experiencias. La poesía se ha mantenido en pie, como viva presencia, a mi lado cuando era creyente y luego, cuando asumí el librepensamiento hace más de treinta años. Incluso en algunos instantes me ha rozado la tentación de volver a creer, para sintonizar aún más con un Gangotena, por ejemplo, pero la poesía trasciende los cultos: lo mismo podría suceder con voces de cualquier otra creencia. Aunque después retorno a mí y no claudico: todos podemos disfrutar la música, o la arquitectura pensada para ser uno con el Absoluto —es innegable una enorme fuerza en poetas como Juan de la Cruz—. También antes, durante y luego de estudiar letras, sentí la poesía como sombra tutelar que me conectaba con voces del pasado y de todo el mundo, algo de todos y mío a la vez. Desde que en el bachillerato, el poeta Tomás Pantaleón me presentó a Quevedo y Góngora; así como Paco Tobar me presentó al inasible Pessoa, que mencioné antes. Nunca se agotaban las voces y los temas en la misa atea de los domingos en casa de Paco, al lado del Estero Salado.

Pero había hablado de Huidobro y Pizarnik. Me parece que su escritura mantiene una forma transgresora en la que tenemos un ejemplo de palabra autónoma, de creación de universos, y un decirle no a la mimesis; fue en tiempos de tribulación. Y eso fue lo que me condujo a volcarme en otras pesquisas en un tiempo en que trataba de resolver crisis familiares. Con Lorca tengo un vínculo parecido al de un viaje, no me deja descansar jamás; y rozando cruces de caminos entre lo corporal, lo visual, lo espiritual, me encontré con Eielson, quien reúne eso y más. En el velatorio de mis padres leí poemas que aún recuerdo. En su tiempo fue un giro fabuloso conocer, tratar temas afines e incluso cercanos con poetas del país y extranjeros que había leído, por mencionar algunos: Efraín Jara, Iván Carvajal y Mario Campaña. Y aunque uno sufre al escribirla, goza al leerla: uno está solo y acompañado al mismo tiempo, a la poesía le debo amigos que la palabra mantiene.

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

LCM: Uno puede hallar un enorme peso, por ejemplo, en la obra de Whitman, y repasar su poesía vista como una suerte de doble manifestación: una por rebelarse, disidente, contra lo que su país y su mundo eran, y la otra por un indiscutible trabajo con el lenguaje. Podríamos tomar cualquiera de los casos que revisamos y repasar cómo han influido en la palabra. En el caso de Saint-John Perse, y de un René Char, es innegable la presencia de un gran enigma, tan distinto el uno del otro. El compromiso en ambos: en Saint-John Perse ese alejarse de la preceptiva y asumir el versículo para una voz medio salmódica, medio hipnótica; en Char estamos ante la fusión entre la militancia activa y la palabra poética en tanto ejercicio de resistencia. La poesía que quedará para todos los tiempos es política en el sentido de que, aparte de ofrecer asideros de subversión ante el poder, cuestiona nuestra identidad y nos hace repensar el eje de nuestras lealtades.—

LA ESFERA SENSIBLE / TODAS LAS ARTES

EL COLOR DE LA MÚSICA Y EL RITMO DEL DIBUJO (ENTREVISTA CON KEVIN JOHANSEN & LINIERS)

Cristina Flores*

(Fotos: Karen Paredes)

Jueves 5 de febrero de 2026
Teatro Carlos Cueva Tamariz

El espectáculo conjunto de Kevin Johansen y Liniers es un formato escénico híbrido donde música e ilustración dialogan en tiempo real. Mientras Johansen interpreta su repertorio en versiones acústicas, Liniers dibuja en vivo, interviniendo cada canción con humor e ironía. Nacido como un gesto entre amigos, el proyecto se consolidó como una propuesta singular que ha recorrido escenarios de América y Europa.

Un público numeroso y entusiasta se dio cita en el Teatro Carlos Cueva Tamariz, en la primera presentación del dueto en Cuenca.

Kevin Johansen habita el escenario desde esa identidad «des-generada» que ha hecho de la mezcla su arte poética. Sus canciones —atravesadas por el humor, la memoria y una sensibilidad fronteriza— no se fijan en un solo registro, sino que se abren al cruce constante. A su lado, Liniers convierte el dibujo en acción performática; ilustra, interviene y comenta, transformando cada tema en una escena expandida. Lo visual no sirve de acompañamiento para la música; más bien la interpela, la amplifica y, a veces, la contradice.

En un contexto donde buena parte de la circulación cultural está mediada por pantallas y algoritmos, este espectáculo reafirma el valor de la presencia y del trabajo compartido en escena. Música y dibujo ocurren en simultáneo, sin intermediarios, construyendo un espacio común que depende del tiempo real y de la atención.

Entrevistamos a los artistas el viernes 6 de febrero, al día siguiente del show.

A



Kevin Johansen y Liniers durante su presentación en el Teatro Carlos Cueva Tamariz, jueves 5 de febrero de 2026

KEVIN y LINIERS EN MICRO

Kevin Johansen (Alaska, 1964). Cantautor argentino-es-tadounidense. Sus canciones mezclan rock alternativo, pop, ritmos latinoamericanos y folk con una ironía sutil y una mirada afectiva sobre lo cotidiano. A finales de los años noventa inició su carrera como solista y consolidó su propuesta junto a su banda The Nada, con la que ha publicado discos fundamentales como *Sur o no sur* y *City Zen*. Él mismo ha definido su identidad artística como «des-generada», por tratarse de una experimentación musical que rehúye las etiquetas y que encuentra en la mezcla su forma natural de expresión.

Ricardo Siri Liniers (Buenos Aires, 1973). Conocido como Liniers, es uno de los historietistas e ilustradores más influyentes del ámbito hispanohablante contempo-ráneo. Desde 2002 publica la tira diaria *Macanudo*, un universo donde conviven humor, melancolía, ternura y reflexión, y que lo consolidó como una voz singular den-tro de la historieta latinoamericana. Su trabajo ha tras-cendido el formato de prensa y ha publicado numerosos libros, expuesto en galerías y colaborado con medios internacionales como *The New Yorker*. Fue reconocido con el premio Eisner.

CF: Kevin, el término «desgenerado» se volvió una marca muy ligada a tu obra. ¿Cómo nació esa palabra y en qué momento sentiste que describía realmente tu identidad musical?

KJ: El término «desgenerado» surgió hace unos veinte años allá en España, muchos periodistas me pregunta-ban, pero ¿qué género hacés, tío? ¿Qué género? Y de ahí se me ocurrió decir: «Bueno, desgenerado», como un género, ¿no? Como una forma de aprender y aprehender de todos los estilos, y quedó.

CF: Cuando hablas de mezcla, aprendizaje de estilos y cruce de lenguajes, parece haber una intención detrás. ¿Tu manera de trabajar desde lo híbrido surge como una decisión artística o como algo natural de tu historia personal y cultural?

KJ: Bueno, varios colegas también dijeron que eran «desgenerados» y ahí surtió efecto, incluso lo usaron como un título. Pero, en ese momento, en España esta-ba muy en boga el término «mestizaje», que a mí no me gustaba, como el término «cantautor», que tampoco me gusta mucho, prefiero «cancionista». Mestizaje suena a algo que sucede como sin querer y me parece que «mezcla» es un poquito más de quien aprende y apre-hende de diversos géneros y los junta. Y, obviamente, mi identidad es bicultural y bilingüe, entonces creo que es algo que se extiende a la lengua también.

CF: En un panorama musical donde conviven públicos muy diversos, desde oyentes eclécticos hasta nichos muy específicos, ¿cómo ves hoy la relación entre la libertad creativa del artista y la necesidad del público de clasificar lo que escucha?

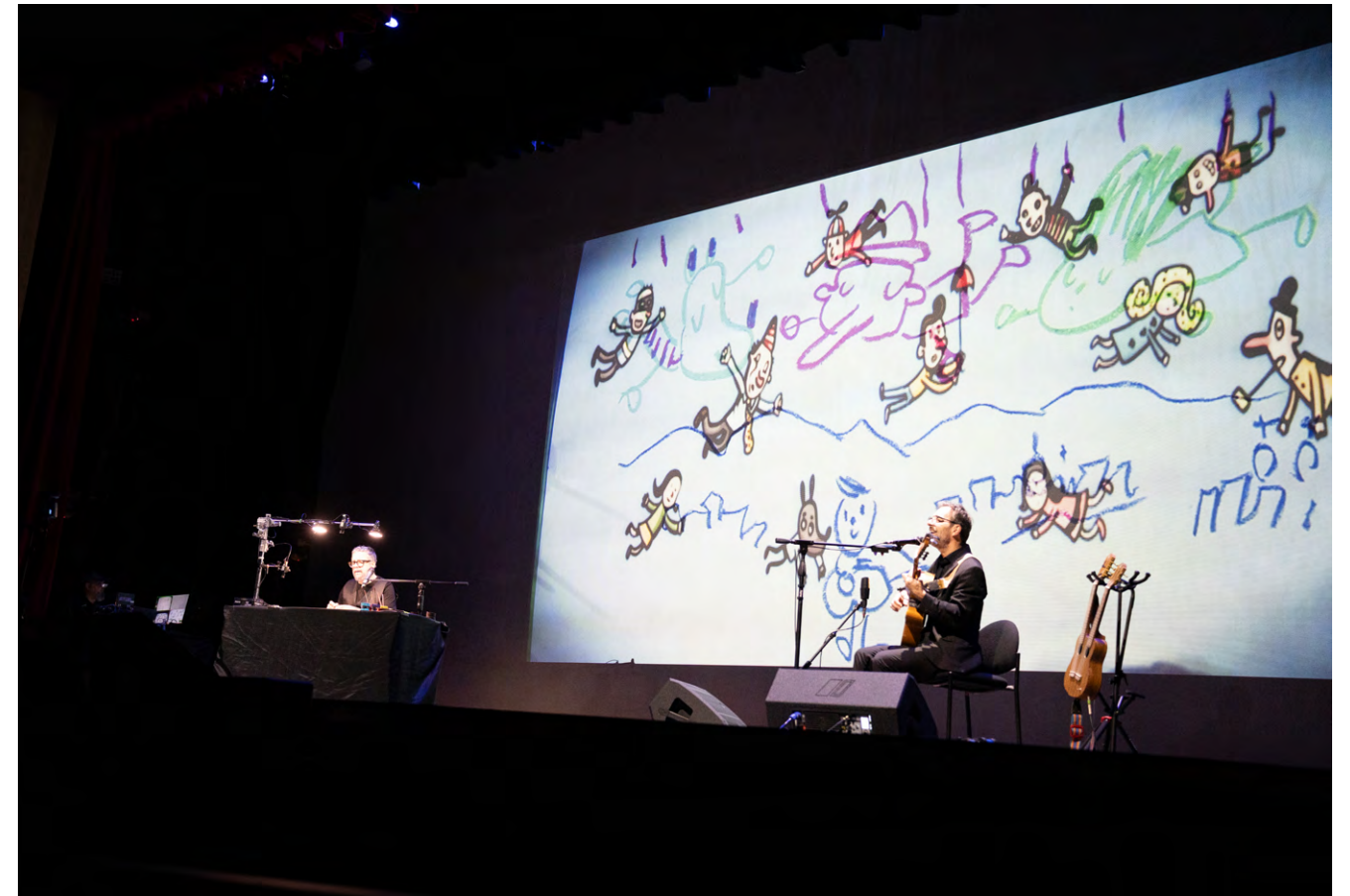
KJ: Yo creo que «el público da para todo», como dice el dicho popular. Creo que hay «desgenerados de alma», hay personas que pueden escuchar desde el último K-pop a bossa nova o una chacarera. Y después hay pú-blico más específico, al que le gusta solo el jazz, que le gusta el jazz funk, y así. Entonces, creo que como artista uno tiene que ser honesto creativamente con su esen-cia. Esa es la búsqueda permanente, porque la esencia también fluctúa y se abre y uno es como los días, tam-bién. De pronto se despierta algo liviano, alivianado con la vida, y otro día quizás está más comprometido con lo que sucede en su entorno, en la vida y en el mundo, y eso inevitablemente afecta a su proceso creativo. También hay que tomar en cuenta que estamos en una época en que todo nos afecta a todos y asimilamos lo que sucede en un entorno global.

CF: Liniers, dibujar en vivo implica otros tiempos y otra energía que trabajar en el estudio. ¿Qué cambia en tu proceso creativo cuando el dibujo nace en el escenario, atravesado por la música y el público?

L: Artísticamente, soy una persona en el escenario y otra cuando trabajo en mi estudio. Y lo primero que cambia es el tiempo de trabajo. No hay espacio para la duda o para ponerse a pensar o a inspirarse. La can-

A





ción y el dibujo inician al mismo tiempo, y me gusta lo que sale de esa experimentación. Por ahí sale algo más expresivo o con una línea más violenta, más rápida. Y como todo lo que hago, me siento a dibujar para ver qué es lo que aparece. Así que lo que aparece en el escenario es diferente a lo que surge en mi estudio y que, de hecho, no puedo hacer en mi estudio. Cuando me pongo a pintar en casa, tranquilo, no obtengo lo que sale en el escenario. Supongo que, entre la adrenalina, la música, el ritmo, la velocidad y todo eso hay un Liniers diferente y esa me parece la gracia de esto.

CF: Su espectáculo funciona como un verdadero diálogo entre música e imagen. ¿Cómo construyen ese intercambio para que ninguna disciplina domine a la otra y ambas se potencien?

KJ: Tenemos esa complicidad de la amistad con Ricardo, y más allá de dedicarnos a diferentes disciplinas, creo que hay un aspecto doble en el sentido de que

Liniers disfruta el escenario, por un lado; y en segundo plano, también me gusta no tener mucha presencia. Gracias al arte visual actual, durante el espectáculo, la música atrapa mucho y, a la vez, los oídos son un orificio del cual no hay escapatoria. Entonces, creo que la yuxtaposición también se hace interesante cuando Liniers emociona con una ilustración, y en mi caso, quizás yo soy el que está tirando algo más irónico, y desde ya Liniers tiene esa locuacidad y esa ocurrencia que tienen los ilustradores con su poder de síntesis. Ahí también nos encontramos en lo sintético, poder resumir una idea en una placa.

L: Sí, hay como un equilibrio. Estamos cada uno de su lado del escenario, pero la música y el dibujo se hacen medio amigos por la manera en que lo hacemos. A veces parece que la línea va con el ritmo de la canción, y otras, que la temática de la canción aparece en el dibujo. Siempre lo comparo con Fred Astaire cuando está bailando con Ginger Rogers. Me parece que cuando mejor



A

funcionan esos dos es cuando están juntos. Y si nos sale bien, nos sale una cosa donde confluyen muy bien las dos expresiones artísticas, que son muy diferentes. Kevin siempre dice que la debilidad entra por los oídos, lo mío por los ojos, pero la música tiene color y el dibujo tiene ritmo, así que si confluye y se junta bien, y por ahí la canción termina justo cuando termina el dibujo y hay un momento como un remate musical visual, ahí es cuando se pone interesante.

CF: Hoy vemos cada vez más artistas que cruzan formatos y disciplinas. Desde su experiencia, ¿creen que este fenómeno responde más a una necesidad expresiva de los artistas o a una transformación en la manera en que se cuentan las historias?

KJ: Yo creo que simplemente es una inquietud muy humana la que tenemos de probar diferentes disciplinas, cómo interactúan. Siempre ha habido muchas amistad entre los dibujantes, los pintores, los escritores, los cantantes, los compositores, y el público también toma de esas conexiones sus propias conclusiones.

L: El sostén de la historia no me importa mucho, nunca me importó. Nunca tuve un problema, tal vez porque vengo del mundo de la historieta, y mucha gente consideraba que la historieta era solo para niños, pero yo siempre encontré historietas adultas que podían ser de autores como Robert Crumb, Art Spiegelman o Daniel Clowes. Siempre pensé que lo importante es conmovirse con las historias, estén en forma de película, teatro, música, pintura, historieta o novela. Si, de repente, un día necesito escribir una novela, lo que me importa es el cuento, es la historia, es lo que estoy diciendo o lo que esté diciendo el artista. Entonces, me parece que las herramientas para contar algo son infinitas, y si son bien usadas van a ayudar a la historia, y si son mal usadas va

a ser un bodrio. Lo interesante es encontrar nuevas maneras de contar y cosas nuevas para decir, aunque esto es más difícil, pero con encontrar una manera nueva de contar algo, con eso ya estoy contento.

CF: Este show llegó por primera vez a Cuenca, una ciudad con una identidad cultural particular y un público atento a propuestas distintas. ¿Qué les dejó esta experiencia y el encuentro con la ciudad?

KJ: Bueno, Cuenca ha sido un misterio hasta hace poco. Liniers ha estado antes, para mí es la primera vez. Siempre creo que el clima marca las culturas. En ese sentido, creo que hay una riqueza en Cuenca por sus cuatro ríos que la atraviesan. Y la mezcla de públicos, de gente de todos lados: los cuencanos, pero también los que se han enamorado de Cuenca. Así que ahí descubrimos un público *bastante* «desgenerado».

L: Sí, lo de haber tocado en Cuenca, haber dibujado, en mi caso, es lindo. Es muy lindo llegar a lugares que con este show no habíamos llegado. Yo llegué con Alberto Montt en un show de *stand-up*, pero a mí me sorprendió mucho. Cuando volvimos a hacer las giras con Kevin pensé, bueno, haremos algunos shows en Buenos Aires, algunos en Chile, pensé por ahí Quito, porque habíamos venido otras veces; pero nos está pasando cada vez más que en algunos países empezamos a hacer el show en ciudades del interior y en provincias donde antes no llegábamos, así que es muy lindo. Y el público lo agradece porque muchas veces dicen: «Estos shows generalmente no llegan acá, se quedan en la capital». Así que tenemos un público que lo aprecia y lo agradece.~

***María Cristina Flores Ortiz.** Licenciada en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales por la Universidad de Cuenca. Es gestora cultural, promotora de lectura y docente de español. Dirige «Un libro, un vino», proyecto que articula literatura, conversación y experiencias culturales. Su trabajo integra edición, escritura y producción de eventos dedicados a la formación de públicos lectores.

LA PALABRA PRECISA / POESÍA

SANTA CRUZ

Eugenio Moreno Heredia*

Aquí empezó ayer nomás la vida,
en el fondo secreto de las cosas
hay un ángel liviano de frescura,
y miro cómo caen de los árboles
las últimas burbujas del océano.

Ayer nomás flotó, surgió del fondo
esta isla cruzada de alegría.

Inclinado en la playa estoy toda la tarde
oyendo y conversando con la arena
y aseguro que aún se escucha todavía
el rumor de las aguas y de la sal bajando
al fondo rumoroso del océano,
y aseguro que existen todavía
las huellas del coral y la ballena.

Vagando estoy por entre los ciruelos,
oyendo cómo Dios agita con sus manos
las altas copas de los cocoteros.

Adán y Eva huyen todavía
seguidos por un ángel de basalto.
Santa Cruz, paraíso oculto de la patria.

P

Cómo quisiera demorarme aquí,
dejarme estar sobre la playa
adorando esta vida verdadera.
Por siglos estuviera oyendo el mar,
diluyéndome, perdiéndome en su rumor eterno;
por siglos estuviera queriendo comprender
qué dicen las gaviotas en su vuelo impoluto,
qué mensaje nos traen al crepúsculo
desde el centro del mar las golondrinas,
qué cálculos extraños, qué medidas
hacen durante el día los peces voladores.

Por siglos estuviera aún sin ver,
oyendo solamente
el grito de alegría que lanza el alcatraz,
el paso de centurias de las viejas tortugas,
la espuma jubilosa chocando con las rocas,
el mar en desafío con los acantilados.

Y aún sin ver ni oír podría estar aquí toda la vida,
sintiendo que las olas acarician mis pies,
sintiendo la frescura de la arena en mis plantas.

Ah, cómo gritaría de alegría
y corriera en la playa como un potro salvaje,
cómo no amarte Santa Cruz,
amable paraíso ecuatoriano.

Te amo como a una hembra en la noche primera
y con toda mi fuerza de hombre puro te beso,
te poseo, oh sagrada columna de la vida.

Amo las aguas verdes de tu simple bahía,
sus peces diminutos y alegres como niños,
amo ese aroma tibio de tus huertos,
su musical atmósfera de abejas y de pájaros,
amo a tus alcatraces porque ellos como yo
te cantan de alegría,
amo al lobo marino que husmea receloso
por el negro basalto de tus acantilados,
a la tímida iguana que nace por la noche
y en la mañana encuentra que la vida es tan bella.

Aún para dormir ya para siempre,
quisiera que suceda en Santa Cruz,
que me dejen tendido sobre la playa fresca
con los pies en el mar;
creo que aún muerto estuviera escuchando
la marea y el viento
y en las tardes sintiera llegar las tempestades,
hasta que al fin mis huesos se diluyan
en la arena del mar.

1952

* **Eugenio Moreno Heredia** (Cuenca, 1926-1997). Poeta, jurista y catedrático. En 1946, con varios intelectuales, creó la revista literaria y cultural *Galería*, antecedente del grupo «Elan» del que fue parte. Con *Poemas de la paz*, en 1952 ganó el segundo premio de la Unión Internacional de Estudiantes (con sede en Praga). *Baltra* (1960), fruto de su estadía en las islas Galápagos, es su poemario más célebre. Fue docente y subdecano de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Cuenca, además se desempeñó como ministro de la Corte Superior de Justicia y de la Corte Suprema de Justicia.

P



Oswaldo Moreno Heredia, *Galápagos*, óleo sobre tela, 73,5 x 86,8 cm, 1956

CARTA DESDE FLOREANA (FRAGMENTOS)

Efraín Jara Idrovo*

Floreana, cierto día de junio de mil 955

Recordado Eugenio [Moreno Heredia]:

Las clases iniciáronse a las 7 a. m. Primero: revisión de los deberes; luego, cálculo, lectura, escritura, dibujo, gimnasia y baño en el mar. Una mañana rápida, tal vez rutinaria de no estar, como las otras, colmada de sorpresas por la revelación del mundo interior de mis pequeños, dispuesta a verse a la menor estimulación. De la tarde, en cambio, podría decir que fue especial. La jornada escolar (una sola) dura hasta las doce y, de esta suerte, dispongo del resto del día para los requerimientos personales: escritura, lectura, pesca, remo, aprovisionamiento de agua en el manantial, recolección de naranjas y ciruelos silvestres, lavado y zurcido de ropa y pequeños paseos de inspección por los alrededores de Playa Prieta. Los días hábiles se cuentan de lunes a viernes y los días restantes, sábado y domingo, los dedico a la cacería y exploración de los lugares más apartados de la isla.

Te decía que la tarde de hoy fue especial. Los marineros y el jefe del Destacamento Naval partieron a la madrugada a las salinas de Post Office Bay; la mujer del jefe y sus cuatro pequeños habían marchado a lavar en el pozo y el radio-operador se encontraba de visita donde los Wittmer. Así, pues, cuando salí, después de dormir la siesta, en el puerto donde está ubicada la escuela, no había un alma.

[...]

Con los oídos llenos del fragor de las olas, abrí la puerta de mi cuarto. Afuera, todo fulguraba, vibraba, se trasmutaba en música bajo el ardiente sol de la tarde. El cielo sin nubes, la transparencia inverosímil del agua, el cinturón de espumas del acantilado de la «lobería», allá, en el extremo de la bahía, antes que extensión condensada en planos de color era una composición de bloques de sonoridad. Hasta las piedras oscuras de la orilla se volvían rumor y parecían palpar al contacto de la luz. Como un bosque al que derivaran de golpe, así sonaba el mar. Al frente, la masa de verdor ceniciento de los palosantos se extendía, se depositaba casi ingrávida, dulcemente, en el azul del mar, como en una respiración. Una bandada de piqueros revoloteaba en torno a una mancha de atún. Mientras seguía sus evoluciones con la mirada, me dirigí a la pequeña playa de arena reverberante, situada a no más de cincuenta pasos de mi habitación. Debí ser el olor agrio, salino de las piedras, la frescura de la espuma en mis tobillos, y no simplemente la convicción de que me encontraba solo en el puerto lo que me indujo a desnudarme por completo y tenderme en la arena. Nada había en el pensamiento y en la vista. Todo golpeaba el oído, se introducía por su conducto y resonaba adentro, como un viento furioso en el pecho de un animal.

Permanecí por algún tiempo en esta suerte de abandono sensorial. El sol me hacía sudar copiosamente, oprimía mi pecho; el latido de las sienes tenía la violencia del golpe del hacha en el tronco del árbol. El murmullo de las olas, su cabrilleo; la intensidad de la luz y el calor presionaban sobre mí, me colmaban de un sentimiento de

P

fragilidad, y no obstante me sentía invulnerable. Poco a poco experimentaba proyectarme hacia la esfera de los sentimientos e ideas más generales. Me acompañaba la vaga noción de que esto ya había sido vivido por mí, que todo lo comprendía, que nada me era ignorado. Reconocí, de pronto, que era el mismo ímpetu, el mismo ritmo con que se rasga la ola el que me inclina a recoger una minúscula concha o me pone a arder sobre el cuerpo de la mujer. Y esta certeza no era una forma de conocimiento sino más bien un estado, algo parecido al agobio, o al abandono. Y como todo hablaba su estricto lenguaje y agotaba su ser en la inversión armónica en este lento, pesado ritmo, yo sentí también la urgencia de incorporar mi plenitud, que pugnaba por expresarse, a voz tan grande y poderosa, que me arrebatava desde dentro. Así, empecé a correr desnudo por la playa y el puerto dando grandes alaridos de alborozo. Sólo la fatiga y la frescura del agua pudieron volverme de tal encantamiento.

¡Oh, Eugenio!, amigo entrañable, pon el oído en tu alma, ¿no son estos los instantes supremos en los cuales, igual que el resplandor de un relámpago, se iluminan, de súbito, vastos sectores de nuestra vida y tenemos la convicción de que cuanto hemos acumulado, cuanto nos sobrevendrá lo agotamos, pleno de intensidad, en este momento único en que la eternidad parece vacilar sobre nosotros? Dime: ¿no son estos los puntos de interjección del tiempo con nuestro destino, en los cuales sentimos la existencia no como continuidad rítmica sino como simultaneidad en la que pasado y porvenir se actualizan y, confundidos con las cosas, apenas como un pausado rumor, circulamos en el espacio, que deja de ser límite inerte para convertirse en resonancia de nuestro corazón? ¿No justifican ellos los días sordos, vacíos en apariencia, que son como una preparación para su advenimiento? ¿No son ellos los que nos inclinan sobre el papel para dejar en las imágenes del poema un testimonio, una huella de nuestro paso por el infinito?

[...]

Me contenté con escuchar lo genuino, profundo de mi naturaleza, con la seguridad de que este viaje a Galápagos, anhelado desde mi adolescencia, se realizaría tarde o temprano si era importante (en el sentido de necesario) para alcanzar la plenitud de mi ser. Si vivo y trabajo duramente aquí no es porque haya perseguido la mera satisfacción de una curiosidad o ansia de aventura. Es porque tales momentos exigían ámbito propicio, y mi espíritu al rebasar su propio nivel precisaba esta atmósfera para su desbordamiento. Si esto es así –y no lo dudo– únicamente me resta esperar. Lo demás tiene que advenirme como una dádiva.

Es cuanto puedo decir por hoy. Quedo a la espera de tu voz fraterna.

Efraín

*Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1926-2018). Poeta, ensayista y docente universitario. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca hasta su jubilación. Fue director y fundador de la revista literaria *El Guacamayo y la Serpiente*. Ejerció, además, la presidencia de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay en dos periodos. En 1999, le fue otorgado el Premio Nacional Eugenio Espejo por su trayectoria literaria. En 2024, una coedición de la Universidad de Cuenca y el Municipio de Cuenca presentó su *Obra reunida* en tres volúmenes. Entre 1954 y 1958, durante su primera estadía en las islas Galápagos, donde actuó como maestro de escuela, desarrolló una intensa correspondencia epistolar con familiares y amigos.



Oswaldo Moreno Heredia, *Fondeadero (Floreana)*, acuarela sobre cartulina, 40 x 51 cm, 1956

P

GALÁPAGOS

César Molina Martínez*

El agua no responde.
Desgasta.

Quien mira demasiado
aprende
a cambiar.

El agua no es paisaje.
Es un argumento lento.

Durante horas
la mirada se sostiene
sobre una superficie que no responde.

Las islas no emergen:
insisten.

Rocas negras,
sin promesa botánica inmediata,
reciben el golpe del oleaje
como un pensamiento que vuelve
sin concluir.

Aquí la vida no se explica.
Se adapta en silencio.

El cuaderno se humedece.
La tinta se diluye apenas.
La escritura aprende
a no fijar demasiado.

Observar es esperar
que algo cambie
sin saber qué.

Los organismos no compiten:
se ajustan.

P

El tiempo se vuelve viscoso,
una sustancia intermedia
entre la hipótesis y la fatiga.

La mente rodeada de agua,
empieza a parecerse
a lo que observa.

No hay revelación.
Hay persistencia.

La teoría aún no existe.
Existe la deriva.



Oswaldo Moreno Heredia, *Playa de Galápagos (San Cristóbal)*, acuarela sobre cartulina, 39 x 50,7 cm, 1956

* **César Molina Martínez** (Cañar, 1965). Poeta y ensayista. Licenciado en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad de Cuenca. Es autor de los poemarios: *Catholic Splendor* (Universidad de Cuenca, 2000; Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade del Municipio de Quito); *Código de extranjería* (Universidad de Cuenca, 2007; Premio Nacional de Poesía Cesar Dávila Andrade del Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla), *La leña del fuego* (Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 2009) y *Almanaque glitch* (Universidad del Azuay, 2026).