

An abstract oil painting on canvas, characterized by dense, vertical, and somewhat chaotic brushstrokes. The color palette is dominated by deep blues, dark greens, and blacks, with some lighter, more vibrant blue and white highlights. The overall effect is one of a dense, textured forest or a complex, layered landscape. The brushwork is expressive and visible, creating a sense of movement and depth. The composition is non-representational, focusing on color, texture, and form.

COLOQUIO CON LA CULTURA Y LAS ARTES

Francisco Galárraga, *Casitagua*, óleo sobre lienzo, 170 x 145 cm, 2025

C

«EN EL ARTE DEBEN PRIMAR TUS IDEAS Y TU ESTÉTICA, NO LAS CONSECUENCIAS ECONÓMICAS»

[DIÁLOGO CON EL ARTISTA PABLO BARRIGA]

Martes 17 de junio, 16:00
Valladolid y Madrid, La Floresta, Quito

(Fotografía de las obras: Mateo Barriga Salazar y archivo del artista)

Habría que atribuirle al «azar objetivo» propiciado por los surrealistas (la coincidencia significativa entre el deseo de un individuo y la aparición de algo inesperado en el mundo exterior) el hecho de que Pablo Barriga, uno de los pioneros del arte conceptual en el país, viva en el «Edificio Rojo», cuya fachada no es roja, sino completamente blanca. La paradoja hay que atribuirle al arquitecto que lo concibió como parte de tres edificios en distintos puntos de la ciudad; los otros dos se llaman «Blanco» y «Azul», un guiño a la célebre trilogía cinematográfica del director polaco Krzysztof Kieślowski. En el tercer piso del Edificio Rojo, concebido dentro de las coordenadas minimalistas del Nuevo Modernismo, tiene su departamento el artista: un piso pequeño y sobrio, casi monástico, donde Pablo parece acompañarse de lo esencial: unos pocos muebles, una mesa de comedor y un juego de sillas antiguo. Este mobiliario, heredado de su familia, el artista ha convertido en el *atrezzo*, casi en los personajes de sus obras. Arrimada a la pared de entrada resalta un estante lleno de libros de arte y, en una esquina, un escritorio y una computadora. En las paredes blancas, y más bien vacías, sobresalen unas repisas de madera que ha



C

cubierto para protegerlas del polvo y, quizá también, de la mirada intrusa. Cuando las descubre vemos que ha colocado sobre ellas pequeños juguetes como altares íntimos dedicados a sus nietos. En 2024, en su piso, realizó un proyecto museográfico-editorial que llamó *Ausencia*, empleando diversos objetos que pertenecían a sus mayores. El colofón el pequeño libro que recoge este poético tributo a la memoria familiar reza así:

el autor
nace en Quito en 1949
artista visual y escritor
gusta nadar y caminar

PABLO EN MICRO

Pablo Barriga (Quito, 1949). Artista visual, docente y escritor. Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y cursó estudios de posgrado en la Saint Martin's School of Art de Londres y en la Universidad de Cincinnati, posgrados realizados con becas del British Council y de la Comisión Fulbright. Fue profesor en las carreras de Arte de la Universidad Central y la Pontificia Universidad Católica. En 2015 obtuvo el Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística. Como parte de ese premio, en 2016 presentó una exposición antológica comisariada por Pamela Cevallos en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito.

CO: Pablo ¿en qué momento de tu vida decidiste ser artista? ¿Cuál fue tu motivación para estudiar Artes?
PB: Creo que fue viajando. Me gradué en el colegio Mejía y al siguiente año me inscribí en Medicina en la Universidad Central. Pero vino la clausura de la universidad. Entonces decidí viajar; no quería seguir aquí. Tenía parientes en Estados Unidos. Trabajé durante un año. Mi idea era ahorrar dinero y luego me fui de hippie a Europa, ahí descubrí los museos, empecé a escribir apuntes y luego regresé. El viaje a Estados Unidos fue a Nueva York, que es una ciudad con muchos museos y eso me abrió perspectivas, y eso fue también lo que buscaba en Europa. En esa época, estoy hablando del año 68, los hippies viajábamos con cinco dólares al día en Europa. Había una guía que se llamaba *Five dollars to day go to Europe*.

Entonces decidí que Europa sería mi destino. Conseguí un pasaje barato de Nueva York a Atenas, ida y vuelta. Estuve en Italia, Turquía, España, Ucrania, Yugoslavia, toda esa zona. Quedaron pendientes París y Londres, y eso lo hice después... Entonces, estás hablando con un médico con seis meses de estudio (*risas*).

CO: Cuando vuelves de Europa, ingresas a la Facultad de Artes
PB: Sí, estaba recién creada la Facultad de Artes. Decidí que, si iba a tener una profesión, iba a ser artista.

CO: Tú tienes una importante trayectoria académica que empieza como estudiante en la Universidad Central del Ecuador, luego en Saint Martin's School of Art en Londres, y años después en la Universidad de Cincinnati, posgrados realizados con becas del British Council y de la Comisión Fulbright. ¿Qué tan decisivos consideras que han sido esos estudios en tu formación artística? ¿Qué crees que aportaron a tu práctica y comprensión del arte?

PB: Bastante. Fueron experiencias distintas. Londres fue un ponerse al día en el arte contemporáneo, porque cuando estás en Europa, en la zona del Mediterráneo por ejemplo, generalmente te empapas de la cultura antigua. No puedes creer que estás parado en medio del Partenón, pero lo estás, o igual con las ruinas romanas. En ese viaje nunca hubo un acercamiento al arte contemporáneo. Pero sí museos, sitios arqueológicos, etcétera. Londres, en cambio, era una ciudad muy viva, prácticamente el centro de Europa para los jóvenes. Llegué en un buen momento. Había toda una corriente *punk*, era verdaderamente la ciudad de los jóvenes, de la música y del arte. Estaba la Whitechapel Gallery, cuyo director fue el primer director del nuevo Tate Modern, que surgió como una extensión de Whitechapel, donde se veía el arte europeo y norteamericano actual. Durante el año que viví en Londres mantuve mucho contacto con esa sensibilidad, con esa manera de hacer arte: cuadros grandes, temáticas más sueltas, movimientos como el neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana, en fin. Esa experiencia me ayudó a salir de la historia y entrar en la contemporaneidad. Lo que estaba viendo lo sentía como mío, en mi tiempo, la otra expe-

riencia es distinta, cuando ves un museo siempre hay una distancia, no solo entre la obra y tú, sino la distancia temporal implícita al ver un jarrón etrusco, una momia egipcia o una acrópolis del siglo V antes de Cristo. Pero acá era diferente, y a veces, incluso, había la posibilidad de conocer a los artistas. Conocí a Baselitz, por ejemplo. Entonces fue un año muy bueno que reafirmó mi deseo de ser artista.

Siempre en la historia del arte hay esta idea. Hay una frase célebre de Paul Klee que cuando llega a Tunicia dice: «Oh, la luz, oh, ese color, ahora sí me siento pintor» (*risas*). Cada quien tiene su clase. Pero yo diría que Londres me dio la confianza para decir: «Sí, yo también quiero ser artista».

CO: Y, de hecho, en tu pintura de ese momento se pueden rastrear ciertos ecos de los neoexpresionistas o los neosalvajes alemanes

PB: Sí, tamaños y pinceladas grandes. Cuando hice la exposición en la Casa de la Cultura todo el mundo decía «¡¿Y esto?!». Pinté telas de 2.50 por 2 metros, y luego bajé a 2 metros por ahí, lo que acá no era muy común. Además, con una manera de pintar muy libre y expresiva.

CO: Muy gestual

PB: Exacto, la gestualidad era una de las características ese momento. Desde ahí, pues, ya me quedé en el arte.

CO: Ahora vamos un poco a repasar algunos momentos de tu trayecto. En 1980, en la Facultad de Artes, con algunos compañeros, creas el proyecto «El arte en la calle», que reunió a teatreros, músicos y jóvenes artistas de la Universidad Central, con el afán de llevar la obra al espacio público. ¿Se trataba de acortar la brecha entre el arte y el público?

PB: Sí, básicamente éramos de la Escuela de Artes Plásticas, pero invitábamos a compañeros de otras áreas. Las primeras exposiciones que hicimos en El Ejido eran presentaciones de pintura, dibujo, grabado, cerámica. Luego se fueron integrando otros artistas, teatreros y también músicos. Inclusive contamos con Isabel Bustos y su compañía de danza, que hizo presentaciones en la Plaza de San Francisco. Fue curioso porque era como

plantear la utilidad del arte en la sociedad. En una pequeña revista que se hizo y en un pequeño manifiesto que escribí, desde cierta idea marxista, digamos, planteaba la democratización del arte. ¿Qué significa democratizar el arte? ¿Darle a cada persona 2000 dólares para que compre una obra de arte?, ¿dejar que la gente entre gratis a los espectáculos?, ¿ir a los espacios de esa gente? Eso es lo que nosotros hicimos. Fuimos a los barrios populares, a La Tola, a San Diego, a San Francisco, etcétera. Fuimos a un pueblito en Imbabura, a Salinas, en fin. Pero en cada salida iba disminuyendo el número de personas. Terminamos siendo seis. Otros decidieron quedarse en El Ejido hasta ahora (*risas*).

CO: Una experiencia propia de una época de militancia y fervor político, sin duda

PB: Claro, claro que sí. Yo había leído a Lunacharski, a Lukács y a otros ideólogos marxistas sobre arte y cultura, así como leía al Che Guevara, pensando en hacer la revolución. De esas lecturas también surgió la crítica a las galerías como lugares exclusivos de difusión y venta de obras de arte. Ese fue uno de los primeros impulsos del proyecto, alejarse de esos espacios y vincularse con lo popular.

CO: Simultáneamente habías empezado a escribir cuentos, lo que te llevó no solo a colaborar sino, incluso, a ser parte del Consejo de Redacción de *La Bufanda del Sol*, la famosa revista del «Frente Cultural», que aglutinó a importantes escritores e intelectuales de la izquierda ecuatoriana ese momento. ¿Qué significó esa experiencia para ti? Pasado tanto tiempo, ¿te sigues viendo a ti mismo como un artista identificado con las causas de izquierda? ¿Cómo ves tu evolución política?

PB: Era un momento utópico, había mucho idealismo. En mi época, algunos queríamos hacer «algo», entre comillas, en el sentido de una transformación social, llámese revolución o cualquier cosa, pensando siempre en el pueblo. Antes había la palabra «pueblo»; todavía no había las masas, en el sentido peyorativo ni sociológico. Todos veníamos de lugares pobres, conocíamos las necesidades de otros y sabíamos de las capacidades que no podían desarrollarse en sistemas que no ofrecían posibilidades de estudio, ni siquiera podías comprarte

C

un libro. Es ahí donde buscaba un lenguaje. Para mí se convirtió en una necesidad, porque nunca encontré en el arte plástico la posibilidad de tener una voz política, nunca he hecho un arte que se podría llamar de denuncia. No he pintado desgracias. Encontré en la escritura una forma de expresarme mejor. En la escritura podía decir «abajo el explotador», lo escribía en un contexto ficticio o no, decía eso que no podía decir en una pintura. No quería ser un repetidor de los muralistas y de sus epígonos aquí y en otros lados. No sabía qué tan bueno era lo que estaba escribiendo, pero, estando en la universidad, leí el primer y el segundo número de *La Bufanda del Sol*. Me gustó lo que estaban haciendo. Todos ellos eran parte de una generación mayor que la mía. Fui a buscarlos y los encontré, porque casi la mitad de ellos trabajaba en la universidad: Iván Egúez, Raúl Pérez, Guido Díaz, Ulises Estrella y otros. Les mostré lo que escribía y después me llamaron. Se dieron cuenta de que, si bien no estaba muy preparado en la literatura o en la escritura, tenía imaginación para crear situaciones y personajes; es decir, mi capital como artista ha sido un poco la imaginación.

CO: Sin duda. En 1987, después de que un cuadro de Van Gogh alcanzara un precio exorbitante en Christie's, tú presentaste en la galería Pomaire una especie de parodia de una subasta comercial al realizar una suerte de subasta invertida, donde los espectadores actuaban como postores presentando motivos para rebajar el precio de una pintura de tu autoría que pusiste en venta. A partir de allí, ¿podrías decir que tu obra entraña, al mismo tiempo, una suerte de crítica y disidencia del mercado del arte?

PB: Sí, esa fue un poco la idea. Tenía mucho que ver con mi situación personal. La idea de esa subasta invertida no era que el artista estableciera un precio fijo. Tenías que justificar por qué bajabas el precio. Había razones muy simples, como «el cuadro no tiene marco» o «no me gusta el pintor». Entonces, yo «desubastaba». Creo que la subasta se cerró en cinco sucres, y quien ofreció el valor más bajo fue un chico que pintaba en la calle, que acá, en Quito, era conocido como «Toulouse». Era un pintor que había estudiado en el Colegio de Artes y se hizo pintor callejero. Me dijeron que había muerto hace unos años.

En todo caso, esta idea de cuestionar la economía en el arte y de cuestionarse uno mismo como artista, fuera del mercado, es fundamental. Yo he estado totalmente fuera del mercado, en mi vida creo que he vendido cuatro o cinco cuadros, no más. Siempre ha sido una cuestión que me ha dado mucho qué pensar y también me ha llevado a crear obras sobre ello. No sé si te acuerdas de *Pan con cuento*.

CO. Cómo no, fue parte de la XIV Bienal de Cuenca

PB: Claro, allí nos vimos la última vez. Esa acción también fue una de las cosas que hice aquí en La Floresta hace unos quince años. Compré panes que valían doce centavos, la fotocopia de un cuento costaba diez centavos, y puse un pequeño mantel sobre una mesa. En total hice una pequeña inversión y salí a vender «pan con cuento» a diez centavos (*risas*).

La cuestión era, quizá, demostrarme a mí mismo, para empezar, que lo importante en el arte era hacer arte. Si te sientes artista tienes que demostrarlo haciendo arte de manera que primen tus ideas, tus intereses y tu estética, sin importar las consecuencias económicas.

Yo estaba pintando cuando Endara Crow ya era, digamos, el número uno en ventas en Ecuador. Había una diferencia notable entre quienes estábamos muy cerca de él generacionalmente y aquellos que triunfaban y tenían reconocimiento del público y de la crítica. Muchas veces un crítico alababa una obra porque se vendía y porque el autor tenía contactos con las galerías.

CO: Todo un circuito de intereses

PB: Sí, bien dicho. Entonces, ¿cómo entras a ese circuito de intereses? Es como si tuvieras dos o tres puertas, y una de esas puertas se te abre y ahí te quedas. Todavía era la época del auge de las galerías donde solamente eras artista si vendías. ¿Cómo se hacía eso? Hasta ahora no lo sé.

CO: Se podría decir que tu obra ha sido una especie de apuesta explícita contra el sistema del mercado, contra todo principio de ganancia. Has trabajado propositivamente a pérdida (*risas*)

PB: Eso es cierto. Siempre he sido de las personas que responden a algo, ya sea través del arte o la escritura. Fui comentarista de arte en diario *Hoy* durante casi un año. Ahí trataba de expresar, desde mi punto de vista, qué exposiciones valía la pena visitar, cuáles no, y qué artistas deberían ser considerados importantes. Hubo muchas quejas y denuncias de gente que llamaba, incluso, al director diciendo que tenía una exposición y que yo no decía nada.

CO: Te ganaste muchos enemigos, me imagino

PB: Sí, muchos enemigos. Al final dejé eso porque no me sentía cómodo. Otro campo en el que también actué fue la docencia. Cambié ciertas modalidades y, finalmente, terminé mi vida universitaria como decano intentando cambiar currículos, aunque no hubo cambios. La mayoría de los profesores se opusieron. Siempre he enfrentado oposición. En mi tumba podría decir: «Siempre tuvo oposición, seguramente tenía razón» (risas).

CO: ¿Disfrutaste de la docencia?

PB: Sí. Me hizo leer mucho. Aunque siempre he sido un lector. Alguna vez me dijeron que Enrique Grosse de Libri Mundi, donde trabajaste tú también, había dicho: «Avisarán que llegaron libros de arte, porque si viene el Pablo se ha de llevar todo». Ahora estoy releendo un libro que compré en Libri Mundi hace muchos años.

CO: Es increíble lo que significó en su momento Libri Mundi

PB: Sí, una maravilla.

CO: Pero, mucho antes de *Pan con cuento*, en el 88, realizaste una performance en el Parque La Carolina, tirando cuerdas con libros u objetos personales, que titulaste *Tricolor*. Esta, posiblemente, sea una de las primeras acciones performáticas en el arte ecuatoriano. Estamos casi al fin del periodo de Febres Cordero. Había, sin duda, una motivación política

PB: Era una época en que empecé a sentir temor, algo que antes no sentía. En cuanto a la situación política del país, puedes estar de acuerdo o en desacuerdo con las decisiones del gobierno, puedes sentir ira o coraje, pero esa era una época de temor a la represión, al secuestro y al asesinato.

CO: Cómo no. Había una atmósfera tensa, espesa

PB: Sí, exactamente. La idea era llamar la atención de una manera que incomodara, presentando algo sorprendente. Así fue como realicé la intervención en el Parque La Carolina, utilizando lacitos de colores que simbolizaban la patria, arrastrando al país, acarreando todo lo que podía cargar. Era una idea de fuga, como un acto de confrontación, como salir y gritar en el parque. Al final, era una forma de liberarse de ese peso y de ir a un espacio donde la gente pudiera ver que algo extraño estaba sucediendo, algo que les hiciera sentir y reaccionar.

CO: El arte en el espacio público es siempre un signo de interrogación, ¿no?

PB: Sí, los has dicho muy bien. Esta performance fue parte de un programa de esculturas públicas del Municipio, que a menudo eran discutidas, con algunas propuestas muy buenas y otras pésimas. Esta intervención incluía una silla que era como «sentarse en el país». Así que terminé la acción dejando todos los objetos allí, era un «arrastre país», como devolver al país lo que había provocado.

CO: ¿Como una especie de escultura efímera?

PB: Exactamente. Fue la primera vez que hice algo así, aunque no tengo un recuento exacto de cuántas performances he realizado, tal vez cinco o seis.

CO: ¿Qué te llevó a ocupar el Hospital Militar a comienzos de los noventa, que en ese momento estaba en ruinas, para convertirlo en un taller-laboratorio de arte y en un espacio de exhibición?

PB: Cuando ya era profesor en la Facultad recibí una invitación para ser artista visitante en el Empire State College en Nueva York, que lo dirigía un doctor en Filosofía y Estética muy simpático. Pasé un año allí, en un edificio viejo del East Village. Estaba cerca del Barrio Chino y de otros barrios del arte. Como parte del programa me dieron un taller, cada dos semanas se invitaba a un artista con exhibición en Nueva York, además, tenía un carné que me permitía entrar gratis a los museos.

Durante ese tiempo visité talleres de artistas que trabajaban en edificios antiguos en Nueva York. Aprendí sobre la historia del SoHo, donde los artistas se apropiaron

C



Instalación, repisa de madera y objetos diversos, 2024

ron de esos edificios viejos. Eso estaba muy latente en mí cuando regresé y quería replicarlo aquí. Siempre que volvía de mis viajes traía información fresca que la compartía en la Facultad. Hablé con mis estudiantes sobre la posibilidad de ocupar espacios en Quito y construir una especie de comunidad, un grupo de ellos se mostró entusiasmado con la idea. Ya para entonces había ubicado el edificio del antiguo Hospital Militar. Tenía un grupo de quince estudiantes, y tres de ellos me dijeron: «¿Por qué no lo hacemos ahora?» Así que con Jenny Jaramillo, Olivia Hidalgo y Josep Herrera decidimos ocupar el antiguo Hospital Militar.

CO: Uno de tus intereses ha sido la cultura popular. En distintos momentos has incorporado algunos de sus objetos a tu obra, y en otra ocasión documentaste los oficios populares del Centro Histórico. ¿Tienes un interés en el potencial antropológico o estético de esas expresiones?

PB: Siempre he estado interesado en la cultura popular. En esos oficios se entrelazan la manera de vivir de muchas personas, la presencia dominante de la mujer como actora de esos oficios y también la manifestación estética de su trabajo. Me di cuenta de que en los mercados había una estética natural, una intuición en el

uso de los colores, por ejemplo. Hay una serie de valores simbólicos y estéticos allí que nuestro racismo y clasismo pasan por alto. Las cajoneras, que lamentablemente ya no existen, te vendían cositas elaboradas artesanalmente como las muñecas de trapo, que después utilizó Viteri en su obra. Para el proyecto *Arte en la calle* invité a compañeros de Tigua a exhibir sus trabajos y les dije que lo que hacían era arte y que debían firmar sus obras. Creo que fue la primera vez que tuvieron un trato y un reconocimiento como artistas. Después, en mi exposición en Art-Fourm, trabajé con juguetes populares.

CO: Has presentado exhibiciones radicales, como aquella que titulaste *Cumpleaños*, en la galería Arte Actual de la FLACSO, con motivo de tus 60 años, donde embadurnaste de gris algunos cuadros que habías realizado anteriormente

PB: Yo declaré que lo que quería era darme un regalo con mis propios cuadros. Puede sonar tonto, pero el regalo era dar por terminado un ciclo, como cerrar un libro después de leerlo o escribirlo. ¿Cómo cierras un cuadro? Muchos artistas dan la vuelta a sus obras para no verlas, poniendo un cuadro encima de otro, pero yo quería llegar a los 60 años y hacer una mirada sobre el tiempo transcurrido. Decir: «Este cuadro lo hice, me emocionó en su momento, tuvo sentido, pero ahora ha quedado como una referencia de esa época. No es el cuadro que ahora siento». Es un proceso subjetivo, como cuando tienes una larga relación con alguien y ya no quieres continuar. Con un cuadro pasa algo similar; hemos tenido una vida conjunta, pero ya no quiero seguir con él. Soy el autor y el propietario de esos cuadros, y puedo disponer de ellos. Entonces, esa fue la idea, un poco radical si quieres.

CO: Una especie de «tabula rasa», en cierto sentido

PB: Sí, había otro aspecto, con los cuadros tenía una relación larga, físicamente, como este mantel que tengo aquí, que ya tiene 25 años. Es decir, cada cuadro que llegaba a la FLACSO había sido repintado cuatro o cinco veces. Así que sentí que era necesario detener ese proceso. Esta vez decidí que no iba a pintar más. Puse un

poco de gris y al día siguiente saqué la tela del bastidor y utilicé la madera como leña para la chimenea de mi casa (*risas*).

CO: Esa es una forma de destrucción, casi de catarsis como cuando presentaste un conjunto de cuadros rosas y azules, completamente abstractos, vacíos, en la exposición *Pintura de pared*, una postura que atraviesa tu obra entraña un ejercicio de ascesis, de liberación, como un gesto zen en tu trabajo; una especie de desprendimiento e incluso renuncia o relativización de tu propio patrimonio

PB: Sí, ahora que lo dices, estoy dejando lo que quiero dejar. He dejado a mis hijos y a mis nietos ciertas cosas que han sido mías; se quedarán con una biblioteca, por ejemplo. No siento que tenga ambiciones mayores que esas. Mi mayor ambición ahora sería volver a pintar y hacerlo bien, en bastidores vírgenes, en lienzos blancos (*risas*), que no sean reusados. Estoy investigando, estoy preparándome para retomar la pintura.

CO: Para terminar, el dossier de este número de *Coloquio* está dedicado al tema de la vida saludable. Tú eres un hombre que practica deportes, que tiene una rutina saludable

PB: Esa es la figura exterior, pero lo que pasa es que soy insomne, así que mi horario es un poco irregular. La caminata y la natación son, más bien, elementos de cura, que los disfruto, claro. Voy tres o cuatro veces por semana a nadar en piscinas públicas. También camino con frecuencia. Hay que considerar la diferencia entre la salud física, la emocional y la mental. Por ahora, la salud mental está bien, gracias (*risas*).-

C



Vendedor de pájaros, óleo sobre madera, 50 x 75 cm. Facultad de Artes, Universidad Central del Ecuador, 1978

C



Buses en lluvia, óleo sobre tela, 280 x 260 cm, 1984



Sin título, pintura acrílica sobre madera, 244 x 700 cm. Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1988

C

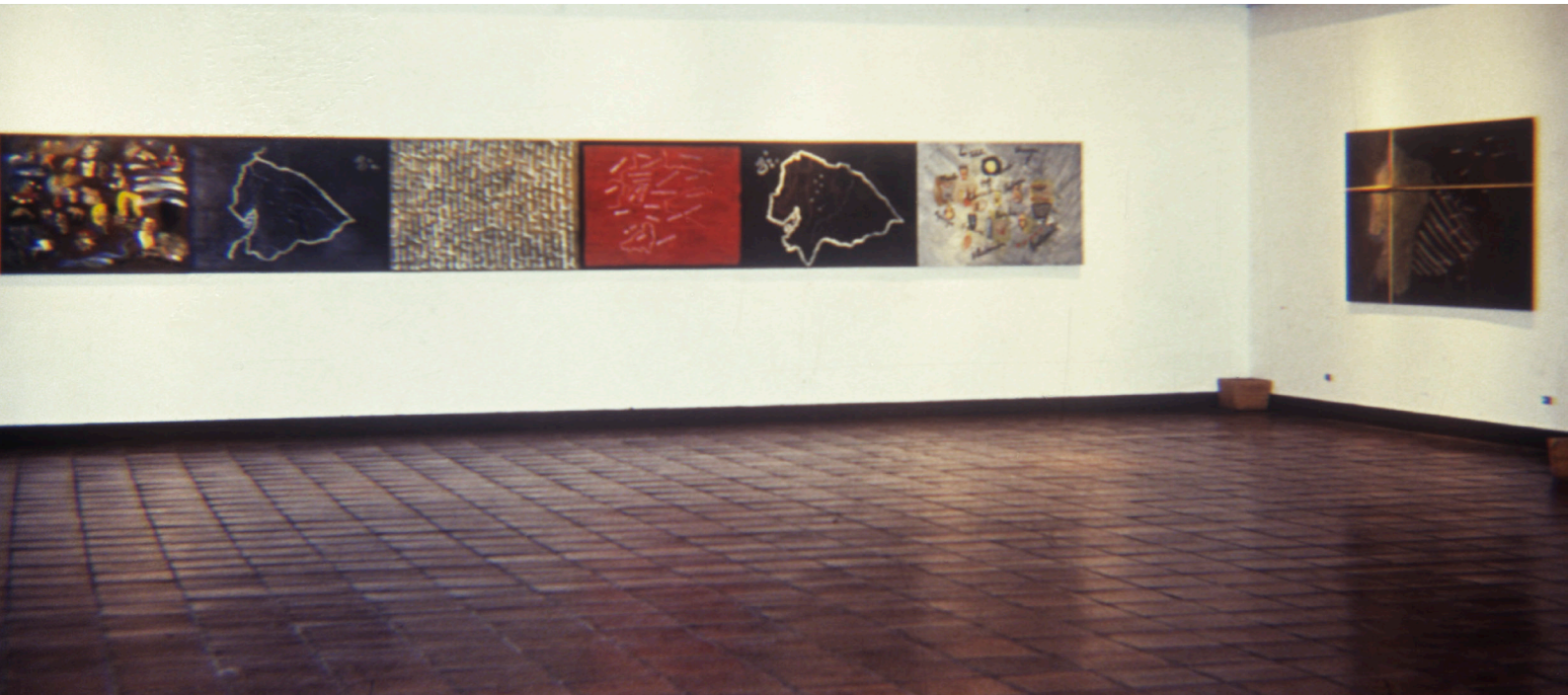


Tricolor, performance en el Parque La Carolina, Quito, 1988



Detalle de Instalación, óleo sobre papel, Nueva York, 1990

C



Mapas, acrílico sobre madera, 90 x 720 cm. Exposición individual en la galería del Colegio de Arquitectos, Quito, 1992



Sin título, de la serie Mapas, acrílico sobre madera, 90 x 120 cm. Galería del Colegio de Arquitectos, Quito, 1992



Mordaza a la cultura, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1993



Muestra individual en el antiguo Hospital Militar (actual Centro de Arte Contemporáneo), Quito, 1995



Pasado y presente, instalación en el Museo de Arte Colonial, Quito, 1995



Pasado y presente, instalación en el Museo de Arte Colonial, Quito, 1995



Objetos personales, galería Art Forum, Quito, 1996

C



Enana embarazada, óleo sobre tela, 140 x 140 cm, exposición Individual, La Galería, Quito, 1998



Exposición *Montañas*, óleo sobre tela, 140 x 140 cm c/u. Hospital Psiquiátrico San Juan de Dios, Quito, 1999



Performance *Pan con cuento*, barrio La Floresta, Quito, 2006



Exposición *Pintura de pared*, pintura acrílica sobre lienzo y pared, Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Quito, 2012



El artista en acción, en la muestra *Pintura de pared*, pintura acrílica sobre lienzo y pared, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2012

C

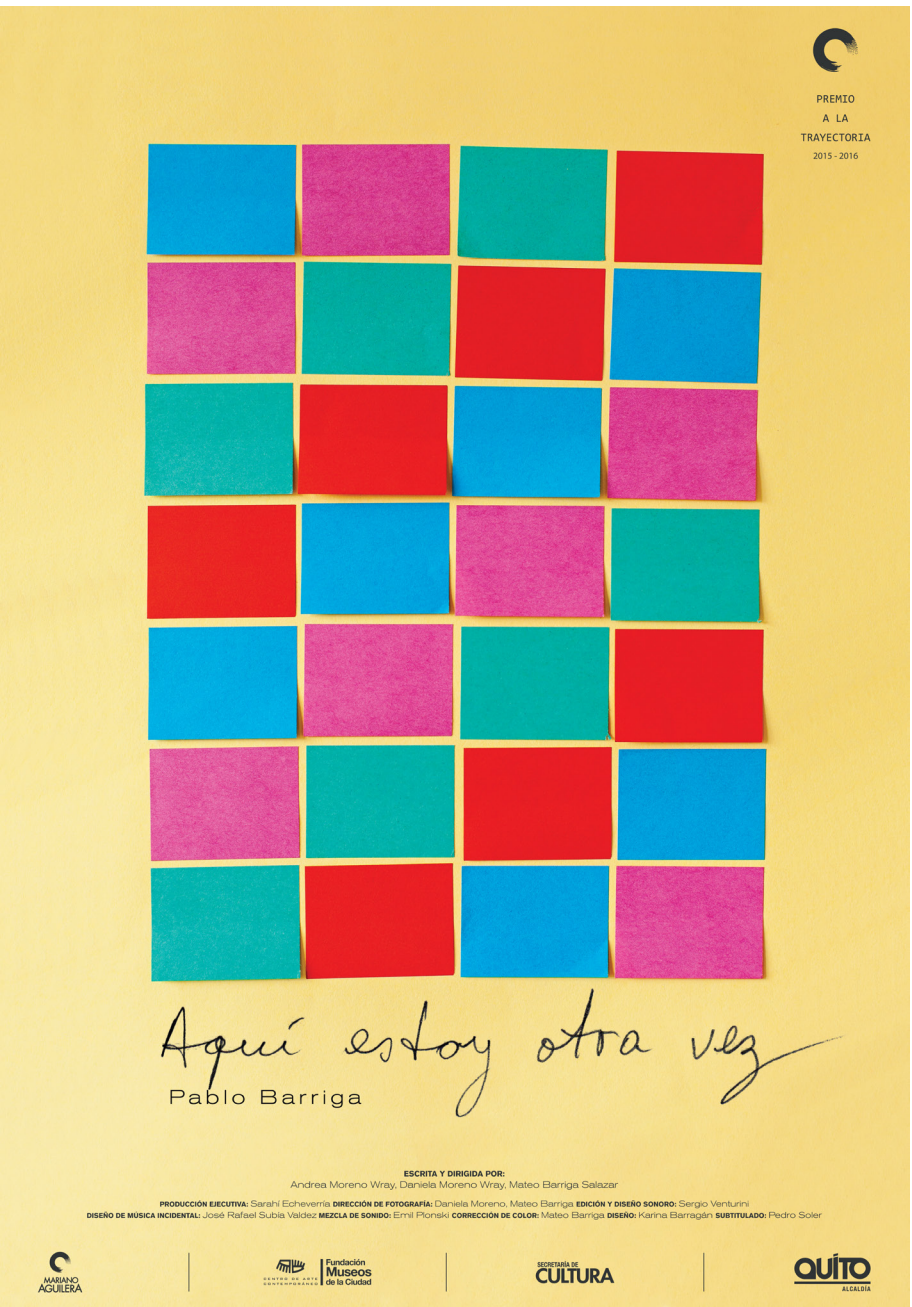


Exposición antológica en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, diciembre 2016-marzo 2017, parte del Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística.



Documentos sonoros [Sound Documents], 1988-2006, madera, audio mp3, audífonos y objetos diversos, dimensiones variables.
Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Quito, 2015

C



Aquí estoy otra vez, documental, Premio a la Trayectoria Artística,
Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2015



Muebles, pintura acrílica sobre tela estampada, 140 x 140 cm. Galería N24, Quito, 2022



Wordsound, lectura del libro *Los objetos hablan*, de Pablo Barriga, con interpretación musical simultánea de Mauricio Proaño. Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Quito, 2023

TRAMAS DE LO URBANO / ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

LA MIRADA ANTROPOLÓGICA EN OCTAVIO PAZ

Gabriela Eljuri Jaramillo*

En 1996, cuando empecé a trabajar en el CIDAP, sin que yo se lo pidiese, Claudio Malo —su fundador y director entonces—, dejó en mi escritorio una pila de textos para que los leyera. Ese fue el inicio de un desfile de libros, charlas y aprendizajes sobre artesanía, cultura popular y antropología. Entre esos textos estaba un libro pequeño titulado *In/mediaciones*, de Octavio Paz, que luego me llevó a otras obras del autor.

En este artículo me interesa resaltar la sensibilidad e interés de Octavio Paz por los temas antropológicos. En reiteradas ocasiones, el poeta y ensayista mexicano se refirió a la alteridad, concepto primordial de la antropología, que comprende la posibilidad de mirarnos en el espejo y la humanidad de los otros, de tejer puentes en la otredad. La noción de la alteridad aparece tanto en *El laberinto de la soledad* como en su bellissimo poema *Piedra de Sol*:

para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia.

En ese poema, entre variados temas, además de la dimensión subjetiva y mutable del tiempo que se experimenta a través del lenguaje, Paz aborda la memoria y el deseo; mostrando al lenguaje como descriptor, pero también como creador de realidades.

En el contexto de la época que le tocó vivir se interesó por comprender el sentido de lo mexicano. En

C



Calendario azteca, también llamado *Piedra del Sol*, Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México

C

El laberinto de la soledad planteó que el mexicano es un ser que se preserva y se encierra, «máscara el rostro y máscara la sonrisa»; alguien que puede permitirse todo menos «rajarse»; es decir, que el mundo exterior penetre en su intimidad. Sutilmente, denunció el machismo, indicando que la feminidad no era un fin para el mexicano, sí la hombría. Se refirió al pudor que no nace de la vergüenza ante la desnudez, sino del temor a las miradas extrañas.

Escribió, además, sobre la fiesta, abordando temas ampliamente estudiados en la antropología cultural: el retorno al tiempo de los orígenes, la ruptura del orden cotidiano, la catarsis social, la diferencia entre diversión e ilusión (o entre diversión y fiesta), su carácter redistributivo, el poder del don, la cohesión social, la transgresión y el caos que posibilita el orden.

La fiesta con sus máscaras descubre que es en la fiesta en donde podemos mirar a la sociedad en su complejidad; es un hecho social total, en términos de Marcel Mauss, y eso lo comprendió bien Octavio Paz. Planteó que la fiesta es el espacio de liberación del pueblo, que allí deja ver su intimidad: «durante esos días el silencio mexicano silba, grita, canta, arroja petardos, descarga su pistola al aire. Descarga su alma». Afirmó que su pueblo no olvidaba la mancha que, aunque difusa y oculta, está siempre fresca y lista para encenderse:

Es significativo que un país tan triste como el nuestro tenga tantas y tan alegres fiestas (...), la manera explosiva y dramática, a veces suicida, con la que nos desnudamos y entregamos, inermes casi, revela que algo nos asfixia y cohibe. Algo nos impide ser.

En su ensayo «El uso y la contemplación» expresó su interés por el mundo de las artesanías, reconociendo su carácter diverso: «tiene muchas lenguas, habla el idioma del barro y el del mineral, el del aire corriendo entre los muros de la cañada, el de las lavanderas mientras lavan, el del cielo cuando se enoja, el de la lluvia».

Hijo de Occidente y de esta América diversa, hizo una serie de anotaciones tendientes a delimitar las sutiles líneas que separarían al arte de la artesanía. Según

Paz, las artesanías provienen de un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo bello. Indicó que esa separación es reciente, pues, en el pasado, el mundo se dividía en dos grandes territorios, lo sagrado y lo profano, y, en ambos casos, la belleza estaba subordinada, en el uno a la utilidad y en el otro a la eficacia mágica. Anotó que el objeto artesanal «no es un objeto para contemplar sino para dar de beber»; en una misma línea, afirmó que a las artesanías «la belleza les viene por añadidura, como el olor y el color a las flores».

Expresó que el fin de la obra de arte constituye el museo, mientras que la artesanía cobra vida en la cotidianidad de los pueblos: «vasija de barro cocido, no la pongas en la vitrina de los objetos raros. Haría un mal papel». Si el uso es la razón de ser de la artesanía, el museo sería el lugar del arte, pero en esa transición del arte al museo, también se produjo, según él, un tránsito hacia el fetiche: «una trasmutación mágico religiosa: los objetos se volvieron iconos».

La idolatría de los objetos, a criterio de Paz, inició en el Renacimiento, convirtiéndose desde el siglo XVIII en una de las religiones de occidente junto a la política. Expresó que «los museos son nuestros templos y los objetos que se exhiben en ellos están más allá de la historia». Señaló que, en el arte, junto a «los creyentes», estaban los teólogos —o los críticos—.

Paralelamente, Paz consideraba que la artesanía estaba vinculada a la corporeidad:

Su belleza es corporal: la veo, la toco, la huelo, la oigo. Si está vacía, hay que llenarla; si está llena, hay que vaciarla. La tomo por el asa torneada, como a una mujer por el brazo, la alzo, la inclino sobre un jarro, en el que vierto leche o pulque —líquidos lunares que abren y cierran las puertas del amanecer y el anochecer, el despertar y el dormir.

Según Paz, las artesanías son hechas por las manos y para las manos; la obra de arte, por su parte, es hecha para ser vista, no tocada: «nuestra relación con el objeto industrial es funcional; con la obra de arte, semi religiosa; con la artesanía, corporal».

Para Paz, la revolución industrial fue la otra cara de la revolución artística. Si lo útil es el terreno de lo



Imagen de México, columna revestida de bronce con relieves escultóricos de los hermanos Chávez Morado, patio del Museo Nacional de Antropología, hito de la arquitectura moderna mexicana. Fotografía: Dan Gamboa



Primera edición de *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, de Octavio Paz, Editorial Joaquín Mortiz, México D. F., 1967

C

artesanal, el de la industria es la función. Según él, una gran fisura de la sociedad moderna es la imposibilidad de asociar belleza y función, y ello se evidencia tanto en el arte como en la industria: «doble condenación: la religión artística nos prohíbe considerar hermoso lo útil; el culto a la utilidad nos lleva a concebir la belleza no como una presencia sino como una función».

Indagó sobre la eterna discusión entre originalidad y tradición. Señaló que «el artista moderno quiere ser distinto y su homenaje a la tradición es negarla». Occidente y la modernidad exaltan el valor de la originalidad, ello explica el mundo del arte y también de la industria. Diferenciando a la artesanía de la aparente inmortalidad de la obra de arte en el museo y el carácter desechable de lo industrial, anotó:

La artesanía no quiere durar milenios ni está poseída por la prisa de morir pronto. Transcurre con los días, fluye con nosotros, se gasta poco a poco, no busca a la muerte ni la niega: la acepta. Entre el tiempo sin tiempo del museo y el tiempo acelerado de la técnica, la artesanía es el lugar del tiempo humano.

A la par, no olvidó la construcción histórica de la artesanía mexicana, reconoció que esta guarda una continuidad que se remonta a las tradiciones prehispánicas y se alimenta, también, de formas y motivos traídos por los españoles y, a su vez, provenientes de diversas tradiciones.

Referencias

- Paz, O. (1999). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1992). *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Seix Barral S. A.
- Paz, O. (1979). El uso y la contemplación, en: *In/mediaciones*. Seix Barral.
- Paz, O. (1979). El arte de México: materia y sentido, en: *In/mediaciones*. Seix Barral.
- Paz, O. (1957). Piedra de sol, en: *Libertad bajo palabra*. Fondo de Cultura Económica.

Manifestó que las artesanías nos dan lecciones de sociabilidad, basta mirar su rol en las fiestas o la estructura de un taller artesanal. Escribió que, en las fiestas, la comunidad «comulga consigo misma y esa comunión se realiza a través de objetos rituales» que, a su criterio, son generalmente obras artesanales: «la fiesta es una suerte de fiesta del objeto: transforma el utensilio en signo de la participación». Afirmó que en un taller artesanal existen jerarquías, pero no autoritarismo; son jerarquías marcadas no por el poder, sino por el saber hacer. No defendía una perfección del taller de los artesanos, sino que consideraba que es esa imperfección la que indica cómo se podría humanizar a la sociedad, pues «su imperfección es la de los hombres, no la de los sistemas».

El interés antropológico de Paz se hace aún más evidente al haber dedicado una de sus obras al padre del estructuralismo y de la etnología francesa, con el libro *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, en el que resaltó la importancia de la comprensión del ser humano a partir del lenguaje y los símbolos. En este diálogo con la obra de Lévi-Strauss, el escritor mexicano también reflexionó respecto a otros antropólogos, sobre todo del funcionalismo británico, como Malinowski y Radcliffe-Brown.

Estas son solo algunas anotaciones que nos permiten recordar la mirada antropológica en la obra de Octavio Paz. Paz no fue un antropólogo y fue ajeno al método etnográfico; sin embargo, me atrevo a decir que, de la misma manera en que su obra se nutrió de elementos de la antropología cultural, quizá la antropología, hija directa de la modernidad, debería nutrirse más de la poesía.–

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

HISTORIA SOCIAL DE LAS PALABRAS / LENGUA Y CULTURA

POR EL (H)ONOR DE LAS «HAZHUZHAS»

Oswaldo Encalada Vásquez*

Cada región tiene sus alimentos preferidos y, a veces, hasta con sus nombres singulares. En Manabí está la tonga; en Esmeraldas, el «encocao»; en Loja, la cecina. En Latacunga son afamadas las «hazhuzhas» y las chugchucaras.

En una página de internet, sobre este asunto, se encuentra lo siguiente:

Y como todo pueblo también hay cultura gastronómica de ahí que puedes probar unas deliciosas chugchucaras y hallullas.

Las «hallullas» solo se comercializan en tres países de Sudamérica: Bolivia, Chile y Ecuador, pero cada uno tiene su receta específica, así que solo queda el nombre común (...).

Pero, luego de un «pestañeo» en la atención, el mismo autor de la nota incluye una variación en la escritura:

Las hallullas o allullas (sin h), desde hace mucho tiempo se vendían en este sector andino de Ecuador, que antes era un centro económico muy fuerte por el tren, ya que en Latacunga era punto de acopio y de cruce de varias rutas del tren que venían de la costa y del norte del país (...).

Las hallullas de Cotopaxi son una especie de bizcocho de sal redondo grande y se las encuentra en el barrio La Estación.

C

Efectivamente, hemos encontrado esta palabra, a veces con *h* inicial, otras sin ella, sin que nadie se comida en explicar el porqué de esta esquizofrenia.

Otro aspecto que resalta es el referente a los sonidos. Hemos puesto «hazhuzhas» en el título, pero el autor de la nota escribe «allullas» o «hallullas». La razón nos pertenece a los dos contendientes. La palabra, en su forma original, tiene doble *ll* y la letra *h*; pero el sonido de la *ll*, en el norte del país (donde está Latacunga), suena como «zh». El «gallo» de la zona austral, en cuanto migra a la zona centro norte, adquiere la personalidad de un «gazho», cambio que en nada afecta a su bien timbrado canto, porque «el que es buen gallo, en cualquier gallinero canta».

Este alimento fue conocido y elaborado desde hace siglos. Así, el franciscano fray Juan de Santa Gertrudis (1724-1799), nacido en Mallorca, llegó a América y escribió una crónica titulada *Maravillas de la naturaleza*. En ella encontramos la siguiente referencia, naturalmente está hablando de la región de Latacunga: «Yo al sexto día me partí, y habiendo ya cargado, me mandó el padre cura tres gallinas asadas, y una docena de allullas, que son unas tortas amasadas con manteca» (p. 201).

Así que hay «hallullas» y «allullas».

Intentemos desbrozar el campo. Y lo primero que debe hacerse es el asunto de la escritura.

En el *Diccionario* de la Real Academia Española y ASALE se encuentra lo siguiente:

hallulla. Del ár. hisp. allún <bollo de fiestas>, y este del hebr. *allāh* <torta de pan ácimo consumida en la Pascua>. 1. f. Pan que se cuece en rescoldo o en ladrillos o piedras muy calientes. 2. f. Bol., Chile y Ec. Pan de forma circular de masa relativamente delgada.

¡De modo que la escritura correcta ha sido con *h* inicial!

Quienes la escriben o escribieron sin *h* es porque no conocieron esta realidad lingüística y se dejaron embaucar por la ausencia sonora de esta letra. La *h* es

muda —se dice en términos populares—; pero, muda y todo, está presente. Tiene su honor (por la *h*) y su dignidad.

El otro asunto espinoso es el referente a la etimología.

El gran folklorista Paulo de Carvalho-Neto (1964), al tratar esta palabra, la despacha de un plumazo, sin ninguna consideración. ¡Y, además, vuelve a caer en la ausencia de la *h*! Esto es lo que dice:

allullas. Voz quichua. Galletas de manteca muy populares en Latacunga, al igual que los quesos de hoja.
Nuca llacta Latacunga,
Tierra de buenos cristianos,
Vende *allullas* y buenos quesos
A costeños y serranos.
(p. 83)

Y años más tarde, el lexicógrafo Carlos Joaquín Córdova, en su *Diccionario de ecuatorianismos* (1995), define esta palabra (con la reincidencia de la falta de *h*, aunque repara en la otra posibilidad) de este modo:

Allulla. Panecillo de sal con abundante grasa, de consistencia parecida a la galleta, pero más suave que esta (p. 66).

Y en cuanto a la etimología, Córdova se aleja del campo quichua y manifiesta lo siguiente:

Se cree que «allulla» es voz quichua. Nada más equivocado. También se escribe «hallulla». Etimológicamente procede del latín *foliola*, hojuela (p. 66).

Córdova ha dicho: «Nada más equivocado». Pues nosotros usamos la misma frase: «Nada más equivocado» que pensar que la «hallulla» provenga de *foliola*. En latín, la palabra *folia* produce, ya en español, «hoja»; en cambio *foliola*, que es un diminutivo, produce «hojuela». Nada más simple que esta verdad tan clara.



Hazhuzhas y quesos de hoja en Latacunga

El *Diccionario de americanismos*, obra de la ASALE (<https://www.asale.org/damer/>) nos ofrece un panorama que vuelve todavía más complicada la cuestión. Este lexicón plantea las dos formas de escritura y —lo que es peor— nos da una inquietante etimología:

hallulla. 1. f. *Ch.* Pan de forma circular de masa relativamente delgada, elaborado con manteca. 2. *Ec.* Pan salado, pequeño, redondo y de masa quebradiza, que tiene como ingredientes principales harina de trigo y manteca de cerdo. (*allulla*). 3. *Bo.* Pan de forma ligeramente alargada doblado en uno de los extremos, elaborado con harina de trigo mezclada con salvado. <https://www.asale.org/damer/hallulla>

Y ahora la versión sin *h*:

allulla. (Del aim. *jallulla*). 1. *Ec, Ch.* hallulla, pan salado. 2. f. *Bo:* O. obsol. Pan de forma ligeramente alargada doblado en uno de los extremos, elaborado con harina de trigo mezclada con salvado.

Nos parece que lo obvio era poner esta supuesta etimología con la entrada de «hallulla» y no de «allulla» Y aquí comienzan los problemas, porque en la lengua aymara, la palabra *jallu* significa lluvia.

Y de «jallulla» dice lo mismo. Ahora, la gran pregunta, ¿qué tiene que ver la lluvia con las «hazhuzhas»? La respuesta es simple: ¡Nada!

Y para acabar de rematar todo el embrollo, el *Diccionario de autoridades* (1726-1739) nos presenta la palabra «hallullo»:

hallullo. s. m. El pan que no está cocido en el horno, sino sobre la ceniza caliente, en cualquier hogar. Es voz de poco uso, y la trahe Nebrixa en su Vocabulario.

La citada obra de Nebrija es del año 1495, antes de que las «hazhuzhas» soñaran en la existencia de las tierras americanas. De modo que la forma original era «hallullo» y en América la hemos transformado en «hallulla».

¿Cómo nos explicamos este cambio?

Lo primero que se debe reconocer es que la «hallulla» aparece así en la zona andina. Lo segundo que planteamos, y esto ya en los terrenos de la hipótesis, es que en esta región es muy fuerte el influjo de la lengua quichua. Por lo tanto, creemos que el cambio de terminación se debió a la presencia del sufijo quichua *-lla*.

En este idioma, una de las formas de construir el diminutivo de sustantivos y adjetivos es agregar a la raíz, el sufijo *-lla*. Así, de *huahua* (niño o niña) se obtiene *huahualla*. De *mama*, tenemos *mamalla*.

Ahora bien, las «hallullas» son producidas en Latacunga, zona del país donde hay y hubo notable influjo del quichua, y donde la letra *ll* se convierte en *zh* o *sh* (recuerden lo del «gallo»), de modo que la consorte del «gasho» (o «gazho») es la «gashina» (o «gazhina»). Así que el sufijo *-lla* se vuelve *-sha* o *zha*.

Respecto de este elemento compositivo tenemos que, en *Huasipungo*, la novela de Jorge Icaza (1985), este

C

elemento ha sido muy mal comprendido y peor analizado. En la escena del lamento que hace Andrés Chili- quinga por la muerte de su esposa, la Cunshi, aparece lo siguiente:

—Ay Cunshi, sha.
—Ay bonita, sha.
—¿Quién ha de ver, pes, si gashinita está con güeybo? (p. 129)

Como se puede ver, el sufijo ha adquirido la mayoría de edad, se ha vuelto libre, como si se tratara de una palabra aparte. Ni el autor ni el editor se percataron de que la realidad es diferente.

La escritura correcta es:

—Ay Cunshisha (Cunshilla).
—Ay bonitcasha (Boniticalla).
Lo que se puede traducir como:
—Ay, Cunshicita.
—Ay bonitiquita.
Así, la escena tiene todo el sentido.

Referencias

• ASALE. *Diccionario de americanismos*. <https://www.asale.org/damer/>
• Carvalho-Neto, P. (1964). *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
• Córdova, C. J. (1995). *Diccionario de ecuatorianismos*. Universidad del Azuay.
• De Santa Gertrudis, J. *Maravillas de la naturaleza*. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054co-ll10/id/3878/>
• *Diccionario aymara-español*. https://www.google.com/search?q=Diccionario+aymara+espa%C3%B1ol&rlz=1C-1CHBD_esEC848EC848&oq=Diccionario+aymara+espa%C3%B1ol&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyCQgAEEUYORiABDIH-CAEQABiABDIICAIQABgWGB4yCAgDEAAYFhge0gEJMTUyNzdqMG03qAIHsAIB&sourceid=chrome&ie=UTF-8
• Icaza, J. (1985). *Huasipungo*. La Oveja Negra.
• Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>
• Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. <https://apps2.rae.es/DA.html>
• <https://www.goraymi.com/es-ec/cotopaxi/latacunga/gastronomias/hallullas-ecuador-a531f072i>

* **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

DOLORES J. TORRES: UNA MUJER EXTRAORDINARIA

Marco Tello*

● Segunda década del siglo XX! Aún se recordaba al coronel liberal Luis Vargas Torres, negándose a dar la espalda al pelotón, negándose a consentir que lo vendaran. La noche anterior, había rehusado el consejo de fugar, de pedir indulto, de recibir asistencia religiosa. En pocos minutos, moriría en posición de firmes, la mirada al frente, retando a los verdugos. La plaza principal se había llenado de gente a la espera del terrible espectáculo. Los escolares habían sido ubicados por sus maestros en los montones de tierra extraídos para cimentar la nueva catedral. No olvidarán, por encima de la fusilería, cómo muere un impío. A poco, llovieron los disparos. El cuerpo sangrante rebotaba sobre el piso y la campanilla anunciaba el momento culminante de la santa misa en la catedral vieja. Era domingo, 20 de marzo de 1887. El ajusticiado tenía 27 años.

En otra estampa, las jóvenes rememoraban su participación en la heroica jornada que protagonizaron las mujeres, a finales del siglo XIX, para resistir a las tropas alfaristas. Armadas a su modo, recorrían las calles vivando a la Virgen María. Tal vez habrían integrado la oleada femenina que, al grito de ¡Muchachas, al puñal!, obligó a los soldados liberales a refugiarse en la catedral en construcción para huir de la inesperada furia bíblica.

Aún estaba fresca en la memoria la entrada del viejo caudillo liberal el 23 de agosto de 1896. Sofocada

C



Retrato fotográfico de Dolores J. Torres por Manuel de Jesús Serrano, mayo de 1942. Colección: Felipe Díaz Heredia



Dolores J. Torres con sus alumnas de la escuela «Tres de Noviembre», c. 1944. Colección: Felipe Díaz Heredia

la resistencia, pernoctó victorioso en el colegio de los Sagrados Corazones, donde recibió a una comisión de notables, presidida por la bandera blanca, atada a un chaguarquero —cuenta Antonio Lloret Bastidas— que ofreció al triunfador la capitulación de la ciudad y le solicitó amnistía. Alfaro la concedió antes de avanzar hasta la gobernación. Allí se hospedó varios días para establecer el nuevo orden, procurando responder a la expectativa ciudadana. Esto le ganó buena acogida. Las relaciones habrían sido duraderas, si no hubiera nombrado como primera autoridad militar del Azuay al coronel Manuel Antonio Franco. Violento, prepotente, juzgó y sojuzgó, ofendió, persiguió, abofeteó. La indignación inicial contra el liberalismo volvió a inflamarse, sofocando las expectativas.

Persistía el repudio en la segunda década del siglo XX. La oratoria clerical y la virulencia periodística exacerbaban a la población. Entre 1915 y 1924 circuló *El Progreso*, diario fundado para combatir al liberalismo. Tal era la atmósfera social en que se inició en el magisterio una joven de dieciocho años de edad, Dolores Josefina Torres Andrade, mejor conocida como Dolores J. Torres. Había cursado la primaria en la Escuela Central de las Hermanas de la Caridad; la secundaria, en

el Colegio de las Marianitas. Era la educación indicada para formar a la mujer en su desempeño como ama de casa, sin más opciones que el matrimonio o el convento.

En 1915 fue profesora auxiliar en la Escuela Central; pero tuvo que ir a Quito, en 1917, becada para perfeccionarse de maestra en el Instituto Normal «Manuela Cañizares». Retornó con el título de Preceptora Normalista, despertando temor en quienes dudaban de la formación en un centro educativo de inspiración liberal. Sin embargo, en febrero de 1919 se fundó la Escuela Fiscal de Niñas «Tres de Noviembre» y fue nombrada directora en razón de sus méritos, pues la primera normalista cuencana estaba preparada para asumir tal responsabilidad. Con cuatro profesoras y siete alumnas nació el plantel, a pesar del repudio conservador, rayano en el escarnio.

Hay episodios que revelan ese rechazo. Acompañada de una alumna, solía caminar airoso, indiferente al ataque de los perros azuzados a su paso. Le lanzaban piedras, y seguía impertérrita. No la doblegaban los bacines vaciados sobre ella desde los balcones; ignoraba a quienes creían ofenderla con el grito de «¡laica!». Siempre sonriente, los ojos penetrantes, los rasgos enérgicos, el rostro apacible, caminaba.

C

Pero aquí interesa su protagonismo en la orientación pedagógica hacia el cambio de actitud en maestros, alumnos y la sociedad entera, remplazando el caduco sistema de enseñanza por métodos modernos. Samuel F. Cisneros ofrece al respecto una amplia documentación. Creía ella que el buen trato debe llevar a la alumna a sentirse en la escuela como en su segundo hogar. No la simple teoría, no la memorización, no el libro de texto, a menudo incomprensible para una escolar. Lo formativo está en la práctica y su aplicación en clase y fuera de ella. El recreo no es descanso para el profesor, sino ejercicio de confraternidad, de solidaridad. Introdujo las revistas de gimnasia y las salidas fuera de la escuela a fin de que las niñas conozcan el entorno y aprendan a observar la realidad. Visitaban monumentos y mercados, guiadas por la profesora de grado. Pero las innovaciones le valían a la crítica conservadora para insistir en la clausura del plantel.

Sin prestar oídos a la diatriba, halló el modo de dotar a la naciente escuela de himno y de bandera; al alumnado, de uniforme, si los padres no lo podían sufragar. Con denodado esfuerzo de cada integrante del plantel, todo lo consiguió. Muy pronto, las niñas de la «Tres de Noviembre» lucían orgullosas el uniforme impecable: blusa blanca y falda roja. Andando el tiempo, la escuela dispuso de medios que le infundían dinamismo y vida: huerto escolar, biblioteca, archivo, almacén, banco escolar. Se financiaban horas sociales, fiestas navideñas con entrega de juguetes, galletas, caramelos, a todas las alumnas; de útiles escolares y uniformes a las niñas de hogares pobres. La escuela se convertía en modelo educativo para Cuenca y el país.

Ofrecer buena formación hasta que la alumna investigue y resuelva los problemas por sí sola, exigía a la maestra —además de vocación— actualizarse en las nuevas corrientes pedagógicas y aplicarlas en la escuela, según las condiciones existentes. Con este fin,

maduró la iniciativa de establecer, entre 1919 y 1921, antes de que en Cuenca se crearan los colegios normales, el Ateneo Pedagógico del Azuay, la Liga Pedagógica del Azuay, donde se motivaba no solo al personal docente de la escuela, sino a los maestros de la provincia.

No era abjuración de principios ni ardid para acallar la acusación de atea. Sus propias convicciones le llevaron a equilibrar el respeto a la tradición católica imperante y los ideales del laicismo. Asumió la responsabilidad de proporcionar instrucción religiosa a las niñas, motivándolas para los rituales y preceptos. Cientos de alumnas llenaban frecuentemente el templo, en compañía de la directora y las docentes.

¿Qué más quedaba por hacer? Pues, impulsar la creación de un colegio fiscal de señoritas. Cuando la aspiración se hizo realidad, fue nombrada, en 1945, profesora y rectora del naciente Colegio «Manuela Garaicoa de Calderón», sin apartarla de la escuela.

Desde luego, no anduvo sola. Sus compañeras le prestaban apoyo incondicional. Las autoridades locales, nacionales y los padres de familia la respaldaban. Daniel Córdova Toral y Andrés F. Córdova se mantuvieron siempre de su lado. Desde un principio logró entablar vínculos con la Escuela Fiscal de Varones «Luis Cordero», fundada un par de años antes que la «Tres de Noviembre», y dirigida por Carlos Cueva Tamariz.

Pero el 22 de noviembre de 1955, una grave enfermedad segó la vida de esta mujer extraordinaria. Tres meses antes había cumplido 58 años de edad. En la «Tres de Noviembre» se levantó la capilla ardiente, en medio de la consternación del magisterio y de todos los sectores sociales. Las niñas de la escuela en caravanas; las exalumnas turnándose para llevar en hombros los despojos mortales, llegó Dolores J. Torres a su último destino. Cuenca lució enlutada.~

* **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.

LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

LA AMISTAD, EL OTRO ARCHIPIÉLAGO DE EFRAÍN JARA IDROVO

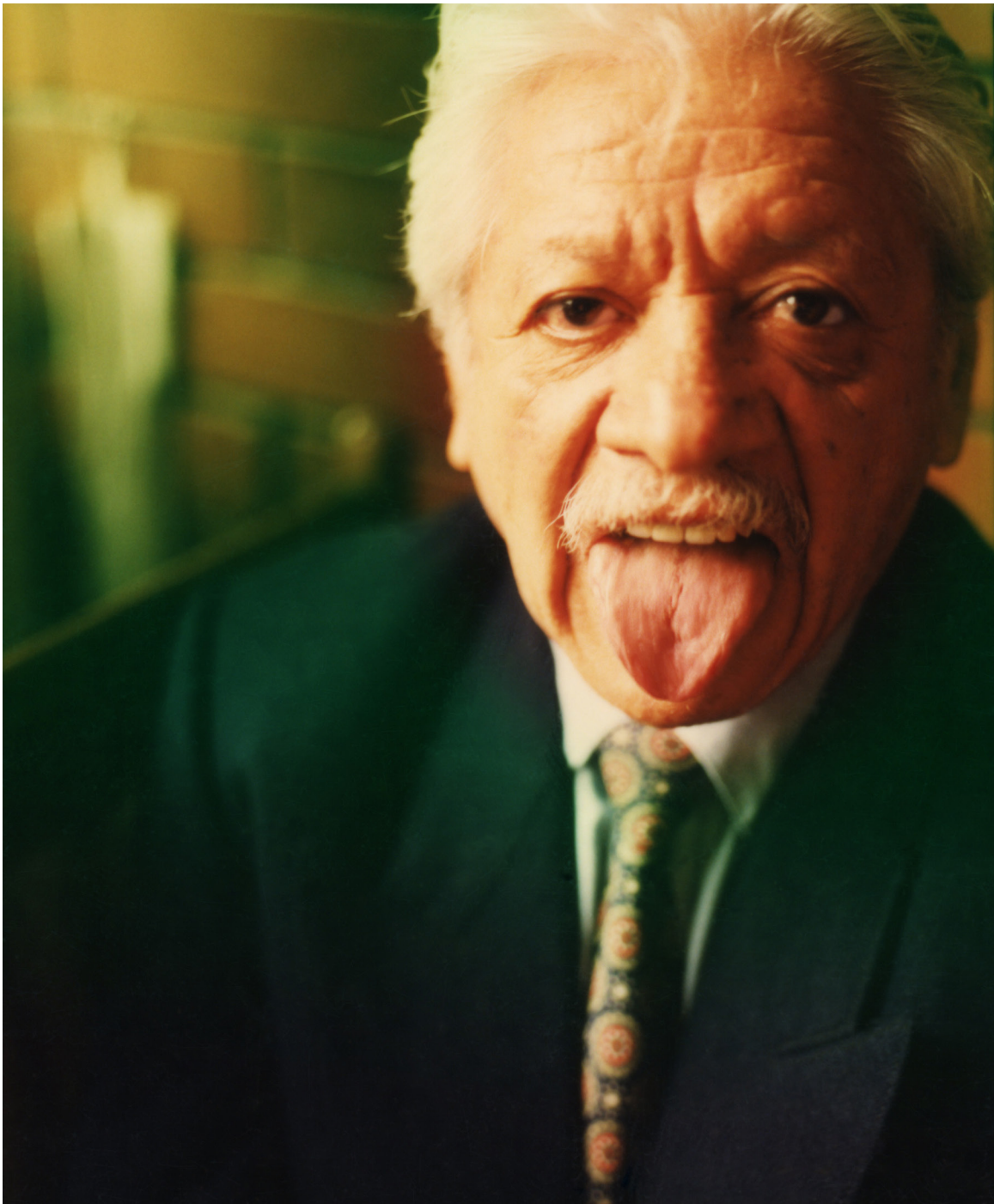
Guillermo Gomezjurado*

Vista en conjunto, la poesía de Efraín Jara Idrovo (1926-2018) puede leerse como un trayecto abierto bajo la mirada —acechante e ineludible— de la muerte; es, pues, la conciencia de que «consumarse equivale a consumirse» la que mueve al poeta a afirmar, en el fulgor, la existencia, y a intentar una obra que se configure a la manera de un destino o un rostro.

Relacionadas con esta convicción de herencia existencialista aparecen en sus poemas la inquisitiva preocupación del poeta por las evidencias del mundo, su inquietud por el tiempo, las certezas sobre la intensidad y evanescencia del presente, su apuesta por la celebración de los instantes y del erotismo como formas de afirmar y acrecentar la vida. Todos estos temas, vale decirlo, mantienen diálogo a lo largo de los años en la obra de Jara, se diferencian en su repetición, se interpelan o complementan en sus variaciones, generan saltos o divergencias a veces drásticas en cuanto al modo en que se concibe la mirada, el mundo, el poema.

A este movimiento de ida y vuelta hay que añadir que gran parte de su obra se mantiene en el «limbo de la ineditez» por un tiempo considerable, los borradores dispuestos a escrutinio permanente, conformando en secreto, aquello que Jara, en sus «Confidencias preliminares» a *El mundo de las evidencias*, llamó un

L



Retrato fotográfico de Efraín Jara por Bruno Roy, 1998

«magma en expansión, anhelante de forma» en el que es posible suponer el constante contacto de los distintos materiales.¹

Tener en cuenta lo anterior permite apreciar, en el ya señalado pliegue y despliegue de ciertos asuntos en la obra de Jara, una remarcable insistencia, tanto por afinar el sentido que los poemas generan en su roce o refracción, como por ajustar el modo en que esa fricción de textos, saca chispa, alumbra el perfil erguido del poeta. Es lícito, pues, ver en ese movimiento de obstinación del escritor cuencano algo del tacto instaurativo de la anáfora, esa figura en la que el filósofo Étienne Souriau, como lo recuerda David Lapoujade, vio el «proceso de determinación de un ser por un acrecentamiento continuo de realidad», y que va dibujando, con la terquedad de la ola que vuelve sobre la costa, la fisonomía de una literatura personal.

Para percibir ese continuo anafórico, quizá no haya atajos y se deba recorrer la obra, observando los rasgos con que se va definiendo la escritura de Jara, si bien es cierto que se puede encontrar en algunos momentos de su poesía —en «El almuerzo del solitario», por mencionar uno— testimonios de esa labor por la cual el poeta, al pulir «su poema se edifica a sí mismo, de tal manera que el producto final es, a la vez, el poema y la propia subjetividad», como anota María Augusta Vintimilla.

Qué mejor momento para emprender tal recorrido que la publicación de sus *Obras reunidas* (2024), que juntan su poesía (tomo I), parte de sus ensayos, discursos y correspondencia (tomo II), un conjunto de entrevistas y un expediente crítico sobre su obra (tomo III), cada volumen muy bien editado e introducido por un crítico distinto —María Augusta Vintimilla, Cristóbal Zapata y Manuel Villavicencio, respectivamente—. Con la aparición de estos tomos, no solo se ratifica en Jara la figura de un poeta lúcido, obstinado y vitalista, sino que

esta se amplía en distintos registros y modulaciones, al tiempo que permite nuevas posibilidades de lectura de su literatura.

Uno de los asuntos que adquiere una visibilidad mayor con la publicación de estas *Obras* es el de la amistad y la relación que esta mantiene con la soledad instaurada por el poeta; para abordarlo, así sea brevemente, quizá lo mejor sea remitirse al momento en que el poeta hace de las Galápagos un mito personal y emprende ahí la invención de su soledad. Esto, pese a que desde muy joven Jara participó de forma activa en el espacio cultural cuencano, vinculado al grupo Elan, colectivo de poetas, que «adscribían a la izquierda y al sueño de la revolución proletaria», como lo señala Cristóbal Zapata en su ensayo introductorio al segundo volumen, y al semanario *La Escoba*, publicación que «aglutinó a intelectuales de diversa tendencia política pero hermanados por un corrosivo sentido del humor que ventiló la opresiva atmósfera que imponía las buenas costumbres y la Diócesis local», en palabras de Zapata.

La decisión de señalar en la experiencia del poeta en las Galápagos un *comienzo* para su obra no es, con todo, nueva ni gratuita. Es la postura que ha tomado el mismo autor y gran parte de su crítica, pues es aquí donde Jara define una cosmovisión particular, funda una poética y marca su incursión en el espacio de la literatura ecuatoriana, de un modo singular, que se distancia de las búsquedas de un origen común, tan caras a escritores como Benjamín Carrión, César Dávila o Jorge Enrique Adoum. Vale recordar lo que manifiesta Iván Carvajal sobre este punto:

[Si] para buena parte de sus contemporáneos fue necesario construir mitos historicistas como horizonte de su fabulación poética [...], con el propósito de configurar un sustrato ideológico en el que pudiese inscribirse el origen de la «nación» [...], en la mitología personal de Jara Idrovo, por el contrario, las islas son el lugar donde se conquista y afirma la singularidad, el ámbito de confrontación entre un hombre, el poeta, y las fuerzas cósmicas.

La soledad radical, la búsqueda de un origen común, la distancia de las búsquedas de un origen común, tan caras a escritores como Benjamín Carrión, César Dávila o Jorge Enrique Adoum. Vale recordar lo que manifiesta Iván Carvajal sobre este punto:

Esto, que señala Carvajal, no significa, como lo puntualiza Vintimilla, postular la desvinculación radical de Jara «con respecto al movimiento poético ecuatoriano [...]; significa solamente que su modo de inscribirse en él es otro».

Pues bien, en ese *otro modo* propuesto por el poeta se dibuja una fuga de las tentativas de configuración de una cultura nacional, una apuesta por la soledad radical y una forma diferente de vincularse con los otros, que no apela ni a mitos, ni a una historia común, ni a un compromiso político —pese a la marcada posición de izquierda que Jara mantendrá a lo largo de su vida—. Esta forma se acerca, más bien, a la que propone Peter Pál Pelbart, en su *Filosofía de la deserción*, donde defiende una comunidad hecha «a contramano del sueño de fusión [...], hecha de interrupción, fragmentación, suspenso [...], hecha de seres singulares y sus encuentros».

En Jara, esta forma de vincularse con los demás, que se fundamenta en una soledad radical, se encuentra enunciada en un poema, fechado en 1969, donde dice: «Astro solitario, / ardí en el firmamento de la necesidad. / Pero girar absorto en mi órbita hizo posible / el deslumbrante equilibrio de las constelaciones»; y volverá a evidenciarse luego en algunos momentos de su poesía, o en una de sus cartas tardías —de 1996—, donde el poeta regresa a este asunto con mayor amplitud y claridad:

El ahondamiento en mi desolación me remuneró con la certeza de que la soledad no entraña enquistamiento [...]. Estar solo implica, más bien, permanecer conectado con los otros por lo profundo [...].

El ensimismamiento [...] me gratificó también con la persuasión de que la soledad, en cuanto manifestación de nuestra plenitud interior, deviene modalidad señera de devoción por nuestro ser [...]. Por eso, sin renunciar a nuestra radical soledad, podemos abrirnos como una corola ávida de incitaciones fecundantes a los reclamos del amor [...].

...el amor deja intacta nuestra soledad; cuando amamos no nos salimos de ella, nos desbordamos pero reingresamos a la soledad el exceso confiado generosamente al ser querido y así nos reafirmamos en el voluntario confinamiento. En el amor, lo mismo que dos círculos concéntricos de distinto diámetro, en torno a un eje único, dos seres giran al unísono sin interferirse, cada cual con su propia velocidad.

Como puede verse, y pese a que aquí Jara se refiere a la relación entre la soledad del escritor y el amor, este fragmento sirve para explicar el vínculo que le interesa construir al poeta con quien quiere y aprecia: uno que no lo obligue a renunciar ni a su soledad radical ni a las aperturas del ser hacia el otro y lo que le rodea.

Una primera tentativa de constelarse con los otros puede hallarse en la correspondencia que Jara lleva en las Galápagos, entre 1954 y 1958. Leyéndola, se puede descubrir en algunas de sus características —su altura reflexiva, su insistencia introspectiva, la belleza y pulcritud de su prosa, su contenido mismo—, indicativos, no solo de la seriedad con que su autor asume sus búsquedas vitales, sino de lo que esas exploraciones significan con respecto a su manera de estar en el mundo y de encontrarse con sus semejantes. Vista así, la «correspondencia insular» es un ejercicio por el cual el poeta intenta *decirse y explicarse* con claridad y rigor a sus destinatarios, sin hacer concesiones ni renunciar a aquello en torno a lo cual orbita y rumia, con el resultado frecuente y asaz paradójico, de perder de vista al interlocutor.

El asunto de la amistad en la obra de Jara prosigue esa búsqueda, planteándose, desde un principio, como resultado de la afirmación del poeta en el propio ser y una posibilidad de apertura y desborde hacia el otro, sin perder de vista el recorrido propio.

Aunque ya existan indicios de la importancia que tiene la amistad para Jara —por las dedicatorias en poemas como «Vida interior del árbol» (a Luis Molinari, «gran pintor y amigo entrañable»)—, la aparición de este vínculo, en tanto tema, es tardía en su obra, pues recién sale a flote con *in memorian* (1980), reaparece en un pasaje de *Alguien dispone de su muerte* (1988) y cobra

¹ La publicación del grueso de la obra de Jara, tal y como la leemos ahora, se da en pocos años, entre 1973, cuando aparece *Dos poemas*, y 1980, año en que se publica *in memorian* y *El mundo de las evidencias*, libro que recoge su producción poética (re)elaborada entre 1945 y 1970. En el interín, a lo largo de la década del setenta, Jara publicó «El almuerzo del solitario» y *sollozo por pedro jara*.



Efraín Jara Idrovo. *Obra reunida (Tomo I). Poesía*. Edición de María Augusta Vintimilla, Universidad de Cuenca-Dirección Municipal de Cultura, Cuenca, 2024

L

centralidad en textos posteriores, como «recordando a Manuel Muñoz» (1993), «Evocación a Alfonso Carrasco Vintimilla» (1993) y «Homenaje póstumo a Patricio Muñoz Vega», este último, inédito hasta ahora.

Piezas otoñales, en todos estos textos aparece un poeta comprometido con el recuento de una amistad, ese ejercicio por el cual, como ya advierte el propio Jara en su homenaje póstumo al arquitecto y pintor Patricio Muñoz, se trae al que ha partido como «una presencia aparente, ficcional, que no es en realidad presencia, sino ausencia invocada y convocada» por la memoria. Y lo hace describiéndolo en los rasgos que provocan su simpatía:

La ausencia definitiva, resuelta en entrañable presencia espectral, imaginativa por obra de la memoria, nos permite rescatar el centelleo lunar de la melena revuelta o de la barba espesa de Patricio Muñoz; la carcajada resonante acompañada del extremado entrecerrar de los ojos, un sí es no de timidez superado por la reciedumbre de la voz, cuando convenía defender sus convicciones.

Obviamente, estos homenajes póstumos también presentan diferencias, apuntan a distintos tipos de amistad. Así tenemos que el poema «recordando a Manuel Muñoz» y la «Evocación a Alfonso Carrasco Vintimilla» son tributos dedicados a colegas muy cercanos al poeta —el primero, uno de sus maestros, escritor admirado; el segundo, el brillante discípulo, crítico y académico, que parte antes de tiempo—; mientras *in memorian* y «Homenaje póstumo a Patricio Muñoz», son ofrecidos a amigos con los que el poeta no comparte ni proyectos comunes ni afinidad profesional, por lo que se acentúa en ellos la consideración aristotélica de que la amistad es aquella relación que mantenemos con otro, sin un fin práctico ni otro interés ni finalidad que el de la misma amistad.

El caso de *Alguien dispone de su muerte* difiere de los anteriores, pues en él, Jara dicta su testamento poético y vital, y anticipa su propia partida. Es en ese contexto que enumera a sus amigos de cabecera —Joaquín Zamora, Eugenio Moreno, José Serrano González, nuevamente Luis Vega—, para reconocer en ellos a los

«únicos que no me defraudaron / que no me abandonaron en el aciago / callejón de las enfermedades y fracasos», y a enunciar aquella certeza bastante conocida para los lectores de Jara: «¡ah el buen amigo es como un segundo corazón / o una tercera mano!».

Sea como sea, en todos estos escritos, Jara evoca a una serie de individuos de excepción y logra celebrar un vínculo que, para el poeta, siempre tiene algo de sorpresivo y misterioso, no explicable del todo ni por un cierto *ethos* compartido con los amigos —erguidos, ajenos a las «buenas» costumbres cuencanas, fieles a sus propios principios y a su soledad—, ni por la evidente admiración y cariño que les prodigó, por lo que se colige de la lectura de estos textos.

Con esto dicho, quizá sea oportuno detenerse un momento sobre unos cuantos pasajes de la poesía de Jara para constatar el brillo que este vínculo tiene en su obra. Tomemos, primero, uno de *in memorian* —dedicado al empresario Luis Vega—, el libro que evidencia con mayor claridad el misterio y esplendor que tiene la amistad para Jara. Para hacerlo, vale la pena recordar, al menos, que el poema da cuenta, como lo resume María Rosa Crespo, de dos «existencias distintas alimentadas, la una por las aguas agrias de la soledad, y la otra por la corriente subterránea de la estirpe, unidas transitoriamente, más que juntas, recíprocas, en la fugacidad reverberante de los instantes compartidos». Escribe Jara en *in memorian*:

¿cuándo tú o yo / soledades estelares / acompañamos nuestra erranza en un solo rumor? / ¿cuándo tú o yo / árboles distantes / nos sentimos de pronto comunicados por las raíces? [...]

ah dando imprevisible de los designios / inescrutable coincidencia de las luces de dos trenes / que se cruzan en direcciones contrarias / bajo la lejana luz de las estrellas / ¡una sola vez! / ¡para jamás y nunca!

Como notará el lector, en estos versos resuenan algunas ideas del poeta ya comentadas antes. Por ejemplo, aquella de que dos seres solitarios, cada uno en su sitio —en el poema «árboles distantes»—, se comunican

por lo profundo, a través de las raíces. O la de que dos amigos que se acompañan son «soledades estelares» que acompasan por un segundo su ritmo, como en un eclipse, siguiendo su propio recorrido y velocidad. Finalmente, la comparación que presenta el encuentro de los amigos a través del fugaz cruce de luces de dos trenes que van en direcciones contrarias es más novedosa, pero sigue la misma línea. En todos estos casos, sin embargo, las variaciones insisten en el encuentro de los amigos y en una relación que no busca la fusión —aunque a veces los implicados así lo sientan—, sino que se produce y gravita en torno a la distancia, permitiendo que cada individuo se mantenga en su propia soledad.

Ese vínculo solo es posible en el ejercicio mismo de la amistad y se alimenta de momentos concretos, compartidos, que se desarrollan al margen de la rutina. La amistad, en ese sentido, abre un paréntesis en el discurrir cotidiano e impone su propio tono y velocidad, demarcando una estancia para los goces sencillos —«una partida de naipes en que no se gana dinero / sino una flecha de exultación» (*in memorian*)—, los excesos —«por las noches / en galerías de espejos empañados / por la transpiración de tigres de la lascivia [...] / en este punto efraín ¿qué dices una hembra?» (*in memorian*)—, o el placer de la conversación —«explícales [a los amigos, le encarga el poeta a su esposa, al anticipar su muerte] que me habría gustado compartir / más botellas y confidencias / en interminables noches de efusión» (*Alguien dispone de su muerte*)—.

En ese sentido, bien puede decirse que la amistad —como en otros poemas, el erotismo, aunque de otra manera y con otra intensidad— se configura como una línea de fuga de los trabajos y los días, un vínculo que les permite a los implicados acrecentar la vida:

oh días gozosos de la fraternidad / días llameantes y dilatados / cuando arrastrados por las aguas del mismo torrente / fuimos pulidos como guijarros gemelos /

días en que aprendimos a desmorir / en que más que juntos / recíprocos / nos instalábamos a no recelar / sino a estar / acrecentándonos pausadamente desde adentro / como las esclavinas de néctar de las cebollas /

semanas / días / años / saltando como niños sobre las hogueras de la intensidad (*in memorian*)

Un diferente tono, una amistad distinta, pueden encontrarse en «recordando a Manuel Muñoz», poema en el que se pasa revista a los últimos días del autor de *Cuentos morlacos*, uno de los maestros de Jara. Bajo la mirada cariñosa y conmovida del poeta, Muñoz aparece aquí como un viejo estoico, solitario y libre, que ha sabido habitar con frugalidad y sencillez en esta Cuenca perdida en los Andes:

recuerdo aquellas habitaciones provisorias / signadas por la pobreza y la desolación [...] / recuerdo aquellas facciones tuyas / talladas por la soberbia y la adversidad / el pelo rubio y revuelto / las cejas erizadas / como cercas de maguey / el azul desaforado y agresivo de tus ojos [...]

ihabitación y rostros feroces de asceta! / al abrir / y verte sentado sobre el lecho / uno pensaba de inmediato / en la soledad altanera e indomable del halcón.

Casi no hay que decirlo: al poeta, Muñoz le resulta una presencia próxima y virtuosa, en la que reconoce con ímpetu la fidelidad a una vocación y a una forma de vida, algo que se hace aún más notorio en versos como estos:

celebro tu acometiva integridad / (ni a ti / ni a César Dávila Andrade / ni a mí / nos hipotecaron con reconocimientos académicos / con acuerdos municipales / medallitas y otras zarandajas) /

celebro tu grandeza y contradictoria disposición / para aceptar tu destino / no como gran piedra / que sella la tumba de la fatalidad / sino como aceleración libre y fervorosamente / intensificada hasta el vértigo y la aniquilación [...]

celebro también tu hombría / tu entereza para resistir / a lo largo de tu sobrecogedora existencia / la corriente de alta tensión de la soledad / que te

L



Efraín Jara Idrovo. *Obra reunida (Tomo II). Ensayos, discursos y correspondencia*. Edición de Cristóbal Zapata, Universidad de Cuenca-Dirección Municipal de Cultura, Cuenca, 2024



Efraín Jara Idrovo. *Obra reunida (Tomo III). Entrevistas y expediente crítico*. Edición de Manuel Villavicencio, Universidad de Cuenca-Dirección Municipal de Cultura, Cuenca, 2024

L

tornó luminoso igual que un faro («recordando a Manuel Muñoz»).

De este fragmento, hay un elemento que resulta importante subrayar, pese a que se aleje un tanto del asunto de la amistad; nos referimos a la curiosa y breve lista de escritores que aparece en el poema —Manuel Muñoz, César Dávila Andrade, el propio Jara—.

Por el profundo reconocimiento que implica, una enumeración de este tipo siempre resulta significativa, pero lo es aún más si aparece en un texto donde el poeta celebra en la figura de un escritor un *ethos* específico, en cierta medida ejemplar. Resulta factible, pues, ver en tal lista una nueva constelación propuesta por Jara, en este caso, una mínima y dilatada en el tiempo, de escritores solitarios como estrellas, irreverentes y proscritos, muy diferentes entre sí, en la que Jara se reconoce y por la que toma partido —en oposición, tal vez, a la hermandad de poetas cuencanos coronados (con Remigio Crespo a la cabeza), «nobles», acordes a la moral dominante, aceptados y aceptables para la sociedad, que tanto criticó Jara en su juventud—.

Con lo dicho, se obtienen tres formas en las que Jara busca relacionarse con los otros: la correspondencia insular; el tema de la amistad, presente en poemas y tributos póstumos y, finalmente, la de una comunidad imaginada de escritores cuencanos que se batieron en soledad, presente en el último fragmento citado. En todos estos casos, como se ha anotado ya varias veces, las constelaciones se ordenan a partir de individuos absortos en su propia soledad y la amistad solo es posible entre solitarios distantes, que se comunican a la distancia, a través de lo profundo.

En todos estos casos, además, la amistad se configura como una línea constante —aunque de aparición algo tardía— en la obra de Jara, ese diamante solitario donde se refleja el rostro del poeta. No es de extrañar, en consecuencia, que la amistad aparezca como un terreno privilegiado por Jara para acrecentar la existencia y celebrar los instantes, un vínculo espléndido y algo misterioso en el que se refractan la inquisitiva preocupación del poeta por el paso del tiempo, las certezas sobre la intensidad y evanescencia del presente o «los oscuros resplandores de la muerte».

Referencias

- Carvajal, I. (2005). *A la zaga del animal imposible*. Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Crespo, M. R. (2017). *Estudios literarios y culturales*. Universidad de Cuenca.
- Jara Idrovo, E. (2025). «Presentación de la segunda parte de *Memorias de un cirujano*». En Emiliano Crespo, *Memorias de un cirujano*. Universidad del Azuay.
- Jara Idrovo, E. (2024a). *Poesía*. Universidad de Cuenca.
- Jara Idrovo, E. (2024b). *Ensayos, discursos y correspondencia*. Universidad de Cuenca.
- Jara Idrovo, E. (2024c). *Entrevistas y expediente crítico*. Universidad de Cuenca.
- Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Cactus.
- Pelbart, P. P. (2009). *Filosofía de la deserción*. Tinta Limón.
- Vintimilla, M. A. (1999). *El tiempo, la muerte, la memoria*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Zapata, C. (2024). «El orden y la forma: los ensayos, la gestión cultural y las cartas de Efraín Jara». En Efraín Jara Idrovo, *Ensayos, discursos y correspondencia*. Universidad de Cuenca.

* **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. Actualmente se desempeña como bibliotecario en la Universidad Católica de Cuenca.



«PARA QUE SE IMPONGA EL POEMA Y NO LA EMOCIÓN, ES NECESARIO UN CIERTO DISTANCIAMIENTO»

[ENTREVISTA CON EL POETA IVÁN CARVAJAL]

Miércoles 19 de marzo de 2025, 16:00
Bar-restaurant Madame, Benigno Malo y Bolívar, Cuenca

Iván Carvajal es una de las voces centrales de la poesía ecuatoriana de entresiglos. A su visita a Cuenca nos citamos en el bar-restaurant Madame, el palaciego edificio decorado al estilo de un salón europeo del siglo XIX, con su profusión de muebles y cortinajes vintage, y un hermoso balcón que da al Parque Calderón. El diseño del edificio, de marcada influencia francesa, construido entre 1898 y 1907, se atribuye al redentorista alemán Juan Bautista Stiehle, el mismo sacerdote-arquitecto que proyectó la Catedral Nueva, unos metros más allá. Antes de que el viento arree nos sentamos en la mesita esquinera del balcón que da a la tarde bulluciosa, luego recorremos otras mesas, hasta ganar una hermosa ventana donde la conversación se dilata entre los rayos de luz que se cuelan por los pliegues barrocos de la cortina. Sabiente, agudo, afectuoso, risueño, el poeta corre el velo de su memoria.

IVÁN EN MICRO

Iván Carvajal (San Gabriel, Carchi, 1948). Poeta, ensayista y catedrático universitario. Estudió Filosofía en la Universidad Central del Ecuador y en la Pontificia Universidad Católica de Ecuador (PUCE), donde se doctoró. Durante cuatro décadas fue catedrático en varias universidades ecuatorianas, entre ellas, la Universidad de Cuenca, la Universidad Central y la PUCE. Fue miembro del Frente Cultural (Quito) y de los consejos de redacción de sus revistas *Pro-Contra* y *La Bufanda del Sol* (1969-1977). Dirigió la revista *País Secreto* y la Corporación Cultural «Orogenia» (2000-2005). Participó en la revista *Trashumante* en sus dos épocas (2010; 2017-2020). Fue columnista de los periódicos quiteños *Hoy* (1999-2001) y *El Comercio* (2010-2013). Recibió el Premio Nacional de Literatura «Aurelio Espinosa Pólit» por su libro *Parajes* (1983) y la mención especial del concurso de poesía de la revista *Plural* de México, por *Los amantes de Sumpa* (1983). Es, además, autor de los poemarios: *Poemas de un mal tiempo para la lírica*, *Del avatar*, *En los labios / la celada*, *Ópera*, *Inventando a Lennon*, *La ofrenda del cerezo*, *La casa del furor* y *Siempre todavía*. Y de los libros de ensayo: *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX* (2005) y *Trasiegos* (2017). Por el conjunto de su actividad intelectual le fue concedido el Premio a las Libertades «Juan Montalvo», creado por la Asociación Ecuatoriana de Editores de Periódicos en 2013.

CO: Iván, naciste en San Gabriel, Carchi, un lugar definitivamente recóndito. ¿Fue tu nacimiento un mero azar del itinerario de tu padre o tiene algún significado familiar? ¿Cómo fue tu infancia? ¿Tuviste una infancia «gabrielina» antes de trasladarte a Quito?

IC: Es, como siempre, el resultado del azaroso encuentro de un padre y una madre. Ambos eran maestros; mi madre era maestra rural, y mi padre, originario de San Gabriel, se encontró con ella en Alausí mientras desempeñaban sus funciones dentro del sistema educativo. Se conocieron allí y vinieron a Cuenca. Un año antes de que yo nazca había nacido mi hermana mayor que, desgraciadamente, falleció muy temprano. Siempre digo que debo haber sido concebido en Cuenca. Luego

se trasladaron a San Gabriel, donde mi padre encontró mejores condiciones laborales, y allí nació. Pero cinco o seis meses después, se mudaron a Quito, donde he vivido la mayor parte de mi vida.

Mi vida transcurrió en Quito, hasta los 24 años, cuando salí de la casa paterna. Pasé todos esos años en el barrio de San Juan, específicamente en la calle Nueva York.

CO: Durante cuatro décadas fuiste catedrático en varias universidades ecuatorianas, como la Universidad de Cuenca y la Universidad Central. Cuéntame un poco sobre tu experiencia en Cuenca durante ese tiempo

IC: Llegué a Cuenca en 1975. No era la primera vez que visitaba la ciudad; ya había estado en un paseo escolar de fin de secundaria y en un par de ocasiones antes de mudarme definitivamente. Mi llegada a Cuenca tiene una anécdota cómica: había salido de la Universidad Central con mi título de licenciatura y trabajé primero en Babahoyo, luego en un lugar entre Babahoyo y Guayaquil. Durante ese tiempo participé en un concurso de cátedra en Sociología en la Universidad Central, que gané, pero por una serie de complicaciones típicas del ámbito universitario no pude ocupar el puesto y continué mi trayectoria en Guayaquil.

Siempre he tenido dificultades para adaptarme a la Costa. Aunque el mar me atrae, vivir en Babahoyo y Guayaquil fue una experiencia adversa para mí. En mi adolescencia solía ir de vacaciones a la finca de un tío en la zona de Quevedo, donde exploraba los ríos y la selva que estaba siendo destruida en esos años. Esa experiencia se refleja en mi poema «In partibus infidelium», que expresa la sensación de un mundo ajeno y violento.

Un día decidí que necesitaba huir de esa situación. Renuncié a mi trabajo, junté mis ahorros y planeaba hacer lo que luego hizo un amigo: irme a Barcelona.

Pero no tenía suficiente dinero, ni siquiera para el pasaje, así que terminé viniendo a Cuenca. Fue una especie de huida interna. Al salir del hotel, al segundo día, me encontré con un querido amigo, Gerardo Venegas, quien se hallaba organizando la carrera de Sociología en la Universidad de Cuenca, con la participación de algunos profesores de Quito y otros de fuera, incluidos profesores chilenos y una profesora argentina.

E

Estuve alrededor de un año y medio viviendo en la casa de Atala Jaramillo, que era entonces la esposa de Efraín Jara, lo que me permitió tener una estrecha relación con la familia, especialmente con Atala. Era un ambiente singular, y trabajaba en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca bajo la dirección de Mario Jaramillo.

La relación con mis amigos de Cuenca y con los encuentros literarios fue constante, especialmente mi amistad con Alfonso Carrasco.

Antes de venir a trabajar a Cuenca realicé un viaje con la intención de conocer a Efraín y a Alfonso, pues no los conocía bien. Había leído los *Dos poemas* de Efraín, editados y prologados por Alfonso. Me sorprendía gratamente tanto la poesía de Efraín como el estudio de Alfonso.

CO: Era un gran momento de la Facultad de Filosofía

IC: Fue un período muy enriquecedor en la Universidad de Cuenca, caracterizado por su vibrante movimiento académico e intelectual. La Facultad de Economía estaba asociada con el Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, que desarrollaba proyectos muy interesantes. La Facultad de Jurisprudencia contaba con profesores destacados, y tanto la Escuela de Sociología como la Facultad de Filosofía ofrecían un ambiente estimulante desde el punto de vista intelectual.

CO: ¿Participaste también en la vida cultural de la ciudad?

IC: Claro. Tenía alumnos que comenzaban a escribir y recuerdo que publicamos una pequeña revista llamada *Astrolabio*, con Jorge Dávila y otros amigos y colegas. Era un pliego doblado en papel kraft. No sabía qué carajo era un «astrolabio», pero sonaba tan bonito que decidí que ese debía ser el nombre (*risas*).

CO: Entre los años sesenta y setenta participaste en importantes grupos culturales como el Frente Cultural y en los consejos de redacción de las revistas *Procontra* y *La Bufanda del Sol*, órganos de difusión de aquel Frente. ¿Cómo evalúas retrospectivamente esas experiencias?

IC: Diría que hay aspectos positivos y otros que ameri-

tan una reflexión. Lo positivo, sobre todo para mí, fue el encuentro con importantes intelectuales, muchos de ellos mayores, con una rica experiencia. Para empezar, el nexos más fuerte fue Ulises Estrella.

A Ulises le debo una gratitud enorme, él nos enseñó a ver cine. Ulises había sido estudiante de mi padre, que era profesor de Matemáticas en el Colegio Montúfar, en el primer curso. Esto facilitó un sentido de comunidad. Ulises era el capitán del grupo, por su actitud, pues siempre estaba impulsando proyectos y estableciendo retos, poniéndonos a prueba con nuestras lecturas. Cuando llegué al Frente Cultural, el grupo Tzántzico estaba en sus últimos momentos, incluso participé en algunos de sus recitales, aunque mi escritura no estaba influenciada por los tzántzicos. Sin embargo, la relación con poetas como Rafael Larrea, Humberto Vinuesa, y con el propio Ulises, fue muy enriquecedora y había un debate activo sobre los textos literarios.

Además, había un grupo intelectual muy importante, incluyendo a Agustín Cueva, que asistía a las reuniones del Frente. Había una interlocución sobre muchos temas y una orientación política claramente de izquierdas, incluso marxista.

CO: Hago un *flashback*. En alguna entrevista contabas que a los 16 años tu padre te regaló un ejemplar de *Hojas de hierba* de Whitman, en la famosa traducción de Francisco Alexander. Tu padre era un hombre del magisterio y un intelectual, su influencia al parecer fue decisiva en tu formación

IC: La formación que recibí de mis padres fue fundamental. Mi madre me enseñó a leer, escribir y calcular antes de que entrara a la escuela. Además, mis padres me regalaban cuentos, y teníamos una pequeña biblioteca en casa. En alguna ocasión le pregunté a mi padre de dónde provenía mi nombre, Iván. Él siempre bromeaba diciendo que era por el zar, Iván el Terrible, pero mi madre me confesó que lo eligió porque era lectora de Turgueniev.

El obsequio de Whitman fue maravilloso. Mi padre ya sabía que me interesaba la escritura poética, aunque nunca llegó a conocer un poema mío porque falleció antes de que pudiera publicarlos. Siempre guardé mis poemas en un rincón.

CO: ¿A qué edad empezaste a escribir?

IC: A los 15 años comencé a ejercitarme en la escritura. Aunque no tengo nada de esa época, recuerdo que publiqué un pequeño poema en el diario *Últimas Noticias*, un vespertino que tenía una sección llamada «Con Goma y Tijeras». Entregué mi texto al poeta Alfredo Llerena y decidió publicarlo. Ese fue mi primer gesto como escritor, aunque durante muchos años me sentí avergonzado por ello. También publiqué bajo seudónimo en un periódico que sacamos en el colegio. En el primer número de *Pro-Contra* aparecieron mis dos primeros poemas, que no están incluidos en mi poesía reunida.

CO: ¿Pero comienzas a escribir al calor de ciertas lecturas?

IC: Claro, de alguna manera he tenido la disciplina como una característica mía. Con respecto a las lecturas, noté que la influencia en ese momento provenía del sistema escolar, que abarcaba dos aspectos: primero, la poesía española del Siglo de Oro, y la obra de García Lorca, particularmente el *Romancero*, así como la de Antonio Machado y la Generación del 98. También había una influencia escolar de Darío y los modernistas. Lo que hacía era imitar sus estilos, crear cuadernos con esas imitaciones y, al final, simplemente tirarlos.

CO: ¿En qué colegio estudiaste?

IC: Estuve tres años en el Colegio Montúfar y tres años en el Colegio Alemán.

CO: De acuerdo, ahora vamos a entrar de lleno en tu poesía. Uno de tus primeros poemas, con el que inicia tu libro inaugural *Del avatar* (1981), es un poema titulado «Sahara» que muestra las preocupaciones políticas de los hablantes mientras parece que orillan el Paraná, en Tigre, al norte de Buenos Aires. Es un poema que, según la fecha que consta al final, empiezas a escribirlo en esa ciudad en el 71 y terminas de escribirlo en Quito en 1977, cuando ya se ha instalado la dictadura militar argentina. ¿Qué pasó en ese trayecto? Me pregunto si la historia, o los acontecimientos fatales ocurridos en la Argentina terminaron dando forma al poema

IC: En ese poema hay varias cosas interesantes. Para comenzar, diría que hay una influencia indirecta de la

poesía norteamericana, especialmente de la generación beat. Indirecta porque leía a los latinoamericanos que estaban bajo esa influencia. Esa influencia se refleja en el tono narrativo y coloquial del poema.

Luego está el viaje que hice a Buenos Aires en 1971, que fue mi primer viaje fuera del país. Había conocido en Quito a un par de amigos y fui a visitarlos allá. Estuve en la casa de mi amigo José Voloch, militante de izquierda, quien lamentablemente, desapareció y a quien está dedicado el poema. Pasé tiempo con él y con su esposa en ese momento, así como con otros amigos. La experiencia en el Tigre ocurrió con otros amigos y fue muy placentera, pero estaba atravesada por la tensión del momento; es decir, había una lucha social muy intensa. Se había producido «el Cordobazo» y había una gran movilización de diversos sectores en la que estaban implicados varios de mis amigos allá.

Cuando estuve en Cuenca, hubo un intento de José de salir para acá, pero, por alguna razón, regresó desde Bolivia y desapareció, al igual que su hermano. En cuanto a su esposa, ya se había separado de él y la volví a ver años más tarde. Su desaparición fue un golpe brutal para mí porque había llegado a ser un amigo entrañable. Nuestras conversaciones en Quito y Buenos Aires abarcaban toda la noche y trataban temas filosóficos y políticos.

Entonces, el poema comienza a registrar ciertos elementos trascendentales y culmina con el golpe brutal que vino después. ¿Cómo se puede respirar ante esta situación? Esa es, me parece, la esencia del poema.

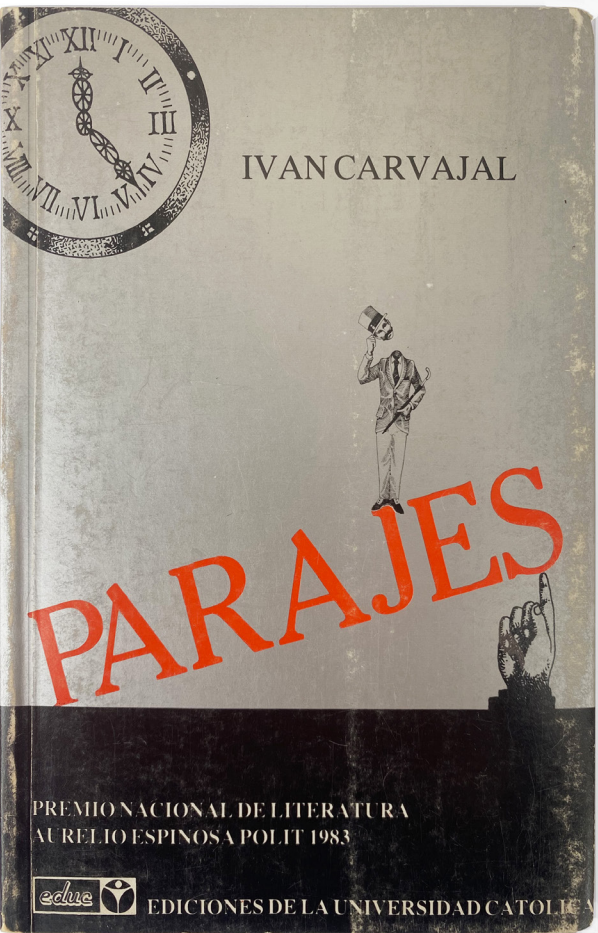
Creo que podría decir que hay siempre un trasfondo político en lo que escribo. No sé si lo has notado.

CO: Sin duda. A eso iba, a esa relación de tu poesía con la historia y la política. Creo que la crítica de la historia junto al tema de la memoria —me refiero a tu memoria personal y familiar— y a la experiencia amorosa y erótica, quizá sean las tres grandes vertientes de tu poesía.

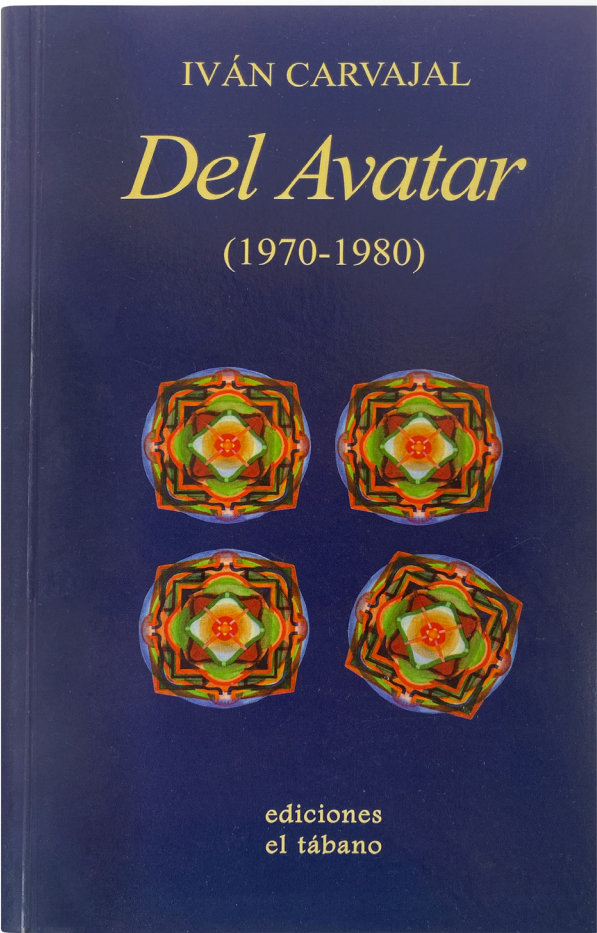
IC: Sí, probablemente sean las líneas temáticas principales.

CO: Por otro lado, en *Del avatar*, especialmente en ese hermoso poema que es «En las circunscripciones de Circe», o en «In partibus infidelium», tu adscripción





Primera edición de *Parajes*, Premio Nacional de Literatura «Aurelio Espinosa Pólit», PUCE, Quito, 1983



Segunda edición del poemario *Del avatar*, Ediciones El Tábano, Quito, 1998

E

a Eliot es muy clara: la estructura dialógica, el tono conversacional, los fragmentos de la vida urbana y los detalles cotidianos, incluida la taza de té. ¿Tenías muy presente el modelo elioteano en ese momento?

IC: Claro, sí. De hecho, hay una primera edición de ese poema con notas, pero luego me di cuenta de que era absurdo publicarlo así. Las notas hacían referencia a elementos como la taza de té o la belladona; también a «las putitas morenas y rateras que cantan para mí», eso viene de «La canción de amor de J. A. Prufrock». En ese momento trabajaba bajo la influencia directa de Eliot, consciente de que, de alguna manera, estaba saqueando su acervo poético. Nunca tuve el prejuicio de evitarlo. Al fin y al cabo, Eliot entró muy tarde acá, recién en los años setenta, al igual que Pound. A menudo esa influencia está presente desde una mirada irónica y, a veces, cinica.

CO: En 1983 escribiste *Los amantes de Sumpa*, que considero uno de los textos amorosos más bellos de nuestra poesía. Asumo que lo escribiste después de visitar el sitio arqueológico en Santa Elena

IC: Sí, visité ese sitio arqueológico gracias a Atala Jaramillo y a su hermano Julio Jaramillo. Julio, que trabajaba en esa zona, tenía contacto con Karen Stothert, la arqueóloga que investigó el sitio. En ese entonces había que arrastrarse para mirar ese hallazgo impresionante porque el lugar estaba cubierto con un techo de zinc.

CO: ¿Lo escribiste sobre la marcha?

IC: No, en realidad siempre hay un proceso de maduración lento. Cuando estaba en la fase de gestación el poema fluyó, pero no fue algo inmediato.

CO: En general, cuando tienes una primera impresión, ¿tomas apuntes?

IC: Sí, tomo apuntes y los dejo reposar durante mucho tiempo. Luego, esos apuntes van dando lugar a los poemas.

CO: Ya que estamos en el tema, ¿cómo es tu proceso creativo?

IC: Son momentos y experiencias vitales distintas. Por ejemplo, «In partibus infidelium» surge de la lectura de

Eliot, combinada con el hecho de estar en un lugar inhóspito para mí, como es Guayaquil, con el perdón de los guayaquileños. En otros casos puede surgir de un choque con los huesos como el caso de *Los amantes*, o de las experiencias personales, afectivas y eróticas, de los encuentros y desencuentros, del amor y el desamor, de la muerte, que también es una presencia recurrente. Sin olvidar las influencias intelectuales como las reflexiones sobre el erotismo de Bataille o del propio Freud, o la noción de *carpe diem*, entre muchas otras.

En otro libro por el que tengo cierta predilección, *Inventando a Lennon*, la experiencia de la multitud está muy ligada a mi vivencia en la ciudad de México, junto con una experiencia visual que evoca el videoclip. A veces, estas percepciones de determinados acontecimientos sumadas a un proceso reflexivo e intelectual, además de ciertas lecturas, comienzan a generar imágenes que, poco a poco, se van guardando hasta que llega el momento de configurar el poema.

Siempre he sostenido que el poema tiene un movimiento propio; es un proceso en el que el poema se nos impone. En eso soy tajante: no se trata simplemente de una expresión de la subjetividad, aunque intervengan lo psíquico y lo subjetivo. Es el poema el que se va configurando y moviéndose a partir de la construcción de las imágenes que provoca.

CO: De acuerdo, ¿escribes de manera regular o, más bien, tienes periodos de inspiración?

IC: Sí, son periodos. Pueden pasar incluso años sin que escriba un solo verso. Por ejemplo, después de escribir *Los amantes de Sumpa* y *Parajes*, pasaron varios años hasta que apareció el siguiente libro. Es decir, desde *En los labios la celada* hasta, de alguna manera, *La ofrenda del cerezo*, y algunos años más hasta *Siempre todavía*.

CO: No te planteas la escritura como un ejercicio de disciplina

IC: No me he planteado la escritura poética como un ejercicio de disciplina. Sin embargo, siempre he estado escribiendo; he estado trabajando en ensayos y en diversos escritos, incluso reflexiones en el ámbito de las ciencias sociales.

E

CO: Entre 1991 y 1992, en México, escribes *En los labios / la celda*, un poemario de una gran intensidad emocional, afectiva y erótica que me recuerda el tópico catuliano del *Odi et amo* («odio y amo») por la tensión permanente entre amor apasionado y repudio. Por un lado, la exaltación del cuerpo femenino, con esa obertura ecfrástica sobre la Venus de Botticelli, la vivencia extática del gozo sexual que tiene en el poema «Cacería», no solo uno de los textos capitales de tu trayectoria sino de nuestra poesía, y, por otro lado, una suerte de ajuste de cuentas, entre el amor y la diatriba. Pareciera el libro de un momento de crisis afectiva

IC: Curiosamente, fue un momento placentero. Después de experiencias de crisis, cuando se me sentía tranquilo, llegó este juego, porque yo siempre he dicho que en la escritura poética no hay que creer a los poetas; somos unos mentirosos natos. Cuando escribes un poema de amor, no siempre estás enamorado. A mis estudiantes les hacía notar que en el famoso soneto donde Quevedo habla del amor hasta en la muerte, nunca se dice nada de la amada o el amado, habla del amor (risas). Entonces hay un juego entre la diatriba y el juego amoroso.

Esta relación está planteada de algún modo en «Cacería». El juego erótico es como el juego poético, al final, estás a la caza del verso. Por eso «Cacería» se puede leer como una *ars* poética. Es un movimiento entre lo amoroso y lo afectivo, pero tienes toda la razón al señalar la tensión entre la diatriba y la exaltación amorosa.

CO: Ahora que lo releía sentí que lo escribiste en un estado de arrebató, de exaltación

IC: No puedo escribir en un estado de exaltación; necesito estar en un estado de reposo y tranquilidad, después de la exaltación, la exaltación está en la memoria. Para que se imponga el poema y no la emoción es necesario un cierto distanciamiento. El poema como un proceso constructivo hecho de palabras, de imágenes, no solo una expresión de la emoción.

CO: Tu *Ópera* de 1997, es un hermoso ejercicio barroco que me recuerda el poema de Cernuda «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*», donde este rey excéntrico sentado en su palco, en una función privada, asiste fascina-

do a la ópera de Wagner identificándose con el héroe de la representación. En tu poema es el mismo poeta el que parece reflejarse en esa trama operética entre el Juglar, la Novia, el Centauro y el Jaguar

IC: No tenía presente el poema de Cernuda al escribirlo. De hecho, debo haberlo leído hace tiempo, aunque no estoy seguro cuándo. Seguramente lo leí en esos años, pero no me debí haber enganchado con el poema de Cernuda por una razón: nunca me gustó Wagner (risas). Dicho esto, puede ser que, inconscientemente, haya dejado alguna huella en mi escritura. El poema, más bien, surge de cierta fascinación por las marionetas. No tanto por la ópera, sino por las marionetas.

Más tarde disfruté mucho de *Don Giovanni*, interpretado por marionetas en Praga, pero eso fue mucho después. Desde siempre me han fascinado los títeres y las marionetas. No sé por qué, pero en algún momento comencé a escribir sobre ellos. Es curioso porque tengo amigos que aprecian especialmente ese poema. De hecho, la publicación surgió cuando Katina Laznik de Art Forum y Javier Vásconez que ese momento era editor en Libri Mundi me preguntaron si tenía algún inédito y les di ese manuscrito. Lo publicaron en una bonita edición y me lo regalaron como un obsequio de cumpleaños o alguna otra ocasión.

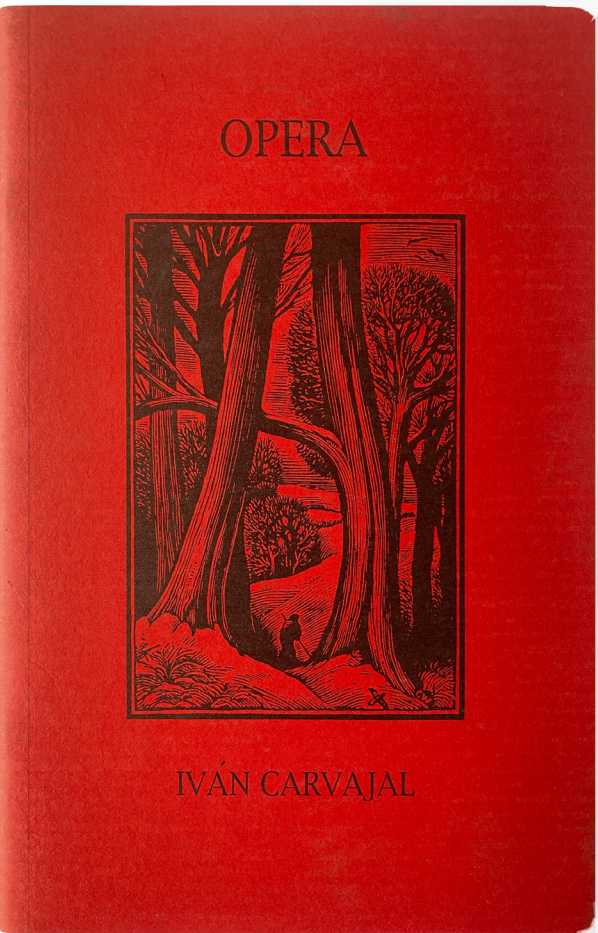
Así fue como, en medio de la escritura de *Inventando a Lennon*, se produjo este texto un tanto marginal, fruto de mi fascinación por las marionetas y el teatro de títeres. Y, efectivamente, fue un juego barroco, algo raro en mi poesía, porque no es una forma en la que suelo trabajar.

CO: Aunque hay una corriente subterránea barroca en tu trabajo

IC: Sin duda, por el contexto cultural. Además, no he podido separarme nunca de Góngora.

CO: En 1997 es el turno de *Inventando a Lennon*, donde la figura del músico es más bien elusiva. No estamos ante una elegía ni apología de Lennon, más bien este héroe, y de algún modo mártir cultural, es un pretexto para criticar a la sociedad del espectáculo y para exhumar ciertos episodios de la Historia y la memoria familiar





Ópera, edición de Katina Laznik y Javier Váscenez, Quito, 1997.



La ofrenda del cerezo, Ediciones Libri-Mundi, Quito, 2000

E

IC: Ante todo, episodios de la Historia. Estamos siempre enfrentados a una especie de guerra, a una situación medio apocalíptica que ha marcado toda esta etapa de los años que hemos vivido. Además, el libro tiene una impronta mexicana; fue escrito y trabajado en México, aunque se terminó tras mi regreso en el 92.

Aquí está presente la cuestión de la multitud y de los restos culturales que estructuran la ciudad y la memoria colectiva. Hay muchos vestigios y elementos fragmentarios que se vinculan con una serie de reflexiones sobre lo que significa la cultura y la memoria histórica en esos años.

Y, claro, esto que tú dices, el estallido del mundo del espectáculo que tiene un impacto profundo en la formación de la subjetividad contemporánea y en nuestra percepción de la imagen contemporánea. Y termina planteando una cuestión inquietante: así como los dinosaurios se extinguieron, posiblemente porque se alimentaron de los árboles que les sustentaban, lo humano también se encuentra al límite de convertirse en una especie de morcilla histórica.

CO: En 2000 presentas *La ofrenda del cerezo*, publicada por Libri Mundi, cuya edición tuve la alegría de cuidar cuando trabajé como editor en la librería. Este nuevo título es ya un viaje a tu memoria de la infancia, un hermoso tributo al padre, a Quito —tu ciudad adoptiva— y a otras geografías que has visitado. Además de ser un conjunto poemático muy bello y sostenido en su conjunto, siento que es un libro feliz, que transmite una especie de sosiego, de alegría y de gratitud ante el aprendizaje del mundo

IC: Tienes toda la razón; es un libro de serenidad. Es curioso porque después de *Inventando a Lennon*, que refleja la enorme tensión sobre el mundo histórico y la posibilidad de la catástrofe, este libro contrasta con esa perspectiva. La catástrofe entendida también en su sentido corriente y originario; es decir, como una posibilidad de cambio y modificación de lo dado... Mientras que este nuevo libro se centra en una relación más íntima con la naturaleza, con las plantas y cierto tipo de aves. Las plantas, especialmente los árboles, han sido muy importantes para mí a lo largo del tiempo. En este contexto podemos construir un pequeño espacio de recogimiento, de serenidad.

CO: Ese repliegue interior se convierte en contemplación en *La casa del furor* de 2004. Ahora contemplación cósmica, estelar

IC: Sí, hay un poema que quedó suelto porque no encajaba en *La ofrenda del cerezo* que es «La casa del furor» que después daría título al nuevo libro, donde la contemplación de las estrellas, del espacio cósmico es un aspecto esencial. Digamos que hay el paso de un paisaje que es mi territorio, que no es Ecuador solamente, sino mi territorio, o sea, un espacio que conecta tanto lo interno como lo externo de la naturaleza y se extiende desde las raíces de la tierra hasta las estrellas.

CO: De acuerdo, sí, esa fascinación con lo estelar, digamos, la retomas ahora en tu más reciente poemario *Siempre todavía*, en el pasaje de Córdoba, que es un bello tributo a Maimónides y Averroes

IC: Sí, es un libro que, además de rendir homenaje a estos dos personajes por los que siempre he tenido una especial admiración, hace de la amistad un punto central, que organiza todo el libro, incluso entre personajes que pueden ser diferentes. No estoy seguro de si realmente fueron amigos, pero sé que estuvieron en el mismo lugar y debieron cruzarse en algún momento. Creo que Maimónides debió haber sido discípulo de Averroes en algún momento. Además, el averroísmo toca a Dante y a Cavalcanti, incluso a Tomás de Aquino, quien refutó a Averroes.

CO: Ahora que lo mencionas, el tema de la amistad está presente en varios momentos de tu poesía y se refleja también en la relación hipotética que imaginas entre Spinoza y Rembrandt, que es uno de los momentos más hermosos de *Siempre todavía*

IC: Sí, cuando me enteré de que Rembrandt tenía su taller a dos cuadras de la casa de los padres de Spinoza me sorprendió. Claro, Spinoza era un niño cuando el joven Rembrandt estaba en el vecindario. Pero, sin duda, algún momento debieron haberse cruzado.

CO: *Siempre todavía*, publicado por Pretextos, tu último poemario hasta la fecha, es un espléndido encuentro de meditación y sensualidad, paisaje, naturaleza, historia y memoria, pintura y filosofía. Me parece que es la

suma y síntesis de tus exploraciones formales y estéticas. ¿Consideras que es un libro de madurez, quizá el más depurado en su planteo formal y conceptual?

IC: Sí, sin duda, ese libro es el que más trabajo me ha demandado, el que me ha exigido más, hasta encontrar ciertos recursos que, aunque ya habían sido esbozados antes, aquí se decantan de manera más clara. Siento que hay una mayor precisión expositiva, mayor concentración y cincelado, por decirlo de alguna manera. Hay una preocupación constante por conjugar reflexiones intelectuales y percepciones sensoriales que, creo, logran transmitir este juego entre lo abstracto de la reflexión y la imagen.

CO: El diseño del conjunto no fue algo que planteaste desde el principio, sospecho que más bien lo fuiste ensamblando gradualmente

IC: Sí, hay una cuestión que hasta cierto punto puede considerarse una limitación a lo largo de lo que he escrito. Alguna vez, a finales de los años setenta, un amigo poeta español me decía que esos pequeños textos en prosa «Del sitio», que aparecen en *Del avatar*, podían haber sido todo un libro, si en lugar de escribir veinte poemas hubiera escrito cien. Siempre he sentido que mis libros son una especie de segmentos que se han ido combinando. También en este, porque hay una clara distinción entre la primera serie de poemas, que de alguna manera recuerdan ciertos momentos de *La ofrenda del cerezo* (esos primeros poemas que evocan los jacarandas de México, que a mí me recordaban las calles de Cuenca cubiertas de flores violetas) y los siguientes que abordan toda esta cuestión de la amistad, el tejido entre los dos filósofos-teólogos, entre el pintor y el filósofo. Allí hay, además, una conexión secreta porque en el *Tratado teológico-político* Spinoza critica a Maimónides, por ejemplo. Estas son conexiones que se van desarrollando. En los otros poemas de la serie más larga hay referencias cifradas a varias pinturas. Por ejemplo, el poema del muchacho que se despidе del padre está inspirado en los frescos de Giotto sobre San Francisco en la basílica de Asís. En el poema sobre el naufragio hay, también, un diálogo con un cuadro de Turner. Existen varios elementos cifrados donde aparece esa relación entre la imagen visual y la imagen poética. Entonces,

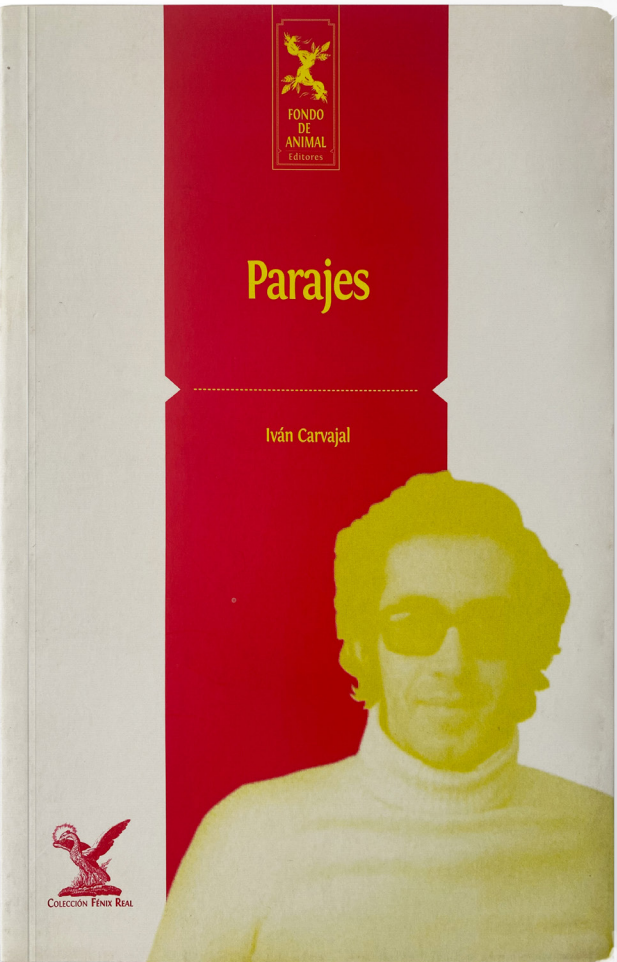
no hubo un plan del libro previamente, sino más bien secciones que fueron surgiendo de manera orgánica.

CO: Para terminar, aunque pueda resultar un tema antipático, es inevitable abordarlo en los días cruentos que vivimos; además, eres un poeta al que la política no le ha sido indiferente. ¿Cómo ves nuestra coyuntura nacional? Vivimos una crisis nacional y mundial, una especie de gran distopía planetaria ¿Hay una salida a este atolladero, a este despeñadero que habitamos?

IC: No, no hay ninguna salida. Creo que no hay solución a este atolladero político. Esta reflexión ha sido constante para mí. En un ensayo que publiqué en 2006, titulado «¿Volver a tener patria?», que es parte del libro *La cuadratura del círculo* critiqué la idea de la nación ecuatoriana. A partir de esa reflexión estoy cada vez más convencido de la imposibilidad de una configuración política sostenida de lo que llamamos la nación ecuatoriana. La nación es, para comenzar, una construcción imaginaria. Lo que tenemos es un proceso de desarticulación de lo que fue el intento del Estado nacional. Esto no solo nos afecta a nosotros, también está sucediendo en Bolivia, Argentina, Perú, y en otras partes. Estamos enfrentando un problema de formas políticas. No puedes creer que todavía hay pseudoizquierdistas defendiendo a Maduro y Ortega, dictaduras siniestras muy semejantes a las dictaduras militares de los años setenta.

No hay tampoco, a diferencia de lo que ocurre en Europa, un proyecto que trascienda estas fronteras. Yo, afectivamente, ya no siento al Ecuador. Se ha convertido en algo muy difuso. Cuando mis amigos cuencanos me hablan del centralismo, les digo que Quito es una ciudad que se ha hundido, es una capital que no tiene un periódico, un correo, un Museo Nacional. El Museo Nacional ha estado prácticamente cerrado; si vas, te encuentras con que solo hay una obra por cada artista, que yo recuerde no hay ninguna obra de los grandes pintores cuencanos. Todo está embodegado. Tienes una gran Biblioteca Nacional que no funciona, y hay una falta de dirección política impresionante en la capital. Quienes nos gobiernan son gente de la oligarquía de Guayaquil, sean de un bando o del otro, sin ningún proyecto organizativo del conjunto de la sociedad.

E



Segunda edición de *Parajes*, Fondo de Animal Editores, Guayaquil, 2013

No creo que haya ninguna posibilidad para este país; estamos descendiendo de despeñadero en despeñadero, y eso es terrible. Mi generación todavía pudo hablar de una cultura nacional. Hoy, Cuenca y Quito han perdido su carácter de centros de convergencia. Cada lugar se ha convertido en un aislamiento completo, sin conexiones vitales que constituyan flujos visibles, más allá de las redes sociales.

Soy muy pesimista y no creo que haya una salida. Europa es un proyecto supranacional que enfrenta muchas dificultades, y aquí ni siquiera tenemos eso. Es difícil imaginar qué pasará con nuestra juventud, con nuestros niños y jóvenes de ahora, hasta hace veinte, treinta o cuarenta años había un cierto horizonte, una cierta proyección, me parece que hoy carecemos de esa proyección.–

DOMINIO NÓMADA / ESCRITORES INVITADOS

COSMOGONÍA CLARICE

Teresa Arijón*

*Allí estaba, presa del deseo fuera de estación,
como un día de verano en pleno invierno.*
C. L.

Los datos de una vida, dicen, pueden resumirse en dos fechas: nacimiento y muerte. Lo que ocurre en el entretiem po es, para algunos, obra del azar. Para otros, fruto del esfuerzo y la perseverancia. Para otros todavía, obra del destino o de un dios.

A lo largo de su no tan larga vida —murió en vísperas de cumplir los 57— Clarice Lispector buscó ofuscar el factor biográfico. Omitía hablar de cosas que, para el común de los mortales, son comunes: en qué año había nacido, con quién estaba casada, dónde había estudiado.

«Los hechos y los datos me incomodan», escribió. Uno de sus biógrafos, Benjamin Moser, sostiene, sin embargo, que más allá de este desdén explícito y reiterado, Lispector se expone como nadie en su escritura y compone, a través de las múltiples voces de sus personajes —derivas de una conciencia curiosa y fluida— la que tal vez sea la mayor autobiografía espiritual del siglo XX.

La propia Clarice parece confirmarlo: «Junto con el deseo de defender mi privacidad, tengo el intenso deseo de confesarme en público y no con un sacerdote». Y no obstante, siempre se resistió a ser definida como una escritora autobiográfica.



Escultura de Clarice Lispector en la playa de Leme, Río de Janeiro. Foto: C. Z.

•

Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula le dijo sí a otra molécula y nació la vida. Pero antes de la prehistoria había la prehistoria de la prehistoria, y había el nunca y había el sí. Siempre hubo. No sé qué, pero sé que el universo jamás comenzó.

•

Esta mujer misteriosa, la más rutilante escritora de Brasil, participó en el Congreso Mundial de Brujería celebrado en Bogotá en 1976. El organizador la invitó porque la había escuchado declarar: «Dejo registrado que, si vuelve la Edad Media, yo estoy del lado de las brujas». Clarice preparó especialmente una introducción a *El huevo y la gallina*, en la que se proponía decir, entre otras cosas: «Todo lo que llamamos natural es, en última instancia, sobrenatural, como el hecho de que hayamos inventado a Dios y que él, de milagro, exista. Lo que voy a leer a continuación es misterioso hasta para mí misma». Pero tuvo un ataque de fobia y se negó a leer la presentación e incluso el cuento. Gustavo Cobo Borda, testigo presencial, dijo que ante la emergencia, el cuento fue leído por un funcionario de la embajada brasileña. Y que Clarice permaneció muda, mirando un punto fijo, vestida de negro de pies a cabeza, hasta que se retiró el último de los espectadores.

•

Diez años antes, en 1966, tras haber tomado su somnífero de cada noche, Clarice se quedó dormida con un cigarrillo encendido entre los dedos en su departamento de Río de Janeiro. La despertó el humo a las tres y media de la madrugada: el fuego estaba devorando sus escritos y ella no dudó en intentar salvarlos con sus propias manos.

Durante tres días, los médicos estuvieron a punto de amputarle la derecha, su instrumento, que cobró el aspecto de «una garra ennegrecida».

Clarice no perdió la mano, pero dejó de tomar notas manuscritas en cualquier momento —en el Jardín Botánico, andando por la calle, o en La Fiorentina, su

restaurante preferido sobre la Avenida Atlântica— como era su costumbre y consideraba vital para su escritura. Quedó ceñida exclusivamente a la máquina de escribir.

En palabras de su amiga y secretaria Olga Borrelli: «La mano izquierda, ágil y delicada, intentaba suplir las deficiencias de la otra, rígida, de movimientos descontrolados, con los dedos torcidos, surcados de cicatrices».

En una foto muy anterior al accidente, Clarice aparece retratada como joven madre: lleva la máquina de escribir colgada del cuello mientras sus hijos juegan a su lado. En algún momento la apoyará sobre su falda para continuar escribiendo.

•

No tenía método: «A veces la gente piensa que no hago nada. Me ven sentada en una silla, y ya. Ni siquiera yo me doy cuenta de que estoy haciendo algo. Y de pronto surge una frase y todo se dispara [...]. Antes, si me venía una idea a la mente mientras estaba ocupada con alguna otra cosa, decía: «Bueno, la escribiré mañana». Sin darme cuenta aún de que, para mí, forma y sentido son lo mismo. Y entonces, cuando lo dejaba «para mañana», al despertar me enfrentaba a la página en blanco. ¿Y la idea? Había desaparecido».

No reconocía influencias literarias (con excepción, quizás, de la temprana lectura de Dostoievski): «Hasta mi náusea es diferente de la de Sartre, porque cuando era niña no soportaba la leche y vomitaba si me obligaban a tomarla. Después me exprimían el jugo de un limón entero en la boca para sacarme el mal sabor. Lo que quiero decir con esto es que yo sé qué es la náusea con todo mi cuerpo, con toda mi alma. No es sartreana».

No corregía ni releía: «Releer me repele. Un libro, una vez publicado, es un libro muerto para mí: no quiero saber nada más con él. Y si me veo forzada a releerlo, pienso que es raro, que es malo; por eso no releo. Tampoco leo las traducciones [porque] sé que no soy yo la que escribe».

No se consideraba profesional: solo escribía cuando deseaba hacerlo. Pensaba que los premios eran «ajenos a la literatura» (palabra que, por otra parte, le

L

parecía detestable). «Se recibe un premio como se recibe el abrazo de un amigo, con cierto placer. Pero eso no tiene nada que ver con escribir».

•

Había nacido en Ucrania el 11 de diciembre de 1920, bajo el nombre de Chaya Pinjasivna. «Mi madre estaba muy enferma y existía la superstición de que parir un hijo podía curar a una mujer de cualquier dolencia». La enfermedad era sífilis y le había sido contagiada por los soldados rusos que la violaron durante los desmanes posteriores a la guerra civil. La hija fue concebida deliberadamente para eso: para curar a la madre. La familia ya estaba huyendo rumbo a América. Pararon en una aldea llamada Tchechelnik para que naciera y siguieron el viaje. Se instalaron en el nordeste de Brasil, primero en Alagoas y luego en Recife, y pronto se hizo evidente que la madre no se había curado.

Mania Krimgold Lispector murió cuando Clarice tenía nueve años: «Siento hasta hoy esa culpa: me hicieron para una misión determinada y fallé. Sé que mis padres me perdonaron por haber nacido en vano. Pero yo no me perdono».

Pasados los treinta, soñó que la expulsaban de su tierra natal en un juicio público. Un hombre decía que «solo se permitían mujeres femeninas en Rusia... y yo no era femenina». El juez le explicaba que dos gestos suyos la habían delatado: «Primero, yo había encendido mi cigarrillo, pero una mujer debía esperar con el cigarrillo en la mano hasta que un hombre se lo encendiera. Segundo, había acercado mi silla a la mesa después de sentarme, pero tendría que haber esperado que un hombre lo hiciera por mí».

•

La cucaracha me miraba. No sé si me veía. No sé qué ve una cucaracha. Pero ella y yo nos mirábamos, y tampoco sé qué ve una mujer. [...] Lo que yo veía era la vida mirándome. Cómo llamar de otro modo a eso horrible y crudo, materia blanca y plasma seco, que estaba allí, mientras yo retrocedía dentro de mí en náusea seca, yo cayendo siglos y siglos en el barro —era barro y ni siquiera barro

seco sino barro todavía húmedo y aún vivo, era un barro donde se movían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad.

•

Murió el 10 de diciembre de 1977, un día antes de su cumpleaños. Carlos Drummond de Andrade escribió: «Clarice venía de un misterio / y regresó a otro».

Durante los preparativos del entierro, Olga Borrelli le comentó a otra amiga muy cercana, Nélida Piñón, que Lispector no podía ser sepultada como judía porque se había convertido al cristianismo. Sin embargo, como no había expresado ese deseo por escrito, las amigas decidieron guardar el secreto. Otro, aunque nunca el último, de los misterios de Clarice.

•

«Mientras te enterraban en el cementerio judío /de Caju / (el soterrado resplandor de tu mirada / resistiendo todavía) / el taxi corría conmigo bordeando la Lagoa / en dirección a Botafogo / Y las piedras / y las nubes y los árboles / en el viento / mostraban alegremente / que no dependen de nosotros», escribió el poeta Ferreira Gullar aquel día. Años atrás, después de conocerla, había dicho: Su rostro eslavo me impactó. Los ojos verdes almendrados, los pómulos marcados, con algo de felino; parecía una loba, una loba fascinante. Pensé que, si volvía a verla, me enamoraría perdidamente de ella.

•

Clarice amaba a las gallinas. Convivió con ellas en su infancia y esa experiencia reverbera en buena parte de sus escritos, todavía más en aquellos donde observación y reflexión devienen en unción. ¿Cómo no sospechar, lector —*mon semblable, mon frère!*—, que aquella *niñita que de tanto observar a las gallinas conocía su alma y sus más íntimos anhelos* era, en efecto, la pequeña Clarice?

•

De adulta tuvo tres perros a los que también amó (aunque ella probablemente no aprobaría el uso del verbo «tener» para hablar de un perro). Dilermando, un callejero que adoptó en sus tiempos de esposa de diplomático, quedó en Italia y la dejó con el salvaje corazón partido. Jack fue su alegre señor de cuatro patas en los EstadosWW Unidos. Y Ulises, que alcanzó justa fama de catador de whisky y fumador (Clarice solía advertirles a sus amigos que no le dejaran cerca un cigarro encendido porque en el momento menos pensado lo birlaría de un certero tarascón), fue el narrador-ladrador de uno de sus mejores cuentos para niños: *Casi de verdad*.

•

Una escultura de bronce en la playa de Leme, barrio carioca donde residió por más de doce años, la muestra sentada junto a Ulises con un libro cerrado sobre la falda. «No haber nacido animal es una de mis nostalgias más secretas», afirmó. Pero en su vertiginosa descripción de esa Brasilia estatuaría que fue el sueño vivo de Kubist-check y Niemeyer, Clarice se da el gusto: «Nadie lo sabe. Pero mi perro [...] es algo que Brasilia no es. Él es: animal. Yo soy animal».

•

Muchas veces escribir es acordarse de lo que nunca existió. ¿Cómo lograré saber lo que ni siquiera sé? Así, como si me acordase. Con un esfuerzo de «memoria», como si yo nunca hubiera nacido. Nunca nací, nunca viví; pero me acuerdo, y el recuerdo es en carne viva.

•

«Quiero anunciarles algo: la persona que más amo en mi vida se llama... ¡Clarice Lispector!», gritó Cazuza, ya un poco borracho, durante un show de Ângela Rô Rô en el Morro da Urca en 1988. Después cantó una «poesía» de Clarice que había musicalizado. La supuesta poesía era un fragmento de *Agua viva*, y se convirtió en letra de «Que o Deus venha», la canción-emblema de Cássia Eller.

•

Hélène Cixous lo explicó como nadie: «Si Kafka hubiera sido mujer. Si Rilke fuera una brasileña judía nacida en Ucrania. Si Rimbaud hubiera sido madre, si hubiese llegado a los cincuenta. Si Heidegger hubiera dejado de ser alemán, si hubiese escrito la novela de la Tierra [...]. Es en ese espacio donde Clarice Lispector escribe. Allí, donde respiran las obras más exigentes, ella avanza. Allí donde el filósofo pierde el aliento, ella continúa, más lejos todavía, más allá de todo saber».

•

Aunque nadie mejor que Clarice para decirse: «Morí de muchas muertes y las mantendré en secreto hasta que venga la muerte del cuerpo y alguien, adivinando, diga: esta, esta vivió». –

Feldafing, Alemania, 28 de julio de 2025

[Los fragmentos de Clarice Lispector aquí citados fueron tomados de: *La búsqueda de la dignidad*, *La hora de la estrella*, *La pasión según G.H.*, *Felicidad clandestina* (*Una historia de tanto amor*), *Descubrimiento de un mundo*, *Para no olvidar*].



Clarice Lispector en su departamento en Leme, Río de Janeiro, c. 1972

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

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

LO ANÓMALO EN EL ESPEJO: FILOSOFÍA DE LA MONSTRUOSIDAD EN DAVID LYNCH

Diego Jadán-Heredía*

Muchos pretendientes tuvo Galatea, pero sus cortejos no la conmovían; ella los rechazó a todos, menos a Acis, un joven y tierno pastor siciliano. La admiración que provocaba esta ninfa marina no era poca, pues se la consideraba la más hermosa de las hijas de Nereo (¡y eran cincuenta!); por eso no es extraño que también haya despertado el amor de Polifemo, un monstruo, un ciclope. Ovidio narra esta historia en su *Metamorphoseis*, y aunque no es la primera ni será la última de las versiones de este idilio, la del poeta romano se destaca porque caracteriza al gigante monstruo con una humanidad emocional y sensibilidad artística única. El ciclope con un cuerpo «muy densamente erizado de rígidas cerdas», le confiesa su amor a Galatea tocando la flauta y cantando bellos y cursis poemas pastoriles; al mismo tiempo, sus pasiones son desproporcionadas y violentas (no les cuento lo que hace con Acis para no arruinar la experiencia lectora). Se podría decir que Polifemo personifica lo sublime grotesco.

El personaje de Polifemo es un ser fuera del *logos*; si en términos platónicos, la belleza participa del orden del cosmos, lo monstruoso representa la ruptura del orden, la desviación de la idea. En ese sentido, el *kalón* griego señalaba la belleza física, pero también moral, lo uno debía ir con lo otro; habría sido un contrasentido que lo bello no vaya con lo bueno. Sin embargo, Ovidio plantea otra cosa. El monstruoso Polifemo es capaz de tener los sentimientos más hermosos e intenta elevarse hacia la belleza por medio del arte. Una peculiaridad que

CF



El «monstruo» cubierto, John Merrick (John Hurt) en *El hombre elefante*, dirigida por David Lynch, 1980

también puede verse en otro monstruo, el que protagoniza *The Elephant Man* (1980).

El despreciable Bytes (Freddie Jones) presenta en su espectáculo de rarezas al «hombre elefante»: su cabeza era un cincuenta por ciento más grande que la del hombre promedio, su cuello era igual de ancho, su boca estaba torcida, los labios eran grandes protuberancias, sus extremidades, manos y pies se extendieron, su cráneo se agrandó; es decir, un ser cuyas deformaciones son la evidencia de que no era simplemente humano sino un monstruo humano; por eso lo tiene encerrado en una jaula y lo cubre con una manta vieja, no para abrigarlo sino para evitar que su bestialidad se exhiba sin el pago correspondiente (en las escenas de la feria de espectáculos, uno no puede dejar de acordarse de un clásico del cine de serie B, *Freaks*, Tod Browning, 1932). El joven cirujano Frederick Treves (Anthony Hopkins) paga lo suficiente para llevarse a este fenómeno de

la naturaleza y estudiarlo en el Royal London Hospital. Treves, más motivado por su curiosidad científica que por caridad, le brinda un cuidado que nunca ha tenido y logra que el «hombre elefante» le diga su nombre: John Merrick (John Hurt); y no solo eso, con un poco de confianza, Merrick revela que lee con fluidez y que tiene una gran creatividad que expresa luego al construir, con su única mano funcional, las más bellas maquetas. La historia se desarrolla en Londres, en la época victoriana, una época en la que la medicina puso enorme atención a las *anormalidades*.

Un treintañero David Lynch (1946-2025) dirigió este filme por pedido expreso del famoso productor y comediante Mel Brooks, luego de la fascinación que sintió al ver su enigmática ópera prima *Erasedhead* (1977). En este caso, el director, guionista y actor estadounidense utilizó la figura de John Merrick —basada en un caso real— como la ocasión perfecta para rebasar los



Bytes(Freddie Jones)y John Merrick en otra escena de *El hombre elefante*

límites del cine de entretenimiento que caracteriza a las películas de monstruos y de terror, y plantear un problema filosófico: el que surge de la relación entre belleza y fealdad, entre salud y enfermedad, entre lo humano y lo monstruoso, como lo hicieron, en la literatura, Galatea y Polifemo.

En una de las primeras escenas de la película, Treves está operando a un obrero que, como tantos otros, sufrió un grave accidente con las máquinas que la Revolución industrial puso en las fábricas y dice: «máquinas abominables, no se puede razonar con ellas». Escena que sutilmente sugiere que Treves es un ilustrado que mira en la ciencia una oportunidad para vivir mejor y que, al mismo tiempo, se distancia de las derivas de la técnica que anula el valor de uso y pone en su lugar a la productividad capitalista. El mismo contraste lo muestra Lynch en la ciudad, en Londres, y el hombre elefante es el *leit motiv* de esta crítica.

El estudio *arqueológico* de Foucault es fundamental para este análisis. En el siglo XIX, la normalización y el disciplinamiento moderno hicieron que la medicina y el derecho se concentren en las anomalías, siendo tres sus figuras: el monstruo, el incorregible y el masturbador; cada una con rasgos a veces intercambia-

bles y con perfiles que pueden superponerse, pero que también tienen características que las vuelven únicas y que reflejan, cada una, un marco de referencia humano distinto. Ya desde el siglo XVIII, las reflexiones sobre lo sublime influyeron en una concepción muy distinta de lo feo, lo desagradable y lo monstruoso. En el pensamiento de los modernos, lo grotesco tiene un papel muy importante, dando un sentido tanto a lo deforme y horrible como a lo cómico y bufonesco. El circo de *freakies* en donde es exhibido Merrick, así como enanos, siameses y mujeres barbudas es el mejor ejemplo de esta tendencia; fascinación que la belleza en la antigüedad y en el medioevo no despertaba de este modo, y es que, como afirmara Víctor Hugo, «el contacto con lo deforme ha dotado a lo sublime moderno de algo más grande, más sublime, en definitiva, que lo bello antiguo, lo bello solo tiene un tipo, lo feo tiene mil».

El hombre elefante es el prototipo moderno del monstruo, su marco de referencia es la ley, tanto en sentido jurídico como en relación con la naturaleza; es decir, su sola existencia viola los dos tipos de ley. Por esta razón, si bien es parte de lo que en el XIX será una tecnología de la anomalía humana, no es en este siglo cuando se le presta atención. En el derecho

CF

romano, el monstruo es un objeto de preocupación como riesgo latente para la estabilidad y seguridad que pretenden brindar las normas; y es que esta disciplina tiene sentido solo si lo múltiple puede homogeneizarse, si lo inusual se vuelve general y abstracto. Así, en la antigüedad se distinguía entre *portentum*, *ostentum* y *monstrum*; los dos primeros hacían referencia a la mera deformidad o defecto, mientras que el tercero, el monstruo propiamente dicho, a lo que no tenía forma humana. Precisamente, hasta el siglo XVIII, el monstruo es esencialmente una mezcla de dos reinos, el animal y el humano, como el hombre con cabeza de elefante. Aunque no solo admite esa mezcla, puede ser también la de dos individuos, como los siameses o un hombre con dos cabezas; o la mezcla de formas, como un hombre que no tenga brazos ni piernas y que, por lo tanto, se asemeje a una serpiente. En palabras de Foucault: «transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco» (*Los anormales*). Eso sí, en el siglo XIX se da un giro fundamental a la concepción de la monstruosidad, el discurso médico y jurídico dejó de tratarlo como monstruo para llamarlo anormal, de estar fuera pasa a ser integrado bajo vigilancia. Y esto sucede con Merrick, que de ser objeto de espectáculo popular (*freak show*) pasa a ser objeto de saber médico.

Si Foucault realizó una arqueología de lo anómalo, Lynch eleva la anomalía a experiencia estética. Una cuidada fotografía en blanco y negro refuerza el tono dramático y opresivo de la película, una estética de lo monstruoso; la figura liminar de Merrick es el negativo de la misma liminaridad que presenta la gente con barniz humano que es capaz —si se le da la oportunidad— de lo más grotesco. El cineasta pone énfasis en cómo la monstruosidad de Merrick, su corporalidad deforme, lo despoja de todo estatus político; la *nuda* vida agambeniana. No es el derecho el que lo protege, sino la pura

compasión, la pena y —en una teatral escena que incluye a Alejandra, princesa de Gales— la benevolencia real. ¿Quién es el monstruo, en realidad? ¿El cuerpo deformado o la sociedad que lo explota?

El verdadero Merrick, en quien se basa la película, padecía —hoy se sabe— el síndrome de Proteus, una enfermedad congénita que causa el crecimiento desproporcionado de la piel y de los huesos (de hecho, el nombre del síndrome deriva de Proteo, que en la mitología griega tenía la cualidad de cambiar de forma). Aun así, el discurso médico no ha cambiado, sigue siendo un entramado de saber-poder, que clasifica, regula el cuerpo y produce subjetividades, pero no del mismo modo que un siglo atrás. Y esto puede ilustrarse con una película que también —como en el caso de la película de Lynch— es del *body gender*, *A Different Man* (2024), un sarcástico drama dirigido por Aaron Schimberg y protagonizado por Sebastian Stan, que personifica a Edward, un actor que sufre de neurofibromatosis, una enfermedad muy parecida al síndrome de Proteus.

El hombre elefante fue el segundo largometraje de David Lynch, luego llegarían películas consideradas hoy de culto, como *Blue Velvet* (1986), *Lost Highway* (1997) y *Mulholland Drive* (2001), y una fascinante serie que le tomaría tres décadas cerrar, *Twin Peaks*. Y aunque todas comparten ciertos motivos como identidades desdobladas, surrealismo y lo siniestro (*das Unheimliche* en sentido freudiano), con una narrativa convencional, *El hombre elefante* es la que mejor ilustra la idea de la monstruosidad como una construcción cultural y cómo el cuerpo es objeto de saber y de poder.~

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



LOS LIBROS DE MI VIDA / LECTORES Y LECTURAS

«LEER ES INAUGURAR UNA INTENSA VIDA INTERIOR»

(Entrevista con la escritora Gabriela Ponce)

Miércoles 18 de junio, 2025, 12:30
Teatro Nacional Sucre

Gabriela Ponce nos hace un sitio en medio del trajín de La Fiesta Escénica de Quito, festival anual de artes escénicas que dirige y que tiene su epicentro en el histórico Teatro Nacional Sucre. Allí nos recibe un caluroso mediodía y recorreremos algunos de sus pasillos buscando la locación adecuada para una sesión de fotos. La encontramos al fin en el segundo piso, en uno de esos elegantes salones neoclásicos donde el actor argentino Pompeyo Audivert terminaba de ofrecer una rueda de prensa sobre su *Habitación Macbeth*, una genial adaptación unipersonal de la tragedia shakespeariana que presentaría esa noche. Acarreamos unas sillas delante de una hermosa cortina roja que se erige en medio del corredor a modo de mampara. Enseguida, Andersson, cámara en ristre, empieza a capturar primeros planos de Gabriela, aprovechando la suave luz lateral que se cuela por una puerta que da a la Plaza del Teatro. Ese telón aterciopelado y escarlata parece el fondo natural de esta escritora y dramaturga que en pocos años ha construido una obra hermosa y arriesgada.

GABRIELA EN MICRO

Gabriela Ponce Padilla (Quito, 1977). Narradora, dramaturga, directora y productora de teatro, docente universitaria. Con una beca Fulbright hizo un máster en Dirección de Teatro y Performance en la Southern Illinois University Carbondale. Estudió, además, Filosofía en la Universidad Católica de Quito y tiene una licenciatura en Sociología y Relaciones Internacionales por la



E

Universidad San Francisco de Quito (USFQ). Es autora de los libros de cuentos: *Antropofaguitas* (2015) y *Flotar, pude* (2022), de la novela *Sanguínea* (2019), Premio Joaquín Gallegos Lara del Municipio de Quito, traducida al inglés por Restless Books, y de las piezas teatrales *Lugar* (2017), Premio Joaquín Gallegos Lara, *Tazas rosas para el té* (2017), Premio Francisco Tobar García del Municipio de Quito, y *Solo hay un jardín: en el fondo de todo hay un jardín* (2020). Actualmente se desempeña como directora ejecutiva y artística de la Fundación Teatro Nacional Sucre y profesora de la USFQ.

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? ¿En qué circunstancia vital o profesional encontraste esos libros? Además de tener una importancia personal, ¿cuál consideras que es la relevancia estética, literaria, social o política de esas obras?

Hablar de los libros que han marcado mi trayectoria vital y literaria implica hacer un recorrido que arranca en la infancia. Recuerdo la fascinación que me produjo leer en el colegio *El guardián en el centeno* de J. D. Salinger o *Crimen y castigo* de Dostoievski. Recuerdo la lectura apasionada que hice, también en mi adolescencia, de *El amor en los tiempos del cólera* y de los *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez, asombrándome cómo la escritura podía, a través de la imaginación, tocar de manera tan sensual lo real. Recuerdo, asimismo, lo reveladora que fue la experiencia de haber leído, también en ese tiempo, *Las cruces sobre el agua* de Gallegos Lara y que esa lectura haya sido un modo de ingresar en la historia política de nuestro país despertando mi interés sociológico; la filosofía también fue una experiencia literaria que llegó con la lectura de *Un lobo estepario* de Herman Hesse. El poder de esos textos se manifestaba como una sorprendente apertura a lo heterogéneo del mundo; pero leer podía también barruntar un pensamiento íntimo, inaugurar una intensa vida interior.

Después, ya en la época universitaria —a pesar de no estudiar literatura—, el descubrimiento fue ciertos clásicos, obras como *El Quijote*, que me enseñaron a leer

nuevamente, a entender la potencialidad de un texto, o a encontrar en él, como sucedió al leer *Hiperión* de Hölderlin, una capacidad expresiva inaudita; a reflexionar sobre la compleja relación entre ficción, filosofía y política, cosa que ocurrió con la lectura de las obras teatrales de Bertolt Brecht. En ese tiempo leí también, por primera vez, a Marguerite Yourcenar, sus *Memorias de Adriano* llegaron para mostrarme las concomitancias poéticas entre la vida y el libro, una lección de amor que recibí en el momento preciso, de la mano de un amigo.

La literatura siempre fue una experiencia autodidacta y apalancada en la amistad, un autor me llevaba a otro, una amiga me recomendaba el texto de una editorial cuyo catálogo empezaba a seguir, anotaba en una libretita libros de autores de los que hablaba gente admirada; una práctica que cultivé y que tomó la forma de una biblioteca con cierta vocación de desorden. Así, a través de esos tejidos de complicidad estética, llegué a un autor como Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* fue una lectura que, en su momento, me comprometió con el acto de leer: era necesario habitar una comunidad literaria y seguirla con devoción. Leí los cuentos completos de Juan José Saer y cada año leo una de sus novelas, intento hacer lo mismo con Antonio di Benedetto, con Samuel Beckett, con la misma Yourcenar, autores que no abandoné nunca más. Comencé también en ese momento, ya un poco tarde, a leer ensayo y poesía con mayor intensidad, me acuerdo cargar conmigo, por años, un librito de Olga Orozco.

Sin embargo, creo que un momento fundamental en mi vida como lectora fue descubrir a Clarice Lispector, porque su lectura me invitó a escribir, pero también porque pensé en la necesidad de revertir una biblioteca que estaba armada principalmente con autores varones. Lo primero que leí de ella fue su novela *Aprendizaje* y fue la revelación de una escritura densa y salvaje, un lenguaje enrarecido por la profundidad existencial de cada reflexión, tuve la sensación de nunca haber leído nada similar. Luego leí sus cuentos completos y fue la primera vez que sentí mundos femeninos que me interesaron como escritora; ahí, en esa lectura, empecé a escribir.

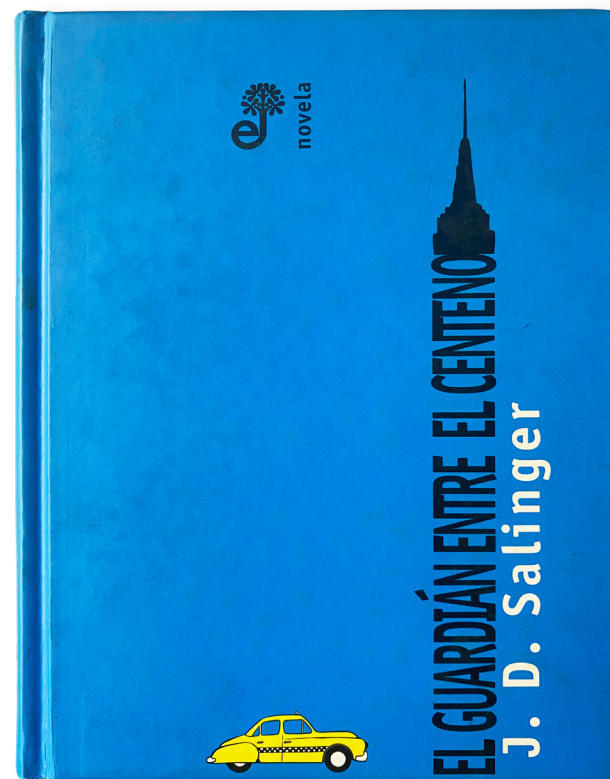
En ese empeño de leer a mujeres, me encontré en la biblioteca de mi madre a Christa Wolf, una autora en cuya obra la intimidad y la política se cruzan de ma-

neras muy sugestivas; su lectura me llevó a otro descubrimiento fundamental, la austriaca Marlen Haushofer, ambas de una generación en la que la segunda ola del feminismo abrió debates que afectaron sus modos de producción, sus vidas y sus escrituras. Siguiendo el trayecto de su amistad leí muy conmovida la poesía de otra de sus contemporáneas, la también austriaca Ingeborg Bachmann, las novelas cortas y las obras de teatro de Marguerite Duras, los textos de Natalia Ginzburg. Además, me encontré emocionada con los cuentos de autoras norteamericanas como Grace Paley y Lucia Berlin que acompañaron esos años en los que la lectura fue una forma de vivir y una forma de habitar lenguajes marcados por una heterogénea subjetividad femenina. Más adelante leí a Annie Ernaux y ese fue otro encuentro profundamente significativo porque me impresionó la transparencia de la forma con la que relataba su vida, su sociedad y su tiempo, me quedé leyéndola varios años. Igual de significativa fue la lectura de la trilogía de la argentina Ariana Harwicz, prosa de una crudeza remarcable que afectó mi búsqueda en la escritura, así como lo hicieron también, por su bella singularidad, las novelas de la argentina Sara Gallardo y de la ecuatoriana Daniela Alcívar Bellolio.

En los últimos años, Pascal Quignard es, quizá, el autor que más he leído. En los libros que componen la serie *El último reino* conviven la filosofía, la poesía y el mito; se religa lo clásico con lo biográfico en un empalme cargado de belleza. Sus novelas *Las solidaridades misteriosas* o *El amor el mar*, así como los ensayos de sus *Pequeños tratados*, son textos a los que regreso siempre, fuentes de consulta en los que abundan mis subrayados, notas al margen que escribo y luego retomo para activar nuevas ideas y textos. Ese acto de releer y de robar es algo que también me pasa con los libros de John Berger, Didi-Huberman, Anne Carson, Adriana Cavarero o de María Moreno, autores que, desde la filosofía, el ensayo, la poesía, están siempre cerca e iluminan también mis investigaciones escénicas y dramáticas.

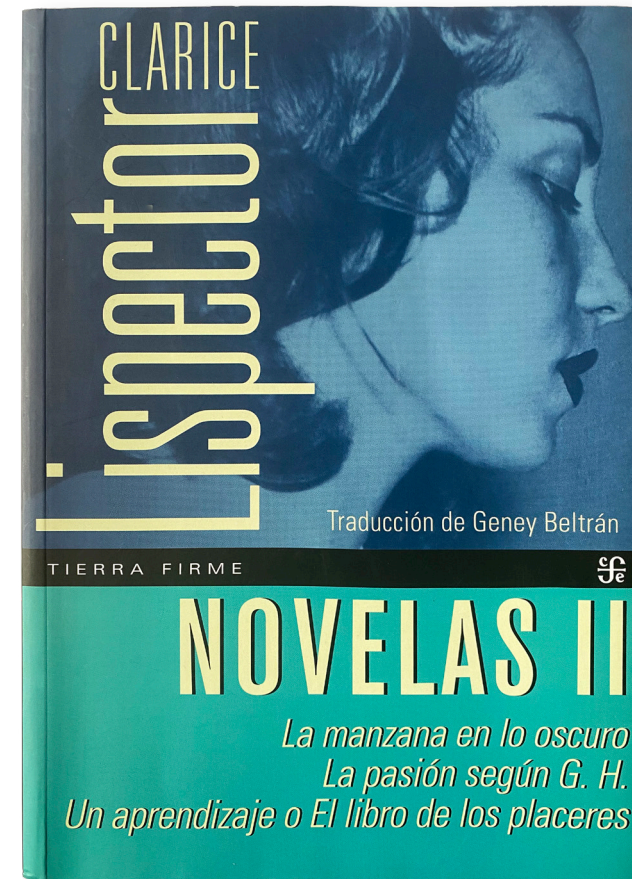
El entramado vida y literatura se arma a partir de resonancias que obran de modos misteriosos, los libros llegan para mostrarnos nuevos libros y establecer correspondencias entre sí, para hacer que miremos el

mundo de manera más atenta, para que podamos transmitir los acontecimientos que se precipitan en nuestra vida. Ahora mismo leo la novela *El río* de Esther Kinsky, una autora que contempla y escribe el paisaje como ninguna otra y que apacigua días de intenso trabajo. También leo al dramaturgo Santiago Loza, un texto sobre el acto de escribir, regalo de Gabriela Halac —editora y artista del libro que estuvo acá para La Fiesta Escénica de Quito—, y la poesía de Mary Oliver. Es la primera vez que leo de modo simultáneo muchos textos a un ritmo que no me permite terminar ninguno, avanzo lento. Frente a cada tiempo, a cada circunstancia vital, la literatura sabe cómo seguir y también cómo desviarse para trazar itinerarios nuevos y seguir acompañándonos. —

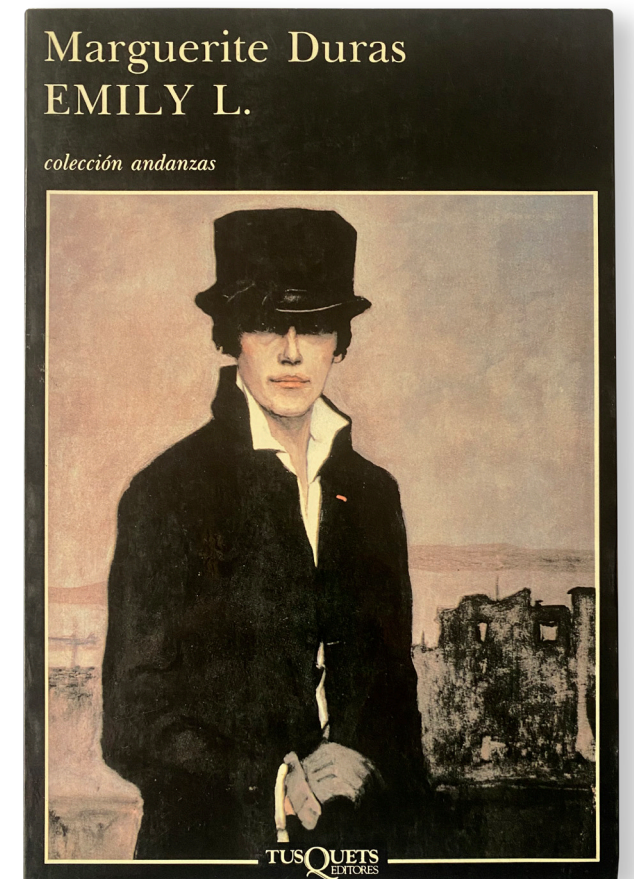


El guardián en el centeno, novela de J. D. Salinger, Edhasa, Barcelona, 1997

E



Novelas III, de Clarice Lispector, FCE, México, 2022



Emily L., novela de Marguerite Duras, Tusquets, Barcelona, 1988

LA PALABRA PRECISA / POESÍA

REMBRANDT EN JODENBREESTRAAT, ÁMSTERDAM

Iván Carvajal*

Vagabundea en busca del rostro
la exacta estatura de un caifás
de un judas iscariote el gesto
de pudor de alguna joven madre

con el niño la bayeta que lo envuelve
la trama del canasto las plumas la perdiz
degollada sobre la mesa el pliegue
del mantel escozor en los ojos

anticipan la imagen la vislumbra
acelera el paso apremia la mano
y tal vez se encienda en el infante
el brillo del astro sobre aquella mirada,

(Rembrandt se cruza con el niño Baruch y su madre)

(De Siempre todavía)

* **Iván Carvajal** (San Gabriel, Carchi, 1948). Poeta, ensayista y catedrático universitario. Estudió Filosofía en la Universidad Central del Ecuador y en la Pontificia Universidad Católica de Ecuador (PUCE), donde se doctoró. Durante cuatro décadas fue catedrático en varias universidades ecuatorianas, entre ellas, la Universidad de Cuenca, la Universidad Central y la PUCE. Premio Nacional de Literatura «Aurelio Espinosa Pólit» por su libro *Parajes* (1983), ha publicado doce poemarios y varios libros de ensayo.

P



Rembrandt van Rijn, *Autorretrato con Saskia*, aguafuerte, 10,4 x 9,5 cm, 1636. Museo Fitzwilliam, Cambridge, Inglaterra

P

CAMERINO

Margarita Laso*

ni soy ni me habito
creo un escenario y luego otro
aquí el telón
la cortina
la bambalina bordada
de un abundante cuerno
aquí las esperas

hay luz para mostrar los contornos de las cosas
los pelitos parados

lo demás tinieblas

nadie me verá

*

aquí en el camerino
dos tragos que raspan la intención de salir
cuánto me salvaría caer en la fosa

qué suerte
cayó sobre las cuerdas
eran de gato
brincó de vuelta
lució la luciérnaga que tenía cosida
en la garganta

*

nada como un espejo para enfriar la cara

regresas colorada
mucho volcán en los vasos de las mejillas
se hinchan los párpados ardidos

pero de eso hace mucho

el de la tramoya está tan aburrido
las sogas y los cables llenos de arañas
y esqueletos
huevos de insectos fallidos

todo a la luz de linternas azules

es la inversión
soy de este lado una cerilla

arrima tu cara al espejo
que te devuelva el frío

qué tienes en el pecho
margarita
que apagado se te ve

(De *La rapájara*)

* **Margarita Laso** (Quito, 1963). Poeta y cantante de música popular. Ha publicado los poemarios: *Erosonera* (1991), *Queden en la lengua mis deseos* (1994), *El trazo de las cobras* (1997) Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade, *Los lobos desarmados* (2004), *La fiera consecuente* (2012), *El camal de los leones* (2018), *La rapájara* (2024). Ha grabado varios discos.



Tomás Villalba Stornaiolo, Sin título, rapidógrafo 0.003 y tinta china sobre cartulina, 17 x 45 cm 2019

P

IRIS NEGRO

Fernando Albán*

(1)

Guarda las
imágenes
bajo el recaudo
de las fisuras

.....
Hendidura
llena
de
pliegues.
—Manos—

(2)

Ojo—
Secreción
del sueño.

(De *Iris negro*)

***Fernando Albán** (Quito, 1964). Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y Filosofía y Lingüística en distintas universidades de Francia. Ha publicado los libros de ensayo: *César Vallejo: El poeta, el cronista* (2023), *La mirada animal* (2019), *Pasos de frontera* (2014), *El sujeto y la ley* (2012) y *La utopía republicana* (2011), y el poemario *Iris negro* (2016). Es profesor-investigador de la PUCE en Quito.

TRES EPIGRAMAS

Sandra de la Torre Guarderas*

(I)

ME MIRASTE

y no habitabas tus ojos

(II)

TENGO DOS GACELAS
DORMIDAS BAJO LA BLUSA

Mis manos tocan sus lomos

y las despiertan

(III)

RECOGÍ MIS PECHOS

y me fui

(De *Andinismo en la azotea*)

* **Sandra de la Torre Guarderas** (Quito, 1971). Poeta, narradora y realizadora audiovisual. Ha representado al Ecuador en encuentros de poesía, ferias del libro y festivales de cine. Su obra ha sido reconocida con premios nacionales e internacionales, como el FOEM 2021. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *Andinismo en la azotea* (2019), *Cola de reptil* (2023), *Treinta y seis gradas y diecisiete puertas* (2024) y *Agua de lluvia en las medias* (2024).

P

ELOGIO DE MI PEORVERSIÓN

Marialuz Albuja*

Esta que pide que la Tierra pare en seco
que el Sol reviente en supernova
y que el imbécil que la intercambió por otra
hoy se atragante con la espina de una trucha
esta que quiere envenenar a las palomas
soy
la peorversión de mis versiones
única forma de salvar lo que se pueda
aunque después nadie me invite a su banquete
porque escupí en la perfección del día.

Tal vez por eso se inflamó mi lengua.
Tal vez por eso se inflamaron mis rodillas.
Tal vez por eso se inflamó mi corazón
y las palabras se me fueron al vacío
despedazadas y concisas
lejos de toda poesía en las entrañas.

Tal vez por eso aquí me ves
mamá
frente al espejo
torturando mis amígdalas
desmenuzándome los senos

siendo raíz bajo el pantano
tramo de cuerpo que se abisma en la punzada.

Tienes razón, no meditaba ni dormía.
Estaba rota, tragada por el terror
deseosa de ponerte la moneda bajo la lengua
para dejar que al fin se vayan las versiones que hemos
sido
nuestra fugaz capacidad de perdurar.

Tal vez por eso te lanzaste desde el puente
tal vez por eso se quebró tu cavidad de nido
y aquí me ves, luego de tantas madrugadas
también deseosa de saltar.
Ya casi lista.

(De *Doble filo*)

***Marialuz Albuja Bayas** (Quito, 1972). Poeta, narradora y dramaturga. Ha publicado seis poemarios, entre ellos, *Detrás de la brisa* y *Doble filo* (Editorial Renacimiento, España). En dos ocasiones obtuvo el premio Darío Guevara Mayorga en la categoría novela. Con su monólogo teatral *Tal vez no fue así* ganó la convocatoria de la Casa de la Cultura Núcleo del Pichincha. En 2017, la Academia Hispanoamericana de Buenas Letras le otorgó el premio Dámaso Alonso a la creación literaria.

LUZ, LUZ DE AGOSTO

César Eduardo Carrión*

Hay que hacerle caso al cuerpo y no al pronóstico del clima.
Ya fallaron los gobernadores y los adivinos de la Meca.

¡Que llueva, que ruja, que caiga granizo de miel o de sangre!
¡Qué asco haber sido un rumiante, un vigilante, un conejo bellaco!

Hagamos lo que diga el cuerpo y no los satélites artificiales.
Hoy tomemos de desayuno naranjas o mandarinas hebreas

Y caminemos de la mano por estas playas nudistas o siniestras,
Seamos las almejas de las perlas, seamos las obreras de la alegría,

Hija de los nombres secretos, hija de los anzuelos y las anguilas.

(De *Diarios del paleolítico*)

* **César Eduardo Carrión** (Quito, 1976). Escritor, docente e investigador universitario. Ha publicado once poemarios, los más recientes: *Diarios del paleolítico* (2024) y *Galería de lugares comunes* (2025), Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit 2024. Ha publicado cinco libros de ensayo y estudios literarios, los más recientes: *El supremo egoísmo de la tempestad. Ensayos sobre literatura y cultura latinoamericana* (2023) y *Las máscaras de la patria. La novela ecuatoriana como relato del surgimiento de la nación* (1855-1893) (2020). Trabaja como profesor principal e investigador en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

P

AHORA QUE ME VOY POR FIN

Rocío Soria*

ahora que me voy por fin
me llevo lo estrictamente necesario

ahora que ya no tengo retorno y que camino guiada
por el viejo reloj de papá

hoy lo he hallado corroído en la bodega
me lo he colocado en la muñeca
y maravillosamente ha caminado
y ha empezado a marcarme los pasos

yo también camino sola como el reloj
camino ciega
y manca
y rota

ya no soy ave de paso
estoy atada por el miedo
muchas veces me dejé el cuerpo en el camino y luego
volví para reconocerlo y sepultarlo

pero ahora todo está a punto de terminar
ya no me hace mella la muerte
es una astilla con la que me he acostumbrado a
patojear
ya no me conmueve el amor
es un dolor que me escuece en la vértebra y que lo
muerto con las pastillas

tal vez ahora se requiera un poco más que amor y
muerte para conmoverme
la carne vieja ya no siente su fractura
la carne vieja está ocupada en resistir

ahora que me voy por fin me llevo lo estrictamente
necesario
el cuerpo incapaz
el cuerpo vacío y sin fe

ahora que me voy por fin
ahora que nado hacia el poema

(De *Pelotón de fusilamiento*)

* **Rocío Soria Romero** (Quito, 1977). Poeta y comunicadora social. Magister en Literatura Infantil y Juvenil. Ha publicado *El cuerpo del hijo* (2007), *Isadora* (2008), Premio Nacional Ileana Espinel Cedeño, *Ictus* (2013), *Deterioro* (2019), Mención en el Premio Jorge Carrera Andrade, *Pelotón de fusilamiento*, (2022), Premio Universidad Central del Ecuador, *Casa de mariposas negras* (2024), Premio Nacional Jorge Carrera Andrade, y *Tiniebla sagrada*, ilustrado por Juan Carlos Jurado.

P

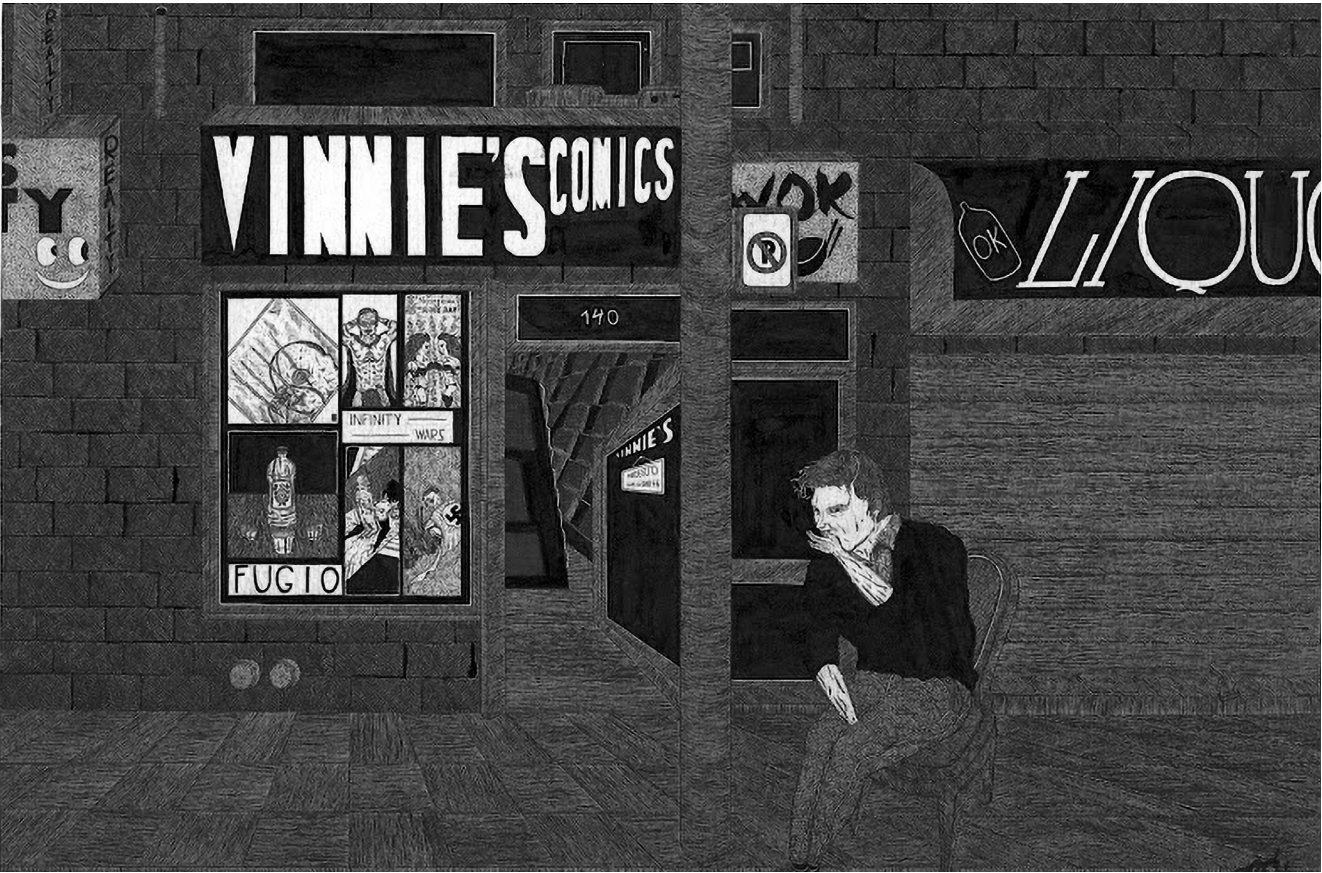
ORDEN

Kevin Cuadrado*

un corazón sobre una balsa
el agua bajo la madera
en su interior un latido
siguiendo la noche cerrada y oscura
en el río un puerto entre una cuerda y la arena
y los recuerdos bajo los pies
la mirada más allá de las estrellas
yo en el mundo
los nombres sobre las cosas
todo ocupa su sitio

(De *Las pequeñas realidades*)

* **Kevin Cuadrado** (Quito, 1993). Escritor, editor y promotor cultural. Dirige Bichito Editores y ha editado diversas revistas y antologías literarias. Ha publicado varios libros de narrativa, poesía y ensayo, y su obra ha recibido reconocimientos en Ecuador y España. Ha sido traducido al inglés, francés y portugués. Es licenciado en Comunicación Social y máster en Estudios Literarios y Teatrales por la Universidad de Granada.



Tomás Villalba Stornaiolo, *El más caudillo de la verbena*, rapidógrafo 0.003 y tinta china sobre cartulina, 29 x 42 cm, 2022



Tomás Villalba Stornaiolo, *Con los ojos no te veo Grand Guignol*, rapidógrafo 0.003 y tinta china sobre cartulina, 55 x 20 cm, 2022

LA PALABRA PRECISA / MICROFICCIÓN

ATAÚDES PARA NIÑOS

Santiago Vizcaino*

Dijo mi padre: Ve por esos maderos. Haremos un ataúd. Entonces me enseñó a hacer un ataúd pequeño, un ataúd como un juguete. Una casa para niños muertos. Me enseñó a cortar las tablas, a darles forma, a lijar la madera hasta que estuviera suave para recibir la laca. El olor de la laca era penetrante y dulce como una droga. Me dijo: Este será tu oficio. Esto te permitirá vivir. Yo era entonces un niño con ganas de estudiar. No se hacían muchos ataúdes para niños. La demanda era poca. Los niños no morían cada semana. Los adultos, sí. Pero los ataúdes para niños eran más costosos, aunque se usara menos madera, menos lija, menos laca y menos pintura. Sin embargo, requerían más ornamentos. Las familias exigían adornos con figuras que teníamos que enchapar con la misma madera u otra más cara como el guayacán. Esto dependía del presupuesto de los deudos. Pero eso lo arreglaba papá con ellos. Lo que sí recuerdo es que la gente llegaba muy triste. La muerte de un niño siempre ha sido muy triste, aunque no hubiera vivido más que unos días. Mientras menos había vivido el infante difunto, más costoso resultaba el ataúd, porque requería más cuidados. Y la gente los quería de forma inmediata. La muerte tenía mucha prisa y entonces trabajábamos toda la noche entre semana o los domingos sin descanso, ya que el niño había muerto la noche anterior y había que darle cristiana sepultura. La gente no esperaba. O no quería esperar. O no podía esperar. Cuando morían al nacer era lo peor: querían un ataúd casi en ese instante. Por eso nos dedicamos a hacer ataúdes por adelantado, de todos los tamaños, de distintos colores pasteles, aunque la mayoría los prefería blancos. El color de la muerte de un niño era blanco, aunque también escogían a veces el color rosa, en el caso de que hubiera sido una niña; o celeste, en el caso de un niño. La demanda fue creciendo ya que de otros pueblos se enteraban de que hacíamos ese trabajo. Y venían de distintas partes, en la noche o en el día, para pedirnos ataúdes para niños. Tuvimos que contratar a un ayudante porque no nos dábamos abasto. Yo iba a la escuela, hacía mis tareas y en la tarde, después de almorzar, ya estaba en el taller con papá. No me gustaba ese oficio de carpintero. No me gustaba el olor de la tristeza. La tristeza olía a incienso, a palo santo, a agua de

MF

canela y a madera. Eso no me gustaba. Pero papá insistía en que debía aprender ese oficio fúnebre. Yo era bueno en la escuela. Me gustaba aprender y me gustaba escribir. Tenía la letra más bonita de todo el grado. Me gustaba dibujar cada letra, cada rasgo, con sumo cuidado. En esa época, usábamos plumas y tinta. Había que ser muy cuidadoso con la tinta. Mis ejercicios de escritura siempre estaban nítidos, sin tachones ni borraduras. El maestro estaba orgulloso de mí. También yo era bueno para las matemáticas. Los números se me hacían una forma de comprender el mundo. Sumar, restar, multiplicar y dividir. No había nada más práctico. Eso resolvía todo en la vida. Si sabías leer y escribir, y las cuatro operaciones básicas, el resto estaba resuelto, al menos en esos tiempos. Luego descubrí que existía la historia y la geografía, que más allá de este pueblo de niños muertos, había países y que esos países habían tenido pasado, como el nuestro, y que nuestro presente era resultado de ese pasado. Y aunque murieran niños todas las semanas, aunque hiciéramos ataúdes a granel, la historia no terminaba, el mundo seguía su curso y el pasado nos marcaba irremediablemente. Sin embargo, a mi padre no le interesaba eso y, aunque yo fuera el mejor estudiante de la escuela, mi vida estaba marcada por la muerte, y ni siquiera por eso, sino por pequeños cuerpos sin vida. De la cantidad de esos cuerpos parecía depender mi futuro. Uno de esos días llegó el profesor de la escuela a nuestra casa, a decirles a mis padres que me había ganado una beca para estudiar la secundaria en un colegio de la capital, que habían presentado los reportes de todos los chicos y que el escogido había sido yo. El maestro llegaba a felicitarlos. Estrechó las manos de mis padres con alegría, pero ellos lo miraron con sospecha, con angustia, diría yo. Mi padre tomó la palabra y le agradeció, le dijo que le honraba que hubiera venido a darnos esta noticia, pero que yo no podía ir a estudiar en la capital, que el dinero no le alcanzaba para mantener a un hijo en la ciudad, que eso estaba hecho para gente rica, para gente blanca; así dijo, para gente blanca; que nosotros éramos carpinteros y con que yo terminara la primaria estaría bien. No haría falta más. Vi la cara de desilusión del profesor, quien me acarició la cabeza, se puso el sombrero y salió. Yo fui hasta mi cama y me cubrí con la cobija hasta la cabeza. Lloré con mucha rabia. No quería seguir haciendo ataúdes, quería aprender cosas sobre el mundo. Tenía ya once años. Creía que era dueño de mi vida y, si se me podía dar una profesión así sin más, también tenía derecho de opinar. Eran los años cuarenta y la gente se casaba muy joven. Tenían hijos antes de la mayoría de edad y repetían la miseria como se repetían las hormas de los ataúdes en el taller de mi padre. Ese mismo año mi madre se embarazó. Mi padre estaba muy contento, pero a ella no le hizo mucha gracia. Había sufrido mucho con mi parto y tenía miedo. Aun así, debía tener a ese bebé. No había forma de decidir lo contrario. Mi madre no conocía la palabra aborto. O se moría o se vivía durante el parto. La partera del pueblo era tía de mi madre. Se llamaba Francisca. Había atendido mi nacimiento. Había atendido el nacimiento de niños aquí y en muchos pueblos cercanos. Todos la conocían. Decían que predecía el sexo del bebé solo con ver la panza de la madre. Así predijo que en este caso sería una niña. A mí me daba igual tener una hermana. Quería seguir estudiando. Quería salir de allí y esta niña venía a ser una carga más. El embarazo de mi madre fue terrible. Lo tuvo que pasar en cama. Vino

la abuela a cuidarla. No podía hacer nada. La tía Francisca venía de vez en cuando a revisarla y su cara denotaba cierta preocupación. La cosa es que algo no andaba bien y no quería decirle a mi madre. Le propuso que fuera a hacerse una ecografía en alguna clínica de la ciudad. Pero la ciudad estaba a un día entero en camión y desde la casa había que caminar unos tres kilómetros hasta poder tomarlo. Era imposible. Había que confiar, había que tener fe. Ya en los meses finales de la gestación, mi madre decía que no sentía al feto, que debía estar pateando o moviéndose, pero nada. La vi llorar. La vi tocarse la panza con angustia. Para esto, la tía Francisca se había ido en mula a atender unos partos en un pueblo lejano. No sabíamos nada de ella. Había prometido estar aquí, pero no podíamos obligarla, ese era su trabajo. La tía Francisca no había tenido hijos o no había podido tenerlos. Tampoco tenía marido. Así que podía irse al fin del mundo a hacer parir a la virgen María si quería. Lo cierto es que sí llegó cuando a mi madre le dieron las contracciones. Pero mi hermana, culmen de la tristeza, nació muerta, y una honda desolación invadió mi casa. Tuvo, eso sí, el ataúd más vistoso de los que habíamos construido: un cofre blanco, de laurel, con figuras esculpidas a los lados y en la tapa. Mi padre había comprado una laca muy fina y se había esmerado en los detalles. Estaba tan concentrado en el proceso que el dolor parecía correr a través de sus brazos duros que mostraban sus venas como metal repujado. No teníamos mucha familia, así que poca gente estuvo en el funeral. El entierro fue una cosa sencilla. Mi madre lloraba desconsolada mientras la tía Francisca sostenía su cabeza como a una rama a punto de caerse. Sabía que no podría tener más hijos. Mi padre sostenía su sombrero con la mirada perdida entre los árboles de la montaña mientras un cura infinitamente joven decía su sermón sobre la resignación y la angelical partida de mi hermana a los brazos de Dios. Así fue, y supongo que por esa desolación mis padres empezaron a beber. Primero los encontré en la mesa del comedor luego del entierro de mi hermana. Bebiendo un trago tras otro de aguardiente. Luego, empezaron a desaparecer. Se los veía saliendo de la cantina, cayéndose, sosteniéndose el uno al otro mientras cantaban sanjuanés tristes entre la niebla profunda de aquel páramo infecto. Las clases ya casi terminaban y la preparación de los exámenes consumía mi tiempo, así como la construcción de más ataúdes. Atendíamos la carpintería el ayudante y yo, quien exigía una mayor paga porque había más trabajo y mi padre desaparecía casi todos los días. Me hice cargo y esperé con paciencia que llegara la consecución de ese largo duelo, pero ya mis padres estaban consumidos por el vicio de la melancolía. No se cambiaban de ropa. No se bañaban. Tan solo esperaban la tarde para salir a la cantina y beber. Por las noches los encontraba tirados sobre el catre mientras roncaban como asnos cansados, muertos en vida. Hablaban muy poco y apenas se ocupaban de mí. Las pocas provisiones de comida se iban terminando y yo me alimentaba de pan con café o arroz con atún que había aprendido a preparar cuando mi madre no era una ebria silenciosa y triste. Uno de esos días, iba temprano a la escuela y los encontré tirados al borde de la calle, en la vereda lodosa, sucios y perdidos. No pude contener el llanto. Dejé la mochila sobre el empedrado e intenté levantarlos. Los dos me miraron como a un espectro y vi la vergüenza en sus rostros. Caminaban arrastrando las piernas y apestaban a aguar-

MF

Tomás Villalba Stornaio, *No hay nada mejor que casa*,
rapidógrafo 0.003 y tinta china sobre cartulina,
21 x 29,7 cm, 2020



diente rancio. Llegamos a casa y les di de beber agua de la llave. Me sentí profundamente desconsolado por no asistir a clases. Preparé una sopa de pan y la serví para ellos. Mi padre se quedó dormido sobre la mesa después de comer y mi madre se tiró sobre el catre y pude ver sus enaguas sucias y sus piernas llenas de vellos tiesos como si se hubiera orinado. Entonces, tomé la decisión más sabia de mi vida: abandonar a mis padres. Tenía casi doce años. No iba a cuidar de ellos. No iba a ser como ellos. Sentí una especie de repentina libertad y de esperanza. Sentí que había un sendero más allá de la muerte. Sentí que me habían enseñado algo, una manera de ser adulto, una forma de desprecio por la tristeza, unas ansias insaciables de ser alguien. Finalmente, tenía un oficio.

* **Santiago Vizcaino Armijos** (Quito, 1982). Poeta y narrador. Ha publicado los poemarios *Devastación en la tarde* (Premio Nacional de Literatura 2008), *En la penumbra* (Premio Pichincha de Poesía 2010), *Hábitat del camaleón* (2015), *De un solo tajo* (2016) y *El viento a contrapelo de mi sombra* (Premio IFCI 2023); los libros de cuento: *Matar a mamá* (2012) y *El ángel de la peste* (2022); los libros de ensayo: *Decir el silencio* (Premio Nacional de Literatura 2008) y *Casa tomada. Reinención de un mito, recogimiento de un espíritu* (2018); y las novelas: *Complejo* (2017) y *Taco bajo* (Premio IFCI 2019).

MF

ADICTOS AL ACORAZAMIENTO ANDINO

Andrés Villalba Becdach*

Todos los días salgo derrotado del trabajo, con la guillotina en las manos solo para mirar abajo y más abajo: paraíso de orquídeas negras en las grietas del asfalto, al filo del acantilado existe la piedad del carroñero. Soy una flor de hueso siempre al filo del acantilado. —Con tanta carroña en la cabeza te convertirás, me dicen, en carroñero: hay un buitre voraz de ceño torvo que te está devorando las entrañas—.

Bajo a la Marín por la calle Chile, uno de los recorridos más feos del planeta, a esperar el bus de regreso, y todo, solo para hacer lo mismo al día siguiente: el hartazgo como una hamaca en la garganta del gallo más méndigo del alba. Aquí, donde el corazón es un motel de termitas y alacranes macarelos andinos, aquí, donde brillan muertas las calles en la capital más andina del planeta y son tan vivos los cementerios el domingo a las seis de la tarde: eso es Quito. Y es domingo. Y llueve. Y veo la niebla cabecear en las ramas secas. Tras las ramas, la ciudad como un pájaro desollado. Tras el pájaro, estoy mudo frente a esta pantalla con el acto obsceno de tener que dizque escribir y decir cualquier cosa: palabritas que alcanzaron la cima de la ignominia y una sobresaturación de afrentas. Carrozas que pasan como cruces rojas, las gotas caen como mi cuerpo del otro lado de la ventana. La lluvia como una mantarraya que besa mi quebranto, la lluvia como el semen de los tigres de lo que nunca pudimos ser, la lluvia quiteña como la estridencia de las ratas que copulan en mis zapatos, el sosiego de la lluvia quiteña para creer en milagros, para creer en palabritas muertas.

Todo el esfuerzo cae en saco roto, mi cabeza es un avispero de ceniza, he visto arañas de carbón que saben llorar, he visto llorar a los toritos echados en suerte con la estocada final. Y la mujer muerta que tanto amé flota como una estrellita en mis venas. ¿Vive todavía? ¿Dónde estará? Vestigios del amor perdido y muerto cuando cierro los ojos y será mejor desplazar la realidad, pero siempre me encuentro conmigo y mis andanzas gratuitas, truchas y lichéas: mis carencias, afrentas y mutilaciones. *Menos mal Andrelo estamos a salvo del detritus y afán del rampantismo del quinto patio de artisticidad ecualándica bajo la égida de la incompetencia y la pérdida, sigamos, pues, con nuestro itinerario abyecto y vergonzante, ja*, dice Jimmy.

Me aterroriza pensar que algún día ya no estaré aquí, y el Pichincha y las montañas andinas que tanto amo y tanto me alegran el día y la noche seguirán imponentes y vistas por alguien justo desde el mismísimo lugar en la Aldana # 307 y Carvajal, barrio Las Casas, donde estoy ahorita. Qué vida, pinche vida, chulla vida.

Qué tristeza dármeles de payasito, sangran de tanto reír cuando abro el hocico, pero soy incapaz de sacar una sonrisa a la personita con quien vivo, duro y duermo, solo avivo su mohín y desprecio. ¿Por qué le tengo tanto miedo? ¿Soy culpa-



Tomás Villalba Stornaiolo, *Los menos caudillos de la verbena*, rapidógrafo 0.003 y tinta china sobre cartulina, 29 x 42 cm, 2022

ble de su mala leche y agravio? Siempre se acuerda de situaciones límite críspativas que sucedieron hace años para acorralarme: no informa sobre conflictos, los busca, induce, crea y anhela, y en mi caso insumiso, como no agacho la cabeza, lo hace para debilitarme, sojuzgarme y darme el puyazo cuando estoy con sangre y tinta sellando las grietas del asfalto. Hay un muro y un cadalso en sus manos, hay mentiras, me da miedo subir, bajar, todo lo que yo diga y haga siempre será malo, tiene la capacidad de rastrillarme el alquitrán de su tristeza en mis sensibles orificios: son huecos que se dilatan como la boca de los presos, como los tatuajes en el cuerpo de los enfermos... y las estatuas de las enfermeras, cuya cruz roja en los pechos es una cicatriz del beso de un enfermo.

Es la adrenalina del amor del bandido. Una mujer herida es más peligrosa que un murciélago encerrado con tu cabeza dentro de un costal de yute. Deja que me acueste a tu lado solo para llorar y oír música triste. Los que vivimos de extras chupamos caramelos baratos y tú solo quieres cremas. Cremas para qué cuando puedes lavarte el orinoco con mis lágrimas.

Fracaso a ultranza, atiborrado de hartazgo, son nuestras espaldas las que copulan, parajes hostiles donde me vence esta malinconia andina, labilidad emocional y las pastillitas para la descompensación bioquímica. ¿El psiquiatra también me estafa? ¿Tengo neuronas espejo de repuesto? Y tu lengüita con sabor a caramelo de tamarindo ¿ahora tiene gusto a creolina y gas lacrimógeno? Finiquitudes, caducidades, expiaciones, la cruz de hielo que sale de nuestras lenguas cuando no queremos la cosa dice más de lo que nunca podremos decir. Somos adictos al acorazamiento que impone la melancolía y la niebla andina. ¿Ya no llueve huanchaquita y más purete? ¿Todo eso era antes? ¿Fechorías del pasado? El aceite de la locura de la entrepierna y sobaquera afeitada con tu olor a incienso de vainilla, curry, albahaca y musgo para celebrar nuestro canto a la desintegración. ¿Caminamos afanosos, obnubilados, raudos y parejas hacia lo insobornable de nuestra bella desintegración?

La estela opiácea de orquídeas y ortigas falopiales que sale de tus orificios y trizaduras, cleptómana de corazones maleados y méndigos tú, filántropa para la alegría del reino visual tú, náyade entera con tu lengua lamiendo la oscuridad tú.

Lúa dice la potencia y belleza absurda que hay en la fragilidad, en la apertura para dejar que el mundo nos atraviase y que todo pase por el cuerpo. Lúa dice *I eat dinner* fue la primera canción que me enviaste, estábamos tan tristes los dos, cuando la escuché entendí que nos íbamos a querer, tampoco sabía que íbamos a vivir despidiéndonos. ¿Vamos a dar otra vez un último giro por la melancolía insobornable de la bruma quiteña en el lindero de Guápulo? Mira la lluvia quiteña cómo cae en las veredas y calles agrietadas: melancolía sobre malinconia. Tanta belleza duele bien.

Entre la niebla de nuestro páramo quiteño atisbé a Lúa con la noche viciada en sus ojos y su desordenada melena rubicunda de cabuya gruesa, Lúa salvaje e indómita con ojeras y sus dientes que son pirañas de plata y su sonrisa que es mi tremulidad y extravío. ¿Siempre estuve frente a una señorita de belleza virulenta que me venció de entrada? ¿Acusa una envidiable capacidad de desprendimiento, crudeza y frialdad?



Tomás Villalba Stornaiole, Sin título, rapidógrafo 0.003 y tinta china sobre cartulina, 50 x 30 cm, 2020

Toda la noche hasta el último abrazo con las agujas del alba en las venas y en la sien, y te decía cuánto te quiero, cuánto te quiero, cuánto te quiero, y me abrazas y me das un poquito de afecto y parezco esos lagartos cuando salen de sus huevos y ven la luz por vez primera y pienso que el mundo es sagrado —pero nunca lo será—, el poder curativo de tu presencia en un lugar tan lejano, tan lejano, tan lejano ya. El poder curativo de tu presencia que me desconfigura y congela mis cruces, mis venas, mi pensamiento. Pentimento. *Arrepentirse significa el dolor otra vez.*

Inventamos la lluvia de Quito y le pusimos aguardiente, mi amor, ¿te acuerdas?

(De *No mueras joven, todavía queda gente a quien decepcionar*)

* **Andrés Villalba Becdach** (Quito, 1981). Estudió Literatura Hispanoamericana en la Universitá La Sapienza en Roma, y actualmente estudia Filosofía en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Ha publicado *los poemarios Cuaderno Zero* (2010), *Obscenidad del vencido* (2010), *Menos que cero* (2011), *Soterramiento* (2016), y el libro de entrevistas *Luigi Stornaiole: el arte de la digresión* (2010).