



COLOQUIO
CON LA CULTURA Y
LAS ARTES

Eduardo Vega, *Árbol de vida I* (detalle), mural en terracota esmaltada y engobes, 155 x 155 cm. Colección del artista.
Archivo del artista



«TENGO UNA RELACIÓN CREATIVA CON LA NATURALEZA»

[ENTREVISTA CON EDUARDO VEGA]

Aunque el cielo encapotado amenazaba con una lluvia matutina, le propusimos a Eduardo Vega conversar en la terraza de su casa, debajo del inmenso y hermoso árbol que se bifurca en el aire de Turi como las alas de un pájaro vegetal. Apenas llegamos le sorprendemos en su estudio donde los dibujos, bocetos y cuadernos se amontonan sobre el escritorio. Emocionado nos muestra la maqueta de su último conjunto escultórico que se erigirá a la entrada del nuevo Supermaxi en Galap: tres imponentes columnas cósmicas que reanudan su obra «tótemica». A sus 85 años, Eduardo sigue dominando las alturas de la ciudad.

EDUARDO EN MICRO

Eduardo Vega Malo (Cuenca, 1938). Bachiller del colegio «Rafael Borja», estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y luego pasó a la Brixton School of Building de Londres. En 1964, junto a los arquitectos Jaime, Enrique y Rafael Malo, conformó la empresa de arquitectura «Conar», y ejecutó los primeros recubrimientos murales en casas particulares cuencanas. En 1967, con una beca del gobierno francés, asistió a la Ecole de Beaux Arts de Bourges. Ha realizado sendos murales cerámicos para el Hotel El Dorado



E

(Cuenca), el Hotel Continental (Guayaquil) y la Vicepresidencia de la República (Quito), entre otros. En 1997 creó la Galería-Taller E. Vega, en su residencia en la colina de Turi, convirtiéndose en otro atractivo turístico del lugar.

CO: Eduardo, tú vienes de una de las familias más tradicionales e ilustres de esta ciudad, los Vega y Malo. ¿Qué crees que ese origen familiar aportó en el desarrollo de tu mundo sensible, en tu perspectiva estética?

EV: La familia Malo era una familia muy culta, muy viajada. Federico Malo, mi abuelo, casado con Leticia Andrade, era un hombre de mundo, que había viajado mucho. Había vivido algunos años en París, era exportador de sombreros, un empresario en permanente contacto con Francia e Inglaterra. Él envió a sus dos hijos mayores a estudiar en Inglaterra. Venían de una educación estricta, por eso eran muy serios y sobrios, aunque pertenecían al Partido Liberal Radical. Del lado de mi padre eran más bien lo que se decía «chacarreros», pero también una familia culta, los Vega Acha, la madre era de origen peruano. Mis padres vivían en una hermosa casa de estilo inglés que hasta ahora se conserva en el Parque de las Monjas, en la calle Borrero, donde nació. La pileta del parque la diseñé y doné la ciudad hace muchos años. Eso es lo que te puedo decir de mis mayores.

CO: Ya en tu infancia descubres los talleres y tiendas de Todos Satos, la Convención del 45 y El Tejar, donde ibas con tu familia en Navidad a comprar las ollas, los silbatos y las figuras con las que jugabas construyendo tus propios fogones

EV: Mi madre tenía mucha amistad con artesanos y alfareros que nos invitaban a visitar sus talleres. Yo me quedaba extasiado viendo cómo el maestro amasaba una bola de cerámica, le ponía en la rueda, la hacía girar y le daba forma. Eso me fascinó desde niño.

CO: ¿Esa fue una lección inaugural en tu vida?

EV: Así es, porque yo era muy niño y me pareció que era mágico esto de hacer cosas en cerámica, a mano, más aún en el torno.

Quien me inició muchos años después en la cerámica fue José Cumbe, un gran tornero de la Convención del 45.

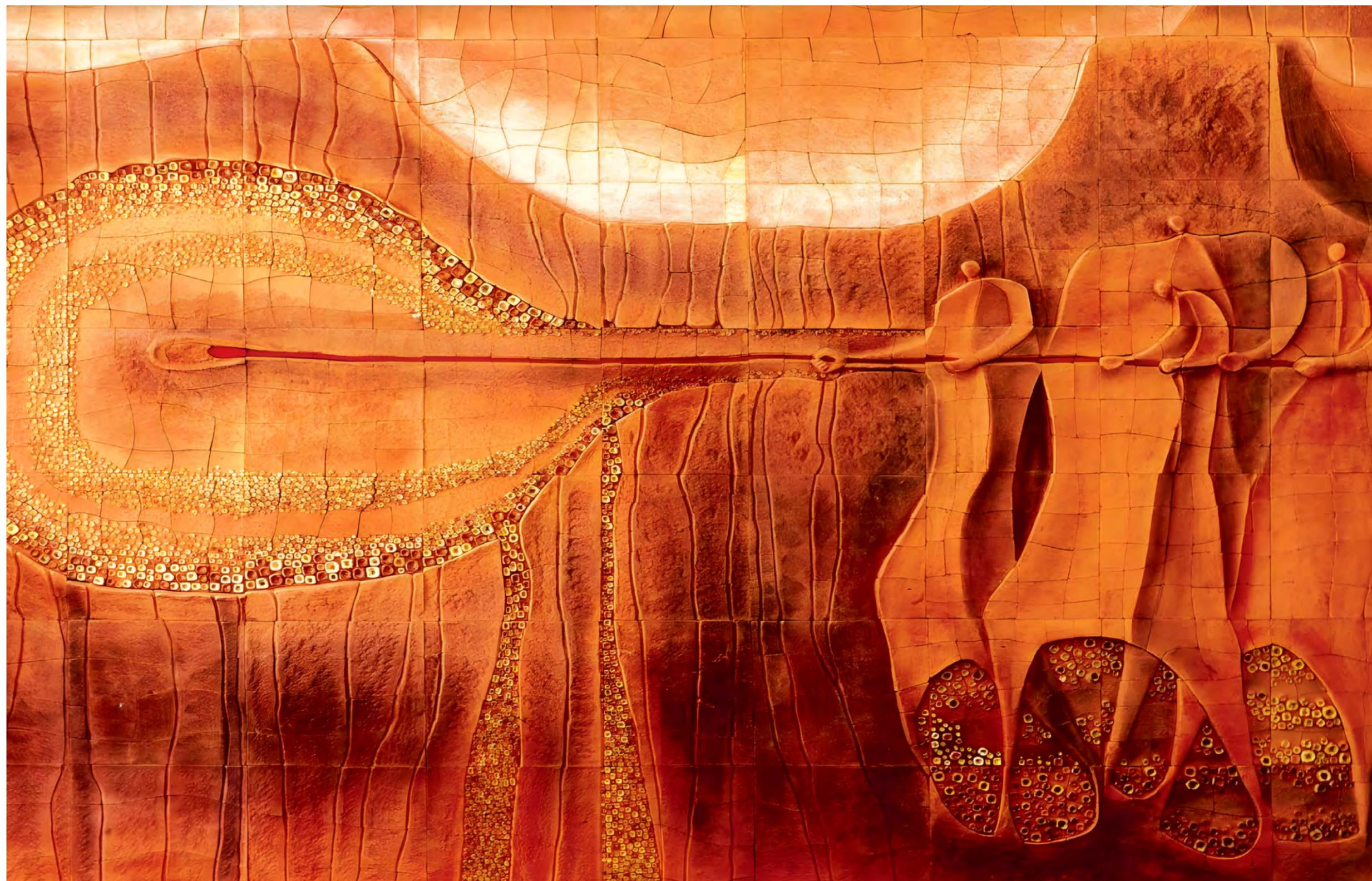
CO: Tu madre era una mujer muy sensible al arte, y muy bella, dicho sea de paso, a juzgar por las fotos que se conservan

EV: Sí, le hicieron reina de la Corte de Justicia no sé qué [risas]. Hay una hermosa foto de ella con la balanza de la justicia, como una escultura griega. Tenía una belleza clásica mi madre, muy guapa. Y mujer inteligente, sensible. Todos los días, a determinada hora, tocaba música clásica en el piano. Yo conservo sus cuadernos y libros de música.

CO: La hacienda de Ligüiña en San Fernando desempeña, sin duda, una cantera de estímulos sensoriales, particularmente visuales, según el recuento que hace Alexandra Kennedy de tu trayectoria vital y artística. Las formas pétreas y los entornos montañosos que después aparecerán transmutados en tu obra, de algún modo los contraes acá, ¿qué piensas sobre la genealogía de tus formas?

EV: Así es. Como puedes ver aquí mismo, otra cosa que soy es paisajista, tengo una relación creativa con la naturaleza. En la hacienda de Ligüiña, mi padre pensaba hacer un reservorio de agua para el verano. Yo había regresado recién de Europa y había visto muchas represas, sobre todo en Inglaterra. Entonces hicimos con mi padre la laguna que tú conociste. No hubo que invertir mayor cosa, hicimos un muro y la cuenca del valle llenó el embalse durante el invierno. Y ganamos una represa para los potreros, pero también un nuevo paisaje, que es lo que quería hacer.





Sacando el alma de la tierra, terracota esmaltada y engobes, 500 x 350 cm, 1995.
Vestíbulo de la Vicepresidencia de la República, calles García Moreno y Benalcázar, Quito. Archivo del artista



Los tótems, conjunto escultórico en hormigón y cerámica esmaltada, 500 x 300 x 1100 cm, 1991, avenidas Remigio Crespo y Unidad Nacional, Cuenca. Archivo del artista

E

La geografía de ese lugar está llena de montañas especialísimas. Hay una a la que le llamamos *Pingaloma* [risas], que es un cerro altísimo, casi completamente vertical; otro tiene la forma del rostro de un gorila, increíble. Todo eso es cuestión de descubrir. En la planicie donde está mi casa y la laguna hay tres tolas, seguramente existieron siempre, pero fueron ocupadas en la época cañari-inca, hay vestigios arqueológicos allí. Esas tolas parecen artificiales, pero son naturales.

CO: Cuando empezaste a hacer tus murales, ¿sentiste que recuperabas esas formaciones, es decir, no solo la parte mítica, sino esas formas que conocías desde niño?

EV: Así es. Desde niño, para mí no había cosa más maravillosa que ir a San Fernando. Yo era muy arisco, no me gustaba la escuela, ni los estudios, me gustaba ir al campo, a la hacienda. Lo que hice fue reconocer y apreciar toda esa geografía. No hice más que eso, reconocer ese paisaje y hacer el espejo de agua donde se reflejan las montañas.

CO: A mediados de los cincuenta vas a Madrid, estudias en el taller de Eduardo Peña y en la Academia San Fernando. A fines de los cincuenta vuelves a Europa, estudias en la Brixton School of Building en Londres. ¿Cuáles crees que son las grandes lecciones que aprendes allí?

EV: Eduardo Peña era un gran pintor madrileño que se dedicó a la docencia. Tenía una escuela particular en la esquina de la Plaza Mayor que todavía existe. En San Fernando estudié pintura, escultura, modelado. En la Brixton School estudié Diseño. Había unos magníficos talleres y profesores. Los ingleses son los mejores profesores del mundo, bien organizados, sumado a los maravillosos museos londinenses, era un ambiente maravilloso.

CO: A tu regreso te integras a la oficina de arquitectos CONAR, como decorador de interiores, donde tienes un primer contacto práctico con la cerámica. También te vinculas momentáneamente a CERMOD, industria pionera en el trabajo cerámico creada por Gastón Ramírez. Para entonces, ¿ya sabías que tu vocación era la cerámica?

EV: A mi regreso de Londres, mis primos arquitectos Enrique y Jaime Malo me invitan a formar una empresa para el diseño y construcción de casas. Allí, efectivamente, conocí el proceso de los revestimientos cerámicos. Hicimos cosas interesantes en varias casas, por ejemplo, el tratamiento de ladrillos huecos que tenían un efecto estético muy atractivo. En la Convención del 45 había talleres de maestros alfareros y trabajé mucho con ellos. Gastón Ramírez también me invitó a trabajar con su empresa cerámica, estuve allí un año conociendo los procesos de la cerámica a un nivel más industrial.

CO: Luego, con una beca del gobierno francés vas a estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bourges entre 1968 y 1969. Cuéntanos de esa experiencia académica y vital, pues además te encuentras y participas de lado en el Mayo francés

EV: Yo había previsto irme a Francia algún momento, así que tomé clases en la Alianza Francesa, que se había creado hace poco tiempo en Cuenca. Y ese fue un puente para que el gobierno francés me otorgue esa beca. Así que me tocó estar en París en un momento maravilloso. Yo había ido a estudiar cerámica en Bourges, que es una ciudad pequeña, pero con una muy buena escuela de artes, a dos horas y media de París en tren. Los viernes yo tomaba el tren y me iba a París. Tenía muy buenos profesores y excelentes compañeros, a veces se aprende más de los estudiantes que de los profesores. En esa época, el ministro de cultura era André Malraux que había creado las casas de la cultura en algunos lugares del interior como Bourges. Esa *maison de la culture* funcionaba maravillosamente: tenía sala de exposiciones, sala de conciertos, restaurantes, donde

E



Los guangalas, terracota con engobes, 3000 x 370 cm, 1973, Hotel Continental, Guayaquil. Archivo del artista



Hacienda y laguna de Ligüña, c. 2010. Archivo del artista

E

iba a comer todo el mundo. Y además se organizaban conversaciones con invitados de lujo, por ejemplo, estuvo Alexander Calder, el gran escultor norteamericano, con quien tuve oportunidad de dialogar.

Entonces, en abril del 68 empezó un ambiente de inquietud, de huelgas y movilizaciones hasta que se volvió insoportable. La escuela de Bourges se vio obligada a cerrar como otras instituciones... Qué podíamos hacer los estudiantes sino ir a París, al menos yo volé a París y me quedé cerca de un mes. Allí vivía mi amigo Julio Jaramillo, que era de mi jorga acá en Cuenca, íbamos todos los días al Barrio Latino a ver las bullas, como ir a ver el Septenario decíamos [*risas*].

CO: A tu retorno te encargan la decoración de interiores del recién construido Hotel El Dorado, acá en Cuenca, que como bien ha dicho Alexandra es «la comisión de tu vida». Entonces haces un hermoso mural, *El país de El Dorado*, donde conjugas tu aprendizaje europeo con temas y preocupaciones ancestrales que estaban en el aire del tiempo, pero también movilizas un grupo de artesanos locales que te apoyan en la elaboración de la obra. Háblanos de lo que significó para ti este primer hito de tu obra mural

EV: A mí me contrataron como *designer*, como decorador. Durante dos años estuve trabajando en la decoración interior del hotel antes de su inauguración. Guillermo Vázquez era el gerente del proyecto y me mandó a Estados Unidos y a México para que mire el mundo hotelero internacional. Así que fui a Miami y luego a México. Allí conocí el maravilloso Hotel Camino Real, en la exclusiva zona de Polanco, que se había construido para los Juegos Olímpicos de 1968.

Yo fui a Chordeleg donde conocí dos alfareros buenazos, antiguos. El mural lo hice allá, con ellos. Después pedí a la Casa de la Cultura de acá que me arriende por un mes la sala de exposiciones para montar las piezas del mural. La obra vino en «bizcocho» de Chordeleg.

CO: Un verdadero rompecabezas elaborado y armado en equipo

EV: Exacto, así fue.

CO: En el futuro harás varios murales colosales para instituciones públicas y empresas privadas en Quito, Guayaquil y Cuenca. Dicho rápidamente: para el Hotel Continental y Seguros La Unión en Guayaquil, para el desaparecido Citibank y la Vicepresidencia de la República en Quito, y para la Casa de Chaguarchimbana y la Universidad de Cuenca

EV: Sí, fueron experiencias maravillosas. Trabajé un tiempo con gente de Chordeleg, y luego formé mi propio equipo de asistentes con artesanos de la ciudad y la provincia. Ya antes había diseñado el café del Hotel Cuenca, concebido como un café-sala de baile. El diseño de los interiores del Hotel El Dorado lo hicimos con Eulalia Vintimilla incorporando fajas cañarís y patrones de polleras; con Humerto Moré colaboramos en la decoración del hotel Continental en Guayaquil, y con Peter Mussfeldt en el diseño de La Cabnoa, el restaurante del hotel Continental.

CO: Luego creas tu propia empresa, llamada inicialmente taller de cerámica, que se convertirá en ARTESA S. A., y luego como E. Vega Galería-Taller, nombre que adoptas en 1997. Esto ayuda al conocimiento de tu firma a nivel internacional. Tu iniciativa artística y comercial ha sido un éxito de mercado. ¿Cómo evalúas tu empresa?

EV: El taller de cerámica lo desarrollamos con José Cumbe, después formamos ARTESA con Raymundo Crespo Seminario, un técnico de la cerámica que trabajaba con Gastón Ramírez, y su hermano Álvaro, que se encargaba de los negocios. El taller funcionaba en la parte de atrás de mi casa y hacíamos murales, básicamente.



Árbol de la vida II, mural en terracota esmaltada con engobes, 550 x 850 cm, 2002. Campus de la Universidad de Cuenca.
Foto: Andersson Sanmartín

E



Cuenco con pelícanos, loza esmaltada, 22 x 30,5 cm, producido por Galería Taller E. Vega, c. 2000. Colección del artista. Archivo del artista



Ola y peces, platón de loza esmaltada, 43 cm diámetro, producido por Galería Taller E. Vega, 2001. Colección privada, Guayaquil. Archivo del artista



Juego de té calas, loza esmaltada, dimensiones varias, producido por Galería Taller E. Vega, 2004. Archivo del artista

E



Máscaras turquesa y naranja, compotera y floreros, loza esmaltada, dimensiones varias, producido por Galería Taller E. Vega, 2010. Archivo del artista

La galería la instalamos ya aquí en Turi. Tuvimos muchas visitas, mucha venta, fue un lugar muy conocido, pero con la pandemia tuvimos que liquidar al personal, eran catorce empleados que trabajaban bajo mi dirección. Hace poco hemos vuelto a abrir con un personal reducido, con mi hijo Juan Guillermo.

CO: Eduardo, tú has conjugado el trabajo artístico y empresarial con importantes iniciativas cívicas y culturales como el Comité de Acción Cívica para resguardar el patrimonio arquitectónico de la ciudad, y la creación, en 1987, junto a Alexandra Kennedy, de la Fundación Paul Rivet, espacio dedicado tanto a la conservación arquitectónica como a promover el conocimiento, el desarrollo y la producción del arte y los artistas del fuego en el Austro del país. ¿Cómo miras retrospectivamente lo que fue la Fundación Paul Rivet?

EV: Cuando nos percatamos de la existencia de muchas casas preciosas, abandonadas, empezando a degradarse, formamos un Comité de Acción Cívica para preservar el patrimonio arquitectónico. Llegamos hasta la Presidencia de la República para conseguir que se financien los programas de preservación. Hacíamos de intermediarios para que los beneficiarios reciban esos préstamos del Estado que les permitía mantener sus casas. En el Comité estaba Hernán Crespo Toral, que era alto funcionario del Banco Central, y varios arquitectos amigos, interesados en esta campaña. También aprovechamos esa coyuntura para empezar a promocionar la ciudad.

Y en esas circunstancias de preservación de inmuebles abandonados, surgió la idea de crear la Fundación Paul Rivet. Recuperamos la Casa de Chaguarchimbana, donde montamos un taller de cerámica, y en las salas se exhibían y comercializaban piezas artesanales. El proyecto duró tres años, después hubo dificultades económicas y tuvimos que cerrar. Pero al comienzo tuvimos mucho apoyo. El mismo presidente de la República, Sixto Durán Ballén, nos dio un buen aporte para los talleres. Le gustó mucho lo que estábamos haciendo ese momento.

CO: También has actuado en el espacio público, basta recordar tus *Tótems* (1991) en el redondel de la Remigio Crespo, acá en Cuenca, o *Los árboles de Feliu* en Cumabayá (1996). Ahora nos enteramos de que estas preparando un conjunto totémico para el nuevo Supermaxi en Galap. ¿De dónde viene tu interés por los tótems?

EV: A comienzos de los noventa me invitaron a Canadá para conocer museos, artistas y las comunidades indígenas donde hacen los tótems, cerca de Vancouver. Allí descubrí esos hermosos tótems de madera tallada y policromada realizados por los nativos.

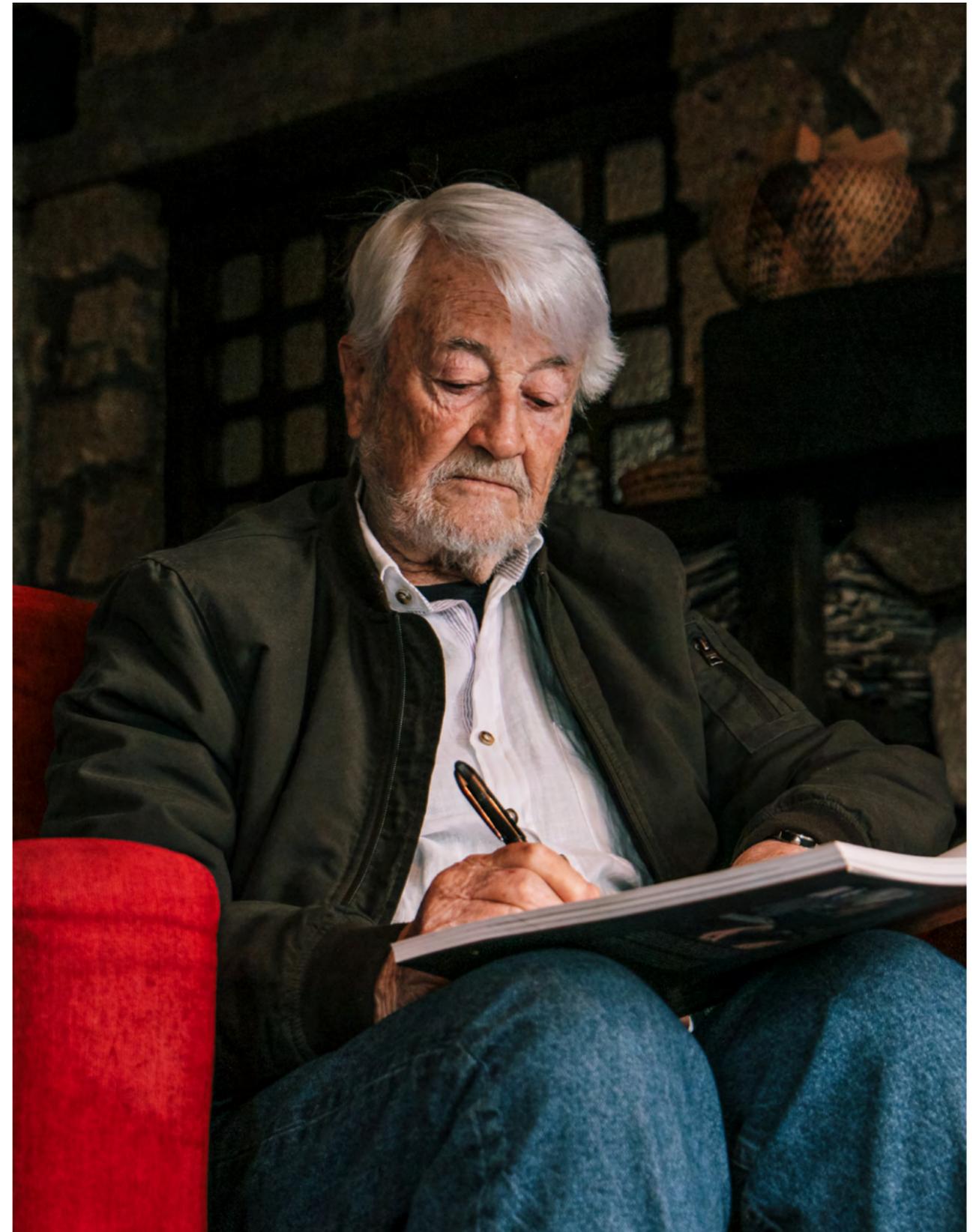
Cuando regresé me dije: voy a hacer los tótems a mi manera. Entonces hice el conjunto para el redondel de la Remigio Crespo con cemento y aplicación de cerámica en colores. Lamentablemente, la obra ha sufrido el desgaste del tiempo y ha sido abandonada por las autoridades. Recién, hace poco, conseguimos que se repongan algunas piezas de la obra, que ha sido víctima del vandalismo también. El mismo cemento se va degradando, se va haciendo polvo, de modo que se cae la pieza pegada. Es un tema técnicamente complicado.

CO: ¿Cuál es la inspiración para los tótems que estás haciendo ahora?

EV: Son algunas figuras: el rostro de un hombre, de una mujer, del sol y la luna sobre placas de azulejo, inspirados en algunas formas ancestrales.

CO: No podemos terminar este diálogo sin hablar de Alexandra Kennedy, que ha sido la gran interlocutora de tu vida personal y en tu trayectoria artística. ¿Qué significa Alexandra para ti?

EV: Ha sido muy importante en mi vida, sin duda. Es la persona con la que he construido esta casa, con la que he hecho una familia. Alexandra ha tenido un papel muy significativo en mi carrera artística.



TRAMAS DE LO URBANO / ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

BARRIO EL VERGEL: FRAGMENTOS DE MEMORIAS¹

Gabriela Eljuri Jaramillo*

El Vergel es uno de los barrios tradicionales de Cuenca, ubicado en los límites del Centro Histórico y caracterizado por la presencia de costumbres arraigadas. Hasta avanzado el siglo pasado, era uno de los ingresos a la urbe; lugar donde los campesinos llegaban, encargaban sus acémilas y las herraban. Era una especie de mercado inicial para el intercambio de productos provenientes del campo. A su vez, varios habitantes del sector, aprovechando las fraguas, acostumbraban a *chaspas* (chamuscar) patas de ganado:

Algunos chaspaban las patas, por eso, a veces, de apodo les decían *chaspapatas*. Venía la gente del campo, venían de San Bartolo, de Quingeo, de Santa Ana; de todas esas partes venían [...]. En los mulares venían trayendo las habas, las alverjas, los quesillos, los huevos, todo eso, todo era como una plaza aquí, porque aquí nomás se compraba la leña, el carbón para los herreros, todo [...]. Iban encargando los animales en las pampas que teníamos, iban a hacer sus compritas [...], venían ellos trayendo en balde los huevos, el quesillo, la cuajadita del quesillo para regalar, para que no les cobre la posada. (Carmen Vanegas, entrevista, 4 de julio de 2018)

¹ Este artículo parte de la investigación doctoral de la autora.

C



Plazoleta del Vergel en obras, c. 1967. Álbum de Manuel Jaramillo Malo

C



Antigua iglesia del Vergel en 1925, destruida por la creciente del Tomebamba en 1950. Foto: Manuel J. Serrano



Antiguo puente del Vergel, destruido por la creciente del Tomebamba en 1950. Foto: Galo Ordóñez



Iglesia del Vergel desde la explanada de Pumapungo, 1980. Fotógrafo desconocido

C

Los mayores recuerdan que en el pasado era un barrio de economía modesta y con connotaciones de ruralidad:

Era de pencos, de piedras, de arena, aquí corría una acequia de agua; vivíamos sin agua, a veces casi sin luz, no teníamos todo lo necesario, éramos un barrio pobre [...], cocinábamos con leña, cocinábamos con carbón, cocinábamos cogiendo las leñas de los árboles de la doña Magdalena Montesinos, que ahora es el Hospital Vicente Corral Moscoso. (Tránsito Calle, entrevista, 27 de junio de 2018)

Era con corredores, todo el barrio era las casitas con su corredor y sus poyitos de barro, llamábamos poyos ipalabra quichua ha de ser, ha de querer decir banca! [en realidad, el término proviene del latín *podium*]. Los antiguos salían al sol a *mashar* [tomar el sol] y la gente tenía su huertito atrás, desgranaban el maíz, y en esteras sacaban a secar, en el corredor, en el suelito. (C. Vanegas, entrevista, 4 de julio de 2018)

Tradición importante del barrio es la herrería, oficio que da nombre a su calle principal; también sobresale la presencia de costureras. En los últimos años, la zona ha adquirido una nueva fisonomía con la venta de envueltos de la gastronomía tradicional. Según algunos vecinos, esta actividad no es contraria al oficio de los herreros, sino una alternativa que ha permitido dinamizar la economía:

Los herrajes, las lampas, las barretas, todo viene de Estados Unidos, y la gente ya no tiene cómo trabajar y, lo más, se han puesto a trabajar mejor en los tamales, en las humitas, en los quimbolitos. Y algunos sí trabajan, tienen adentro el taller. (Zoila Quezada, entrevista, 27 de junio de 2018)

El oficio herrero, aunque no como en el pasado, se mantiene; compartiendo en varios inmuebles con la gastronomía: «Como ser, aquí al ladito tienen mis sobrinos, afuera tienen los tamales, y adentro tienen la herrería» (Z. Quezada, entrevista, 27 de junio de 2018). Ubaldo Calle considera que el barrio ha sido creativo y se ha adaptado a los cambios de época, siendo el lema de hoy: «¡Venga a degustar de la gastronomía y, de paso, compre una artesanía!» (entrevista, 26 de junio de 2018).

Por otra parte, los mayores aún recuerdan la creciente del Tomebamba, en 1950, que destruyó varios puentes y la antigua iglesia del barrio. Los acontecimientos del 3 de abril de 1950 alimentaron la fe en la Virgen del Vergel, patrona del sector:

Vino un chico que era oficial de mi papá, que se llamaba César Machuca, entonces él viene y dice: «Maestro, maestro, salga, salga, que viene un río negro y un hombre que va alzado las manos y saliéndole los cachos, la candela por los ojos y la boca. Es un animal feroz, salga». Nosotros estábamos allí comiendo porque antes solo comíamos con lamparitas de querosén. Entonces, allí salimos y vimos que empieza el río así a crecer, a crecer [...]. Entonces salimos y cuando empiezan ellos a ver, me acuerdo que mi hermana, que se llamaba Carmen, y el otro se llamaba Luis Pérez, le avanzan ellos a sacar a la Virgen. Ya les daba en las rodillas el río [...]. Entonces la gente ya hace la bulla, que está creciendo el río y que está dentrando el agua a la iglesia y ya avanzan a sacar ellos unas bancas, unas sillas y algunas cositas del altar de la Virgen. Con las justas [...]. Y la iglesia antigua se fue. Entonces ya empezó a crecer, a crecer, a crecer, entonces ya se fue, primerito la iglesia, se cayó en pedazos el convento, después ya se había caído el puente, pero ya no nos dejaron ver. (T. Calle, entrevista, 27 de junio de 2018)



Plazoleta del Vergel, 2018. Archivo: Gabriela Eljuri

C



Plazoleta del Vergel hacia la Calle de Las Herrerías, 2018. Archivo: Gabriela Eljuri

Llovía, una semana enterita, llovía día y noche. Asimismo, de aquí del barrio, ya viendo que creció, salió el agua, los jóvenes corrieron a abrir la capilla y sacaron a la Virgen. Pero iverá, es un milagro de la Virgen! ¿no?, le sacaron con un pedacito así, como de aquí acá, le sacaron con altar, no sé si despegaron, no sé si desclavaron, le sacaron con pedacito de altar [...]. Entre ocho hombres le sacaron con la desesperación, pero ya los hombres con el agua por aquí [señala las rodillas], gritábamos que le saquen, que le saquen, entonces ya le sacan a la Virgen y, de allí, le ponen allí en un corredorcito que estaba vacío, le ponen allí. Cuando era de llegar ya a la hacienda de la Florencia [Florencia Astudillo], del oratorio de ella, que ella había prestado, doce hombres no podían sacar, era pesadísimo, pero del susto ¿qué sería? ellos sacaron esa noche. Allí el río, una cosa negra, era que hervía, echaba espuma, gritábamos, llorábamos, rezábamos, el río no se calmaba. (C. Vanegas, entrevista, 4 de julio de 2018)

Después de la creciente, la Curia intentó, en varias ocasiones, llevar la imagen a otro lugar, pero los habitantes del barrio se unieron y con trabajo en *minga*, en 1961, construyeron la actual iglesia:

La familia Roldán dio un pedazo de terreno para que se haga la iglesia, y así nos quedamos con la Virgen, para que no nos quiten. Nos quedamos así con la Virgen. Hacíamos una olla de comida grande acá atrás [...], allí eran las *mingas*, venían, el uno daba un litro de trago, el otro ponía el agua, otro para la panela, así poníamos para hacer las *mingas*. En *minga* se armó la iglesia. (T. Calle, entrevista, 27 de junio de 2018)

En cuanto a las actividades lúdicas, el juego de carnaval había sido costumbre del barrio, primero en el río, después en la plaza adyacente a la nueva iglesia: «De antes, jugábamos carnaval en el río. Llamábamos *calixpogyo*¹, era una acequia grande, una vertiente» (C. Vanegas, entrevista, 4 de julio de 2018).

Hasta aquí algunos relatos de los vecinos de El Vergel, que nos permiten recordar la vida barrial y el sentido de vecindad, debilitado en la contemporaneidad. Es importante recuperar las memorias otras de la ciudad, las memorias de lo cotidiano y de los pequeños lugares.

¹ En el artículo «Más topónimos equinociales estudiados por Loyola Vintimilla» (Diario *El Mercurio*, 27 de abril de 2017) se anota la relación que tiene el equinoccio de marzo con el tiempo de producción de las chacras y celebraciones andinas que se sincretizaron con el Carnaval. Allí se menciona el topónimo *calixpogyo*: «Se dice que, en los *calispoglios*, literalmente se amarraba al sol porque era el momento de regocijo, al menos así lo señaló en uno de sus escritos el inca Garcilaso de la Vega [...]. Jesús Arriaga, al describir su similitud con el Cusco, señaló: en el Cusco, *calixpuquio* es un manantial donde se bañan los orejones en las ceremonias de armarseles caballeros. En Tomebamba, *calixpogyo* es una fuente situada en Huataná, a donde el agua llega por conductos subterráneos y que acaso tuvo el mismo uso que se lo hacía en el Perú».

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

HISTORIA SOCIAL DE LAS PALABRAS / LENGUA Y CULTURA

LA CUCHARA Y EL OÍDO

Oswaldo Encalada Vásquez*

Entre las palabras «escuchar» y «oído» hay una relación muy cercana, en el plano del significado. Esto es innegable. Pero, ¿hay algo entre la «cuchara» y el «oído»? No.

Bueno, no, aparentemente...

Sin embargo, entre la «cuchara» y el «oído» hay una relación tan estrecha y tan firme, que puede llevarnos al asombro.

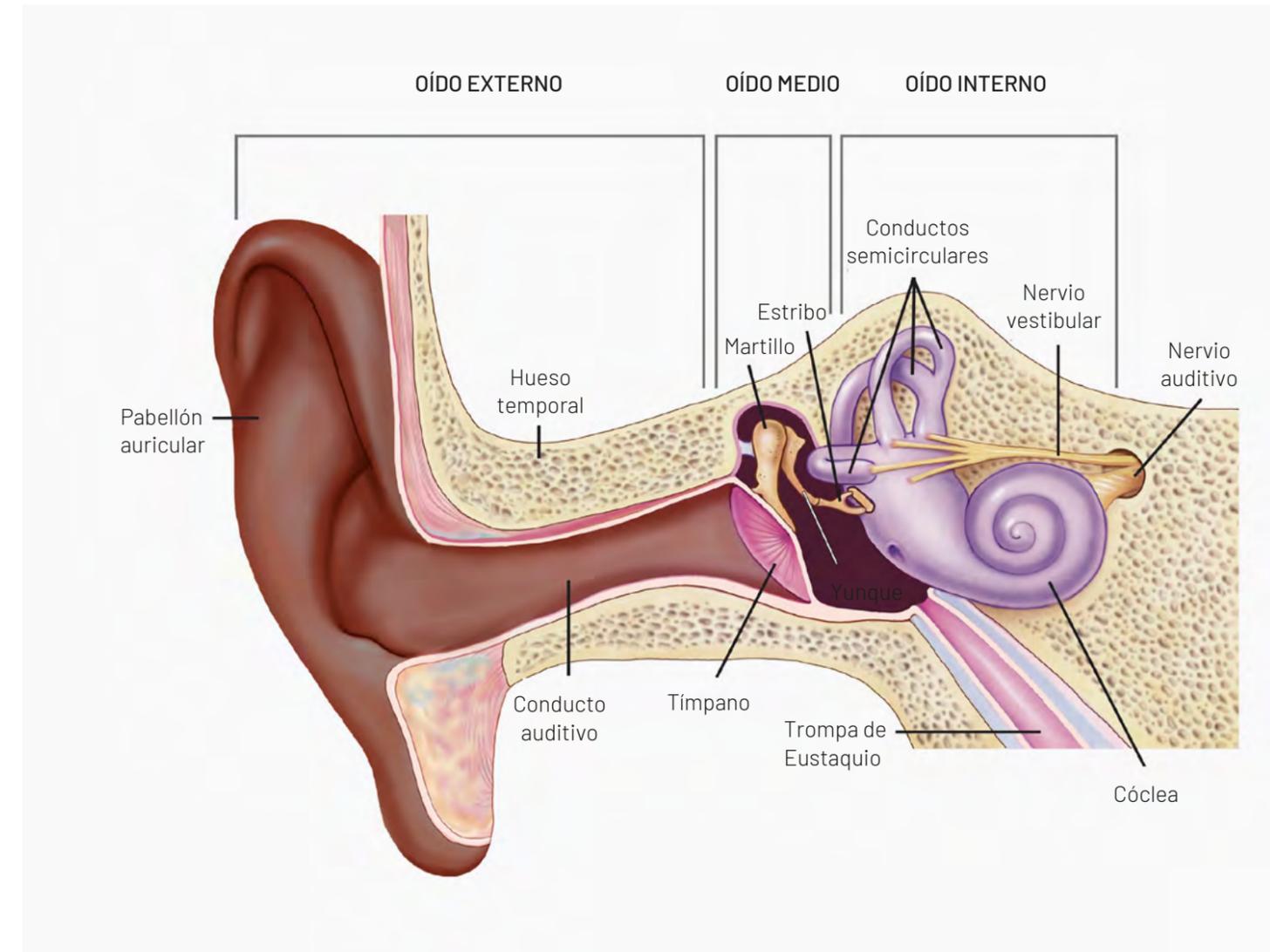
Para andar con pie derecho y no perdernos en laberintos contruidos en forma de caracol, es necesario recordar algo de la anatomía del oído interno.

Según la ciencia, esta es la forma y estos los componentes del oído (nos interesa, sobre todo, el oído interno):

Destacamos, en primer lugar, el segmento conocido como «cóclea», parte que es definida de este modo por el *Diccionario académico*: «caracol del oído de los vertebrados terrestres».

Y, en cuanto a su función, un documento de internet nos aclara: «La cóclea o caracol alberga en su interior el órgano de Corti, responsable del sentido de la audición. Conocida antiguamente como caracol por

C



La estructura del oído

su forma, la cóclea transforma los sonidos en mensajes nerviosos y los envía al cerebro».

Hasta aquí, todo está muy claro y se oye bien. Pero, ¿y la cuchara?

Bueno, la «cuchara», en latín, es *cochlear*, un término directamente derivado de *cochlea*, palabra que designa, en esta lengua, al caracol.

Ahora sí ya podemos respirar en paz, porque, así como se captaba una estrechísima relación entre «escuchar» y «oído»; asimismo, entre la «cuchara y el «oído» hay la misma relación, solo que ligeramente velada por el paso del tiempo y el uso de una metáfora, que ve cierta similitud entre una cosa y otra, como pasa a menudo en la cultura.

En el español antiguo se usaba, de preferencia, el término «cuchar» (más cercano a la forma etimológica), tal como lo señala el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739):

cuchar o cuchara. s. f. Instrumento cóncavo de madera, plata u otro metal o materia con un cabo para asirle, y sirve para entrar en la boca las cosas líquidas, blandas o menudas: como el caldo, las sopas, el arroz, etc. Viene del latino *cochlear*, que significa lo mismo.

Si ahora vamos a la historia (entre la semántica y la pragmática de las palabras) podemos encontrar, todavía, algunos filones que se pueden explicar con facilidad.

La cuchara está indefectiblemente ligada a la alimentación: desde el momento en que el ser humano no comía solo alimentos sólidos (carne, frutas), se hacía necesario usar algún tipo de utensilio para llevar a la boca algo pastoso o líquido, y para eso se inventó un objeto parecido a la cuchara actual, sin que importen los materiales (madera, hueso, metal, arcilla). Y, es más, cuando no había ningún instrumento a la vista, se podía usar la cáscara del mismo pan, en lo que se llamaba, en

español, cuchara de pan: «Trozo o corteza de pan con que, a modo de cuchara, se toma del plato la comida en algunos ambientes rústicos» (DRAE).

Dos tipos de cuchara, una de madera (o «de palo»), y otra, de oro, con la que, seguramente, la comida ha de tener muchos quilates.

En la historia de la cultura tenemos, en el caso de la civilización grecorromana, las más claras referencias a la cuchara, como se puede ver a continuación:

Según los expertos parece ser que a partir del siglo III a. C., el uso de la cuchara comienza a imponerse en el ámbito doméstico de las clases altas de las ciudades helenísticas. Las clases más altas del Imperio romano dispusieron ya de complejas vajillas con múltiples tipos de cucharas, destinadas a alimentos muy específicos; había tres tipos de cucharas, principalmente: la cuchara pequeña y puntiaguda o *cochlear* (su nombre deriva de la palabra *cochleare*, empleada para definir la medida de capacidad de apenas un centilitro o cuarto de *cyathus*), que se empleaba para vaciar y recoger huevos, mariscos y caracoles; la *ligula*, algo mayor, usada para tomar sopas y purés; y la *trulla*, especie de cazo, con capacidad de un decilitro, que tenía como función trasvasar líquidos.

Este panorama se puede ver en la famosa *Cena de Trimalción*, escena incluida en la novela *El Satiricón*, del escritor romano Petronio (¿14 o 27? y ¿65 o 66?)

[3] He aquí que nos traen un azafate donde había una gallina de madera, con las alas desplegadas en círculo, en la postura que suelen adoptar para incubar sus huevos. [4] Se acercaron enseguida dos esclavos y, a los agudos acentos de una melodía, empezaron a escarbar en la paja, de donde sacaron huevos de pavo y los repartieron a los convidados. [5] Trimalción se volvió ante este cuadro diciendo: «Amigos míos: son huevos de pavo que yo mandé echar a una clueca. Y, por Hércules, me temo que estén

C

ya empollados. Probemos, no obstante, a ver si aún se pueden tomar.» [6] Nos pasan unas cucharas que no pesaban menos de media libra cada una, y rompemos los huevos, que resultaron ser obra de pastelería. [7] Yo estuve a punto de tirar mi ración, pues me parecía ver ya formado el pollito. [8] Pero oí a un veterano comensal de la casa comentar: «Aquí dentro ha de haber algún bocado exquisito.» Seguí, pues, ya a mano, quitando cáscara y me encontré con un papafigo rebozado con yema de huevo y pimienta.

Y, para terminar, la cuchara ha servido también para crear un modismo, para indicar que alguien se entromete. Esto es lo que dice el *Diccionario académico*: «Meter alguien su *cuchara*. Introducirse inoportunamente en la conversación de otros o en asuntos ajenos».

Entre nosotros, hay la tradición de que Montalvo dijo alguna vez: «Mi pluma no es cuchara»; es decir, que lo que escribía no le servía para comer. Frase que, lamentablemente, no la hemos podido encontrar registrada en los textos montalvinos.

Y para no ser más inoportuno, saco mi cuchara de este tema.

Referencias

- *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/?id=pE4lwyp3qDXX2e3vmlnC>
- Historia de la cuchara. Su origen. Historia. Curiosidades. Usos. Evolución. <https://www.protocolo.org/miscelaneo/reportajes/historia-de-la-cuchara-su-origen-su-origen-historia-curiosidades-usos-evolucion.html>
- Petronio. *El Satiricón*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández. Biblioteca Clásica Gredos. <https://aguadulce1.files.wordpress.com/2018/06/petronio-el-satiricc3b3n-bilingc3bce.pdf>

* **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 alrededor de cincuenta libros en cuento, novela, ensayos y literatura infantil. Exdocente y actual investigador de la Universidad del Azuay.



Cuchara de palo y de oro

LOS DÍAS PASADOS / CAPÍTULOS SECRETOS DE LA CULTURA CUENCANA

INSTANTÁNEAS DE DORA CANELOS

Jorge Dávila Vázquez*

Como rectora del más importante colegio femenino de Cuenca, el «Manuela Garaicoa de Calderón», Dora Beatriz Canelos Carrasco tenía fama de ser mujer muy fuerte, severa y castigadora. Sus alumnas, en general, le temían.

En cierta ocasión, Juan Valdano me pidió que representara *Réquiem por la lluvia*, el monólogo de José Martínez Queirolo en el que encarnaba a un borrachito bastante andrajoso y de mala facha, y así estaba ya listo para salir a escena en el teatro Cuenca, ante varios centenares de colegialas del «Garaicoa», cuando una inspectora, de cuyo nombre no puedo acordarme, y que no sabía de qué iba la cosa, me descubrió entre telones y enfurecida me quería echar de la sala, viendo que yo no obedecía sus iracundas órdenes fue en busca de la rectora, a quien vino envenenando por el camino. Dorita alzó la voz, dándome órdenes de abandonar el teatro, hasta que me descubrió. Y no supo cómo disculparse. Solo recuerdo que dijo algo como «Jorgecito, ¿esto es parte de la obra?». «No, Dorita», le dije, abriendo los brazos y señalando el bulto de ropa sucia, «esto es la obra». «¡Vaya, hijita, vaya con las chicas!», ordenó diligente, «y usted siga con su trabajo, y disculpe». Anunciaban ya la presentación y pedían silencio, y a mí me costaba enormemente contener la risa.

C



Marina Alvarado, Enrique Ochoa, Dora Canelos y Jorge Alvarado Ochoa bailando en la actual sede administrativa de la Bienal, c. 1929.
Foto: José Antonio Alvarado. Cortesía de la familia Neira Alvarado

C

Contaban que, llevada de su severidad, reunió cierto día a los profesores y les dijo que había rumores de que las chicas del Garaicoa frecuentaban los burdeles, y que solo con la ayuda de los profesores se podía determinar si esto era o no verdad, por lo que pedía su ayuda. Dicen que uno de ellos, dotado de gran sentido del humor, le dijo que ellos irían, encantados, a cumplir con la misión que les encomendaba. Y todos sus compañeros le acolitaron, que sí, que naturalmente, que para eso estaban, que era parte de sus obligaciones docentes, Dorita, naturalmente, por supuesto, pero... Y allí intervino nuevamente el primer interlocutor: siempre y cuando les diera viáticos para ello. Parece que no se volvió a tocar tan delicado asunto.

Años después de haber culminado sus labores en el magisterio, cuando gozaba ya de la jubilación, trabajamos juntos en el Centro Interamericano de Artes Populares (CIDAP). Siempre habíamos tenido una muy cordial relación, y ella rememoraba pequeñas anécdotas de otros tiempos y lo hacía con muy buen humor. Las jóvenes que laboraban en el CIDAP le tenían un gran cariño y se lo demostraban todo el tiempo, en el trato afectuoso, al compartir alguna golosina, al servirle el café entre la mañana. Cordialísimas, le llamaban Tía Dorita. Una de ellas, muy puntillosa, le preguntó si no le molestaba que le dijeran Tía Dorita.

—No, hijita, no, llámenme Dora, Dorita, Tía, como quieran, lo único que no quiero es que me digan Mama.

Primero se hizo un silencio incómodo, y luego estalló una grande y sonora carcajada, comandada por la alegría incontenible de Claudio Malo González.



Dora Canelos junto a las reinas de los colegios femeninos de Cuenca, 1970. De izq. a der.: Cumandá Orellana (inspectora del colegio Garaicoa), señorita no identificada, María del Carmen Cordero Ochoa, señorita no identificada, Juan Neira Carrión (profesor del Garaicoa), Dora Canelos (rectora del Garaicoa), Fabiola Toral Cordero, Lourdes Crespo Vintimilla, señorita no identificada. Fotografía desconocida. Colección: Felipe Díaz Heredia

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

LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

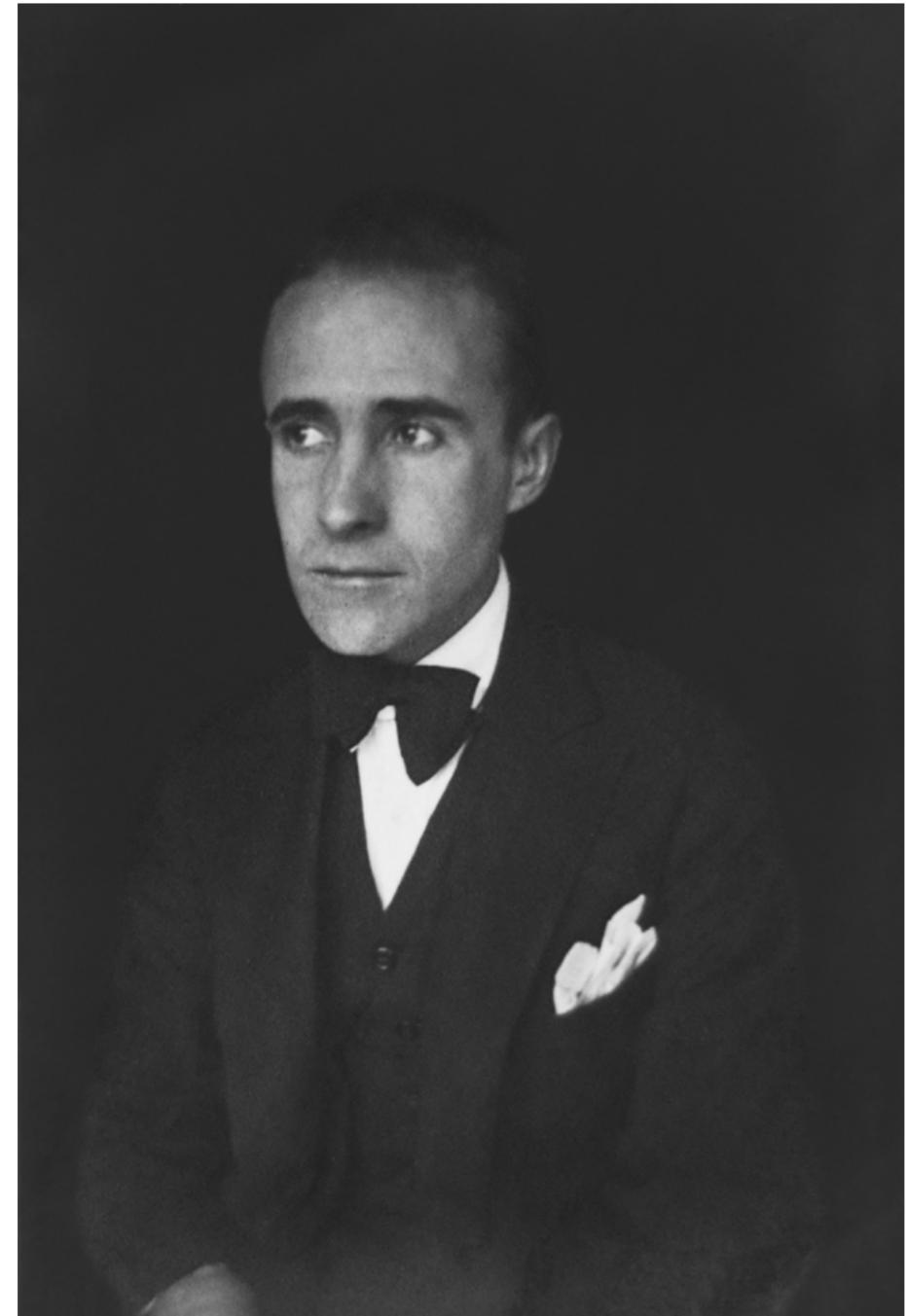
G. h. MATA

Catalina Sojos*

A sí, con la letra h minúscula, el hermano de mi madre firmaba sus obras y acumulaba anécdotas en una ciudad pacata y conventual que lo ha invisibilizado y caricaturizado hasta el presente. Quiteño de nacimiento, nieto de Hortensia Mata (destacada dama de la localidad), su vida transcurrió entre Cuenca y Nueva York, ciudad en la que vivía su padre, el doctor Alejandro Mata Proaño, y en la que terminó sus estudios secundarios.

Encargado sempiterno de la Biblioteca Central de la Universidad de Cuenca, su acervo cultural era formidable. Diminuto y locuaz, con una eterna sonrisa, vendía sus libros en las calles aledañas al parque Calderón. Historiador, investigador de antropología y arqueología, G. h. Mata fue uno de los escritores más fecundos de nuestro país. Cultivó muchos géneros dentro de la literatura: la historia, la biografía, el cuento, la crítica literaria, la polémica, el panfleto, y fue uno de los creadores de la novela indigenista como nos recuerda su *Sumag Allpa* (1931). Defendió, además, la memoria de Dolores Veintimilla en su controvertido ensayo *Dolores Veintimilla asesinada* (1968). Toda clase de denuncias y rectificaciones hallaron en su pluma vigorosa, críptica y verborreica, un

L



Retrato de G. h. Mata, c. 1936. Fotógrafo desconocido. Colección Felipe Díaz Heredia



G. h. Mata en su biblioteca, en su residencia de la avenida Federico Malo, Cuenca, c. 1975. Fotografía desconocida. Colección Felipe Díaz Heredia

L

torrente de pasiones y revelaciones, poniendo en tela de juicio prácticas, ideologías y producciones artísticas de la época.

Dentro de su labor como investigador, sus acusaciones (sólidamente documentadas) provocaron acerbas críticas y algunas adhesiones entusiastas. Su defensa de las minorías se puede constatar en varios momentos de su obra narrativa y ensayística. Aquí un momento de su novela *Sal* (1963), inspirada precisamente en «la huelga de la sal», un cruento episodio histórico de la ciudad y la provincia ocurrido en 1925.

Pues a lomo de indio! A pura sangre de indio! A puro tuétano de indio! A pura muerte de indio! Los mitayos van a ser el mejor combustible para nuestra luz y bienestar. Jajajá... ¡Hasta este momento, he empleado lo menos 900 runas!

G. h. Mata es mucho más que un personaje caricaturesco, víctima de una sociedad provinciana con ínfulas aristocráticas; es, sobre todo, un polemista y un investigador multifacético, al que la historia le ha reservado un desván en el lugar de los «innombrables» debido a sus posiciones intelectuales y políticas.

Muchas anécdotas ciertas y falsas se han tejido alrededor de su figura. Sin embargo, no podemos olvidar un hecho real y bochornoso provocado por uno de los rectores de la Universidad de Cuenca, que ordenó la quema de *Chorro Cañamazo* en la plaza de Santo Domingo, acusado de «comunista». Definitivamente, sus libros son esenciales para comprender una época en la que se vislumbraban, de alguna manera, los retos del siglo anterior, más allá de los adjetivos y calificativos que se imprimieran a su vida y labor.

Una gran parte de sus manuscritos y originales reposa en el Museo de las Culturas Aborígenes, propiedad del doctor Juan Cordero Iñiguez, junto a su extensa biblioteca que contabiliza alrededor de 8000 volúmenes. Además de folletos, papeles sueltos, periódicos, un sinnúmero de recortes de prensa y una amplia correspondencia con amistades y colegas de distintas partes del mundo. Esa biblioteca estaba perfectamente organizada, pues su propietario tenía conocimientos de bibliotecología.

«Serenos corazón ante el tumulto lo diáfano se instala en mi conciencia y sé que soy la nada de mí mismo que nunca llegará», escribió este pequeño y gran olvidado.

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

DOMINIO NÓMADA / ESCRITORES INVITADOS

SANTA HILDA: PORNÓGRAFA DEL ARTE

Teresa Arijón*

La cifra HH —las iniciales de Hilda Hilst, así escritas, sin puntos intermedios— circulaba hasta no hace mucho como contraseña entre los amantes de la literatura de vanguardia. Artista de culto, borrascosa y dulcemente brutal; áspera *enfant-ancienne terrible* que jamás se dejó uncir al yugo de categorías y linajes con que los críticos encasillan a los escritores. Intransigente a ultranza en su práctica de una literatura excéntrica, densa de significado y recelosa del significado, y a la vez ávida por encontrar a «sus» lectores. Como la Gradiva daliniana, HH atravesó con pie ligero las ruinas antropomorfas en sus libros más crudos; cual gozosa erotobibliómana, supo regocijarse en voluptuosidades festivas e ingeniosas en los más sensuales. Su recorrido literario estuvo signado por marcas que, en un comienzo y por ser mujer, resultaron negativas: poeta, pornógrafa, erudita. Hoy, a casi veinte años de su muerte, por fin es señalada como lo que siempre ha sido: una de las grandes escritoras brasileñas del siglo XX, dueña de una pluma filosa y rebelde, impúdica y llena de gracia.

Nacida el 21 de abril de 1930 en Jaú, estado de São Paulo, fue hija de la bella portuguesa Bedecilda Vaz Cardoso y el brasileño Apolonio de Almeida Prado Hilst, periodista y poeta. Cuando la pequeña Hilda tenía apenas un año y medio, su madre, viva encarnación del estereotipo de mujer fatal, abandonó a Apolonio —a quien poco después se le diagnosticaría una esquizofrenia paranoica— y se mudó a otra ciudad con sus dos

A/L



Hilda Hilst a sus 29 años, fotografiada por Fernando Lemos, 1959

A/L



Pintura de Hilda Hilst. Acervo Maria Luiza Mendes Furia/Divulgação

vástagos: la futura escritora y otro habido de un matrimonio anterior. Los escasos, breves y casi siempre traumáticos encuentros de Hilda niña con su padre, un hombre hermoso y desquiciado, fueron piedra basal para la construcción del mito paterno en su literatura. De esos encuentros provienen las fuerzas indecibles que la infancia presiente como instinto y son meollo y motor de la vida adulta. Para Hilda: el amor como estigma de belleza inalcanzable, la tragedia desplazada hacia el grotesco, el placer sexual que enaltece y degrada, la risa loca y locuaz, la palabra que penetra lo prohibido. Libérrima entre las mujeres, HH jamás temió decir que era «la perfecta edípica» y que había creado toda su obra *a través del padre*: conocía de memoria los poemas de Apolonio y afirmaba que él —justamente él, el loco— le había enseñado a pensar con el corazón o, lo cual es lo mismo, a sentir emociones con lucidez.

Pese a su desparpajo intelectual y su comportamiento anticonvencional, que causaban escándalo e indisimulable envidia entre sus pares, la joven Hilda se graduó formalmente en Derecho, profesión que abandonó por razones de incompatibilidad doce meses después de comenzar a ejercerla. Poco antes, a sus veinte años, había publicado un primer libro de poemas: *Preságio*. La excelente posición económica de su madre, seductora legendaria que obtenía múltiples favores de sus también múltiples y poderosos amantes, le permitió dedicarse de lleno a escribir poesía, viajar por el mundo y codearse en pie de igualdad con el *jet-set* internacional, como se llamaba entonces a las *celebrities*. Sus poemas, sin embargo, parecían un contrapunto de su vida agitada. «No hay silencio bastante / Para mi silencio. / En las cárceles y en los conventos / En las iglesias y en la noche / No hay bastante silencio / Para mi silencio», escribía por aquellos años.

Recién cumplidos los treinta, y ya con cinco poemarios publicados, pasó largas temporadas en Nueva York y en París. De regreso en Brasil fijó residencia en São Paulo, más precisamente en el barrio Sumaré, donde, si bien frecuentaba el mundillo literario, cultivó, con orgullo, amistades de toda laya. Fue, entonces, cuando ocurrió su primera transformación espiritual y literaria:

en 1962, el poeta portugués Carlos Maria de Araújo le obsequió un ejemplar de *Carta al Greco*, de Nikos Kazantzakis. Ese libro, que HH leyó como una indagación en las cuestiones centrales de la creación artística, marcó una divisoria de aguas en su vida y su obra. «No quiero pintar la ceniza; soy pintor, no teólogo. Quiero pintar el instante en que las criaturas de Dios arden: un poco antes de caer convertidas en cenizas», escribió Kazantzakis. En ese texto, que la fascinó como nunca nada antes, Hilda descifró un correlato de su propia escritura: del alma (ella no tenía reparos con esa palabra) que animaba su escritura.

A comienzos de los años sesenta conoció al escultor Dante Casarini, quien primero fue su esposo y luego su compañero de ruta. Los vínculos amorosos de Hilda duraban lo que duraba el enamoramiento o la pasión sexual, y en esto, como en tantas otras cosas, mostró que si bien podía disfrutar del discreto encanto de la burguesía, no era en absoluto una mujer burguesa. En 1965 se mudó con «su Dante» (HH adoraba las *boutades* anacrónicas) a la Fazenda São José, en Campinas, propiedad de la siempre pródiga Benecilda. Juntos iniciaron la construcción de la Casa do Sol, donde Hilda residió hasta su muerte, el 4 de febrero de 2004. La Casa do Sol no fue un mero refugio para ella, sino un nuevo experimento vital: allí comenzó a escribir piezas teatrales (completó cuatro sólo en 1968) y se inició en la narrativa sin abandonar nunca la poesía. Allí recibía y alojaba a sus amigos artistas y científicos, y a los amigos de sus amigos. La casa era un auténtico jardín epicúreo y la convivencia seguía el ritmo natural de los astros: durante el día cada quien se dedicaba a sus proyectos, y por la noche, en la mesa compartida o las infaltables rondas de whisky, se reunían a comentar sus progresos y discutir los problemas que les aquejaban, ya se tratara de una paradoja matemática, una dificultad métrica o la psicología de un personaje. «Hilda a veces daba respuestas bruscas y enigmáticas, como un maestro zen, y otras veces se deshacía en explicaciones enciclopédicas. Según su humor, según el tema, según de quién se tratara, según el día. Pero siempre fue una anfitriona generosa», dijo su amiga Olga Bilenky.

A/L

En 1973 se produjo el segundo punto de inflexión en su vida y obra, casi siempre difíciles de diferenciar. A sus 43 años leyó *Voces del universo*, del pionero del EVP (Fenómeno de Voces Electrónicas), Friedrich Jürgenson, y tuvo una revelación. Pasó los siete años siguientes tomando notas y registrando voces de origen inexplicable para la ciencia con un grabador de cinta abierta. Parece ser que una cinta virgen, colocada en un ambiente silencioso, puede registrar voces humanas que pronuncian palabras ininteligibles. Pese al misterio que vela su origen, esas voces son «objetivas» porque dejan huellas iguales a las de aquellas que escuchamos a diario. Si la *Carta al Greco* abrió el abismo de la interioridad para HH, sus metódicas experiencias paranormales le confirmaron la natural polifonía del cosmos.

«Hace unos días le escuché decir a alguien que escribía por debilidad personal. Eso me atrajo irresistiblemente. Siempre me preguntan por qué escribo y jamás se me habría ocurrido decir —tal vez por amor propio— que escribo por debilidad. Sin embargo, el acto de escribir surge de un sentimiento de debilidad, no de fuerza. De esa necesidad tan grande que tenemos de vernos reflejados en algo, de encontrar a alguien que se nos parezca, de decir ¿acaso esa persona habrá sentido lo que yo siento?» Eso afirmó HH en una entrevista de 1986, casi calcando la máxima de su admirado Ludwig Wittgenstein: «Si alguien pudiera escuchar las palabras que me digo en silencio, ¿podría también sentir mis sentimientos?» Y así, en un juego especular, una cascada de susurros o una regresión al infinito, podríamos leer, como si formaran parte del cuaderno de apuntes de HH, las palabras con las que el filósofo del lenguaje —que también escribía como un poeta y un místico— inicia su *Cuaderno azul*: «¿Qué es el significado de una palabra? Para atacar este problema, primero debemos preguntarnos qué es explicar el significado de una palabra».

Los autores preferidos de Hilda, a los que llamaba «presencias fecundantes» y que, literalmente, la rodeaban en la habitación que había destinado a su biblioteca personal, eran Rilke, Joyce, Beckett, Kafka (sus diarios, no su ficción), Jorge Lima y Guimarães Rosa, el gran narrador de Minas Gerais con quien muchas veces se la compara.

«Hasta que cumplí sesenta años estudié, pensé, leí infinitos volúmenes sobre filosofía, psicología, religión. Después de tantas lecturas llegué a la conclusión de que la humanidad es sórdida, cruel, crápula. Que la Tierra es pura expiación, martirio, enfermedad, calamidad. Que cuanto más buscaba la bondad, o más me inundaba de compasión, más grotesca me veían los otros», escribió HH. Y con este tipo de entendimiento del mundo humano avanzó sobre la prosa.

En la Casa do Sol —donde todavía se yergue la higuera que ella misma plantó, un árbol fuerte y frondoso que, a cambio de una ofrenda, concede deseos a quien los pide— HH leyó vorazmente y escribió con igual fervor el corpus central de su ficción. *A Obscena Senhora D* (1982), libro inicial de esta nueva etapa, y los otros tres títulos que conforman su tetralogía pornoerótica: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio / Textos grotescos* (1990) y *Cartas de um sedutor* (1992). A los que se suma el notable *Rútilo nada* (1993), que le valió el Premio Jabuti. También allí *concibió*, como lúdicos cantares de gesta, sus mejores libros de poesía: *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Alcoólicas* (1990), *Bufólicas* (1992) y *Do desejo* (1992).

La obra de HH —doble tropical y femenino del inefable Humbert Humbert, en palabras de mi amigo poeta Cristóbal Zapata— es atípica en todo sentido. Abarca casi todos los géneros y muchas veces los combina con total libertad, sin dar indicios de que eso forme parte de un plan de escritura o un determinado propósito literario. Por eso se la considera, equivocadamente, una «escritora difícil», cuando, en realidad, la lectura de sus libros muestra que no lo es. En todo caso, lo que tiene de difícil es que requiere la completa inmersión del lector en sus vaivenes y derivas, cambios de tono, uso de neologismos, excursiones por fuera de la sintaxis y usos anómalos de la puntuación, variedad de registros, efectos chocantes y ese irresistible empeño por el boceto permanente, por perseguir la forma inacabada de un texto en movimiento constante. En los libros de HH hay ideas claras, pero nunca finales concluyentes, como si fueran diarios de una investigación. Por eso, su traducción presenta el desafío acentuado de la cuasi reescritura y demanda del traductor, no sólo el dominio



Dibujo de Hilda Hilst, 1971. Cedae/Unicamp/Divulgação

A/L

de su oficio, sino la audacia y el riesgo de encontrar en el propio idioma mecanismos semejantes a los de la invención del texto.

En 1995, para ayudarla a paliar sus crecientes y reiteradas dificultades económicas (Hilda nunca supo administrar su dinero y fue víctima de varias estafas), el Centro de Documentación Cultural Alexandre Eulálio, del Instituto de Estudios del Lenguaje de la Universidad de Campinas, compró sus archivos y manuscritos y la convocó a dar cursos como escritora residente. En una entrevista de 2003, a la pregunta ¿Cómo es ser poeta hoy en Brasil?, HH respondió tajante: «Es una mierda. Ser poeta es difícil en cualquier parte. Pero la poesía existirá siempre». Sus búsquedas en la ficción y el teatro fueron derivas inesperadas de su poesía: HH siempre conservó la impronta anárquica y el afán de exploración del lenguaje, tan propios de los poetas. Tal vez allí se encuentre el germen que hizo posibles las variadas adaptaciones, reescrituras y reinventaciones de su obra. Creadora, en un sentido neto y nato, HH inventó su propia lengua. Y aunque en 1997 anunció que abandonaba la literatura, desde esa fecha hasta hoy, la avalancha de reediciones, obras reunidas, conjuntos de crónicas, poemas dispersos y entrevistas dan fe de que su amada literatura vuelve a traerla como clave y certeza de vasta exploración, tentativa única y feliz, esperado hallazgo.

Con su impronta poético-prosaica, asaz inclasificable —a la que, arbitrariamente, podríamos catalogar de tragicomedia de enredos sexuales—, *Cartas de un seductor* lleva hasta la exaltación procaz esa exultante verbosidad hilstiana que la voraz demiurga paulista supo alimentar, para el caso, con metódicas consultas a un Diccionario de Obscenidades (que buscó afanosamente y obtuvo luego de mucho trajinar). Mediante la trampa dialógica o epistolario de mano, el «seductor» Karl construye para su hermana-amante-amada Cordelia una breve cárcel porno-soft de rejas místicas, pródiga en alusiones a los clásicos del género. Pero allí donde el esteta de Kierkegaard —en *Diario de un seductor*— pone a prueba la expansión del espíritu de su víctima, también llamada Cordelia, leyendo en voz alta un encendido poema de Burger (a lo cual la pudorosa adolescente

responde «poniéndose febrilmente a coser»), el desbocado Karl de Hilda Hilst —más cercano a Choderlos de Laclos o al omnipresente Sade— desafía la autoimpuesta (y, luego lo sabremos, mentirosa) castidad de su desafortada hermana evocando proezas y perversiones compartidas, presentes o en ciernes. Sin obviar, en la cadena de citas protoliterarias, la saña y las enseñanzas de Don Giovanni o los blancos baños de Poppaea Sabina, estas *Cartas...*, seguramente marcadas, proponen un laberinto de espejos donde hermana y hermano, varón y hembra, amo y esclava, padre e hija, madre e hijo se confunden en una misma carne, que casi siempre desea una misma cosa. «Pongo en mi obra todas las máscaras posibles: lo sórdido, lo inmundo, lo terrible. Y por eso no conozco la censura», dijo HH.

Cartas de un seductor es quizá el libro más salaz y encendido de la tetralogía pornoerótica escrita y publicada por Hilst, a manera de heraldo negro a contramano, a comienzos de los años noventa; década en la cual, para los observadores de fenómenos recurrentes, la pornografía tiñó los destinos de la política en Brasil. Según la autora, lo único que la motivó a escribir estos libros fue su obstinado intento de «ganar dinero y lectores» haciendo algo «fácil de leer». Pero cuando el original de las *Cartas...* llegó a Francia con expectativas de traducción, los editores de Gallimard dictaminaron que Hilda había transformado la pornografía en arte.

Irreverente como pocos en el uso del lenguaje y la revuelta del estilo, y reverente como nadie en su búsqueda de lo sagrado, HH cautiva con su humor ácido, descerrajado como un disparo en la sien. Y a través de su literatura erótica demuestra, tal vez sin habérselo propuesto, una de sus propias hipótesis: «Lo erótico no es la revolución, como quería Boris Vian; la verdadera revolución es la santidad». Aunque también podamos imaginar que, en sus raptos geniales, mascullaba como en un rezo: «Santa es la carne».

Buenos Aires, mayo 10, 2023



Dibujo de Hilda Hilst, 1971. Acervo: María Luiza Mendes Furia/Divulgação

* **Teresa Arijón.** Nació en Buenos Aires. Es poeta, traductora y dramaturga; autora de ocho libros de poesía, una obra de teatro, escritos sobre arte, crónicas de viaje y más de cincuenta traducciones. En 2014 recibió el Premio Konex por su trayectoria como traductora literaria. Su poesía ha sido vertida al portugués, al inglés, al bahasa melayu y al neerlandés. En 2022 publicó *La mujer pintada* (Lumen, Barcelona), libro con gran suceso de crítica donde narra la historia del arte a través de las modelos.



«NO HAY CRÍTICO MÁS CERTERO Y AUGUSTO QUE EL TIEMPO»

[DIÁLOGO CON
OSWALDO ENCALADA]

Desde que empezamos a planificar este diálogo, Oswaldo Encalada tenía algo perfectamente definido: el encuentro debería ocurrir en la biblioteca. En un lector, escritor e investigador infatigable como él, la elección era predecible. Todas los reportajes y entrevistas que recuerdo haber visto de Oswaldo suceden allí; es en ese laberinto babélico y borgiano, donde nuestro invitado se siente en casa. Así que una mañana de mayo, muy temprano, nos sentamos a conversar en la hermosa biblioteca Hernán Malo, en el corazón de la Universidad del Azuay. La entrevista transcurre con una buena dosis de humor y arroja sorpresas para quien no conozca muy de cerca a nuestro autor, quien en su juventud pasó por el ejército y jugaba fútbol. Ningún campo del saber ni de entrenamiento parece serle ajeno, es un hombre que sabe disparar con igual eficacia balones, armas reales y secretas.

La ciudad parece haberse puesto de acuerdo en que es la hora de Oswaldo Encalada: unas semanas atrás, la Dirección Municipal de Cultura presentó sus *Cuentos reunidos*, magnífica edición a cargo del joven crítico Guillermo Gomezjurado, y una semana después de nuestro encuentro, el 1 de junio (Día del Niño en

Ecuador), la Casa Editora de la UDA lanzó una hermosa colección ilustrada de sus fábulas infantiles, ocasión en la que la institución le distinguió con la Pluma de Plata en reconocimiento a su carrera editorial.

OSWALDO EN MICRO

Oswaldo Encalada Vásquez (Honorato Vásquez, provincia del Cañar, 1955). Narrador, crítico, ensayista y docente. Profesor del colegio Manuela Garaicoa y de la Universidad del Azuay. Doctor en Filología por la Universidad de Cuenca, miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Ha publicado alrededor de cincuenta libros entre cuento, novela, literatura infantil y numerosos estudios y ensayos sobre temas antropológicos y lingüísticos. Actualmente se desempeña como investigador en la UDA.

CO: Oswaldo, usted nace en una parroquia del Cañar, en un recinto campesino de nuestros Andes. Aunque desde muy pequeño se instala en Cuenca, ese lugar natal va a ser uno de los escenarios recurrentes de su obra narrativa, debidamente ficcionalizado, por supuesto. ¿Cómo fue su primera infancia allí, reconoce que ese sitio es la cantera primigenia de las imágenes con las que después hará su literatura?

OE: En parte sí. Yo vine a Cuenca para la escuela. Entonces me quedan en la memoria imágenes dispersas, breves. Creo que esa dispersión y parquedad de imágenes fueron luego ensamblándose y reconstruyéndose para crear un trasfondo más amplio y más sustentador y sustantivo de herencia que luego se combina con la lectura de algunos historiadores de la antigüedad como Heródoto. Por ejemplo, en mi novela *La sombra del verano* y en muchos textos breves hay presencia de lugares de la antigüedad como Arimaspos o el río Estrimón. Y está también algo de los ambientes de Juan Rulfo, que van de lo extraño a lo trágico. Así que a esa parte real de la infancia rural hay que agregar estos elementos culturales que luego se ensamblan para formar una especie de escenario vital para los personajes de los relatos.

CO: Usted, además de un apasionado y exhaustivo investigador de nuestros topónimos ha sido un inventor de topónimos, de geografías ficticias: Gualantambo, Amanta, Talasca, Malal, nombres de latitudes imaginarias donde resuenan algunas geografías reales y familiares a nosotros, no solo en términos fonéticos sino en su materialidad, en su topografía, en su traza urbana (la misma Cuenca para empezar). Son lugares transfigurados por la magia y la fantasía, lugares siempre atravesados por ríos y arquitecturas transidas de cierto misterio, que parecen ser el marco perfecto para unos personajes también arcanos, envueltos en el enigma, surgidos de otra realidad a la realidad cotidiana. En sus relatos hay un espacio-tiempo diferente, una manera distinta de transcurrir las cosas

OE: Es cierto. En primer lugar, la geografía es como ya dije una mezcla de lo real, lo ficticio y simbólico, eso me ha llevado a crear nombres que «encarnan» —como dirían los griegos, pues dentro del nombre está la cosa— ciertas realidades que no conozco, pero están allí porque son eufónicas. Eufónicas no solo en el sentido del sonido que parece evidente, sino en el sentido de ser «simpáticas» —entre comillas— con la realidad que yo estoy creando. Eso me llevó a crear Malal, que existe pero que yo no conozco físicamente, pues me parece absolutamente productivo el nombre: la derivación de «mal»; lo mismo pasa con Sigchos, por ejemplo. Yo sé que existe ese lugar en la provincia de Cotopaxi, pero tampoco lo conozco. A mí me atrae la composición fonética. Entre paréntesis, hace algunos años me llamaron del cantón Sigchos, muy interesados en que les dijera por qué había escrito Sigchos, y si yo conocía el lugar o era de allí. Entonces, son nombres tomados de la geografía real que empatan con la geografía de la ficción para que formen una nueva realidad.

En cuanto a los tiempos, efectivamente, mis lecturas de los clásicos, mis lecturas iniciales me llevaron a esta especie de postubicuidad, digamos, a buscar un sitio atrás o que no tenga unas delimitaciones precisas, que no diga, por ejemplo, el 13 de julio de 1985... Eso no me interesa. Así como la geografía se difumina de algún

E

modo en la penumbra, en la niebla, con la temporalidad ocurre lo mismo, se disuelve un poco y queda esa aura de misterio, de indeterminado, de brumoso. Todas esas cosas son buscadas.

CO: El dato mitológico también parece siempre velado, de modo oblicuo, como si se planteara actualizar ciertos relatos míticos y adaptarlos a otros contextos

OE: Sí, es verdad eso. Para todo lector mediano o gran lector, la mitología griega ha significado siempre una fuente de fascinación, no solo en el plano exterior, visible del mito, sino en la enorme profundidad que esconde. Porque uno podría hablar del minotauro y del laberinto, pero qué hay debajo del minotauro, eso es lo que me atrae especialmente. Y, por supuesto, recrear las posibilidades del mito sin que sea demasiado patente sino un poco oscurecido, sugerido. Eso es lo que trato de hacer con mis textos, también cuando acudo a la mitología cristiana.

CO: Así como muchos cuentos recuerdan mitologías, religiones y parajes más o menos familiares, otros como los cuentos de *Salamah* (1998) son un viaje a una geografía y a un imaginario diferentes, una fabulación del lejano oriente, donde *Salamah* es una especie de Sherezade rediviva. ¿Quiso usted volver a contar *Las mil y una noches*?

OE: No, en términos metafóricos yo quise entrar en esa corriente, en ese canal de ficción, correr con esas aguas y tratar de moverme con esa velocidad de imaginación que existe en *Las mil y una noches*, pero cuando acabé de leer todos los tomos del libro dije: aquí hay una mina de historias que podrían encauzarse en ese volumen de ficción, contando cosas que no están allí, pero contando con los mismos procedimientos narrativos, usando fórmulas lingüísticas netamente musulmanas, árabes, pues todo el corpus lingüístico está sacado de allí: términos, expresiones y nombres propios. Esa fue mi intención, ver cuánto podía navegar en ese canal ficticio, sin que mi experiencia signifique una «ofensa» a una obra de tal magia y prestigio como *Las mil y una noches*.

CO: Sin embargo, este ciclo de cuentos, además de su encanto particular, deja traslucir un conocimiento bastante amplio del mundo árabe, de la cultura musulmana

OE: Sí. Para consolarme y tratar de explicar esta cuestión suelo apoyarme en unas palabras de Borges, cuando decía que él no reivindica para sí la herencia argentina sino la herencia universal. Si Borges lo dijo, yo también, desde la sombra, puedo aspirar a eso, ¿no?

CO: En una vieja entrevista con Jorge Dávila, a fines de los ochenta, usted señalaba a Kafka, Dostoievski y Hermann Hesse como autores claves en su «destino» literario. Es indudable la atmósfera de extrañamiento, de paradoja, de absurdo kafkiano de gran parte de sus relatos y el clima de incertidumbre moral y existencial de Dostoievski y Hermann Hesse. ¿Sigue considerando estos autores como sus modelos narrativos capitales, se ha ampliado su santoral literario a la luz de nuevas lecturas?

OE: Sí, tal vez hay que reordenar un poco el panorama, pero los cimientos, aunque no se vean, están allí. El primer libro que yo conseguí comprar, en segundo o tercer curso, fue un libro de Edgar Allan Poe. A partir de allí empecé a leer como un lector profesional diría, con un programa y todo eso. Poe está detrás de muchas de mis cosas, de mis ambientes, de esos escenarios un poco funestos, sombríos, lóbregos. Eso es Poe, yo le debo eso a él. Luego está, claro, Dostoievski, su pesimismo y determinismo, la lucha entre el bien y el mal, etcétera, también Hermann Hesse me afectó bastante en los primeros tiempos. Sin embargo, cuando lo releí me pareció demasiado evidente y, por tanto, ya no empata con mi visión de que las cosas no tienen que ser demasiado evidentes, sino estar un poco solapadas, pero actuando allí. En cambio, otros autores han adquirido una importancia colosal, algunos poetas, narradores y ensayistas. Para mí, el *summum* del ensayo es Montaigne, lo he releído muchas veces; el de la novela es obviamente el *Quijote*, que he leído también tantas veces que he perdido la memoria; el *summum* de la poesía épica sigue siendo Dante y el de la expresión filosófica, del ensayo



filosófico, no diré que sigue siendo porque me parece que siempre estuvo allí, es Schopenhauer, su lucidez, su visión tan oscura, descarnada y certera de la vida me ha asombrado siempre. Entonces, a esos autores iniciales —con la excepción de Hesse— agregaría estos.

CO: Un cuento magnífico como «La crisálida», digno de cualquier antología, me parece que es una relectura poética de «La metamorfosis», y algunos personajes tan impersonales como el Gobernador o el Teniente Político, que funcionan como arquetipos del poder, parecen venir directamente de *El castillo* o de *El proceso*

OE: En parte sí. Es posible que detrás de «La crisálida» esté Kafka, pero yo lo veo más cercano al pensamiento de Schopenhauer, cuando el ser descubre que es nada, que es solo voluntad. En este caso, el personaje descubre que es eso y empieza a deshilarse como un tejido, pero, finalmente en lo que se va a convertir este ser no es en una mariposa de colores maravillosos sino en nada, va a descubrirse que es nada.

CO: ¿Cuáles son sus métodos de lectura?

OE: Soy un lector con horarios. Todas mis lecturas, aun las que podemos llamar inocentes o de descanso, son lecturas de investigación y trabajo. Leo siempre con papel y lápiz para hacer anotaciones. Siempre me ha ocurrido —eso es maravilloso— que los textos me dan ideas, alguna frase o una palabra nada más me puede dar pie para crear una nueva historia. Y si no tengo a mano papel, uso la página posterior del libro para hacer apuntes.

Yo releo mucho. Borges decía que es importante leer, pero es más importante releer. Uno siempre vuelve a los textos amados porque quiere empaparse, recibir de forma directa esos efluvios. Hace un par de años, durante la pandemia, releí *La Ilíada* y *La Eneida*. Me parece que esos mundos clásicos nos pertenecen. Pero leo también autores actuales. Hace unos días leía el último poemario de Sara Vanégas, ahora estoy leyendo *Todo está roto* de Carlos Vásconez, y en mi mesa está a la espera *Un rosa carne*, por ejemplo, que entrará en los próximos días.

E

CO: ¡Qué miedo! [risas].

OE: Luego retomaré fragmentos de Schopenhauer; hace unos veinte días terminé de releer los *Cuentos reunidos* de Faulkner. Me he vuelto a abismar la condición humana de los personajes, su derechura, su rigidez moral, tanto en el bien como en el mal, son seres primitivos pero íntegros. Y sé que después de eso, más adelante, volveré a leer al menos una parte de la poesía de Quedo, algunas cosas de García Lorca, de César Dávila, de Escudero. De alguna forma me siento amparado por la sombra que ellos proyectan en la cultura y me siento muy bien en esas lecturas.

CO: La crítica ha señalado la consistencia poética de sus textos: «un lenguaje genuinamente poético» escribió Jorge Dávila, mientras Guillermo Gomezjurado habla de «haikus narrativos» y María Augusta Vintimilla destaca el empleo de un recurso sustancial en la poesía, su «escritura fuertemente elíptica»; por otro lado, ha dedicado importantes estudios académicos a la poesía de Carrera Andrade, Paco Granizo y Efraín Jara. ¿Cree que la poesía le enseñó a escribir su prosa narrativa?

OE: Creo que sí. En la alborada de mi formación como lector están Poe, Hesse, Dostoievski, Kafka, pero me olvidé citar a Neruda. Yo empecé mis lecturas de poesía con los *Veinte poemas de amor*. Eso se explica por el contexto de ese momento, estaba en el colegio y había sido abofeteado duramente por el amor, entonces quería ver si me despertaba leyendo eso, ver si me explicaba lo que me pasaba [risas]. En todo caso, el lenguaje poético es un lenguaje supremamente condensado, supremamente conciso, y hay que tener las dotes necesarias para hacer poesía. Si yo —como hice en ese tiempo— me pusiera a escribir poesía haría algo para tirarlo de inmediato a la basura. Pero a nadie le quita que usted como lector sienta esa especie de auras poéticas, líricas, que le van mostrando diversas facetas del mundo a través de la metáfora. El primero que me mostró eso fue Neruda, poco antes había leído también a Tagore. En el mismo colegio empecé a leer a los clásicos españoles

del Siglo de Oro y más tarde me interesé por el haiku; de todas esas lecturas creo que aprendí algunos recursos para mi prosa.

CO: Desde su primer libro de cuentos, *Los juegos tardíos* (1980), sus relatos son mayoritariamente breves. Creo que usted no es solo uno de los exponentes más destacados del microcuento en la literatura ecuatoriana y latinoamericana, sino, además, uno de sus pioneros, si tenemos en cuenta la fecha de sus primeras publicaciones. Y, sin embargo, tengo la sospecha de que su obra literaria no ha sido suficientemente visibilizada, ¿cuál es su sentimiento sobre este tema?

OE: Entiendo que cuando se publica un libro se espera que sea bien acogido, que sea un acontecimiento literario, cultural, incluso comercial. Pero yo siempre he pensado que si las cosas son buenas van a perdurar y que otras cosas se parecen a los petardos, como decía don Antonio Lloret, hacen bulla y luego se caen. El tiempo es el que pone en su lugar todas las cosas. No hay maestro ni crítico más certero y augusto que el tiempo.

CO: No hay duda. Esta edición de sus *Cuentos reunidos* asienta la relevancia de su literatura

OE: Gracias

CO: A propósito de esta estética de la brevedad que usted ha practicado, cuénteme un poco de esa relación entre la brevedad de sus cuentos y su experiencia en el ejército de la que me habló al comienzo, un pasaje de su vida que no sospechaba ni conocía

OE: Durante la pandemia tuve el tiempo necesario para recuperar todos mis manuscritos antiguos, que venían desde el año 69. Revisándolos, me percaté de que al comienzo hacía más bien cuentos largos, de tres a cuatro páginas, y novelas cortas. Poco más adelante, hacia el 74-75 veo que los textos van acortándose, hay una especie de consolidación de los textos breves a partir de esos años. Yo estuve en el ejército en el 75, en La Libertad, en el batallón de Infantería Marañón. Fue

una experiencia muy rica en lo anímico, en lo físico, en lo corporativo; es decir, como miembro de una sección del cuartel. Allí se forjaron algunas amistades y, sobre todo, la posibilidad de imaginar muchas cosas desde esa experiencia. Tengo un conjunto de cuentos de tema militar. En definitiva, fue una estancia muy productiva. Lo cierto es que allí todo está reglamentado para que el conscripto tenga uno o dos minutos de descanso y reanude su actividad. Pero, además del ejército, mis prácticas de lector y de estudiante me dejaban poco tiempo para el ejercicio de escribir. Tenía que madrugar para ir a clase, teniendo en cuenta que yo escribo básicamente por las mañanas, tenía el tiempo justo para escribir tres o cuatro líneas, todos estos factores fueron configurando mi tendencia hacia lo breve.

CO: Por lo que me cuenta, quizá usted sea el único escritor ecuatoriano preparado para usar armas

OE: Puede ser [risas]. Antes de esa experiencia, en el colegio tuvimos el año de premilitar, sobre lo que también escribí. Allí aprendimos a manejar el viejo fusil Mauser alemán, de la I Guerra Mundial, que a pesar de ser viejo es de una precisión única. En el cuartel ya cambiamos el viejo Mauser de cinco tiros por el FAL de fabricación belga, que ya tenía alimentadora de treinta tiros. Pero el Mauser es irremplazable por su precisión, es un fusil para un francotirador.

CO: La otra novedad de esta mañana es que usted juega o jugaba fútbol

OE: Entre los 28 y 30 años jugaba fútbol los sábados en las canchas del Manuel J. Calle porque mi hermano trabajaba allí.

CO: ¿En qué posición jugaba?

OE: Yo jugaba de marcador derecho cuando había cómo, si no me acomodaba en el centro. Era un juego puramente deportivo, de diversión, claro.

CO: ¿Y juega todavía?

OE: No, ya no. Troto un poco todos los días. Hago caminata y trote combinado.

CO: ¿Y ve fútbol?, ¿sigue la Liga nacional?

OE: Veo un poco. Ayer vi el partido de Ecuador con Eslovaquia por el Mundial Sub-20. Pero me ha defraudado mucho la parte excesivamente mercantil y lucrativa del fútbol. Antes podíamos ver casi todos los partidos en señal abierta, ahora todo es negocio.

CO: Usted ha insistido mucho en el tema de la sutileza, de la insinuación como cualidades centrales del poema o del relato. A propósito, «contar un cuento es saber guardar un secreto», dice el escritor argentino Andrés Neuman. Esta me parece una de las definiciones más precisas del cuento. ¿Dónde está el quid del cuento para usted: en ese secreto sabiamente escamoteado o en la sorpresa del remate?

OE: Para mí es fundamental el ambiente que rodea a ese núcleo narrativo. Eso posiblemente se lo debo a Poe, pero también a la poesía. Para mí, lo más importante es esa aureola de sombra de lo elidido, de lo no dicho. En medio de ese escenario poner unos hechos que impliquen un moverse en el tiempo; es decir, la anécdota, eso es lo que me interesa. Por eso mi desencanto con Hermann Hesse. No se debe decir «me duele el abandono», no. Eso hay que decirlo sin decirlo.

CO: Hay que sugerirlo

OE: Claro

CO: La lengua, el habla y la cultura popular, la lengua y el folclor, los modismos y regionalismos, han sido algunos de los temas frecuentes en sus pesquisas intelectuales y en sus publicaciones. ¿Cómo se operó ese paso del lingüista al antropólogo de la lengua, o a la antropología lingüística?

OE: Afortunadamente siempre es una explicación *a posteriori*. Nuestra carrera en la Universidad de Cuenca era

E

de Lengua y Literatura, pero el título que nos daban en mi época era en Filología, esa especie de profesión de viejos sobre el lenguaje y las palabras. Para mí, la Literatura y el Lenguaje son dos caras de la misma moneda.

CO: El otro aspecto que me inquieta es cómo ocurre el tránsito de la literatura para adultos a la literatura infantil, a la que ha dedicado también una importante parte de su labor creativa. Hay allí como un desdoblamiento del autor, un retorno a la mirada del niño, o es otra vez, la magia y la fantasía las que le permiten erigir esos universos ficticios

OE: El origen de eso quizá está en mi libro *La sombra del verano*, donde los protagonistas son varios niños que viven aventuras entre lo realista y lo fantástico. Mientras escribí esta novela fueron surgiendo algunas ideas que sabía que podía utilizarlas algún momento como cuentos. Luego, fue muy importante la lectura de *Los cuentos de la selva* de Horacio Quiroga, que me fascinaron, después la lectura de Kipling. Y hay otro asunto que no tiene que ver con la literatura sino con una carencia mía. Alguna vez decía esto, que puede sonar a una soberbia infinita, pero «yo hubiera querido leer mis cuentos siendo niño». Entonces estaba de alguna forma cubriendo ese vacío que no pude tener con buenas lecturas de literatura infantil. Porque para mí, *La caperucita roja* o los relatos de los hermanos Grimm no son cuentos para niños, sin quitarles ningún mérito. Para mí, los cuentos para niños son los que yo intento hacer, los que hubiera querido leer en la infancia, con ese tipo de fantasía, de juego lingüístico y de geografía fantástica.

CO: Y con ese diálogo con el entorno y el dato local

OE: Exactamente

CO: A propósito, ¿cómo se siente con la próxima aparición de sus *Textos fabulosos* con los que la Casa Editora de la UDA inaugura la colección La Caja Mágica?

OE: Es una noticia gratisima, muy hermosa. Debo reconocer una y cien veces que la UDA me ha abier-

to siempre todas las puertas. Fueron Toa Tripaldi y Franklin Ordóñez quienes me invitaron a ser parte de este proyecto. Son cuentos con la misma geografía de los anteriores, el Bosque de Jarislandia, donde ocurren todas las historias de magia, las mismas extrañas conductas lingüísticas de los personajes, la parte denotativa y connotativa de las palabras, todo eso está allí. Ojalá tengan buena acogida.

CO: Después de haber dedicado buena parte de su vida a la docencia secundaria y universitaria, ¿cuáles son las lecciones del maestro?

OE: La primera lección es que para enseñar se tiene que saber. Nada puede reemplazar a ese saber. No concibo a un maestro ignorante que solo sepa pedagogía, que solo sepa el cómo y no el qué. Luego, creo que para que la labor sea efectiva se necesita la colaboración del tú y del yo: del estudiante y del profesor. Si falla uno de ellos se rompe todo. Si el estudiante no demuestra interés en aprender, por mucho que uno se ponga de cabeza no conseguirá nada. ¿Cómo hacerlo?, o mejor dicho, ¿cómo tratar de hacerlo? Buscando la empatía con el estudiante. Una vez que se establece ese canal de comunicación empático, las cosas pueden ir bastante bien. Esa ha sido mi intención durante toda mi práctica docente: tratar de conseguir ese nivel de empatía para movernos en el mismo plano, para que ese estudiante empiece a construirse como ser humano; la educación es la construcción de un ser humano. La tercera cosa que necesita todo maestro es una redoblada dosis de paciencia, en el mejor de los sentidos. Paciencia para volver a explicar si hace falta, para no ver ni oír ciertas cosas que pueden brotar del aula. Esas tres cosas son las que yo aprendí.

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

LA COMPLEJIDAD DE LO ERÓTICO: FETICHISMO Y RELIGIÓN

Diego Jadán-Heredia*

Me parecen muy atractivos unos muslos por los que chorrea algo viscoso, porque la piel se hace más cercana, parece que no sólo estamos viéndola, sino además tocándola.

LUIS BUÑUEL sobre *Susana. Carne y demonio*

El cine tiene una naturaleza fetichista y no soy original al decirlo. La cámara permite seleccionar imágenes, ampliarlas, fijarse en objetos y partes del cuerpo. La oscuridad de la sala de cine crea una suerte de intimidad e impunidad. Cuando a esa naturaleza se suma una impronta sadiana, el cine se convierte en un instrumento liberador: es posible filmar y mirar los deseos ocultos, consumarlos en la ficción. Ese placer, intenso y gozoso, no se relaciona solamente con transgredir la censura social, sino con la excitación sexual y culpa por cometer un pecado. Esas sensaciones eróticas no pueden comprenderse al margen de lo religioso.

En 1953 se estrenó en México *Él*, dirigida por Luis Buñuel, y que ilustra perfectamente esa asociación entre erotismo y religión. Es cierto, casi toda la filmografía del director aragonés puede leerse en clave erótica, pero hay buenas razones para elegir esta obra de su período mexicano. Se sabe que el mismo Buñuel

C/F

la prefería porque había algo de él en el protagonista, «un espejo de la perversión del poder y el deseo masculinos» (Víctor Fuentes). Buñuel plasmó en Francisco Galván de Montemayor esa personalidad fetichista que, según su esposa, Jeanne Rucar, Buñuel nunca expresó en su vida privada, más bien conservadora.

Él comienza con la celebración del lavatorio de pies en Jueves Santo. El movimiento de la cámara (la del finísimo Gabriel Figueroa) nos lleva, siguiendo la mirada de Francisco (Arturo de Córdova), a la caricia y el beso de los pies desnudos de una docena de adolescentes por parte del padre Velasco (Carlos Martínez Baena). La escena continúa con la cámara enfocándose en los ojos excitados de Francisco mirando esos pies desnudos y los zapatos de los feligreses. Francisco es Caballero de Colón, y por eso ayuda al cura en toda la liturgia. De pronto, la cámara se detiene en un zapato negro de tacón alto, y, en una panorámica vertical, sube al regazo femenino, al rostro de la bellísima Gloria Milalta (Delia Garcés), que se percata de esa intensa mirada. «El paranoico descubre inmediatamente a su víctima, como un halcón que ve a una alondra» (*Mi último suspiro*, 1982). Gloria es apenas un objeto del deseo y a lo largo de la trama asumirá una especie de masoquismo y abnegación sufriente; con ella se casará Francisco, y de eso va la película, de su tormentoso matrimonio.

Como sucede en el mundo real, el fetichismo cinematográfico del pie es el más extendido y el más antiguo. Tres buenos ejemplos del cine mudo: Cecil B. de Mille con su *Adam's Rib* (*La costilla de Adán*, 1923), Ernst Lubitsch con *Forbidden Paradise* (*La frivolidad de una dama*, 1924) y Erich von Stroheim con *The Merry Widow* (*La viuda alegre*, 1925). En *Él*, son noventa minutos de una apología de los pies y zapatos, pero también es una celebración a las grandes obsesiones buñuelianas; por supuesto, el fetiche apela a la fantasía del público porque la alusión no sólo es más elegante que la exhibición, sino ayuda a sortear la censura. Las películas de Buñuel pueden interpretarse de muchas formas, pero la fuerza motriz de todas ellas es el deseo. Cuando Francisco mira cómo el padre Velasco acaricia y besa religiosa-



Cartel en francés de *Susana. Carne y demonio* de Luis Buñuel por Boris Grinsson, impreso en Bedos & Cie., París, 160 x 120 cm, 1951

mente los pies de esos adolescentes, él —en una suerte de hierofilia— hace algo más que mirar los pies: se sustituye la fe y pasión cristiana por la perversión y pasión sadiana; hay una «lírica carnalidad en esa escena» (José de la Colina).

Octavio Paz consideraba al director aragonés un poeta guiado por la razón implacable del marqués de Sade que «desciende al fondo del hombre, a su intimidad más radical e inexpressada» (*El cine filosófico de Buñuel*, 1965). Ciertamente, esas íntimas pasiones —cristianas y sadianas— pueden ser desmedidas, fatales y destructoras, por eso el amor que dice sentir Francisco por Gloria es un amor surrealista, un amor constituido por pasión y subversión. Aunque André Breton llamó *amour fou* a esa especie de amor, haciéndolo sinónimo de libertad, en el caso de Francisco, es un amor que los sujeta, esclaviza y destruye.

C/F



A Noel Meadow
Presentation

Luis Buñuel's **THIS STRANGE PASSION**
starring ARTURO DE CORDOVA & DELIA GARCES

An OMNIFILMS, Inc.
Release

Arturo Córdova y Delia Garcés en el campanario. Fotograma de *Él* de Luis Buñuel, película traducida al inglés como *This strange passion*, 1953

«El hombre es sus instintos y el verdadero nombre de lo que llamamos Dios es miedo y deseo mutilado» dice Paz sobre el cine sadiano de Buñuel (*El cine filosófico...*). Por eso es tan difícil filmar el deseo. No basta con filmar a una actriz entrando o saliendo de la ducha, o las copulaciones (reales o fingidas) de una pareja, acompañadas de gritos y jadeos placenteros, insondablemente ridículos, el erotismo es otra cosa. «El erotismo es deseo sexual y algo más; y ese algo es lo que constituye su esencia propia» (*Un más allá erótico: Sade*, Octavio Paz, 1994). El genio de Buñuel se manifiesta precisamente en eso: logra filmar la complejidad de lo erótico.

El erotismo es una experiencia de cultura y una experiencia moral. No puede existir sin las prohibiciones y reglas de la civilización; al mismo tiempo, lo erótico funciona a través de ritos, ceremonias y fetiches que retrasan e intensifican el placer sexual que libera. El erotismo, para Buñuel, tiene una relación con algo misterioso, algo inalcanzable para el hombre, el acto erótico es un acto trascendente; de ahí que lo sexual, al tener socialmente un carácter de tabú, se vincula con el pecado: «El erotismo sin cristianismo es un erotismo a medias, porque sin él no hay sentimiento del pecado. El erotismo agnóstico es una cosa fresca y natural, en cambio, el erotismo mezclado con el cristianismo crea el sentimiento del pecado» (*Conversaciones con Buñuel*, Max Aub, 1984).

Jeanne Rucar (1908-1994) descubrió sus dotes para la gimnasia y la música cuando apenas era una niña. Su familia, instalada luego de la Primera Guerra Mundial en París, se preocupó porque recibiera la mejor formación en esas dos disciplinas, por eso no fue extraño que ganara una medalla de bronce en los Juegos Olímpicos de 1924. En esa misma época conoció a Luis Buñuel, un joven escritor que había estudiado Ento-

mología y luego Filosofía, gran aficionado al teatro y al cine. Se casaron en 1934, pero antes de hacerlo, Buñuel la obligó a abandonar la gimnasia: «no es decente que se te vean las piernas, me desagradó que mi novia se exhibiera»; tiempo después haría desaparecer el piano de su casa (*Memorias de una mujer sin piano*, 1990).

El Buñuel que se veía reflejado en el fetichista Francisco, que gozaba al filmar los pies y piernas de sus actrices, que planeaba —con Francisco— cómo matar a su mujer, y que llega a intentar cortar el clítoris y coser la vagina de Gloria —en una de sus escenas más memorables y grotescas de todo su cine, un homenaje a Sade—, era el mismo que en su vida conyugal no dejaba aflorar ninguna de sus perversiones sexuales que, como bien sabía, tenían una potencia destructora. Buñuel y Rucar estuvieron casados cincuenta años, hasta la muerte del director en 1983. «Sade solo cometía sus crímenes en la imaginación, como una forma de liberarse del deseo criminal. La imaginación puede permitirse todas las libertades, otra cosa es que usted las realice en acto. La imaginación es libre: el hombre, no» (*Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, José de la Colina, 1986).

* **Diego Jadán-Heredia**. Profesor de la Universidad del Azuay. Su campo de investigación es la filosofía política, la filosofía de la religión e historia de las ideas, dentro del Doctorado en Filosofía de la Universidad de Sevilla. Dirige la Maestría de Investigación en Filosofía y la Cátedra Abierta de Filosofía de la Universidad del Azuay.



EL LIBRO DE MI VIDA / LECTORES Y LECTURAS

«MACONDO ES LA
METÁFORA DE UNA
PATRIA UNIVERSAL»

[Marco Tello nos habla sobre los libros de su vida]

Hace cerca de diez años no había vuelto a la casa de Marco Tello, un acogedor departamento en las Chirimoyas donde ha impuesto a cada cosa un orden meticuloso: todo está en su sitio y de modo impoluto, exento de la mínima brizna de polvo. Nos recibe junto a su compañera Catalina, que gasta cordialidad y nos regala la mañana con quesos y aceitunas. Dialogamos en la sala-comedor donde sobresale una bella lámpara torneada, un antiguo tocadiscos y una colección de música clásica. Luego pasamos a su biblioteca, en cuya vastedad vuelve a imperar el orden y el cuidado. Entonces empieza a rastrear los libros iniciáticos y repasa con fruición ediciones antiguas, algunas descuadernadas ya, como la traducción de la *Comedia* de Dante hecha por Bartolomé Mitre o una carcomida edición de *Las profecías de Nostradamus* de H. J. Forman, hitos en su descubrimiento de la literatura. Está claro que en Marco los bordes entre el lector aguzado y el bibliófilo secreto se disuelven cuando la luz del día o de la lámpara aletean.

MARCO EN MICRO

Marco Tello (Sigsig, 1944). Docente, ensayista y columnista. Ha publicado cuatro libros sobre literatura y lenguaje. Bachiller en el Colegio Nacional «Benigno Malo», donde ejerció la docencia, estudió en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca. Trabajó como

E

tipógrafo dos años. Entre 1965 y 1968 fue profesor de alfabetización, el mayor tiempo en la Cárcel de Varones. Ejerció la dirección editorial de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, y del Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay. Entre 1979 y 2009 fue profesor en la Universidad del Azuay y decano de Filosofía. De 1966 a 2010 mantuvo una columna en diario *El Tiempo*. Desde 1978 escribe para la revista *Avance*.

CO: Si tuviera que hacer el ejercicio de pensar en uno o varios libros que hayan marcado su vida, ¿cuál sería ese libro elegido?

MT: Girar hacia el pasado para encontrar los libros que han dejado huella en nuestra vida es una suerte de examen de conciencia. Así como por el retrovisor de un auto a la carrera no es posible retener un punto fijo, nos detendremos a intervalos para descubrir un libro amado.

La primera edad transcurrió maravillada por la lectura maternal de cuentos infantiles. Fue la primera incursión en lo fantástico. Hacia el final de la niñez me entretuvo *Don Bosco y su tiempo*, de Hugo Wast (Quito, Escuela Tipográfica Salesiana, 1937), seudónimo del escritor argentino Gustavo Martínez Zubiría. Me cautivaba menos la biografía del santo que el modo con que el autor intercalaba el misterio.

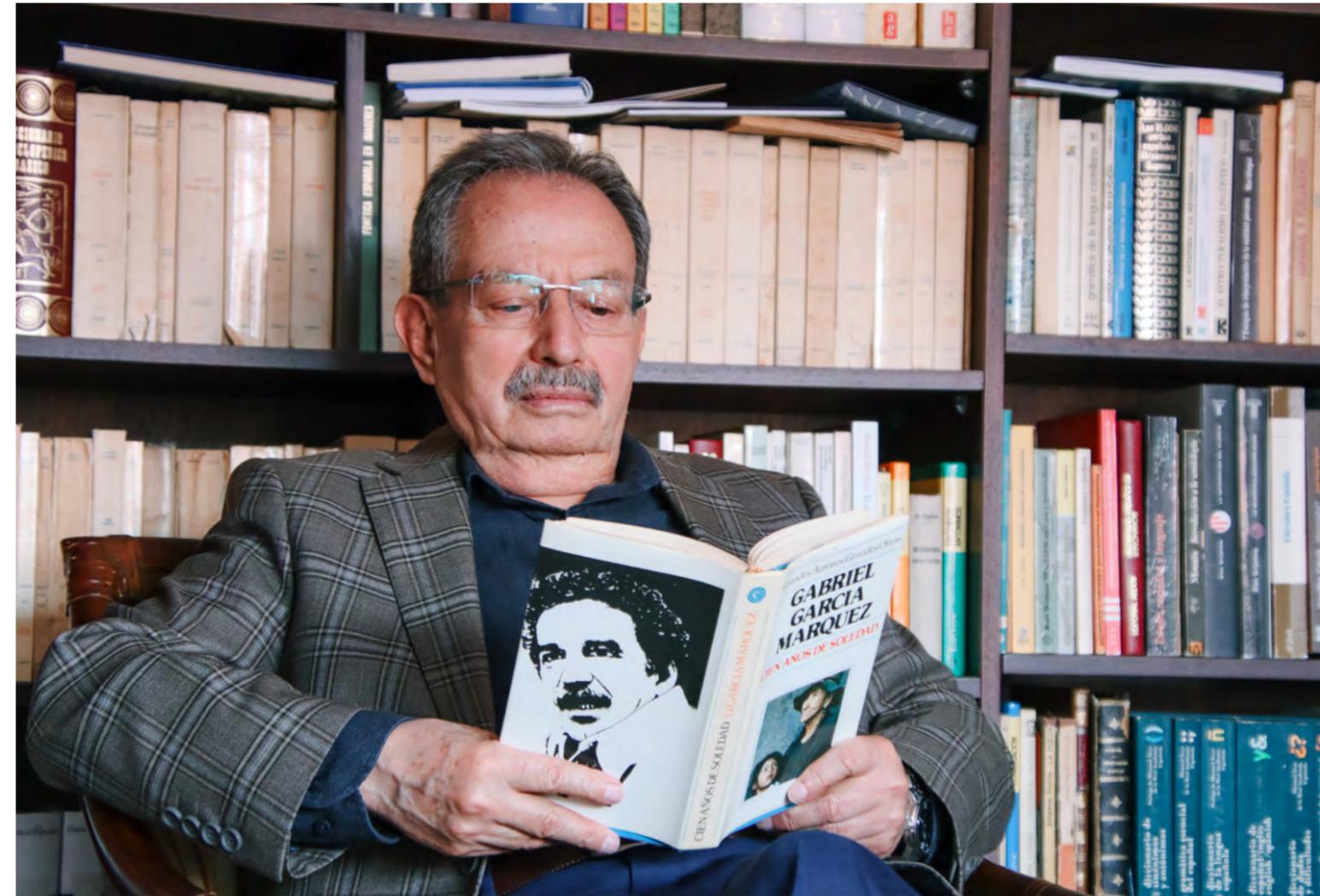
Un libro rebasó mi capacidad de asombro en aquella edad, *Las profecías de Nostradamus* (TOR, Buenos Aires, 1940), de H. J. Forman, quien tradujo e interpretó el lenguaje hermético de algunas *Cuartertas*, las estrofas donde el vidente francés profetizaba hechos que sobrevendrían hasta el año 3997, según se cree; y el destino, en general abrumador, de los protagonistas. Las dotes adivinatorias le permitieron vaticinar la propia muerte. La mañana en que descubrieron su cadáver, inclinado sobre una mesa, Chavigny recordó que, al despedirse, la noche anterior, su amigo Miguel de Nostradamus le había asegurado: «Mañana ya no estaré aquí».

H. J. Forman contaba de otros clarividentes, y también de los astrólogos cuyas fórmulas mágicas descorrían el velo del porvenir. Como recién captada, vuelve a la mente la imagen de un prelado conducido a la horca por orden de la reina de Escocia, a finales del siglo XVI. Al subir al cadalso, habría recordado el arzobispo que veinte años atrás recurrió a un astrólogo en busca de curación para un mal extraño. Puedo curaros —le había dicho el mago— pero no evitar que os ahorquen.

La temprana iniciación en lo inesperado explica la atracción con que me acercaría, años después, al realismo mágico, «el realismo de la otra realidad» del que hablaba Jorgenrique Adoum. Entendí que, tanto como en la anécdota, esa realidad estaba en la manera de contarla.

La adolescencia, otro descanso en este viaje sin retorno, estuvo ligada a novelas de signo romántico. Las tribulaciones amorosas de los personajes me conmovieron con sus variados tintes de melancolía, a pesar del fervor con que los autores describían el maravilloso paisaje americano: *María* de Jorge Isaacs; *Amalia*, de José Mármol; *Cumandá*, de Juan León Mera. Lo que en secreto admiraba no era el esplendor idílico, la naturaleza exuberante y bravía, sino la dolorosa situación humana en una sociedad generadora de conflictos íntimos. En cuanto a la poesía, adensaban aquella bruma sentimental las penurias de José Asunción Silva, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja, Medardo Ángel Silva, en versos armoniosos, inspirados en ajenas aflicciones (Verlaine, Rimbaud, Baudelaire).

A pesar del embrujo de una ciudad protegida por ondulantes cordilleras y bañada por el perpetuo rumor de cuatro ríos, dominaba en la poesía cuencana el quejumbroso legado romántico de promociones líricas que mantuvieron vigencia hasta bien avanzado el siglo XX; estuvieron distanciadas —en su mayoría— de las corrientes literarias que ya innovaban el lenguaje de las letras latinoamericanas. Sin embargo, de ellas recibimos la preocupación formal perpetuada en una música de fondo. Miguel Moreno, Honorato Vázquez, Remigio Crespo



Toral, Manuel María Palacios Bravo daban lumbre, no importa si crepuscular, a las estrofas en que reconocíamos las imágenes, los secretos del ritmo: el tono, la intensidad, el timbre.

Vendrían después a soliviantarnos las páginas del indigenismo. *Huasipungo* denunció la explotación inmisericorde a la que vivía sometido el pueblo indígena, y despertó la solidaridad y la rebeldía. No obstante, fue más seductor el lenguaje corto y cadencioso, de reminiscencias proustianas, con que José María Arguedas nos movía a la reflexión más que al reclamo. Su obra principal, *Los ríos profundos*, se ubicaba entre el realismo socialista y la aproximación a una fuente común en la que confluían lo real y lo irreal. Nacido en Andahuaylas, huérfano de madre e hijo de un abogado itinerante, Arguedas vivió la infancia entre los indígenas, compartió sus costumbres, sus mitos y su lengua. No miraba la tragedia indígena desde afuera, desde el bullicio urbano, la asumía como propia. Era el anuncio de lo que nos sorprendería en el relato fascinante de Borges, Sábato, Cortázar, Rulfo y, algo después, de Gabriel García Márquez.

Sin darnos cuenta, hemos superado en nuestro viaje la etapa de formación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca, desde donde saltamos a la vida real en un período dominado por dictaduras militares y, en la esfera local, por la lenta declinación del poder afincado en la tenencia de la tierra y sus inherentes prejuicios sociales. Algunos profesores nos habían aproximado a la realidad a través del humor. Hechos y personajes del pasado empezaron a desvanecerse ante la ironía amarga y desafiante de Vallejo, la música verbal de Huidobro, el centelleo metafórico de Neruda; en fin, ante el poema labrado como pieza de orfebrería en César Dávila Andrade. Poco significaba el letargo provinciano frente al absurdo que vivíamos en las páginas de Kafka, de Sartre, de Camus; frente a la indigencia de la condición humana en Dostoyevski, Poe, Borges. Estos autores completaron la formación necesaria para enriquecer la vida profesional y prepararnos para vivir y soñar.

Un escritor ha estampado una marca indeleble en la etapa de madurez proporcionándonos una nueva visión del mundo y su representación estética: Gabriel García Márquez. En *Cien años de soledad* descubrí todo lo que había leído hasta entonces, una magia del estilo que gravita alrededor de una pequeña población colombiana que ha llegado a convertirse en metáfora de una patria universal. La historia, la leyenda, el mito; el fulgor y el ocaso de la humanidad entera, están reflejados en la sucesión de cuatro generaciones, desde cuando el primer Buendía fundó Macondo hasta el último vástago que nació con cola de cerdo, en cumplimiento de una profecía.

El activo desempeño en la docencia no me negó la oportunidad de robustecer mi afición a la lectura, como tampoco lo ha hecho el tiempo que llevo jubilado. Sería ocioso evocar los libros leídos durante más de medio siglo. He comentado sobre algunos de ellos en las columnas de *El Tiempo* y de la revista *Avance*. Pero citaré los que me han ayudado a viajar a otras latitudes. Decía Borges que difícilmente podrá escribir algo que valga la pena quien no haya salido de su país para conocer el mundo.

Yo he acompañado a viajar por el mundo y la cultura a excelentes escritores, entre ellos al propio Borges, cual lazarillo pendiente de sus sueños, de sus palabras dictadas a menudo por un don profético. Visité con él a Walt Whitman, a Dante, a Góngora, a Oscar Wilde, a Shakespeare. Con él recorrí varios países. Conocí Buenos Aires, «la capital intelectual del continente», las plazas llenas de árboles añosos, estuve en Plaza de Mayo, admiré los antiguos monumentos y los jardines asombrosos, recorrí las calles de Concepción, de Palermo, de la Recoleta, sitios de sobrenatural encanto, y hasta me di tiempo para conocer la inmensa pampa argentina. Todo esto lo hice a través de sus *Textos recobrados* (México, 2015) y de sus *Inquisiciones/Otras inquisiciones* (México, 2013).

E

También fue inolvidable un viaje por el Peloponneso. Guiado por Henry Miller (*El coloso de Marusi*, Barcelona, Seix Barral, 1991), navegué por el Egeo y vi desfilar frente a mis ojos las colinas ondulantes que sirven de telón de fondo a las ciudades griegas.

Con Azorín emprendí una jornada increíble por los caminos de La Mancha. Partimos de Argamasilla de Alba y a poco estuvimos en Villarrubia, antes de conocer Puerto Lápice, donde ingresamos a la venta dentro de la cual Don Quijote fue armado caballero. En Ruidera bajamos trabajosamente a la cueva de Montesinos, casi impenetrable. De allí continuamos a Criptana: las aspas de los molinos de viento se movían lentamente en la colina. Llegamos, por fin, a El Toboso: asistimos a una reunión de los personajes principales del pueblo y al salir nos encaminamos hacia las ruinas de la casa donde habitaba Dulcinea. Por todos estos lugares debió haber andado Miguel de Cervantes conforme imaginaba y concebía su obra magna. El apellido Cervantes era frecuente en las poblaciones visitadas. En Argamasilla de Alba posaron para nosotros Teresa y Sanchica Panza (*La ruta de Don Quijote*, Madrid, Cátedra, 1998).

Demoré con Dante en su infierno imaginario (*La Divina Comedia*, traducción de Bartolomé Mitre); pero recorrí otro, real y aterrador, en las páginas de Joseph Conrad (*El corazón de las tinieblas*) y de Mario Vargas Llosa (*El sueño del celta*).

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

MT: Las circunstancias están referidas en esta entrevista placentera, a excepción de la niñez. Mi padre, un abnegado maestro de escuela rural, tenía pasión por la lectura. Adonde lo destinaban, llevaba consigo a la familia y sus cajones de libros que luego los ponía a disposición del poblado. En aquellas aldeas, perdidas al pie de los Andes, no había carreteras, no había energía eléctrica. Cierro ahora los ojos y me parece ver un par de mulas avanzando cabizbajas, como pensativas, por la senda tortuosa, bajo el peso de los libros. Luego se hace la noche y escucho el tono bien sostenido de mi padre

leyéndonos en voz alta, a la lumbre de una vela. Eran pueblos llenos de magia, de tradiciones, de leyendas. El viaje de setenta kilómetros desde la cabecera cantonal a la provincial demoraba casi cuatro horas; atestado de pasajeros, un carro partía a la madrugada, sorteaba los precipicios y, si llegaba a su destino, el sol ya ardía muy alto sobre las colinas que acunaban la ciudad.

En esos años habrá surgido mi placer por la lectura. Conservo un libro que mencioné al comienzo de esta entrevista, con la firma y las anotaciones marginales de mi padre. Lo habré leído a los nueve o diez años. Pero aquello ocurría ya en el cantón Sígsig, mi lugar de nacimiento, un pueblo donde descubrí que el mundo era bello antes de saber que era redondo.

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

MT: He mencionado precisamente las obras que afinaron la sensibilidad estética, no solo la mía, también la de los amantes del arte literario de mi generación. Creo que la práctica de la lectura, desde la niñez, contribuye a la formación, fortalece el espíritu y permite salir a conocer otros mundos. Me parece indispensable, sobre todo para la juventud, a fin de que mañana pueda establecer la convivencia social a la que todos aspiramos, fundada en los atributos de la democracia: libertad, igualdad, fraternidad. Una generación bien formada, ilustrada, no dará palos de ciego al momento de escoger a quienes nos han de gobernar, verbo este que proviene de un vocablo griego que significa «dirigir una nave», la nave del Estado.

LA MIRADA DE LOS OTROS / VISITANTES EXTRANJEROS DE CUENCA

«LOS HUEVOS MÁS BELLOS DEL MUNDO»

Anna Gimein*

CO: ¿Cuándo visitaste Cuenca y por qué motivo?

AG: Llegué a Cuenca a finales del 2014 y me quedé casi todo el 2015, acompañando a mi esposo, Fernando Baena (afiliado como investigador Prometeo a la Casa de la Cultura Núcleo de Azuay) en su proyecto para organizar el Festival de Arte de Acción Cuenca (FAAC 2015) y un Archivo de Arte de Acción Ecuatoriano (AAAE). Durante este tiempo colaboré con el festival en muchos aspectos, tuve la oportunidad de participar en una exposición, en conversatorios y mesas redondas, de realizar varias performances, tanto dentro como fuera del festival, y, quizás lo más importante, de sentir que participaba en la vida de la ciudad. Una visita de más de un año de duración, más que una visita es una estancia; quizás, más que ser una simple estancia acabe convirtiéndose y continúe siendo parte de una vida.

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

AG: Es difícil contar en pocas palabras las impresiones sobre un lugar que has llegado a sentir como casa. Dio tiempo a vivir en tres apartamentos y barrios diferentes, a explorar no solo la parte más céntrica y los maravillosos alrededores de Cuenca, sino también calles y distritos no tan frecuentados por las visitas, buscar

V



Huevos de gallina criolla comprados en el mercado cuencano. Foto: Anna Gimein



Ni vestida ni desnuda, performance en el Festival de Arte de Acción Cuenca (FAAC), Escuela Central, octubre de 2015. Foto: Gabriela Parra

V



Recital, performance en el Festival de Arte Acción Cuenca (FAAC), Museo de las Conceptas, octubre de 2015

pequeños negocios, tienditas y talleres, y conocer a sus dueños y trabajadores. Visitar sus muchos espacios culturales, no solo como parte del público sino en procesos de trabajo, significa ver los edificios de manera tanto estética como funcional, interactuar con las personas que laboran en ellos, descubrir rincones que se convierten en favoritos... Disfrutar y, a veces, incluso, sufrir los mismos problemas que sufren sus habitantes permanentes, mientras se conserva una cierta mirada de forastero.

CO: ¿Tienes algún recuerdo especial de la ciudad que quieras compartir con los lectores?

AG: Llegar a conocer a quién acudir para todo tipo de pequeñas necesidades fue lo que más disfrutaba de Cuenca: la costurera que supo entender las extrañas necesidades del vestuario para una performance, el zapatero maravilloso que reconstruyó mis sandalias favoritas que ya daba por perdidas, la señora a quién compraba los huevos más bellos del mundo, en el mercado. Un momento significativo fue volver a Cuenca tras ausentarme un breve tiempo —ese irse y volver es

lo que te hace consciente de que vuelves a lo que ya consideras «casa»—. Y eso significa que ya no sientes la necesidad de comportarte «bien» como una visita, ya puedes discutir en el autobús, o armar una pequeña revolución en la panadería de la esquina, donde siempre hay algún distinguido caballero que consigue «no darse cuenta» de que se está colando por delante de una docena de mujeres que esperan su turno con paciencia. Esta pequeña revolución —señalar este comportamiento e insistir en que no es lo correcto— y los aplausos que recibí de las compañeras que aspiraban a comprar su pan, es un recuerdo muy pequeño pero significativo; no porque sea algo que define la ciudad, sino porque fue una señal de que, al menos en aquel momento, Cuenca era mi casa.

Este recuerdo también nos lleva a aquella obviedad de que las ciudades no son los edificios, parques y ríos, sino sus gentes. Pero con la añadida conciencia de que la gente de una ciudad lleva dentro esos mismos edificios y ríos, y que, con lo vivido allí, has llegado a compartirlos en alguna medida con las personas que has conocido.

* **Anna Gimein** (San Petersburgo). Artista visual. Bachiller en Economía y Urbanismo por la Universidad de Columbia (Nueva York). Su trabajo es multidisciplinar, con énfasis en videoarte y un continuado interés en emplear el movimiento del cuerpo, el lenguaje escrito y la palabra hablada.

«UN CANELAZO PARA ENTIBIAR EL CUERPO»

León Félix Batista*

CO: ¿Cuándo visitaste Cuenca y por qué motivo?

LFB: Estuve de visita en Cuenca a finales de noviembre de 2016, invitado al V Certamen de Poesía Hispanoamericana Festival de La Lira. Fue una de las situaciones más curiosas que me hayan ocurrido jamás, porque recibí la invitación muchos meses antes, y luego resulté elegido como finalista al premio, de modo que hubo doble regocijo. Así conocí una ciudad sorprendente, me reencontré con amigos escritores y conocí otros muy interesantes.

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

LFB: Alguna vez, respondiendo a una pregunta en una entrevista sobre en qué ciudad o país me gustaría vivir, de no vivir donde vivo, mencioné a Cuenca como uno de esos lugares posibles, porque me quedé fascinado por su evidente riqueza material y natural, combinación que repercutía en la calidad humana de su gente y en su alto nivel educativo y artístico. En Cuenca pude percibir lo que implica residir en un espacio paradisiaco (en sus más altos estándares) sin alejarse demasiado de la civilización. Cuenca está rodeada por ríos claros y de gran caudal, posee un centro histórico espectacular, tiene un clima favorable, una historia cultural y una arquitectura admirables. Creo que sería muy feliz si pudiera pasar el resto de mis días en Cuenca.

CO: ¿Tienes algún recuerdo especial de la ciudad que quieras compartir con los lectores?

LFB: Muchos recuerdos especiales, en verdad. El principal es que conocí la ciudad en el momento más crítico de mi existencia, pues apenas habían pasado dos meses y algunos días de estar a punto de perder la vida por un accidente de tránsito. Aun así, me urgí a mí mismo a realizar aquel primer viaje luego de convalecer tras tres intervenciones quirúrgicas. Y entonces, sentí la calidez de la ciudad y de su gente, contribuyendo a superar mi fractura espiritual y física. Me sentí acogido, redivivo, renovado, como quien bebe un canelazo para entibiar su cuerpo.

V



En el Museo de las Conceptas, noviembre de 2016, de izq. a der., de arriba abajo: César Eduardo Carrión, Ana Cecilia Blum, Lanner Díaz, León Félix Batista, Jesús David Curbelo, Mara Pastor, Siomara España, Aleyda Quevedo y María Auxiliadora Álvarez



Casas de Cuenca, calles Juan Jaramillo y Hermano Miguel, noviembre de 2016. Foto: León Félix Batista

* **León Félix Batista** (Santo Domingo, República Dominicana, 1964). Escritor, editor y traductor. Ha publicado nueve libros de poesía y uno de ensayo, con varias reediciones en diez países distintos. Ha sido director de la Editora Nacional y del Festival Internacional de Poesía de Santo Domingo. En 2021 obtuvo el Premio Nacional de Poesía de su país.