

COLOQUIO
CON LA CULTURA
Y LAS ARTES





C

«EL LUGAR DONDE VIVO Y DE DONDE VENGO TIENE UNA IMPORTANCIA FUNDAMENTAL»

[DIÁLOGO CON EL ARTISTA JORGE VELARDE]

*Lunes 10 de febrero de 2025, 16:00,
Urbanización Torres del Salado, Vía a la Costa*

Al siguiente día de las elecciones Guayaquil luce llovido. El invierno se ha venido con fiereza por algunas zonas de la Costa. En los postes del alumbrado, los carteles políticos tienen un aura espectral. Después de alguna dubitación en la autopista llegamos a la residencia de Jorge Velarde. Hace ocho o diez años que no había regresado a la casa del artista. Nos acoge en el living, que por momentos tiene el aspecto de una sala expositiva, pues sus pinturas, esculturas y algunos de sus muebles parecen piezas del mismo catálogo, de ese planeta visual excéntrico, erótico e hilarante que ha construido Velarde hace más de cuarenta años. Un universo figurativo y cromático inconfundible, un estilo que no solo lo ha convertido en uno de los nombres capitales de la escena ecuatoriana actual sino en uno de los artistas más codiciados por el coleccionismo. Velarde tiene la capacidad de transmutar en obra artística, en escultura o divertimento visual cualquier objeto que tenga alrededor, cualquier imagen que atraviesa el horizonte de su retina. Si hay una mirada irónica y prodigiosa, capaz de pervertir y transmutar el mundo es la suya. Avanzado el diálogo aparece Anabela, su musa



perpetua, la esposa y madre de sus cinco hijos. Con su proverbial hospitalidad, Anabela nos ofrece un delicioso café cuencano cuyo aroma nos devuelve a casa.

JORGE EN MICRO

Jorge Velarde (Guayaquil, 1960). Pintor, escultor y grabador. Estudió en el Colegio Municipal de Bellas Artes «Juan José Plaza» de Guayaquil, y Dirección de Fotografía en el Taller de Artes Imaginarias en Madrid. En 1982 fue cofundador del grupo La Artefactoría, colectivo con el que obtuvo el Premio Mariano Aguilera a la trayectoria en 2017. Entre otras distinciones, mereció el Primer Premio del Salón Fundación de Guayaquil (1993) y el Primer Premio en el Salón de Octubre (Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas). Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera del país, entre ellas la Bienal de Cuenca.

CO: Jorge, gracias por recibirnos. La idea es hacer un recorrido a grandes pasos por tu trayectoria, contarte al público de la revista sobre tu itinerario artístico. Un momento clave en tu carrera, sin duda, fueron tus estudios en la Escuela de Bellas Artes «Juan José Plaza», donde tuviste como profesor al gran César Andrade Faini. Siempre has reconocido su magisterio. Viéndolo en retrospectiva, ¿cuáles dirías que fueron las lecciones más valiosas que te dejó don César?

JV: Yo siempre he reconocido que, quizás, lo más importante en él era su rigurosidad. Era un tipo extremadamente exigente, consigo mismo y con sus estudiantes. Tal vez por eso me identifiqué con él desde muy temprano. No era alguien que se conformara fácilmente ni que cediera ante el mercado, y eso siempre me llamó la atención.

Luego, hay muchos aspectos interesantes en su obra. En algunos cuadros, sobre todo en ciertas acuarelas de paisajes, se nota una luminosidad y claridad particulares. Sin embargo, en la mayoría de sus pinturas —especialmente en piezas clave como *Carnaval*— predomina una sobriedad distintiva. No eran obras de colorido alegre, sino más bien profundas, contenidas.

También tenía una mirada muy aguda sobre su entorno, sobre la ciudad y el paisaje que lo rodeaba. No idealizaba la naturaleza ni creaba escenarios fantásticos; al contrario, sus paisajes podían ser duros, áridos, incluso hirientes, con espinas y texturas ásperas que transmitían cierta crudeza. Siempre vi en él una especie de misticismo, casi como el de un monje, algo que también se reflejaba en su pintura. Y esa misma manera de observar su entorno —la ciudad, la gente, la vida cotidiana— fue algo que me interesó desde el principio. Creo que fue a través de él que, por primera vez, me detuve a mirar todo eso con otros ojos.

CO: De acuerdo. Además, fue uno de los primeros en trabajar el tema de la ciudad, lo urbano, lo marginal...

JV: Es interesantísimo porque, a pesar de ser serrano, el paisaje costeño, el paisaje guayaquileño, le debe muchísimo a él. No era de aquí, pero, curiosamente, su mirada logró capturar la esencia de Guayaquil de una manera única.

CO: Ahí hay algo interesante: la mirada extranjera, la del otro, que también cuenta y aporta una perspectiva distinta. Hay un tema en tu obra que siempre me ha inquietado y no sé si deriva también del magisterio de Andrade Faini. Me refiero al boxeo. A comienzos de los noventa, dedicaste algunas pinturas y muchos dibujos a este motivo. ¿Esa inspiración viene de la pintura, del cine o es, más bien, una atracción personal hacia el pugilismo?

JV: ¿Sabes que nunca lo había pensado? Pero sí, es cierto. Lo vi por primera vez en la pintura de César Andrade Faini, incluso antes que en el cine o en cualquier otro lado. Sí, definitivamente lo descubrí en él.

CO: Recuerdo siempre tu pintura del boxeador. ¿Se basó en algún personaje real, o no?

JV: No. Tenía que ver con algunas peleas. En ese tiempo, lo que hacía era ver peleas y grabarlas en Betamax o VHS. Anotaba los nombres de los boxeadores, pero no era porque tuviera un interés especial en alguno de ellos. La verdad es que no recuerdo con claridad qué

C

sucedía en esos días, pero seguramente eran tiempos interesantes.

CO: Entonces, ¿ibas al coliseo?

JV: No, no iba al coliseo a ver las peleas, sino a observar los entrenamientos. Recuerdo que había grabaciones que podía conseguir, aunque ya no me acuerdo bien cómo las hacía. Pero sí, hice dibujos en el coliseo donde entrenaban los boxeadores. Muchos de mis cuadros están inspirados en esas peleas que veía y en los dibujos que creé en ese tiempo. Hay uno en particular que sí recuerda a un cuadro de César Andrade Faini. Mi cuadro se titula *La última pelea* y parece un boxeador derrotado en una esquina del cuadrilátero.

CO: Claro que sí, lo tengo presente. Otro momento clave en la construcción de tu mirada, de tu sensibilidad plástica, según lo que me has contado, fue el descubrimiento de Juan Villafuerte. Su obra la descubres en una exposición en 1979. ¿Dónde fue esa exposición y qué fue lo que te atrajo de Villafuerte?

JV: La exposición fue en una galería del barrio Centenario, ubicada en un pequeño centro comercial donde también estaba el cine Inca. Había varios locales, como una agencia bancaria, y al frente estaba la galería. Lo que me llamaba la atención era la fuerza, la potencia que tenía la obra de Villafuerte. Más allá de los temas que trataba en sus pinturas, su trabajo siempre me pareció muy sólido, recio, con mucha energía.

Recuerdo que en esa exposición había cuadros con texturas, algo que me atraía mucho. Se trataba de una textura ligada a la figuración, algo que no veía en trabajos abstractos como los de Tábara o en otras obras con tintes ancestralitas. La pintura de Villafuerte tenía la figura humana y, al mismo tiempo, mucha textura. Eso me impactó tanto que salí corriendo de esa exposición y me puse a pintar un cuadro, un autorretrato que todavía conservo. La verdad, quedó horrible, pero fue el primer impulso que tuve después de ver su obra. Le añadí muchas texturas, pero nada que ver con el

tratamiento pictórico de Villafuerte. La forma, todo, se quedó muy blando en comparación. Sin embargo, fue esa exposición la que me marcó y yo ya estaba en la escuela de Bellas Artes.

CO: Luego viene la creación del grupo La Artefactoría en 1981 y tu participación, que podríamos llamar momentánea, en este colectivo. ¿Cuánto tiempo estuviste involucrado exactamente?

JV: Yo me casé en el 85, así que fue poco tiempo. Sin embargo, el vínculo nunca se rompió. Seguimos reuniéndonos y manteniendo el contacto con parte del grupo, no con todos, pero sí con Patiño y Restrepo. No necesariamente por trabajo, sino más bien por afinidad. Siempre hablamos de retomarlo y de hacer algo juntos. Ojalá algún día lo hagamos.

CO: En los últimos años, especialmente a raíz de la retrospectiva del 2015 o 2016 en el MAAC, se ha hablado mucho de La Artefactoría como un grupo pionero en las prácticas contemporáneas. Con la perspectiva del tiempo, ¿cómo ves al colectivo?, ¿qué papel crees que desempeñó?, ¿consideras que realmente marcó un hito en la escena artística?

JV: Yo creo que sí, sería injusto decir que no. No tanto por mi participación, porque estuve solo en la primera etapa. Empezamos como un grupo de jóvenes pintores que se reunían, trabajaban juntos y organizaban exposiciones. Luego nos encontramos con Juan Castro, le dimos un nombre al grupo y comenzamos a hacer algunas cosas puntuales. Después de eso, Juan siguió por su lado, y nosotros por el nuestro. En el 85 me casé y me fui.

Éramos un grupo de artistas inquietos que, como siempre hemos dicho, no sabíamos exactamente qué queríamos hacer, pero sí teníamos claro lo que no queríamos hacer. Observábamos lo que se producía a nuestro alrededor y sabíamos que eso no era lo que nos interesaba. Queríamos hacer algo diferente, en una época en la que no existía internet ni había muchas exposi-

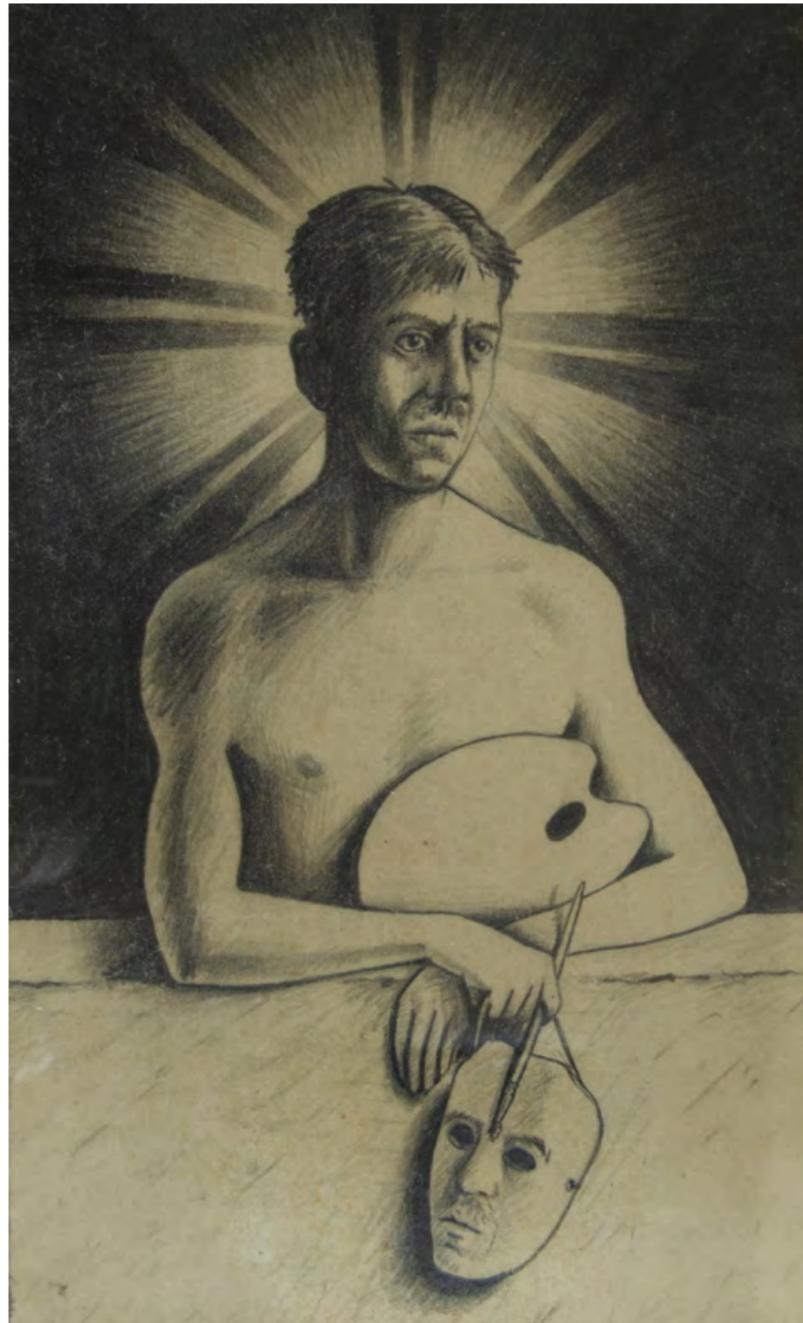


Dentre nomás, acrílico sobre masonite, 200 x 90 cm, 1983

C



Autorretrato con interruptor, óleo sobre masonite, 72 x 90 cm, 1984



San Jorge con máscara, lápiz sobre papel, 21 x 13 cm, 1988

C

ciones ni publicaciones sobre arte contemporáneo. Si ibas a una librería a buscar un libro de arte, lo más actual que encontrabas era Picasso o Dalí.

Por eso, en un primer momento, nuestra mirada se dirigió hacia la pintura del pasado. Nos fijamos en artistas como El Bosco, el Goya de la Quinta del Sordo y en aquellos pintores que, aunque reconocidos en su tiempo, tenían una visión distinta. Eso marcó nuestra primera etapa pictórica. Luego intentamos trasladar esa búsqueda a un lenguaje más contemporáneo y contextualizado en Guayaquil.

Después de que me fui, el grupo evolucionó y dejó de ser un colectivo de pintores para convertirse en un grupo de artistas contemporáneos. Fue en ese momento cuando La Artefactoría hizo su trabajo más importante: introducir lo contemporáneo en la ciudad. No fue un caso aislado como el de Judith Gutiérrez, que en ciertos momentos exploró objetos o propuestas contemporáneas, o como Mauricio Bueno en Quito. La Artefactoría tuvo una presencia constante, clara y consciente, conectada con lo que se hacía en otros lugares, aunque sin una referencia directa.

Yo no participé en esa etapa, pero siempre he pensado que, aunque fue un aporte fundamental, también se perdió algo que pudo haber sido poderosísimo: un grupo de pintores guayaquileños comparable, guardando las distancias, a la Escuela de Londres con Freud, Bacon, Auerbach y Kossoff. Un grupo que apostara por la pintura como un lenguaje propio y a contracorriente, con una potencia que nunca llegó a consolidarse.

Cuando volví en el 87, tuve diferencias con el grupo y me aparté. Fui el único que continuó con la pintura. En ese momento, mientras La Artefactoría planteaba una contemporaneidad radical, yo decidí desarrollar una estética rabiosamente modernista. Aposté por una obra absolutamente personal, en la que mi huella como autor fuera reconocible en cualquier fragmento. Fue mi manera de distanciarme de mis amigos y de nuestras diferencias.

A pesar de todo, creo que hay que reconocer la importancia del colectivo. Su aporte en la introducción del arte contemporáneo en Guayaquil fue clave. Mi participación se limitó a la primera etapa, cuando hacíamos exposiciones y publicamos la *Revista Objeto-Menú*, pero en ese entonces aún era un grupo de pintores.

CO: Otro hecho importante en tu trayectoria es el viaje que realizaste a Madrid con tu familia a mediados de los ochenta, donde estudiaste Dirección de Fotografía durante dos años. Estos estudios te conectaron con el lenguaje cinematográfico, en especial con la iluminación y la puesta en escena, elementos que serían decisivos en la «Serie Negra», como me he permitido llamarla, un momento particularmente caracterizador de tu trayectoria. A tu regreso, comienzas a pintar un Guayaquil nocturno, con escenarios que oscilan entre lo marginal y lo íntimo. Espacios exteriores cargados de tensión y ciertos interiores de atmósfera claustrofóbica, donde la amenaza, la violencia y la sensualidad parecen entrelazarse. Estas obras, con un fuerte componente narrativo, evocan la estética del cine expresionista, además de ciertos referentes de la pintura moderna como Edward Hopper o Tamara de Lempicka. ¿Cómo fuiste construyendo este universo? Se perciben influencias del cine negro norteamericano y del expresionismo alemán en la composición, la iluminación y el encuadre, pero también de la pintura en el uso de la luz y los recursos narrativos. Incluso, diría que hay una conexión con lo cotidiano, con la prensa y la crónica roja. Háblanos un poco sobre este periodo, que sin duda es icónico en tu trayectoria.

JV: Sí, definitivamente los estudios de cine tuvieron una gran influencia. En esa época, aprendí mucho sobre la posición de las cámaras y cómo la iluminación artificial influye en la atmósfera de las escenas. En mis obras utilizaba ángulos como el contrapicado o el picado, aunque este último lo usaba menos. Cuando hacía fotografía también me inclinaba por un gran angular de 28 mm, que no llegaba a ser un ojo de pez, pero sí distorsionaba la imagen, algo que también se reflejaba en mi pintura de esa época.

C

Con el tiempo, me percaté de otra influencia que no había reconocido en su momento: la estética del cómic. Cuando comencé a explorar la caricatura y el cómic, entendí que, además del cine expresionista y el cine negro, esa estética dramática del cómic también jugó un papel importante en mi obra. Sin darme cuenta, esas influencias se colaron en mi pintura.

Pero, sin duda, la huella más profunda la dejó el cine. Esa sensación de que siempre está pasando algo, de que parece que estás capturando un fotograma de una historia que se está contando, proviene claramente de mi experiencia en los estudios de cine, mucho más que de cualquier otra fuente.

A eso le añadiría que, incluso antes de irme a estudiar cine, ya tenía la inquietud de hacer algo relacionado con el mundo del cine, una película que nunca llegué a realizar. La fotografía, en cambio, siempre me apasionó. Antes de viajar ya había experimentado con ella de forma autodidacta. Tenía mi propio cuarto oscuro, revelaba mis fotos y aprendí a procesar negativos simplemente leyendo las etiquetas de los productos. Recuerdo ir a las tiendas y preguntar: ¿qué necesito para revelar este rollo en blanco y negro? Me vendían los químicos, y luego hacía pruebas en casa.

CO: ¿Qué fotografiabas?

JV: Principalmente a la gente. Tengo imágenes de los colegas de Artefactoría, del entorno, de la casa familiar y también algunas de la ciudad. Tengo fotos de las cosas que pinto. Inclusive hay cuadros que han salido de esas fotografías, cuadros que pinté diez años después salieron de esas fotos.

CO: Uno de los ejes temáticos de tu obra, especialmente en tu primera etapa, es la exploración de tu propia subjetividad, ese combate interior entre el bien y el mal que parecías haber experimentado con gran intensidad. Estoy pensando, por ejemplo, en los cuadros con la temática de San Jorge. Además, en ese momento aparece un recurso clave: el autorretrato. En tu obra, el

autorretrato surge como una indagación interior, una exploración de las tensiones de la subjetividad. ¿Cuándo comenzaste a mirarte en el espejo y a considerar tu propia imagen como el objeto de tu trabajo?

JV: Siempre he atribuido esto —no sé si acertadamente o no, pero me ha resultado cómodo dejarlo ahí— al hecho de que, cuando nos fuimos a España, mi pintura cambió. Hasta ese momento, había sido un pintor que se nutría de su entorno, de la gente que me rodeaba. Aunque había mirado la pintura europea del pasado, el resultado de mi obra siempre estuvo ligado a lo que me importaba, a lo que me tocaba personalmente. Siempre fue fundamental que mi trabajo surgiera de una experiencia vivencial, no de manera literal, pero sí a partir de mis propias vivencias.

Entonces, me casé, nos fuimos a España y, de repente, me resultó muy difícil pintar. Sentía que no podía hacerlo. Hice algunas cosas, pero la sensación persistía. Lo atribuí a la distancia: estaba lejos de mi ciudad, de mi gente, de Guayaquil. Y ni siquiera mi esposa me remitía a mis orígenes, porque ella es portuguesa. Me sentía completamente extranjero, hasta en mi propia cama.

En ese contexto, lo único que me conectaba con mis raíces era yo mismo. Creo que fue ahí cuando el autorretrato comenzó a cobrar fuerza en mi trabajo. Y luego, al explorarlo, me di cuenta del potencial que tenía, de los beneficios que me ofrecía. Desde entonces, me fui de largo con ello.

CO: Es decir, cuando estás fuera, de algún modo, tu propia imagen se impone como una posibilidad de recuperar cierto sentido de pertenencia

JV: Exacto. El único vínculo que tenía con mis orígenes era yo mismo. Una vez, caminando por Madrid, en una esquina cerca del Museo del Prado, de repente escuché una voz. Reconocí el acento de inmediato. Me acerqué y le pregunté a la persona si era guayaquileña. Era una chica, y me respondió que sí. En los dos años que estuve allá, fue la única ecuatoriana que encontré en Madrid.

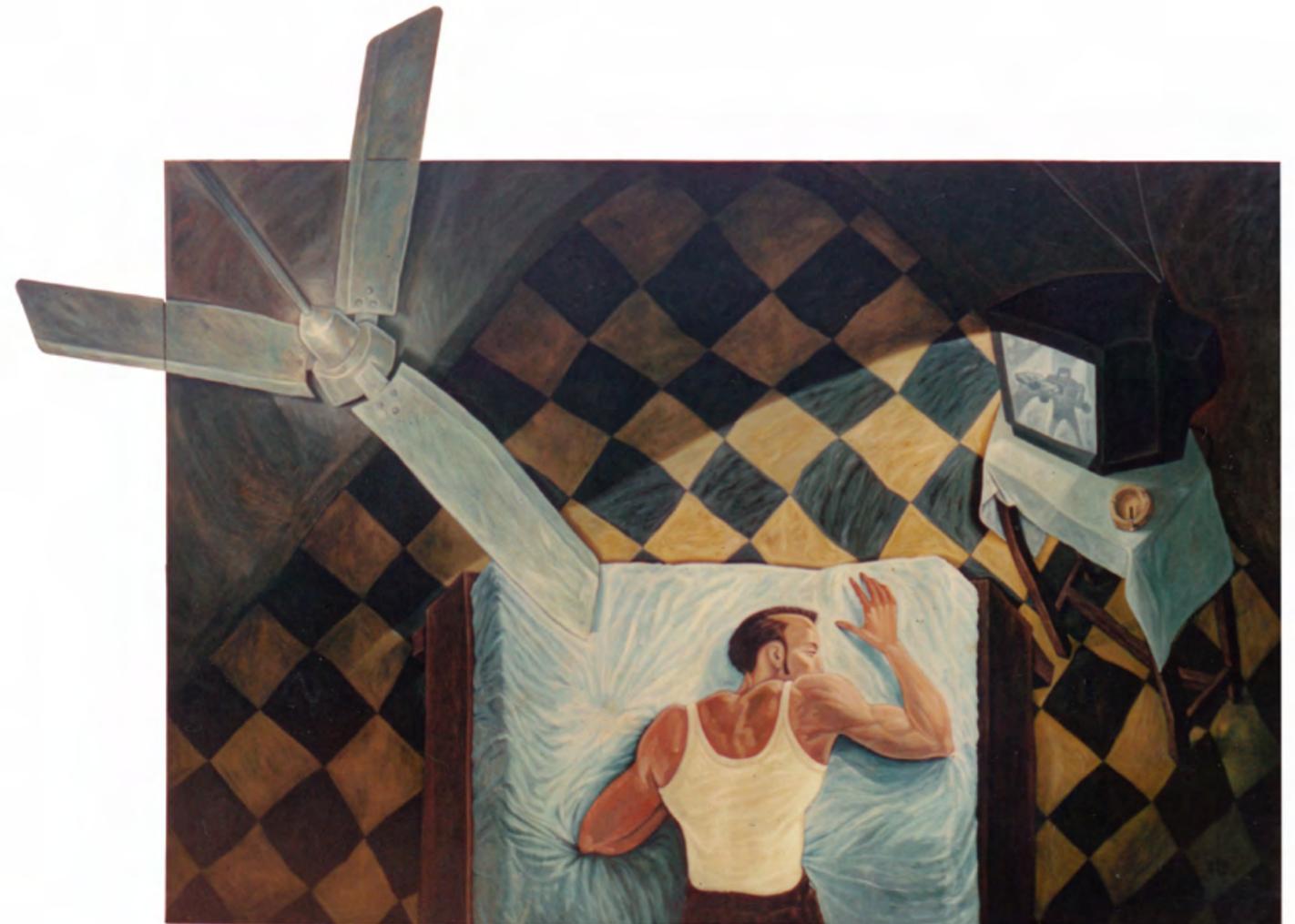


Hombre y mujer en esquina, óleo sobre cartulina, 100 x 70 cm, 1990

C



La última pelea, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 1992



Reposo, óleo sobre tela y madera, 175 x 230 cm, 1993



Anabela 1, óleo sobre tela, 142 x 213 cm, 1994

C



Mujer con vestido negro, óleo sobre tela, 160 x 130 cm, 1995

En esa época, prácticamente no había ecuatorianos en la ciudad, no se veían por ningún lado. Era algo rarísimo. Supongo que ahora debe ser completamente diferente, pero en aquel entonces, lo único que me remitía a mis orígenes era yo mismo. No me quedó otra opción. Fue la única posibilidad que tuve. Empecé a hacer autorretratos en España, pero cuando realmente explotó esa búsqueda fue al regresar. De alguna manera, esto se parece a lo que mencionaba antes sobre César Andrade Faini y su relación con el paisaje. Es esa mirada desde afuera, pero en mi caso a la inversa: estando yo afuera, buscando hacia adentro.

CO: Por otro lado, has defendido abiertamente la dimensión artesanal de tu trabajo. Has reivindicado el oficio y, al mismo tiempo, has puesto en entredicho el concepto de «artista», lo cual me parece una postura audaz. Hay en ello una reivindicación de la pintura como *métier* —como dirían los franceses—, no solo como un oficio, sino también como un ejercicio de humildad. También se percibe un cierto distanciamiento —quizás, incluso, un cuestionamiento implícito— de ciertas prácticas conceptuales. A partir de esto, tengo varias inquietudes en torno al tema. Por un lado, la pintura como sujeto y objeto de tu trabajo. Y, por otro, esta voluntad tuya de afirmarte como pintor antes que como artista

JV: Desde que tengo memoria, mi anhelo siempre fue ser artista. Desde niño, lo que me atraía era la pintura. Lo he contado muchas veces: en mi infancia no pensaba en ser artista como tal, pero sí notaba que había algo diferente en mí. Siempre fui muy reservado, casi de manera patológica. No podía estar con gente, me retiraba, me aislaba. Si llegaban visitas a casa me escondía y salía solamente cuando se iban. En esa soledad dibujaba. Siempre me gustó dibujar. Recuerdo que mis padres mostraban mis dibujos a mis tíos, y ellos se asombraban. Hacían comentarios que me hacían sentir visto. Creo que ahí comenzó todo. Fue entonces cuando entendí que mi manera de conectar con los demás no era a través de las palabras ni la convivencia, sino a través de

mis dibujos. Aunque yo no estuviera presente, mis dibujos sí lo estaban, y gracias a ellos lograba vincularme con el mundo exterior.

De la misma manera que con los autorretratos, seguí adelante. Para mí, el arte nunca fue un medio para decir algo concreto, sino un puente, una necesidad vital. No era una cuestión de expresar opiniones, sino de existir en el mundo. Si no lo tenía, sentía que me hundía en el aislamiento total, como si desapareciera. Por eso, con el tiempo, fui renegando del «oficio» de artista. Aunque siempre quise serlo, me incomodaban ciertos aspectos del arte. El arte, en su esencia, siempre dice algo; es inteligente, moralista, incluso arrogante. Los artistas parecen obligados a decir cosas importantes, profundas, nunca banales. Pero a mí eso no me interesaba. Yo no quería enseñar, pontificar ni moralizar. No me interesaba señalar qué está bien y qué está mal.

Además, el arte es un invento, una construcción colectiva. No puedo decir que algo no es arte solo porque no me gusta, del mismo modo que no puedo negar la existencia del fútbol solo porque no me interesa. El arte existe porque una comunidad lo valida como tal. Uno puede pretender ser artista, pero hasta que no es aceptado como tal, no lo es. Y por eso, lo único que puedo afirmar con certeza es que yo no soy artista. No me interesa serlo. Nadie puede quitarme esa decisión, y por eso lo digo.

CO: Relacionado con esto, me interesa mucho la reflexión sobre el acto creativo y el diálogo con la historia del arte y la cultura visual en general. Este diálogo ha sido recurrente en tu trayectoria artística y se percibe también en tu trabajo actual, donde, en ocasiones, adoptas un estilo cercano al cómic, evocando iconografías y estilos locales. Siento que en los últimos tiempos te encuentras en una etapa más lúdica, más juguetona. Me gustaría que profundizaras en esa relación con la cita y la memoria del arte. ¿Hasta qué punto esta referencia es consciente? ¿Cómo logras articular ese diálogo con la historia y la cultura visual en tu obra?

C



Paseante, óleo sobre tela, 152 x 200 cm, 1996. Colección Hilton Colón, Quito

C



Suicida, óleo sobre tela, 196 x 123 cm, 1996



Al final de la noche, óleo sobre tela, 152 x 200 cm, 1999

C



Una silla del sur, óleo sobre tela, 152 x 200 cm, 1999



Silla de grasa, óleo sobre tela, 111 x 227 cm, 2000

C



Le déjeuner en fourrure de Meret Oppenheim, óleo sobre tela, 75 x 332 cm, 2000

C



Tzantza, óleo sobre cartón y madera, 60 x 22 cm, 2003



Cautiverio suave, metal, madera y plástico, medidas variables, 2003



Palimpsesto, óleo sobre tela, 190 x 140 cm, 2004

C

JV: Creo que esto se asemeja a lo que me ocurre con respecto a la ciudad. De alguna manera, yo me defino a través de ella. Para mí, el lugar donde vivo y de donde vengo tiene una importancia fundamental. Siempre tengo presente que mis padres son guayaquileños. Mi padre, en su juventud, era regatista, practicaba remo y además era piloto de avionetas. Fue pionero en las regatas de Posorja. Son detalles como esos los que me ayudan a sentirme conectado con un lugar, con un linaje, con un origen. Mi padre era piloto y trajo una avioneta al Aeroclub. Él mismo la voló desde Estados Unidos hasta aquí, algo increíble para su época. Fue presidente del Aeroclub y un hombre lleno de aventuras, un aventurero, algo que, honestamente, yo no soy. Soy el ser más cauteloso del planeta.

Recuerdo que en las regatas de Posorja, mi padre remaba durante toda la noche. En esa época usaban canoas enormes y pesadas, y remaban hasta la madrugada para llegar a su destino. Todo eso tiene un valor enorme para mí. Y con los años, cuando él ya había fallecido, gracias a una tía descubrí que mi padre también hacía fotografía y tenía su propio cuarto oscuro. Me explicó exactamente en qué parte de la casa estaba. Esa parte de su vida me resulta significativa y me da una cierta seguridad en lo que hago. Esas historias, esos vínculos, dotan de sentido a mi trabajo. El hecho de que esté produciendo mi obra aquí, en este lugar, tiene una carga simbólica que me sostiene y me conecta con algo mucho más grande que yo.

Para mí, ese tipo de cosas me dan una certeza para estar aquí y para producir mi obra. Algo similar a lo que siento con la pintura. Me da seguridad porque empecé a dibujar desde muy pequeño y comencé a pintar siendo muy joven. Era inevitable mirar al pasado, que viera las grandes pinturas. Recuerdo que buscaba en las enciclopedias y copiaba los cuadros, ya fuera con lápiz o carboncillo. Ese vínculo con el pasado, con la memoria de lo que se ha hecho antes, es para mí lo que representaba la avioneta de mi padre, las regatas, Guayaquil y todo eso. En mi oficio, ese equivalente es la pintura: esa

gran tradición de la pintura que ha sido hecha antes. No lo puedo negar, soy pintor. Puede que me cuestione si soy o no artista, pero ser pintor es algo incuestionable para mí.

CO: Indiscutiblemente. Creo que ya tocaste el otro tema pendiente, de alguna manera te adelantaste, pero para cerrar un poco, quisiera hablar sobre tu entorno familiar. Lo que has mencionado hasta ahora y tu entorno físico, la ciudad, son temas recurrentes en tu obra. Anabela, por ejemplo, siempre está entrando y saliendo de tus cuadros. ¿Qué representa para ti la familia?

JV: Para mí, la familia es fundamental. Mis hijos, mis hermanos, todo eso es algo que no encuentro en otro lado. No tiene comparación con la amistad, aunque la amistad también es algo maravilloso. Pero los lazos que tengo, por ejemplo, con la gente con la que empecé a hacer arte, con los amigos que conocí en la adolescencia, son muy fuertes. Hemos pasado por todo, nos hemos distanciado, peleado, pero siempre nos hemos reconciliado. Eso es algo muy profundo, casi como la relación con un hermano. Sin embargo, la familia es algo distinto. Es algo más profundo, más esencial. Mis raíces me acompañan en todo esto, me definen. Y, por supuesto, Anabela es parte fundamental de todo esto. Es como el origen de mi familia en otro sentido. Pintarla, retratarla, es casi como una extensión de mis autorretratos. No concibo mi vida de otra manera, no puedo verla sin ella. Es como no poder verme a mí mismo sin tener en cuenta a mis padres, a todo lo que está detrás. Pero, en este caso, mi mujer es el pilar central.

CO: Y, además, está tu fascinación por la ciudad, ¿no? Guayaquil ha sido un tema recurrente en algunos de tus cuadros más emblemáticos a lo largo de tu trayectoria

JV: A diferencia de mi familia y de Anabela, mi fascinación por la ciudad ha sido causa de decepciones y sufrimiento. He sido testigo de cómo Guayaquil se ha ido destruyendo, se ha ido perdiendo, ha perdido su

C

identidad, y esto es evidente en su arquitectura. Es alarmante ver cómo se destruyen fácilmente casas que podrían tener un valor patrimonial, o cómo se recubren con materiales como vidrio, espejos o aluminio, perdiendo su esencia. La ciudad está sometida al deterioro y a la destrucción. Desde sus inicios, Guayaquil fue una ciudad construida con materiales frágiles como madera y caña, que se deterioraban rápidamente o se quemaban. Ahora, las casas de cemento ya no se destruyen por la misma razón, pero se destruyen de otras formas.

Guayaquil ha perdido muchísimo, y eso es visible en todos los aspectos. Era una ciudad atravesada por el agua, con el río por un lado y el estero por otro, y estaba cruzada por varios brazos de agua. Hoy, esos esteros han sido destruidos en gran parte. Los esteros, que tienen agua salobre, son ecosistemas diferentes al río. El río baja de la Sierra y arrastra un caudal constante, mientras que el estero tiene un ciclo diferente; el agua entra y sale de forma continua, lo que lo hace único. Si probaras el agua del estero sentirías su salinidad, algo que no ocurre con el agua del río. Hoy en día ya no tenemos los esteros en su forma original porque hemos rellenado gran parte de ellos para construir sobre ellos. En algunos casos, hasta los cerros han sido destruidos para dar paso a esa expansión. Esto ha sido una constante en Guayaquil: hemos estado atentando contra nuestra propia ciudad, contra lo que somos, de alguna manera.

CO: Para terminar, quisiera tocar brevemente tu vida espiritual y religiosa, que está presente desde el comienzo de tu obra. Se puede identificar el diálogo con la iconografía cristiana en distintos momentos de tu pintura. Además, tienes una relación personal con el catecumenado, el neocatecumenado, algo casi insólito para un artista actual, ¿cómo surgió? ¿Hubo un momento específico en el que sentiste la necesidad de involucrarte con la Iglesia? ¿Cómo se desarrolló esa relación?

JV: La verdad es que no creo que mi experiencia sea muy diferente a la de muchas otras personas. De hecho, nunca me interesó la Iglesia ni nada relacionado con la



Pies de Anabela dormida, óleo sobre tela, 67 x 90 cm, 2006

C



Autorretrato como Juan Bautista, óleo sobre tela, 145 x 200 cm, 2008

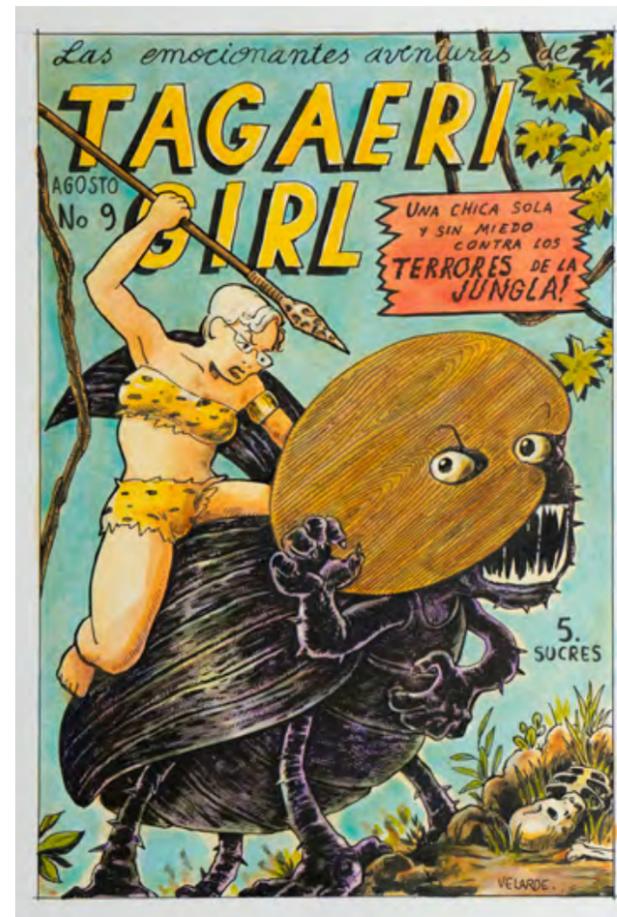


Gregorio Tzantza, óleo sobre tela, 150 x 200 cm, 2008

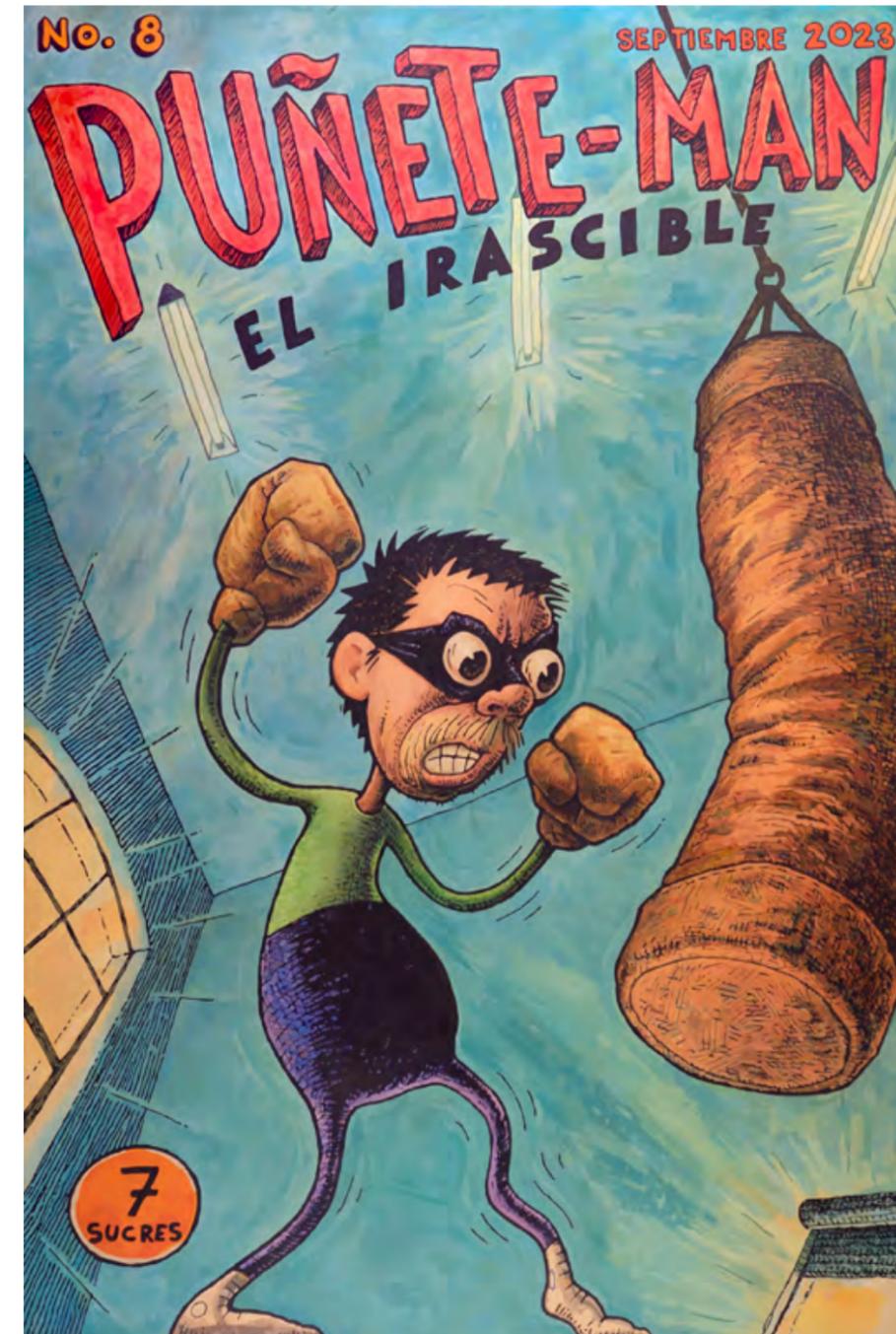
C



La Momia Bicéfala, de la serie Pseudoportadas No. 5, tinta china y acrílico sobre papel, 30 x 20 cm, 2020



Tagaeri Girl, de la serie Pseudoportadas, tinta china y acrílico sobre papel, 30 x 20 cm, 2023



Puñete Man, el irascible, de la serie Pseudoportadas, óleo sobre lienzo, 300 x 197 cm, 2023



Bañistas IV, óleo sobre cartón, 28 x 35 cm, 2024

C

fe, los curas, ni Dios. Todo eso me aburría profundamente. Sin embargo, a pesar de que mi matrimonio siempre ha sido fundamental para mí y no puedo concebir mi vida sin mi esposa, hubo un momento en el que este vínculo no estuvo tan claro. Ya estamos a punto de cumplir cuarenta años de casados, pero al comienzo sentía que la vida en matrimonio era insoportable, completamente invivible. En mi familia, algunos de mis hermanos tenían una vida religiosa activa, especialmente mi madre, aunque mi padre no tanto. Con el sufrimiento que estábamos viviendo en nuestro matrimonio, empezaron a sugerirnos que nos acercáramos a la Iglesia, específicamente al Camino Neocatecumenal, en el que mi mamá ya estaba involucrada. Fuimos a esos primeros encuentros, donde me dijeron que Dios haría de mí una persona nueva, que transformaría mi matrimonio en algo distinto. La verdad, no les creí, no me interesaba. Pero decidí seguir, no quería rechazarlo tan pronto. Comencé a asistir y a hacer lo que me pedían. Y lo que ocurrió fue que, a pesar de que todo parecía igual, mi matrimonio cambió. Llegó al punto en que no puedo imaginarme vivir sin ella. Es casi ridículo porque aunque tengo mi taller arriba, no siempre pinto allí. Si ella está en la cocina, yo me voy a la cocina y pinto ahí. A veces ella está viendo una serie de Netflix y yo me siento a su lado a pintar. Puedo pintar en cualquier parte de la casa. No siempre es así, claro, pero se ha convertido en una necesidad. Es algo fundamental, y no me aburro de estar con ella. Es sorprendente porque me sigo viendo como la misma persona, y ella sigue siendo igual, pero todo ha cambiado, es otra cosa, y para mí eso es realmente asombroso.

CO: ¿Crees, entonces, que la mediación del catecumonado fue fundamental?

JV: Encuentro mucho consuelo y sentido en ciertas cosas. Por ejemplo, ya no me espanto de mí mismo. No me espanto de ser tan débil, de no tener fe en ocasiones, de dudar muchas veces de la existencia de Dios. Porque una de las cosas que me ha dado la Iglesia, a través del camino neocatecumenal, es la oportunidad de profundizar enormemente en las Escrituras. No es una profundización constante, pero sí estoy en contacto con las Escrituras de manera continua, leyendo y preparándome

para comprenderlas mejor. El camino tiene sus formas para que esto sea posible. Y al leer, por ejemplo, sobre personajes bíblicos como Abraham, me encuentro con algo que me resuena. Ahí está él, acostado en su cama, cuando de repente se le aparece Dios y le dice: «Echa a andar, porque voy a hacer de ti un gran pueblo». Un hombre viejo, sin nada, y solo con esa orden, se levanta y comienza a caminar. Me quedo pensando: de cierto modo me parezco a Abraham. Él no conocía a Dios, pero recibió esa orden y obedeció, sin tener pruebas de que realmente era Dios quien le hablaba.

Y eso me conecta con mi propia experiencia. A mí también me dijeron: «Echa a andar, Dios va a hacer algo contigo», y resulta que todo lo que me dijeron se cumplió. Todo lo que me dijeron se hizo realidad. –