



«LAS ESCENAS BARROCAS DAN CUENTA DE LA IMPOSIBILIDAD DE LOS DISCURSOS ULTRAEELABORADOS»

[DIÁLOGO CON
JENNY JARAMILLO]

Jueves 7 de septiembre de 2023, 16:30, Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CAC), Quito

Jenny Jaramillo es la iniciadora del performance en el Ecuador. Su primera acción tuvo lugar en 1994 con el trabajo *Piel, pared, galleta*, que llevó a cabo en una de las salas del antiguo Hospital Militar (actual Centro de Arte Contemporáneo), lugar al que la artista volverá en mayo de 2023 con una brillante exhibición retrospectiva a propósito del premio Mariano Aguilera a la «Trayectoria artística» que obtuvo en 2022.

Bajo el título *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa* (todo en minúsculas), la muestra (comisariada por Lupe Álvarez, con museografía de Patricio Dalgo Toledo) está aún abierta cuando nos encontramos con la artista en septiembre del año pasado. En abril de 2024 pasará al Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en Guayaquil. Los registros de esta edición combinan los dos montajes.

D

Conozco a Jenny de muchos años atrás. En enero de 2007 le invitamos a exponer en la galería Proceso / Arte Contemporáneo, de Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, donde realizó *Línea de fuga*, un intenso performance, acompañado de una instalación.

La entrevista transcurre en el patio exterior del CAC, cuando el viento de la tarde empieza a sacudir el follaje de los hermosos árboles que se elevan a nuestras espaldas como una llama verde entre los muros neoclásicos.

JENNY EN MICRO

Jenny Jaramillo. Artista quiteña. Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y en el programa de maestría en Antropología Visual de la FLACSO (Quito). Artista residente en la Rijksakademie Van Beeldende Kunsten, Ámsterdam; en el Institute for Electronic Arts (IEA), Alfred University (Nueva York); en el programa internacional Rain Project «Open Circle» (Mumbai, India); en el Museo Irlandés de Arte Moderno (Dublín); en el programa «Fine Arts Work Center» Provincetown (EE. UU.). En 2022 obtuvo el premio nacional Mariano Aguilera a la «Trayectoria artística». Su producción está relacionada con el performance y la instalación, y ha sido exhibida en exposiciones nacionales e internacionales. Es docente en la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).

CO: Jenny, tú estudiaste a mediados de los ochenta en la Facultad de Artes de la Universidad Central, un momento en el que dentro de la escuela se estaban abriendo nuevas rutas para el arte con el magisterio de Mauricio Bueno, Juan Ormaza y Pablo Barriga, quien fue precisamente el primero que actuó en este espacio donde estamos, el antiguo Hospital Militar. Cuéntanos un poco de ese momento de tu formación, de lo que se cocía entonces dentro y fuera en la Facultad

JJ: En esos años, la Universidad Central y la Facultad eran un espacio complejo, con muchas disputas alrededor del poder político en las que los estudiantes

estaban inmersos. La Facultad de Artes permeó algunos cambios académicos que siempre estuvieron en discusión, y que no eran aislados de lo que sucedía en un campo ampliado del arte. Por ejemplo, había una mezcla de profesores: un grupo habían tenido una formación tradicional desde la Escuela de Bellas Artes y defendía un pensum anclado en la pintura y escultura modernista; mientras otro grupo, de formación más progresista, permitía una cierta libertad y experimentación dentro de la rígida división disciplinar. Esta situación posibilitaba que los estudiantes y egresados desarrollen prácticas artísticas contemporáneas, relacionadas con la producción de objetos, el performance y la instalación. Quizá el 95 % del tiempo académico estaba destinado al espacio práctico de producción y solo un 5 % al pensamiento reflexivo desde una aproximación teórica. Entre los profesores de esa época recuerdo a Rafael Herrera Gil, Manuel Esteban Mejía, Edmundo Ribadeneira, Lenin Oña, Manuel Monar, Mauricio Bueno, Victoria Carrasco, Guillermo Muriel, Nicolás Svistoonoff, Jorge Artieda, Cesar Bravomalo, Oswaldo Moreno, Carmen Silva... Hubo momentos excepcionales en los que participaron otros profesores como Juan Ormaza, Cristina Nieto, Marcelo Aguirre...

En 1990 egresé de la especialización de Pintura y Grabado; el trabajo que había comenzado en el último año de escuela, teniendo como docente al artista conceptual Mauricio Bueno, me había dado un impulso importante para hacer mi primera exposición individual en 1991, en la Asociación Cultural Humboldt. Pablo Barriga no fue mi profesor, nos conocimos quizá en 1992, después de una charla que dio en la Facultad. En la charla estuve con Olvia Hidalgo, pintora, y con Joset Herrera, escultora, ahora profesora de la UNAM. Éramos tres mujeres amigas y compañeras de la Facultad de Artes. Entonces Pablo ya era un artista reconocido, un referente del arte ecuatoriano. Los cuatro buscábamos un espacio de trabajo y él nos habló del antiguo Hospital Militar, lo visitamos y a través de un trueque —un cuadro donado por Pablo—, el INCRAE (Instituto de Estudios Amazónicos), que administraba el lugar, nos permitió ocupar el pabellón 6 del ala norte del antiguo Hospital.



Platicando con Jenny Jaramillo en el pasillo del antiguo Hospital Militar (actual Centro de Arte Contemporáneo), Quito, septiembre de 2023



En esta página y las siguientes: vistas de gesto y *síntoma*, exposición retrospectiva de Jenny Jaramillo en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil. Fotos: Ricardo Bohórquez. Cortesía: MAAC

D



gesto y síntoma, exposición retrospectiva de Jenny Jaramillo en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil

CO: En todo caso, parece que tu destino es retornar cíclicamente a este espacio, en tu juventud viviste cerca de acá y ahora regresas con una muestra retrospectiva a propósito del premio a la trayectoria. Podríamos decir que este lugar fue a comienzo de los años noventa una especie de pequeño laboratorio artístico

JJ: Sí, hicimos un trabajo interesante acá. No éramos un colectivo, cada uno trabajaba en sus propios tiempos y espacios. Pablo Barriga y yo, quizá, fuimos los que permanecimos por más tiempo. Olivia Hidalgo tenía su taller particular, pero participaba en nuestros encuentros; Joset Herrera ya había viajado a México y es cuando ingresó Diana Valarezo, que será una de las artistas más constantes en el taller. La primera exposición colectiva que realizamos se tituló precisamente *Pabellón 6*, en 1994, donde participamos: Olivia Hidalgo, Diana Valarezo, Pablo Barriga, Diego Ponce y yo. En diferentes tiempos, otros artistas como María Pérez, Gonzalo Jaramillo, Consuelo Crespo y César Portilla compartieron este espacio.

Hubo mucha gente que pasó por aquí. Siempre venía gente de visita, recorríamos los espacios, se planificaban actividades, por ejemplo: disfraces para Año Nuevo, alguna fiesta o intervención en el espacio público. Era un sitio de encuentro, cada artista producía independientemente, pero existía un lugar y era el pretexto para estar juntos, sin mucha planificación. Durante casi una década, los artistas mencionados y otros más trabajaron en proyectos individuales y colectivos, desarrollando formas de colaboración con las dos instituciones que tenía a su cargo el edificio: el Instituto de Colonización de la Región Amazónica del Ecuador y la Escuela Taller de Artes y Oficios San Andrés Quito 2. Es una historia que está todavía por escribirse y tendrá que ser narrada por la gente que pasó por aquí.

CO: Hablando justamente de la historia, tratando de fijar ciertos hitos, ¿consideras que la acción que realizaste con Damián Toro, esta especie de misa profana en la que también participó la artista brasileña Ana Flavia Baldisserotto, fue uno de los inicios, como un evento iniciático del performance aquí en el país?

JJ: Es difícil señalar un evento que represente el inicio del performance en el país, porque hay muy poca investigación al respecto desde una conciencia de procesos específicos del arte contemporáneo. Puede ser que alguien me diga que hubo acciones relacionadas con la gente en los ochenta, como Marcelo Aguirre, que realizó ciertas acciones donde el cuerpo del artista está presente. Hubo acciones de Oswaldo Viteri, como cuando lanzó un gato durante una charla en algún museo del Centro Histórico de Quito, algunos *happenings* de escritores vinculados a los tzántzicos, los desfiles de «Los Cuatro Mosqueteros» o la acción de Amaru Cholango en la Casa de la Cultura...

El performance de Damián fue en el 93, en uno de los pabellones del antiguo Hospital Militar, yo colaboré en su idea con Ana Flavia. Mucha gente asistió el día del performance. La acción se realizó dentro de una instalación con pinturas y esculturas que invadían el espacio, un espacio que acogía un ritual a lo profano. Viene a mí mente otro *happening* de esta época, del artista Hugo Proaño, que irrumpió con ensambles a manera de tótems escultóricos en las calles de Quito. Estas presencias fugaces y furtivas eran parte de los procesos que rompieron con las formas académicas en los noventa y son la otra historia no contada.

CO: Tú debutas públicamente como pintora, con una pintura muy matérica, una pintura que introduce el objeto y que trabaja con todo este imaginario callejero, con un sabor y aroma popular muy fuerte, cuestionando los estereotipos machistas y ciertas coordenadas patriarcales. Había mucho humor e ironía en el tratamiento de estos temas cotidianos, vinculados a roles de género. Aunque no era una época donde las militancias y los feminismos estaban tan presentes como ahora, ¿tenías conciencia de que había una postura feminista en juego en ese trabajo?

JJ: No sé si me consideraba una artista feminista en mi aparición o debut. Esa agudeza teórica no creo que se articulaba conscientemente en mi trabajo. Mi obra estaba relacionada con mi vida, que me imagino era compartida por otras mujeres. Quería manifestar ciertos



malestares, ciertos juegos en relación con la identidad y las demandas a las que las mujeres estamos sometidas. El arte me permitía jugar con la tensión de la búsqueda permanente de una identidad indefinida. Mi trabajo daba cuenta de esa intención y malestar con ciertas normas y, aunque no estuviera anclado en discursos extremadamente elaborados, hacía conciencia desde el juego y el azar que me permitía mi formación como artista plástica. No era tan ingenua como para no reconocer el poder de las imágenes y las formas de trabajo que manifestaban una presencia de lo femenino, con lo conflictiva que pueda parecer esta posición. La intención era expresar ese malestar o, si puedo decirlo así, el malestar permanente ante esas demandas de lo que debes hacer o no hacer y topar a través de ciertas imágenes iconográficas esos encasillamientos de lo que es ser ecuatoriana. Las escenas barrocas permiten dar cuenta de la imposibilidad de los discursos ultraelaborados.

CO: A propósito, tu trabajo siempre ha tenido un componente barroco; es decir, tiende a la saturación del espacio plástico. Cuando construyes una escena o realizas un performance, hay abundancia, un excedente de recursos, de capas visuales, en la puesta del cuerpo. Las estéticas del camuflaje están presentes, proliferando en una diversidad de formas. Siempre está este elemento barroco, o neobarroco, que atraviesa tu trabajo hablando en términos formales y estilísticos

JJ: Sí, porque mi forma de trabajo es compleja. Es una forma de trabajo que después se traduce en cosas visualmente recargadas; una sobreposición de imágenes, eventos o momentos que se manifiesta como una yuxtaposición de capas. Es un trabajo que se encuentra en un proceso continuo de producción y construcción de ideas. En mi caso, este proceso es bastante material, vinculado a la acción de hacer, y he tenido que desafiar-me a mí misma ante la demanda institucional de un discurso coherentemente articulado, por ejemplo, a través de la palabra escrita. Se trata de un proceso de pensar y actuar... Un barroco que va más allá de lo meramente formal.

CO: Por otro lado, tu obra provoca una fusión o fricción entre corporalidad y materialidad. Tu cuerpo siempre se encuentra con la materia, siempre está entrando en la materia

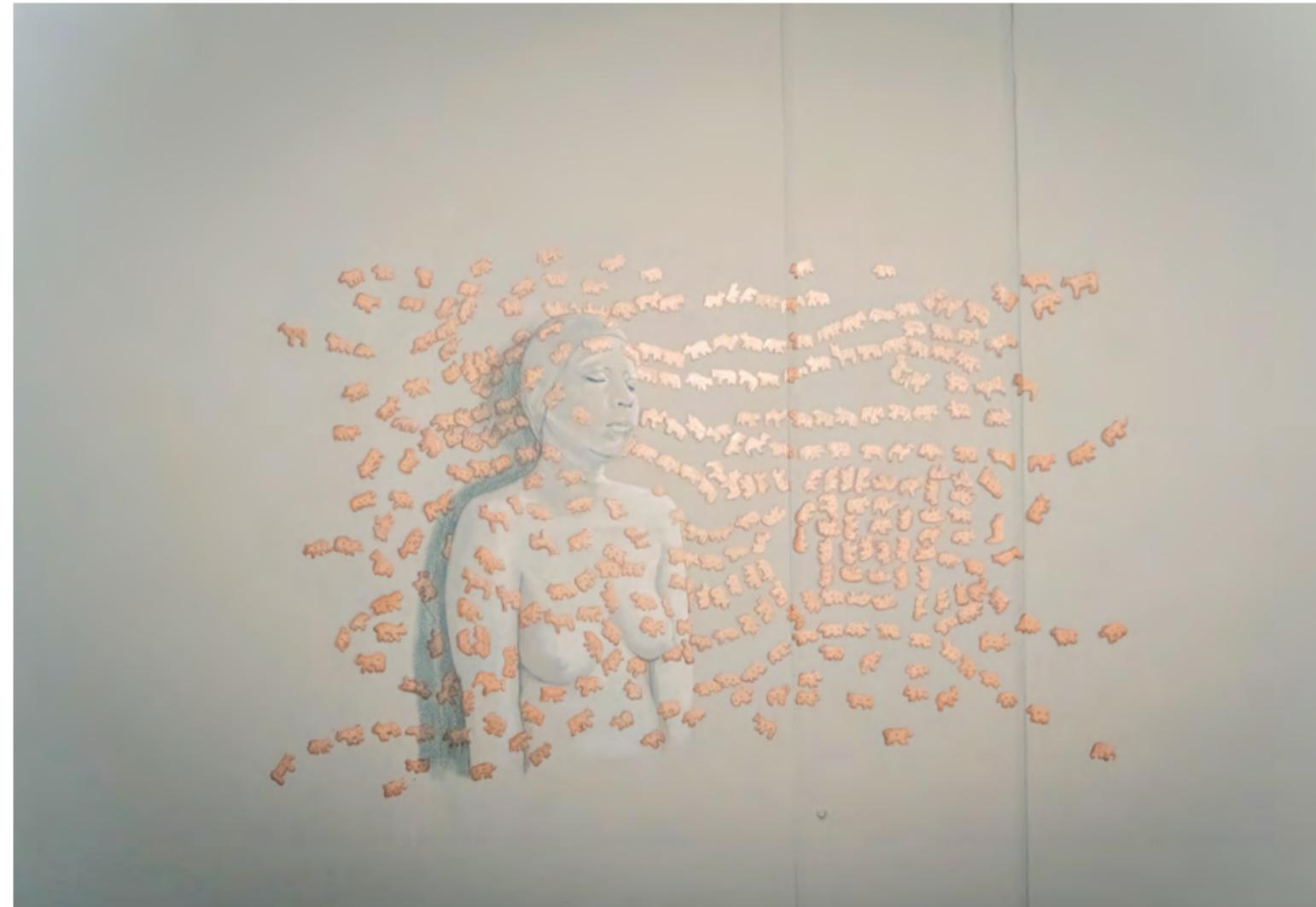
JJ: Vengo desde la pintura como materia que se desplaza, que se hace, incluso desde un acto que parecería no tener nada que ver con la pintura, como la acción mínima de coser. La pintura se convierte un poco en cuerpo, también en presencia corporal, a pesar de que podemos hablar de un sentido representacional de la imagen. Se puede decir que, en mi proceso, la pintura prepara el territorio para la presencia del cuerpo. En ese sentido, fui integrando elementos, materiales que aparecen en el proceso del hacer. Hay cosas que no están bajo control, incluso la participación del cuerpo en las obras.

CO: Háblanos del proceso de *Piel-pared-galleta*

JJ: Esa obra fue parte de la exposición colectiva aquí, en el pabellón 6 en el antiguo Hospital Militar, ahora Centro de Arte Contemporáneo. La exposición fue en 1994, pero desde 1992 habíamos ocupado el espacio para trabajar, y la obra de los camuflajes de mi primera exposición en la Humboldt ocupaba ya el espacio de mi taller acá, en el antiguo Hospital. El performance *Piel, pared, galleta* es el resultado de una experiencia intensa de trabajo, que desde el dibujo y la instalación *in situ* se producía en el espacio.

El antiguo Hospital Militar es un edificio con una fuerte carga histórica; en mi niñez yo viví muy cerca de aquí, del hospital, y es un lugar del que mucha gente tiene recuerdos en Quito. A pesar de ser una arquitectura de escala monumental, imponente y fría había una cierta fragilidad a la que ha sido sometida por el abandono. El performance *Piel, pared, galleta* alude a la fragilidad del espacio físico y a la persistencia de la memoria.

Creo que toda la obra de la muestra colectiva *Pabellón 6* se juntó para que este performance tenga lugar, pues el proceso de hacer la muestra fue un pro-



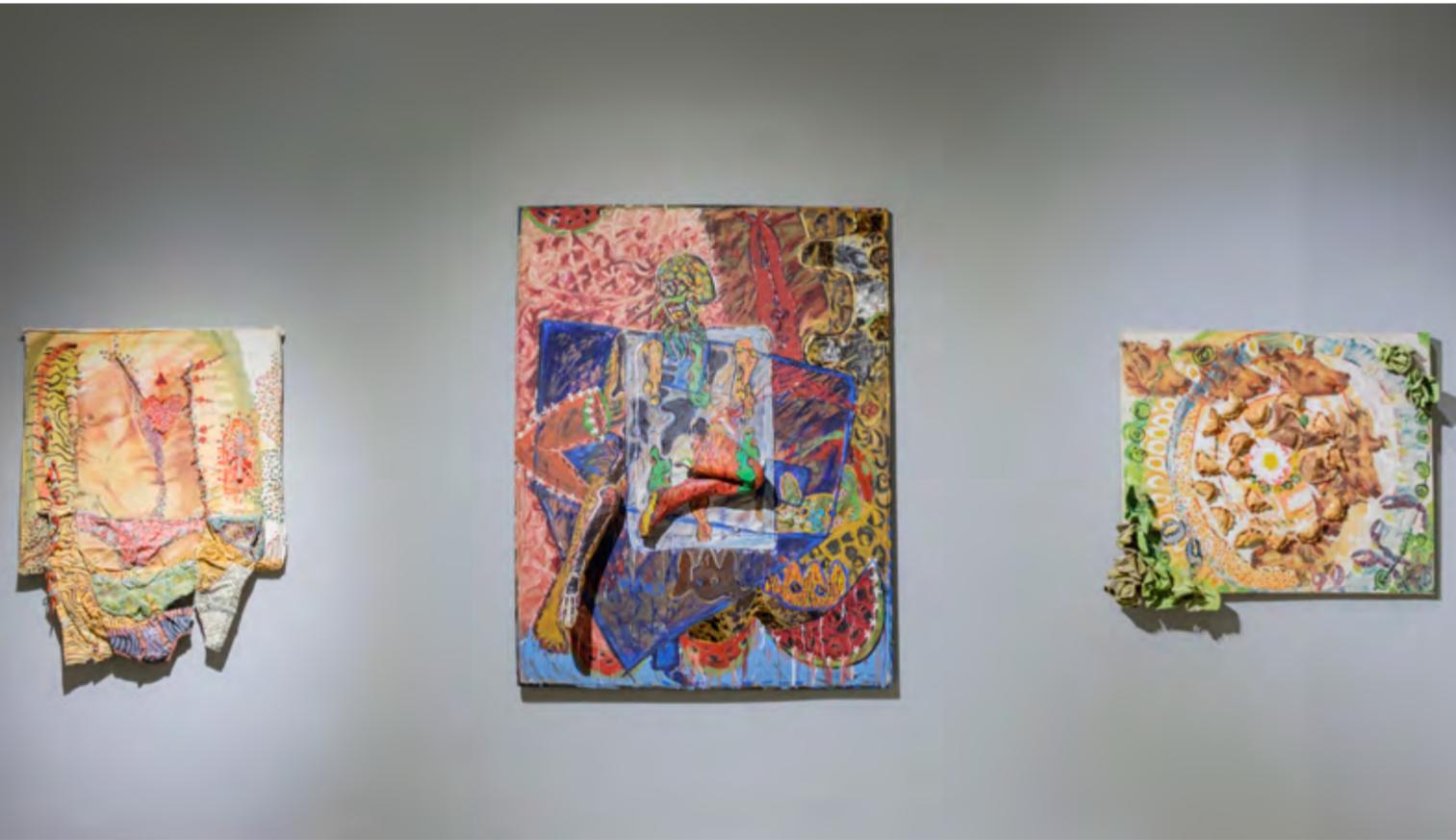
Pintura mural de Patricio Ponce y Karina Cortez que recrea la acción de Jenny Jaramillo *Piel, pared, galleta* en el antiguo Hospital Militar, Quito (2004), realizada en 2023 para la exhibición retrospectiva en el Centro de Arte Contemporáneo, Quito. Foto Andersson Sanmartín



Videoperformances de Jenny Jaramillo en *gesto y síntoma*, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil

D





De izq. a der.: *El hombre corazón calzoncillo*, mixta sobre lienzo, 130 x 100 cm, 1992; *Siete de bastos que no juega*, mixta sobre lienzo, 220 x 150 cm, 1993; *Mamita rica, papita frita, mani con sal*, mixta sobre lienzo, 150 x 130 cm, 1992. *En gesto y sintoma*, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil

D

ceso colectivo. El performance se hizo en el proceso de escribir con las galletas de animalitos sobre la pared y tomó aproximadamente cuatro días. El día de la exposición, cuando el performance tomó lugar, yo solo estaba parada y camuflada sobre la pared de galletas. La acción duró tres horas.

Esta acción fue retomada cuando me invitaste a exponer en la sala Proceso en Cuenca, en el 2007. Yo tenía claro que querías que la gente de la ciudad conociera mi trabajo; sin embargo, en ese momento no quería mostrar los registros de mi trabajo en video o fotografías. Retomé mi primer performance, *Piel, pared, galleta*, y lo presenté como un archivo que se actualiza en la acción. Cuando hablo de un archivo vivo pretendo dar cuenta al espectador de la intensidad que demanda el proceso creativo. Creo que, de maneras impredecibles e incomprensibles para mí, son los espectadores los que han dado a ese performance un valor y una dimensión que yo no imaginé.

CO: ¿Qué significó la residencia en Ámsterdam? Es allí donde te familiarizas y aprendes el formato del video performance, con el cual creas algunas de tus piezas más importantes. ¿Puedes contarme un poco sobre esa residencia?

JJ: Sí, las residencias son espacios de libertad para trabajar. En Ámsterdam fueron dos años intensos, enfocados en mi producción. No tienes que trabajar en otra actividad y toda la energía se enfoca en tu producción artística; hice dibujo, video e instalaciones *in situ*. Recurrí al video performance porque el performance en vivo, fuera de un contexto que conoces, expone al cuerpo a muchos riesgos. Dentro de una cierta libertad de acción, las residencias son espacios que demandan también compromisos; los tiempos algunas veces no son muy flexibles y el periodo de adaptación se puede hacer largo. Se necesita tiempo para que la presencia del cuerpo emerja con todas sus implicaciones. El video me permitió trabajar el cuerpo mediado por la cámara, que sin perder su materialidad te permite escenificar espacios imprevisibles.

La residencia en Ámsterdam fue de 1998 al 2000, y no tenía mucha producción desde el performance, tenía más experiencia desde la pintura, el dibujo y la instalación. Me demandó algún tiempo trabajar el performance desde el video. Llegas a un lugar que te es extraño y yo requiero tiempo para adaptarme, pero mi trabajo allá se cargó de todo ese malestar, fue un trabajo intenso. El cuerpo hizo presencia con fuerza y fue uno de los mejores tiempos de producción.

CO: Ahora que mencionas el tema, cuando estuviste en Ámsterdam ¿sentías una extrañeza del cuerpo?, ¿sentías que tu cuerpo era un cuerpo extranjero?

JJ: Sí, es fuerte lo que experimentas en ese contexto: son lugares de muchas migraciones, miradas con las que no te conectas, gestos, geografía, idioma; es como que se establecen ciertas distancias. Por eso, cuando llegué a Ámsterdam tenía miedo y temor del performance desde la expresión misma del cuerpo. Lo que hice es mediar esa presencia del cuerpo desde el video, la instalación, el grabado o el dibujo. Por ejemplo, uno de los trabajos más bonitos fue el video de los ventiladores, donde aparecen esas pequeñas máquinas vestidas con pieles de tigre que se aman y autodestruyen a la vez; la cámara es mi mirada que registra la extrañeza y crueldad del performance.

CO: Y alguna enseñanza particular, algún aprendizaje de tus otras residencias que crees que habría que señalar, en Irlanda, en la India, en Nueva York

JJ: Son como momentos pequeñitos y fríos porque las residencias son usualmente en invierno. La residencia en Dublín fue de tres meses en extrema soledad; el Museo de Arte Moderno de Dublín es una construcción neoclásica, los talleres de la residencia de artistas son las antiguas caballerizas. El frío y la soledad del lugar te permite espacios tranquilos y pausados de producción, mi trabajo fue casi un diario de los tres meses de estadía en ese lugar. Recogía los periódicos del día que llegaban al museo, los intervenía con dibujo o pintura y los colgaba uno a uno en la pared, finalmente tuve



Instalación de la serie *La sinrazón excremental*, grabado, bandeja de metal, ramas recubiertas de telas, 2000-2023



Set de diapositivas de una acción realizada en Mumbai, en 2000, que formaron parte del performance *Miracle Mop*, 2001. *En gesto y síntoma*, exposición retrospectiva de Jenny Jaramillo en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil





D

COLOQUIO / «Las escenas barrocas dan cuenta de la imposibilidad de los discursos ultraelaborados»



una pared de hojas de periódicos que se incorporó a la escala del espacio. Cada residencia ha terminado con una instalación o performance efímero. Los tiempos de las residencias son los únicos tiempos que he podido entregarme enteramente a mi trabajo.

CO: En 2015 empiezas a incorporar el periódico como soporte de caligrafías y dibujos, pero también como una forma de documentar tu propia actividad artística y la de otros. ¿Cómo te relacionaste con el periódico y por qué optaste por este elemento como soporte en tu obra?

JJ: La incorporación del periódico en mi trabajo ya venía de antes. En los años de escuela hice una acción con periódicos acumulados en el taller. En 1997, durante mi residencia en Provincetown, trabajé con periódicos y objetos que recogía en la calle con los que hice instalaciones efímeras.

Quizá la intención más clara de trabajo con los periódicos, como medio masivo de comunicación de imágenes-basura listas para reciclarse, fue la serie de traseros realizados en papel maché para la instalación *El ojo del culo* en la Bienal de La Habana de 1997.

CO: En relación con la instalación de La Habana, ¿era una obra que ya estaba creada o la preparaste específicamente para presentarla en La Habana?

JJ: Ya había trabajado con moldes de fragmentos del cuerpo realizados con papel maché que eran incorporados a pinturas o instalaciones. Los traseros fueron parte de una acción realizada para una exposición colectiva de Dibujo del CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo), donde pudo verlos el curador de la VI Bienal de La Habana durante una visita que hizo al Centro Comunitario de La Tola, lugar en donde funcionaba el CEAC.

CO: ¿Qué significado tiene para ti regresar acá, al CAC, después de tantos años, ya como una artista consagrada, y más aún siendo parte de una retrospectiva en el contexto del premio a la trayectoria? ¿Qué representa para ti este reconocimiento?

JJ: Creo que, desde la curaduría, Lupe Álvarez tiene una comprensión más clara de lo que representa este premio. Para mí fue la posibilidad de retomar y retornar a mi trabajo. Fue un tiempo intenso porque es una mirada en retrospectiva a archivos vivos que dan cuenta de intensidades, acuerdos y desacuerdos, pausas forzadas, desvíos y retornos que son parte de la experiencia de vida desde el arte.

Yo me preguntaba, «¿cuál es mi trayectoria?». Por las características de una producción fragmentada, temporal y contingente que manifiesta mi trabajo, el camino era salir del concepto cronológico que requiere un premio a la trayectoria. En este proceso de revisión y planificación de la muestra tuve la ayuda lúcida de Lupe, a quien conozco desde la década de los noventa, y la capacidad creativa de Patricio Dalgo, un amigo-artista con el que he compartido proyectos pedagógicos en espacios no académicos. La muestra en el CAC fue un trabajo en colectivo que intenta mostrar una forma de trabajo que opera en un continuo creativo que se activa desde nuevas conexiones.

El espacio del CAC era un reto, porque había una historia afectiva con este sitio. Con la conciencia del lugar, se tomaron algunas decisiones como abrir las ventanas originales del cubo blanco y dejar que el espectador se conecte con la arquitectura de lo que fue el antiguo Hospital Militar; además, esto permitía una conexión de los dos pabellones que ocupaban la exposición.

D



En la apertura de *gesto y síntoma*, exposición retrospectiva de Jenny Jaramillo en el MAAC, Guayaquil, 11 de abril de 2024



D



Patricio Dalgo Toledo, Jenny Jaramillo y Lupe Álvarez en la apertura de *gesto y síntoma*, . Foto: Ricardo Bohórquez. Cortesía: MAAC

La obra habita el lugar y se presenta como lo que es: vestigios que evidencian el carácter efímero, provisional y, muchas veces, precario de mi trabajo. Algunas obras como *Piel, pared, galleta* se actualizan con una pintura sobre la pared realizada a partir del registro fotográfico del 94. La pintura fue realizada por Patricio Ponce con la colaboración de Karina Cortez. Las galletitas carbonizadas de animalitos se colocaron sobre las bandejas usadas en un performance del 2018.

La obra en video se presenta desde el uso de ciertos dispositivos tomando como referencia la obra de artistas como Joan Jonas o Donald Judd. Algunos trabajos se presentan desde copias xerox en un gran *collage* trabajado *in situ*. Hay tres pinturas que quedaron de la exposición de 1993 en La Galería: la del premio Mariano Aguilera, que es parte de la colección del CAC, otra de la colección de Diners y el cuadro *Mamita rica, papita frita, maní con sal* de mi propiedad. Hay, además, dibujos, grabados, performances e instalaciones realizadas entre el 2000 y 2023.

TRAMAS DE LO URBANO / ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

EL JARDÍN Y LO HUMANO: CULTIVAR, HABITAR, CUIDAR

Gabriela Eljuri Jaramillo*

Crecí entre jardines: el de mi madre y, a pocos metros, el de mi abuelo. El abuelo cuidaba su jardín con igual esmero con el que cuidaba su biblioteca; mi madre, por su lado, todavía dedica gran parte de sus horas a regar las plantas, a podarlas y trasplantarlas. A ellos les unía el amor por las plantas, ladrones ambos de semillas y estacas. La cartera de mi madre siempre lleva un pañuelo bordado, un lápiz labial, algunas monedas y una tijera podadora, y si uno rebusca en los bolsillos de sus ropas, seguro encontrará un puñado de semillas.

Desde la última reunión del Consejo Editorial de *Coloquio*, cuando se decidió que el dossier de este número se destinaría al jardín, no he dejado de pensar en mi madre, en mi abuelo y en los jardineros que cuidan los bellos espacios de nuestro campus universitario. Y he reflexionado, también, sobre la relación de los jardines con los seres humanos, con la cultura, con la ciudad.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua nos sugiere la asociación del jardín con el término *jart*, huerto en francés, y *gart*, espacio cercado en idioma franco; también indica que es un «terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales». De manera que debemos pensar el jardín desde la noción de cultivar, recordando que cultivo y cultura tienen una misma raíz:

C



Janneth Méndez, *Flor roja*, óleo sobre lienzo, 80 x 80 cm, 2023

colore, término que, a su vez, se relaciona con habitar, cuidar, venerar, rendir culto. En función de lo anterior, cabe resaltar la relación directa del jardín con la cultura.

Desde el Neolítico, los seres humanos han buscado diversas maneras de dominar, ordenar y transformar la naturaleza. Así, la producción de jardines tiene como dos caras de una misma moneda: la admiración, la necesidad y la nostalgia por la naturaleza, pero a la par, la intención de domesticarla. El jardín es un espacio delimitado, protegido, en el que se rinde culto a la naturaleza mediante su domesticación. Crear un jardín es un hecho enteramente cultural, en el que la naturaleza pasa a estar sometida e impregnada por la mano humana. El aparente caos de la naturaleza, en su estado silvestre, salvaje, pasa a ser ordenado por los seres humanos. A diferencia de la selva, el jardín, como todo aquello creado por las personas, corresponde al mundo de la cultura y, por tanto, del artificio. El jardín es la metáfora de los dos componentes indisolubles del ser humano: cultura y naturaleza.

Ahora bien, ¿cuál es el valor de los jardines en los tiempos que vivimos?, ¿qué aportan a las urbes contemporáneas y a la vida urbana? Si bien, en la historia de muchas ciudades, los jardines han sido un privilegio de las clases sociales acomodadas y un signo de distinción social, en ciudades como la nuestra, jardines y huertos se encuentran en casas de diferentes estratos sociales; aunque es imperante la necesidad social de un mayor número de jardines públicos.

Si bien, los jardines no solucionan todos los problemas de la ciudad, son un aliciente dentro de la jungla de contaminación, ruido, violencia y consumo masificado. Los jardines son un paliativo al déficit de naturaleza, conforman el cada vez más urgente pulmón verde de las urbes.

La calidad de una ciudad bien puede definirse a partir de lo que en ella se cultiva, y hoy, más que nunca, necesitamos ciudades en las que se cultive el arte, la música, la literatura, los jardines, las subjetividades.

Una ciudad con jardines es, quizá, una ciudad con mayor escala humana, una ciudad que no es hecha para las máquinas, sino para las personas, para el habitar.

En urbes que devienen mercancía, cultivar un jardín constituye un acto de resistencia del valor de uso frente al valor de cambio de las ciudades. Cultivar un jardín es hoy, en las ciudades contemporáneas, un gesto de resistencia frente a la disrupción tecnológica, el vértigo y la inmediatez; una manera de escapar de los tentáculos de la acumulación de plusvalías y la expansión del capital. Una ciudad con jardines nos habla del tipo de habitantes que queremos tener y de la calidad de ciudad y relaciones que anhelamos habitar.

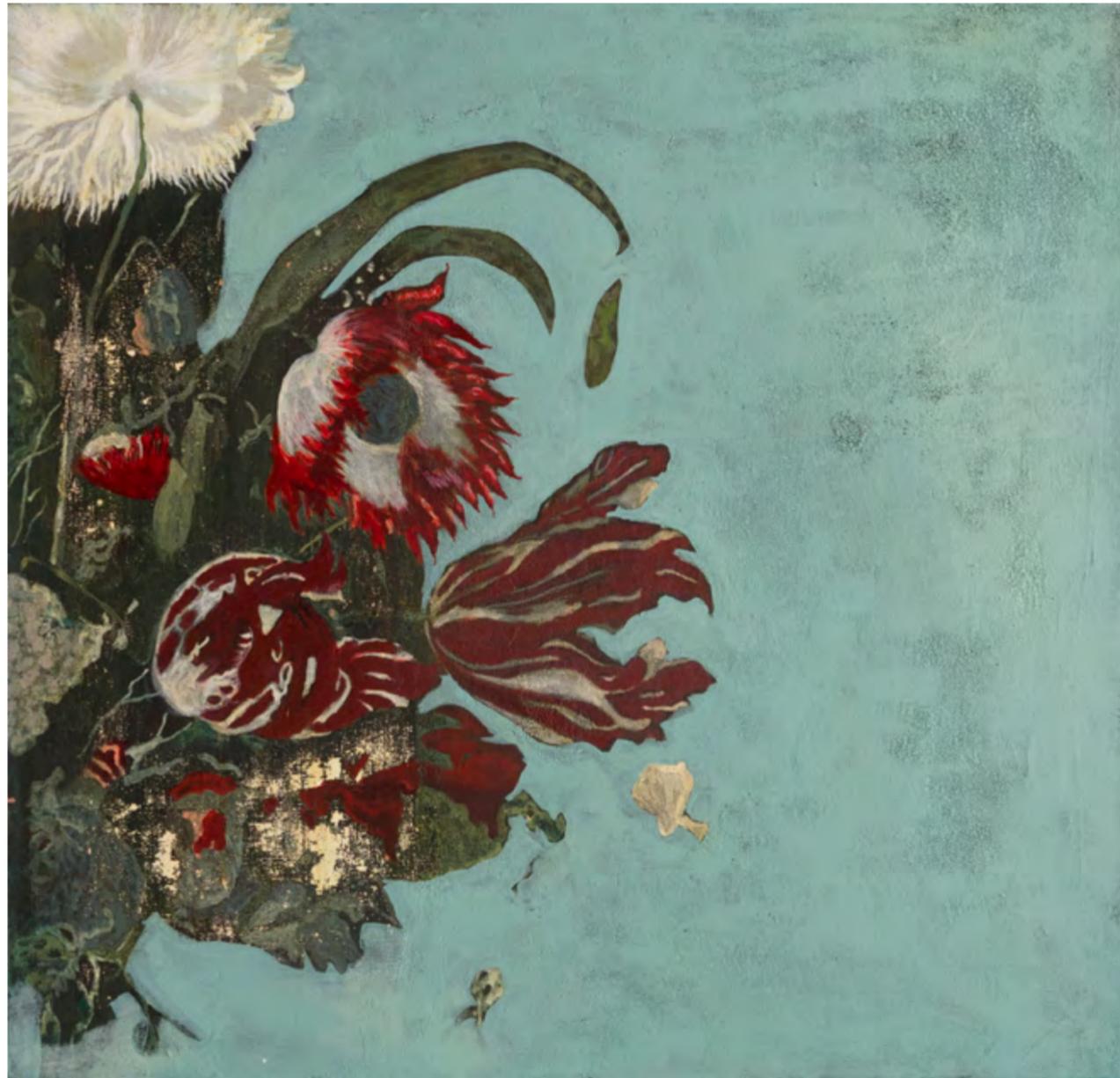
Al escribir estas letras, me pregunto sobre los jardines verticales que hoy se imponen en muchas ciudades y considero que, sin lugar a dudas, son una solución no sólo ornamental, sino también ambiental; no obstante, no es a esos jardines a los que me refiero en este artículo, porque me atrevería a pensar que los jardines verticales son inhabitables. Yo me refiero aquí a los jardines que se habitan, aquellos en los que el jardinero conversa con las plantas.

En este mundo de dispersión y atomización, en el que, como escribió Sabato, «no vemos lo que no tiene la iluminación de la pantalla, ni oímos lo que no llega a nosotros cargado de decibeles, ni olemos perfumes», pues «ya ni las flores lo tienen» (2000, p. 15), cultivar un jardín es el triunfo de la duración sobre la prisa, es la esperanza en el tiempo, en el mañana que ha de llegar; es el tiempo lento que acompaña a la espera de que la estaca esté bien plantada, de que la semilla germine, de que la planta crezca y florezca.

Según Byung-Chul Han (2015), la crisis temporal contemporánea no atraviesa por la aceleración, sino por la dispersión y por la disincronía, ocasionadas por la atomización del tiempo que, a su vez, va de la mano con su homogeneización. Para este autor, la atomización se caracteriza por la ausencia de duración y, por tanto, de sentido; así, lo que le daría sentido y aroma al tiempo



Janneth Méndez, *Flores, mariposa y mosca*, óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm, 2023



Janneth Méndez, *Flores con fondo turquesa*, óleo sobre lienzo, 48 x 50 cm, 2023

C

sería la posibilidad de narrar la relación entre las cosas y los acontecimientos. Para este escritor y filósofo surcoreano, el tiempo gana aroma en la medida en que corresponde a la duración. Ante la crisis temporal que vivimos en la actualidad, Byung-Chul Han nos propone una revitalización de la vida contemplativa, de la duración, de la capacidad de demorarse; esto es, romper con la compulsión a la productividad y al trabajo.

Hablamos de un tiempo vinculado al ritmo, a la vida contemplativa, a la intensidad de la memoria que se construye en la lentitud, en la duración. Así, cultivar un jardín se convierte en el triunfo del *kairós*, el tiempo oportuno, el tiempo del suceso y del acontecimiento, de la novedad, de la experiencia; el tiempo justo, de duración cualitativa y no cuantitativa, el que permanece en la memoria.

El jardinero habita y conoce el tiempo del *kairós*, el aroma del tiempo. Hay un arte en cuidar el jardín y en regarlo. El jardinero, como anotaba, conversa con las plantas y baila con las horas, el floripondio, los zarcillos de gitana y la pena-pena. Guarda sus saberes y secretos, como regar pasadas las seis de la tarde, o temprano en la mañana, cuando se ve que no habrá mucho sol; no podar en luna tierna, sino en luna creciente; sembrar plantas compatibles, nunca el floripondio junto a la ruda; regar lejos de las hojas cuando ha habido mucho sol; ni poca ni mucha agua; diente de león con ajo para las plagas. Recuerdo que mi abuelo le enseñaba a mi mamá a

injertar las rosas, llevando una rosa buena a los patrones de aquella que no tenía un buen rosal, colocando la yema en la otra, haciendo una cruz con navaja y envolviendo el injerto con cera de Nicaragua e hilo chillo.

El jardinero conoce, como pocos, las artes del cuidado; sabe bien que, al menor descuido, la libertad de la naturaleza hace lo suyo. Nada más evidente que un jardín descuidado o abandonado.

A su vez, el jardín ha sido históricamente refugio y fuente de inspiración de artistas y poetas. Los jardines son portadores de poéticas, narrativas y estéticas múltiples. Quien cultiva un jardín no le apuesta a una retribución utilitarista, sino al goce estético, a la contemplación, al silencio, a la meditación. El jardinero es un gran observador del cosmos. Platón, Epicuro, Aristóteles y los pensadores de la escuela peripatética, entre otros, hicieron del jardín (dentro o fuera de la ciudad) el espacio para la reflexión y la enseñanza filosófica.

En resumen, la existencia de jardines en las ciudades es una oportunidad para la contemplación, el goce estético, las artes del cuidado, la reflexión filosófica y la creatividad. Es una posibilidad para el habitar. Antonio Machado, en su poema dedicado a Juan Ramón Jiménez, «Los jardines del poeta», escribía que el poeta es un jardinero; yo diría que el jardinero es poeta, artista y filósofo.

Referencias

- Han, B. C. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial.
- Sabato, E. (2000). *La resistencia*. Seix Barral.

* **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 PUDOROSA HISTORIA DEL MELLOCO

Oswaldo Encalada Vásquez*

En el primer diccionario de la lengua quichua, titulado *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*, del año 1608, obra del sacerdote español Diego González Holguín, no encontramos la palabra *melloco* sino solamente *ullucu*. En la reproducción digitalizada y facsimilar se lee:

Vllucu. Ciertas rayzes de comer como ocas.

En el ámbito de lo que más tarde sería nuestra patria, el padre Juan de Velasco (1727-1792), en su *Historia del Reino de Quito en la América Meridional* (2014), al describir las plantas que conoció dice lo siguiente:

Olloco. Planta baja, de hoja redonda, fruto redondo blanquizco, de diversos tamaños, simple y baboso, que se come cocido, y lo apetecen únicamente los indios. Es de tierras frías y de solo cultivo. (p. 158)

En su estudio, el jesuita riobambeño no incluye el *melloco*. Esto quiere decir que esta última palabra no existía en la lengua quichua, y lo que sí estaba presente era *oloco*, *olluco*, *ulluco* o *ullucu*.

C

En los diccionarios y estudios léxicos del quichua peruano (llamado «quechua»), la palabra que siempre aparece es *olluco*, y jamás *melloco*, mientras que, en el caso ecuatoriano, luego del registro de Juan de Velasco, la palabra deja de aparecer y cede su lugar a *melloco*.

Así, en las descripciones que más tarde —unos a finales del siglo XIX y otros a mediados del siglo XX— nos ofrecen diferentes estudiosos, la palabra es siempre *melloco*, tal como lo vemos a continuación:

Escribe Montalvo en *Siete tratados*, I (1976):

Debajo de la madre tierra en forma de raíz humilde, preparando en sus fibras los principios vitales que sostienen al hombre. Es la papa, cuyo almidón suaviza la aspereza de la sangre: la yuca de harina succulenta: ese aduar del estado llano, tan socorrido para los pobres, compuesto de la zanahoria, el camote, el melloco; el melloco, impulsor incontrastable del cual Hércules sacó por ventura su secreto. (p. 161).

Luis Cordero en sus *Estudios botánicos* (1984):

Basella tuberosa H.B.K. Planta indígena, que tiene el nombre vulgar de melloco y es cultivada por los indios de las sierras, particularmente aficionados a los tubérculos que produce, los cuales, aunque viscosos por lo común, no dejan de ser agradables y alimenticios. Decimos que son viscosos por lo común, porque hay una variedad que no tiene este que a ciertas personas les parece defecto. Esa variedad es la de los tubérculos de forma cilíndrica prolongada y de color blanco, jaspeado de rojo, los cuales tienen más fécula y difieren poco de las papas en consistencia y sabor. (p. 136)

Tobar Donoso (1961):

Melloco. Está admitido como planta de la familia de las baseláceas, que se produce en la sierra ecuatoriana y que tiene tubérculos feculentos y comestibles.

El nombre técnico es *Ullucu tuberosus*. Según el Dr. Cordero hay variedades, una de ellas sin la viscosidad que disgusta tanto en este fruto.

Está acogido también el vocablo *olluco*, como peruanismo equivalente a melloco. (p. 190)

Y, por último, en los momentos actuales, una página de internet dice lo siguiente:

Un plato de borrego a la parrilla llega a la mesa con un lado de papas bebé de aspecto sabroso. Me meto uno en la boca, y en lugar de la textura seca y esponjosa de una papa perfectamente cocida, mi lengua reconoce la viscosidad de los nopales. Acabo de probar mi primer melloco y no estoy seguro de que me guste.

Lo intento de nuevo. Cuando muerdo a través de la piel delgada y papelosa, la carne firme explota en una masa glutinosa con sabor a hierro con toques de papa cruda. Si bien, la descripción suena menos que apetitosa, se me hace la boca agua mientras escribo esto. Eso es porque aprendí a gustarme este extraño, pero sorprendentemente sabroso, vegetal. De hecho, volvería a hacer todo lo posible para comer melloco.

El melloco, o *Ullucus tuberosus*, es un tubérculo que crece en los Andes desde Venezuela hasta el norte de Argentina. Cada país llama al melloco por un nombre diferente: *ulluco* o *tugua* (Colombia), *olluco* (Perú), *oloco* (Argentina), *ruba* (Venezuela) y *papa lisa* (Bolivia) o simplemente *lisa*. Pero en todo el Ecuador, este querido vegetal casi siempre se llama melloco, la doble *l* pronunciada como una *y* o una suave *j* arrastrada: *meh-zshoco*.

Con un tamaño que varía desde pequeñas canicas hasta pelotas de ping-pong, los mellocos vienen en muchos colores diferentes. En Ecuador, los más comunes son un amarillo cremoso, un blanco o un rosado rosado. Una variedad menos común y manchada parece como si Jackson Pollock hubiera visitado los Andes y pintado su lienzo con manchas de rosa caliente sobre un fondo blanco nacarado.

Ahora bien, la pregunta obvia es ¿cuál fue la causa para que se haya reemplazado la una forma por la otra? Para tentar una respuesta que trate de ser convincente fijémonos, primeramente, en ciertos detalles de la descripción, que hacen algunos autores. Velasco dice que este tubérculo es *baboso*, Luis Cordero nos habla de que son *viscosos*, mientras que Julio Tobar Donoso dice: *una de ellas sin la viscosidad que disgusta*.

El *Diccionario de la Real Academia Española* define estas palabras del siguiente modo:

Baboso: Que echa muchas babas. U. t. c. s. Y de «baba»: 1. Saliva espesa y abundante que fluye a veces de la boca humana y de la de algunos mamíferos. 2 f. Líquido viscoso segregado por ciertas glándulas del tegumento de la babosa, el caracol y otros invertebrados.

En cambio, de **viscoso** dice: pegajoso, glutinoso.

En todos los casos estamos hablando de una sustancia pegajosa, babosa.

Ahora viene el problema mayor, el que puede provocar profundos sonrojos y hasta vergüenza, y es que la palabra *ullucu* es un elemento compuesto. Comencemos con la parte final, que es el sufijo *-cu*, una de las formas del diminutivo quichua. Este elemento es muy frecuente en los hipocorísticos del español ecuatoriano, por ejemplo: *Antuco*, *Rafico*, *Ashico*, *Ishaco*, y aun en nombres que no son propios, como *guayaco*, *milico*, etcétera. Así que cualquier cosa que signifique *ullu*, está expresada con un diminutivo.

Y por fin, la realidad: *ullu* es un sustantivo quichua, cuyo significado es pene.

El mismo González Holguín lo dice: *Vllu*. El miembro genital de cualquier animal macho.

Y continuamos dentro de este espinoso campo de la anatomía y de la fisiología humana y animal. Si juntamos el *ullu* más la *baba*, tenemos un panorama demasiado comprometedor.

Por estas razones, que tienen que ver con el pudor y con el recato, es que el *ullucu* buscó, urgentemente, un reemplazo definitivo y dejó de llamarse *ullucu* y pasó a tener el más decente y limpio nombre de *melloco*, palabra donde ya no se percibe ninguna característica libidinosa ni lúbrica.

Hemos usado, a propósito, las palabras *libidinosa* y *lúbrica*, sobre todo porque esta última significa, según el Diccionario:

Lúbrico: 1.adj. resbaladizo. 2. adj. Inclinado a la lujuria. 3. adj. Libidinoso, lascivo.

Que ciertas palabras tienen un peso cultural extra en su uso y en su sentido es muy frecuente, y ante ellas, el hablante tiene el recurso de acogerse a una variación que evite la forma «resbaladiza y babosa», o poco pudorosa. Es lo que ocurre, por ejemplo, con palabras como *pucha*, *caracho*, *miércola*.

Que otras regiones se queden con su indecente e impúdico *ulluco* (con todas sus variaciones gráficas), que, en nuestras tierras, por decencia, tenemos al casto *melloco*.

Un plato de mellocos, cualquier impúdico parecido con los *ullucos* es pura y desventurada coincidencia.

C



Un plato de mellocos

Referencias

- Cordero, L. (1984). *Estudios botánicos*, Cuenca, Universidad de Cuenca.
- Montalvo, J. (1976). *Siete tratados, I*, Medellín, Editorial Beta.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*, edición en línea: <https://dle.rae.es/>
- Tobar Donoso, J. (1961). *El lenguaje rural en la región interandina del Ecuador. Lo que sobra y lo que falta*. Publicaciones de la Academia Ecuatoriana.
- Velasco, J. (2014). *Historia del Reino de Quito*, Historia natural, Editorial JG.

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

LOS DÍAS PASADOS / CAPÍTULOS SECRETOS DE LA CULTURA CUENCANA

LAS ANDANZAS DE UN ANTIGUO MÉDICO

Marco Tello*

A finales del siglo XIX, anduvo por los pueblos de Tungurahua y Chimborazo, el doctor Juan José Ramos, un médico que acertaba a distribuir su tiempo entre el ejercicio profesional y la indagación científica. Alentó este desempeño el afán de comprobar la eficacia atribuida por la medicina lugareña a ciertas especies vegetales. Llamó primero su atención un tipo de valeriana tradicionalmente conocido con el nombre de *guasilla* (*Valeriana polemonioides*). Luego de laboriosos experimentos terapéuticos constató que mediante infusiones preparadas con las raíces de la planta se obtenía un efecto similar al de los productos que se expendían en las boticas; que una persistente aplicación conseguía liberar de neuralgia a personas atacadas de histeria o de anemia; que si se utilizaban infusiones de mayor condensación, el producto era recomendable en el tratamiento de la fiebre tifoidea; por último, que resultaba confiable su aplicación para morigerar las consecuencias de la hemiplejía facial.

C



Joaquín Pérez Soliz, Sin título, de la serie *En busca de respeto*, tinta china sobre papel, 2023. Galería La Mata

En alguna ocasión, una paciente le confió que con solo olfatear unas raíces de guasilla se le quitaban por completo los dolores de cabeza. Considerando oportuno y aprovechable el dato confidencial, verificó la eficacia de aquellas raíces si se aplicaban en forma de apósitos sobre la frente del enfermo. Y es posible imaginar su alborozo cuando el método demostró su utilidad para desvanecer la jaqueca. La silenciosa labor experimental, propia de una mente científica, terminó por persuadirle de que el ácido valerianico que emanaba de las raíces de la guasilla, secas o desecadas, tenía un valor terapéutico tan alto como el de las valerianas traídas de Francia, difícilmente accesibles para el habitante de las zonas rurales.

Otro proceso experimental le ayudó a confirmar el efecto curativo de las hojas de un arbusto conocido en el mundo campesino como *shipalpal* (Valeriana tomentosa). Fuertes decocciones en tres lociones diarias, seguidas de la aplicación inmediata de hojas secas provenientes de la misma planta, reducidas a polvo, curaban las úlceras rebeldes y las llagas ocasionadas por la mordedura de los perros. Aplicando la poción obtuvo un exitoso resultado en la curación de una úlcera antigua que se había adueñado del labio superior de una anciana. Estas comprobaciones proporcionaron seguridad al galeno sobre la eficacia del *shipalpal* para curar las heridas y dieron fundamento al empleo de la planta vulnerable en la medicina popular.

Años después se dedicó a investigar las propiedades curativas del *eucalipto* (*Eucalyptus globulus*), llamado también gomero azul, originario de Australia e introducido en la provincia del Azuay por Luis Cordero en 1875. La corpulencia arbórea, que puede alcanzar los cien metros de altura, ya era aprovechada para desecar con éxito los terrenos pantanosos, puesto que estos árboles inmensos necesitan consumir agua en grandes cantidades; pero a él le interesaba averiguar la razón por la cual las comunidades apreciaban singularmente las hojas resinosas del eucalipto. Era porque su aceite expide una fragancia que se difunde por la atmósfera y purifica el aire con sus emanaciones impregnadas de

ozono. Luego de comprobarlo, el investigador aplicó las hojas de eucalipto, reducidas a polvo o en infusiones, para tratar los catarros, las bronquitis, las anginas.

Tan ricas experiencias le permitieron obtener y administrar a los enfermos una combinación de quinina, extracto de eucalipto y opio como elementos coadyuvantes para el tratamiento del paludismo. En ello se empeñó durante un año de residencia en la hacienda costeña de Tenguel, que empleaba a mil trabajadores expuestos constantemente al riesgo de contagio. Más tarde recordó que, entre un número elevado de pacientes, solo en seis personas fracasó el tratamiento. Dos años se radicó en la provincia de El Oro y en otras poblaciones del país, aplicando su receta para combatir la tuberculosis.

Durante los veinte años de intenso ejercicio profesional en varias provincias, prestó atención médica a más de doscientos enfermos de tuberculosis, algunos muy graves, ya acompañados de anasarca, vulgarmente llamada «jipatería» (de la voz cubana *jipato* —aclara— que se aplicaba a la persona de semblante pálido, propio de los tuberculosos).

El doctor Juan José Ramos ha dejado constancia de sus andanzas y experiencias en las páginas de *La Unión Literaria* («Breves ensayos sobre algunas valerianas», segunda serie, No. 11, abril, 1903, p. 504 y ss; y «El eucalipto contra el paludismo», segunda serie, No. 12, mayo, 1903, p. 602 y ss).

En un loable afán de contribuir al conocimiento, sobre todo de los estudiantes de Medicina, preparó y difundió por entregas un trabajo intitulado *Breve catálogo etimológico de voces patológicas*. Lo comenzó a publicar en *La Unión Literaria* (tercera serie, No.1, julio, 1903, p. 1 y ss.) y lo continuó dando a conocer alfabéticamente en los siguientes meses hasta el No. 8 de la mentada revista (febrero, 1904, p. 366 y ss.), número en el cual, lamentablemente, finalizaron las entregas y quedó trunco el catálogo en la letra E del alfabeto.

C



Joaquín Pérez Soliz, Sin título, de la serie *En busca de respeto*, tinta china sobre papel, 2023. Galería La Mata

Pero no agotaron su abnegación los temas vinculados a la noble profesión médica. Demostró similar interés y, desde luego, competencia en los dominios del lenguaje. Apoyado en los criterios en pro y en contra, expuestos por varios pensadores (entre ellos, Vicente Salvá, Jaime Balmes, Andrés Bello, Rufino José Cuervo), escribió el ensayo «Carácter de la interjección», recogido en las páginas de *La Unión Literaria* (segunda serie, No. 3, agosto, 1902, p. 114 y ss.). Se trata de un aporte revestido de frescura y actualidad, sobre todo en lo que

conciene a su posición favorable al reconocimiento de la interjección no como una de las partes de la oración, sino como oración independiente en la que el hablante expresa sus estados de ánimo.

De este modo, quede brevemente esbozada la presencia de un personaje admirable que alguna vez dejó huella en la cultura comarcana, cuya figura merecería ser rescatada del profundo olvido por su probada competencia y autoridad.

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

L

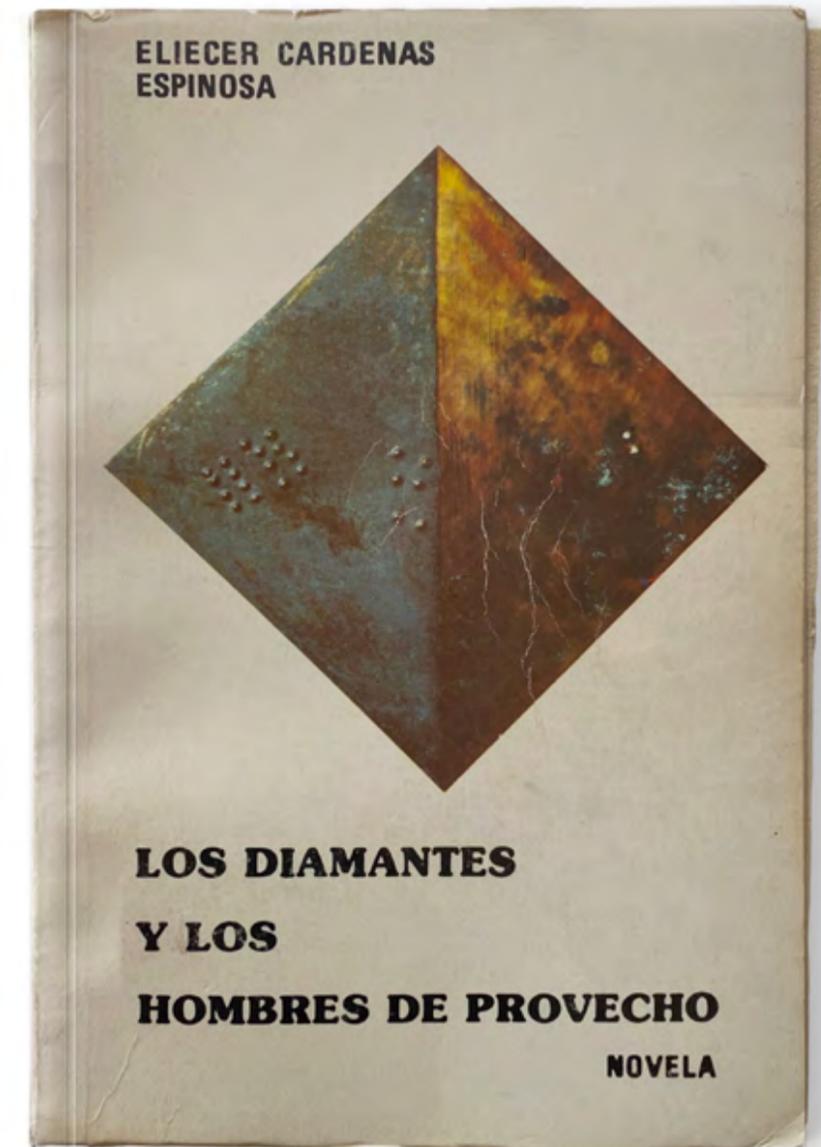
LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL EN «LA ZONA GRIS» (SOBRE LOS DIAMANTES Y LOS HOMBRES DE PROVECHO)

Guillermo Gomezjurado Quezada*

Al revisar la extensa obra de Eliécer Cárdenas (1950-2021), uno de los asuntos que resulta significativo es la renovada atención que pone en las «zonas grises», esos espacios que parecen quedar a la sombra ante los embates de la modernidad, más allá de que sus historias se desarrollen en Cuenca, Quito o en una ciudad sin nombre. Es en estos espacios deteriorados y sombríos donde se suelen encontrar gran parte de sus personajes, casi siempre seres solitarios y algo inadaptados, ensimismados en una marginalidad más bien rutinaria y silenciosa; propensos, en ocasiones, al disparate y, en otras, a la rebeldía.

Los diamantes y los hombres de provecho (aparecida en 1989) es un ejemplo importante de lo dicho. Y lo es, no tanto porque sus personajes sobrevivan, de diferentes maneras, al desencuentro con proyectos de cambio o revolución, sino, ante todo, porque su protagonista asienta la mirada, con similares dosis de cariño e ironía, en lugares desastrosos, aunque habitables, en los que se sobreponen y confunden, en una dispersión de espejos rotos, los residuos del pasado, las proyecciones a medio hacer del presente y los signos que anuncian las pérdidas del porvenir.



Primera edición de *Los diamantes y los hombres de provecho* de Eliécer Cárdenas. Portada: Edgar Carrasco. Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca, 1989

en que esta intenta seguirles el ritmo a unos sacudidos años setenta. Y es lo que le permite al lector —por otro lado— imaginar un mapa afectivo de la novela, a partir de las espléndidas vistas que le quedan tras acompañar al señor Gauguin en sus vagabundeos.

Y es que, en efecto, esta novela de un peatón y sus itinerarios en algo recuerdan al de los *robinsones urbanos*, esos mirones desinteresados que quisieran «percibir de un solo golpe todas las cosas que la ciudad le[s] ofrece» (Muñoz Molina, 2016, p. 17). Igual que ellos, los gustos de este personaje son omnívoros, y en su trayecto se suceden billares y salones de medio pelo, cines, conventillos, burdeles, jardines secretos, casonas señoriales y decrepitas, alumbrados siempre con la calidez que la memoria otorga a los paraísos perdidos. Sin embargo, a diferencia de los robinsones de Muñoz Molina, en sus caminatas, el joven señor Gauguin va acompañado con frecuencia por uno que otro amigo, todavía no es —pero será— un solitario que ha naufragado en la ciudad.

Sea como sea, el puñado de vistas que el muchacho deja tras de sí con sus paseos es considerable y abre la posibilidad de visitar algunos de aquellos paraísos perdidos y redescubiertos a la orilla del camino; revisitemos un par.

La primera vista aparece al inicio de la novela, cuando el muchacho se ha aburrido ya en un club de billar y recibe el encargo de resumir el argumento de una película rusa, por parte de Marín, el policía que lo guía en sus primeras incursiones en la ciudad. Para ese fin, acude a un cine antiguo, que tiene mucho de aquellos que cerraron sus puertas en Cuenca hacia los años 2000 y cuya desaparición habría supuesto la pérdida «de una utopía del barrio y de la esquina» (Zapata, 2017, p. 12). En aquella ocasión, el joven señor Gauguin conoce a Alicia, su amor imposible, una muchacha despierta y algo esquiva, cuya belleza parece afirmarse en la distancia que interpone:

La sala tenía el irremediable aspecto de soledad de todo cine en una tarde de matiné que no sea en fin

de semana. Entre la perspectiva escalonada de cuatro a cinco nucas masculinas, la cabellera larga de una mujer que parecía remotísima entre las hileras de butacas vacías me llamó la atención. ¿Era una vieja? Ese pelo brillante, húmedo de juventud, lo desmentía. Al introducirme sin timidez en la hilera de butacas donde estaba la solitaria, provocando un ostensible ruido al tirar los asientos levantados, vi su perfil intenso: era una chica. Bonita, simplemente: la piel mate y los pómulos altos; me dejó sentarme a su lado y su única reacción fue apretar el bolso en su regazo, como si fuera un secreto niño a punto de gritar y lo estuviera consolando. Mi desparramo no se atrevió a más: tenía furia, cierta elegancia. Y parecía remotísima a pesar de hallarse a unos centímetros de mí. La película empezó de golpe. (Cárdenas, 2004, p. 31)

El pasaje es claro, melancólico y es una muestra no solo del maravilloso aire de novela rosa que caracteriza a gran parte de *Los diamantes*, sino del tipo de vistas sobre las que el joven señor Gauguin volverá luego, cuando se haya quedado solo y, en ocasiones, se repliegue para ver, como por un boquerón, aquello que deseó y no fue, que no pudo asir por falta de voluntad o de tino y que, misteriosamente, todavía parece seguirse escurriendo a una lastimera *distancia de rescate*. No en vano, una de las escenas más memorables de *la novela* ocurre en una iglesia, donde Alicia desafía al señor Gauguin a pasar la noche, uno al lado del otro, sin tocarse, y lo hace con tal fuerza de convencimiento que el anuncio del roce, su postergación e inminencia, dura casi toda la narración.

La segunda vista se desprende del descubrimiento de un jardín secreto, al que el señor Gauguin es conducido por Alicia una tarde cualquiera, con el propósito de conocer a Andrés, un singular personaje que ha vivido en el encierro por años, dedicado por completo al cuidado de las plantas:

Nos detuvimos en un sector de construcciones antiguas y sólidas, frente a un muro ciego. Blanco y altísimo, cuya monotonía recoleta solo era rota por una puertita azul cerrada. Alicia golpeó con los nudillos,

L

Narrada en primera persona por el joven «señor Gauguin» —que es como su amigo, «el señor Nietzsche», ha apodado al protagonista por su ingenua afición a la pintura—, la novela empieza cuando todos los acontecimientos de la historia ya han sucedido y él ha quemado las naves de un tipo de vida posible. *Los diamantes*, en ese sentido, puede ser vista como la tentativa del protagonista de «pasar a limpio» el paisaje confuso, mutable, irregular y provisorio de la propia juventud, con la idea de «fabricar otro hombre con los pedazos del anterior» (Cárdenas, 2004, p. 237).

Si el personaje logra rehacerse o no luego, nos lo dice la novela. Situado en la puerta de salida de la juventud, el narrador detiene el relato cuando ha acabado de rememorar y parece decidido a ver el presente y a cruzar esa *línea de sombra* de la que hablaba Conrad. Así pues, lo que interesa aquí no es el desenlace de la aventura del protagonista, sino el melancólico itinerario con fantasmas que este ha configurado para poner en orden el período de su vida en el que se averió todo. Dicho de otro modo: saber, aquí, es encontrar la forma de contarse la película.

La retrospectiva que acomete el joven señor Gauguin a partir de entonces es entrañable. Gracias a ella, asistimos a la educación sentimental de un chico que, ya a los diecisiete, ve la vida de los hombres de provecho, no como la única realidad posible, sino como una ilusión «unánimemente aprobada y compartida» (Bourdieu, 2015, p. 34) y, en lugar de comprometerse con un proyecto vital «respetable», que lo «pula» como un diamante *útil* para la sociedad, opta por el callejeo, se acerca a quienes malbaratan los días en los márgenes, divaga sobre los restos y cambios que va dejando el ejercicio del capitalismo en el paisaje de una ciudad de provincia, conflictuada por sus particulares desencuentros con la modernidad. En ese sentido, la imagen que da el muchacho de sí mismo es inequívoca: sin sombra de *seriedad* —«esa aptitud para ser lo que se es»— (p. 32) aparece como un tipo algo perdido que va de aquí para allá con paso liviano, escamoteando con su vaivén las mejores horas del día.

Tal actitud diletante, por lo demás, es fundamental para el funcionamiento de la novela. Reduciendo y adaptando la escala del modelo dado por Flaubert en *La educación sentimental*, Cárdenas construye un personaje que recuerda el itinerario inconsistente y digresivo de Frédéric Moreau y que va definiendo su rostro a partir de la sombra con que lo reciben o separan los otros. En ese sentido, hay cuando menos tres personajes que «pulen» los años perdidos en la zona gris del señor Gauguin: Marín, el policía aún joven que lo acoge y guía durante sus primeras incursiones en la ciudad; Alicia, la chica bella, misteriosa e inestable por la que sentirá una verdadera fascinación a lo largo de toda la novela; y el señor Nietzsche, su opuesto, radical y desesperado, su amigo e interlocutor esencial, con quien discute sus primeras lecturas y sueños, descubre la noche, comparte una habitación en un conventillo junto con dos tipas fugadas de un club nocturno, proyecta un grupo subversivo, y al que finalmente pierde tras verlo envuelto en el delirio, en un diálogo significativo de la novela:

Fue bonito [dice el señor Nietzsche, en su despedida]. Estuvo bien. Hicimos tantas cosas, hermano. No creas que me arrepiento. Jamás debe uno arrepentirse por lo que hizo [...]. Ahora solo quisiera inventar una palabra, una especie de aullido. La que lo diga todo. La palabra total, única. (Cárdenas, 2004, p. 231)

El lector comprenderá entonces que si, en su momento, algo le unió al señor Gauguin, con Alicia, por un lado, y con el señor Nietzsche, por el otro, esto sin duda tuvo que ver con que compartían, entre otras cosas, una similar sensación de orfandad con respecto a sus mayores, un parecido miedo a la inmovilidad y resignación de los hombres de provecho y el ritmo algo distendido y liviano con que habitaban la juventud, esa *zona de promesas*.

Volviendo al carácter indeciso del protagonista, vale decir que es esa especie de diletantismo que engarza los hechos en torno a sus caminatas, lo que posibilita, asimismo, que *Los diamantes* le tome el pulso a una ciudad de provincias en el momento justo

enérgica, varias veces, como acostumbraba a hacerlo, y permanecemos un buen rato aguardando a que alguien nos abriera. Al fin, la hoja de madera chirrió y nos recibió un hombre bajito, de escaso cabello apelmazado al cráneo, de saltona mirada de batracio [...]. Me observó de reojo, unos segundos, como si me estudiara, y nos hizo pasar a un estrecho corredor enladrillado que daba a otra puerta. El lugar tenía aire de convento monacal, con un hálito de encierro de décadas o centurias. Cuando el hombre abrió la segunda puertita, Alicia me oprimió un brazo: que mirara, dijo. El interior, vislumbrado desde la puerta, era un inmenso jardín de colores hirientes y revueltos, un paraíso defendido por los toscos muros altos. Hasta el último centímetro estaba cultivado por flores, y me pareció insólito que en el lóbrego centro de la ciudad pudieran crecer unas rosas tan robustas. (Cárdenas, 2004, pp. 56-57)

El pasaje es luminoso y, leído en la novela, puede resultar conmovedor. Pero, más allá de eso, el ejemplo permite notar el modo en que los espacios se transforman «en portadores de acontecimientos de gran carga emocional» (Tuan, 2007, p. 130). Unas páginas después, de hecho, este pasaje adquirirá otro peso, cuando, transcurrido el tiempo, el señor Gauguin vuelva sobre sus pasos en búsqueda del jardín en el que testimonió una tarde feliz y se encuentre tan solo con la constancia de lo perdido. Puesta en perspectiva, la belleza con que se mostraron en otro momento Andrés y su jardín aparecerá, entonces, como una de esas configuraciones precarias y nerviosas que anuncian, desde que se

yerguen y hacen visibles, su propio eclipse e inviabilidad en un mundo como el nuestro. La cita, pues, permite notar que la *topofilia* que se da en esta novela por ciertos espacios tiene relación con su condición precaria, marginal, en vías de extinción.

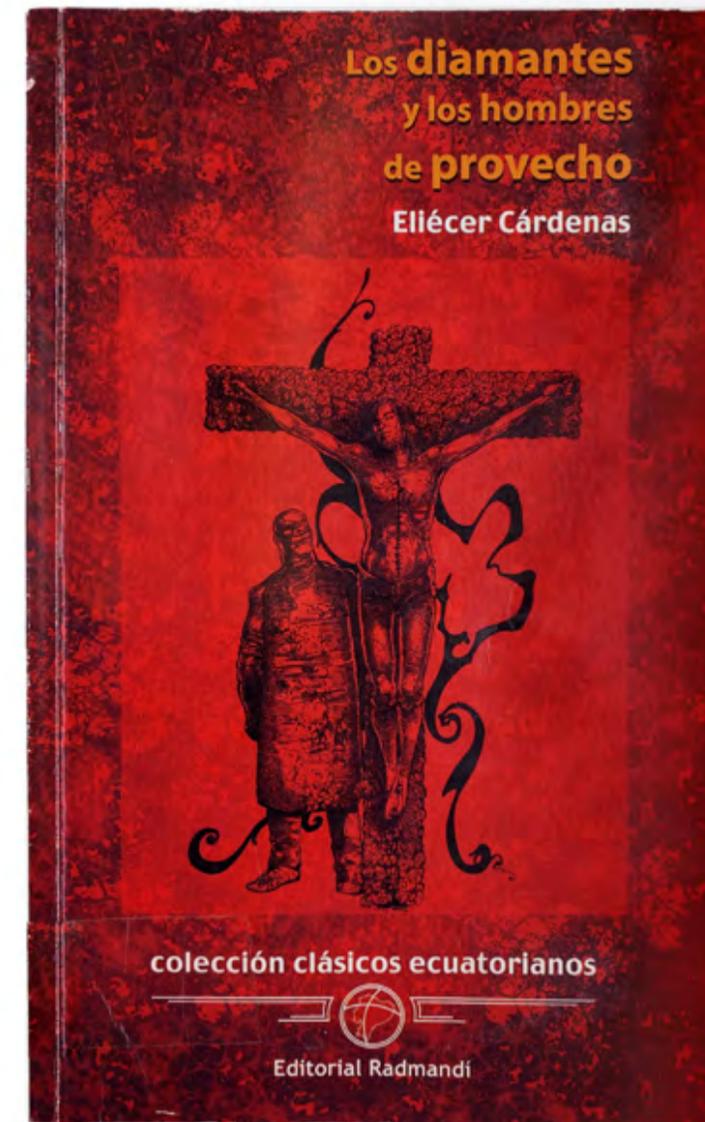
Es en este punto, además, que *Los diamantes* se alinea con otros relatos y novelas de Cárdenas que podrían motivar interesantes puntos de encuentro. Por señalar uno, se podría imaginar, en paralelo, los paseos solitarios que dan el joven señor Gauguin y Alfredo, el protagonista desencantado con el velasquismo de *Juego de mártires* (1976) e imaginarlos como los recorridos de dos recolectores de recuerdos, que se mueven, con similares dosis de ternura, desorientación e ironía, sobre los escombros que han dejado los proyectos modernizadores y de cambio en la ciudad, cada vez más conscientes, eso sí, de su naufragio singular, de los lugares a los que ha ido a parar el *loco afán* de sus respectivas generaciones y de las nuevas posibilidades de vida que proliferan sobre estos espacios oscurecidos y en discreto movimiento.

Asimismo, no está por demás señalar que esta afinidad por los espacios grises podría dialogar bien con sensibilidades contemporáneas, en un momento en que se ha recomendado rastrear las posibilidades de vida bullente, proliferante y diversa en las ruinas que ha producido el capitalismo global, dado el estado de precariedad y expectativas reducidas en que vivimos (Tsing, 2017, p. 25).

Referencias

- Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Cárdenas, E. (2004). *Los diamantes y los hombres de provecho*. Editorial Radmandí.
- Muñoz Molina, A. (2016). *Robinson urbano*. Planeta.
- Tuan, Y. (2017). *Topofilia*. Editorial Melusina.
- Tsing, A. (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Capitán Swing.
- Zapata, C. (2017). Paraísos perdidos: vindicación y memoria. En *Paraísos perdidos. Revisitando los cines de Cuenca*. Fundación Municipal Bienal de Cuenca.

L



Segunda edición de *Los diamantes y los hombres de provecho*, Editorial Radmandí, Quito, 2004

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

A/L

DOMINIO NÓMADA / ESCRITORES INVITADOS

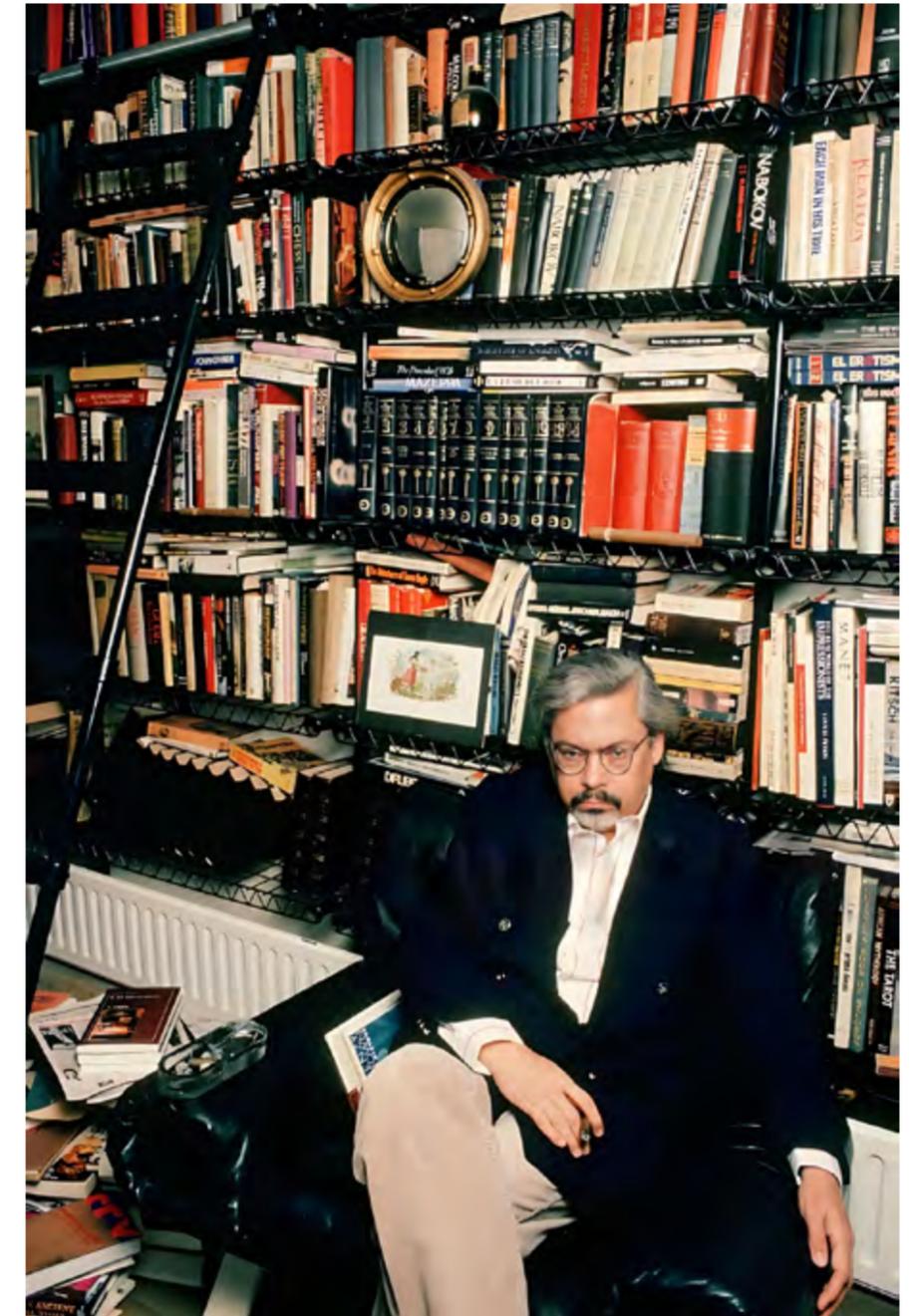
VERBI GRACIA,
GUILLERMO CABRERA
INFANTE

Fernando Iwasaki*

Hay autores que a uno le conciernen sin haberlos elegido, como todos los que según el registro civil comparten con nosotros algo tan peregrino como la nacionalidad. Por supuesto, ello no impide que algunos paisanos sí se conviertan en referentes literarios que uno reconoce, admira y desea, como en mi caso ocurre con Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique. Sin embargo, el verdadero canon personal no tiene nada que ver con los atlas, las lenguas y los manuales de literatura, sino con la lectura, el placer y los sentimientos. Por eso quiero dejar muy claro desde estas primeras líneas, que Guillermo Cabrera Infante ha sido un autor esencial y decisivo en mis lecturas, en mi escritura y en mi propia vida.

Cabrera de lectura, Infante *delectatio*

En 1981 descubrí la obra de Guillermo Cabrera Infante, después de haber leído a Borges, Cortázar, Carpentier, García Márquez y —por supuesto— Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce Echenique. A comienzos de los ochenta, Lima no era el mejor lugar del mundo para comprar libros y empezar a crear una biblioteca personal, pues eran años de inflación y crisis económica, así que gracias a la biblioteca de mi universidad leí *Tres tristes tigres* (1967) y *La Habana para un infante difunto* (1979), como parte de la bibliografía urgente de la asig-



Guillermo Cabrera Infante en su legendaria biblioteca en Gloucester Road, Londres, mayo de 1987.
Foto: Ulf Andersen/Getty Images

A/L

natura de Narrativa Latinoamericana Contemporánea, materia que cursaba por amor al arte, ya que en realidad era alumno de la especialidad de Historia.

Con todo, *Tres tristes tigres* me pareció un libro deslumbrante, constelado de un humor para mí inédito y escrito en una prosa que le daba la misma importancia tanto a las referencias literarias como a las musicales y tanto a la estructura narrativa como a los juegos verbales. Y además era una coctelera de todos los géneros narrativos posibles, comenzando por la novela y terminando en el relato, pasando por el teatro, la viñeta, el diario íntimo, la crónica, el discurso, la memoria y el monólogo, por no hablar de otras virtudes como el «elemento paródico» (iqué memorable parodia la que Cabrera Infante le dedicó a Carpentier en aquel epígrafe titulado «El Ocaso»!) y la pirotecnia verbal que restallaba como fuegos artificiales por cada una de sus páginas.

Por otro lado, *La Habana para un infante difunto* se me antojó una obra maestra, una maravillosa celebración del amor y una conmovedora memoria sentimental a través de la noche, de la música y de las mujeres de La Habana, porque desde la publicación de este libro debería hablarse de la existencia de La Habana de Cabrera Infante («Habanidad de habanidades, todo es habanidad», Guillermo dixit). De manera deliberada he llamado «libro» a *La Habana para un infante difunto*, porque no precisa ni trama, ni estructura, ni argumento, como las novelas al uso. Así, la escritura de Cabrera Infante fluye torrencial y autosuficiente, fraguando juegos, ritos, significados y parodias.

Años más tarde y una vez instalado en Sevilla, comencé a adquirir, atesorar y leer nuevos libros de Guillermo Cabrera Infante. A saber, *Así en la paz como en la guerra* (1960), *Vista del amanecer en el trópico* (1974), *Mea Cuba* (1992), *Un oficio del siglo XX* (1963), *Holy Smoke* (1985), *Cine o sardina* (1997) y *O* (1975), leídos casi en el mismo orden en que los he enumerado, pues muchos estaban descatalogados o más bien aparecieron a fines de la década de los noventa, como *Vidas para leerlas*

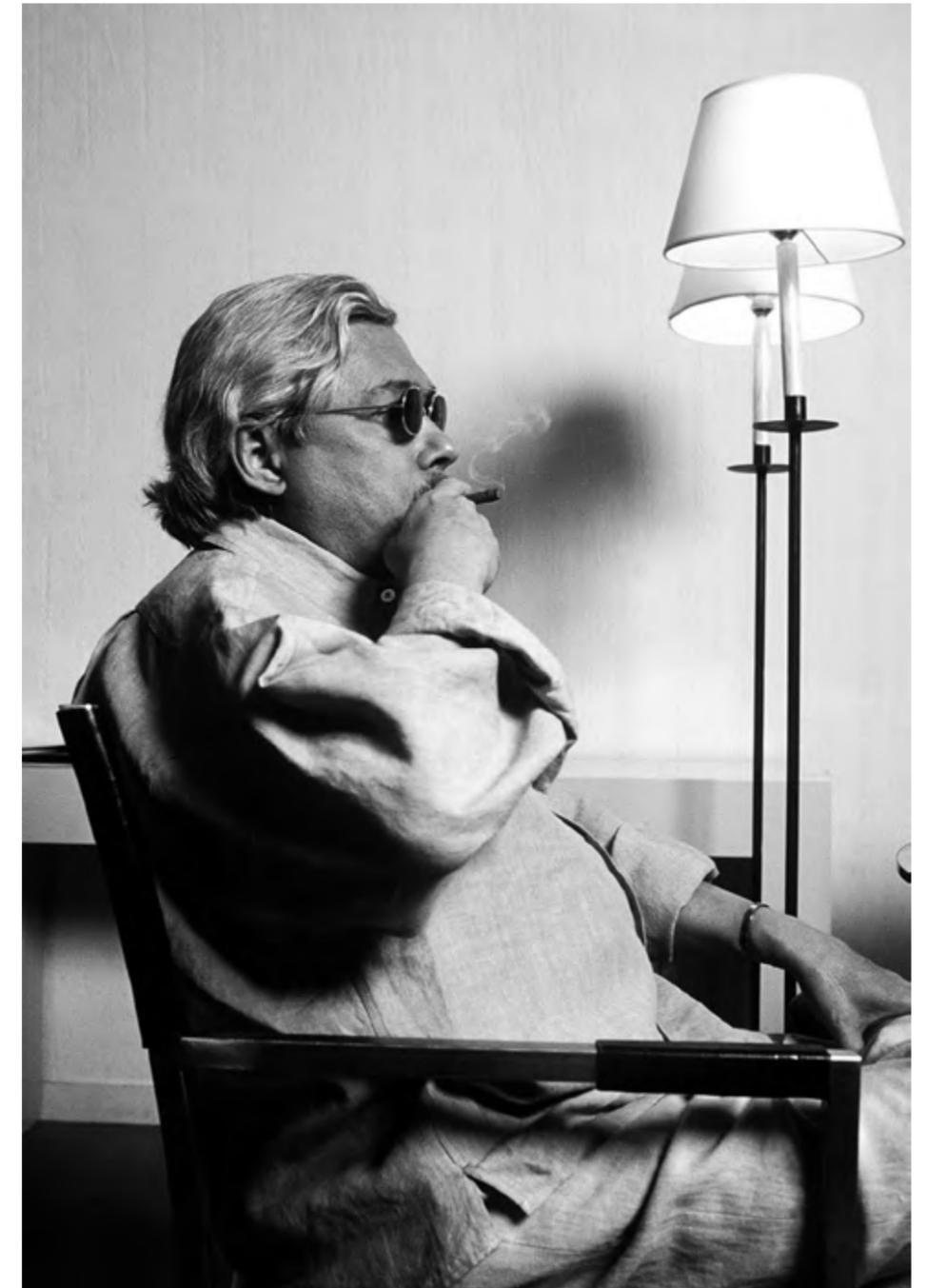
(1998), *El libro de las ciudades* (1999) o *Todo está hecho con espejos* (1999). De hecho, el último de los títulos de Cabrera Infante que he leído fascinado y a destiempo ha sido el rarísimo *Exorcismos de esti(l)lo* (1976), libro delicioso que cifra y compendia la ambición «verbívora» del genial escritor cubano.

¿Habrá un placer más grande que releer a Cabrera Infante? Sin duda: leerlo por primera vez, desvelado y feliz.

All write?, preparen, apunten... ¡juego!

Una de las virtudes que más valoro en la escritura de Guillermo Cabrera Infante es su ambición lúdica, su omnisciencia semántica y su asombrosa capacidad para jugar con los significados a través de las palabras. Cuando Saussure estableció que en la lengua estaban las reglas y en el habla sólo las jugadas y las combinaciones posibles, no contaba con que la escritura de Cabrera Infante podía contener las dos cosas al mismo tiempo y viceversa (las reglas como juego y los juegos como regla), pues nada era fortuito y todo era deliberado en las narraciones de Guillermo.

No ignoro que para muchos lectores, críticos y escritores que incluso apreció y admiro, los juegos no son propios del genio sino del ingenio. Sin embargo, no puedo estar más en desacuerdo con aquella opinión, pues cuando los juegos alcanzan niveles de elaboración que suponen la ejecución simultánea de múltiples referencias y combinaciones, el juego se convierte en una de las más poderosas expresiones de la inteligencia. Y si esto ocurre en el campo de las matemáticas, de la cibernética y de las ciencias exactas, ¿cómo no aceptarlo en los dominios de la lengua, el arte y la cultura, que no están reñidos con la exactitud? Guillermo Cabrera Infante jugaba con las palabras, las ideas y los significados, pero también con la tradición literaria, el conocimiento histórico y el pensamiento filosófico, por no hablar de los mundos que fundó gracias a sus juegos con el cine y la música. ¿Cuántos humanistas o escritores han sido



Guillermo Cabrera Infante fumando uno de sus habanos habituales, c. 1985

capaces —como Cabrera Infante— de jugar con otras lenguas como si todas fueran la suya propia? Siempre he creído que dominar la lengua de uno es el primer requisito para poder expresarse con solvencia en otros idiomas, pero de Guillermo aprendí que si eres capaz de jugar en tu lengua, nada te impedirá seguir jugando en las demás si conoces las reglas del juego y aceptas los juegos como regla.

Quizás todavía sea muy pronto para admitirlo, pero estoy persuadido de que Cabrera Infante fue un adelantado de su tiempo y que dentro de unos años lo estudiaremos como el precursor de la literatura del siglo XXI, cuando desaparezcan las legañas ideológicas que impiden contemplar la genuina dimensión de su obra. Con todo, cada vez que los suplementos literarios de la prensa española celebran la aparición de un libro donde creen haber encontrado los últimos gritos de la modernidad —novelas *collage*, microescritura o cinenarrativa—, pienso que todo ello ya estaba en *Tres tristes tigres*. Siempre que algún crítico denuncia que ya no se corren riesgos formales en la novela contemporánea, me pregunto si habrá leído *La Habana para un infante difunto*. Todas las veces que alguien descubre mediterráneos posmodernos o simplemente «popmodernos», me acuerdo del fastuoso *O* y del gato Offenbach, del *Swinging London* y de la canción popular cubana como *limerick tropical*. Cada vez que alguien barrunta —en suma— que los laboratorios literarios de la lengua son los blogs y los SMS de los teléfonos móviles, desearía que se reeditara con urgencia esa maravilla titulada *Exorcismos de esti(l)lo*. ¿Pero de qué serviría poner tantos puntos sobre las íes, si los enemigos de Cabrera Infante han sido fidelizados por una suerte de castradura?

Todo cuanto he escrito está en deuda con la obra de Guillermo, pues siempre procuro que el humor perfume mis libros, también deseo disolver las fronteras entre los géneros narrativos y además aspiro a ser capaz de jugar en los niveles más exigentes posibles, aunque soy consciente de que nunca podré alcanzar el

conocimiento y la naturalidad con que jugaba Cabrera Infante, porque él era nuestro Prometeo. O sea, el que le robó el juego a los dioses. Candela fina.

Cuba, ergo sum

Hay escritores que uno preferiría no haber conocido después de haberlos leído y escritores que una vez conocidos nos enriquecen y conmueven cada vez que regresamos a sus libros. Guillermo Cabrera Infante pertenecía al segundo linaje, pues nada fue igual para mí desde la primera vez que disfruté de la hospitalidad de Miriam y Guillermo, una helada tarde londinense de 1991.

«Yo veo el mundo a través de Cuba», me reveló desde una aromática nube de tabaco con fondo de maracas, porque su casa de Gloucester Road era un cachito de La Habana incrustado en Londres. Y así, entre los faxes que entraban y los cha-cha-chás de «La Orquesta Sensación» que salían *Suavecito*, descubrí sobrecogido el destiempo, la agonía y el desgarrar que significaban para Guillermo la amputación de su Habana, el exilio de su olor, la abolición de su luz. ¿Cómo pudo escribir entre las grises gasas de Londres, ese diamante solar que es *La Habana para un infante difunto*? Ahora lo sé: la prosa de Guillermo, los decires de Miriam, los discos del «Cuarteto D'Aida», todo en Gloucester Road tenía cadencia de bolero, sabor a guaguancó, tumbao de guaracha. En realidad, el Infante difunto resucitaba con la música, echándole salcita a totiri mundachi mientras revivía las noches de La Habana, yényere cumae, las buenas noches de La Habana.

Al contrario de Odiseo, Guillermo Cabrera Infante nunca regresó a su isla. Cuarenta años sin Calippos, Nausícaas y Circes, pero con demasiados pretendientes, infiernos y cíclopes. A Guillermo siempre se le atragantaron los cíclopes; es decir, quienes se empeñaban en descifrar la realidad con un solo ojo. Sin embargo, a diferencia de Odiseo Cabrera Infante se exilió con Penélope —su adorada Miriam Gómez— y juntos buscaron la luz de su Ítaca por todo el mundo, hasta reconocer sus

A/L

destellos en cualquier ciudad hermosa. No me resisto a glosar la bellísima y melancólica línea que cierra el prólogo de *El libro de las ciudades*: «Y es así que he buscado en otras ciudades el esplendor que fue La Habana».

Nunca he conocido un escritor que haya perseverado en su vocación a pesar de tantas adversidades, porque aun viviendo lejos de Cuba reinventó La Habana, porque acosado por sus odiadores siempre escribió desde la alegría y porque rechazó ser un amargado para convertir su obra en una permanente declaración de humor. Al menos me queda el consuelo de saber que más de una vez alcancé a decirle cuánto lo quería y cuánto lo admiraba.

Espero que algún día no muy lejano, los escritores cubanos del futuro puedan disfrutar de la obra de Guillermo Cabrera Infante, un genio irreplicable que podría haber suscrito conmigo «Cuba, ergo sum». Es decir, «Cuba, luego existo».

Sevilla, otoño de 2007



Portada de *Cuerpos divinos*, novela de Guillermo Cabrera Infante. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2010

(Este ensayo fue publicado originalmente en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 37, 79-82, 2008. Se reproduce con la generosa autorización del autor).

***Fernando Iwasaki** (Lima, 1961). Narrador, ensayista, historiador, gestor cultural y profesor universitario. Es autor de las novelas *Negujón* (2005) y *Libro de mal amor* (RBA, 2001), y de los libros de cuentos *España, aparte de mí estos premios* (2009), *Helarte de amar* (2006), *Ajuar funerario* (2004), *Un milagro informal* (2003), *Inquisiciones peruanas* (2007), entre otros. Es coeditor con Jorge Volpi de la edición comentada de Edgar Allan Poe, *Cuentos completos* (Páginas de Espuma, 2008), y junto a Gustavo Guerrero de la antología francesa de cuento latinoamericano *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine* (Gallimard, 2010). Sus relatos han sido recogidos en diversas antologías de España y América Latina, y su obra ha sido traducida al checo, ruso, inglés, francés, italiano, rumano y coreano.



«ALGUNAS EXPERIENCIAS DE LA FORMA MOLDEAN NUESTRO MODO DE SER»

[ENTREVISTA CON DANIELA ALCÍVAR BELLOLIO]

*Mayo de 2024, Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito
(Foto: Ivette Celi)*

Esta entrevista con Daniela Alcívar ocurre por escrito, en dos momentos, entre mayo y junio de este año. Conocí personalmente a Daniela en septiembre de 2019, en Quito, con motivo de la presentación de algún libro mío en el Centro Cultural Benjamín Carrión. Recuerdo un almuerzo compartido en La Carnicería con nuestro común y querido amigo Andrés Villalba, uno de los «personajes-fetiché» de las novelas de Daniela. De hecho, bajo el alias «el Turco», Andrés y su casa en las alturas de La Gasca protagonizan algunas de las páginas memorables en las hermosas autoficciones de la autora. Luego, hubo algunos encuentros fugaces en Cuenca y uno más reciente, hace pocos días, con motivo de la Feria Internacional del Libro en Quito. En cada ocasión, el diálogo sabroso y el buen humor pusieron la mesa.

DANIELA EN MICRO

Daniela Alcívar Bellolio (Guayaquil, 1982). Escritora, crítica literaria, investigadora académica, docente universitaria y editora. Doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Becaria de CONICET y del Fondo Nacional de las Artes (Argentina). Miembro del Comité Editorial de la revista *Sycorax* (www.proyectosycorax.com). Editora general en Editorial Turbina (Quito).

Es autora de los libros de ensayos *Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias* (2016) y *El silencio de las imágenes* (2017-2023), del libro de relatos *Para esta mañana diáfana* (2016) y de las novelas *Siberia* (Premio Joaquín Gallegos, 2018) y *Lo que fue el futuro* (2022). Vivió en Buenos Aires entre 2005 y 2017. Actualmente dirige el Centro Cultural Benjamín Carrión en Quito.

CO: Daniela, tuviste una estadía larga y decisiva en Buenos Aires, donde hiciste tu doctorado en la UBA. ¿Podrías intentar resumir lo que significó para ti esa residencia argentina en tu vida y en tu formación académica?

DAB: Viví en Buenos Aires entre 2005 y 2017. Cuando me fui tenía veintidós años y cuando volví, treinta y cinco. Visto a la distancia, me parece que lo que se jugó en esos años fue nada menos que mi inocencia, y que lo que se precipitó fue mi adultez. Quiero decir que me fui siendo aún algo así como una niña, la que se fascinó con la idea de Buenos Aires que le dieron sus lecturas y observaciones obsesivas de *Mafalda*, encontrando en cada esquina algo de lo único y singular que tiene esa ciudad, y volví a tres meses de la muerte de mi hijo, en medio de un duelo feroz, intratable, con la vida completamente devastada, sin tener ninguna idea de cómo seguir de ahí en más.

En Buenos Aires estudié la carrera de Dirección Cinematográfica y, de manera simultánea, empecé una maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Más tarde me gané una beca estatal otorgada por el gobierno argentino para hacer mi doctorado en la misma universidad, con un proyecto sobre el estatuto del paisaje como dispositivo narrativo en la obra de Sergio Chejfec y Cynthia Rimsky. La experiencia —diría— me transformó la vida. En términos académicos y humanos, el aprendizaje fue invaluable. Haberme formado en la universidad pública argentina me produce un enorme orgullo y, sin lugar a dudas, marcó mi modo de pensar la literatura y de escribir. Es gracias a esa formación que aprecio tanto la investigación académica y la discusión teórica, a contrapelo de cierto prejuicio —que percibo cada vez

más generalizado— que tiende a desdeñar ese rigor y esa precisión que la academia exige con la acusación de acartonamiento. En esos años aprendí de profesores brillantes, entusiastas y generosos que la investigación es un trabajo profundamente creativo, y que es desde dentro que deben interrogarse y reinventarse las formas acartonadas a favor de una escritura académica que se deje flexionar por los modos del ensayo. Pensar es político. Investigar es político. Un compromiso ético y estético con los misterios de este mundo, por pequeños que puedan parecer. Me pasa a veces que cuando explico de qué se trata mi tesis doctoral —que me tomó diez años terminar y defender—, la mirada de mi interlocutor oculta una pregunta que es, claro, muy legítima: ¿para qué sirve eso?, ¿por qué pasar diez años estudiando algo así? Yo suelo emocionarme cuando hablo de mi investigación: de cómo el paisaje como dispositivo capaz de poner a la literatura en el límite después del cual tendría que desaparecer, en el límite del silencio, eso a lo que llamé, copiándole un poco a Deleuze, *imagen-paisaje*, es capaz, en ocasiones, de perturbar la vocación sucesiva y significativa del lenguaje, de detenerlo aun mientras avanza, de introducir un afuera en el terco hermetismo de la lengua para forzarla a hacer cosas que normalmente no hace, para hacerle trampas y hacer trampas con ella, como dijo Barthes en su *Lección inaugural*. Cierta vez, un amigo me dijo que en ese trabajo yo era como esos físicos teóricos que se pasan la vida entera mirando y elucubrando sobre galaxias lejanísimas que nunca llegarán a ver, pero con algo tan inútil como la literatura. Era un chiste, pero a mí me gustó pensarme así, como alguien que mira el cielo obstinadamente y pone todo su esfuerzo en construir un imaginario teórico sobre el comportamiento de sus estrellas y planetas, armando, al mismo tiempo, como un carpintero, un verosímil crítico que sostenga conveniente y convincentemente todo ese armatoste. Aunque a nadie le sirva de nada. En un ensayo extraordinario, llamado «Chateaubriand: *Vida de Rancé*», Barthes se pregunta casi de la nada: «Pero, entonces, ¿la literatura sirve para algo?». Y después de afirmar que no sirve para curarnos de la enfermedad de envejecer y morir, que sin duda cualquier función social que tenga es ambigua e indirecta, entrega una

E

verdad absoluta de la que no me desprendí nunca más: «Este conjunto de operaciones, esta *técnica*, sobre cuya incongruencia (social) es necesario preguntarse siempre, tal vez sirva para *sufrir menos*».

Muchas veces, por pereza intelectual o por soberbia, se asocia la minuciosidad a la hora de pensar un problema estético, literario o teórico con cierto conservadurismo o cierto tipo de disposición reaccionaria. Como si la laxitud tuviera en sí misma algún carácter disidente. Desdeño de esa idea cada vez más generalizada y me radicalizo en la tarea obcecada de llevar hasta el límite de mis posibilidades el deseo de modelar de la forma más precisa y justa el problema con el que trabajo. Theodor Adorno dice que el ensayo es la forma más exigente y crítica de la que disponemos, porque no acepta una horma formal previa (tipo Introducción-Desarrollo-Conclusión) para trabajar genéricamente un problema, sino que es la forma misma la que hace posible la emergencia del problema. La palabra clave es exigencia. Creo mucho en ella, cuando se combina con una buena dosis de juego y de plasticidad. Adorno también dice que la dicha y el juego le son esenciales al ensayo. Creo en eso con profunda convicción. Bueno, esa obcecación y ese goce me los dio mi formación en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Rosario. Nada menos.

CO: *Siberia*, publicada en 2018, es una novela autobiográfica, centrada en la pérdida de tu hijo al nacer. Es un hermoso, intenso y doloroso relato de ese episodio traumático y una meditación poética sobre el duelo, con saltos en el tiempo, particularmente a episodios de tu infancia y juventud. Me atrae mucho el título porque funciona como la metáfora de un lugar inhóspito que por momentos parece extenderse desde la intimidad de la narradora hacia el espacio exterior. ¿El duelo es un territorio gélido, inhabitable, intransitable?

DAB: Es un territorio gélido, sí, tal vez inhabitable, no sé si intransitable. Si fuera intransitable la vida de quienes quedamos sería invivable, ¿no? Y el trabajo más arduo que nos debemos (a nosotros mismos y a los otros) es hacer vivible esta vida. Esta vida rara que tenemos por

un tiempo. Los duelos mutan, y eso significa que uno ha podido atravesarlos de una u otra manera. Mientras escribo esta respuesta transito precisamente el séptimo aniversario de la muerte de mi hijo Benjamín. Anoche soñé con él. Te voy a contar algo que es muy importante para mí, porque entraña una ambigüedad y una incerteza indecibles para siempre en mi vida. Sueño muy poco con mis muertos, y cuando ha ocurrido, el sueño ha tenido el carácter de un encuentro y de una experiencia. Soy una persona muy escéptica y poco dada a cualquier retórica que tenga que ver con una vida después de esta terrenal, no porque no la desee, simplemente esa esperanza estuvo por volverme loca tras la muerte de mi hijo y la puse a raya para sobrevivir. Sin embargo, esos escasos sueños han tenido la condición y el carácter inapelable de la experiencia verdadera, del encuentro real, y me han llenado de una plenitud que, difícilmente, podría ser cuestionada con argumentos «racionales». Una noche, cuando mi hija Amanda tenía tres meses, me desperté en medio de la madrugada con una pregunta clavada en el cerebro: ¿dónde están los niños? Todo estaba a oscuras, así que yo me puse a tantear con mucho cuidado la cama, entre las sábanas. Toqué la cuna de mi hija, su cabecita, y pensé: Amanda está bien. Poco a poco me di cuenta de que no había otro niño al que debiera buscar y me volví a dormir, sin pensar en nada más. Al día siguiente, hablando con el padre de mis hijos, le conté de este despertar sobresaltado y él me dijo que para él la llegada de Amanda también había implicado un recrudescimiento del recuerdo de Benjamín. Solo entonces me di cuenta de que el otro niño al que buscaba era mi primer hijo.

Del sueño no quedaba nada más que el rastro —sin embargo, tan contundente— de esa inquietud que se manifestó con tanta fuerza en el momento en el que me desperté. Ninguna imagen, ni la más mínima, de mi hijo. Un vacío absoluto. Una ausencia que se presentó en mi preocupación al despertar.

Eso me pesó mucho. Siempre he querido soñar con él, porque sé que un sueño así entrañaría algún tipo de encuentro, por breve que fuera, pero ese sueño me había sido negado hasta anoche. Anoche, en la madru-

gada que media entre el aniversario de su nacimiento y el de su muerte, soñé con mi hijo por fin. Creo, sin espacio a dudas, que una serie de acontecimientos del orden de lo amoroso condujeron a esa anhelada epifanía. En el sueño, Benjamín tenía la edad que tendría hoy, es decir siete años, y correteaba con Amanda en los bordes de una piscina. Mi preocupación era la misma de esa madrugada en que me desperté sin imágenes en la cabeza: ¿dónde están los niños? Pero esta vez estaban ahí, corriendo y riendo. Yo abracé al niño de siete años y él me abrazó, ambos reímos. Todo duró unos segundos y luego sonó la alarma. Abrí los ojos y sentí (y supe) que había abrazado a mi hijo. La experiencia del despertar es horrorosa cuando uno está en lo más crudo del duelo. Lo escribí en *Siberia*: el momento terrible en que alguien que no quiere vivir, despierta. Transitar el duelo es despertar aún con la sensación tibia de tu hijo en los brazos, en el cuerpo, saber que ese encuentro no se puede alargar ni hacer cierto en la vigilia, pero aun así abrazar ese encuentro heterodoxo, aun así encontrar alegría en esa fugacidad. Cuando escribí *Siberia*, el paisaje era ese y no tenía afuera. Luego, otras puertas se abrieron y me enseñaron a querer y cuidar la vida que me tocó, hasta las últimas consecuencias.

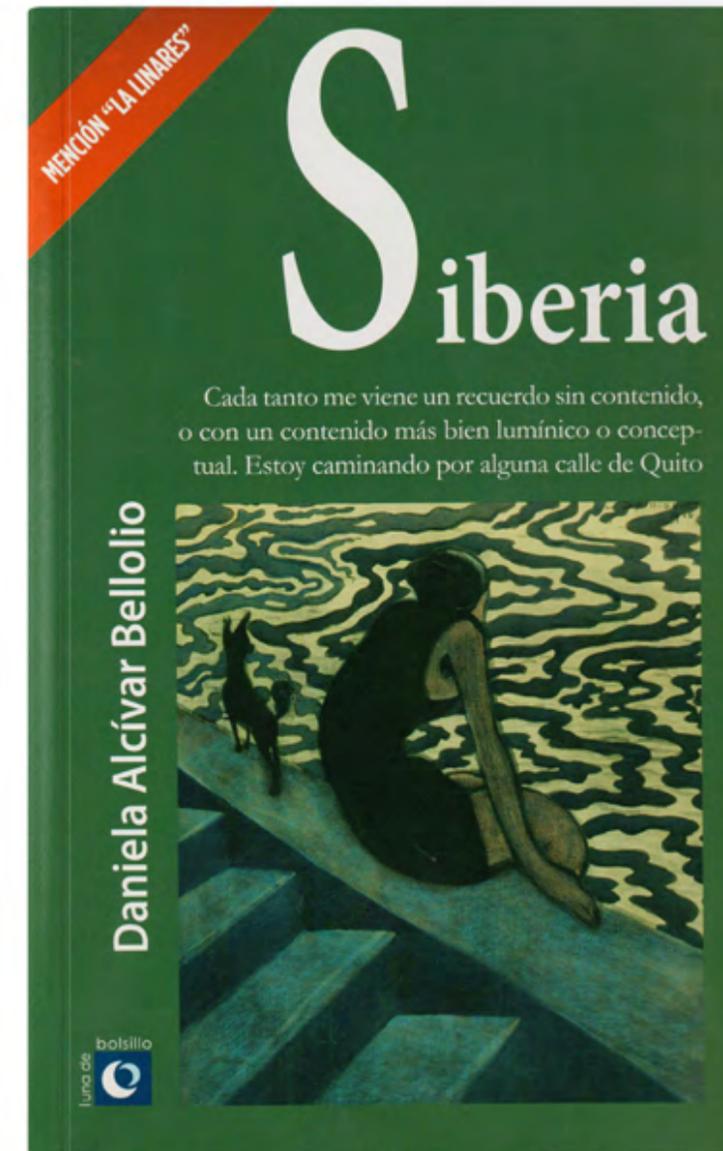
CO: En 2022 publicas *Lo que fue el futuro* (título tan poético como paradójico), donde podría decirse que reanudas el relato del duelo, pero esta vez, el episodio del hijo parece, más bien, ser el detonante de otros momentos de tu vida, con nuevos *flashbacks* de tu infancia y adolescencia, fragmentos de tu itinerario vital y de la historia familiar: el descubrimiento de tu propio cuerpo, de sus resortes deseantes, de sus temores, de sus exploraciones tempranas en el mundo de los otros (los adultos, la empleada, etcétera), los primeros amores, la iniciación sexual... Pasajes que dan lugar a una serie de derivas sobre la memoria familiar; en particular, la reconstrucción, hasta cierto punto documental, de algunos momentos de la vida de tu abuelo materno, el escritor guayaquileño Walter Bellolio, muerto prematuramente. Hay como un ajuste de cuentas con tu pasado, con ese linaje paterno y literario, una necesidad de entender lo que fue tu vida o tu devenir escritora. Se

diría que narras para comprender «lo que fue el futuro»; es decir, el pasado que el tiempo devoró sin dejar sino un presente incierto, lleno de dudas, de escisiones e interrogaciones existenciales

DAB: *Lo que fue el futuro* fue un proyecto bien distinto a *Siberia*, más meditado y mucho más reposado, con una preocupación quizá más explícita por las formas del relato, apuntalado por la búsqueda y el deseo de una prosa más serena y sinestésica, no tan atropellada como en *Siberia*, donde las circunstancias eran de una urgencia y un talante muy diferentes. En efecto, la novela surgió, en parte, del peso que ejerció sobre mí el archivo de mi abuelo. Le llamo archivo a un conjunto de papeles que mi madre me entregó cuando yo era aún demasiado chica como para saber qué hacer con él y que se mudó conmigo en mis distintos tránsitos, sin que yo supiera bien por qué siempre lo terminaba llevando conmigo. El mismo hecho de que esos papeles me generaran la extrañeza que me generaron entonces, fue uno de los lugares para la escritura: había una historia familiar, una herencia —que me narraban los papeles pero que me había llegado también desde muy temprano en mi vida, por los relatos de mi madre— que me interpelaba fuertemente y de modo ambiguo. Quiero decir que me era imposible no leer como un legado el hecho de haber sido yo siempre, desde niña, una persona tan inclinada a la lectura y a la escritura, aunque en mi casa familiar no haya tenido acceso a una biblioteca ni se me hubiera incentivado ese tipo de gusto o vocación por ninguna vía. La literatura fue algo así como una herencia oculta, clandestina, o incluso vergonzante, porque ahora recuerdo un cuaderno de mi madre en el que tenía copiados poemas del romanticismo o del modernismo del tipo decapitado, y que ella alguna vez me dejó ver con cierta vergüenza, haciendo la salvedad de que esa era una cuestión del pasado, algo como una debilidad ya superada. Nunca entendí esa actitud, pero me marcó.

La figura de mi abuelo, que fue un escritor importante en su momento y que, además, cumplía una función de intelectual bastante consciente, autofigurada y refrendada por el medio local y por sus propias es-

E



Portada de la primera edición de *Siberia* de Daniela Alcívar Bellolio, Campaña Nacional de Lectura Eugenio Espejo, Quito, 2018

E

trategias en el marco del campo cultural que le tocó, era una figura ominosa, envuelta en un aura de abyección que ejercía y ejerce aún, de algún modo, una presión y un peso sobre mí, y que no sabía bien cómo tramitar. Esa es la razón por la que, en la novela, todo lo que tiene que ver con él tiene esta especie de narrador neutro, despojado, en tercera persona y diferenciado del resto. Yo sabía que esa historia, a la que nunca accederé por completo, tenía algo de intratable, y tenía muy claro que no quería tratarla según las formas oportunistas pornomisericas y predigeridas tan de moda en la actualidad editorial pensada para el lector promedio europeo o español con ganas de refrendar sus prejuicios sobre América Latina. Entonces, si bien esta novela tiene su incubación en el peso y la presencia de esos papeles de alguien a quien no conocí y que, sin embargo, me legó algo de modo indirecto y por caminos azarosos, muchas veces estuve por desechar al personaje, al archivo y a todo lo que conllevaba, porque no encontraba el modo de tratar eso con las herramientas de la escritura. Pero, incluso, cuando esa era una posibilidad, no dejaba de ser el agente de combustión de todo lo demás: los recuerdos de los años ochenta y noventa, la adolescencia, el presente de alguien profundamente perplejo con respecto a las derivas de su propia vida. Tienes razón cuando haces énfasis en lo que esto implica en el título de la novela; es un sintagma que me gusta y que me sorprendió cuando lo escribí: hay algo con el tiempo que me conmociona mucho, algo que me inquieta cada vez más y que heredo, quizá, de la narración saeriana, algo que tiene que ver con la rareza del mundo cuando podemos pensar en los ritmos heterodoxos que marcan la vida de todo humano, y de todo lo que vive. En *Siberia*, iluminada por la serena sabiduría de mi gata Julia, escribí: *nacer herido de muerte*. Algo que tiene que ver con eso. En Saer, la presencia persistente, abierta y absoluta del cielo diurno o nocturno pone en evidencia con pasmoso y callado desdén, la escandalosa pequeñez de cualquier vida. Esto, que es un lugar común evidentemente, cuando se hace carne puede hacer invivible la vida: saber sin lugar a dudas, y en la desnudez de una revelación extraída de consuelos supraterrenos, que todo esto que llevamos auestas y que resguardamos con tanto celo y tanto amor no será nada, pero absolu-

tamente nada, dentro de cincuenta o sesenta años. Que no quedará nadie ni nada que atestigüe o recuerde lo que fueron nuestros trabajos y nuestros días es una idea que puede ser horrorosa. Si uno tiene, como el personaje que inventé de mi abuelo —digo inventé, pero no me cabe duda de la verdad de esa ficción—, pretensiones de posteridad, esa evidencia puede llegar a ser enloquecedora. Quizá, si uno ha aprendido a vivir con cierto tipo de modestia, esa fugacidad inconcebible podría entrañar alguna especie de amor acuciado, si bien melancólico, por la levedad y el pasaje, por las formas en que aprendemos a amar todo lo que está por perderse. Por todo lo que habrá sido el futuro cuando ya no podamos llamarlo nuestro. Creo que de eso se trató esta novela.

CO: Aunque tus intereses cinematográficos están vinculados sobre todo a la *Nouvelle Vague* (Bazin, Godard, Rivette, Rohmer) o sus antecedentes (Renoir), algunos de ellos nombrados en las postrimerías de *Lo que fue el futuro*, el final de la novela (con ese episodio en el jardín, junto al limonero donde yacen los restos del hijo), me recordó más bien a *El árbol de la vida* de Terrence Malick. Es decir, un momento donde la belleza y las leyes cíclicas de la naturaleza parecen capaces de redimirnos, al menos momentáneamente, de las contingencias de la realidad

DAB: Mi fascinación con ese cine está fundamentalmente relacionada con el tratamiento, diría que fenomenológico, de la imagen. El legado impresionista innegable de gran parte del cine de Rohmer, Rivette, obviamente de Renoir (y de él, su singular gracia), pero también en Maurice Pialat, por ejemplo, ya en los ochenta y noventa, me marcó mucho. En *Lo que fue el futuro* llegué no sé cómo a un sintagma sobre mí misma que me describe muy cabalmente: alguien distraído por los fenómenos del mundo, que siempre llega tarde a lo que le pasa. Eso soy yo. Vivo embebida en los fenómenos del mundo. Es algo más —o menos— que una cuestión meramente ornamental, de la belleza entendida de modo convencional. Es la fascinación en la que la mirada se anega cuando un aspecto del mundo se revela en todo su transparente misterio, por la simple e impersonal acción de un rayo de luz o del viento sobre algún objeto.



Daniela Alcivar en la biblioteca del Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, mayo de 2024. Foto: Ivette Celi

E

Por alguna razón, mi atención está muy dirigida a esos acontecimientos (¿se los puede llamar así?) que no son extraordinarios en un sentido narrativo, pero sí, si uno se pone a pensar, en tanto que hechos visuales y materiales. Por ejemplo, en los terraplenes de la carretera por la que conduzco todos los días para ir de mi casa a mi trabajo y viceversa, crecen siges de color rojo claro entre las láminas de cemento con que han sellado las laderas. A la tarde, en verano, la forma en que esas plantas sedosas y ligeras se agitan al viento y brillan me parece de una relevancia casi inigualable. Y observo ese brillo y ese movimiento con una curiosidad intensa y genuina, como si todo eso estuviera a punto de decirme algo, o algo quisiera decirme que se sostiene en la más pura inminencia. Es mi forma particular e idiosincrática de relacionarme con el mundo. Eso me convierte en una persona despistada, claro, porque me concentro en cuestiones que son laterales con respecto a cualquier cuestión funcional. Y creo que esto es una mezcla de mi inclinación más atávica y preconsciente con las imágenes del arte que me fueron formando.

Con respecto a lo que dices, esa película bellísima de Terrence Malick y otras que podrían considerarse, de algún modo, parientes o antecesoras (pienso en el gran cine hollywoodense de los años noventa, mi época favorita de esa industria, con sus historias anodinas, llanas, repletas de una delicada nostalgia, *What's eating Gilbert Grape* es el ejemplo que se me viene a la mente ahora), me apelan quizá en un nivel más *narrativo*. Vuelvo ahí al paso del tiempo y cómo puede ser representado con las herramientas del cine, del relato en general, sin recurrir a opciones fáciles. Es algo que me pregunté cuando escribí el final de *Lo que fue el futuro*. Quería, hasta cierto punto, condensar todo ese tiempo acumulado, pasado y futuro, sin resumirlo en una imagen simple. Simple en su rareza, en su contingencia y en sus posibilidades virtuales de desplegar la vida más allá de los límites que le son inherentes. Foucault escribió que si lo apuraran a definir qué cosa es la ficción, contestaría: «la nervadura verbal de lo que no existe, tal como ocurrió». Esa paradoja entraña una dificultad insalvable para el lenguaje, pero muy clara y hasta sencilla para quien está en contacto con la rareza de este mundo y de su propia

vida. Yo quería —no sé si lo logré— que la escena final de la novela liberara todo eso que fui construyendo durante el relato, que lo liberara inocentemente, como hacen los niños, que le diera un respiro a tanto pensamiento ininterrumpido, no sé bien cómo explicarme: soy una persona que nunca deja de pensar, hasta la exasperación. La escena de mi sobrino me llama a silencio, y dispara al mismo tiempo otro tipo de futuro que ya no es ese futuro pretérito del título, es un futuro más limpio, en el que aún la muerte no tiene ningún lugar.

CO: Me parece que *Lo que fue el futuro* es una alegoría sobre la fragilidad de la vida, sobre aquello que amenaza con desaparecer, es un diálogo con los espectros familiares, extintos, aunque arden en la memoria: el hijo, el padre, el abuelo. En esa medida, la evocación postre del estudio fotográfico desaparecido, del fotógrafo Atget (que trató de preservar a través de su cámara lo que estaba por morir con la modernidad) y los sobres de revelados vacíos (documentos cuasi arqueológicos hoy) me recuerdan a la dimensión espectral de la foto de la que habló Barthes, y también a la idea de alegoría vinculada a la ruina y a la melancolía desarrollada por Benjamin en varios ensayos. ¿Cómo la ves tú?

DAB: Sí, lo que pienso de la fotografía está muy vinculado con ese carácter indicial del que hablan Barthes, Krauss, Dubois. Y la dimensión temporal, como señalaste, con respecto al título de la novela, se hace materia en la fotografía, ¿no? Está, por ejemplo, esa foto del condenado a muerte, Lewis Payne, de la que Barthes escribe: «Yo leo al mismo tiempo: *esto será* y *esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose, la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia». Lo que será y lo que ha sido, podríamos decir también, entonces: lo que fue el futuro. La fotografía me pasma por esa razón. En ese sentido soy muy poco original, pero creo que no hace falta ser muy original en estas cosas. Es tan misteriosa la naturaleza del tiempo fotográfico que da para ponderarlo, sin resolverlo, durante toda una vida. Pienso en lo que sostiene Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*, sobre



Portada de *Lo que fue el futuro* de Daniela Alcívar Bellolio, Severo Editorial, Quito, 2022

las fotografías de las hogueras en Auschwitz-Birkenau que lograron sacar los propios prisioneros del Sonderkommando, en el peso real que tienen esos desenfoques, esos desencuadros, esa calidad deficiente de la imagen, que se pierde, de modo paradójico, cuando las fotos son retocadas digitalmente para darles mayor legibilidad. Entonces, no pienso en términos alegóricos sino más bien materiales, de manera cruda: eso que veo atravesado de cierta opacidad es la carnadura de lo real que ha sido, que sigue siendo en la imagen. Esa ruina es aún verdadera, más verdadera que cualquier cosa que la haya reemplazado. La fotografía tiene ese poder, y se debe a su misma mecánica: la luz imprime en el papel sensible el grano, la textura y el color de lo que es, de lo que en algún momento, innegablemente, ha sido. En este sentido, es irrelevante, incluso, el grado de manipulación o escenificación al que haya podido ser sometida la imagen, porque lo que importa de una fotografía no es —para mí, para mi sensibilidad— lo que cuenta, sino lo que muestra.

Esta es una discusión quizá demasiado larga para este espacio, pero es una cuestión teórica apasionante: el silencio de las imágenes. Una imagen, por sí sola, no cuenta nada, absolutamente nada. Para narrar, las imágenes deben ser yuxtapuestas y, en ese sentido, toda secuencia de imágenes es una escenificación. Pero sueltas, autónomas, las imágenes no dicen nada, apenas muestran. Ese silencio me interesa, y ese silencio, un poco neciamente, es el que le trato de imponer a la lengua cuando escribo. Yo narro, pero me gustaría simplemente mostrar eso que veo y me fascina, porque es siempre, independientemente del objeto, una imagen irrevelada y, sin embargo, patente del mundo que se me da.

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

DAB: Pensaría en algunos que directamente me cambiaron la vida. Puede sonar exagerado en principio, pero ¿quién negaría que son algunas formas en el mundo, algunas experiencias de la forma, lo que moldea nuestro modo de ser? Sin pensarlo mucho, se me vienen a la mente algunas novelas y algunos relatos de Juan José Saer: *Glosa*, *La mayor*, «Ligustros en flor», «La tardecita». *Los anillos de Saturno*, de Sebald; *La pasión según GH*, de Lispector; *Todos nuestros ayeres*, de Natalia Ginzburg; *La buhardilla* y *Un puñado de vida*, de Marlen Haushofer; *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville; *Por los tiempos de Clemente Colling*, de Felisberto Hernández; *El sonido y la furia*, de Faulkner, con esa melancolía sureña inapelable; algunos ensayos y relatos de John Berger, como «¿Por qué miramos a los animales?», «Vincent», *El toldo rojo de Bolonia*, *El cuaderno de Bento*. Algunos ensayos críticos también, sin duda: «Las víctimas de la desesperación. Aproximación al mundo de Antonio di Benedetto»; «Felisberto Hernández, ton-tas ocurrencias», «Borges y la ética del lector inocente», «¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica», de Alberto Giordano; «Chateaubriand: *Vida de Rancé*», de Barthes, del que ya hablé, y varios de sus últimos trabajos, particularmente *La cámara lúcida*.

Pero la verdad es que pensar en libros es quizá un poco tosco. Me gustaría emprender una lista de algunos párrafos, algunos versos, e incluso menos, algunos saltos de páginas, algunos giros rítmicos, algunas preguntas sueltas que en ciertas páginas me impactaron de forma material. Pienso ahora en el final de «Le voyage», de Baudelaire, y en la línea final de un cuento de Gabriela Ponce: «Todo era tan extraño como debía ser». Y en el verso «porque así es este amor», del poema «Nido de cuervos», de Blanca Varela; en el ritmo juguetón de «Via della Croce», de Jorge Eduardo Eielson; en la música que me viene, casi sin palabras, cuando recuerdo el poema, «Espacio, me has vencido», de Dávila Andrade. El final de la novela *Pece de la flora*, de Sebastián Oña, que nombra a mis dos hijos después de nombrar la pérdida durante trescientas páginas. En la definición

E

que hace de la imagen Maurice Blanchot: «irrevelada y sin embargo patente», ese tipo de paradoja que abrió en mi manera de pensar una grieta por la que, a veces, brota el lenguaje haciéndose trampas. O ciertos títulos: *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza; *Aprendizaje o el libro de los placeres*, de Lispector otra vez; *Tienes que mirar*, de Anna Starobinets; *A sorbos la desmesura*, de Fabián Mosquera, de quien también nombraría la sola palabra entre dos puntos que termina un poema bellísimo, y que aparece quemando todo de forma inaudita por no sé qué efecto heterodoxo. Al final de su poema «Shoshanna», la palabra «Cuánto». Muchas veces, en un cuerpo textual, son algunos tejidos laterales lo que pervive vibrando en la mirada conmovida. Para ser exhaustiva, debería seguir esta lista por siempre. Eso habla, creo, de una buena y sensible vida lectora. Me felicito por eso.

Quiero hacer una mención particular de la obra de Sergio Chejfec, sobre la cual pasé una década de mi vida escribiendo una tesis doctoral. A fuerza de estudiarla con obsesiva minucia —soy una *close reader* incorregible—, la sintaxis extrañísima y abstrusa de esa escritura singular, tan leal a la rareza de su propia vida, terminó por permearme de modos que no hubiera podido calcular. No quiero decir ni diría que algo de esa singularidad habita ahora lo que escribo, es quizá más valioso lo que Chejfec me dio: una cierta disposición del pensamiento, que quiere filtrarse en la escritura, esa forma paciente y modesta en que se quiere mostrar el camino moroso en que un pensamiento llegó a tomar su forma. De Chejfec aprendí la paciencia, y quizá mi mayor defecto sea la impaciencia. Fue mi amigo y murió demasiado pronto, pero tengo la fortuna de haberle hecho saber muchas veces —a pesar de la reticencia que su extrema sencillez le hacía sentir ante cualquier halago— cuánto le debo a su prosa rarísima.

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

DAB: No podría reponer en el marco de este cuestionario la circunstancia de cada uno de estos encuentros. Me quedo con uno: cuando yo era maestrante de la Universidad de Buenos Aires quedé profundamente impactada por un ensayo de Alberto Giordano sobre Juan José Saer. Me pareció que yo nunca había leído algo más justo sobre una obra trascendental para mi vida, y el estilo crítico me apeló de forma directa. Lo leí en unas fotocopias que guardo hasta hoy, porque inauguraron uno de los encuentros que más atesoro. Cuando decidí postularme a una beca doctoral de CONICET, sin haber tenido nunca ningún tipo de intercambio con Alberto, conseguí su mail y, con ese arrojo que se tiene antes de los treinta, le escribí que era una estudiante ecuatoriana de Filosofía y Letras de la UBA, que me gustaban Blanchot, Chejfec y él, Giordano, y que me gustaría que fuera mi director de tesis. Casi enseguida recibí la respuesta, que era simplemente, generosamente, sí. Esto fue en el año 2009. Hoy he editado (en Turbina o en el Centro Cultural Benjamín Carrión) cinco libros de Alberto por el puro goce que me genera reproducir en mi campo la alegría que su escritura concita en mí, y es uno de mis amigos más cercanos y mi maestro. Su guía durante los años de tesis, siempre respetuosa pero certera, marcó mi forma de pensar en la literatura de manera definitiva. La sintonía entre mi deseo de pensar y su conocimiento y pasión teórica la siento como un don. Es poco frecuente, pero a veces la literatura genera formas insospechadas de intensificar la vida. Si todo resultara siempre tan bien, la vida sería otra cosa.

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

BEING THERE O EL JARDÍN COMO METÁFORA

Diego Jadán-Heredía*

Suena *Also Sprach Zarathustra* al fondo, el tema de Eumir Deodato que actualiza en los setenta —en clave jazzística— la composición de Strauss de fines del siglo XIX. *Chance* explora los barrios populares de Washington como un niño que acaba de descubrir un parque de diversiones, entre el asombro, el encanto y el terror. Es la primera vez, en toda su vida, que sale de su casa, o más bien, de la pequeña mansión en donde trabajó como jardinero. Habitado a una rutina sencilla y estricta en donde la televisión, ese aparato maldito, es su única distracción, y el cuidado del jardín su universo, de pronto, el inevitable suceder vital lo obliga a abandonar, con pesar, esa isla en medio del asfalto y a conocer el mundo y estar en él.

Este es el argumento de *Being There*, la penúltima película que protagonizó el gran Peter Sellers, el comediante británico más destacado de los sesenta y setenta. Quién mejor para interpretar a aquel jardinero cuya ingenua mirada era, al mismo tiempo, el signo de su autenticidad, de su cercanía al *ser* más que al *parecer*. La película, dirigida por Hal Ashby y estrenada en 1979, es una adaptación del libro homónimo del polaco Jerzy Kosinski publicado en 1971. En la biografía dedicada a Sellers (*Mr. Strangelove. A Biography of Peter Sellers*, 2002), Ed Sikov cuenta que apenas Kosinski publicó su obra, recibió una llamada del actor británico para decirle que él sentía que la vida de Chance representaba su alma; la vida de un tipo ordinario que, por azar, llega a ser extraordinario.

C/F



Fotograma de *Being There* (*Desde el jardín*), película de Hal Ashby, 1979

Y es que esa exploración de los barrios bajos que hace Chance en las primeras escenas del filme, lo conduce, por azar, a conocer a Eve Rand (una seductora Shirley MacLaine) y a su esposo, el millonario Benjamin Turnbull Rand (el octogenario Melvyn Douglas). En un mundo que no para, que es consumido por el apuro y el actualismo, en donde la modernidad capitalista condiciona toda relación social, no pasa desapercibido para los Rand que un tipo, de aspecto decente e ilustrado, muestre tal indiferencia a todo lo que sucede a su alrededor. Por supuesto, Chance no se percata de nada, su paciencia y despreocupación son las propias de un jardinero que espera que su jardín florezca. Chance, quien a partir de conocer a Eve pasa a llamarse —sin pretenderlo— Chauncey Gardiner (juego de palabras de *Chance, the gardener*), es lanzado al mundo y no tiene nada más seguro que el azar de su lado; si no espera

nada del mundo, entonces es posible una vida auténtica. Los grandes filósofos políticos han acudido a metáforas para comprender el sentido de lo político pues, dadas nuestras mentes metafóricas, solo de esa forma los conceptos abstractos se vuelven más tangibles. Por eso no parecía extraño que el introvertido Chauncey, fungiendo de consejero del millonario Rand, utilice una metáfora sobre el tiempo de sembrar y el tiempo de cosechar para definir la economía estadounidense. Se trata de una de las secuencias más graciosas de la película porque el espectador sabe que Chance no está tratando de teorizar sobre la economía, sino que, en verdad, está hablando de plantas, flores, de cómo cuidar un jardín. La emoción incrementa cada escena porque Chance se sigue implicando en el mundo sin saberlo; para él todo parece un programa de televisión y lo único real es él.

Quiero creer que no es casualidad que la obra y la película lleven el título de la traducción al inglés del *Dasein* heideggeriano. Esa mala costumbre de cambiar los títulos de las películas cuando se trata de traducirlas a otros idiomas llevó a que en español se la titule *Un jardinero con suerte* o *Desde el jardín*, títulos sin alma, más bien algo literales tal vez para atraer a más público a las salas. Sea lo que fuere, tampoco se puede negar que el término *being there* —que resignifica el filósofo alemán para el existencialismo— es muy difícil de traducir o, incluso, de comprender en el propio alemán. Kant lo utilizaba para significar la existencia; más literal fue Hegel que lo entendía como *ser-ahí*; Heidegger, en cambio, lo sofisticó para referirse a la «realidad humana», el modo específico en el que los seres humanos existimos en el mundo; un ser que tiene una comprensión especial de su propia existencia y de su entorno. Esto implica una apertura al mundo y con los seres en él. André Comte-Sponville se hace menos lío y dice que si hay tanta dificultad para comprender el término es mejor no utilizarlo.

Esa dificultad para comprender el *being there* quizá sea salvable gracias a Chance y su jardín. En una graciosa escena en la que Chauncey es entrevistado en televisión nacional, el periodista le dice que él ha llamado la atención de todo el mundo por su *down-to-earth philosophy*, su filosofía práctica, con los pies en la tierra. Una metáfora que, en el caso del jardinero, es mucho más fecunda. Se sabe que Nietzsche, cuya obra inspiró a Strauss en la composición referida en la primera línea de este ensayo, elaboró gran parte de sus reflexiones filosóficas con la naturaleza como telón de fondo, paseando entre jardines y bosques. Byung-Chul Han, el filósofo heideggeriano de moda, dedicó una obra, más cercana a la poesía que a la filosofía (¿hay diferencia?), a su cotidiana labor en el jardín: *Loa a la tierra. Un viaje al jardín* (2017). Una profunda añoranza, una aguda necesidad de estar cerca de la tierra, dice Han, lo motivó a crear su «jardín secreto», *Bi-Won*: «El trabajo de jardinería ha sido para mí una meditación silenciosa, un demorarme en el silencio. Ese trabajo hacía que el tiempo se detuviera y se volviera fragante».

La filosofía del jardín, si así puede llamarse, no es nueva en la filosofía occidental, como no lo ha sido en otros marcos de pensamiento. Diógenes Laercio utilizó la metáfora del jardín —el llamado jardín estoico— para mostrar la interconexión entre lógica, física y ética: la lógica es necesaria para evitar las malas hierbas del razonamiento erróneo; la física nutre nuestra comprensión de la realidad, y la ética aplica tanto el razonamiento como la comprensión en la tarea crucial de vivir bien. No obstante, fueron los epicúreos, más que los estoicos, los auténticos filósofos del jardín (*stoa* es distinto que jardín, lo dijo el propio Epicteto). El jardín fue el lugar donde Epicuro recibía a sus contertulios, hombres y mujeres de todo tipo, sin distinción, esposas legítimas y heteras, mujeres libres, un escándalo en la época. El jardín representaba mucho más que un espacio físico, fue el símbolo de un filosofar ajeno a las emergencias cotidianas, más cercano a la naturaleza que a la cultura, la eterna dicotomía. Por algo Cicerón tenía su *hortus*, como un lugar de refugio de los avatares políticos y sociales: «*Si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil*» («Si tienes un jardín cerca de tu biblioteca, no te falta nada»), la materialización de la *ciudadela interior* de Marco Aurelio. Para los epicúreos, la vida social y política era más próxima al dolor que al placer; el jardín les permitía lo contrario.

Chauncey Gardiner lee el mundo con ojos de jardinero, esa es su *down-to-earth philosophy*. En clave de humor, el jardinero encuentra sensibilidad y materialidad a un contexto más bien frío e incorpóreo. Lo que sucede en el mundo es lo que cuenta la pantalla de televisión; relatos de la realidad más que la realidad. La genialidad del director es haber permitido que Sellers —que tuvo una seguidilla de fracasos cinematográficos— desarrolle un personaje tan personal que no se sostenía por los *gags* característicos de sus películas, sino por su espontánea *forma de estar en el mundo*. Llegar a representar a Chance le tomó varios años y, durante la filmación, cuenta MacLaine, no dejó de representarlo en ningún momento, llegando, incluso, a hartar a sus compañeros.

C/F



Peter Sellers en una escena de *Being There* (*Desde el jardín*), 1979

Es cierto, la película también puede ser interpretada como una crítica al *american way of life*, la tierra de las oportunidades, donde cualquiera puede llegar a triunfar, solo se necesita trabajo y un poco de suerte. Si Chance pudo llegar a convertirse en héroe nacional, cualquiera puede llegar a serlo. Pero esta lectura de *Being There* la limita, es obvia y, al parecer, Ashby, su director, pensó lo mismo. Luego de haber grabado una escena final convencional para el género, decidió grabar una que deja perplejo al espectador, pero que es más

cercana o resalta su dimensión poética, la relacionada con la posibilidad que da el jardín como espacio y actividad, de suspender el tiempo ordinario y conectarse con el primordial, el *tiempo de lo distinto*.

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

V

LA MIRADA DE LOS OTROS / VISITANTES EXTRANJEROS DE CUENCA

«ORFEO PERMANECE AHÍ, TOCANDO LA LIRA»

Lila Calderón*

CO: ¿Cuándo visitaste Cuenca y por qué motivo?

LC: Con sorpresa y alegría recibí en aquella oportunidad la invitación que culminaría con la hermosa aventura literaria —y amistosa— que aquí evoco. Viajé desde Santiago de Chile a participar en el Festival de la Lira, donde nos encontraríamos un grupo de poetas entre los días 7 al 10 de mayo de 2007, en la ciudad de Cuenca, Ecuador —que hasta ese momento no conocía—, para compartir nuestro trabajo creativo. Fue una experiencia muy interesante y enriquecedora porque pude conocer a Cristóbal Zapata, Carmen Ollé, Andrés Neuman, Ana Minga, Yolanda Pantin, Arturo Carrera, Jorge Enrique Adoum, José Kozer, Alexis Naranjo y muchos otros grandes poetas. Sería imposible nombrarlos a todos, pero en mi corazón quedó la alegría de los abrazos, los libros compartidos y las fiestas y danzas tradicionales que nos embriagaron de rituales y belleza en universidades, teatros y lugares maravillosos con arreglos florales y escenas de la antigua Grecia, emocionantes cantos con musas y ninfas que nos recibieron en días de ensueño. Y que al recordarlos me emocionan todavía.



En el Barranco, de izquierda a derecha: Guadalupe Kozer, Lila Calderón, Andrés Neuman, Arturo Carrera, Yolanda Pantin. Abajo: Carmen Ollé y Cristóbal Zapata, mayo de 2007



Lila Calderón a orillas del Tomebamba



Lila Calderón, Arturo Carrera y Galo Torres, durante un recital de poesía en el café Magnolia, en El Otorongo, durante el I Festival de la Lira, Cuenca, mayo de 2007

V

También agregar que me quedé para siempre con la voz de Jorge Enrique Adoum en mi memoria, leyendo su impactante poema «Sobre la inutilidad de la semiología». ¡Qué crucial y dolorosa belleza hay en ese texto!

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

LC: Una hermosa y apacible ciudad detenida en el tiempo, la recorrí todo lo que pude, sabiendo que contaba con pocos días para acomodar los momentos en que no estábamos participando en las presentaciones, conversatorios, muestras de video, cenas y festejos. Las diversas actividades darían para conversar y revisar mi registro fotográfico durante tardes completas. Porque además paseamos por calles, plazas, cafés, parques, y con Carmen Ollé y Yolanda Pantin admiramos la arquitectura, los ríos, las pérgolas de flores, los paisajes y su gente, de una amabilidad extraordinaria. Las cúpulas azules y las extrañas conjunciones de nubes en el centro, nos hacían detenernos a observarlas como si estuviésemos dentro de una pintura, todo parecía mágico, sobrenatural.

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

LC: La fiesta de clausura del Festival de la Lira fue espectacular, cada día estaba lleno de sorpresas, íbamos de asombro en asombro, pero ese día fue como estar en otro mundo. Los bailes y representaciones eran notables, de una producción cuidada, perfecta, los ceremoniales. Ahí ya nos sentíamos en una película. Las puestas en escena eran secuencias poéticas y todos estábamos con la sensibilidad a flor de piel porque vivíamos en el ambiente poético, conversando de literatura y compartiendo nuestros textos de la mañana a la noche,

asociándolo todo con experiencias artísticas y procesos de encuentro con la creación y las fuentes míticas, entonces todo lo que veíamos nos parecía la realización del paisaje ideal para sentir, vivir, escribir y comentar. Creo que nos costaba mantener el silencio, todo lo queríamos mencionar, interpretar, relacionar expresivamente.

Aquí muestro algunas de las fotografías, aunque como mencioné, tengo cientos, registré visualmente lecturas, paseos, cenas, premiaciones, calles, ríos, cielos, nubes, árboles, rostros, artesanías, y grabé en mi mente los aromas, los diálogos, el humor e ingenio de los nuevos amigos y amigas poetas —con muchos de ellos nos escribimos y posteriormente nos juntamos en Chile, cuando venían a ferias de libros o actividades en Santiago—. Y cuando eso ocurría, se sucedían los recuerdos y el compartir experiencias y apreciaciones acerca de lo vivido, en la ciudad mágica de los ríos que recorren Cuenca, cantando, contando y renovando el viaje más allá de la historia y las visiones. Porque el tiempo de los mitos está fuera de toda cronología y Orfeo permanece ahí, tocando la lira, entrando y saliendo mil veces del Hades, porque eterna es la poesía y la música que nutre y da cuerpo a la palabra.

* **Lila Calderón** (La Serena, Chile). Escritora y artista visual. Magister en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Cuenta con más de quince libros publicados, entre ellos: la novela *Las fiestas patrias del elefante* (2019), los poemarios *Telas y entretelas* (2018), *Lo que ocultan los vestidos* (2014), y sus novelas infantiles: *La constelación de la serpiente* (2017), *La ciudad de los temblores* (2017), *Lily y el conejo dorado* (2016).

V

«UNA DE LAS CIUDADES MÁS CONFORTABLES DEL CONTINENTE PARA VIVIR Y TRABAJAR»

Félix Suazo*

CO: ¿Cuándo y cómo llegaste a la ciudad?

FS: En realidad mi estadía en Cuenca duró poco menos de un año. Sin embargo, me sentí como si hubiera vivido en la ciudad por mucho tiempo. Viajé en enero de 2018, vía Caracas-Guayaquil-Cuenca, a propósito de una invitación que me hiciera el director de la Fundación Bienal de Cuenca para incorporarme en calidad de curador pedagógico a la XIV edición de este importante evento internacional. Aquella primera visita fue de una semana, durante la cual estuve hospedado en un hotel aledaño al Centro Histórico de la ciudad. Fue una oportunidad privilegiada para disfrutar de la hospitalidad cuencana, mientras trabajaba en los preparativos del programa educativo de la Bienal con el director de la institución, Cristóbal Zapata, el curador general, Jesús Fuenmayor, y algunos integrantes del equipo organizador.

Retorné a la ciudad en marzo de 2018, esta vez con mi esposa, quien me acompañó en la travesía hasta diciembre de ese año. Nos alojamos en un apartamento pequeño pero muy confortable, ubicado en la avenida Solano a escasos metros del estadio de fútbol Alejandro Serrano Aguilar y a unos veinte minutos caminando de la sede de la Bienal.

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

FS: Cuenca es una de las ciudades más confortables del continente para vivir y trabajar. Tiene la escala perfecta para tener una vida activa y sana, en equilibrio con el ambiente natural. La gente es amistosa con los visitantes. Cada día hay un festejo de cualquier tipo, ya sea religioso, patrio, artístico o cultural. Hay variedad en la comida local e internacional. Los mercados son espléndidos, con abundancia de productos de la región. Se pueden experimentar casi todas las estaciones del año en un solo día; frío en la madrugada y el amanecer, lluvia en la mañana o en la tarde, calor intenso a medio día, etcétera. En fin, digamos que Cuenca es una versión terrenal de la mítica Arcadia, pero refundada por los cañaris en una «llanura tan amplia como el cielo».



Parada militar en el Parque Calderón, Cuenca, 2018. Foto: Félix Suazo



Félix Suazo con su esposa Nancy Farfán en el Puente Roto, 2018

V



Vista de Cuenca desde Turi, 2018. Foto: Félix Suazo

CO: ¿Qué recuerdo especial puedes compartir con los lectores?

FS: La verdad, son muchos los recuerdos que guardo de Cuenca. Enumero aquí algunos de los más significativos: la ribera floreada del Tomebamba, las truchas cocidas sobre piedra volcánica, las conversaciones con el heladero vecino del edificio de la Bienal de Cuenca,

las inmensas puertas de madera labrada de las iglesias cuencanas, los bailes nativos en el Parque Calderón, la catedral de Cuenca los domingos, la vista de la ciudad desde el mirador de Turi, las caminatas en el Parque de la Madre, los colores intensos de los alimentos y ropas en los mercados, los tejados de las casas del centro al atardecer, los aguaceros, las ruinas del Parque Pumapungo...

* **Félix Suazo** (La Habana, 1966) es profesor, crítico de arte, investigador y curador. Se graduó del Instituto Superior de Arte de La Habana en 1990, y en 2003 obtuvo una maestría en Museología por la Universidad de Valladolid, España. Se ha desempeñado como investigador en la Galería Nacional de Arte y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (2004-2008). Fue director pedagógico de la XIV Bienal de Cuenca. Es autor de los libros *A diestra y siniestra. Comentarios sobre arte y política* (2005), *Umbral. Museo, curaduría, investigación* (2013) y *Panorámica. Arte emergente en Venezuela, 2000-2012* (2014). Actualmente vive y trabaja en Miami, Florida.



EL LIBRO DE MI VIDA / LECTORES Y LECTURAS

«LAS LECTURAS CONFORMAN UNA GEOGRAFÍA ÍNTIMA Y SECRETA»

[Entrevista con Raúl Serrano Sánchez]

Jueves 7 de septiembre de 2023, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 11:00

Encontramos a Raúl Serrano en su despacho, en el área de Letras de la Universidad Andina, que pareciera la extensión de su biblioteca personal, con el escritorio y los estantes desbordados de libros. Donde va, Raúl acarrea libros como un calamar que va dejando su estela de tinta en el camino. En su caso no es una estrategia de evasión sino su manera de habitar el mundo. Su casa está llena de estantes, alrededor de cuatro mil libros, muchos de ellos forrados, como si quisiera preservarlos de la mirada ajena, tal un amante extremadamente celoso y posesivo. A comienzos del siglo no era extraño verlo en el café Amazonas con una pila de libros sobre la mesa, como si se hallara elaborando un capítulo de una tesis doctoral. Exactamente así lo sorprendemos en su despacho, refugiado detrás de una torre de libros, algunos de ellos forrados por supuesto, pues leer, para este narrador y lector in fábula, es una operación tan íntima como el amor.

RAÚL EN MICRO

Raúl Serrano Sánchez (Arenillas, El Oro, 1962) estudió Comunicación Social en la Universidad Central del Ecuador; realizó estudios de maestría, mención Literatura Hispanoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Ha publicado los cuentarios: *Los días enanos* (1990), *Las mujeres están locas por mí* (1996), que obtuvo los premios «Ismael Pérez Pazmiño de diario *El Universo* y «Joaquín Gallegos Lara» del Municipio de

Quito; *Catálogo de ilusiones* (2006) y *Lo que ayer parecía nuestro* (2015). En 2016 publicó la novela *Un pianista entre la niebla* (Premio Ángel F. Rojas). Es autor, además, del ensayo *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*, y de las antologías: *Manuela Sáenz: el tiempo me justificará* (2013), *Cuerpo adentro. Historias desde el clóset* (Premio Manuela Sáenz) y *El ensayo ecuatoriano de entre siglos* (2013). Actualmente es editor de la revista *Kipus* de la Universidad Andina Simón Bolívar.

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

RSS: Inicio por el que fue uno de los primeros libros que leí en los años de la adolescencia: *Corazón*, de Edmundo de Amicis. Novela que me marcó para siempre; por un lado, la convivencia con la familia, la solidaridad, la lucha cotidiana y, por otro, lo que significa la magia de la lectura y la escritura (me refiero al diario que lleva Enrique). Algo que terminé por emular inmediatamente después de concluir su lectura. Creo que ese fue uno de los primeros ejercicios de escritura que realicé. Cuando muchos años después volví a este texto, el libro mantenía su hechizo.

Posteriormente me encontré con las incitantes novelas de Julio Verne, que tienen la capacidad de anticiparse a lo que serían las sociedades del futuro y los resultados desastrosos de un mal entendido progreso. A estas se sumó *Crimen y castigo* de Dostoievski, que a más de estremecerme por todo ese submundo que transita se convirtió en otra apertura a la escritura.

Luego llegó la hora de los autores ecuatorianos de la Generación del 30, que me condujeron a esa geografía en llamas del país, que se ampliaría y se tornaría más compleja con los cuentos y novelas breves del realismo abierto de Pablo Palacio (*Un hombre muerto a puntapiés*, *Débora*, *Vida del ahorcado*) y la narrativa dislocada del militante del freudismo, Humberto Salvador

(*Ajedrez*, *Taza de Té* y *En la ciudad he perdido una novela*). Esta trilogía que expresa las posturas vanguardistas de Salvador fue todo un remezón, pues me confirmaron que Palacio nunca estuvo solo y que Salvador había escogido aquellos filones temáticos en los que convergía a plenitud con el lojano.

Un par de los libros de Vargas Llosa que me desconcertaron por esos años fueron *Los cachorros* y *La tía Julia y el escribidor*. La primera, una pequeña obra maestra en lo formal y estilístico; la segunda, una historia de amor del escritor adolescente, Varguitas, con la esposa de su tío, Julia, es algo que me ganó. Vargas Llosa reinventa el folletín y saquea todo lo que es la cultura del sentimiento (algo que también hará Manuel Puig). Es una de las novelas a las que he vuelto y en cada relectura su magia se mantiene intacta.

Siempre he creído que los libros asoman como parte de esos milagros en los que ahora la gente digitalizada ya no cree. Así aparecieron la poesía de Gabriela Mistral, que no deja de contagiarnos ese sabor y olor a sal y a desierto, y la del palestino Mahmud Darwish, que está cargada de los vestigios y la historia de su nación.

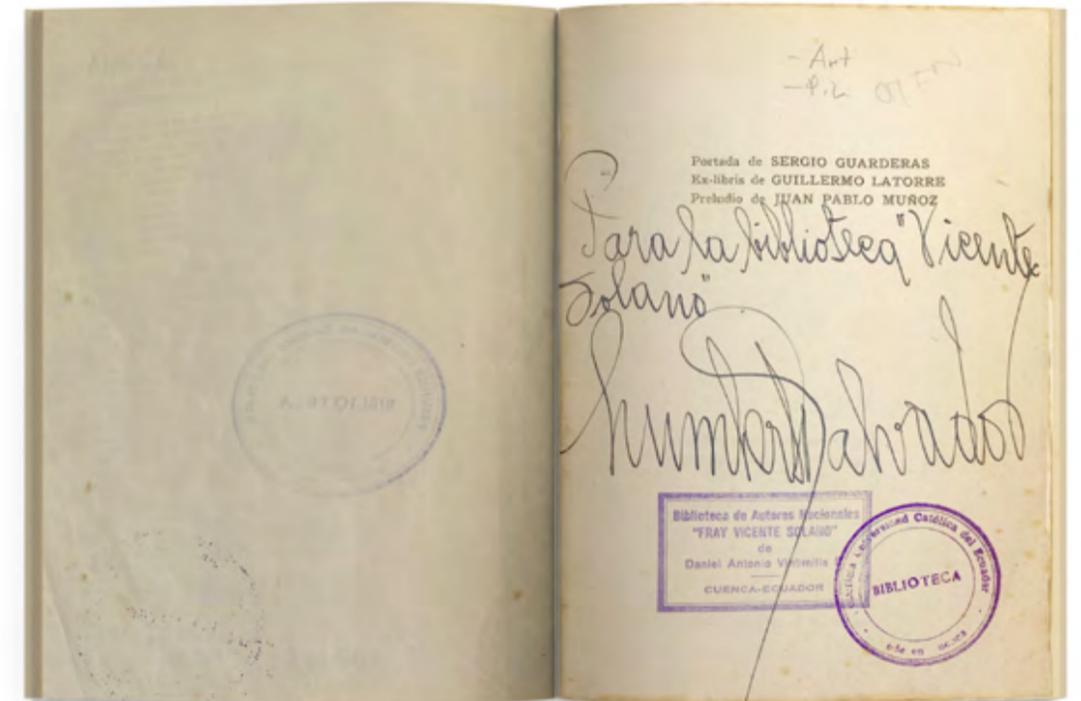
Otros dos libros que están entre los memorables son *Las Hortensias*, del siempre lúdico y esotérico Felisberto Hernández, o la bizarra biografía de Van Gogh, *Lujuria de vivir*, de Irving Stone, una de las introducciones más amenas, lúcidas y seductoras a las artes plásticas.

Hay algunas lecturas que uno siempre quisiera compartir, pero a veces, por cierta reticencia, como en el amor entre los amantes, resulta más seductor y subversor mantenerlas en secreto. Las lecturas conforman una geografía íntima y secreta.

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

RSS: *Corazón* fue un descubrimiento fortuito al terminar la primaria; mi madre, no sé en dónde lo encontró y me lo obsequió. Ya en el colegio, por esas cosas de la vida,

E



Primera edición de *En la ciudad he perdido una novela* de Humberto Salvador, autografiada por el autor. Portada de Sergio Guarderas. Talleres Tipográficos Nacionales, Quito, 1930. Biblioteca Hernán Malo, Universidad del Azuay

un chico peruano que tenía su negocio en la frontera, en Huaquillas, le vendió a mi padre una caja con varios libros de la editorial Bruguera que incluía a los grandes maestros de la novela de aventuras entre los que estaba Verne.

A los autores de la Generación del 30, así como a los poetas de la vanguardia, los leí en la biblioteca del colegio de mi pueblo, que se especializaba en temas de agropecuaria. Esos títulos eran parte de la Biblioteca de Autores Ecuatorianos de Clásicos Ariel (BAE), que editó el crítico Hernán Rodríguez Castelo en la década de los setenta. Aunque de Salvador solo conocía algunos de sus cuentos (Rodríguez Castelo no incluyó en su canon un título fundamental como *En la ciudad he perdido una novela*, 1930), fue en Quito, a finales de los 80, donde accedí a sus dos cuentarios y a la novela mencionada, que constituyen su gran trilogía vanguardista.

A Vargas Llosa —quien, junto a sus colegas del boom, fue una tabla de salvación en los años de inicios del bachillerato— llegué a través de las sugerencias de dos maestros formidables que tuve en los primeros años del bachillerato: el poeta Luis Emilio Salinas y el profesor Franco Samaniego (ambos lojanos); gracias a ellos tuve la oportunidad de explorar algunos títulos de estos autores, en particular *Los cachorros* de Vargas Llosa. *La tía Julia y el escritor* la encontré en la biblioteca del colegio 9 de Octubre de Machala, donde concluí mis estudios de secundaria. Fue en esa misma biblioteca que encontré una edición de *Crimen y castigo*, en traducción de Rafael Cansinos Assens.

A McCullers y su libro los encontré en la mítica librería Cima de Quito. Se exhibía como parte de unas ofertas de temporada. Apenas entré en la historia de miss Amelia y ese triángulo de pasiones desbocadas, me instalé en un café cercano, cuya dueña era una réplica perfecta de Mónica Bellucci, a terminar la lectura. Fue tal el impacto, la capacidad de persuasión de esa historia, que la terminé ahí mismo, aunque me costara perderme un examen de final de trimestre en la universidad.

Contra los prejuicios que se han levantado en torno a la poesía de la chilena Gabriela Mistral, recuerdo que cuando escuché los primeros poemas de ella que nos leía la maestra Lolita de Mora en la escuela de mi pueblo (siempre llevaba consigo un volumen obeso de la *Antología universal de la poesía amorosa*) decidí explorar sus versos en uno de esos viajes (los buses eran un infierno) que realizaba de Quito a mi tierra. Se trata, como bien lo reconoce Octavio Paz, de unas de las poetas cuyo lenguaje y mundo está atado a la tierra y a sus diálogos con la fe y lo religioso, algo de lo que carece la poesía de sus contemporáneos. Al poeta palestino Mahmud Darwish lo descubrí en la apertura del nuevo milenio.

Fue el amigo y artista Maurice Montero quien por primera vez me habló de *Anhelo de vivir* en una noche de frío quiteño en los noventa, en alguna de esas galerías de arte que luego —como las salas de cine— se hicieron humo.

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

RSS: A pesar de que han corrido muchos ríos bajo los puentes, cada una de estas obras, hasta estos «tiempos nublados» que vivimos, no han dejado de tener su relevancia estética, literaria, social o política. *Corazón* es un libro que se sigue leyendo, Henri Miller le dedicó un bello artículo en el que lo consagra como uno de los libros de su vida. Lo mismo hay que anotar de las intensas y disímiles novelas de Julio Verne. Autores como Cortázar y Onetti reconocieron su influencia. Sobre *Crimen y castigo* se han vertido todo tipo de valoraciones e interpretaciones, tanto desde la crítica literaria como desde el psicoanálisis. El recientemente fallecido Paul Auster, solía recordar que esta era una de las novelas a las que retornaba periódicamente. La vigencia de *En la ciudad he perdido una novela*, de Humberto Salvador, no deja de sorprender. Contemporáneo de Palacio, Salvador logra, con esta novela, ejecutar unas de las partituras narrativas más vanguardistas

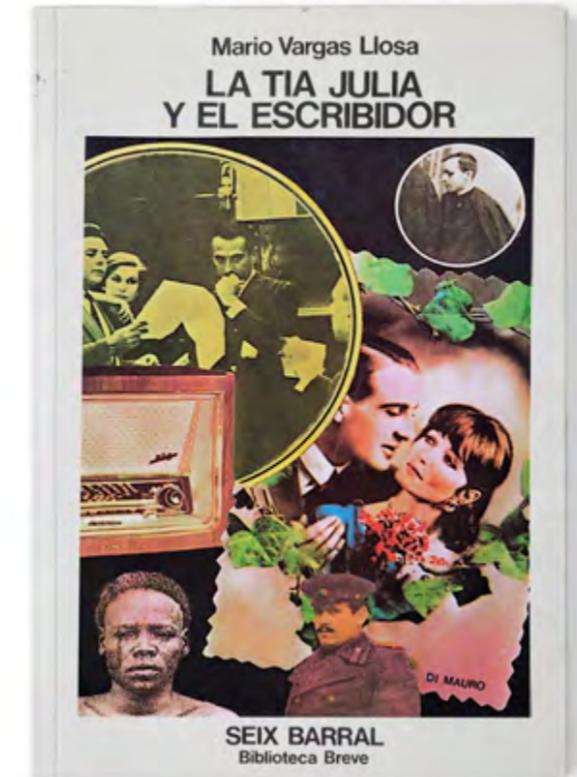
E

de esos años en América Latina, a la par de *Ayer*, de Juan Emar y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt). Se trata de una historia alucinante en la que Salvador construye toda una poética de la ciudad y de la novela.

La obra del boom latinoamericano, con las vueltas de página y luego de los respectivos asedios de la crítica, no ha hecho sino confirmar su vigencia; por ejemplo, las novelas de Vargas Llosa, sobre todo las de su etapa de experimentación formal (*La ciudad y los perros*, *Los cachorros*, *La Casa Verde*, *La tía Julia y el escritor* y *Conversación en la Catedral*) han sabido penetrar en las grietas de la historia peruana y latinoamericana del siglo XX, develando lo que la maquinaria del poder distorsiona y busca ocultar.

La obra narrativa de Felisberto Hernández no ha dejado de encantar a propios y extraños. Nadie como este escritor uruguayo para diseccionar esas vidas en apariencia anodinas, lo que Palacio llamó «pequeñas realidades». Pequeñas por atroces.

Lujuria de vivir o *Anhelo de vivir* es uno de los estudios más completos en torno a la vida y obra de Van Gogh. Bucear en esas páginas es una experiencia vital, como pasar revista a la crónica social, política y cultural de la Europa de su tiempo. Estoy convencido de que después de leer esta biografía, ningún lector o lectora seguirá siendo la criatura que ha sido hasta ese momento.



Primera edición de *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa, Seix Barral, Barcelona, 1977.

LA PALABRA PRECISA / POESÍA

Lila Calderón*

Vestidos por donde pasa el tiempo y se devuelve
como dioses prematuros surgiendo del barro
o de una costilla rota sin tronos ni potestades.

Marcados desde el taller con brazaletes y siglas.
Vestidos fugaces, vestidos fogosos
que se queman y crepitan
embujados para siempre en las plazas medievales.

Hay que hilar lienzos y telas para cambiar destinos
cada ciclo, cada siglo, cuando la piel se renueva
y el alma espera con paciencia
que la moda juegue su papel en exhibidores y vitrinas
antes de abandonar la fiesta.

(De *Telas y entretelas*)

* **Lila Calderón** (La Serena, Chile). Escritora y artista visual. Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Cuenta con más de quince libros publicados, entre de ellos: la novela *Las fiestas patrias del elefante* (2019), los poemarios *Telas y entretelas* (2018), *Lo que ocultan los vestidos* (2014), y sus novelas infantiles: *La constelación de la serpiente* (2017), *La ciudad de los temblores* (2017), *Lily y el conejo dorado* (2016).

P



Joaquín Pérez Soliz, *Salomé*, de la serie *En busca de respeto*, tinta china sobre papel, 2023. Galería La Mata

P

Galo Torres Palchisaca*

Pubis musical

Traduzco y añado un giro
a un bello texto de Quignard:
*solo espero que el último día,
cuando esté cayendo
y apagándome en lo horizontal,
pueda escuchar la melodía,
la única, la definitiva, la suprema...
la que escuché en el pubis de una mujer.*

(De *La casa del animal fabuloso*, inédito)

* **Galo Torres Palchisaca** (Cuenca, 1962). Docente, poeta, traductor y crítico de cine. Profesor en la carrera de Cine de la Universidad de Cuenca, tiene un PhD en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito. Es autor de los poemarios: *Cuadernos de sonajería* (1996), *Sierra Songs* (2003), *La canción del invitado* (2009) y *Fila india* (2016), y de los estudios: *Héroes menores*, *Neorrealismo cotidiano* y *cine latinoamericano de entresiglos* (2011); *La odisea latinoamericana, vuelta al continente en ochenta películas* (2014). Actualmente prepara *Ojo al Sur. Panorama crítico del cine latinoamericano* (1896-2011).



Joaquín Pérez Soliz, Sin título, de la serie *En busca de respeto*, tinta china sobre papel, 2023. Galería La Mata

La Mateo*

Cueva recoveco casa o boca.
 Aspereza.
 Tráquea o lengua atragantarse tanto.
 Sombras que no beben ninguna luz.

Dar vuelta. Cerrar gabinetes. Poner candado.
 ¿Para qué lamerte heridas ni dar gracias?
 De toda la vida escondidos juegan a perseguir talones.
 Sábanas sobre muebles fingirse mortaja.

(De *Casa o boca*, inédito)

P



Joaquín Pérez Solíz, Sin título, de la serie *En busca de respeto*, tinta china sobre papel, 2023. Galería La Mata

* **La Mateo** (Cuenca, 1995). Tiene una licenciatura en Ciencias de la Educación en Filosofía, Sociología y Economía por la Universidad de Cuenca. Máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito. Ha publicado el fanzine *Fantasma de mi cuerpo* (2023).

M

LA PALABRA PRECISA / MICROFICCIÓN

Guillermo Cabrera Infante*

El comandante traza un plano de la batalla en la tierra seca. Pone mucho cuidado en la ejecución, gran meticulosidad en el reparto de posiciones, hace un cálculo exacto de la capacidad del enemigo y de las posibilidades en favor o en contra. Pero al final, la batalla se gana por mera casualidad o por la iniciativa renuente de dos o tres bravos que no entendieron nada de las explicaciones, que no saben nada, que no pueden diferenciar la estrategia de la táctica —que ni siquiera conocen estas palabras.

(De *Vista del amanecer en el trópico*, 1974)

* **Guillermo Cabrera Infante** (Gibara, Cuba, 1929-Londres, 2005). Narrador, ensayista, guionista y crítico de cine. Fundador y director del magazine literario *Lunes de Revolución* hasta su cierre en 1961. En 1962 viajó a Bélgica como agregado cultural. Desde 1966 vivió en Londres. Su obra incluye los libros de cuento *Así en la paz como en la guerra* (1960) y *Vista del amanecer en el trópico* (1974), y las novelas *Tres tristes tigres* (premio Biblioteca Breve en 1964), *La Habana para un infante difunto* (1979) y *Cuerpos divinos* (aparecida póstumamente en 2010). Su obra ensayística incluye escritos sobre cine y las reflexiones de índole política como *Mea Cuba* (1992). También escribió varios guiones, entre ellos el de la película de culto *Vanishing Point* (1971). Considerado como una de las voces más brillantes y personales de la literatura en lengua española, recibió el premio Cervantes en 1997.



Joaquín Pérez Soliz, Sin título, de la serie *En busca de respeto*, tinta china sobre papel, 2023. Galería La Mata