



COLOQUIO
CON LA CULTURA Y
LAS ARTES

Gabriela Rivadeneira Crespo, *Los Guandos* (de la serie *Especies de espacios*), escritura manual sobre pared, montaje sonoro 4K en bucle, sal en grano, 2023. Escuela Central



«LA FUNCIÓN DE LA LITERATURA Y DEL ARTE ES LA OPOSICIÓN ANTE EL PODER»

[ENTREVISTA A FRANCISCO PROAÑO ARANDI POR GUILLERMO GOMEZJURADO]

10 de noviembre de 2023, 11:00, Biblioteca «Hernán Malo», Universidad del Azuay

Descubrí la obra de Francisco Proaño en un puesto de libros usados cercano a la Hermano Miguel, cuando todavía estaba en el colegio. En particular, recuerdo la impresión que me dejaron sus personajes angustiados, perdidos en espacios asfixiantes y laberínticos, algunos tan parecidos a los que encontraba o entreveía, con frecuencia, cuando iba al centro: casonas con patios interiores, librerías de viejo, conventillos, sitios con olor a encierro.

Conocí al autor tiempo después, en el 2014, durante una serie de conversatorios sobre literatura ecuatoriana que se dieron en Cuenca. Pero tuvieron que pasar algunos años hasta que —gracias a una beca de la Universidad Andina Simón Bolívar— pude leer con detenimiento su obra y realizar algunas anotaciones sobre una narrativa que no ha dejado de sorprenderme.

La presente entrevista —de la que ahora se presenta un fragmento— tuvo lugar en dos tiempos: en una cafetería cerca del Parque La Carolina, en Quito, en diciembre de 2021, y continuó de modo virtual, un par de días después. La cesión fotográfica se realizó en la Biblioteca de la Universidad del Azuay, el 10 de noviembre de 2023.

FRANCISCO EN MICRO

Francisco Proaño Arandí nació en Cuenca, en 1944, pero su infancia y adolescencia transcurrieron en Quito, ciudad donde reside. Es novelista, cuentista y ensayista. En los años sesenta fue parte del grupo «Los tzántzicos» y cofundador de la revista *La bufanda del sol*. Es autor de los libros de cuentos: *Historias de disecadores*, *Oposición a la magia*, *La doblez*, *Historias del país fingido* (Premio Joaquín Gallegos Lara) y *Elementos dispares*, y de las novelas *Antiguas caras en el espejo* (Premio José María Lequerica), *Del otro lado de las cosas*, *La razón y el presagio*, *El sabor de la condena*, *Tratado del amor clandestino* (Premio José María Arguedas de la Casa de las Américas y finalista del Premio Rómulo Gallegos), *Desde el silencio* y *Ceremonia de pólvora*. Hizo una larga carrera en el Servicio Exterior. Actualmente se desempeña como secretario de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.

GGQ: En 2022 se cumplirán cincuenta años de la publicación de *Historias de disecadores*. En retrospectiva, ¿cómo ve usted el desarrollo de su biografía literaria?

FPA: Ese libro, con todas sus vacilaciones, lo publiqué porque sentía que en varios de sus textos podía reconocer un estilo acaso ya personal y unos temas que, de alguna manera, se me imponían. Íntimamente, se trataba de una liberación, luego de una infinidad de lecturas de escritores que me marcaban y quizás obsedían, y de cuya forma de escribir era necesario alejarse para encontrarme con un estilo propio. En retrospectiva, aquello me parece muy significativo, ya que en mis obras posteriores hay una profundización de esas premisas escriturales y temáticas iniciales. Refiriéndome a su pregunta, creo que se producen dos tiempos en el devenir de mi quehacer literario: uno, primigenio, que podría calificar de situacional, en el cual lo prioritario parece ser el abordaje, moroso y detenido, y desde todas las perspectivas posibles, a una determinada situación. Mucho más tarde, el estilo se aliviana, se amplía hacia otros temas distintos a los que informan mis producciones más tempranas, como la novela *Antiguas*

caras en el espejo, los cuentos de *Oposición a la magia* o los de *Historias de disecadores*.

GGQ: En una entrevista que le hace Alejandro Moreano he leído que a los 13 años, en el colegio, usted ya era el escritor del grupo. ¿Cómo sostener la escritura, la vocación del narrador en un país como este? ¿Cuál ha sido el ánimo o disposición para mantenerse en la escritura?

FPA: Su pregunta me hace recordar el libro *La poesía ignorada y olvidada* del escritor colombiano Jorge Zalamea. En esa obra, Zalamea sostiene un axioma: «en poesía no existen pueblos subdesarrollados». Lo cual es cierto y, además, fácilmente extrapolable a la narrativa y a todos los géneros artísticos, excepto tal vez al cine que, a más de arte, es una industria y exige recursos económicos, y digo «tal vez» porque la creatividad estará siempre allí, aun cuando fuere en potencia. Por ello, siempre habrá una literatura, y acaso más «en un país como este», donde las falencias y las iniquidades provocan multiplicidad de respuestas, inclusive artísticas.

GGQ: Me imagino que debido a su carrera diplomática, gran parte de su vida la pasó fuera de Ecuador. ¿Qué representó esa experiencia para su escritura? Con esto, evidentemente, no hablo del hecho de tener cierta experiencia cosmopolita que, en su literatura, creo, me parece secundario. Me refiero, más bien, al hecho de que, quizá esta experiencia hizo que usted escribiera en una soledad mayor que la de sus coetáneos ecuatorianos

FPA: Me parece que la experiencia diplomática no ha incidido ni en mi escritura ni en mis temas. Como usted anota, ha sido algo secundario. Lo realmente determinante es aquello que viene del pasado, quizás de la infancia: una ciudad singular, Quito; un sector social, la clase media y todos sus prejuicios, mitologías cotidianas, la represión interna; una época, el velasquismo; la impronta histórica y sociológica. Todo ello, metafórico en episodios y personajes, en ambientes que se retratan, en estados de ánimo. Usted alude a la soledad.



Francisco Proaño y Guillermo Gomezjurado en la biblioteca «Hernán Malo» de la Universidad del Azuay

Yo creo que a la hora de escribir, todo creador se refugia en su soledad. Por otro lado, siempre pude estar en contacto con mis colegas de generación. Y si bien el quehacer diplomático me ha llevado de aquí allá, siempre existe el regreso a la patria, en un eterno retorno.

GGQ: Con relación a su biografía literaria, desde mi perspectiva, hay una unidad bastante evidente en su obra —tanto en temas, estilo, morosidad descriptiva— hasta *Del otro lado de las cosas*, novela de 1993. Sin embargo, en 2003, con la publicación de la novela *La razón y el presagio* y el libro *Historias del país fingido*, considero que usted marca un punto de giro, una ampliación del territorio, tanto de los espacios en que ubica sus narraciones como en cierto aligeramiento de la prosa. ¿Sentía la necesidad de incursionar en nuevas posibilidades narrativas o buscaba llegar con mayor facilidad al lector?

FPA: Me agrada esa alusión a los títulos de dos novelas de Michel Houellebecq, el gran irreverente de la actual literatura francesa: *El mapa y el territorio* y *Ampliación del campo de batalla*. Creo que ese giro en mi narrativa fue más bien inconsciente, pero real y sin tomar en cuenta al lector. Me parece que pese a ese giro, las temáticas,

en el fondo, son las mismas; a veces tengo la impresión de escribir siempre sobre el mismo tema y, aunque alivianada la prosa, hay también una recurrencia de ciertas técnicas: personajes que escriben diarios íntimos, por ejemplo, testimonios, memoriales, etcétera.

GGQ: Esta última pregunta se la hacía también porque ya hacia los noventa hay varios escritores de su generación que, sin dejar motivos ya tratados en sus propias obras, acuden a otros repertorios, jugando con géneros que no solo rebasan el realismo, sino lo ponen en cuestión. No digo que antes no lo hicieran, pero creo que es un momento en el que muchos coinciden en buscar nuevos registros de escritura. Por ejemplo: en 1989, Ubidia publica *Divertinventos*; en 1994, Éguez publica *Cuentos fantásticos*; en 1995, Jorge Dávila publica sus *Cuentos breves y fantásticos*... ¿Qué pasa en los años noventa?

FPA: Creo que frente al realismo social de denuncia, la generación de los sesenta se planteó la posibilidad de un realismo abierto, o nuevo realismo como lo denominó Miguel Donoso Pareja. Con esa premisa era posible la aparición de nuevos subgéneros y tendencias, factibles de producirse también en el contexto de una experien-

cia evolutiva y cambiante en la obra de cada escritor. No podemos olvidar que en la propia generación del 30, en el seno del realismo social ecuatoriano, empezaron a darse, acaso muy temprano, intentos y aproximaciones críticas hacia la búsqueda de vertientes diversas: Alfredo Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta, el propio José de la Cuadra. No podía esperarse menos en un momento en que se planteaba la adhesión a una suerte de realismo crítico o abierto.

Creo también en la influencia de contextos literarios provenientes del exterior, de América Latina y del mundo.

Por otro lado, si me permite, yo quisiera relativizar aquello del género fantástico. Es posible que en los textos de Jorge Dávila haya una voluntad de explorar lo fantástico, creando seres y episodios sin ligamen con lo real, invenciones que sustentan un mundo otro. Pero, en mi caso, y quizás en el de Ubidia o Égüez, lo fantástico guarda siempre, o casi siempre, un cordón umbilical con la realidad, convirtiéndose, más bien, en metáfora de esta o en una revisión de lo real, irónica y hasta paródica.

GGQ: Ya que le he tocado el tema de la literatura fantástica... Sin que su obra pueda leerse como literatura de género, en gran parte de su narrativa hay un cierto uso de elementos propios del fantástico que me parece muy interesante. Muchos de sus cuentos, por ejemplo, presentan eventos insólitos, desestabilizan aquello que convencionalmente denominamos lo real. ¿Cómo ve el uso de ciertos elementos fantásticos en su narrativa?

FPA: Usted alude bien a lo insólito. Esta es una categoría que, con frecuencia, nos acosa en la vida cotidiana. Con mayor razón, creo, cobra carta de naturalización en la obra de ficción. Cosas que tienen que ver con la intuición, con el subconsciente, con lo extraño (e insólito) de la realidad. La realidad es una caja de sorpresas a veces terribles, como podemos observar en el «extraño» mundo que vivimos en esta tercera década del siglo XXI.

GGQ: En muchos de sus textos hay una recurrencia por capturar a los personajes en sus gestos, en sus rictus... esto, por momentos, ralentiza la narración, provoca ciertos efectos que uno no puede dejar de pensar en la pintura, en lo que aprehende y logra contar la pintura a partir de una postura o un gesto. ¿Cree que es en los gestos donde se intuyen rasgos en los que, digamos, se puede ver, o suponer el otro lado de los personajes, la fisura de sus máscaras?

FPA: Siempre me ha parecido, quizás de modo intuitivo, que la verdad de un personaje puede ser revelada justamente en el rictus, o en el gesto, como usted subraya. Mis personajes —en general, o quizá todos— no son retratados con señales que a la final son irrelevantes: el vestido, la moda, los rasgos físicos. Pocas veces, creo que nunca, cuando una mujer aparece en el decurso de la historia, la califico de bella o de lo contrario. Lo que me ha interesado siempre es lo verdaderamente humano o inhumano, lo que es dable encontrar en eso precisamente: el rictus, o lo que transcurre y revela en su discurso interior, si lo hay.

También son aprendizajes en el arte como bien anota usted, en varias instancias de mi narrativa reproduzco en palabras la escenografía de algunas pinturas famosas, algo que creo solo podría ser descubierto por un lector extremadamente avisado. Me animo a recordar algunos de esos cuadros traducidos al lenguaje escrito en ciertos textos: *El grito* de Munch, *Las meninas* de Velázquez, *La visita* de Kingman, *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco. Se trata, sin duda, de un juego intertextual y, tal vez, de nada más.

GGQ: En sus textos, el pasado suele cumplir un rol fundamental en la vida de los personajes. El pasado, en varias de sus novelas o relatos, es fuente de descubrimientos escabrosos, de secretos terribles que, en muchos casos, alienan al protagonista, pero en otros casos lo obligan a salir a la aventura, a buscar la memoria del padre, a intentar descubrir algo que les ayude a descubrirse a sí mismos. Es más, muchos de sus personajes heredan un pasado familiar infame, que pesa. ¿Qué significa para usted re-leer el pasado, asumirlo, heredarlo?

E

FPA: Bueno, es evidente que el pasado suele gravitar de un modo decisivo en el comportamiento de las personas. Se dice, según ciertos analistas, que el entorno vivido hasta los cinco años es determinante en la formación de la personalidad. Lo creo posible, si bien en el curso de la existencia se darán otros factores susceptibles de modificar aspectos de la estructura psíquica. Pero la infancia estará siempre allí, aun si no se la recuerda de manera consciente. Conozco casos patéticos de desórdenes de la personalidad relacionados fundamentalmente con la figura del padre, con su brutalidad o su resistencia a reconocer las posibilidades del hijo, circunstancias que llevan a la frustración, a la paranoia.

Por otro lado, la figura del padre será siempre una metáfora del poder, porque es, a la vez, el poder en sí mismo. Si estamos hablando del arte, territorio que no se puede comprender sin el ejercicio de la libertad, en conflicto siempre con el poder —esa entelequia—, se puede entender la constante apelación a esa figura casi mítica: la necesidad de su búsqueda o, al revés, su execración, cuanto también el miedo, el terror, a veces. Creo que la función de la literatura y del arte, en general, es la oposición ante el poder, ante todo poder, con las armas que le competen: la metáfora, la ironía, lo que fuere.

GGQ: Y en cuanto al espacio... Como es sabido, muchos de sus textos tienen como escenario casonas antiguas de Quito, ¿qué importancia tiene para usted el espacio en su obra?

FPA: Por un lado, no creo que sea casual esa obsesión por lugares propios de esta ciudad específica, Quito, si se tiene en cuenta que mi infancia transcurrió precisamente en una vieja casa del Centro Histórico, en el seno de una familia de clase media y en un momento del devenir político signado por la figura omnisciente de Velasco Ibarra. En el cuento «Los otros», escrito en 1970 —año en que Velasco se proclamó dictador— traté de indagar en esa realidad.

En un ensayo titulado «La ciudad como sombra» hablé de ello, pero no dejé de subrayar que la ciudad es también el pretexto, el marco, la escena, el camino por el cual tratamos de desentrañar los niveles que la convierten en lo que es: una construcción humana, un laberinto de contradicciones humanas. Finalmente, la ciudad será también una suerte de sombra inclinada sobre el escritor que ha sido elegido por ella, o que él ha elegido, determinando su sintaxis, sus temáticas.

GGQ: Aparte de su obra narrativa, usted ha realizado una considerable labor crítica. Ha colaborado, por ejemplo, en la Biblioteca Básica de Autores Ecuatorianos, dirigida por Juan Valdano, ¿cómo ve usted su labor como crítico?

FPA: Nace, creo, de un profundo interés por compartir criterios sobre determinadas obras, tendencias o autores. También por coadyuvar en proyectos, como el que usted señala, para difundir más nuestra literatura, aunque, lamentablemente, «no estarán todos los que deben estar», me imagino.

En el fondo, la labor crítica es parte del proceso creativo, un ademán de simpatía hacia otros autores o una forma de explicarse lo que ha leído; quizá de confrontar posiciones o de invadir, vicariamente, terrenos propios del trabajo de los investigadores especializados, aquellos que encuentran en el texto vetas insospechadas incluso para el propio autor, como sucede con críticos como usted, por ejemplo.

TRAMAS DE LO URBANO / ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

VIOLENCIAS QUE ANTECEDEN A LA VIOLENCIA

Gabriela Eljuri Jaramillo*

Hoy es nueve de enero, debía dedicar estas horas de la noche a *Coloquio*; había esbozado algunas ideas, hablaría sobre la ciudad, el arte y la Bienal de Cuenca. Hoy ya no consigo escribir sobre el arte, decido escribir sobre el país que, en un suspiro sostenido, se nos ha develado nuevamente. Tras una noche de terror, el día no llegó a amanecer; una nueva crisis carcelaria se expandió hacia las calles y, junto al caos, se declaró Conflicto Armado Interno que, en palabras del presidente, se traduce en Estado de Guerra.

Escojo escribir sobre algunas reflexiones que van y vienen, tejidas con sentires de otros momentos de nuestra historia reciente. Confieso que la realidad, en sus condiciones coyunturales, políticas y geopolíticas, me resulta ilegible e indescifrable, salvo algunas intuiciones aún difusas. Hoy, no logro leer el país en toda su complejidad, ni mirar con certeza las manos que tiran los hilos del telón y de las marionetas.

No obstante, no puedo dejar de pensar en los rostros de los jóvenes apresados esta tarde, y una y otra vez me vuelve a la mente uno de los videos que circularon desde la cárcel de Turi; allí, uno de los presos decía: «A nosotros nos amenazan con Estado de Excepción; no nos intimidan, porque a la final nosotros ya estamos muertos. Como decimos: estamos regalados... No tenemos nada que perder».

C

Entre las personas apresadas hoy no vimos políticos, narcogenerales, policías ni jueces, tampoco capos de las bandas. Vimos jóvenes; sus rostros son mostrados con claridad y, sin embargo, no tienen nombre. Son los nadie, los incontables, los condenados de la tierra, los que habitan en el mundo cortado en dos y en la ciudad de rodillas a la que se refiere Frantz Fanon, aquella en la que «se nace en cualquier parte, de cualquier manera [y] se muere en cualquier parte, de cualquier cosa» (1983, p. 19); aquellos que, según Galeano, «cuestan menos que la bala que los mata» (2010, p. 59).

Se dice que son carne de cañón; los que ponen la vida y el cuerpo. Y no dejo de pensar que, posiblemente, rodean la edad de mi hija. No tienen nombre, pero sí rostro; su fenotipo los delata. Son casi niños, y encarnan el horror. Son jóvenes marginados de las fronteras internas y externas. Y son, principalmente, jóvenes racializados, cuyos rostros sin nombre, sin historia, se convierten en la imagen mediática del conflicto, profundizando aún más la estigmatización social.

¿Qué quiere decir «nosotros ya estamos muertos»? ¿Qué vacíos llena el crimen organizado en estos jóvenes? Creo, una vez más, que es preciso mirar las violencias que anteceden a la violencia que hoy nos horroriza, y preguntarnos ¿a qué violencias del Estado y de la sociedad son sometidos estos jóvenes reclutados por las estructuras narcodelictivas?, ¿cuáles son las vulnerabilidades que los vuelve presa fácil del reclutamiento?, ¿cómo se construye la marginación en tanto forma primera de violencia?

Estos jóvenes, sin negar sus responsabilidades, son víctimas de la incapacidad de los gobiernos para solucionar los problemas estructurales de la sociedad, de la profundización del modelo neoliberal y un sistema económico que ha privilegiado el individualismo y la competencia, junto a imaginarios nocivos de éxito y reconocimiento, en detrimento de los tejidos sociales que cuidan la reproducción de la vida. A la escasa o nula inversión social se suman el desempleo y la precariedad laboral. Estos problemas tocan fondo en los barrios pobres, allí donde la falta de oportunidades, el hambre, la violencia intrafamiliar, la construcción de masculinida-

des tóxicas, la desesperanza por el futuro y la violencia cotidiana de la estigmatización son el pan de cada día.

«Nosotros ya estamos muertos» es una frase que debería incomodarnos, avergonzarnos e indignarnos, ya que estos jóvenes también son víctimas de aquello que Achille Mbembe ha denominado necropolítica; pues, la noción de biopoder, ampliamente estudiada por Foucault, es insuficiente para entender las formas recientes y actuales de sumisión de la vida al poder de la muerte. Según Mbembe, hoy numerosos sectores de la población son sometidos a «mundos de muerte» o al estatus de «muertos vivientes» (2011). Estos jóvenes con rostro, pero sin nombre, son los muertos que no cuentan, porque en vida sus cuerpos tampoco importan.

¿Cómo muchos jóvenes sometidos a violencias diversas llegan a encarnar la posibilidad de su propia muerte? En contextos en los que se puede morir en cualquier momento se produce la banalización de la vida y de la muerte; la vida del otro importa poco, porque la vida propia no vale nada. En mundos de muerte ¿cómo se construye sentido en los jóvenes?, ¿cómo las violencias aterrizan en sus cuerpos y en sus subjetividades? ¿Cómo las reglas del sistema, el contagio, las jerarquías o el deseo de ascenso construyen la ética del bien y del mal, o la banalidad del mal estudiada por Hannah Arendt?

Estos jóvenes son invisibilizados por un Estado cada vez más punitivo y menos garante del bien común. Un Estado que, frente a la inseguridad, ha tenido como única receta convertir, como señala Agamben, al estado de excepción en paradigma normal de gobierno (2020), limitando los derechos de las personas y disfrazando, con la militarización, la incapacidad de emprender medidas estructurales para la solución de la crisis.

Recuerdo que en agosto del año pasado, con el nudo en la garganta por el asesinato de uno de los candidatos presidenciales del Ecuador, yo llegaba a Lima. En el recorrido desde el aeropuerto hacia la estación de buses, al mirar las zonas pauperizadas del Callao, San Martín de Porres y Caja de Agua, recordaba Ciudad Bolívar en Bogotá y Ciudad de Dios en Río de Janeiro, y en Gua-



Leo Moyano, *Coleccionista nocturno*, plumilla, tinta china, óleo, mineral y acrílico sobre sillas intervenidas, 2020. Cortesía del artista

C

yaquil. Horas después seguía pensando en esos paisajes de la miseria y me preguntaba en qué mundo creíamos que vivíamos. ¿Qué país inventamos en nuestro imaginario si la marginación y la inequidad están enraizadas en nuestra historia colonial y republicana? ¿Qué nos hacía pensar que la desigualdad, la miseria y la concentración absurda de la riqueza no nos iba a estallar en la cara? ¿Qué nos hacía creer que seríamos eternamente una isla de paz y una excepción entre los Sures del mundo? Ese día pensaba que mientras existan ciudades fracturadas, con los contrastes entre Ciudad Bolívar y Los Rosales, Caja de Agua y Miraflores, o El Guasmo y Samborondón, la paz y la democracia serán una entelequia.

Me pregunto, ahora, ¿cómo es la vida de los jóvenes en los cinturones de miseria? ¿Cómo se vive en los asentamientos precarios donde se encuentran los mayores índices de pobreza, segregación, hacinamiento y servicios básicos insatisfechos? Allí, el Estado es ausente, y cuando llega, llega para reprimir y castigar. ¿Cómo se vive en esos lugares que solo miramos de pasada cuando vamos de vacaciones a la playa, o cuando nos trasladamos de los aeropuertos de las grandes ciudades a las zonas turísticas? ¿Cómo se construyen los jóvenes en la ciudad partida?, ¿qué alternativas les ofrece el Estado y la sociedad para que no sean presa del crimen organizado?

Nos sorprende la realidad, como si hubiese llegado sin aviso. Nos habíamos acostumbrado a no ver. Los jóvenes que nos muestran los medios de comuni-

cación, como rostro visible y estigmatizado de la crisis, son los jóvenes históricamente invisibilizados y negados por la sociedad. No los miramos cuando mendigan en la calle, cerramos las ventanas cuando hacen malabares o limpian parabrisas en una esquina, nos encerramos en urbanizaciones amuralladas de espaldas al mundo, planificamos ciudades fragmentadas y privatizamos los espacios públicos. Y hoy, cuando la violencia nos toca a la puerta, nos preguntamos cómo llegamos a este punto, olvidando que la desigualdad y la marginación son el caldo de cultivo de todas las violencias.

La realidad nos llama a reflexionar sobre el mundo fragmentado que vivimos, sobre las heridas y grietas profundas que anteceden a la actual violencia. Es preciso hablar y visibilizar las violencias históricas y estructurales; de lo contrario, lo que hoy hemos visto se presentará una y otra vez, y no habrá estado de excepción que pueda contenerlo. La violencia es multicausal y es sistémica.

Desde nuestro lugar, la academia, debemos reflexionar sobre los temas ausentes en los «sentidos comunes» de la discusión ciudadana; tenemos la responsabilidad ética y política de propiciar la reflexión crítica sobre las bases estructurales, de índole político, económico, social y cultural que sostienen la violencia y que subyacen la participación de los jóvenes en ella. Urge recuperar los tejidos sociales e imaginar nuevas formas de convivencia; los tiempos que vivimos nos llaman al compromiso con la justicia social y el cuidado colectivo.

Referencias

- Agamben, G. (2020). La invención de una pandemia. En G. Agamben, S. Zizek, J. L. Nancy, F. B. Berardi, S. López Petit, J. Butler, et al. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (pp. 17-19). ASPO.
- Fanon, F. (1983 [1961]). *Los condenados de la tierra. Prefacio de Jean-Paul Sartre* (Séptima ed.). (J. Campos, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Galeano, E. (2010 [1989]). *El libro de los abrazos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica y sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina.

* **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 TRUCULENTA HISTORIA DEL «TRUCUTÚ»

Oswaldo Encalada Vásquez*

El dibujante norteamericano Hamlin comenzó a publicar, en el año 1932, una tira cómica titulada *Alley Oop* (nombre pronunciado como *Ali U*), que se mantuvo hasta el año 1971. *Alley Oop* era un cavernícola que vivía con dinosaurios (sin que importe el anacronismo). Junto a él estaba un personaje llamado «el rey Guz Guzigú». El reino se llamaba «Mu» (en inglés, Moo).

Esta tira cómica fue traducida al español como *Trucutú*. Creemos que en esta palabra hay dos elementos significativos que pueden ser fácilmente visualizados. El primero tiene que ver con la palabra «truculento» (del latín *trux-trucis*), que significa, originalmente, «duro», «que asusta», «amedrentador». El segundo elemento tiene que ver con una apreciación subjetiva del usuario de la lengua. Ya hemos visto que en esta tira cómica la vocal «u» (de *Alley Oop*) está usada en otros casos. Lo mismo debió haber pensado el traductor que pasó del inglés al español. En «Trucutú» está presente la terminación «tu», así como ya salieron «gu» y «mu». De modo que este componente, consonante (*t-g-m*) más una «u», parece haber conformado una especie de sufijo para señalar a los pobladores del paleolítico. En el nombre inglés también aparece este elemento, en *u* (*Oop*).

C

Sobre eso de que el personaje llamado Trucutú pueda parecer amedrentador, solo falta ver su contextura. Es un hombre muy fuerte y musculoso.



Trucutú, en la portada de la revista *Domingos Alegres*, Editorial Novaro, Ciudad de México, c. 1975

Un paréntesis cognitivo

Una de las formas básicas y comunes para acceder al conocimiento es ir de lo conocido para entender lo desconocido.

Una de las leyes del aprendizaje dice que los seres humanos aprendemos las cosas desconocidas a partir de las conocidas. Para aprender una palabra en un idioma desconocido necesitamos relacionarla con una palabra conocida o con una acción, elemento o cualidad que podamos identificar. El aprendizaje es significativo cuando puede estar ligado a elementos conocidos. Enganchamos los conocimientos nuevos a los que ya tenemos en nuestra mente. Así formamos cadenas de conocimientos que van de lo conocido a lo desconocido. (<https://escuelasabatita.app/comparte/2012/t1/I01/tema1>)

Segundo momento

La palabra «Trucutú», allá por los años setenta del siglo pasado, empezó a ser usada para designar un vehículo antimotines, de esos que usaba la Policía para disolver las manifestaciones violentas.

Un testimonio lexicográfico así lo atestigua:

De una página del diario quiteño *El Comercio*, de abril 14 de 2019, obtenemos lo siguiente: **Trucutú**: El Dr. Córdova en su *Diccionario de ecuatorianismos* lo define como el vehículo policial reforzado que se usa para control de desórdenes callejeros. El *Diccionario de americanismos* marca esta grafía como ecuatorianismo y detalla que es un vehículo cisterna, blindado y acondicionado con mangueras de alta presión, que usa la Policía para dispersar manifestaciones lanzando chorros de agua. Se lo conoce como un carro antimotines que se emplea para ayudar a la fuerza pública a controlar el orden en las calles. Por otro lado, *Trucutú* también es una tira cómica de cavernícolas creada en 1932 en EE. UU., con

el nombre original de Alley Oop. (<https://www.pressreader.com/ecuador/el-comercio-ecuador/20190414/282136407799211>)

¿Cómo es que pasó el nombre del personaje paleolítico a designar un vehículo antimotines?

Nos parece que la historia es algo compleja y tiene que ver con esa capacidad de explicar lo desconocido por lo conocido:

Hacia los años setenta, Brasil comenzó a fabricar un vehículo militar llamado «urutú» (que, en las lenguas de la familia tupí, extendidas por Brasil, designa a una clase de serpiente cascabel), que luego fue importado a varios países latinoamericanos, entre ellos, Ecuador. En los países donde había dictaduras militares, estos vehículos fueron usados como antimotines, y de «urutú», que era palabra desconocida, se pasó, de un salto, a relacionarla con el personaje «Trucutú». De modo que en la designación del vehículo está presente toda una historia compleja y significativa de los procesos mentales que viven las palabras en boca de los usuarios.

Sin embargo, todavía quedan asuntos pendientes en este tema: y es que junto con los hechos netamente lingüísticos y de transformación de las palabras y los conceptos, tenemos que observar que la nueva realidad designada por el término «trucutú» resulta un notable acierto en la analogía de la realidad descrita. Si se compara un vehículo ordinario con uno del carácter de antimotines, se puede ver que este último parece algo prehistórico, muy fuerte, amedrentador (tal como era el concepto de «truculento»), lleno de fuerza, grande. Este hecho debió haber pesado (también) de manera decisiva para dar el nombre a este vehículo.



El vehículo «urutú» original, un trucutú de los años ochenta y un actual

C

Esta posibilidad de explicar lo desconocido por lo conocido se presenta también, con cierta frecuencia, en otras palabras. Veamos tres casos:

La ciudad mexicana de Cuernavaca, en su composición parece tener dos elementos: «cuerna» (cuerno) y «vaca», algo así como «cuerno de vaca»; pero la designación original es totalmente diferente, y nada tiene que ver con el nombre españolizado. En náhuatl, el nombre *Kwawnawak* significa «al lado del bosque». De ahí viene «Cuernavaca».

El segundo ejemplo lo tomamos del *Diccionario de autoridades* (1726-1739), y se trata de la palabra «amarillo». Esto es lo que dice el lexicón oficial más antiguo del español:

amarillo. adj. Colór que imita al de el oro quando es subido, y à la flor de la retáma quando es baxo y amortiguádo. Covarr. dice que es voz compuesta del artículo arábigo *a*, y de la voz griega *marillo*, que vale tanto como languído, ò fuego que no resplandéce. Es colór infeliz por ser el de la muerte, ù de la larga y peligrosa enfermedad.

Covarrubias tenía muy cerca de su cultura el griego (lo conocido) y por eso piensa que en «amarillo» está presente el sufijo griego de privación «a»; pero no es así. La palabra «amarillo» es una derivación, en diminutivo, del latín «amarus», que significa amargo.

Y para finalizar este recorrido por entre seres paleolíticos y antediluvianos, nos parece adecuado traer a la mente lo que ocurre en *Don Quijote* (segunda parte, capítulo XXIX), cuando Sancho Panza se explica lo desconocido mediante lo conocido por él:

...y si yo tuviera aquí un astrolabio con que tomar la altura del polo, yo te dijera las que hemos caminado: aunque o yo sé poco o ya hemos pasado o pasaremos presto por la línea equinoccial, que divide y corta los dos contrapuestos polos en igual distancia.

—Y cuando lleguemos a esa leña que vuestra merced dice —preguntó Sancho—, ¿cuánto habremos caminado?

—Mucho —replicó don Quijote—, porque de treientos y sesenta grados que contiene el globo del agua y de la tierra, según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad habremos caminado, llegando a la línea que he dicho.

—Por Dios —dijo Sancho—, que vuesa merced me trae por testigo de lo que dice a una gentil persona, puto y gafo, con la añadidura de meón, o meo, o no sé cómo.

Rióse don Quijote de la interpretación que Sancho había dado al nombre y al cómputo y cuenta del cosmógrafo Ptolomeo.

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

C

LOS DÍAS PASADOS / CAPÍTULOS SECRETOS DE LA CULTURA CUENCANA

UN ESLABÓN GENERACIONAL

Marco Tello*

Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo.

BORGES, «Ulrica»

Había nacido en Turi, en una propiedad contigua a la propiedad indígena, lo que hacía necesario hablar el idioma nativo. De la madre recibió las primeras lecciones. Niños indígenas fueron sus amigos de infancia, con quienes se entendía en la lengua del antiguo imperio incaico. Adolescente aún, había aprendido francés de una tía monja. Estudió, por supuesto, y se graduó de abogado. Manejaba el inglés; leía a los clásicos griegos y latinos en la propia lengua. Ejerció la docencia en la escuela «Luis Cordero» y, después, en el colegio «Benigno Malo», donde enseñaba francés. En la vejez recitaba de memoria a Verlaine: *Les sanglots longs des violons de l'automne...* Sin salir de la ciudad, excepto un corto tiempo en Quito, la lectura le proporcionó visión universal. Los conocimientos lingüísticos le dieron autoridad para traducir al quichua el *Apocalipsis* de San Juan (1935); *El cantar de los cantares* de Salomón (*Taquicunata Yallicta*, 1947); los poemas *Retorno a los Padres* de Jacinto Cordero Espinosa (*Yaya Cunaman Cutishpa*, 1947); *Boletín y elegía de las Mitas* de César Dávila Andrade (*Mita Tarja Huqillapish*, 1968),



Retrato de Manuel Muñoz Cueva por Alejandro Beltrán, óleo sobre lienzo, c. 1972. Colección Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay

Entre los recuerdos de la infancia evocaba el modo de ser del pueblo indígena, sus mitos, leyendas y paisajes; grupo humano subyugado, capaz de obrar con la mayor nobleza o de caer en la abyección. Solidario con los desposeídos, asumí una postura ideológica que devino en la fundación del Partido Comunista de Cuenca (1947), provocando la airada reacción del conservadurismo provinciano. Sin embargo, recibió el entusiasta respaldo de los jóvenes intelectuales recién congregados en el grupo Elan. Celebraba con ellos la «Fiesta del Chumal», en evidente parodia a la Fiesta de la Lira. Fue un eslabón generacional en el proceso de la cultura comarcana. Junto a él estuvieron, entre otros, Jacinto Cordero Espinosa, Eugenio Moreno Heredia y Efraín Jara Idrovo, su exalumno de escuela, quien lo tuteaba.

Fue, asimismo, el temprano iniciador del realismo social en la literatura azuaya con varios relatos publicados por entregas en diarios locales entre 1924 y 1925, que se recopilaron, seis años después, en el libro *Cuentos morlacos*, editado en la imprenta del colegio «Benigno Malo». Publicar en periódicos equivale a no haber publicado, sostenía. Son cuentos que denuncian, testimonian y pintan el paisaje. Por razones de espacio, haremos referencia solo a dos textos, el uno acerca de la idiosincrasia indígena; el otro, del mestizaje campesino.

Juanchito, personaje principal en «El solitario», cortejaba a Manuca; ella le correspondía. El patrón, que ya había cobrado a la doncella la primicia, apoyaba el matrimonio. Pero un indio sombrío, Baltico, asesino de su mujer, también la pretendía y se adelantó a pedir la mano. El patrón se opuso tenazmente y se fijó la fecha para la boda con Juanchito. Se pondría ella muy elegante, pollera sobre pollera. Baltico, enfurecido, amenazó: «¡Ricuzhunmi!» (¡Ya lo veremos!). El martes de Carnaval lo celebraban en Quingeo, con el juego del Pucara, al que estaba invitado Juanchito. Sin que mediara invitación, asomó Baltico, acechante. Se armó la fiesta. Entre pífanos, bocinas, gritos, los jugadores bebieron trago con pólvora antes de comenzar la lucha. Se trataba de herir y enredar al contrario con la guaraca, que para ello tenía bolas de plomo y piedras en el extremo. Fue

el arma con que Baltico acometió a Juanchito aprovechando la algarabía. Lo arrastró luego hasta la cima y lo desbarrancó. Dos meses después, Baltico se casó con Manuca. Estaba tan bella que el patrón no disimulaba su deseo. Baltico vigilaba; oyó en la quebrada el silbo del solitario, ave oscura de cola blanca, cuyo canto en el imaginario indígena significaba adulterio. No esperó más. Invitó a Manuca a cosechar papas en el cerro. Ni bien entraron en la choza, le reventó de un golpe los labios, la desnudó, la ensilló, la hirió con la espuela y, por fin, sacó del fogón el freno incandescente y le acomodó el bocado de hierro. A la madrugada, cerró la puerta y se fue. La piltrafa humana tuvo aún quienes la codiciaran: los cuervos, finaliza el relato. Así mató el indio Benigno Jaigua a su mujer, hace treinta años, aclara en una nota el autor.

«Ánfora rota» cuenta los amores de Rosalía y Benjamín, hijo del Teniente Político. Primos, de la misma edad, se lucieron actuando en la fiesta de la Virgen de los Dolores, patrona del poblado. Ambos fueron enviados a estudiar en la ciudad. Benjamín, alumno muy aprovechado; ella, desmotivada por la discriminación. De vuelta a la aldea se juraron amor eterno; subieron a la colina y enterraron un *huallo* (cántara de chicha) con la promesa de abrirlo el día de la boda. Pacho, hermano mayor del novio, también la cortejaba. Además, los planes de Jiménez —el Teniente—, eran otros. Quería que su hijo estudiara para sacerdote, «suprema aspiración del arribismo campesino». A pesar de la resistencia, le obligó a entrar en el Seminario. Benjamín sobresalió de nuevo por su capacidad; pero la víspera de tomar el hábito se fugó. Regresó al campo y, cuando estaba con Rosalía, el Teniente lo sorprendió. Después del brutal castigo, lo ató a la cabalgadura y lo devolvió al Seminario. Benjamín culminó su formación y recibió el orden sacerdotal. Al año siguiente retornó y fue bien recibido durante una nueva fiesta de la Virgen. En el sermón hizo una velada referencia a los padres que truncan la felicidad de los hijos. El reencuentro con Rosalía fue conmovedor; el sacerdote se esforzó para no deshacerse en llanto. Al día siguiente se vio forzado a celebrar el matrimonio de Pacho con Rosalía. Aún dominado por el rencor, Pacho subió a la colina, desenterró la cán-

C

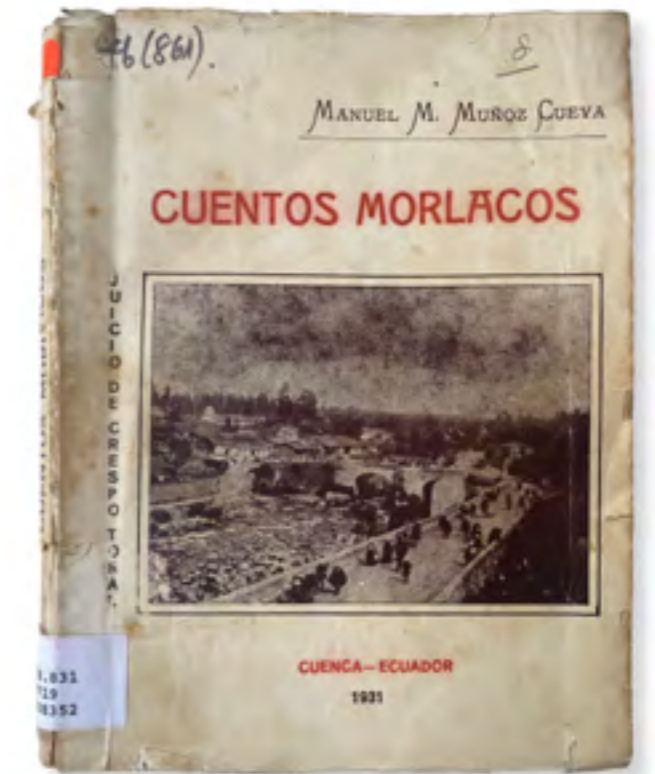
tara; parte de la chicha se derramó por el alto grato de fermentación. Dio un puntapié y la hizo pedazos. Con lo poco que restaba, brindaron los recién casados; Benjamín se rehusó. Más tarde, el Teniente le contó orgulloso que tenía guardada una buena herencia legada por la tía Luz, a condición de que se hiciera sacerdote. Benjamín reaccionó y le reprochó el haberlo sacrificado. Has hecho de mi vida un ánfora rota —le reconvinó, señalando el tiesto—. Así que dejó la herencia a la pareja de recién casados, ensilló el caballo y se marchó al galope, no sin antes anunciar que entraría de monje en un convento de la capital.

Hacia la mitad de los años sesenta, el escritor cuencano era mucho menor a la edad que aparentaba. El poncho y la boina lo protegían noche y día. Así andaba en las calles y así concurría a las sesiones del directorio de la Casa de la Cultura, de cuyo directorio era miembro respetable. Habitualmente, el bastón apenas le servía para sostener el cuerpo a la hora de avanzar hasta el parque de San Blas, o de bajar por la escalinata y tomar, a paso lento, por la orilla del Tomebamba. Necesitaba para ello la compañía de un amigo; en mi caso, menor a él con casi medio siglo, lo cual no impedía que fuéramos en esos años compañeros de columna en *El Tiempo*.

Cierta vez me preguntó si desearía conocer al abominable Hombre de las Nieves, sobre quien había hablado en el paseo matinal. Mañana va a venir a las once, aseguró. Y allí estuve puntual, no sin ansiedad. De pronto, alguien golpeó a la puerta y, antes de que yo pestañeara, avanzó con solemne lentitud un personaje entrado en años, corpulento, de cabellos blancos y cejas plateadas. Ante mi perplejidad, el maestro se adelantó:

—¡Joven! —me dijo—, le presento al director de la escuela de Las Nieves. Viene por el discurso para la clausura del año escolar.

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



Primera edición de *Cuentos morlacos* de Manuel Muñoz Cueva, Biblioteca Hernán Malo, Universidad del Azuay

El recién llegado logró acomodar el cuerpo en una silla y escuchó del maestro la lectura de la pieza oratoria, escrita a mano, con letra impecable. Terminada la lectura, el visitante le pidió que intercalara una idea que acababa de venirle a la mente.

—¡Qué brillante idea! —exclamó, mirándolo por encima de los lentes—; pero si la ponemos, no han de creer que el discurso lo ha escrito usted.

¿Quién era aquel maestro admirable? Aunque no haría falta nombrarlo, era el doctor Manuel María Muñoz Cueva (1895-1976), cuyo retrato —en poncho y boina— presidía la Biblioteca de la Casa de la Cultura que aún lleva su nombre.

LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

SARA VANÉGAS Y EL PÚBLICO JUVENIL

Franklin Ordóñez Luna*

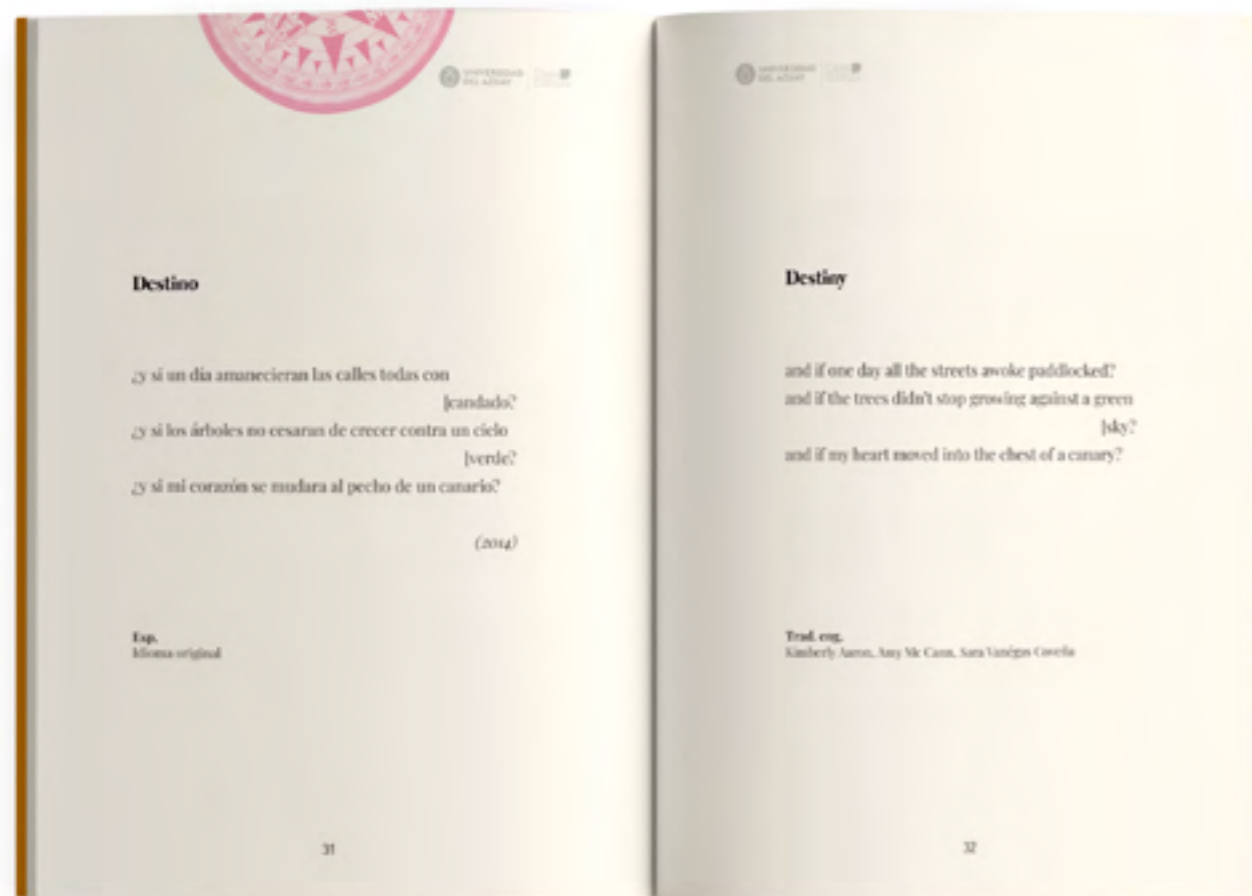
Los adolescentes se refugian en la ficción y encuentran en sus páginas un territorio alternativo en el que agenciarse
PAOLA PIACENZA

Sara Vanégas es una de las grandes poetas del Ecuador, dueña de una lírica concreta e impecable que siempre nos invita al vuelo a través de sus versos. Con su poesía somos nómadas, discurrimos del desierto al cielo y del cielo a las profundidades marinas. El espacio está al alcance de un verso, de un poema, de una imagen poderosa que nos deja perplejos. Pero el trabajo literario de Sara tiene un público definido: académicos, especializados en lírica, lectores cultos y adultos. El libro *Destinos* (Casa Editora, Universidad del Azuay, 2023) es una compilación de textos para ese público. Este libro, en una edición impecable, una selección minuciosa de algunos poemas de Sara; además de los paratextos adjuntos, en las primeras hojas nos encontramos con uno de los textos emblemáticos de la autora y que da título a este libro: *Destinos*: «¿Y si un día amanecieran las calles todas con candado? / ¿Y si los árboles no cesaran de crecer contra un cielo verde? / ¿Y si mi corazón se mudara al pecho de un canario?». Este, como todos los textos, están traducidos al inglés,

L



Portada de *Destinos*. Sara Vanégas (en otras lenguas), Casa Editora-Universidad del Azuay, 2023



L

francés, italiano, alemán, rumano, portugués y kichwa. Es un libro valioso que al incluir ocho idiomas mantiene esa característica de público al que ya nos hemos referido. Personalmente, me interesa la traducción al kichwa, la posibilidad de que la comunidad indígena lea en su lengua original la obra de Sara. Confiamos en que las traducciones estén a la altura de la obra poética de la autora.

La buena literatura debe ser accesible a todos. Los lectores se forman en la escuela, en la niñez y la juventud; por lo tanto, es ahí, a esa edad, donde se debe despertar el interés por la lectura. Los clásicos han llegado a las aulas gracias al trabajo de editores que con buenas adaptaciones y fragmentos adecuados han despertado la pasión por la lectura. Pero en nuestro país, la lectura es un hábito inusual, no se diga leer poesía; el género lírico es uno de los relegados de los libros de texto y las colecciones escolares —porque los niños y los jóvenes no la entienden, dicen algunos maestros y editores—. Pero es el hogar y la escuela donde se debe motivar la lectura a través de la selección adecuada del texto literario. La mediación y animación también es clave en este proceso y es función de los editores generar libros —acordes al público y a la edad— y de los docentes aplicar modos de leer activos y dinámicos.

La Universidad del Azuay, a través de su Casa Editora, está empeñada en atender a ese nuevo público, y para ello ha creado su línea editorial La Caja Mágica. Con este proyecto, más los proyectos de animación y difusión de la lectura, se intenta llenar vacíos necesarios para la comunidad. En este contexto, nos planteamos ¿qué podemos hacer para que la obra de Sara Vanégas sea leída por los jóvenes?

El siguiente volumen de La Caja Mágica incluye ocho tomos de la obra literaria de Sara Vanégas, la misma poesía que ha sido leída por escritores, críticos, poetas y especialistas, ahora llegará a las aulas de colegios. Es un proyecto en el que la autora se ha consagrado con pasión. A este plan hemos sumado al ilustrador Mao Reyes, quien, con su trabajo será ese puente entre la poesía y los jóvenes.

Como dijimos, los paratextos más usados serán las ilustraciones, pero también estamos incluyendo estudios introductorios, notas de pie de página, material audiovisual con códigos QR. Todas estas herramientas interpretativas servirán al docente y al alumno, y orientarán el proceso lector de los libros de esta colección. Estos modos de lectura e interpretación del texto que proponemos están amparados en el modelo sociocultural que tiene como propósito generar mejores prácticas lectoras y que el libro no sea un privilegio de pocos.

En el proceso hemos realizado sesiones de trabajo y es interesante ver cómo el ilustrador propone textos y la escritora los valida o descarta. No estamos ante una colección más, sino ante un conjunto de libros con diferentes temas, algunos ya familiares para los lectores de Sara —el amor, el mar, el desierto—, y otros nuevos, como un bestiario e incluso un volumen de microcuentos inéditos.

Destinos y la producción literaria de Sara Vanégas llegará a las aulas y con ello generaremos nuevos públicos, públicos más sensibles, críticos y consientes de la realidad. Jóvenes que valoren el bien cultural —el libro—, pero, además, respeten y sean orgullosos de su identidad artística, racial y cultural.

* Franklin Ordóñez Luna (Loja, 1972). Poeta y docente la Universidad del Azuay. Doctorando en Educación y Arte en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Es autor de seis libros de poesía. Sus poemas han sido traducidos al inglés y francés, y constan en diversas antologías nacionales y extranjeras.

DOMINIO NÓMADA / ESCRITORES INVITADOS

OCTAVIO PAZ: POETA ABSOLUTO

Josu Landa*

Octavio Paz se definía a sí mismo como poeta. Lo hizo de manera insistente: cada vez que necesitaba precisar su propio ser.

Conviene fijarse en esa autodefinición y ponerla por encima de tantas y tan estimables caracterizaciones de que ha sido objeto la figura de Paz.

Poeta no es sólo el que cultiva lo que hoy entendemos por poesía.

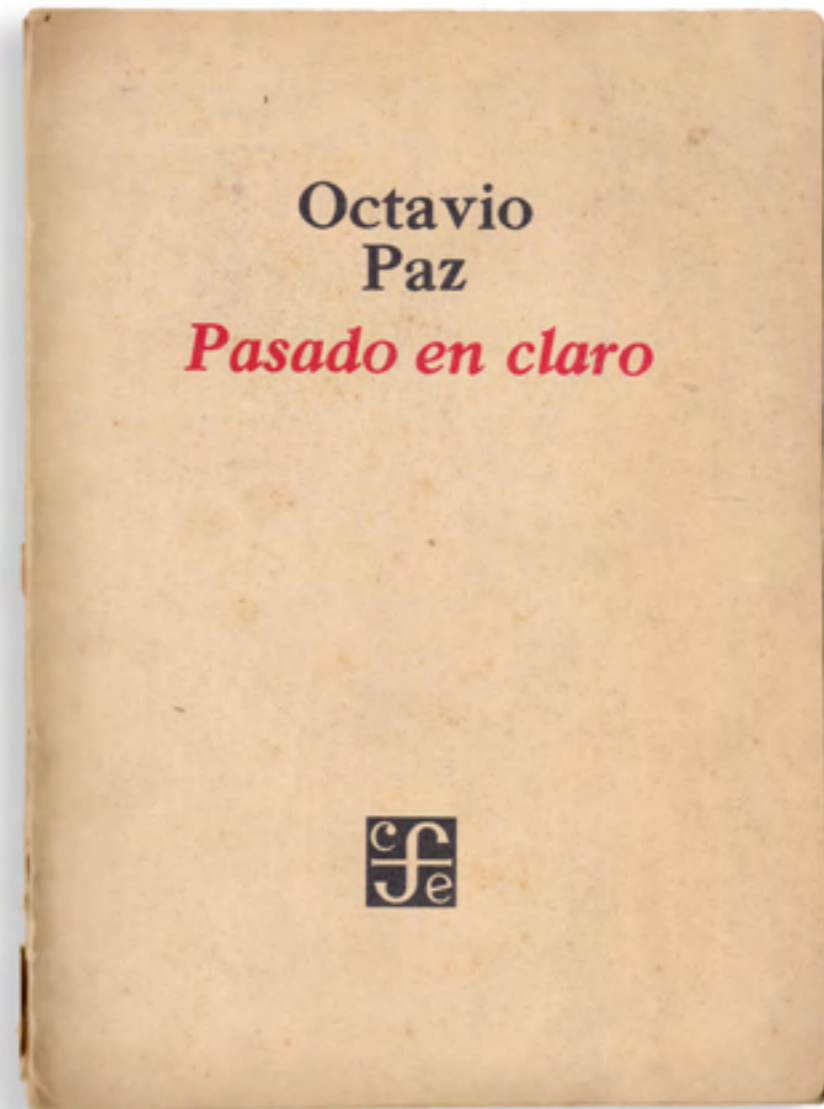
Si asumimos el significado griego del vocablo, poeta es todo el que elabora composiciones de valía artística a base de palabras. Más aún: el ámbito semántico de la *poiesis* antigua remite a un modo de acción, consistente en transfigurar las cosas que ofrece el mundo en obras bellas, es decir, en artilugios destinados a suscitar las emociones humanamente más apreciables y enriquecedoras.

Conforme a esa acepción amplia de la idea de poeta, Octavio Paz se convierte en la figura de mayor relieve en las letras mexicanas, porque ante todo fue poeta de sí: fue capaz de transformar unas disposiciones y virtualidades naturales en un poder creativo, en una fuerza destinada a componer algunas de las obras, en verso y prosa, más eminentes de la lengua.

A/L



Octavio Paz en Mixcoac hacia 1936. Foto: Ricardo Salazar

Primera edición de *Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975

A/L

Obsedido como estaba por apurar hasta la hez la copa de la modernidad, Paz ejerció con audacia y avidez la radical libertad predicada por Pico della Mirandola, en su *Oración sobre la dignidad del hombre*: formarse a sí mismo: hacerse poeta del poeta. *Pasado en claro*, el último de sus poemas mayores, da cuenta, en parte, de esa labor autopoética en el plano existencial. Entre sus versos se lee ese «yo crecía» —triumfo acedo y lastrado de timidez— con que el hombre maduro registra los afanes del niño por llegar a ser lo que terminó siendo, abriéndose paso en medio de «escombros anónimos» y «adultos taciturnos», un abuelo sabio, una madre «niña de mil años», una tía «virgen somnilocua», un padre «atado al potro del alcohol» y literalmente despedazado y convertido en carne de sueños y memoria.

Ese proceso de autocomposición ético-poética no es lineal. No se elabora primero el poema-hombre, para que pueda irrumpir el hacedor de poemas verbales. Parece, más bien, una trayectoria de avances y retrocesos, una suerte de retruécano existencial con el que se aviene la insistencia de Paz en revisar a fondo su historia personal. Una minuciosa fenomenología —que excedería los límites de esta ponencia— podría describir ese movimiento perenne en el que la poesía hace al poeta y viceversa. A falta de una iniciativa así y completando —aunque es un texto anterior— la experiencia que registra *Pasado en claro*, «El cántaro roto», por caso, coloca ese despliegue autopoético en un plano cósmico e histórico, a la par que individual. En la contundencia de sus versos reverbera el ímpetu por reventarse a sí mismo —eclosión de los límites y del rigor del vaso (¿gorosticiano?) en su eco de cántaro— como condición para enfilarse hacia el «centro vivo del origen, / más allá de fin y comienzo», así como para anular las barreras entre cuerpo y alma, entre hombre y hombre, entre vida y muerte, entre pasado y futuro, entre poema y delecto telúrico y sideral del mundo.

Un elemento vital de ese flujo poético-existencial es la compleja y muy rica relación de Octavio Paz con la modernidad poética y artística. Es bien conocida la

apertura, a la vez aquiescente y crítica, del poeta a todas las vanguardias importantes; su diálogo con las obras decisivas de la poesía, la literatura, el pensamiento y el arte más significativos de su tiempo; su acercamiento, igualmente respetuoso e iconoclasta, al pasado prehispánico y colonial, así como al tiempo de la Independencia y la Revolución mexicanas; su comprometido y arriesgado interés por la deriva política internacional en el largo lapso comprendido entre la Segunda Guerra Mundial y la caída del muro de Berlín; su apasionada búsqueda de opciones estéticas en ámbitos culturales como el de la India, China y Japón; su «poetofágica» —con perdón por este feo neologismo inspirado en ese gran poeta brasileño tan paciano: Haroldo de Campos—, práctica de la traducción y, en general, su fervorosa, casi renacentista, disposición a dejarse fecundar por todo tipo de saber (histórico, político, científico, religioso, antropológico...). Todas estas realidades culturales enriquecieron y consolidaron la condición de poeta absoluto que evidencia Octavio Paz, por lo menos, desde la aparición de libros como *La estación violenta* (1958), *El arco y la lira* (1956) y *El laberinto de la soledad* (1959).

Cuando, a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, la persona —es decir, la máscara— Octavio Paz se manifiesta como un irreversible poema, obra humana creada y creativa, lo que exhibe la imagen no es tan sólo el orfebre de piezas en verso o el acucioso tejedor de textos en prosa crítica y ensayística. Aunque estas dimensiones son consustanciales al poeta, derivan de su constitución fundamental como un artista dotado de una autonomía radical; de una libertad creativa rayana en la omnipotencia; de un sentido crítico literalmente extra-ordinario, es decir, fuera de lo común; de una autarquía plena, tanto en el plano estético, como en el ético y el político. En realidad, Octavio Paz encarna, en su momento, una versión poderosa en grado sumo de «el Único y su propiedad», vislumbrado por Max Stirner ya en el siglo XIX. La conciencia poética, la insaciable sed de libre examen y el ejercicio crítico concreto de Paz no parecen emanar, pues, de sendas pasiones identificadas con tales posibilidades de la experiencia

creativa, aunque se expresen con ímpetu pasional. Más bien, en el fondo de todo eso yace una voluntad de singularidad, de unicidad; en definitiva, una pulsión más honda que Nietzsche, inspirado en Heráclito, destacó como «*pathos* de la distancia»: Octavio Paz siempre jugará de manera creativa a acercarse y distanciarse respecto de la tradición y de los nuevos avatares de la modernidad artística, de sus pares y aun de sí mismo, acicateado por el desiderátum de la originalidad y de lo que se figura como «lo mejor», en los dominios de la escritura y el pensamiento. Es el propio escritor, por lo demás, quien mejor expresa la quemante conciencia de ese modo de la voluntad de poder: «Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día», dice al introducir los poemas de *Libertad bajo palabra*.

A la luz de todo lo antedicho, cabría observar a título de hipótesis, un nexo fuerte entre determinados momentos cenitales en la biografía de Paz y lo que, a la luz de ciertos criterios, podría considerarse su mejor poesía. Por ejemplo, la ristra de grandes poemas que publica en los casi cuatro lustros comprendidos entre 1957 y 1975 sucede a un arduo proceso de formación personal y de búsqueda de una voz singular, registrado a partir de 1935. Después de experiencias como las que le toca vivir en la Guerra Civil española y de sus primeros encuentros y desencuentros con la tradición y la vanguardia poéticas, es decir, tras la aparición básicamente —no únicamente— de la amplia gama de poemas recogidos bajo el título de *Libertad bajo palabra*, sale a la luz una fulgurante serie de libros que cimientan la grandeza definitiva de la poesía de Paz: *La estación violenta* (albergando poemas como «Piedra de sol», «El río», «Mutra» y «El cántaro roto»), *Blanco*, *El mono gramático*, «Nocturno de San Ildefonso» y *Pasado en claro*. En realidad, los poemas de *La estación violenta* operan como el gozne entre una etapa y otra.

Parece clara la conexión de este último haz de grandes poemas, por una parte, con el largo proceso inicial de construcción del poeta y, por otra, con la peculiar

agitación que afecta a la historia, a lo largo de la segunda mitad de los años cincuenta del siglo pasado y toda la década siguiente, con acontecimientos como una amplia descolonización, la guerra de Vietnam y la generalizada revuelta política y moral de 1968, entre otros. Es una pista reveladora, en tal sentido, la obvia imbricación de ambas dimensiones —la personal y la histórica— en «Piedra de sol», «Nocturno de San Ildefonso» y *Pasado en claro*. También lo es la vecindad de esta escritura poética con un caudal reflexivo de cara al mundo y a la propia poesía. Es el tiempo de la aparición de *Corriente alterna*, *Postdata*, *Conjunciones* y *disyunciones*, además de otros, por un lado, y de *El arco y la lira*, *Puertas al campo*, *La apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, *Los signos en rotación*, *Traducción: literatura y literalidad*, *El signo y el garabato*, *Los hijos del limo...* por otro.

La poesía más fecunda y potente de Octavio Paz es la que conjuga un aliento cósmico con una composición plenamente consciente de sí —muchas veces objeto estético de sí—; una tematización del lenguaje mismo como materia poética, con una potestad adánica para nombrar el mundo, y con un poder para invocar lo sagrado en medio de las cifras de un tiempo abocado a una secularización amplia, profunda e irreversible. En suma, un avatar de la palabra libre, creadora, transgresora, a la par que rígorosamente articulada, con la que el hombre moderno, sumido en el desamparo y en un ansia siempre insatisfecha de absoluto, puede soñar todavía que sueña un consuelo trascendente. Esa poesía —que habita tanto los poemas como los ensayos de Paz— resulta de la destilación y el añejamiento de los fermentos de un alma grande, movida por la sed generosa y confraternizadora de las diversas advocaciones de Eros, en el lagar de un siglo convulso, sangriento, depredador de vidas y de símbolos, acaso como ninguno. De esa retorta existencial, histórica y poética brota



Octavio Paz y su esposa Marie-José Tramini en el Hotel Drake de Nueva York, luego del anuncio del Premio Nobel de Literatura, 11 de octubre de 1990. Foto: Fred R. Conrad para *The New York Times*

el agua de la mujer, el manantial para beber y mirarse y reconocerse y recobrase,
el manantial para saberse hombre, el agua que habla a solas en la noche y nos llama con nuestro nombre,
el manantial de las palabras para decir yo, tú, él, nosotros, bajo el gran árbol viviente estatua de la lluvia,
para decir los pronombres hermosos y reconocernos y ser fieles a nuestros nombres...

(«El cántaro roto»)

(Este ensayo fue publicado originalmente en el libro *Ensayos* de Josu Landa, Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Eternos Malabares, Ciudad de México, 2013. Se reproduce con permiso del autor).

* **Josu Landa Goyogana** (Caracas, 1953). Filósofo, poeta, narrador y ensayista de origen venezolano. Su pensamiento filosófico gira en torno a la ética y la literatura. Actualmente es profesor de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Entre sus obras más destacadas se encuentran los libros de ensayo *Más allá de la palabra*, *Tanteos*, *Canon City*, y el poemario *Treno a la mujer que se fue con el tiempo* (Premio Carlos Pellicer). Tradujo al idioma vasco el poema «Piedra de sol» de Octavio Paz. Reside y trabaja en Ciudad de México.



«LA JUVENTUD Y LA POESÍA ESTÁN VINCULADAS»

[DIÁLOGO CON
JOSÉ LUIS CORAZÓN]

Martes 5 de diciembre de 2023, 12:00,
UDA-Café

Entre noviembre de 1920 y febrero de 1921, César Vallejo fue encarcelado en Trujillo por un confuso episodio en el que no tuvo ninguna participación. «Me han empapelado a toda impunidad y todo descaro», escribió indignado el poeta. Durante este confinamiento, Vallejo escribirá *Trilce* (libro impreso en los Talleres de la Penitenciaría de Lima, en 1922), que transformó la poesía en lengua española. Este accidental episodio carcelario sirve al poeta y ensayista español José Luis Corazón para construir sobre la figura alegórica de la celda una reflexión poética y filosófica en torno a la obra «peruana» de Vallejo, es decir, los escritos anteriores a su traslado a Europa: *César Vallejo. La celda del poema*.

El libro, publicado por la Casa Editora de la Universidad del Azuay, fue lanzado en el café de la UDA con la cálida presencia de amigos que hizo el autor durante su estadía en Cuenca diez años atrás. El rector, Francisco Salgado, abrió el acto citando oportunamente unas líneas del *Ulysses* de Joyce, el otro hito literario del siglo XX, coetáneo de *Trilce*. La presente entrevista recoge parte del diálogo sostenido en esa ocasión.

D

JOSÉ LUIS EN MICRO

José Luis Corazón Ardura (Madrid, 1973) es profesor en los grados de Comunicación Audiovisual y Artes Escénicas en la Escuela Universitaria de las Artes-ERAM (Universidad de Girona) y en el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Entre 2013 y 2014 vivió en Ecuador como investigador Prometeo. Ha publicado los libros de ensayo *Historias de autómatas. Conversaciones con Sigfrido Martín Begué* (2016), *Poéticas del presente. Actualidad del arte ecuatoriano* (2015), *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot* (2007). Es también autor del poemario *Devastar, sombra* (2014). Entre sus comisarias artísticas destacan *Román Gubern. La imagen expandida; Teresa Margolles. Fuerza centrífuga; Res Publicae. Intervenciones del capitalismo en el videoarte español actual y La comunidad desobrada*.

CO: José Luis, tu libro *César Vallejo. La celda del poema* fue originalmente tu tesis doctoral que ha sido adaptada como un ensayo literario. Desde la primera vez que leí sentí que lo habías escrito en un arrebato poético, pues, para empezar, su tono desborda el estilo académico propiamente dicho

JLC: Buenos días, a mí me gustaría decir que estar rodeado de amigos, de los Beatles y de este círculo de montañas es muy grato y quiero agradecer, por supuesto, a ti, al rector, a Toa, a Silvia, a Daniela, y a todos los involucrados en este libro. Ciertamente, cuando hablamos de las tesis doctorales, muchas veces pensamos que son estudios muy sesudos, y es cierto, pero yo me planteé que debía escribir algo, digamos, más imbuido por la poesía y más relacionado con una expresión que se deslindara un poco de ciertas teorías literarias que en ocasiones convierten al poema, a las figuras poéticas o a los escritores como en algo del pasado. César Vallejo es de los pocos autores que, en mi opinión, todavía concitan mucho interés al día de hoy. Cuando empecé a estudiar a Vallejo, si eso se puede decir, ¿verdad?, yo

me quería centrar en Vallejo cuando estaba en América, no en el Vallejo que se va a Francia y que ha sido, sobre todo, recuperado por las teorías literarias, o por ciertas visiones políticas que las puedo compartir en algún momento, pero que no me parece lo más importante de su vida ni de su obra. Para mí tiene mucho valor que un chaval, un joven, alguien que viene de la sierra del Perú, estuviera decidido a escribir su primer libro, *El romanticismo en la poesía castellana*, como si fuera un libro de teoría literaria. En aquella época, Vallejo estaba escribiendo algunos poemas, colaboraba con publicaciones minoritarias y se hallaba bajo el magisterio de José María Eguren. El poeta Eguren fue un maestro vital y estético, que tenía una conexión muy importante con el Ecuador y que puso a Vallejo en contacto con la revista *Renacimiento* de Guayaquil para que le publicaran sus textos. Entonces, este carácter extraño de un joven que decide estudiar algo tan complejo como el romanticismo de la literatura castellana, me parecía el inicio de esa revolución que iba a emprender en contra de las posiciones poéticas establecidas. Por lo demás, curiosamente, en España no habido mucho interés en escribir ensayos acerca del poeta. Creo que *Trilce* —que para mí es el libro más importante de Vallejo— es, a su vez, su libro menos leído. ¿Por qué? Porque es una poesía difícil, complicada, de algún modo es un poeta que va contra el lenguaje, contra el lenguaje adocenado, un poeta rebelde, existencialista; un poeta joven que vive en Trujillo, en la sierra del Chuco y que es un buen conocedor de la literatura española y de la poesía francesa. A mí eso me fascinaba, esos viajes culturales de ida y vuelta que me tocaban personalmente. Mi estancia en el Ecuador, en Cuenca, contribuyó decididamente a que me pusiera a escribir este libro, porque encontré algo del ambiente, del espíritu andino del poeta acá, pero no escribí nada sobre él ese momento, empecé después. Entonces, no te creas que fue tal arrebato poético, tardé mucho en escribirlo, los libros hay que escribirlos de una, estar ocho años dándole vueltas a un libro acaba con cualquiera. Por otro lado, como nos ha recordado el rector, en el mismo año de *Trilce* se publica el *Ulises*, y un año antes, en 1921, el *Tractatus* de Wittgenstein, que también trata sobre los límites del mundo, sobre los



En la presentación del libro: Cristóbal Zapata, editor; Francisco Salgado, rector de la Universidad del Azuay, José Luis Corazón, autor; Genoveva Malo, vicerrectora académica de la UDA, y Toa Tripaldi, directora de la Casa Editora

límites del lenguaje, y hay otro poeta que creo que tiene una vinculación muy importante con estas experiencias del lenguaje que es E. E. Cummings. Yo no me planteé decirlo todo, yo me propuse, y en eso tienes razón, hacerlo desde un punto de vista poético, con cierto arrojo para decir las cosas como uno las siente.

CO: Durante 112 días de cárcel, cuando tenía apenas 28 años, y ya era conocido como el autor de *Los heraldos negros*, Vallejo fue encerrado en una prisión de Trujillo, acusado de participar en un extraño incidente, en su natal Santiago de Chuco. La tesis nuclear de tu libro se articula sobre lo que llamas «la experiencia de la celda»; es decir, a tu parecer, en su escritura, Vallejo replica la experiencia del encierro

JLC: Es imprecisa la razón por la que César Vallejo ingresa a la cárcel. Por decirlo muy rápido: él vuelve con su hermano a Santiago del Chuco porque todavía está viviendo en Trujillo por esa época, se producen unos altercados, no sé si hay un fallecido, y se le acusa a él. Luego se sabe que fue por una especie de venganza, pero eso para Vallejo fue muy complicado porque después de salir, y durante toda su vida, estuvo recibiendo requerimientos para volver a presentarse en un juicio. Vallejo temía que lo volvieran a encarcelar y ese fue el motivo para que se fuera a Europa. Allí estuvo dieciséis años, viajando a Rusia, viviendo en España, en París, y en la embajada peruana seguía recibiendo notificaciones para ir a juicio. Llama la atención que para Perú sea tan importante la figura de Vallejo, pero que el gobierno peruano, de algún modo, le persiguiera toda su vida. Por otro lado, *Trilce* no es un libro que él escribiera completamente en la cárcel, hay poemas de *Trilce* que están escritos al mismo tiempo que *Los heraldos negros*. Allí aparece ya ese espacio cerrado que Vallejo va a relacionar también con el ataúd, con el muerto, con una cierta comprensión del mundo, que es un antecedente del existencialismo, ¿no? La poética de Vallejo es una poética de los límites, una poética muy cerrada en sí misma, autónoma absoluta, separada. Y, entonces, esa sensación me llevaba a considerar que cuando uno escribe un poema, cuando uno trata de escribir un poema, si es

que eso se puede decir, el poema tiene una estructura también cerrada, la idea de que el poema puede ser también una sepultura. Dentro de la filosofía ese es un tema tópico, un tema clásico, ahí está *La consolación de la poesía* de Boecio, que la escribe cuando está en la cárcel, pero digamos que la experiencia de la cárcel fue parte de la visión de *Trilce*. Creo que lo más importante era vincular ese espacio cerrado —de carácter absoluto, insisto—, esa separación, esa soledad que siente quien está encerrado, que es alguien que puede estar también encerrado en la taberna, en su casa, en la choza, en el espacio donde el contacto con los límites está muy presente. Además, es muy curioso que *Los heraldos* y *Trilce* hayan sido publicados en los Talleres de la Penitenciaría de Lima. Entonces me volví a encontrar con el término «cárcel», pero la palabra cárcel es demasiado dura para mí; pienso que la palabra «celda» tiene otro aspecto, ¿no? La celda también se puede comprender, como en las colmenas, como un espacio de comunidad, pero cada uno está encerrado en lo suyo; la idea de que el poema es algo cerrado forma parte de esta especie de metáfora que utilicé para señalar que este tema es algo continuo en esos momentos de la escritura de Vallejo.

CO: Tu ensayo se centra en el periodo peruano de Vallejo

JLC: Que es cuando hace su gran obra. En 1918 publica *Los heraldos negros*, en 1922 publica *Trilce*, al año siguiente empieza a escribir *Los poemas en prosa*. Sus años peruanos son muy prolíficos. En Europa, Vallejo no volvió a publicar un libro, salvo unos poemas de *España aparta de mí este cáliz*. Quería destacar que, de algún modo, la juventud y la poesía están vinculadas. Hay en Vallejo una especie de metafísica, de teología negativa, me interesa este lado religioso, no olvidemos que sus dos abuelos habían sido curas españoles, en su casa estaba muy presente la religión, y esa relación que Vallejo tiene con la poesía está ligada a su relación con Dios, a su relación con lo divino.

D

CO: El Dios omnisciente puede funcionar también como una metáfora del celador, del guardián de la prisión

JLC: Sí, el celador, no tanto el alcaide, sino alguien que vigila. De ahí también esa relación que tiene Vallejo con Dios, esa especie de ateísmo poético, no el ateo que no cree en Dios, sino el ateo que es rechazado por Dios, y esa experiencia que yo creo que él siente es parte fundamental de esta idea de la celda y de considerar que desde la poesía o la literatura se puede intervenir en la metafísica, en la teología negativa y en todos estos aspectos. A ratos es casi una escritura de terror; los cuentos de Vallejo, que tampoco son tan leídos y son importantísimos, están absolutamente vinculados a muchas experiencias que hacen pensar en Kafka o Samuel Beckett. Es decir, Vallejo ha influido hasta en autores que no le han leído, porque la experiencia de la modernidad la han vivido también esos autores.

CO: La poesía y el arte existen para ofrecernos una visión más intensa del mundo, pero también para complejizar nuestra percepción del mundo, y yo creo que el mérito de *Trilce* es que complejiza de un modo radical nuestra comprensión de la realidad, ¿no?

JLC: Vallejo es un poeta de la memoria, del olvido, de la ausencia, de los muertos, los fallecidos están siempre presentes en él. Escribe todo en cinco años, escribe todo cuando se le han muerto sus padres y algún hermano; esa sensación que le rodea se acentúa con la estancia en la cárcel, o sea, constantemente existen elementos negativos que forman parte de su biografía, pero Vallejo no se queda ahí, rebasa todo eso a través de la lengua: por mucho que digan que Vallejo es el poeta del dolor, el poeta de la comunidad, etcétera. Yo no conozco mucha gente que escriba como escribe Vallejo, utilizando esas palabras tan extrañas, esos giros con los que parece que corta, que borra el texto, y esos son comportamientos muy contemporáneos, son procedimientos que, de algún modo, los inicia él. Entonces creo que lo que podemos llamar la realidad, para Vallejo



Portada de César Vallejo. *La celda del poema*, Casa Editora-Universidad del Azuay, 2023

es algo mucho más profundo, mucho más complejo. A través de la poesía, de una fábula o un cuento, establece que esa realidad fugitiva corresponde a un presente, pero se ha abandonado, se ha pasado a otro plano, y eso al final es como un sedimento en sus poemas. Luego, por qué Vallejo cuando llega a Europa deja de publicar o, por lo menos, ya no vuelve a escribir de la misma manera; *Trilce* no tiene una continuidad, *Los poemas humanos* son otra cosa. Vallejo insiste muchas veces: «quiero escribir, pero me sale espuma», que es una frase muy bonita que le dice a Pablo Abril de Vivero en una carta. Pero, digamos que sí, que esa concepción del tiempo, esa mala experiencia que él ha tenido con la vida le hace ser muy radical en su comprensión de la realidad.

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

MELODRAMA Y BOLERO EN EL CINE NEGRO MEXICANO: UNA FENOMENOLOGÍA DE *DISTINTO AMANECER*

Diego Jadán-Heredía*

El cine negro mexicano tiene muchos puntos de encuentro con el estadounidense: la influencia del expresionismo alemán con su claroscuro, el espacio de la ciudad como símbolo del proceso de modernización, personajes cínicos y corruptos, temáticas fatalistas y, siempre, la re-presentación de la mujer como símbolo erótico. Pienso en *Perdición* (Billy Wilder, 1944) y en *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949) como dos buenos ejemplos del *film noir* norteamericano; y en *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1948) y en *Los dineros del diablo* (Alejandro Galindo, 1952) como dignos representantes del *noir mex*. Sin embargo, en este ensayo propongo una fenomenología de *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), una de las mejores películas del cine negro mexicano, que hace que destaque este género original y latinoamericano.

La primera plana de un periódico anuncia que Armando Ruelas, un líder sindical, fue asesinado. Octavio, interpretado por un joven y galán Pedro Armendáriz, investiga el crimen y sabe que existen unos documentos que prueban que el gobernador Vidal ordenó el asesinato. La búsqueda de estos documentos sirve como *leitmotiv* para contar otra historia, la de Octavio y Julieta, papel interpretado por la bella —pero especialmente melancólica— Andrea Palma. Una ciudad oscura, iluminada solo por letreros, es el contexto laberíntico en el que Octavio es perseguido por los secuaces del gobernador. Las calles están llenas de gente y, no

C/F



Afiche de *Distinto amanecer*, película mexicana dirigida por Julio Bracho, 1943

obstante, cada uno va por lo suyo; más que soledad, lo que existe es desamparo. Octavio, huyendo de un «inspector de luz» —un pillo encubierto, clásico personaje del cine negro—, entra en un cine y se encuentra con Julieta, un amor de juventud; a partir de ese momento es menos importante saber qué dicen los documentos que conocer su historia de amor.

Se suele decir que el cine negro no es un género sino un estilo, un tono —todos los tonos del negro del expresionismo alemán—, que se interesa más por la forma que por el tema. En el caso de *Distinto amanecer*, esto

es relativo. Ciertamente, el genial Gabriel Figueroa —su director de fotografía— explora con su cámara todas las posibilidades estilísticas para construir atmósferas oscuras, oníricas y nostálgicas. La escena en la que don Santos (una especie de anticuario), toca *Claro de luna*, mientras Julieta se pasea entre los objetos olvidados, casi convirtiéndose en uno de ellos, debe estar entre las mejores escenas jamás filmadas. La técnica del cine negro, sin duda, se respeta y glorifica en este filme, pero logra soldarse con el espíritu melodramático latinoamericano. La sed de poder, la corrupción moral de la clase política, con narrativas de suspenso e intriga, recurren-

tes en el cine negro, ceden ante los temas primordiales del melodrama: el amor, la traición, la desventura, la fatalidad, el erotismo y la culpa.

Cuando Julieta se reencuentra con Octavio, mira en él la posibilidad que daba por perdida de ser feliz y redimirse. Julieta, casada con Ignacio —un escritor venido a menos y aquejado de un complejo de inferioridad, al que no ama o, por lo menos, dejó de amar—, se ve obligada a trabajar en un cabaret porque «hay cosas, como el hambre, que no esperan», le dice a Octavio, y no la suya, que no es poca, sino la de Juanito, su pequeño e inocente hermano que vive con ellos. El melodrama y el cine negro tienen una predilección por incluir en sus tramas el ingrediente de la nostalgia, pero siempre acompañada por la convicción trágica de un pasado que no volverá, que está perdido. En este caso, Julieta se enfrenta a un dilema que expresa de forma poética: «Estoy detenida en el cruce de dos caminos: uno el del amor, otro el del deber. Yo misma no sé cuál de los dos va a arrebatarme». ¿Debe huir con Octavio y ser feliz?, o quedarse y seguir sacrificándose por Juanito e Ignacio...

El cine mexicano de la época de oro, a diferencia del estadounidense, casi nunca puede deshacerse del peso de la culpa religiosa, y así vuelve, una y otra vez, a terminar sus historias con moralejas sentimentales y la defensa de los valores de la época. El parecido de Andrea Palma —la primera gran diva del cine mexicano— con Marlene Dietrich, la destinó a interpretar en sus películas más que a la santa o a la madre buena y sumisa, a la *femme fatale*, a la puta, a la cabaretera, la encarnación del mal; y por eso siempre estará destinada a sufrir, a pagar sus culpas. Diez años antes también interpretó a una prostituta en *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), pero, a diferencia de aquel papel, en *Distinto amanecer* no es el deseo lo que la mueve sino la necesidad, y eso, por supuesto, es mucho más triste. Ella quisiera no pasar las noches en el Tabú (nombre del cabaret), pero su capacidad de sufrimiento y aguante —propriamente cristiano— permite que se sacrifique por su hermanito y su marido, y así puede justificar su indigno trabajo, aunque nunca ante Dios.

Octavio, en cambio, personifica —en la estructura del melodrama— al justiciero. Castiga y salva al mismo tiempo. Su compromiso político con sus compañeros de sindicato lo motiva a luchar contra el podrido poder político, pero también debe salvar a la víctima, Julieta, que necesita su protección. El esquema del melodrama no estaría completo sin el momento mágico de la película, y este sucede en el ecuador de la historia, cuando Octavio y Julieta bailan lentamente el bolero *Cada noche un amor*, interpretado desde el escenario del Tabú por una grande del género, Toña la Negra.

Una característica del bolero romántico es que se baila abrazado, lento, con movimientos ligeros, casi sin moverse de su sitio; este tipo de bolero no busca llamar la atención del público, sino la comunión de los amantes. Lo importante es la mirada cercana, la palabra al oído, la respiración en el cuello y las manos del hombre que, al conducir el baile, dominan el cuerpo de la mujer. El bolero romántico es íntimo, pasional, sugerente y profundamente erótico. Si hasta la mitad de la película, las conversaciones entre Octavio y Julieta se centran en los recuerdos, en este momento bolerístico —si así se puede llamar— comprenden o, más bien, sienten que en realidad siguen amándose y que es posible soñar un futuro distinto.

Se dice que los latinoamericanos aprendimos a decir «te amo» gracias al bolero, que tenemos alma de bolero, que los boleros *dicen* por nosotros. El bolero compuesto por Agustín Lara dice lo que Julieta y Octavio expresan con su mirada:

Cada noche un amor
distinto amanecer
diferente visión
cada noche un amor
pero dentro de mí
solo tu amor quedó

Oye, te digo en secreto
que te amo de veras
que sigo de cerca tus pasos
aunque tú no quieras



Andrea Palma en una escena de *Distinto amanecer*

Que siento tu vida
por más que te alejes de mí
que nada ni nadie
hará que mi pecho
se olvide de ti

El bolero, por lo menos el de aquellas décadas, permite expresar el devenir amoroso de forma íntima y erótica. A diferencia del bolero de despecho o de cantina que no pretende ser bailado sino solamente sufrido, o el bolero político que hace crítica social, el bolero romántico es la enunciación musical del acto amoroso. Tradicionalmente, el tema de los boleros es la mujer, la mujer en tanto objeto del deseo, y por eso el melodrama negro, como variante latinoamericana del cine negro, no puede sino conjugarse con este género. El cine negro estadounidense se musicalizó principalmente —y de forma exquisita, cómo no— con el denominado «jazz criminal» (el *hard bop* y el *bebop* como expresión de lo

urbano y la noche), pero sería imposible pensar que la historia de amor entre Octavio y Julieta pueda involucrarse en un lenguaje distinto al del sentimentalismo cursi del bolero.

Pocas veces se han conjugado de forma tan perfecta tantas genialidades: la experiencia teatral de Julio Bracho, el ojo de Gabriel Figueroa, el oído de Raúl Lavista, el dejo melancólico de Palma y la altivez de Armendáriz. *Distinto amanecer*, ciertamente, no es la única película del cine negro mexicano ni la mejor de la época —ya exploraré la filmografía de Roberto Gavaldón para mostrarlo—, pero tiene un mérito propio e inigualable: representó una posibilidad del cine mexicano de ser original, no solamente al crear nuevos géneros (los corridos y rancheras), sino en traducir los modelos fil-mográficos de otras latitudes a una forma propia, desde coordenadas melodramáticas que los latinoamericanos seguimos disfrutando.

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

LA MIRADA DE LOS OTROS / VISITANTES EXTRANJEROS DE CUENCA

«CUENCA ES UNA VERDADERA JOYA QUE PARECIERA RESGUARDADA POR LOS DIOSES DE LOS ANDES A TRAVÉS DE LOS SIGLOS»

Adriana González Brun*

CO: ¿Cuándo visitaste Cuenca y por qué motivo?

AGB: Visité Cuenca por primera vez en el año 2016, en un viaje de reconocimiento para desarrollar una obra de sitio específico para la XIII Bienal de Cuenca. Conocía sobre la famosa Bienal, pero poco sabía de la ciudad y nunca había estado en Ecuador. Siempre estuve interesada en la historia ancestral de los pueblos andinos, pues sus testimonios materiales dan cuenta de culturas extraordinarias, de gran sabiduría, un mundo, para mí, fascinante. Aunque hoy me considero ciudadana del mundo (pues en los últimos 25 años he vivido en distintos continentes), mi patria primera es Paraguay, el país donde nací y donde se desarrollaron mi niñez y adolescencia en medio de una hermosa y combatiente familia en tiempos de la terrible dictadura de Stroessner. Paraguay es, al igual que muchos países latinoamericanos, un país multicultural, donde conviven culturas urbanas, rurales e indígenas. Nuestras culturas indígenas, colmadas de saberes ancestrales, se saben parte de un mundo interrelacionado y son reverentes con la naturaleza; su manera de entender el mundo, sus ritos, su eterna búsqueda de la «Tierra sin mal» y sus idiomas dan cuenta de sabias culturas milenarias. Sin embargo, existe poca evidencia material de tiempos pasados. En Ecuador, por

V



El conjuro («The Spell»), instalación multimedia, 2016. Diseño de sonido: Carlos Freire. Posproducción de video: Arapy Yegros. Obra comisariada por la Bienal de Cuenca y el proyecto «IN SITU. Arte en el espacio público», de UNASUR. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca

V

el contrario, se encuentran manifestaciones edilicias, artefactos y objetos que nos relatan la historia casi sin necesidad de palabras. Y Cuenca, Cuenca es un museo vivo, una verdadera joya que pareciera resguardada por los dioses de los Andes a través de los siglos.

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

AGB: ¡Una ciudad mágica... Cuenca es una ciudad mágica! ¡Me sentí como estar viviendo en varios tiempos en paralelo! Una ciudad que conserva una escala humana y el encanto de la ciudad colonial, donde encontramos la calma, el disfrute de la naturaleza, el contacto con los vecinos, el trato cálido entre las personas; donde aún existen pequeños negocios que no han sido consumidos por grandes corporaciones y que son atendidos por sus propios dueños, donde aún vemos el fruto de sueños de juventud en pequeños espacios comerciales o culturales, donde aún podemos sentarnos tranquilamente en una de sus plazas y charlar sin temor con un orgulloso cuencano y conocer más de la historia de la ciudad.

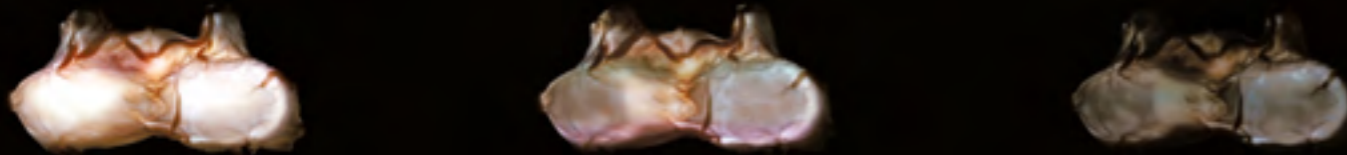
A la vez, Cuenca es una ciudad con mucha energía, ¡vibrante! Encontramos lugares bohemios que remiten a los años sesenta, setenta u ochenta, y sitios colmados de adolescentes y jóvenes que nos trasladan al futuro, espacios donde aprehendemos la cultura local a través del sabor de sus comidas, a través de la explicación de una artesana que vende lo que ella misma ha realizado, o a través de un río que corta o une la ciudad y nos relata cuentos de todos los tiempos pasados y futuros, un río rudo, potente, con tanta expresión y grandeza como la ciudad misma.

Cuenca es una ciudad culta, de múltiples culturas, con gente culta, con alma culta. Mi impresión fue que es una ciudad donde la cultura es valorada y en la cual se invierte para conservarla, potenciarla y desarrollarla en una escala propia de una ciudad mucho mayor. Por último, además de mágica creo que Cuenca es una ciudad con inigualable identidad. ¡No es como otras, es realmente única!

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

AGB: Tengo muchos recuerdos, sobre todo recuerdo a gente maravillosa: el periodista e historiador Ángel Vera que ya de inicio me hiciera un tour guiado por la ciudad y raudamente me sumergiera en sus tiempos paralelos; el músico y múltiple instrumentista Carlos Freire a quien tanto debo, no sólo por haber ejecutado y grabado el eterno sonido de una de las botellas dobles del Museo Pumapungo —que fue parte esencial de mi obra—, sino por todo lo que de él aprendí sobre la cultura musical, los instrumentos ancestrales y sobre nuestros hermanos latinoamericanos; el entonces director de la Bienal, el poeta Cristóbal Zapata, quien comprendiera la esencia de la pieza de cada artista y nos permitiera trabajar de forma profesional como en pocos sitios puede verse; la maravillosa Diana Quinde, sin ella no sé qué hubiéramos hecho los artistas, con una sonrisa permanente y mucha sabiduría logró, como una malabarista, mantenernos a todos en marcha y a tiempo. Y a tantos artistas que compartieron conmigo y me apoyaron generosamente.

Pero también recuerdo sitios increíbles como el Museo Pumapungo y todo lo que descubrí y aprendí en él; recuerdo el aura del Museo de las Conceptas —antiguo convento de claustro—, donde fue exhibida mi obra, un espacio que transpira tiempos y energías superpuestas. Tengo presentes muchos sitios, como un pequeño local de CD con películas de todos los tiempos donde conseguí, por ejemplo, *Cinema Paradiso* y otras joyas; es que recuerdo tantos sitios mágicos que sólo pensándolos *chemopirĩmbaite*.



Detalles de *El conjuro*. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca

«EN CUENCA PUDE SER YO, SIN UN DISFRAZ»

Maurizio Medo*

CO: ¿Cuándo visitaste Cuenca y por qué motivo?

MM: Cuenca es la única ciudad en el mundo que he visitado no con traje de «civil», más bien «vestido de poeta». Asistí como invitado al II Festival de la Lira, en 2009, poco después, en el 2011, volví para el XI Encuentro sobre literatura ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla», organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca, y en el 2013 como jurado del IV Festival de la Lira. Una primera impresión que tuve de esta ciudad fue la de estar en un lugar que se parece sólo a sí mismo. «Cuenca parece haber sido transportada desde una región mediterránea», dijo Ingrid Sipkes, esposa del poeta Rodolfo Hinostroza, la primera vez que paseamos juntos. Ingrid tenía razón, y no. Creo que su magia la hace única. Con lo distraído y desubicado que soy, y me temo que es algo que seguiré siendo, Cuenca es la única ciudad en la que, casi estoy seguro de ello, no me perderé gracias a esa maravillosa Calle Larga que obra de modo tal que todo parece «estar en orden» para poder ser descubierto, y después regresar.

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

MM: Recuerdo el tiempo cuando el Festival de la Lira se constituyó en la Arcadia para la poesía hispanoamericana y asocio ese evento con otro de gran envergadura como es la Bienal de Cuenca. Decir que se trata de una «ciudad culta» termina siendo un calificativo que, en lugar de hacerle justicia, la banaliza. Es «cultura», sí, cómo no, pero no con esa «cultura de museo», espléndida para aparecer en una postal, más bien de «cultura viva» y eso resulta muy difícil de encontrar.

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

V



Maurizio Medo conversando con estudiantes del colegio «Catalinas», durante un encuentro del IV Festival de la Lira, noviembre de 2013. Foto: Ludy Villanueva



Con el poeta y ensayista Eduardo Milán buscando un bar en San Sebastián, noviembre de 2013. Foto: Ludy Villanueva



Vista de Cuenca desde el patio posterior del Museo de Arte Moderno (Presidente Córdova). Foto: Maurizio Medo

MM: Tengo muchos recuerdos. Cuenca fue el lugar del origen de mi amistad con Tamara Kamenszain, con quien paseamos una buena parte del mundo, y también de otras, muy entrañables, que me condujeron a lugares impensables como hospedarme en el «Circo Beat» que regentaba en Quito el poeta Andrés Villalba (¿aún existe?, Villalba, no el «Circo...»), o escuchar a un guía cuencano decir una frase como «perdonarán, pero en este tiempo la plusvalía de la montaña ha decrecido» y, a través de ella comprender —estaba con el querido Eduardo Milán— que el barroco —con o sin neo— constituía un espíritu y no un estilo. Mientras cuento esto se me aparece don Juan Eljuri abriéndose paso en medio de una fiesta para buscar a Ludy y decirle «quédense cinco minutos más» y fue así. Tanto que hoy —diez años después de mi última visita—, esa fiesta se sigue celebrando en mi

memoria, y me veo en las cercanías del mercado con Eduardo Espina comprando camisetas para un equipo de fútbol; Juan José Rodinás preguntándome por el origen de las fotografías en el concepto de mi libro *Dime novel*; Winter baila con Armenta flanqueando a Ludy; me pregunto si el Efra llegará o no desde Quito mientras Vizcaino bebe otra copa celebrando una ocurrencia del gran Huilo Ruales, y yo me pregunto ¿cómo se sentirán esas muchachas vestidas de musa a merced del viento de la fría noche cuencana? Cuenca para mí fue fundamental. No en función de una «carrera» —la escritura es otra cosa—, sino para encontrar ese tiempo epifánico donde uno no puede hacer más que celebrar la amistad. Y tanto así que hoy descubro que «vestirse de poeta» fue sólo una frase retórica. En Cuenca pude ser yo, sin un disfraz.

Maurizio Medo (Lima, 1965). Poeta, ensayista y difusor cultural. Su obra, recopilada en el volumen *Cuando el destino dejó de ser una vispera. Poesía reunida 2005-2015* (Liliputienses, 2015), ha sido parcialmente traducida al inglés, francés, checo, croata, portugués e italiano. En 2006 obtuvo el Premio de Poesía José María Eguren. Es editor, junto a Mario Arteca y Benito del Pliego, de la antología *País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía latinoamericana 1980-1992* (Ediciones Amargord, Madrid, 2014 / Ay del seis Poesía, Madrid, 2018). Dirige el taller literario «El Laboratorio».



EL LIBRO DE MI VIDA / LECTORES Y LECTURAS

«NADIE PUEDE LEER DOS VECES EL MISMO LIBRO, PORQUE LA SEGUNDA VEZ YA NO ES EL MISMO»

[Entrevista con María Augusta Vintimilla]

*Viernes 12 de enero de 2024, 15:00,
Challuabamba*

María Augusta Vintimilla nos recibe en su casa en Challuabamba, una calurosa tarde de enero; es viernes y hasta el sol lo sabe. Nos invita una cerveza para acompañar el diálogo y el atardecer. Subimos a su «habitación propia», una hermosa buhardilla-biblioteca-estar, con un ventanal al campo. Allí, colmados de luz, dialogamos.

MARÍA AUGUSTA EN MICRO

Ensayista, crítica literaria y docente universitaria. Cursó sus estudios académicos en la Universidad de Cuenca y en la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha desarrollado su actividad intelectual en la enseñanza universitaria, la investigación y la crítica literaria. Actualmente es profesora emérita de la Universidad de Cuenca, profesora visitante en cursos de posgrado en diversas universidades y miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. En 2021, el Municipio de Cuenca le otorgó la presea «Fray Vicente Solano» al mérito cultural. Ha publicado ensayos sobre poesía y narrativa ecuatoriana e hispanoamericana. Entre sus títulos más destacados se cuentan sus extensos estudios sobre la poesía de Efraín Jara Idrovo y César Dávila Andrade.

CO: Si tuvieras que hacer el ejercicio de pensar en un libro o en algunos libros que han marcado tu vida, ¿cuáles serían esos títulos elegidos?

MAV: Tu pregunta me ha llevado a pensar que la lectura tiene algo de paradójico: leer es siempre un acto de soledad porque al abrir un libro uno se retira del mundo y se refugia en su intimidad; y al mismo tiempo es un acto de apertura, un salirse de uno mismo para internarse en mundos desconocidos que nunca podría conocer de otra manera. Con razón el viaje es una metáfora de la lectura. Y es que una sola existencia es insuficiente para la inmensa variedad del mundo y de la vida. Se me ocurre pensar cómo sería yo si nunca hubiera leído *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*, *Madame Bovary*, los cuentos de Chejov o los de Pablo Palacio, la poesía de Vallejo o de César Dávila. ¿Qué ideas tendría sobre el mundo, sobre la muerte, sobre la justicia, el amor, la política, la religión, la amistad, sin Borges o Neruda, sin Dostoievski, Camus, Kafka, Onetti o Virginia Woolf? Lo que quiero decir es que creo que todos los libros que he leído forman parte de mi ADN, han dejado marcas, huellas y cicatrices en mi memoria, unas marcas que a veces son tan poderosas como las experiencias vitales.

También es cierto que los libros van y vienen en la memoria, y a veces un libro que creía olvidado por años, de pronto regresa con una fuerza que quizá no tuvo cuando lo leí por primera vez; cambia la percepción de los libros que hemos leído porque cambia la vida, porque uno cambia continuamente; nadie puede leer dos veces el mismo libro, porque la segunda vez ya no es el mismo, porque los libros también nos transforman.

Yo diría que, en este momento de mi vida, los libros que recuerdo con mayor emoción e intensidad son los que muestran un desajuste con los modos de vida convencionales, con personajes que se atreven a explorar otras formas de existencia, a ser distintos de lo que su entorno existencial les imponía. Pienso, por ejemplo, en Juan Carlos Onetti y sus personajes descreídos en novelas como *El astillero* o cuentos como «El posible Baldi», antihéroes que no encuentran acomodo en los modos de vida convencionales y se aventuran obstinadamente en proyectos a contracorriente de

lo que harían las personas sensatas, aun sabiendo de antemano que están condenados al fracaso. O *Madame Bovary*, ese personaje trágico que se deja inflamar por la imaginación para escapar de la mezquina existencia doméstica de una señora de provincia y cede a la intensidad de su deseo de ser otra, de parecerse a las heroínas de las novelas que leía y de tener, como ellas, una vida cargada de intensidad y de pasión. Mencionaré también *La señora Dalloway*, quizá porque la leí en estos días y aún no me sobrepongo a su encanto; pienso que Clarissa Dalloway es, de alguna manera, la mujer que Virginia Woolf se negó a ser, que esa era la figura de mujer que le estaba destinada por su clase social y su época: una señora de la alta sociedad londinense en la Inglaterra posbélica, una imagen que Woolf exorciza magistralmente a través de esta novela repleta de talento, gracia e ironía, desde una mirada femenina que encuentra la vibración de la vida en las cosas más ordinarias y en los acontecimientos más banales, pero también en el contrapunto con el miedo en el atormentado Septimus Warren que ha vuelto de la guerra acosado por la muerte y la locura; Woolf descubre en ellos una belleza y una dignidad impensables.

Y me detengo aquí porque podría nombrar muchos más y la lista se alargaría demasiado.

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

MAV: Leí por primera vez los cuentos de Onetti por pura casualidad, cuando era todavía estudiante universitaria y encontré un libro suyo buscando al azar en las estanterías de la Facultad; todavía recuerdo el impacto emocional que me produjo en esa edad de los deslumbramientos, una fascinación que ha durado ya para siempre; poco después leí *El astillero*, una de sus novelas más intensas, que fue un regalo de una amiga muy querida con quien compartíamos la predilección por el autor uruguayo. *Madame Bovary* llegó en una época complicada de mi vida y pienso que la emoción que me produjo tuvo que ver con las circunstancias que entonces vivíamos toda una generación de mujeres cuencanas, de entre las primeras que accedíamos a la universidad y a la vida profesional, en una ciudad todavía muy rígida y llena

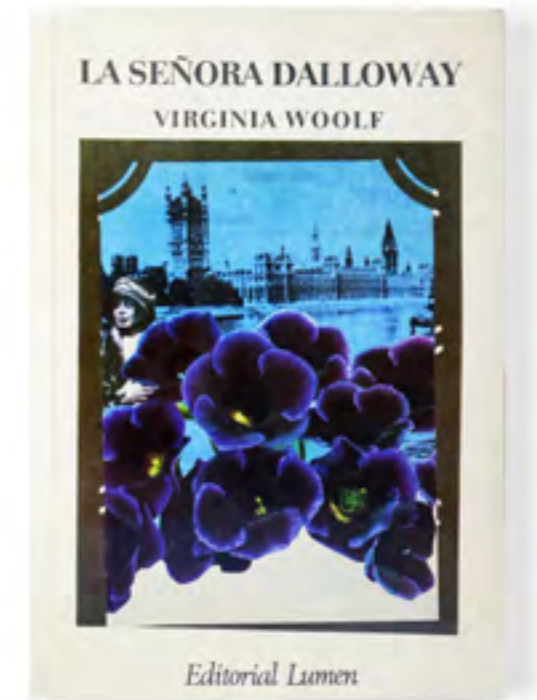
E

de prejuicios. *La señora Dalloway* es más reciente, la había leído con poca atención hace algunos años, pero, por lo que fuere, en ese momento no encontré en ella nada que me conmoviera; en estos días hallé la novela entre mis libros y me di cuenta de que casi no la recordaba; esta vez el asombro comenzó desde la primera página y todavía resuena en mi memoria el rumor de su escritura.

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

MAV: De *Madame Bovary* es difícil decir algo más de lo que ya se ha dicho innumerables veces a lo largo de todo el siglo XX; es un emblema de perfección estilística y formal, uno de esos grandes monumentos en el arte de la novela. Creo que la obra maestra de Flaubert conserva intacta su vitalidad tanto en su técnica impecable, como en su retrato social, emocional y psicológico de la sensibilidad del siglo XIX, pero escrita con tal maestría que escapa a su tiempo, a todos los tiempos, que continúa hablándonos a los lectores contemporáneos. *Madame Bovary* pertenece a esa ilustre estirpe de personajes que, como Don Quijote, se mueven en las fronteras difusas entre el mundo real y la imaginación, que no se conforman con la estrechez de la vida «real» —y se aventuran a vivir una vida soñada y a tomarla como más verdadera y digna de ser vivida.

La señora Dalloway es una de esas novelas que revolucionaron la manera de escribir narrativa en el siglo XX, tanto por el maravilloso alarde de perfección técnica, como por la sutileza de la mirada femenina que la atraviesa de principio a fin. Virginia Woolf descubre un modo de narrar que recrea convincentemente los recovecos de la subjetividad humana, los ritmos imprevisibles de la conciencia de los personajes que viven el presente pero asediados por la memoria, de modo que relativiza el tiempo: todo es presente. Yo creo que la significación de Virginia Woolf en el arte de la novela es tan definitiva como la de Joyce o Proust a quienes, sin duda, tenía en mente al momento de su escritura; en esta novela es magistral la intromisión en el mundo interior de sus personajes a través del monólogo interior y el estilo indirecto libre que ella reinventa y enriquece



La señora Dalloway, de Virginia Woolf, Lumen, Barcelona, 1975

desde la perspectiva de una mujer, esa perspectiva que con tanta lucidez e ironía explicó en ensayos célebres como «Una habitación propia». Leerla hoy es volver a encontrar, con enorme placer, los orígenes de la novela del siglo XX.

A pesar de que las novelas de Onetti no atraen a grandes masas de lectores, creo que es uno de los escritores que más ha incidido en la narrativa hispanoamericana desde los años sesenta. Sus huellas —casi siempre secretas— aparecen en buena parte de la narrativa contemporánea. Esos mundos deteriorados que existen en el reverso de las zonas luminosas de las ciudades, esa reticencia para narrar las peripecias de unos personajes desolados, ese modo ambiguo de contar historias equívocas, con una mirada que nunca da por sentada alguna verdad, sino una versión siempre parcial, y al mismo tiempo con una precisión de relojería en la que nada falta ni está demás. Creo que la seducción que ejercen las novelas de Onetti se debe a su enorme poder de alusión, a esa poética de la incertidumbre: son novelas que dicen mucho más de lo que cuentan, de modo que se realiza plenamente aquello de que lo narrado es solo la punta del iceberg. Hay una frase de Macbeth que siempre me viene a la mente cuando leo a Onetti: «La vida es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia que nada significa».

LA PALABRA PRECISA / POESÍA

TE DEBÍA UNA, HOUELLEBECQ

Issa Aguilar Jara*

Es buen escritor, lástima lo bestia.
(Lector color helado de chicle-Diálogo políticamente correcto)

descubrir que el amor
nace de nuestras contradicciones
o de la obsesión por la luz
que no alcanza a penetrarnos.

un golpe de serotonina y tú:
un *croissant* rancio que se suicida en libros porno.

yo:
una cabrita coja que habla de ella en diminutivo
para no encontrar la quinta pata del gato
y encerrarlo,
tampoco abrir la caja de Schrödinger
porque no me gustan los gatos
pero dicen que se debe hablar de ellos
que eso hacen los artistas reales.

P



Priscila Urdiales, *Vulvaláctea: vulva de vaca*, plumilla y tinta sobre lienzo, 120 x 120 cm, 2022.
Cortesía de la artista

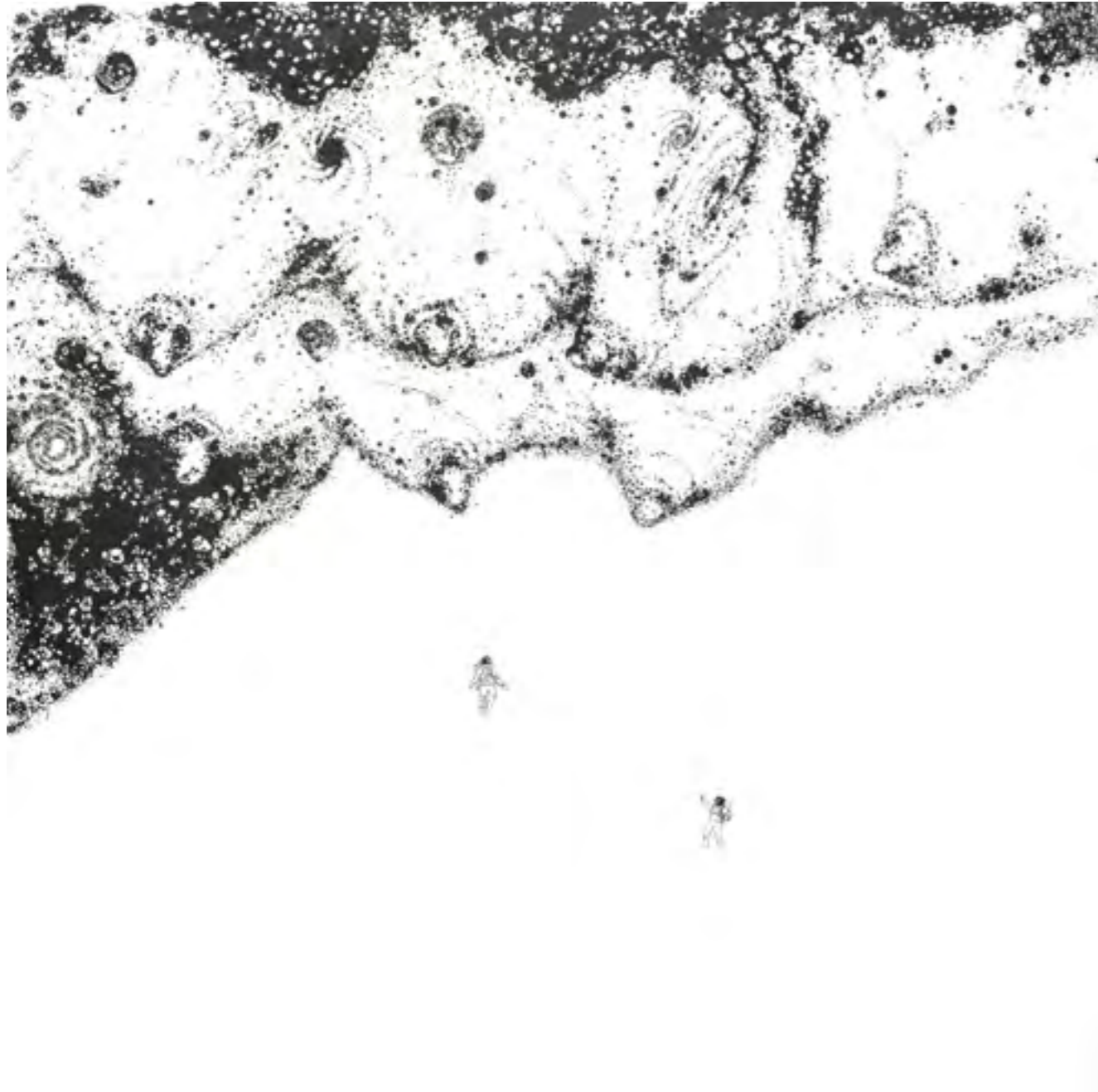
usaría las yemas de mis pulgares e índices para ahorcar al europeo más feo del mundo.
él me abrazaría para calmar mi tembladera, bajaría los dedos que me apuntan, me
revolcaría en el lodo con un preciosísimo vestido de ego, reconocería mis sombras a
través de su sombra, sumaría las monedas para llevármelo a casa.

descubrir cómo los libros nos amamantan, vernos humanos mientras lactamos.

(De *Dos tragos de sinestesia*, 2022)

* **Issa Aguilar Jara** (Cuenca, 1988). Periodista y escritora. Ha publicado los poemarios *Con M de Mote se escribe Mojigata* (La Caida, 2018), *Poliamor Town* (ganador de la convocatoria para publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2020) y *Dos tragos de sinestesia* (Premio Nacional de Poesía César Dávila Andrade, 2022). Actualmente dirige la Unidad Editorial y de Publicaciones de la CCE Azuay.

P



Priscila Urdiales, *Mamíferas: leche cósmica*, plumilla y tinta sobre lienzo, 120 x 120 cm, 2022.
Cortesía de la artista

DESDE ACÁ (III)

Rosalía Vázquez Moreno*

Quería escribir una carta.
Pensé «familia».
Compré cinco postales.

En ellas,
Madrid y su cielo claro y vasto,
de rascacielos y arcos,
de leones, de cuando en cuando,
de gente, como ríos,
huyendo de agosto incendiado.

Pensé en la distancia,
en las trece horas de vuelo,
en el dinero
y lo imposible.
En las ganas de volver al abrazo de la casa,
a la sinfonía de nuestra vajilla en la mañana.
Compré cinco postales:
Mamá,
Papá,
Diana,
Claudia,
y en la costumbre de la quinta te vi,

Alberto:
risa de trueno,
tabaco encendido,
sobremesa de medianoche.

Alberto:
«escucha esta canción»,
«after en mi casa»,
Converse y traje elegante.

P

Alberto,
tienes los ojos de mamá,
no te cortes la barba,
¿quieres leer lo que escribí?

Alberto.

Compré cinco postales.
En la quinta resuena tu velorio
y los ojos tristes de papá,
la claridad de la tierra que te abraza,
las ganas de contarte que Madrid es grande,
que España es amable,
que decidí ser escritora,
que tengo miedo del futuro,
que a veces te sueño.
Aunque no lo sepas,
aunque nunca la leas,
aunque la familia sea menos
y esté para siempre rota,
quise escribirte una carta.

Compré cinco postales:
en la quinta está la familia.

(De *Sobre cómo hacer y deshacer una maleta*, 2023)



Priscila Urdiales, *Lengua mamífera*, plumilla y tinta sobre lienzo, 120 x 120 cm, 2022.
Cortesía de la artista

***Rosalía Vázquez Moreno** (Cuenca, 1991). Licenciada en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales por la Universidad de Cuenca, tiene un máster en Escritura Creativa por la Universidad Complutense de Madrid. En 2023 publicó su primer poemario *Sobre cómo hacer y deshacer una maleta*, ganador de la convocatoria para publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

CÍRCULO VICIOSO

Diego Mogrovejo Ríos*

Nuestras miradas saltan la cuerda
bailando coreografías intrincadas
para evitar mirarse.
Tantos secretos encargados
en una bóveda que no abre a ninguna parte.
Con cada suspiro tatuaste
en mi piel el guion de mis dolencias.
Tu lengua,
aguja al rojo vivo,
que con malicia yerra mi alma
con tu maldita dulzura.
En mi paso se nota la herida
de tanta poesía sin rima
que recitamos en mi memoria,
abrazados a la distancia
bajo mis cobijas.
Extraño despedirme,
extraño no volver a verte.
Extraño el sonido de tus pasos al marcharte,
hasta la próxima ocasión,
en la que nuestras almas vuelvan a encontrarse,
y otra vez,
volvamos a despedirnos para siempre.

P



Priscila Urdiales, *Mu*, onomatopeya para un llamado de ida y vuelta, dibujo-instalación, palabra palíndroma, grafito y tinta sobre papel de algodón de 350 g, 100 x 70 cm, 2023. Cortesía de la artista

* **Diego Esteban Mogrovejo Ríos.** Estudiante de Medicina de la Universidad del Azuay. Actualmente se desempeña como interno en el Hospital Municipal de la Mujer y el Niño. Además, posee un título en Biología por la University of Saint Francis (Illinois, EE. UU). Fue parte de los talleres literarios de la Universidad del Azuay. Prepara su primer poemario.

LA PALABRA PRECISA / MICROFICCIÓN

LO INDECIBLE

Leonardo López Verdugo*

*Y más me duele nunca osar deciros
Que he llegado por vos a tal estado*
MAQUEIRA

MaríaJo cree que duermo; de hecho, cualquiera que me viese acostado, con la tele prendida y pasando estática, lo juzgaría así. Ella piensa que no sé lo que ha estado haciendo estas noches. Me considera un idiota. Me subestima. Pero no... yo sé lo que está haciendo y eso me duele.

Sin embargo, no hago nada para detenerla y pedirle que regrese a la cama. Ella sabe muy bien su posición en el mundo y es capaz de comprender lo que debe —o no— hacer. Aunque me lastime, MaríaJo tomará sus decisiones: yo las respetaré.

Cuando regresa al lecho, siento sus pies helados, sus uñas largas, sus talones ásperos y llenos de tierra. Se acuesta con prolijidad. Intenta no despertarme. Ella gira y busca mi cintura para cruzar sus brazos y aferrarse —con la inercia propia del hábito—. Yo mantengo los ojos bien trabados: ella no debe saber que sé lo que está haciendo, bajo las sombras de la noche, como una criminal.

Cuando despierto, MaríaJo ya se ha ido. En el cuarto solo queda el rastro de su perfume, su desodorante, el olor a los polvos de magnesio para sus pies, el pijama desparramado en el piso. Entonces me levanto. Tomo una ducha. Preparo café. Leo el periódico. Paso a los libros: unas cuantas páginas bastan para comenzar el día.

M

Cerca de la hora del almuerzo telefono a MaríaJo. Ella, por supuesto, no contesta —eso me duele—. Abro un atún, caliento fideos de la cena anterior, enciendo la televisión y me dejo llevar. Bebo café frío. ¿Para qué cocinar algo elaborado si es solo para uno? —pienso.

Me digo —asimismo— que necesito aprender a vivir solo; que algún día MaríaJo ya no estará; que algún día su ausencia en esta casa será perpetua.

La tarde transcurre lenta y aburrida. Afuera llueve sin control; razón por la cual la llamo. No responde.

Regreso a los libros hasta que el sol muere definitivamente y la lluvia se va. No pretendo hacer la cena; de todas formas, ella rechazará mis invitaciones. El café y una rosca dulce calman el hambre.

En la noche, MaríaJo vuelve a la rutina habitual. Se levanta de la cama cuando me considera dormido. Va a la sala. Se sienta en el escritorio que uso para escribir mis novelas. Enciende la lamparita de mesa, toma un lápiz, agarra una hoja y escribe. Mientras garrapatea frases, suelta lágrimas. Sé por qué lo hace; conozco sus tópicos y eso me rompe el corazón: ya los he leído mil veces.

A partir de ese momento la rutina sigue: poco contacto, pies llenos de mugre, llamadas que no conectan, lluvia y sol en proporciones iguales, MaríaJo obrando desde las sombras como si fuera un fantasma futuro, yo encerrado en esta casa, bebiendo café frío, comiendo tallarín y atún de lata casi a diario, leyendo el periódico que ingresa por debajo de la puerta, leyendo libros de autores muertos, leyendo incluso esas notas clamorosas que va dejando MaríaJo y a las que no hago caso porque los ojos de un hombre muerto ya no pueden ver la gramática de la añoranza.

* **Leonardo López Verdugo** (Cuenca, 1991). Estudió Letras en la Universidad de Cuenca. Autor de seis libros de ficción. Mención de Honor en el Premio Miguel Riofrío 2020 con *La narrativa: un ensayo sobre la forma*. Mención de Honor en el Premio de novela breve «La Linares» 2022 con *Enseñar a fumar a las niñas*. Dirige el plan de escritura creativa Proyecto Guerrilla.