

COLOQUIO

Revista de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidad del Azuay



DOSSIER:
«SOÑANDO LA CIUDAD FLUVIAL: CUENCA, 25 AÑOS DESPUÉS DE LA DECLARATORIA COMO PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD»

Fernando Cordero Cueva,
Gabriela Eljuri,
Verónica Heras,
Santiago Vanegas Peña,
Paúl Ochoa Arias

«MI OBRA ESTÁ HABLANDO SIEMPRE DE LA PINTURA»

Pablo Cardoso

«LA NOVELA POLICIAL ME PERMITE HABLAR SOBRE EL MAL»

Juan Pablo Castro Rodas

«EL CULTIVO DE PLANTAS ES PARTE FUNDAMENTAL DE MI VIDA»

Danilo Minga

«LA CASA EDITORA ES DE NUESTROS MEJORES PUENTES CON LA SOCIEDAD»

Toa Tripaldi





Parque Abdón Calderón. Foto: Juan Carlos Astudillo

COLOQUIO

Revista de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidad del Azuay

Revista de circulación cuatrimestral.
Nueva época, Número 73, diciembre de 2024

© Universidad del Azuay
© Casa Editora

Francisco Salgado Arteaga
Rector

Genoveva Malo
Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni
Vicerrectora de Investigaciones

Toa Tripaldi Proaño
Directora de la Casa Editora

Marco Tello
Fundador de la revista

Cristóbal Zapata
Director y editor de la revista

Comité de Honor: Andrés Abad, Fernando Balseca, Iván Carvajal, Rodolfo Kronfle Chambers, Alexandra Kennedy Troya, Antoine Lissorgues, Carlos Pérez Agustí, Margarita Proaño, Marco Tello, Sara Vanéguas Coveña

Consejo Editorial: Francisco Salgado, Genoveva Malo, Raffaella Ansaloni, José Chalco Salgado, Gabriela Eljuri Jaramillo, Oswaldo Encalada, Diego Jadán-Heredía, Carla Hermida, Toa Tripaldi

Coordinadores de área: Paul Carrión (Galería impresa), Ronal Chaca (Turismo), José Chalco Salgado (Derecho), Martha Cobos Calí (Psicología), Omar Delgado (IERSE), Carla Hermida (Arquitectura y Urbanismo), Fray Martínez (Medicina), Julia Martínez (Ambiente y Ecología), Ximena Moscoso (Administración, Economía, Contabilidad, Marketing y Ciencias de la Computación), Ana Elizabeth Ochoa (Escuelas de Ingeniería), Gustavo Pacheco (Agenda de eventos), María de Lourdes Sevilla (Casa Editora), Damiano Scotton (Estudios Internacionales), Anna Tripaldi (Música y Artes Escénicas), Toa Tripaldi Proaño (Diseño), Ximena Vélez (Educación), Edwin Zárate (Biología y Agroecología)

Colaboran en este número: María Fernanda Acosta Altamirano, Francisco Aguirre Andrade, Fernanda Aguirre Bermeo, Jorge Amaya Ruiz, Juan Carlos Astudillo, Julia Avecillas, Guisella Carchi Ramón, Pablo Cardoso, Paúl Carrión, Juan Pablo Castro, Ronal Chaca Espinoza, Diego Chuquiguanga, Fernando Cordero Cueva, Omar Delgado Pinos, Karolin Elizalde Aveiga, Gabriela Eljuri, Oswaldo Encalada, Guillermo Gomezjurado, Gabriela Gutiérrez Ovalle, Verónica Heras, Diego Jadán-Heredía, Juan Cristóbal Mac Lean E., Genoveva Malo, Julia Martínez Gavilanes, Eduardo Milán, Danilo Minga, César Molina Martínez, Paúl Ochoa Arias, Guillermo Ochoa Rodríguez, Camila Peña, Marco Antonio Piedra, Carolina Seade Mejía, Cecilia Suárez Moreno, Marco Tello, Edgar Toledo López, Toa Tripaldi, Santiago Vanegas Peña, Edwin Zárate

Artistas invitados: Pablo Cardoso, Edgar Reyes

Fotografía: Juan Carlos Astudillo, Pablo Carrión, Gabriela Eljuri, Juan Cristóbal Mac Lean, Cornelio Malo, Paúl Ochoa Arias, Diego Pacheco, Andersson Sanmartín (Departamento de Comunicación de la Universidad del Azuay), Cristóbal Zapata

Diseño y diagramación: Juan Pablo Ortega

Revisión y corrección: Silvia Ortiz Guerra

Transcripción entrevistas y levantamiento de textos: Andrea Vega, María de Lourdes Sevilla

Imagen de la cubierta: Pablo Cardoso, *Caudal #18. Machángara*, óleo sobre lienzo, 170 x 195 cm, 2015

Guardas: 1. Torres de Santo Domingo. 2. Alturas de Cuenca: en primer plano el «Palacio de Cristal», residencia construida por el poeta Ernesto López Díez a comienzos del siglo XX, al frente las torres del Cenáculo y al fondo las de la Catedral. Fotos: Juan Carlos Astudillo

Impresión: PrintLab de la Universidad del Azuay

ISSN: 13902865

Primera edición: Cuenca, diciembre de 2024
Segunda edición corregida y aumentada: enero de 2025

CONTENIDO

- 07 **Pórtico**,
Francisco Salgado
- 08 **Editorial: Tributo plural a una ciudad única**,
Cristóbal Zapata
- 12 **DOSSIER: «SOÑANDO LA CIUDAD FLUVIAL: CUENCA, 25 AÑOS DESPUÉS DE LA DECLARATORIA COMO PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD»**
- 15 **«La declaratoria nos hizo pensar en lo nuestro»**,
entrevista con Fernando Cordero Cueva,
exalcalde de Cuenca
- 26 **El patrimonio cultural: una noción polisémica**,
Gabriela Eljuri
- 34 **Cuenca, 25 años como patrimonio ¿de quién y para quiénes?**,
Verónica Heras
- 42 **La construcción del concepto de «patrimonio» en Cuenca**,
Santiago Vanegas Peña
- 50 **Estilos arquitectónicos en el Centro Histórico de Cuenca**,
Paúl Ochoa Arias
- 60 **PATRIMONIOS SAGRADOS**
- 62 **Curitaqui: un viaje a las alturas sagradas de Cuenca**,
Guisella Carchi Ramón
- 68 **De plantas y otros saberes**,
Francisco Aguirre Andrade
- 72 **COLOQUIO CON LA CULTURA Y LAS ARTES**
- 75 **«Mi obra está hablando siempre de la pintura»**,
entrevista con Pablo Cardoso
- 126 **Tramas de lo urbano / Antropología y Cultura**
Los aniversarios como ocasión para la reflexión:
los retos de la Ciudad Patrimonio Mundial,
Gabriela Eljuri Jaramillo
- 132 **Historia social de las palabras / Lengua y Cultura**
La humilde poesía del canguil, Oswaldo Encalada
- 138 **Los días pasados / Capítulos secretos de la cultura cuencana**
El encanto de la brevedad, Marco Tello
- 142 **Letras breves / Notas sobre literatura ecuatoriana**
El gabinete de curiosidades del doctor Encalada,
Guillermo Gomezjurado Quezada
- 148 **Dominio nómada / Escritores invitados**
De veras, Oliverio, Eduardo Milán
- 155 **«La novela policial me permite hablar sobre el mal, la humanidad y sus zonas grises»**,
entrevista al escritor Juan Pablo Castro Rodas
por Yanko Molina
- 166 **La ventana indiscreta / Cine y Filosofía**
La estetización del mundo y la prisión del buen
gusto, Diego Jadán-Heredía
- 172 **La mirada de los otros / Visitantes extranjeros de Cuenca**
«Los ríos se atraviesan como una trama acuática
de sonido y humedad», Gabriela Gutiérrez Ovalle
- 178 **«¿Puede soñarse a sí misma una ciudad?»**,
Juan Cristóbal Mac Lean E.
- 183 **El libro de mi vida / Lectores y lecturas**
«La obra de Juana Inés de la Cruz es un hito para
las letras hispanoamericanas y la reivindicación
de las mujeres», entrevista con Cecilia Suárez
Moreno, docente y crítica de arte
- 190 **La palabra precisa / Poesía y Microficción**
190 Holograma de Hamlet, César Molina Martínez
192 Un espejo en la garganta, Juan Carlos Astudillo
194 Invocaciones, Julia Avecillas
196 Hécate, Camila Peña
198 Ajedrez, Oswaldo Encalada Vásquez
- 200 **COLOQUIO CON LA COMUNIDAD UNVERSITARIA**
- 203 **«El cultivo de plantas es parte fundamental de mi vida»**,
entrevista con Danilo Minga, curador
del Herbario Azuay
- 210 **La ciudad de cada día / Arquitectura y Urbanismo**
Hacia la construcción del patrimonio moderno,
Fernanda M. Aguirre Bermeo
- 214 **Rutas azuayas / Turismo**
Economía social y solidaria y su relación con el
turismo, Ronal Chaca y Jorge Amaya Ruiz
- 218 **Aire nuestro / Ambiente y Ecología**
La calidad ambiental en el Centro Histórico de
Cuenca, Julia Martínez Gavilanes y Edgar Toledo
López
- 222 **Puertas al campo / Biología y Agroecología**
Áreas verdes y su importancia para la
recuperación de biodiversidad urbana,
Edwin Zárate
- 228 **Modelos de acción / Administración, Economía, Contabilidad, Marketing y Ciencias de la Computación**
Patrimonio cultural en Cuenca: ¿protección o
comercialización?, Marco Antonio Piedra Aguilera
- 234 **La venda y la balanza / Derecho**
Patrimonio, cultura y protección jurídica,
Guillermo Ochoa Rodríguez
- 236 **Educación, experiencias y aprendizaje / Educación e inclusión**
Una mirada del patrimonio, la memoria, la
educación y la interculturalidad en el Ecuador,
María Fernanda Acosta Altamirano y Carolina
Seade Mejía
- 242 **La imagen y las formas / Diseño**
La Facultad de Diseño de la UDA: cultura y
patrimonio es su marca de origen,
Genoveva Malo Toral
- 250 **El mapa y el territorio / Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador (IERSE)**
La ruta del sombrero de paja toquilla, Omar
Delgado Pinos y Karolín Elizalde Aveiga
- 254 **La esfera sensible / Música y artes escénicas**
Cuenca: patrimonio cultural más allá de lo
tangible, Diego Chuquiguanga
- 261 **«La casa editora es de nuestros mejores puentes con la sociedad»**,
diálogo con Toa Tripaldi, directora de la Casa Editora-UDA
- 266 **CAMPUS NOSTRUM**
- 268 **Galería impresa / La captura del instante**
Los patrimonios secretos, Paúl Carrión
- 278 **Estantería / Las publicaciones de la UDA**

PÓRTICO

Francisco Salgado,
Rector de la Universidad del Azuay

La Universidad del Azuay estrena su Cátedra UNESCO sobre Patrimonio con esta edición de *Coloquio*, cuyo dossier se dedica a los 25 años de la declaratoria de Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad. La Cátedra «Digital Twins for UNESCO World Heritage Conservation» se la realiza conjuntamente con Carleton University de Canadá. Nuestra vocación por la cultura es parte de nuestras notas características y nos sentimos particularmente orgullosos de ella.

El alma de Cuenca no está solo en su trazado y materialidad antigua, ni en las fachadas que susurran historias al viento; su verdadera esencia fluye con sus ríos en el entretejido invisible de generaciones que han caminado por sus calles, cargando en sus manos el eco de sus tradiciones. Cada plaza es un libro abierto, cada rincón una memoria que se niega al olvido.

Coloquio nos trae las voces y los recuerdos de quienes forjaron este hito, así como las reflexiones sobre los desafíos que enfrentamos de cara al porvenir. Desde la portada, con la bella pintura de Pablo Cardoso, nos propone que el origen y el destino de Cuenca es el agua. No hay patrimonio ni futuro sin el agua. La simbiosis de naturaleza y patrimonio es ineludible; es en ella donde la ciudad encuentra su grandeza, mostrando al mundo que la herencia cultural no es un testimonio pasado, sino una fuente viva que refresca el espíritu y nos da sentido.

Hace un año recibimos la aprobación de la Cátedra UNESCO sobre Sostenibilidad y Cambio Climático; ahora, con esta segunda sobre Patrimonio, confluimos de manera concreta en la praxis de la nueva ética: el cuidado con ternura de la vida y de la cultura.

◀ El Tomebamba a su paso por el Puente Roto, al fondo la iglesia de Todos Santos. Foto: Juan Carlos Astudillo

EDITORIAL

TRIBUTO PLURAL A UNA CIUDAD ÚNICA

Cristóbal Zapata

A punto de cumplirse 25 años de la declaratoria del Centro Histórico de Cuenca como «Patrimonio Cultural de la Humanidad», el próximo 1 de diciembre, el Comité Editorial de *Coloquio* convino que esta efeméride no solo merecía celebrarse por su profunda significación para la ciudad, sino que era una estupenda oportunidad para evaluar el devenir de la urbe durante estas dos décadas, repasar los estilos de su arquitectura y la belleza de su paisaje, discutir el concepto mismo de patrimonio, su construcción en distintos momentos del cabildo, y los desafíos que entraña esta declaración. Estos temas han sido abordados por colaboradores de lujo, todos ellos vinculados a la Universidad del Azuay: Gabriela Eljuri, Verónica Heras, Santiago Vanegas y Paúl Ochoa. El dossier se abre —como no podía ser de otro modo— con una sustanciosa entrevista a Fernando Cordero Cueva, quien, en su calidad de alcalde de Cuenca, lideró este proyecto en 1999.

A mediados de julio, cuando se reunió el Comité para tratar el tema de esta edición, el estiaje a escala nacional y la sequía hidrológica empezaban ya a mostrar signos de alarma, pero estábamos lejos de imaginar que, en pocos meses más, provocaría la disminución severa de los embalses y el inicio de los apagones que todavía padecemos. Confiados en que pronto las aguas vuelvan a cantar en nuestros ríos —porque en Cuenca cantan las voces de sus habitantes y los ríos, o mejor dicho, los ríos replican el cantar morlaco—, no dudamos en elegir para la portada de esta edición uno de los hermosos cuadros de Pablo Cardoso perteneciente a su serie *Caudal*, de 2015, que nos introduce en una experiencia

E



Parque e iglesia de San Sebastián. Foto: Juan Carlos Astudillo

inmersiva al sumergirnos en la copiosa corriente del Machángara. Qué mejor manera de soñar la ciudad amada y fluvial, más aún cuando en este número repasamos la imponente trayectoria de Cardoso, uno de los nombres grandes del arte ecuatoriano y latinoamericano.

Esta edición de *Coloquio* es un canto coral a Cuenca. Junto a las magníficas pinturas de Cardoso, tenemos los seductores dibujos y apuntes de Edgar Reyes, artista y docente de nuestra comunidad; dialogamos con el escritor Juan Pablo Castro Rodas —cuencano radicado en Quito—, dueño de una importante y reconocida obra narrativa; inquirimos a Cecilia Suárez —destacada catedrática y crítica de arte— sobre los libros de su vida; invitamos a un notable grupo de poetas y escritores de distintas generaciones: Oswaldo Encalada, César Molina Martínez, Juan Carlos Astudillo, Julia Avecillas y Camila Peña, que nos ofrecen sus punzantes cuentos y poemas —varios de ellos inéditos—. La obra de Oswaldo Encalada es, además, objeto de un incisivo abordaje crítico por parte de Guillermo Gomezjurado; Marco Tello, por su parte, nos lleva de viaje hacia las letras cuencanas de antaño, a través de dos microrrelatos de Miguel Moreno y Remigio Romero León.

Hemos ampliado la noción de patrimonio a otros ámbitos: desde los «patrimonios sagrados» que comprometen el saber y la sensibilidad etnográfica de Guisella Carchi y Pancho Aguirre, hasta los «patrimonios secretos» que aparecen en la «Galería impresa» —siempre escrupulosamente curada por Paúl Carrión—, donde varios de nuestros docentes nos ofrecen su particular mirada de la ciudad. Oswaldo Encalada nos instruye y divierte con las etimologías y la poesía del canguil; Diego Jadán-Heredia hace escala en la casa diseñada por Le Corbusier para el cirujano Pedro Curutchet en la ciudad argentina de La Plata, en su muy agudo abordaje de *El hombre de al lado*, la cómica e irónica película de Mariano Cohn y Gastón Duprat. Fernanda Aguirre reflexiona sobre la construcción del patrimonio moderno en la arquitectura;

Marco Antonio Piedra discute los porosos y peligrosos bordes entre protección y comercialización del patrimonio cultural; Guillermo Ochoa Rodríguez se enfoca en la dimensión jurídica de la figura del patrimonio; en tanto, María Fernanda Acosta y Carolina Seade relacionan el patrimonio con la educación y la interculturalidad en el Ecuador. Por su lado, nuestra vicerrectora académica, Genoveva Malo, nos ofrece un detallado e ilustrado artículo sobre el papel pionero de la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay, que desde su fundación, en 1984, ha vinculado las poliédricas expresiones de la cultura y el patrimonio. Diego Chuquiguanga, director del Grupo de Danzas Tradicionales de la UDA, subraya la importancia de las fiestas religiosas en nuestra vida y memoria; muy cerquita de esta preocupación por la cultura intangible, desde ese maravilloso centro de información, monitoreo y cómputo que es el IERSE, Omar Andrés Delgado y Karolin Elizalde nos dan noticias sobre la plataforma que han implementado dedicada a la ruta del sombrero de paja toquilla, uno de nuestros símbolos culturales emblemáticos y un histórico rubro económico. Por su parte, Ronal Chaca y Jorge Amaya salen de las fronteras azuayas para visitar las alternativas del turismo comunitario en Saraguro.

En el área del medioambiente, Julia Martínez nos presenta un preocupante diagnóstico sobre la calidad ambiental en el Centro Histórico de Cuenca, mientras Edwin Zárate mapea las áreas verdes de la ciudad y su rol en la recuperación de la biodiversidad urbana.

Cerramos esta edición dialogando con Toa Tripaldi, la dinámica e incansable directora de la Casa Editora UDA, que celebra 20 años de su creación.

Esta vez a nuestro retratista fotográfico de cabecera, Andersson Sanmartín, se suman los registros sobre la ciudad y su entorno cultural de Juan Carlos Astudillo, Pablo Carrión, Cornelio Malo, Juan Cristóbal Mac Lean, Diego Pacheco y Gabriela Eljuri, que configuran un hermoso tapiz de miradas locales.

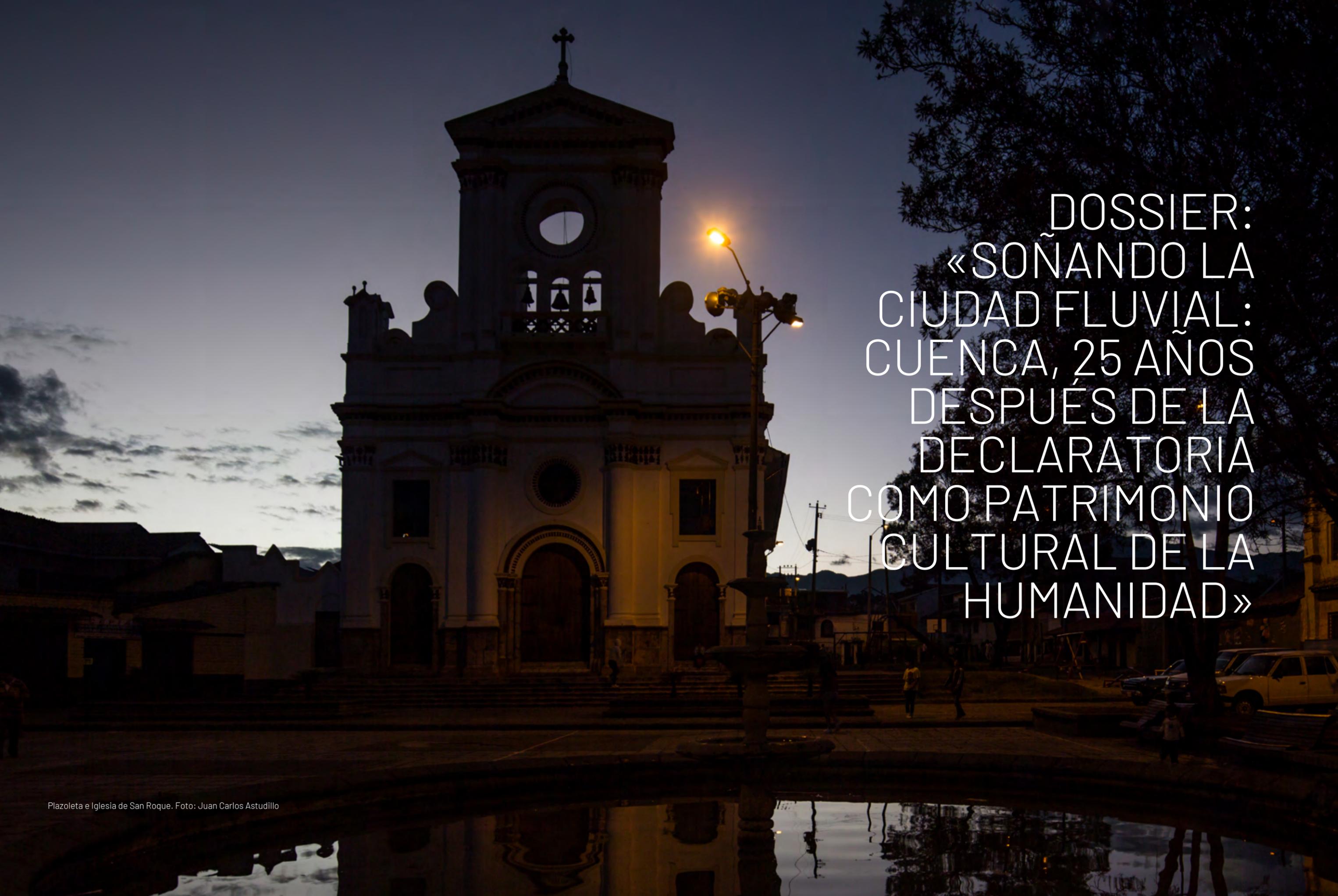
E



Museo Municipal de Arte Moderno. Foto: Juan Carlos Astudillo

Como se ve, hemos cocido un menú metódico y obstinadamente cuencano, pero sin perder de vista nuestro diálogo permanente con el mundo. Esta vez, nuestros invitados internacionales son el poeta y ensayista uruguayo Eduardo Milán, quien nos entrega un luminoso ensayo sobre la poesía *masmedular* del gran

Oliverio Girondo; en tanto la artista mexicana Gabriela Gutiérrez y el poeta y ensayista boliviano Juan Cristóbal Mac Lean, quienes evocan con especial afecto y sensibilidad sus visitas y su visión de Cuenca. No podíamos cerrar mejor este tributo plural a una ciudad única.



DOSSIER:
«SOÑANDO LA
CIUDAD FLUVIAL:
CUENCA, 25 AÑOS
DESPUÉS DE LA
DECLARATORIA
COMO PATRIMONIO
CULTURAL DE LA
HUMANIDAD»



E

«LA DECLARATORIA NOS HIZO PENSAR EN LO NUESTRO»

[ENTREVISTA CON FERNANDO CORDERO, EXALCALDE DE CUENCA]

Miércoles 6 de noviembre de 2024, 15:00, Avenida 1 de Mayo y Felipe II

Después del largo feriado de noviembre, visitamos a Fernando Cordero, el hombre que durante su primera alcaldía lideró la inclusión del Centro Histórico de Cuenca en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO y transformó la fisonomía de la ciudad con el diseño y la implementación de los parques lineales a lo largo de nuestros ríos. Como corresponde a un arquitecto que ha dialogado a fondo con el paisaje y el tejido urbano de su lugar natal, su departamento da frente al Yanuncay, una de las más hermosas riberas de la ciudad. Nos recibe en su estudio, donde los libreros alternan con una profusa colección de búhos, mientras al otro lado distinguimos nitidamente un busto metálico de Eloy Alfaro, una figura de *El pensador* de Rodin, y en una esquina algunos banderines de Pachakutik, su partido político de origen. Al final del diálogo nos obsequia una copia del *Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización*, publicado en 2010, del cual fue uno de sus artífices en su calidad de presidente de la Asamblea Nacional. Fernando pertenece a esa clase de entrevistados que te arruinan el guion porque a la primera pregunta te responden casi todo el cuestionario programado. En la sombra perfectamente calibrada de su biblioteca, con su Mac abierta sobre la mesa, el «Corcho» recuerda con entusiasmo pasajes que hoy son parte de nuestra historia.



En el estudio de Fernando Cordero. Foto: Andersson Sanmartín

E

FERNANDO EN MICRO

Fernando Cordero Cueva (Cuenca, 1952). Arquitecto y político. Se graduó en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, donde más tarde fue docente y decano por dos periodos. En 1977 hizo un posgrado en «Metodología y Proyectos de Desarrollo Urbano» en el Instituto Brasileño de Administración Municipal (Río de Janeiro). En 2007 obtuvo su grado de máster en «Dirección de Desarrollo Local» en el Instituto de Estudios Bursátiles de la Universidad Complutense de Madrid. Fue alcalde de Cuenca entre 1996 y 2005, miembro del Congreso Nacional del Ecuador y presidente de la Asamblea Nacional Constituyente en 2008. Entre 2009 y 2013 fue presidente de la Asamblea Nacional. En 2016 fue Ministro de Defensa. En su labor como alcalde se destaca la inclusión del Centro Histórico de Cuenca en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. También, en 2002, logró que el Parque Nacional Cajas fuera reconocido por las Naciones Unidas como área natural Ramsar. Actualmente se dedica al ejercicio de su profesión.

CO: Fernando, el 1 de diciembre de 1999, la UNESCO declaró al Centro Histórico de Cuenca como «Patrimonio Cultural de la Humanidad». En ese momento tú eras el alcalde de la ciudad. Es decir, aunque el concepto de «patrimonio» en Cuenca se fue construyendo y afinando gradualmente en el Consejo Cantonal desde fines de los años setenta —como lo ha historiado el arquitecto Santiago Vanegas—, fue durante tu administración que se gestionó y concretó esa importante declaratoria. Cuéntanos, por favor, cuáles fueron los momentos claves de ese proceso

FC: Fue un proceso más o menos rápido; es cierto que la declaratoria de Cuenca como patrimonio cultural del Ecuador, en los años ochenta, fue un primer paso —y a eso seguramente se refiere Santiago— en el proceso ciudadano de valorar nuestro patrimonio, porque creo que hay algunos hechos importantes para entender adecuadamente los contextos. Había una organización ciudadana interesante en esos años, finales de los

setenta, la Acción Cívica, con Eduardo Vega a la cabeza, donde se empezó a insistir en la necesidad de preservar nuestro Centro Histórico, y de ahí salió la declaratoria como Patrimonio del Ecuador en 1982.

Yo diría que, lamentablemente, después de esa declaratoria, la ciudad cayó en un bache, en un olvido de muchos años; pasaron casi diecisiete años de nuestra declaratoria de patrimonio para que llegue a la UNESCO; y anécdota de por medio, cuando Eduardo Vega era director del Instituto de Patrimonio hizo dos estudios para valorar el Centro Histórico, en uno de esos ellos participé yo con otros compañeros arquitectos. Ese estudio se llamó «Plan de Renovación Urbana del Barranco», y el otro era un estudio de toda la edificación del Centro Histórico. Pedro Córdova era el alcalde en ese momento, y entre los insumos que se presentaron como parte del estudio del Barranco, el arquitecto César Burbano Carvallo, que era parte del equipo, hizo toda la fachada del río Tomebamba y la fachada hacia la Calle Larga. Hicimos unas láminas, de veinte metros cada una, que se exhibieron en el Salón de la Ciudad.

Pero, en sí mismo ¿que era el Barranco? Para contestarnos la pregunta estudiamos exhaustivamente con la ayuda del padre Ángel Andreta, entre otros importantes personajes, y llegamos a la conclusión de que lo que realmente creaba ahí un equilibrio muy interesante era la unión de la topografía, la vegetación y la altura de las edificaciones. Porque, originariamente, las construcciones del Barranco no veían al río; el río era la última rueda del coche, al río se lanzaba la basura, las aguas servidas; el río no era un elemento a considerar en la gente de esa época y los arquitectos no estaban rompiendo ese paradigma. Así que en una exposición pública en el Salón de la Ciudad dije algo que parecía una exageración, que el Centro Histórico de Cuenca es tan interesante, tan importante, tan único, que debería ser considerado como candidato a Patrimonio de la Humanidad.

La mitad del auditorio se ríe y la otra mitad se quedó callada, y así empezó. En el 96 fui candidato a

alcalde, pero siempre estaba metido en estos temas de la preservación patrimonial. Cuando dejé la Facultad de Arquitectura creamos un grupo contradictorio en su nombre, se llamaba «Renovación», pero éramos defensores del patrimonio; después surgió Acción Cívica. Entonces sí, era muy poca la gente que alentaba el tema del patrimonio, era casi una élite, nos decían trasnochados por querer conservar las casas viejas, antiguas.

Claro, también había desviaciones, había arquitectos contemporáneos que hacían casas imitando las del Centro Histórico; había un poco de mofa en algunos profesores de la Facultad, incluso nos mandaron a leer un libro que se llamaba *Las modernas casas antiguas*; pero a la final, contra viento y marea, el tema patrimonial tuvo momentos de impulso.

Antes de la declaratoria de patrimonio cultural del Ecuador hubo un estudio realizado por una consultora española y una consultora ecuatoriana, el «Plan del Área Metropolitana de Cuenca», que incorporó un capítulo que se llamaba «Centro Histórico», donde una arquitecta española hizo el primer inventario del patrimonio con Dora Arizaga, entre otras ecuatorianas.

Ahí están las semillas de lo que después fue el expediente que tuvimos que armar, y lo hicimos muy rápido. Yo inicié la alcaldía en agosto del 96 y en seis meses ya estábamos embarcados en la presentación del expediente. Luego nos dimos cuenta de que era un proceso largo, meticoloso, de muchos revisores, de muchas autorizaciones; no era cosa de enviar un oficio sino había que sustentar la originalidad de la ciudad.

Ahí se armó un equipo liderado por Fausto Cardoso, con Fernando Pauta, que era parte del área de planificación del Municipio, Carlos Jaramillo, entre otros. Fueron muchas personas, puro cuencano de primera categoría.

Empezamos a indagar y descubrimos que el Ecuador estaba atrasado en el pago de las cuotas a la UNESCO. Ventajosamente, Mario Jaramillo Paredes era

el Ministro de Educación y Cultura en ese momento, y actuó para que nos igualemos en las cuotas. La segunda cosa que le pedí a Mario fue que nos delegue la gestión al Municipio de Cuenca.

Mario nos entregó la delegación y eso hizo que el proceso sea realmente sui géneris; antes que nosotros empezó Zaruma y hasta ahora no entregan el expediente, para que tengas una idea del centralismo.

CO: Qué bien le hubiera sentado a Zaruma esa declaratoria, la hubiera blindado de todo el problema de la minería ilegal que ha destruido justamente su patrimonio arquitectónico

FC: Por supuesto. Y ellos estaban adelantados a nosotros en ese proceso. Estaban las dos candidaturas sobre el tapete cuando el Ecuador como Estado anuncia ante la UNESCO que presentaría los expedientes de tales sitios naturales o culturales. En seis meses nosotros teníamos el apoyo del Consejo Cantonal, que era importantísimo, estoy hablando del año 97; en el 98 hicimos el expediente.

Entonces surgió la invitación a París para un seminario dirigido a países y ciudades interesadas en preservar sus bienes, duraba tres semanas y yo quería que se vaya Fausto Cardoso, pero el Concejo decidió que vaya yo. Así fui a parar en La Meca de los expertos de la UNESCO que te enseñan sus experiencias vividas, fueron tres semanas maravillosas en las que aprendí lo que debía aprender, entre otras cosas, que en estos temas de búsqueda de originalidad lo que menos se tiene que ser es latoso, que para presentar la propuesta teníamos que ser lo más objetivos y científicos, mostrando con imágenes y datos verificables las características de singularidad de la ciudad que la UNESCO exige.

Construimos un expediente liviano, limpio, muy sencillo, pequeño, nada ampuloso; de todas formas, por cualquier duda, teníamos anexos con mapas e información adicional. Juan Cueva, que era el embajador del Ecuador ante Francia, pero también ante la UNESCO,

E

nos hizo la entrega del documento. Mientras Hernán Crespo Toral era parte del equipo directivo de la UNESCO. De modo que los dos ecuatorianos ahí acudieron a entregar el documento. A los pocos días, los técnicos se hicieron cargo, les dijeron que por primera vez un país latinoamericano presentaba un documento sobrio, sencillo, de buena calidad. Creo que en algún libro de la UDA hay un discurso o una reseña donde Juan Cueva comenta que su primera alegría fue saber que era un expediente que estaba bien escrito. De ahí vino un viacrucis corto pero intenso porque llegaron las misiones, la gente que uno cree que son «panas» porque son colegas arquitectos con los que nos hemos visto en cantidades de eventos son los peores, hubo un mexicano que no quiero ni recordar el apellido —con quien después estuve en una de las sesiones de la UNESCO en París— que vino acá y había buscado —seguramente con la ayuda de algunos cuencanos— fotos del antes y después. Por ejemplo, una foto del Banco del Pichincha de la avenida Solano tomada desde la Calle Larga, donde empieza la bajada del Centenario hacia Turi, con el banco allí atravesado como un mastodonte. Por suerte hablamos el mismo lenguaje y le dije: «oye, pero estamos buscando preservar el patrimonio para que no vuelva a pasar eso, si hay que demoler edificios habrá que demolerlos, sería una buena forma de remediar el daño hecho», y parte de nuestros argumentos —que después fueron recogidos por la UNESCO— era que Cuenca, haciendo honor a su nombre, es una ciudad que mantiene un diálogo permanente con las montañas, con las colinas que la rodean, y eso había que preservar.

Enhorabuena, había fotos que mostraban todo lo contrario, un poquito más allá ya se tenía una adecuada visión hacia Turi y lo mismo hacia El Cajas, hacia Monay, etcétera; otro grupo de técnicos del área central de la UNESCO nos dijo que todo estaba bien, pero que debíamos mostrar cómo íbamos a conseguir que desde el Centro Histórico se vea hacia las colinas y, al revés, que desde las colinas se vea hacia el Centro Histórico, pues ha pasado en muchas partes del mundo que los edificios terminan por ocultarlos.

Nos tocó hacer a la carrera una ordenanza que contó con el apoyo de todo el Concejo Cantonal, la «Ordenanza para precautelar el área Tampón», porque así denomina la UNESCO a esta área de protección de ida y vuelta.

Cuando fui a presentar esta ordenanza en París, el director general de la UNESCO estaba de vacaciones y a Hernán Crespo le tocó sustituirlo; él tenía que recibir a nombre de la UNESCO esta ordenanza que nos pidieron y él hizo algo muy propio de un arquitecto y de un conecedor del patrimonio: llamó a todos los técnicos para que revisen hasta el día siguiente el estudio del Barranco que yo iba a exponer en mi calidad de arquitecto y alcalde. Efectivamente, se armó en la UNESCO una reunión de alto nivel técnico y nosotros fuimos en calidad de estudiantes a dar el examen ante los expertos; pero como el proyecto estaba bien hecho y recogía las propias directrices que nos dio la UNESCO salió todo muy bien y a partir de ahí las cosas empezaron a fluir. Hay un organismo internacional que se llama ICOMOS, que se encarga de los estudios complementarios que señalaron que el inventario estaba desactualizado, pero la respuesta nuestra fue inmediata porque precisamente estábamos haciendo el nuevo catastro de Cuenca.

Después de unos años emprendí otro camino con El Cajas y ahí muy sinceramente los técnicos me dijeron «El Cajas es una maravilla, ustedes deberían recibir un premio por haberlo cuidado bien, pero no es singular, hay veinte parecidos en el mundo, tres de los cuales son patrimonio», y nos sugirieron más bien focalizar la atención en el patrimonio arqueológico del lugar, pues por ahí pasó el Camino del Inca. Así se hizo y conseguimos que el Parque Nacional Cajas fuera reconocido como área natural RAMSAR de las Naciones Unidas.

CO: Qué fortuita y feliz coyuntura esta articulación cuencana; es decir, tú, Mario Jaramillo, Juan Cueva y Hernán Crespo en puestos claves para apuntalar este objetivo de la ciudad

E

FC: También fue importante Mauricio Montalvo —quien es todavía parte de la Cancillería—, era el secretario técnico de la Embajada de Ecuador ante la UNESCO. Era muy joven y aún no tenía la carrera diplomática que hizo después, pero fue nuestro contacto hermano en el sentido que nos facilitó toda la información.

La UNESCO siempre hace una reunión fuera de París para anunciar los sitios que han sido incorporados al Patrimonio de la Humanidad, donde invitan a quienes tienen candidaturas. Esa vez le tocó a Marruecos, a donde asistí como representante del Ecuador por delegación de Mario Jaramillo. Para ir allá, Carmen Moreno armó un *tour* con cuarenta cuencanos. Es un encuentro súper formal, donde van leyendo de uno en uno los expedientes y alguien actúa como una especie de ponente. Amadou Mahtar —un senegalés que luego fue director de la UNESCO— fue quien presentó y recomendó que se acepte nuestra candidatura.

Allá hicimos una fiesta entre los cuarenta que fuimos. En Cuenca, cien mil personas salieron a las calles a celebrar todo el día, fue una fiesta maravillosa, esto ocurrió el primero de diciembre de 1999. Recuerdo haberle dado la noticia por radio a Jorge Piedra, e inmediatamente hablamos en *La Voz del Tomebamba*.

CO: Magnífica historia, una pequeña epopeya cívica; 25 años después de esta declaratoria ¿cómo miras el tema del patrimonio cultural?, particularmente en lo que atañe a su conservación. ¿Han dado las administraciones municipales la debida atención a su preservación o, más bien, se han desatendido de este compromiso y obligación?, ¿hay un presupuesto para financiar la conservación del patrimonio?, ¿hace falta gestionar estos financiamientos ante organismos internacionales?

FC: La declaratoria no es un título exactamente, sino una condición que nos hizo asumir que lo que tenemos vale más de lo que suponíamos. Es una figura que ha fortalecido nuestra autoestima porque ahora te vas a Chaucha y te dicen: «Somos Patrimonio», lo cual nos maravilla porque al final es una acción movilizadora.

La declaratoria fue algo que nos hizo pensar en lo nuestro, y yo diría que no solamente en el Centro Histórico, sino en todo lo nuestro. Siempre cuento esta anécdota que tiene mucho de gráfica: cuarenta años atrás, si querías invitar a alguien a comer en Cuenca tenías que ir a buscar algún sitio de los poquísimos que había para comer fuera de la casa, donde había unos letreros que decían «Aquí se vende comida internacional». Después de la declaratoria valoramos a la comida cuencana también como parte del patrimonio. Entonces, hoy estamos orgullosos de tener gente que puede hacer sopas cuencanas de buena calidad, que puede producir comida deliciosa, que ya tiene fama nacional e internacional.

En lo material no se puede dejar de hacer énfasis en lo positivo; en los años previos a la declaratoria, la lucha era contra los que demolían el patrimonio con manguera. Comparando esas épocas con la actual, 25 años después de la declaratoria y casi 40 después de la defensa del Patrimonio del Ecuador, hoy tenemos un *boom* de hoteles y restaurantes en el Centro Histórico que son buenos ejemplos de bienes recuperados y restaurados.

La parte menos positiva es que no hemos tenido un plan que dirija lo que queremos hacer en el Centro Histórico y, realmente, creo que no es por falta de voluntad, sino por falta de presupuesto, pero esto es uno de los efectos políticos que le han sucedido al Ecuador, que todo el mundo vive del cortoplacismo, y si en algo se requiere planificar a largo plazo es en los temas culturales. No es una tarea fácil lo que le ha pasado al Centro Histórico de Cuenca, es como tú iniciaste diciendo, una construcción a fuego lento.

Recientemente le dije al alcalde que hay que pensar en el corazón de la ciudad y a lo mejor haya que peatonalizar las calles en el centro. Será un tema polémico, como fue polémico cuando en mi alcaldía hicimos las calles más estrechas para los carros y las veredas más grandes; me dijeron de todo, incluso que estaba destruyendo el patrimonio. Creo que esa falta de un plan



Fachada de la antigua Catedral, hoy Museo de Arte Religioso Catedral Vieja. Foto: Cornelio Malo

E

ha hecho que se dañen algunas cosas y que otras no se recuperen. Por lo tanto, sí puede haber un riesgo, pero la UNESCO nunca le ha quitado a nadie el título porque sería un contrasentido. Lo que puede ocurrir es que nos pongan en una lista de patrimonio en peligro para ayudar a gestionar, a conseguir ayudas internacionales, para conseguir una intervención directa, para suplantar a quien está haciendo mal el trabajo.

A Galápagos la declararon en peligro y a Shanghái también, y ambos lograron salir de esa declaratoria justamente haciendo gestiones diferentes y mejorando los cuidados. Entonces, cuando digo esto es negativo lo digo en el sentido de que nos falta un plan; por ejemplo, por presión de los arquitectos —que mis colegas me perdonen— lograron subir un piso a los edificios.

Nos falta un plan que no sea solo un plan para arquitectos, sino para decir qué queremos en el Centro Histórico. Hay muchas personas que sin ser arquitectos son defensores activos del patrimonio, están polemizando siempre sobre esta versión hiperfestiva del centro, convertido en un sitio de aglomeraciones, a veces sin mucho sentido, un poco desorganizadas, además de la presión económica sobre el patrimonio edificado. Ahora en el centro te alquilan un zaguán en mil dólares.

En estos 25 años que han pasado, en el Centro Histórico se han hecho 78 aparcamientos en los patios, traspatios y huertas de las casas patrimoniales, esto pasa por la falta de un plan. Sin embargo, todavía es recuperable, pero claro, hay que decidir qué hacer con toda esa cantidad de carros que se estaciona allí. Por otro lado, por una serie de ventajas, hemos cambiado la cultura de la transportación pública con el tranvía, lo cual es positivo, aunque el tranvía fue diseñado para 120 000 pasajeros y todavía no llegamos a 30 000, ni vamos a pasar de los 30 000 porque no hay gente, no hay pasajeros, por lo que hay el riesgo de que eso quiebre y tengan que sacarlo de circulación, y que nos quedemos —como muchas ciudades del mundo— con las rieles puestas, lo cual sería nefasto. Deberíamos contar con

un plan, crear más rutas, conectar más, hacer muchas cosas que se han pensado y se han dicho, pero no se han hecho.

Creo que la falta de planificación es una rémora y es lo que hay que repensar. Hoy en día, el Centro Histórico es tan importante en la vida de Cuenca y en la vida económica, que no puede seguir siendo gestionado espontáneamente.

CO: ¿Cómo gestionar esos presupuestos? ¿Cómo financiar tantas iglesias que están en situación crítica, o la cubierta del colegio Benigno Malo?, por ejemplo

FC: El propio colegio Benigno Malo necesita una restauración, pero te voy a dar una información porque, precisamente, hace unos meses, cuando la Universidad del Azuay presentó un proyecto para la recuperación de la iglesia de Santo Domingo, pude conversar con los padres dominicos, con el rector y con los ingenieros de la UDA que habían trabajado en el proyecto, y todos se preguntaban de dónde vamos a sacar la plata; se necesitan alrededor de cuatro millones de dólares. Entonces les dije que eso había que tomarlo con pinzas, porque no es que nos sobra, pero algo de plata sí tenemos. Y te voy a contar con detalle dónde está esa plata.

En 2010 se creó el Código de Organización Territorial, donde se incluye una fórmula para repartir los fondos del presupuesto del Estado, que es un paso muy importante porque antes había que ir en romería a Quito para gestionar el dinero. Allí está contemplado que cada municipio destinará el 6 % del impuesto a la renta al salvamento del patrimonio, eso significa 5 400 000 dólares por año.

Desde el año 2011 no se ha hecho que se entregue esa plata; en los presupuestos de la Municipalidad de Cuenca no aparece nunca un fondo que diga 5 millones porque es una renta permanente que se actualiza de acuerdo a la propia ley con el deflactor del Producto Interno Bruto, que es más o menos la inflación.



Última cena, grupo escultórico de José Miguel Vélez en el altar de la Catedral Vieja. Foto: Pablo Carrión



El Tomebamba frente al Hospital Militar. Foto: C. Z.

E

Y no es la única fuente que tenemos hoy día. Ahora reciclaron una ley de la época de Febres Cordero, que permite donar el impuesto a la renta en vez de pagar al Estado. El malecón de Guayaquil se hizo así. En Cuenca también hicimos algunas cosas con donaciones de impuesto a la renta. Ahora bien, el proyecto lo tiene que calificar el Ministerio de Finanzas, ya no el Municipio.

CO: Mirando el río desde acá, ahora lamentablemente seco, y el parque lineal, recuerdo que tú fuiste responsable de ese proyecto de los parques lineales en las riberas de los ríos, proyecto que cambió la fisonomía de la ciudad, y me parece que junto al perímetro del Centro Histórico son, quizá, los elementos que dan a la ciudad su particular carácter físico; es decir, Cuenca es una afortunada combinación de arquitectura, naturaleza y urbanismo aplicado

FC: Te cuento a saltos. Recién llegado de Brasil, por sugerencia de Enrique Serrano, que sabía que yo había estudiado Urbanismo y Planificación, el coronel Paco Moncayo, que dirigía el CREA, me invitó a que me incorporara a la institución. Pasé tres años en el CREA y justo cuando se acabó mi participación allí empecé a trabajar con la consultora española Intecsa, asociada con una empresa quiteña, y entre las cosas que me encargaron, junto al arquitecto Juan Espinoza de Quito, fue los ríos de Cuenca. Teníamos a nuestro cargo vivienda, áreas verdes y ríos. No lo llamábamos patrimonio. Después de meses de trabajo concluimos que teníamos una insuficiencia de áreas verdes, algo así como dos metros cuadrados por habitante, cuando la recomendación internacional era diez; queríamos incrementar, pero no había suelo. Un día en nuestros paseos con Juan, andando por Turi, me preguntó ¿qué son esos verdes que se ven ahí? Son las quebradas, los ríos, los árboles de eucalipto, le respondí. Fuimos a caminar y nos dijimos, no hay que pensar en parques rectangulares, sino en parques lineales. De ahí salió lo de los parques lineales, en el año 80. El plan de Cuenca tiene los dibujos de los parques lineales, la reserva de suelo. Tuvieron que pasar 16 años para

empezar a concretar esa idea, yo llegué a ser alcalde en el 96. Pero, en el intermedio, en el año 90 —por esas cosas extrañas que ocurren en la vida—, el BID BIDRF (Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento) llama a un concurso y me asignan dos estudios: el vivero para Cuenca y los parques lineales, y yo hice el diseño de los parques de muebles incluidos. Jorge Piedra, que era el alcalde ese momento, se emocionó, y el BID le regaló el proyecto al Municipio; es decir, no tenía que pagar los estudios porque ya estaban pagados, pero no se hizo nada durante varios años hasta que llegué a la alcaldía y desempolvé mis propios estudios. Y sin plata, sin nada de plata, pues el Banco del Estado creo que nos prestó un poco de dinero, así empezamos a hacer los parques. Los parques fueron hechos con puro cariño.

EL PATRIMONIO CULTURAL: UNA NOCIÓN POLISÉMICA

Gabriela Eljuri Jaramillo*

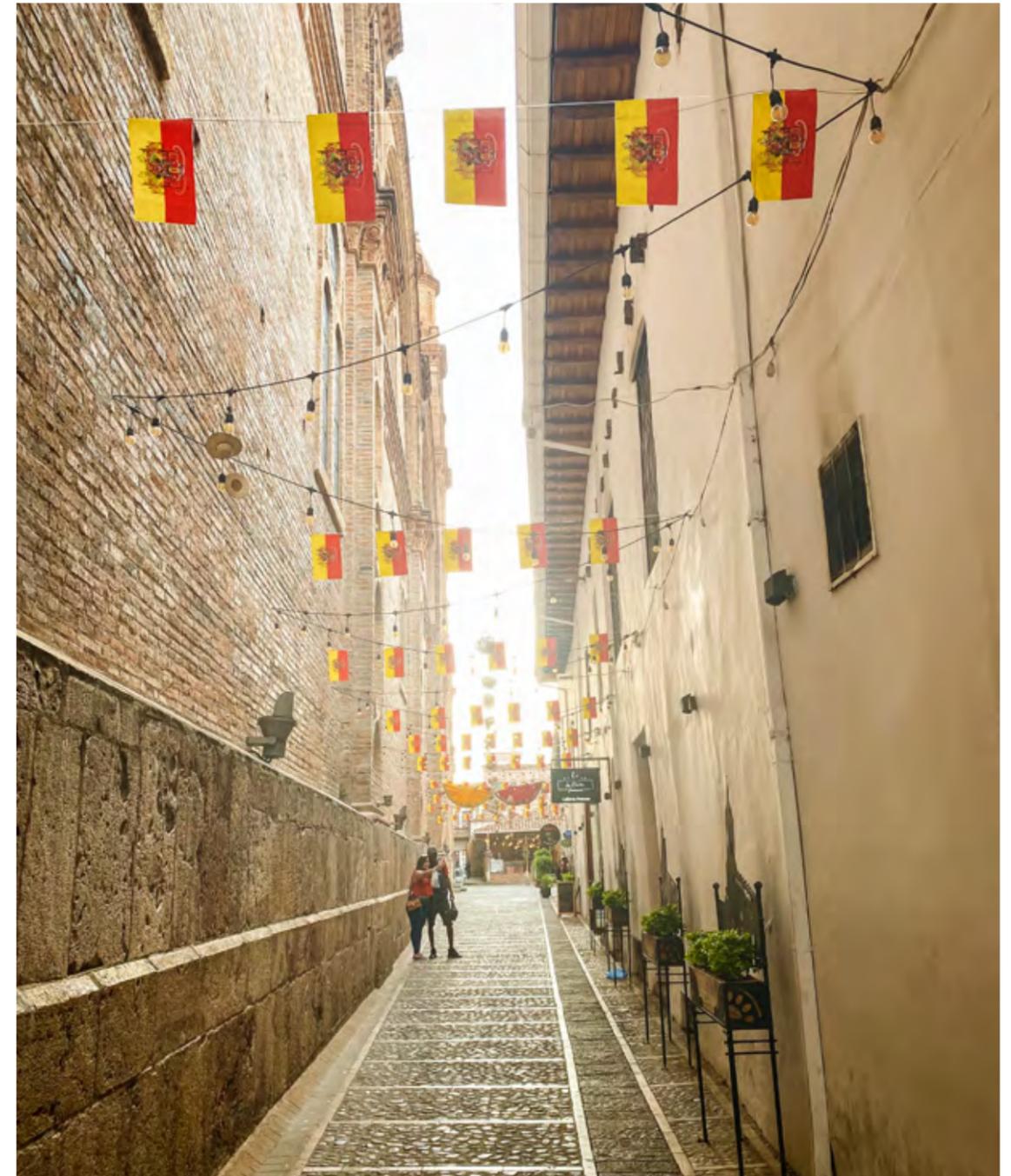
En la historia, la conciencia patrimonial surgió de la mano de los proyectos burgueses de consolidación de los Estados nación y los discursos nacionalistas de los siglos XVIII y XIX, pues los Estados nación requerían, además de una unidad territorial, política y jurídica, una construcción discursiva que dé cuenta de supuestas identidades comunes. En ese entonces primaban los valores monumentales, artísticos y de antigüedad.

Durante el siglo XX, el patrimonio alcanzó un sitial importante con la concreción de la Carta de Atenas de 1931, vinculada a la conservación de monumentos artísticos e históricos. Poco después, en el contexto inmediato de la Segunda Guerra Mundial, en el seno de la Organización de las Naciones Unidas, surgió la UNESCO, entidad que ha asumido el liderazgo de los temas culturales y patrimoniales en el mundo. En 1964 se firmó la Carta de Venecia que, profundizando los avances de la Carta de Atenas, se convirtió en un instrumento fundamental para la conservación y la restauración del patrimonio.

Más adelante, en 1972, se firmó la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, que sería el instrumento de mayor peso a nivel internacional en temas de patrimonio. Esta Convención sentó las bases de lo que se conocería como la Lista de Patrimonio Mundial de la Humanidad y el Comité de Patrimonio Mundial, definiendo al patrimonio cultural a partir de tres conceptos fundamentales: monumentos, conjuntos y lugares, en todos ellos sobresalen los criterios de excepcionalidad, valor universal y énfasis en lo material.

A la par, en el Ecuador, el tratamiento del patrimonio se enmarcaba en una visión de la nación que priorizaba la valorización del mestizaje y que invisibilizaba la diversidad étnica y cultural y, por ende, los patrimonios diversos. En la legislación y gestión del patrimonio ecuatoriano, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX,

D



Calle Santa Ana. Foto: C. Z.

D

primó el interés por lo prehispánico como referente de un pasado y origen remoto, pero desarticulado de su continuidad histórica después de la Colonia, y una sobrevaloración de lo colonial. Así, por largo tiempo, el discurso patrimonial alimentó la construcción hegemónica de la cultura y la nación.

Durante las décadas de los ochenta y noventa, en el mundo y al interior de la UNESCO, ocurrió un giro importante con el incremento de los debates sobre las culturas tradicionales; giro que iba al unísono de las transformaciones sociales y demandas por el reconocimiento de la diversidad. Reflejo de esta época son las Recomendaciones de la UNESCO para Salvaguardar la Cultura Tradicional y Popular (1989), el Programa Tesoros Humanos Vivos (1994), la Carta de Patrimonio Vernáculo de ICOMOS (1999) y la Distinción Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (1999), que alcanzaría su instrumento internacional en el año 2003, con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

A nivel nacional, la década de los noventa y los primeros años del nuevo milenio estarían enmarcados, precisamente, en ese debate y profundización de las discusiones sobre la diversidad. Como señala Enrique Ayala Mora (2008), del proyecto nacional mestizo, se dio paso a un nuevo proyecto centrado en la diversidad cultural del país. En este contexto, por primera vez, la Constitución de 1998 reconoció al Ecuador como un Estado unitario, pero a su vez pluricultural y multiétnico; aspecto que sería retomado diez años después en la Constitución de Montecristi.

De esta manera, no solo cambiaron las miradas sobre el patrimonio y la cultura, cambió la concepción misma de la nación y, en tal sentido, el reconocimiento de la diversidad cultural hizo posible la visibilización de los patrimonios diversos. En esta línea, debemos decir que «el patrimonio cultural es también una construcción discursiva, cuya trayectoria de debate y gestión dan cuenta de maneras diversas de concebir la cultura, pero también la nación» (Eljuri, 2020, p. 56).

El concepto de patrimonio cultural es polisémico y está en constante construcción. A lo largo del tiempo, el debate sobre el patrimonio ha transitado de los objetos a los sujetos; se han visibilizado patrimonios previamente olvidados, como los inmateriales y los vernáculos. Las nociones de excepcionalidad, autenticidad y monumentalidad ya no son suficientes, y el interés por los usos y la apropiación simbólica del patrimonio está ganando terreno. Se ha pasado de considerar monumentos aislados a integrar conceptos como rutas, paisajes y territorios. Actualmente, temas como la sostenibilidad, la conservación preventiva, la gobernanza participativa, el patrimonio como recurso, discurso o dispositivo, entre otros, forman parte de las discusiones académicas sobre lo patrimonial.

Hay quienes destacan los valores históricos, simbólicos, identitarios y de continuidad, y quienes analizan la dimensión del patrimonio como recurso social, reconociendo sus potencialidades para la generación de conocimiento y nuevas tecnologías, alternativas ambientales, dinamización de economías locales y desarrollo endógeno.

Por otra parte, desde los estudios críticos del patrimonio, hoy se enfatiza en la función de las relaciones, más que en los objetos; al igual que en la construcción social basada en la apropiación y legitimación selectiva. Desde esta mirada, el patrimonio se manifiesta cuando se activan los mecanismos simbólicos e intencionales de la memoria. Actualmente, se considera al patrimonio como un proceso o constructo, y cada vez se presta más atención a las relaciones entre los bienes o manifestaciones y los individuos y colectivos. Esto requiere examinar los procesos de selección, creación, significado y negociación que permiten que ciertos bienes o manifestaciones sean reconocidos como patrimoniales, mientras que otros son invisibilizados u olvidados.

En las perspectivas contemporáneas, es esencial evaluar las construcciones discursivas y políticas del patrimonio para entender las políticas de patrimonialización y memoria, así como los usos y conflictos



Pileta del Parque Abdón Calderón. Foto: C. Z.



Placa que refrenda la condición de Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad, Parque Calderón. Foto: C. Z.

D

que surgen en torno al patrimonio. En este contexto, Van Geert y Roigé (2016) destacan el uso político del patrimonio y afirman que el patrimonio, a través de sus procesos de memoria, es un escenario de lucha y conflictos. Según estos autores, el patrimonio puede ser un recurso político desde diversas perspectivas; así, aunque ha contribuido a la construcción de narrativas culturales hegemónicas, también puede convertirse en una herramienta política para los sectores subalternos en sus procesos de reivindicación.

De manera similar, Kingman y Goetschel (2005) indican que al hablar de patrimonio, a menudo se da por sentada su existencia, sin considerar su dimensión política. Los autores se refieren a lo que hoy se conoce como políticas de la memoria, entendidas como procesos selectivos que permiten «legitimar unas formas de relación con el pasado y deslegitimar (y sobre todo ignorar) otras» (pp. 98-99). Según estos autores, es esencial entender el patrimonio como un dispositivo, ya que las políticas de rehabilitación están intrínsecamente ligadas a dinámicas de poder.

Por su parte, Patrice Melé (2010) sugiere que examinar los aspectos conflictivos del patrimonio facilita el análisis de su construcción social; asimismo, añade que las disputas en torno al patrimonio pueden tener dimensiones económicas, políticas y simbólicas.

Otro tema de creciente preocupación entre los estudiosos del patrimonio es la brecha entre los técnicos o expertos y la ciudadanía no especializada en la rama. Smith (2006) hace referencia al discurso patrimonial autorizado, indicando que existe una especie de discurso hegemónico sobre el patrimonio que define la forma en que este es pensado y discutido, al tiempo que promueve un conjunto de valores de la cultura occidental como si fueran universales. Este discurso hegemónico se basa en el poder y conocimiento de los expertos y es institucionalizado por el Estado y las agencias

culturales. Según Smith, este discurso se apoya en las grandes narrativas de la nación y la clase, así como en el juicio estético y técnico de los expertos.

En resumen, el patrimonio cultural no solo se compone de bienes y manifestaciones reconocidos de manera selectiva y arbitraria, sino que también actúa como un dispositivo político y una construcción social y discursiva. La autora del artículo sugiere que es crucial cuestionar y problematizar la noción de patrimonio, relocalizando los conceptos de nación, herencia, memoria e identidad. Históricamente, el patrimonio cultural ha estado ligado a la construcción de la nación y a la creación de un aparato ideológico hegemónico; no obstante, en el contexto actual, es necesario reescribir el patrimonio desde las perspectivas de las minorías para que este adquiera relevancia en la construcción de un nuevo proyecto de nación. Se subraya la importancia de visibilizar las identidades diversas, la heterogeneidad, los conflictos y las diferencias, y de adoptar nuevos enfoques y formas de gestión del patrimonio que reflejen no solo la diversidad, sino también la diferencia, como una práctica tanto reflexiva como política.

(Este artículo recoge algunas reflexiones planteadas en la investigación doctoral de la autora).



La Catedral desde la calle Padre Aguirre. Foto: C. Z.



Plaza de las Flores, al fondo la iglesia del Carmen. Foto: C. Z.

Referencias

- Ayala Mora, E. (2008). *Manual de Historia del Ecuador*, Tomo II. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Corporación Editora Nacional.
- Eljuri Jaramillo, R. G. (2020). El patrimonio cultural como escenario de prácticas, discursos y disputas: Las plazas del Centro Histórico de Cuenca (Tesis doctoral). Registro de tesis TDX, Generalitat de Catalunya. <https://www.tdx.cat/handle/10803/671859>.
- Kingman, E., y Goetschel, A. M. (2005). El patrimonio como dispositivo disciplinario y la banalización de la memoria: una lectura histórica desde los Andes. En F. Carrión y L. Hanley, *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un Estado deseable*, FLACSO, WWICS, USAID, pp. 97-109.
- Melé, P. (2010). Dimensiones conflictivas del patrimonio. En E. Nivón y M. Rosas, *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*, Universidad Autónoma Metropolitana (México), pp. 123-160.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.
- Van Geert, F., y Roigé, X. (2016). De los usos políticos del patrimonio. En F. Van Geert, X. Roigé y L. Conget, *Usos políticos del patrimonio cultural*, Universidad de Barcelona, pp. 9-25.

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

CUENCA, 25 AÑOS COMO PATRIMONIO ¿DE QUIÉN Y PARA QUIÉNES?

Verónica Heras*

En febrero de 1996, en una entrevista con el escritor colombiano Gabriel García Márquez, le pidieron que definiera la palabra, «cultura». Él dijo: «En el fondo, todos sabemos qué abarca el término cultura, pero no podemos expresarlo en dos palabras. [...] Para la UNESCO, la cultura es lo que el hombre agrega a la naturaleza. [...] Para mí, la cultura es el aprovechamiento social de la inteligencia humana. [...] La cultura es todo y todo tiene un condicionamiento cultural».

Benítez y Garcés (2014) sostienen que la cultura se manifiesta en todos los modos de comportamiento de una sociedad, reflejándose tanto en sus productos materiales como en los intelectuales. La cultura es el sello distintivo de la humanidad: la crea, la utiliza y se ve influenciada por ella. Sin los seres humanos, la cultura no existiría; es el resultado de nuestra interacción con el entorno físico y social, y es reconocida y aceptada por toda la comunidad.

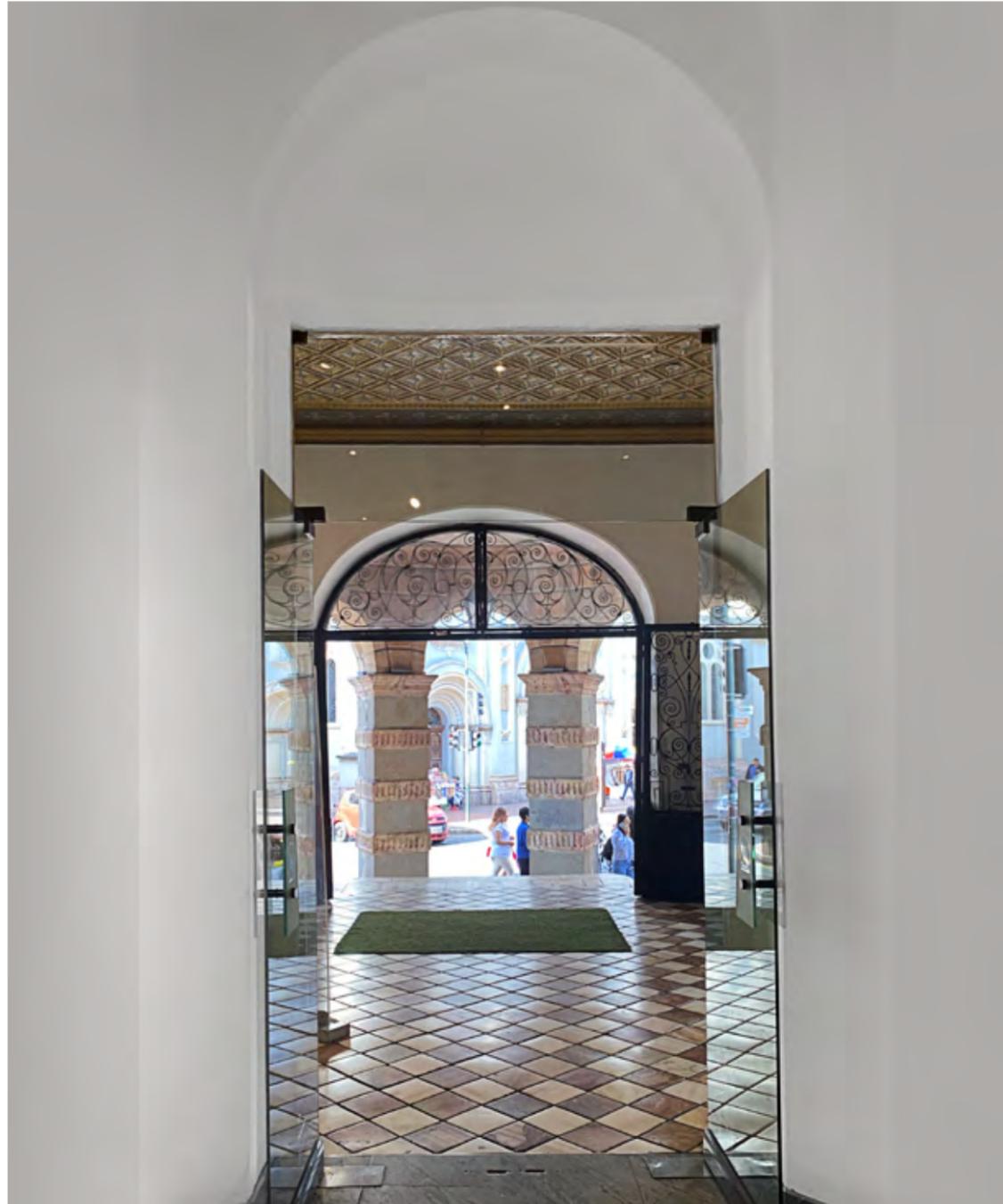
Ángel Montes de Castillo, en su obra *Simbolismo y poder: un estudio antropológico sobre compadrazgo y priostazgo en una comunidad andina* (2010), enfatiza que la cultura es un fenómeno colectivo, compartido por quienes habitan en el mismo entorno social. Esta interacción distingue a un grupo de otro y constituye el medio en el que se desarrolla.

Por su parte, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) señala que la cultura abarca desde célebres monumentos históricos y museos hasta prácticas de patrimonio vivo y formas de arte contemporáneo. La cultura enriquece nuestras vidas de innumerables maneras, contribuyendo a la construcción de comunidades inclusivas, innovadoras y resilientes. Además, resalta que ningún desarrollo puede ser sostenible sin un componente cultural sólido, y que solo un enfoque centrado en el ser humano, basado en el respeto mutuo y el diálogo abierto

D



Iglesia de San Alfonso, calles Borrero y Bolívar. Foto: C. Z.



Galería de la Alcaldía, antiguo Banco del Azuay, calles Borrero y Bolívar. Foto: C. Z.

D

entre culturas, puede conducir a una paz duradera (2017). Se puede decir, entonces, que la cultura se manifiesta en formas materiales e inmateriales a través de las cuales los pueblos se expresan, dándoles identidad única y convirtiéndose en un medio fundamental para relacionarse con su entorno; posteriormente, muchas de estas características se podrán vincular con aquello que se considera patrimonio.

Teniendo en cuenta esta premisa, es fundamental comprender qué hace de Cuenca una ciudad única y excepcional, así como las razones que la llevaron a ser parte de la lista de Patrimonio de la Humanidad. Para ello, es necesario recordar eventos históricos significativos, entre los cuales destaca su inclusión en la lista de patrimonio nacional. Este acontecimiento tuvo lugar el 29 de marzo de 1982, cuando un grupo de ciudadanos formó la Junta Cívica por Cuenca, impulsando la declaratoria de su Centro Histórico y áreas aledañas como patrimonio del Ecuador. Entre las principales motivaciones para esta declaratoria se encontraba su complejo arquitectónico, que alberga centenares de edificaciones patrimoniales, así como sus iglesias y monasterios, considerados auténticas obras de arte. También son relevantes los vestigios arqueológicos de Pumapungo, que representan manifestaciones culturales fundamentales en la configuración de la identidad cuencana. Esta declaratoria ha permitido a los gobiernos municipales implementar herramientas de gestión, como el primer plan especial para las áreas históricas y patrimoniales, así como llevar a cabo otras acciones para la preservación y promoción de este legado cultural.

Sin embargo, fue durante la alcaldía del arquitecto Fernando Cordero cuando se inició el trabajo para preparar el expediente que declarararía a Cuenca como Patrimonio de la Humanidad. Para 1998, Ecuador ya tenía inscritos tres sitios en la lista de Patrimonio de la Humanidad: las islas Galápagos (1978), la ciudad de Quito (1978) y el Parque Nacional Sangay (1983). Cabe señalar que las inscripciones en esta lista, que representa el patrimonio de la humanidad, son una iniciativa gestionada a través de la UNESCO, guiada por la Convención sobre

la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972. Su objetivo es reconocer e identificar los valores universales excepcionales (OUV, por sus siglas en inglés) de un sitio, bien o espacio natural.

El expediente elaborado para Cuenca, en 1998, fue el resultado de un esfuerzo colectivo de varias mentes brillantes, comprometidas en cumplir con los criterios establecidos por la UNESCO. Un grupo de arquitectos e historiadores, todos apasionados por su ciudad, contribuyó a lo que se convertiría en uno de los momentos más destacados para Cuenca. El 1 de diciembre de 1999, en Marrakech, Marruecos, la UNESCO declaró el Centro Histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca como «Patrimonio Cultural de la Humanidad». Cuenca cumplió con tres de los criterios establecidos por la UNESCO para formar parte de esta lista: los criterios II, IV y V.

A continuación, se detallan estos criterios:

Criterio II: Exhibir un importante intercambio de valores humanos a lo largo de un período o dentro de un área cultural del mundo, sobre desarrollos en arquitectura o tecnología, artes monumentales, planificación urbana o diseño de paisajes.

Criterio IV: Paisaje que ilustra (una o más) etapas significativas en la historia humana.

Criterio V: Ser un ejemplo destacado de un asentamiento humano tradicional, uso de la tierra o uso del mar que sea representativo de una cultura (o culturas), o de la interacción humana con el medio ambiente, especialmente cuando se ha vuelto vulnerable bajo el impacto de un cambio irreversible.

Para contextualizar estos criterios en la realidad de la ciudad, el texto de la Propuesta de inscripción del Centro Histórico de Cuenca, Ecuador en la lista de patrimonio mundial (Edición comentada, 2017) se centra en diversas características que se describen a continuación:

D

Criterio II: Cuenca ilustra la perfecta implementación de los principios de planificación urbana del Renacimiento en las Américas.

Criterio IV: La fusión exitosa de las diferentes sociedades está simbolizada de manera sorprendente por el trazado y el paisaje urbano de Cuenca.

Criterio V: Cuenca es un ejemplo sobresaliente de una ciudad colonial española planeada en el interior.

Además de lo expuesto, el expediente comentado amplía estas consideraciones y hace aún más evidentes los valores patrimoniales de Cuenca. Para explicarlos, se ha de iniciar por los criterios II y V, en donde el proyecto aún experimental, era el de fundar ciudades según las «instrucciones» de la Corona española, las que se basaron en el modelo de damero (*cardo* y *decumano* romanos). De este modo, Cuenca queda impregnada de las corrientes urbanísticas del Renacimiento. El expediente señala también otro aspecto fundamental que se relaciona con el mestizaje de las culturas al sostener que:

...es palpable que las estructuras urbanas de dos mundos que se encontraron a raíz de la Conquista (Criterio I) sobreviven bajo diversas condiciones en el territorio del Centro Histórico de Cuenca. En la primera, Tomebamba, yace la memoria del pasado indio, guardada aún por la tierra y el enigma en terrenos que ameritan una mayor investigación; en la segunda, la ciudad de fundación española, se materializa una verdad histórica incuestionable: el mestizaje convertido en una nueva realidad para los pueblos americanos, la que, en el caso de Cuenca, asume formas urbanas al preverse desde el inicio espacios de coexistencia entre indios y españoles dentro de un mismo territorio ciudadano (Criterio V).

Con esto queda claro que a partir de estos hechos históricos se da inicio a una nueva sociedad que se expresa de diferentes formas: en la tecnología de las construcciones más antiguas de la ciudad, en la orga-

nización urbana, en su arquitectura o, inclusive, en la dimensión espiritual de dos pueblos que aprendieron a convivir juntos.

Hacia la parte final de la declaración de valores del expediente se dedica un apartado a la naturaleza y al paisaje de la ciudad, la que se encuentra situada en uno de los valles más hermosos de la región interandina del sur del Ecuador. La disponibilidad de recursos naturales, los ríos de montaña que la atraviesan, los espacios dedicados a la agricultura y un clima de eterna primavera —hoy tristemente lejanos—, muestran a una ciudad paradisiaca, en donde brota y crece fácilmente la vida. Así, la naturaleza y la cultura no se entienden de manera separada, la naturaleza se ve moldeada por la cultura que es propia de su gente y que contribuye a forjar la personalidad y el carácter local.

A partir de lo expuesto, es pertinente cuestionarnos si existen otros valores patrimoniales que no fueron debidamente identificados o caracterizados en su momento, o si los enunciados contenidos en el expediente de 1998 mantienen su vigencia. Este será el punto de partida para desarrollar una reflexión crítica sobre la condición patrimonial de Cuenca, 25 años después de su declaratoria.

En la actualidad, el debate sobre el patrimonio es cada vez más inclusivo y busca una mayor participación social. Múltiples experiencias, especialmente en proyectos de investigación universitaria, han demostrado cómo el patrimonio puede ser una fuente de estímulo para la educación, la cohesión social, la vida comunitaria y la cultura. No obstante, el patrimonio también ha dado lugar a iniciativas que, en algunos casos, han llevado a su desfiguración y a la pérdida de los valores fundamentales para sus habitantes. Como consecuencia, aquello que se considera patrimonio y se le otorga valor puede ser olvidado o relegado.

En una investigación realizada por el arquitecto Carlos Jaramillo et al., en 2014, se demostró que en los últimos años han sido notorios los problemas a los que han tenido que enfrentarse gestores de ciudades patri-



Iglesia de Santo Domingo, calles Gran Colombia y General Torres. Foto: C. Z.

moniales, incluidos los de Cuenca; en donde las propuestas de proyectos de conservación no han sido bien acogidas y, en algunos casos, no han podido ejecutarse debido a la oposición de algunos grupos. Los resultados de este proyecto muestran que este fenómeno obedece, por un lado, a la falta de procesos participativos en la planificación de proyectos en la ciudad o barrios tradicionales y, por otro, al manejo de valores patrimoniales desde la mirada experta de un arquitecto o restaurador. Por este motivo, diferentes disciplinas como la Antropología, la Historia o la misma Arquitectura han aplicado, criticado y adaptado una amplia gama de métodos participativos para la determinación de valores patrimoniales. En 2023 se inició un proyecto para reconocer los valores patrimoniales en uno de los sectores más antiguos de la ciudad, el corredor de la calle Rafael María Arízaga (antigua entrada/salida de Cuenca). El proceso contó con la participación de un grupo de expertos (arquitectos, urbanistas, restauradores, gestores culturales), pero también se reconoció la valía de los «expertos vivenciales», es decir de los vecinos, quienes aportaron significativamente al identificar con claridad algunos valores patrimoniales contemporáneos (económicos) y otros socioculturales, en comparación con los valores tradicionales (históricos y estéticos) que fueron enfatizados por los expertos de cada disciplina.

De la comparación de estas investigaciones previas, se puede observar una evolución en los valores patrimoniales a lo largo del tiempo, lo que refleja la naturaleza espontánea de estos procesos y el derecho que cada sociedad asume en su gestión. Como señala González-Varas (2015), la noción de patrimonio cultural es un concepto abierto y en constante transformación. No se trata de una esencia inmutable, ya que su definición depende de las valoraciones sociales, ideológicas e intelectuales de cada época, así como de la relación que se mantiene con la memoria y la historia. El concepto de patrimonio ha sido construido a lo largo de los siglos, en un proceso dinámico donde cada sociedad tiene el derecho de asignar valores.

Este ejemplo sirve para reafirmar que el patrimonio cultural adquiere una relevancia creciente en las sociedades contemporáneas debido a sus múltiples significados, valores y usos. Sin embargo, no siempre está directamente relacionado con los valores establecidos en los expedientes oficiales de un sitio. En el caso específico del área patrimonial de Cuenca, la mayoría de los vecinos no reconocen los valores definidos a nivel urbano, sino que hacen referencia a aspectos arquitectónicos y al valor que su pasado, a través de anécdotas y recuerdos, les aporta como comunidad.

Tras 25 años de formar parte del Patrimonio Cultural de la Humanidad, quizá la tarea pendiente es comprender cómo ha evolucionado el concepto de patrimonio. En la Edad Clásica, el patrimonio era entendido como la propiedad de un individuo o una familia, ligado a los bienes recibidos de los antepasados. En la Edad Antigua, se refería, principalmente, a una colección de riquezas y antigüedades de gran valor material. Más adelante, en el siglo XVIII, comenzaron a considerarse aspectos estéticos y el valor histórico de los bienes. Sin embargo; en la actualidad, el patrimonio no se limita únicamente a monumentos, elementos antiguos, oficiales o con valor artístico, sino que abarca aquello que nos conecta con nuestra identidad (Pastor y Díaz, 2022), muchas veces en forma de manifestaciones inmateriales.

Hoy, la verdadera tarea, tras 25 años de la declaratoria, es reconocer que la idea de patrimonio ha dejado de ser un concepto asociado a la propiedad privada o individual, para convertirse en un símbolo de identidad colectiva. La forma en que podemos asegurar la conservación de estos bienes a lo largo del tiempo es ampliando la lista de valores con la participación activa de los ciudadanos. No debemos esperar nuevamente a la creación de una Junta Cívica que luche por lo que pertenece a toda la humanidad; sobre todo, debemos recordar que este patrimonio es nuestro, de los cuencanos que estamos preocupados por el destino de nuestra ciudad.



Plazoleta de Santo Domingo. Foto: C. Z.

Referencias

- García Márquez, G. (1996). *El oficio de escritor* [Entrevista]. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000102541 spa>
- Garcés Dávila A. y Benítez Arregui, L. (2014). *Culturas ecuatorianas ayer y hoy* (2da. edición). Editorial Abya Yala.
- González-Varas, I. (2015). *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*. Cátedra.
- Jaramillo, D. (2014). En torno al patrimonio cultural y su gestión. *Universidad Verdad*, 64, pp. 29-41. <https://doi.org/10.33324/uv.vi64.252>
- Montes del Castillo, Á. (2010). *Simbolismo y poder: un estudio antropológico sobre compadrazgo y priostazgo en una comunidad andina*. Anthropos Editorial.
- Cardoso Martínez, F., Jaramillo Medina, C. y Vega Malo, E. (2017). *Propuesta de inscripción del Centro Histórico de Cuenca Ecuador en la lista de patrimonio mundial. Edición comentada*. Municipio de Cuenca/Universidad de Cuenca.
- Pastor Pérez, A. y Díaz-Andreu, M. (2022). Evolución de los valores del patrimonio cultural, *Revista de Estudios Sociales*, 80(02). <http://journals.openedition.org/revestudsoc/52078>
- UNESCO (2017). La cultura, elemento central de los Objetivos de Desarrollo Sostenible [sitio web]. <https://www.unesco.org/es>

* **Verónica Cristina Heras Barros**. Arquitecta por la Universidad de Cuenca, doctora en Ingeniería y máster en Conservación de Monumentos y Sitios del Raymond Lemaire International Center for Conservation de la Universidad de Leuven (Bélgica). Es profesora en las Escuelas de Arquitectura y Diseño de Interiores de la Universidad del Azuay e investigadora del Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador (IERSE), en la línea de Documentación del Patrimonio Edificado.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE «PATRIMONIO» EN CUENCA

Santiago Vanegas Peña*

El patrimonio cultural, sus valores, principios y finalidades son criterios dinámicos que se van construyendo y asumiendo de manera paulatina en los diferentes territorios. En este artículo haremos un recorrido por la construcción de la idea de patrimonio en la ciudad de Cuenca, en la segunda mitad del siglo XX, y las decisiones políticas que permitieron su conservación.

En las ciudades ecuatorianas, el Concejo Cantonal es el máximo órgano de control, legislación y administración pública, y el lugar en donde se discuten, aprueban y ejercen las políticas públicas que actúan sobre el territorio. En sus debates, actas e informes oficiales es donde se registran los imaginarios de bienestar colectivo, como lo señala Tella: «las ideas e intenciones que se hacen ciudad hay que discutir y debatirlas en Concejo» (1994, p. 12). En este sentido, analizando los debates y resoluciones del Concejo podremos conocer las lógicas de sentido que rigen la ciudad, sus ideas, y sus relaciones históricas-físicas-políticas. En el edificio de la alcaldía de Cuenca se encuentran los archivos físicos de las actas del Concejo Cantonal, donde se registran las discusiones y decisiones que crearon la ciudad que hoy vivimos. Se trata de un registro detallado a punto y coma de la historia de la ciudad, y constituye el cuerpo principal de la investigación sobre la génesis de los valores y criterios en torno al patrimonio que terminaron por incluir a Cuenca en el listado de ciudades Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Patrimonio en riesgo

El 9 de junio de 1978 se creó, mediante Decreto Supremo del Gobierno Nacional, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, año que coincide con la declaración de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad por parte de la UNESCO. Estos eventos cambiarían la manera de entender y valorar el patrimonio de las ciudades ecuatorianas y principalmente su gestión.

D

Gran parte del patrimonio arquitectónico de Cuenca está construido con sistemas vernáculos. Al iniciar la década de los setenta, la construcción en adobe y tierra se asociaba a la pobreza, incluso estaba prohibida su edificación, y se exigía el uso de hormigón armado y ladrillo, símbolos de progreso. Es el arquitecto Enrique Malo, miembro de la Comisión Técnica Especial creada para asesorar el Plan Director, quien el 1 de octubre de 1970 pide al Concejo que revea esta situación.

La valoración de los principales elementos patrimoniales del Centro Histórico estaba en construcción. El adoquín de las calles centrales, considerado como la piel del Centro Histórico, textura particular y propia de la ciudad, estuvo en duda. En 1970 se discutía en el Concejo la pertinencia de sustituirlo por pavimento asfáltico, material liso que facilitaba la circulación de vehículos, así como su limpieza. La opinión del arquitecto Dórich, asesor de la Organización Mundial de la Salud para el Plan Director fue fundamental. Él consideraba que el pavimento de adoquín de piedra es un lujo que pocas ciudades pueden tener, pues otorga valor a la urbe y presenta muchas bondades. En primer lugar, es un material noble; en segundo lugar, tiene facilidades para su mantenimiento y refacción; finalmente, para Dórich (1970) la piedra hace resaltar los edificios, por el contrario, el asfalto no hace resaltar nada.

Entre las principales preocupaciones en los diálogos para la aprobación en primera instancia del Plan Director desarrollados a inicios de 1971 dentro del Concejo, estaba la incorporación de construcciones modernas en el casco urbano. El concejal Cornelio Malo propuso impedir que se elimine por completo los aleros de las cubiertas en las nuevas edificaciones, ya que consideraba que son elementos que protegen a los peatones de la lluvia y el sol.

En noviembre de 1971, el Concejo Cantonal de Cuenca otorgó la presea Gil Ramírez Dávalos, reconocimiento que se entregaba a la mejor edificación de año, al proyecto realizado por el arquitecto Patricio Muñoz Vega en un predio de propiedad de las Madres Carmelitas en el Centro Histórico de la ciudad, ubicado en la esquina de la plaza central de la ciudad. Al entregar el reconocimiento el alcalde Alejandro Serrano Aguilar mencionó:

No me queda la menor duda de que ese ángulo de la ciudad constituirá inmediatamente el centro de atracción y admiración hasta tal punto de constituirse en el caracterizador de Cuenca. Es que el edificio ha hecho lo que tiene que hacer toda obra auténticamente artística. Sintetiza todos los elementos materiales de la ornamentación comarcana: la piedra, el arco, el soportal, la reja, el canecillo, la teja de barro, y los ha utilizado de la manera como lo ha hecho tradicionalmente la arquitectura local. Pero, sobre todo, concreta con la materialidad de la forma, el espíritu regional: allí, en suma, el alma creyente y despierta del cuencano. (Serrano, 1971, p. 9)



Edificio ganador de la preselección Gil Ramírez Dávalos en 1971, obra de Patricio Muñoz Vega. Esquina de las calles Sucre y Benigno Malo.
Fuente: Google Maps, 2022

D

Esta esquina no alcanzó el grado de reconocimiento y apropiación que esperaba Serrano, hoy constituye un espacio sin mayores connotaciones en la ciudad. Por un lado, se reconocían ciertos materiales y sistemas constructivos de la arquitectura local, pero, por otro, se permitía derrocar edificios muy representativos de la ciudad, incorporar nuevos edificios de seis o siete niveles y castigar el uso del adobe y sistemas en tierra.

Para el alcalde Serrano —en su discurso de la Sesión Solemne del miércoles 12 de abril de 1972—, el espacio para las nuevas formas, proporción de volúmenes, variedad de colores y versatilidad de las líneas, podría producirse de manera exuberante en los anillos de expansión; es decir, fuera del casco urbano. Dentro del Centro Histórico se procuraría restaurar y adaptar lo nuevo a los cánones antiguos; para el alcalde, la ciudad era una herencia directa de España y, como tal, se debía «guardar el vino nuevo en odres viejos» (Serrano, 1972, p. 5).

Los valores y cuidados de las estructuras patrimoniales estaban tomando fuerza en el centro de la ciudad, no así en las afueras. El 23 enero de 1975, el alcalde Serrano informó que dentro de los trabajos necesarios para la construcción de los nuevos puentes de la ciudad —el caso puntual del puente sobre el río Yanuncay, a la altura de la avenida Solano— se había decidido derrocar el puente existente, pero esta estructura histórica de la ciudad fue salvada gracias a un informe externo a la ciudad efectuado por un personero del Ministerio de Obras Públicas, que proponía bifurcar el puente licitado, dejando el existente por su valor arquitectónico a manera de parterre. Además, esta decisión no afectaría el presupuesto del puente que se ocuparía para los trabajos adicionales que surgieran, pues no se efectuaría el rubro correspondiente a la demolición. Gracias a esa decisión externa, hoy la ciudad tiene en su patrimonio la zona denominada «Los Tres Puentes».

Armonía-valor en construcción

En 1970 no se disponía de criterios y procedimientos para la identificación, valoración y manejo del patrimonio de la ciudad. En el Concejo se discutía que la incorporación de nuevas edificaciones en el casco urbano debía hacerse por armonía con el conjunto, con una integración plástica con los edificios vecinos. El Concejo ofrecía especial atención al núcleo tradicional y sus principales preocupaciones eran de índole sanitaria; el cuidado y gestión del patrimonio estaba en un proceso de construcción. Con disposiciones sencillas como establecer que las futuras construcciones respeten las construcciones existentes, el Concejo pretendía conservar la unidad de conjunto. El 17 de septiembre de 1970 se organizó un equipo de técnicos, liderado por Patricio Muñoz Vega, para estudiar la arquitectura tradicional y prever acciones para su conservación. El alcalde Serrano comentó que la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca y la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay realizaron el primer inventario de la arquitectura patrimonial cuencana en 1970.

Los temas de patrimonio son los últimos en el orden de las sesiones del Concejo. Hugo Castillo (director de la Oficina de Planificación y autor del Plan Director de Desarrollo Urbano de Cuenca, 1971) comenta que en las sesiones de la aprobación en segunda instancia del Plan Director de la ciudad, el 24 de septiembre de 1970, se habían acotado a los lugares de interés arquitectónico; se resaltaron la calle Rafael María Arízaga, el Rollo, la calle de las Herrerías y el puente de El Vado, los cuales compartían valores de antigüedad y estaban en los extremos del núcleo tradicional, sobre sus accesos de conexión al Sur y al Norte. Estos casos son analizados como conjuntos de valor, además Castillo propone el estudio de casos particulares como el de la Gobernación, edificio que sería derruido en muy pocos años.

El 28 de abril de 1972, el concejal Cornelio Malo pidió que para la aprobación de un proyecto destinado a los padres redentoristas en el centro de la ciudad, la

propuesta guarde armonía con el resto de construcciones. Un año antes, el 15 de abril de 1971, durante las discusiones para la aprobación en segunda instancia del Plan Director, Malo había solicitado la incorporación de criterios que mantengan un cierto espíritu característico de la ciudad, que no sea solamente una cosa vaga de integración plástica en el tema de nuevas construcciones en el casco urbano; Malo pide que además defina la idiosincrasia misma de la ciudad (1971).

En febrero de 1971, durante las sesiones para la aprobación del Plan Director en segunda instancia, Leoncio Cordero, entonces concejal y vicealcalde, propuso que para la construcción de nuevas edificaciones se solicite un estudio de integración plástica con los inmuebles adyacentes con el objeto de establecer una solución armónica, que si bien puede restringir las posibilidades de la expresión arquitectónica, defendería el casco urbano y la armonía que debe mantener.

Conservar podía entenderse como la incorporación de nuevos elementos que preserven la armonía de la zona: el 28 de enero de 1972, el Concejo aprobó un proyecto de incorporación de un sistema de portales a los dos costados de la tradicional calle Rafael María Arizaga que pretendía conservar la identidad de dicha zona; proyecto que nunca llegaría a realizarse.

Gestión del patrimonio

A fines de 1972 se realizó un notable descubrimiento durante la excavación para los cimientos de una residencia particular. Se encontraron ruinas kichwas, que se discutía podrían tener valor histórico. Este hallazgo fue noticia local y provocó que el Concejo resuelva la suspensión de los trabajos de construcción hasta que los miembros de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay resuelvan el tema.

Esto nos lleva al tema del manejo del patrimonio, que en la década de los setenta estaba a cargo de la Casa de la Cultura y no del Municipio. Si bien existía la Comisión de Ornato, los informes del Núcleo gozaban

de especial consideración a la hora de definir un tema. Cuando los temas eran polémicos, era el Concejo la instancia que debatía y finalmente resolvía, analizando los informes de ambas comisiones; este era un tema que dificultaba el manejo del patrimonio —especialmente en lo relativo a la aprobación de los proyectos emblemáticos—, ya que, en la mayoría de casos, eran los mismos miembros de la Comisión de Ornato o del Núcleo quienes diseñaban o proponían los proyectos y, por ende, se excusaban de las comisiones dejándolas sin quórum. Esta dualidad en el manejo de proyectos en el centro de la ciudad ocasionaba la dilatación en los procesos de aprobación; muchos profesionales pedían decisiones al Concejo, pues contaban con dos informes: el de la Comisión de Ornato y el de la Comisión de Artes Plásticas de la Casa de la Cultura, que en muchas ocasiones se contradecían y provocaban retrasos sustanciales en los tiempos de ejecución de los proyectos. Esto fue señalado por el presidente Velasco Ibarra el 3 de noviembre de 1971, en la Sesión Solemne por la independencia de Cuenca, al referirse al proyecto para la construcción del nuevo edificio para la Gobernación del Azuay, emplazado en la plaza central de la ciudad. Velasco Ibarra indicó que hacía un año y medio él quiso construir el nuevo Palacio de la Gobernación, para lo cual dispuso de un millón de sucres, pero se había discutido tanto que esos recursos fueron destinados a otra ciudad.

Para 1972, la comisión encargada del estudio y aprobación de construcciones nuevas en el centro de la ciudad cambia de nombre, deja de llamarse Comisión de Ornato y pasa a denominarse Comisión de Integración Plástica y Urbanística.

En 1974, los elementos arquitectónicos precoloniales empezaron a valorarse, ya que era patrimonio que se había tomado en cuenta para su conservación. Muchos lugares arqueológicos precoloniales eran considerados como cancheros de piedra para ser usados como base en las cimentaciones de las nuevas edificaciones. El 2 de mayo de 1974, la Subdirección de Patrimonio Artístico y Monumental solicitó al Municipio que interviniera en los terrenos de los señores Marco y Andrés Erazo,

D cada; sin embargo, el alcalde comentó que el Municipio no contaba con recursos para este tipo programas, dejando ver que no se disponía de fondos destinados al estudio, difusión y conservación del patrimonio en la ciudad.

en el sector de Todos Santos, pues según sus estudios, el sitio albergaba restos coloniales kichwas y cañaris de gran valor, y era urgente la preservación de los vestigios de culturas pasadas para proyectarlas a un futuro. La declaratoria de expropiación estaba plenamente justificada;



«Realidad de los descubrimientos en las ruinas de Todos Santos», diario El Mercurio, 3 de noviembre de 1973



Plan de Desarrollo Urbano-Cuenca 1968-1980. Esquema Funcional de la Ciudad. Fuente: Colección privada de Hugo Castillo.

Cuenca dio pasos definitivos en la construcción de su patrimonio en enero de 1975. Al comienzo de ese año el alcalde Serrano informó al Concejo que se estaban desarrollando procesos para la declaratoria de ciertos inmuebles como «Patrimonio Artístico», que si bien la Casa de la Cultura tenía esta facultad, existía una asignación de la UNESCO para que se realice un estudio e inventario del patrimonio artístico de la ciudad. Estos estudios fueron realizados por el arquitecto Patricio Muñoz y la Universidad de Cuenca y se dieron a conocer a un delegado de la UNESCO, quien manifestó que eran estudios de los más completos que había conocido y que, una vez finalizados, el Concejo adoptaría una resolución sobre el tema. Este sería el inicio de la carrera de Cuenca para su reconocimiento patrimonial. El 29 de marzo de 1982, el Centro Histórico de Cuenca fue declarado «Patrimonio Cultural del Ecuador», y el 1 de

diciembre de 1999, la UNESCO reconoció a Cuenca entre las ciudades Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Como vemos, la ciudad es producto de la materialización de intereses y decisiones en las que las políticas tienen una especial y profunda incidencia. El Concejo Cantonal de Cuenca, en el siglo XX, estuvo integrado por concejales directamente vinculados a la academia, muchos de ellos profesores, decanos y rectores de las principales universidades de la ciudad. Cuenca, urbe letrada, toma distancia de las corrientes políticas populistas convirtiéndose en una de las tres ciudades principales del país. Es así que esta ciudad de cordillera fue entendiendo, valorando y construyendo su patrimonio, reconocido hace 25 años como excepcional para toda la humanidad.

D

Referencias

- Cordero Jaramillo, L. (1971). Intervención del vicepresidente del Concejo Cantonal. *Acta 23. Sesión ordinaria del viernes 8 de enero de 1971* (págs. 324 - 332). Cuenca: Concejo Cantonal de Cuenca.
- Dórich, L. (1970). Intervención de los invitados de honor. Técnicos de la Organización Mundial de la Salud para Latinoamérica. *Acta 15. Sesión extraordinaria del día 22 de octubre de 1970* (págs. 227-248). Cuenca: Concejo Cantonal de Cuenca.
- Malo Crespo, C. (1970). Intervención del concejal Cornelio Malo Crespo. *Acta 12, sesión ordinaria del 1 de octubre de 1970. Primera Discusión del Plan Regulador de la ciudad* (págs. 140- 172). Cuenca: Concejo Cantonal de Cuenca.
- Malo Crespo, C. (1970). Intervención del concejal Cornelio Malo. *Acta 13 de la sesión extraordinaria del 15 de octubre de 1970*. Cuenca: Concejo Cantonal de Cuenca.
- Serrano Aguilar, A. (1970). Intervención del señor alcalde de la ciudad. *Acta 13. Sesión extraordinaria del 15 de octubre de 1970* (págs. 198-205). Cuenca: Concejo Cantonal de Cuenca.
- Serrano Aguilar, A. (1971). Intervención del señor alcalde. *Acta 23 de la sesión del 8 de enero de 1971* (pág. 325). Cuenca: Concejo Cantonal de Cuenca.
- Serrano Aguilar, A. (1971). Intervención del señor Alcalde. *Acta 28. Sesión ordinaria del 19 de febrero de 1971* (págs. 380-399). Cuenca: Concejo Cantonal de Cuenca.
- Tella, G. (1994). Política municipal y espacio urbano, Buenos Aires 1880 -1910. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vanegas, S. (2022). La materialización de la forma del espacio urbano y su relación con los Planes Urbanos. El caso de Cuenca-Ecuador, entre 1947 y 199. Buenos Aires. Tesis de Doctorado. Universidad de Palermo.
- Velasco Ibarra, J. (1971). Discurso del Excmo. Sr. Dr. José Velasco Ibarra, Presidente de la República. *Acta 50. Sesión Solemne realizada el miércoles 3 de noviembre de 1971* (págs. 8,9). Cuenca: Concejo Cantonal de Cuenca.

* **Santiago Vanegas Peña.** Magister en Proyectos Arquitectónicos por la Universidad de Cuenca, doctor en Diseño por la Universidad de Palermo (Argentina). Es investigador-profesor titular de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Azuay. Actualmente se desempeña como director general de Control Municipal del GAD de Cuenca.

ESTILOS ARQUITECTÓNICOS EN EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA

Paúl Ochoa Arias*

A lo largo del tiempo, la sociedad ha evolucionado la forma, la función y el estilo en que construye sus edificaciones. El carácter de las edificaciones se modifica como resultado de diversos acontecimientos sociales, culturales y el influjo del entorno natural.

El estilo arquitectónico es la expresión estética del carácter que tiene la edificación y se manifiesta a través de la composición de los materiales con los que se construye.

En la ciudad de Cuenca, a finales del siglo XIX, la elite de la sociedad local, motivada por la influencia de las grandes capitales del mundo, incorpora a las fachadas de sus viviendas, nuevos diseños y acabados provenientes del neoclásico francés, retocando sus casas con pilastras, frontones y frisos decorados con el fin de ocultar la cubierta inclinada de teja, tradicional de la arquitectura popular.

Luego, en los inicios del siglo XX, las fachadas adoptaron la línea sinuosa del *art nouveau*, en especial en los detalles de madera y la herrería de puertas, ventanas, balaustradas y balcones, así como el *art déco* con sus bloques cubistas o rectángulos y el uso de la simetría.

Es en esta época que Cuenca tuvo una transformación intensa, mayor que en el resto de su historia. Así, en 1913, la ciudad estableció su primera entidad crediticia: el Banco del Azuay. En 1917 arribó a la ciudad el primer automóvil; en 1919 se fundó la Cámara de Comercio y se inauguró la primera planta eléctrica. Para 1926, Cuenca contaba con una importante red telefónica y llegó la novedad del cine mudo.

D



Estilo neoclásico francés en Cuenca, Bolívar 12-55 entre Juan Montalvo y Tarqui
Fuente: Ochoa, P. et al. *El patrimonio edificado de Cuenca. Registro gráfico n° 2*, 2017

En 1928 abrió las puertas la sucursal del Banco Central del Ecuador en Cuenca. En 1930 se inauguró el sistema de agua potable y en 1935 comenzó el adoquinamiento de las calles. En 1939 se realizaron los primeros vuelos comerciales. Cuenca abrió sus puertas al progreso y a la modernización.

Las edificaciones del centro histórico de la ciudad reflejan la bonanza económica de las clases más acomodadas, proveniente de la exportación de cascarilla, del sombrero de paja toquilla y de la producción minera de la región. De esta forma, la ciudad se aleja de una condición casi rural adquiriendo el brillo y la prestancia que serían reconocidos por la UNESCO, al incorporar, en 1999, al «Centro histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca» a la lista de patrimonio mundial de la humanidad. En la declaratoria se destaca: «la belleza de su centro histórico, con un tipo particular de arquitectura republicana» y «la armonía que guarda con su entorno geográfico» (UNESCO, 1999).

A partir de la década del cincuenta, gracias a la inclusión del hormigón armado, Cuenca se proyecta a una arquitectura más limpia, cuyos principales elementos son las líneas rectas y los volúmenes puros.

La arquitectura internacional (con las nuevas técnicas de construcción), las teorías racionalistas de los grandes arquitectos y las ideas urbanas de la nueva ciudad florecen en las viviendas y edificios de Cuenca, principalmente en la zona de expansión urbana, aunque también se apropian de algunos tramos del centro histórico. Esta arquitectura racionalista, de línea recta y simple, se despliega en edificaciones cuyos acabados dejan ver los materiales por sí mismos.

Desde la década del setenta se produce un fenómeno de regreso a la arquitectura vernácula combinada con estilos de influencia árabe-española. Destacan elementos tradicionales como los aleros, las ventanas y las cubiertas inclinadas de teja, los mismos que se observan en viviendas unifamiliares ubicadas en los nuevos asentamientos periféricos de la época.

En lo que se refiere a la traza urbana de la ciudad, en el centro histórico se despliegan el orden y el equilibrio urbanos con la tradicional forma de damero (tablero cuadrado). Ello contrasta con el medio físico construido en las últimas décadas, en el que se denotan trazados irregulares en las calles y avenidas, caracterizadas por formas caprichosas, estrechas y de longitudes variables.

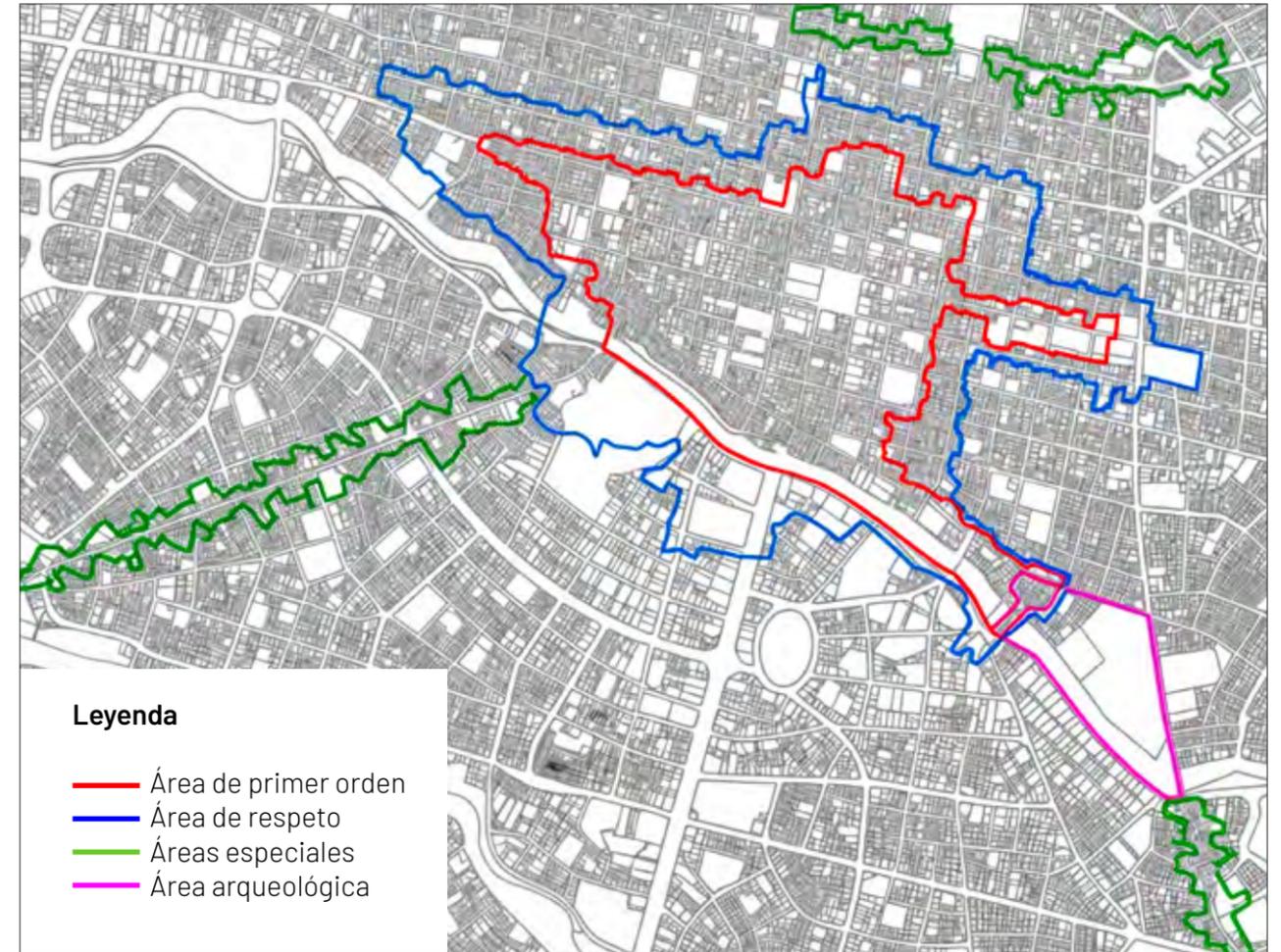
Ya en el centro histórico, sin embargo, existen algunas edificaciones y tramos de manzana que tienen un aspecto y características que desentonan con su entorno, produciendo un efecto estéticamente discordante, de allí que para la formulación del expediente de 1999 enviado a la UNESCO se establecieron varias zonas, de acuerdo con un orden de afinidad arquitectónica, como se muestra en la lámina.

Con el propósito de contribuir a la identificación, documentación y caracterización del patrimonio edificado de Cuenca, desde hace más de una década, el IERSE de la Universidad del Azuay ha desarrollado y aplicado procedimientos y técnicas de fotografía digital que permiten obtener imágenes corregidas (fotogrametría) de los frentes de las edificaciones de interés.

Para conseguir un modelo fotogramétrico digital de una edificación es necesario revertir la perspectiva natural con la que se visualiza el objeto; este procedimiento consiste en proyectar el objeto sobre un plano de referencia de forma perpendicular al mismo (ortogonal). Utilizando software se procesa el relevamiento del mosaico fotográfico obtenido y se corrige la deformación, lo cual se integra en una sola imagen o modelo de la edificación.

Producto de este proceso son las imágenes que acompañan a este artículo, las mismas que ilustran algunos de los estilos arquitectónicos más representativo de la época republicana del centro histórico de Cuenca. Estas, son una muestra del repositorio documental disponible en el sitio web de la Universidad del Azuay: <https://ierse.uazuay.edu.ec/proyectos/pat-fotogram/>

D



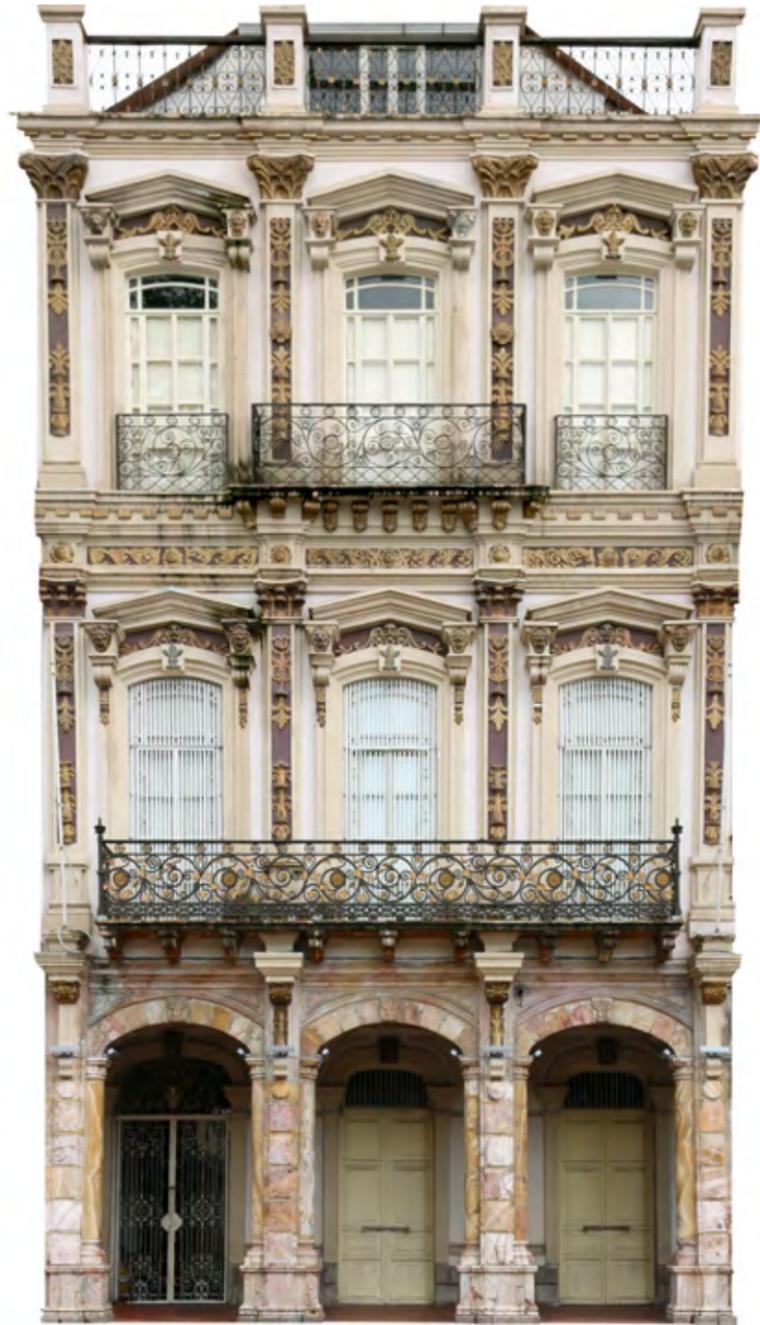
Leyenda

- Área de primer orden
- Área de respeto
- Áreas especiales
- Área arqueológica

Categorización del Centro Histórico de Cuenca
Fuente: Elaboración propia a partir de información del GAD Municipal de Cuenca de 1998

A manera de conclusión, se podría resaltar que la singularidad de la ciudad de Cuenca es claramente visible en sus edificaciones. La identificación de la influencia arquitectónica que caracteriza a las edificaciones es un aspecto que ayuda a entender el valor arquitectónico de la ciudad, así como el aprecio que su gente tiene por la misma.

D



Estilo neoclásico francés en Cuenca, Bolívar 8-28 entre Luis Cordero y Benigno Malo
Fuente: Ochoa, P. et al. *El patrimonio edificado de Cuenca. Registro gráfico n° 2*, 2017



Estilo art nouveau en Cuenca, Bolívar 9-52 entre Padre Aguirre y Benigno Malo
Fuente: Ochoa, P. et al. *El patrimonio edificado de Cuenca. Registro gráfico n° 2*, 2017

D



Estilo art déco en Cuenca, Benigno Malo 10-44 entre Gran Colombia y Lamar
Fuente: Ochoa, P. et al. *El patrimonio edificado de Cuenca. Registro gráfico n° 2*, 2017

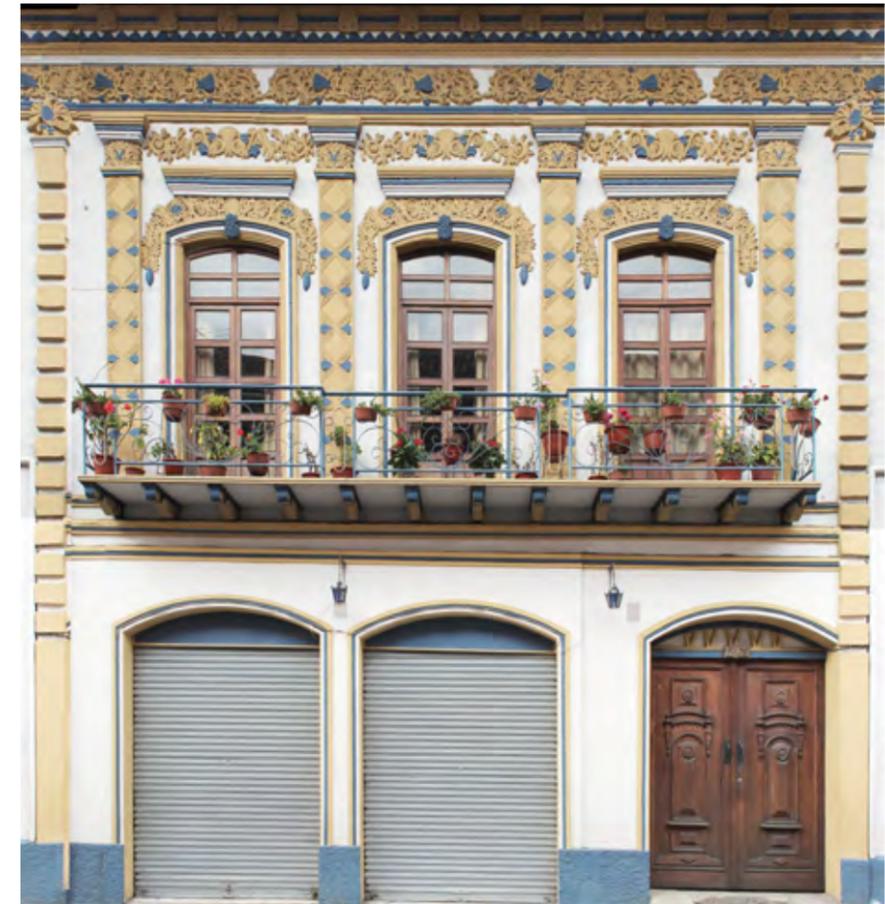


Estilo art déco en Cuenca, Borrero 7-60 entre Sucre y President Córdova
Fuente: Ochoa, P. et al. *El patrimonio edificado de Cuenca. Registro gráfico n° 2*, 2017



Estilo *art nouveau* en Cuenca, Modelo 3D - Gran Colombia 10-53 entre Padre Aguirre y General Torres
Fuente: Delgado, O., 2021, IERSE. https://sketchfab.com/omar_andres_delgado_pinos

D



Estilo ecléctico en Cuenca, Bolívar 12-69 entre Juan Montalvo y Tarqui
Fuente: Ochoa, P. et al. *El patrimonio edificado de Cuenca. Registro gráfico n° 1*, 2013

Referencias

- Espinosa, P. y Calle, M. I. (2002). El afrancesamiento de Cuenca en la época republicana (1860-1940) [Tesis de graduación]. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca.
- Hardy, W (1997). *Guía del estilo art nouveau*. Editorial Agata.
- Maenz, P. (1989). *Art déco: 1920-1940*. Editorial Gustavo Gili.
- Ochoa, P. (2013). Fotogrametría arquitectural: una herramienta para la gestión del patrimonio edificado. *Universidad Verdad* N.º 60, Universidad del Azuay.
- Ochoa, P. et al. (2013). *El patrimonio edificado de Cuenca [Fotogrametría arquitectural]*. Registro gráfico N.º 1, Universidad del Azuay.
- Roura, A. (2005). Los estilos art nouveau y art déco en Cuenca (1920-1940) [Tesis de graduación], Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca.
- UNESCO (1999). Declaratoria de Cuenca como «Patrimonio Cultural de la Humanidad».

***Paúl Ochoa Arias**. Profesor e investigador retirado de la Universidad del Azuay (1989-2022), funcionario municipal del Departamento de Planificación de Cuenca (1993-2000). Áreas de trabajo: Geomática, Fotogrametría, Sistemas de Información Geográfica, Gestión del Territorio. Es autor de varios artículos relacionados con estas temáticas.

PATRIMONIOS SAGRADOS



CURITAQUI: UN VIAJE A LAS ALTURAS SAGRADAS DE CUENCA

Guisella Carchi Ramón*

Cuenca, situada en la región sur del Ecuador, a 2560 metros de altura, es una ciudad cuyo paisaje arquitectónico cruza entre lo colonial y lo republicano. La urbe está atravesada por cuatro ríos: Machángara, Tarqui, Tomebamba y Yanuncay, que le confieren un aspecto único. Además, está rodeada de cerros sagrados, entre los cuales destacan el Curitaquí, el Guagualzhumi, el Cerro Monjas, el Pachamama. Estas montañas han sido testigos silenciosos de las antiguas poblaciones que habitaron la región y aún conservan vestigios materiales que atestiguan su relevancia histórica y cultural. No obstante, estos cerros están en un proceso de deterioro debido a factores como la expansión agrícola, los incendios, el cambio climático y la explotación minera.

En 1999, la UNESCO declaró a Cuenca «Patrimonio Cultural de la Humanidad», reconociendo su belleza y valor histórico. Sin embargo, este reconocimiento no debe limitarse únicamente a su arquitectura y urbanismo, también debe extenderse a los paisajes naturales que rodean la ciudad, especialmente a sus cerros sagrados. Estos colosos, que constituyen un invaluable patrimonio natural, son guardianes de saberes ancestrales y han sido testigos del devenir de las culturas originarias de la región. En la cosmovisión andina, los cerros son considerados guardianes espirituales que conectan lo terrenal con lo divino. Protegerlos no solo implica conservar el entorno natural, sino también asegurar la continuidad de las prácticas culturales y tradiciones que forman parte del patrimonio inmaterial de Cuenca.

Los cerros han sido protagonistas centrales en la perspectiva andina del mundo. Como lo señala Gil García (2012), los seres humanos mantienen una estrecha relación con su entorno geográfico. Cada comunidad proyecta en el paisaje circundante sus mitos, situando en él a sus divinidades. Para los habitantes de los Andes, los cerros y los nevados han sido puntos de referencia

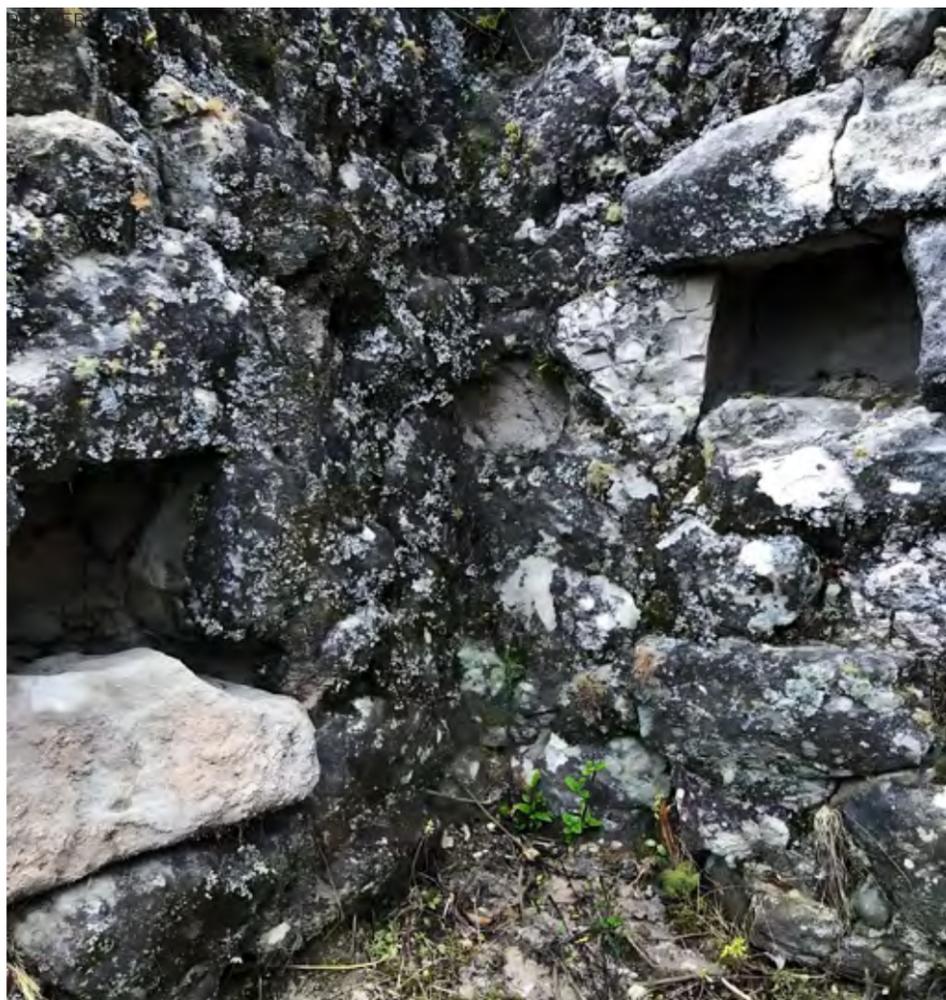
D



Vista de la ciudad de Cuenca desde uno de sus cerros sagrados. Equipo investigador, 2022

fundamentales desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad, sirviendo como escenarios de ritos, ofrendas y peticiones. Bernand (2007) sugiere que, aunque el culto a los cerros ha evolucionado, no ha desaparecido, se ha combinado con otros elementos de la teología cristiana. Esto subraya la persistente importancia cultural y religiosa de los cerros en la vida de los pueblos andinos.

El objetivo de esta investigación fue explorar y documentar el significado cultural y religioso del cerro Curitaquí, que se erige como guardián simbólico y espiritual de la ciudad de Cuenca. Este cerro es reconocido por su imponente presencia en el paisaje y por su papel central en las tradiciones y creencias de las comunidades locales. Este artículo busca resaltar la vital importancia que tienen los cerros en la identidad cultural de



Estructura de piedra en el cerro Guagualzhumi. Equipo investigador, 2022

la región, subrayando cómo han sido, a lo largo de los siglos, escenarios de rituales, mitos y prácticas comunitarias que fortalecen el sentido de pertenencia y continuidad histórica.

Además, en este artículo se examinan los desafíos contemporáneos que amenazan la integridad y permanencia de estos gigantes, como el impacto del cambio climático, la expansión urbana descontrolada y la explotación de recursos naturales. Frente a estas amenazas, han surgido diversas iniciativas de conservación que buscan proteger y preservar estos espacios sagrados, enfatizando la necesidad de un enfoque sostenible que integre tanto el conocimiento ancestral como las estrategias modernas de gestión ambiental de las generaciones futuras.

Curiquitaqui y Guagualzhumi en la cosmovisión andina

El cerro Guagualzhumi, un sitio arqueológico de gran importancia, se eleva a 2540 metros sobre el nivel del mar y es testimonio de la rica historia de los antiguos pobladores cañaris. Este lugar sagrado alberga una riqueza material significativa, como cerámica y estructuras de piedra, y está estratégicamente ubicado con vistas panorámicas al valle de Cuenca, lo que sugiere posibles usos militares y religiosos. Sin embargo, durante una caminata de reconocimiento, se evidenciaron diversas problemáticas como el deterioro de los vestigios arqueológicos, incendios y sequías. A pesar de estos desafíos, las personas que habitan sus faldas continúan reconociendo su valor cultural y espiritual.

D



Habitantes de Paccha en la cima del cerro Curitaqui, Equipo investigador, 2022

En el flanco nororiental del Guagualzhumi se encuentra el Curitaqui, cuyo nombre en kichwa significa «cueva de oro» (*curi* = oro, *taqui* = cueva). Este cerro resguarda una rica cultura material, evidente para quienes lo ascienden. En particular, destaca una cueva que ha sido el centro de numerosas leyendas. Entre ellas, se dice que la cueva conecta el Curitaqui con el Cerro Cojitambo, o que es el hogar de la mítica Mama Huaca. Según Astudillo (2022), el Curitaqui forma parte de una secuencia de cerros míticos considerados santuarios de altura. Además, menciona la laguna Quituiña, ubicada en las laderas del Guagualzhumi, a la que algunos autores identifican como el lugar de origen del mito fundacional de los cañaris.

Cada año, en el Curitaqui se celebra la festividad religiosa de la Cruz de Mayo. Según Díaz, Muñoz y Martínez (2021), esta tradición refleja el proceso de evangelización de los pueblos indígenas, que han adaptado la festividad a las particularidades culturales de cada comunidad. Los creyentes de la parroquia Paccha peregrinan hacia la cima del Curitaqui, donde se erige una cruz como símbolo de fe. Las mujeres, vestidas con trajes tradicionales, llevan la imagen de la Virgen del Cisne, mientras que alimentos y cántaros de chicha son transportados a lomo de caballo para la respectiva celebración.



Portador de la «vaca loca» abriendo el baile en la cima del cerro Curitaqui. Equipo investigador, 2022

Al llegar, se celebra una misa en honor a la Santa Cruz. Tras la ceremonia religiosa, los sacerdotes ofrecen una comida comunitaria que incluye cuy, pollo, papas, arroz y la infaltable chicha de jora (bebida ancestral hecha de maíz). Una vez culminado el almuerzo, un joven de la comunidad se encarga de encender la pirotecnia y dar vida a la «vaca loca», proporcionando entretenimiento a los asistentes. Además, en este evento se elige a los sacerdotes que se encargarán de organizar la festividad el próximo año, asegurando la continuidad de una tradición que ha perdurado en el tiempo.

A pesar de la profunda importancia cultural y natural de los cerros que rodean la ciudad de Cuenca, hoy enfrentan una serie de desafíos críticos derivados de la modernidad y la globalización. Uno de los más graves es el crecimiento urbano descontrolado, que ha llevado a la ocupación de estos espacios sin una adecuada planificación territorial. A esto se suman los efectos cada vez más evidentes del cambio climático, manifestados en sequías extremas y constantes incendios que amenazan la vitalidad de estos guardianes naturales.

D

La minería, especialmente la extracción de cemento, también ha puesto en peligro la integridad de estos silenciosos protectores de Cuenca, que durante siglos han albergado las historias y tradiciones de las comunidades locales. Este impacto no solo afecta el paisaje, sino que pone en riesgo la continuidad de expresiones culturales y religiosas profundamente arraigadas en la región, las cuales han comenzado a desvanecerse en los alrededores de la ciudad.

Frente a esta situación, es imperativo volver nuestra mirada hacia estos cerros, que han perdurado millones de años antes de nuestra llegada y que, sin embargo, ahora están desapareciendo bajo nuestra huella. El propósito de esta investigación es motivar a la socie-

dad a unir esfuerzos en la conservación y revitalización de estos espacios sagrados. Es fundamental incorporar en la educación escolar la importancia de los cerros, fomentando prácticas de preservación como evitar dejar basura, y organizando salidas de campo educativas que resalten que el futuro de estos lugares depende de la acción colectiva. En este sentido, el rol de las entidades gubernamentales es crucial: deben promover la concienciación mediante charlas, instalar señalización que fomente la protección de los cerros ancestrales y difundir mensajes en redes sociales que refuercen la urgencia de su conservación. El destino de estos cerros y de las expresiones culturales que albergan está en nuestras manos. Es nuestra responsabilidad asegurar su supervivencia para las generaciones futuras.

Referencias

- Astudillo, T. (2022). Curitaqui y Guagualzhumi. *El Mercurio*. <https://elmercurio.com.ec/2022/05/31/curitaqui-y-guagualzhumi/>.
- Bernand, C. (2007). Cerros, nevados y páramos: un intento de arqueología etnográfica. *Revista Española de Antropología Americana*, 38(1), pp.167-189. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2538929>.
- Díaz Araya, A., Muñoz, W. y Martínez Sagredo, P. (2021). La fiesta de la Cruz de Mayo: sonoridad y ritualidad en los Valles de Arica. *Boletín Chileno de Arte Precolombino*, 26(2), pp. 133-149. <https://doi.org/10.4067/S0718-68942021000200133>.
- Gil García, F. (2012). La comunión de los cerros. Ritual y ordenamiento simbólico del paisaje en la comunidad del Altiplano Sur Andino. *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, 39(39), pp. 39-55. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371336249005>.

* **Guisella Carchi Ramón**. Licenciada en Pedagogía en Historia y Ciencias Sociales, con formación en Antropología y Educación Patrimonial. Presta servicios fotográficos en la UNESCO, sede Ecuador. Ha colaborado en proyectos arqueológicos internacionales con las universidades de Yale y Yamagata, y ha liderado investigaciones sobre patrimonio inmaterial en Sigsig y Nabón. Su investigación se centra en la antropología de las religiones.

DE PLANTAS Y OTROS SABERES

Francisco Aguirre Andrade*

Conocimiento analítico y conocimiento analógico no deben unirse, ni fundirse, ni fusionarse, ni absorberse el uno al otro ni el otro al uno; el conocimiento analítico y el conocimiento analógico deben coexistir, relacionarse y comunicarse, definir sus tiempos, sus espacios y sus fronteras.

Hay fundamentos y prácticas principales y permanentes que han guiado mi vida, pero me resisto a escribir directamente sobre eso, me refiero a lo que puede llamarse vida espiritual o religiosa tomando la palabra religión en su raíz, *religare*, volver a unir, volver a ligar. Mi consigna en mi actividad tanto artística como de activismo político ha sido llevar siempre conmigo al Misterio como certeza, invocarlo, pero, en lo posible, jamás nombrarlo. Creo que las certezas religiosas en la vida del ser humano, como lo he escrito ya muchas veces, son íntimas e inefables, y no son inefables porque haya una prohibición por hablar de ellas, sino porque están más allá de nuestra posibilidad de representación. O sea, creo que lo que existe es el toque del Espíritu y toda representación, aunque aparezca como una imagen a la que podamos ver o podamos conversar con ella es una construcción de la mente humana con los materiales de la cultura a la que se pertenece.

Estas convicciones parten tanto de la experiencia personal, como de palabras escuchadas en momentos de conciencia expandida, y de lecturas. Al Misterio no lo podemos definir, pero nos podemos relacionar con él: nuestro guía íntimo para un buen caminar sobre la tierra. En este aprendizaje agradezco a las plantas mágicas, a los conocimientos ancestrales, a los sabios indígenas, a los maestros que he tenido a lo largo de mi vida y a todos los parientes de la familia humana con los que me he encontrado en esta búsqueda.

D

En el análisis teórico debemos que separar, contraponer, criticar. En el conocimiento mágico se dan revelaciones completas al primer contacto. Al primer contacto sabemos si ese conocimiento era o no era para nosotros, si es para nosotros entendemos de manera transparente cada paso y lo vamos entendiendo más en la medida que lo vamos practicando, descubrimos nuestro don y allí hay un largo camino por recorrer, con trampas y peligros, con muchas posibles desviaciones, por lo que este camino de conocimiento demanda siempre una «autoacechanza». En rituales colectivos, esta acechanza, este equilibrador, este aterrizaje forzoso toma cuerpo en el contrario, el payaso sagrado, el *heyoka*, el *aya huma*, el elemento de humor necesario cuando la alienación que se cree trascendencia puede volverse falsa y ridícula.

Mi actividad artística, mi vida espiritual y mi praxis social no se funden, ni se mezclan, pero se alimentan entre sí. En mi entrenamiento actoral entro en una esfera invisible donde diseño el espacio y le abro una puerta, igual que en una ceremonia donde, a veces, todas esas referencias tienen una representación icónica y un señalamiento espacial. Tanto en el teatro como en las operaciones mágicas me enfrento a algo desconocido a lo que debo tener respeto; en el caso de la magia, trabajar con fuerzas superiores y anteriores a uno; en el caso del teatro, lo inesperado e impredecible de las reacciones del público y el acto de fe en sostener la energía de manera correcta hasta el final de la función por más conocimiento que se tenga sobre el propio cuerpo, sus destrezas y limitaciones. Tanto en el arte presente, presencial y vivo como en una operación mágica destinada a descubrir, curar, limpiar, armonizar o equilibrar, se requiere atención total, fuerza y humildad. Cuidamos y manejamos bien nuestras herramientas, conocemos caminos de entrada, reconocemos señales, pero siempre es un lanzarse al vacío.

Mis primeras experiencias con plantas mágicas fueron por curiosidad, apenas salido de la adolescencia; pero desde la primera vez, las plantas me dijeron «esto

no es cualquier cosa, esto es serio», desdoblamientos angustiosos y reintegraciones del ser desbordantes de felicidad.

Hongos, San Isidro, Teonanacatl, carne de los dioses, *callambas*, «niños de la luz», el primer día belleza, armonía, sensualidad, música de las esferas, consonancia con todo; al día siguiente quise repetir y comí el doble de hongos que el día anterior, «esta huevada no agarra», decía. ¡Toma tu dulce!, me desdoblé, en ese tiempo, a los diecisiete años (como buen posadolescente), la relación con mis padres era áspera, y entonces, en mi alucinación le veía a mi papá contrariado venir hacia mí, pensé que era un fantasma de mi mente, que toda la gente que veía y que conocía no existía, que todos eran producto de mi imaginación; solipsismo total. En esa vorágine en que todo, gente y cosas, eran fantasmas contra mí, creados por mi cabeza, me salvó la razón, mi razón dijo: «si ellos no existen, yo tampoco, también soy el fantasma de alguien». Esa fue la fórmula que me hizo decir: «yo existo y ellos también». Luego de eso sentí que me iba, lo que se conoce como «la muerte blanca». Pocas y temerosas experiencias después de esa. Años después, «los niños de la luz» me agarraron desprevenido; «tengo cucumelos», me dijo un pana. Eran los tiempos del teatro de la calle y veníamos de un ensayo en el Ejido, en Quito; comimos la carne del espíritu y nos pusimos a oír música, Chico Buarque, «si ya perdimos noción de la hora, cuéntame ahora como he de partir, partir».

La música acariciaba mis dedos, mi pelo, el humo, todo era bello, tejido, conectado, me miré en el espejo y me veía feo, despeinado, sudado, casposo, quería salir, algo de mí se fue, ya no estaba conmigo, estaba dividido y una parte mía se fue quién sabe para dónde; pensaba correctamente, me preguntaban y respondía, todos mis movimientos eran controlados pero no estaba completo. Allí entendí que el espíritu existe y no tiene nada que ver con la razón, es más bien una jorobita inasible ubicada en la espalda, así lo he percibido yo y también un poeta devoto de

Baco a quien le conté la experiencia. Me angustié, aunque en apariencia estaba tranquilo, por dentro me desesperaba, quería volver a ser uno, el fundamento afectivo de mi vida que me une a toda la vida del universo no estaba ya en mí, llegué al consultorio de un homeópata donde había varios pacientes en espera, me encontré con una amiga que me transmitió sin saber, una energía maravillosa. Entonces se operó el milagro, el espíritu volvió a mí, volví a ser uno, ese fue uno de los momentos más felices de toda mi vida. Mis experiencias con los hongos mágicos han sido fuertes, el hongo es un espíritu impredecible al que le tengo un gran respeto y no me atrevo a ofrecerlo a nadie.

La única planta que puedo ofrecer a otros y hacerme responsable de lo que suceda es el Aguacolla, San Pedro, Gigantón, Porterito del Cielo, una planta con la que tengo íntima relación, pero no por eso le dejo de tener el respeto y el cuidado obligatorio cada vez que la tomo. Durante mucho tiempo, a diario, tomé microdosis de esta planta enteógena para conocerla y para curarme de mis tendencias alcohólicas, con buen resultado, a mis 71 años puedo decir eso.

Desde hace ya bastante tiempo tomo Aguacolla pocas veces al año, a veces una sola, a veces ninguna, el espíritu de la planta vive conmigo, no necesito tomarlo físicamente cada vez, hago ceremonias de Aguacolla cuando me piden personas con las que comparto esta búsqueda, no me publicito ni hablo sobre el tema, a menos que me pregunten o la situación sea propicia.

Mis primeras tomas de plantas mágicas y mi acercamiento a prácticas de conocimiento ancestral, que de modo genérico se les llama «chamanismo», se dieron más o menos al mismo tiempo, pero no juntas, cada una por su lado; sin embargo, siempre supe que las limpias y las plantas mágicas pertenecen al mundo del misterio. Fue en 1993, en la relación con la cosmogonía indígena del norte del continente, que se juntaron en mí las prácticas de curandería chamánica con las plantas de poder, encontré identidades en los

símbolos y prácticas rituales del continente y de la humanidad entera, en estos treinta años han pasado muchas cosas, dilucidación, fortalecimientos y también desenmascaramientos y extravíos.

Encontrar el sentido de la vida o, por el contrario, convencerse de cualquier idea fija con la que justificamos todo, hacer de cualquier obsesión nuestra espada y nuestro catecismo, nuestra vara de la justicia; toda idea, palabra o doctrina es una reducción, una reducción necesaria, pero una reducción que puede convertirse en una cárcel. Las parábolas y las doctrinas nos deben ayudar a percibir, a tomar siempre en cuenta cosas importantes, pero no podemos pretender que la realidad entera, infinita como es, quepa en una doctrina, en una teoría o en un recetario.

La relación con el mundo simbólico y ritualístico del norte del continente, en muchos casos, despertó y reforzó las prácticas y conocimientos de nuestra tierra, puso en orden elementos que estaban dispersos.

Las plantas son llaves, pulso puntos en la espalda donde se concentran tensiones, desato nudos en zonas conocidas y ese cuerpo se alivia; pero si estoy bajo el poder de la planta, esa espalda se me vuelve un mapa, sé los lugares exactos en donde poner mis pulgares y sé cuál es la fuerza precisa que debo imprimir.

No he visto apariciones ni transformaciones de personas en animales, pero he sentido presencias y he dialogado con los elementos; he tocado pieles de animales que empiezan a latir, a despertarse, un fuego que me responde, he reconocido un parentesco humano con personas que no había visto nunca; la experiencia de sentirse hermanado por el agua con todos los seres vivos no es una alucinación, es una realidad, es la misma agua que se eleva al evaporarse y que cae luego como lluvia la que fluye por las venas de todo lo que respira. Creo que las plantas mágicas nos conectan con los orígenes y las esencias.

D

En el camino de las plantas mágicas se me han hecho carne cosas que antes eran una noción, un enunciado. Lo que existe es el toque del espíritu, y la manera de concebirlo o representarlo es una construcción de la mente. Existen múltiples realidades paralelas, realidades tan ordenadas como la comúnmente aceptada; no solo existe un tiempo histórico, hay también un tiempo mítico, un tiempo estético y un tiempo esotérico. Los pensamientos pueden materializarse, tienen peso y volumen.

Creo que despertar el saber ancestral, dentro del cual está el uso de plantas mágicas, se vuelve urgente en los momentos críticos en los que vive la civilización actual. Mircea Eliade, en su libro *El mito del eterno retorno*, hace una clara distinción entre las sociedades arcaicas y las modernas. Mientras en la sociedad moderna es importante recordar guerras, revoluciones, cambios de gobierno; en las sociedades arcaicas eso es lo vergonzoso, lo que debe ser olvidado. Lo que debe recordarse siempre es el nacimiento, el amor, la cosecha, los cambios en las edades de la vida, la muerte, etcétera; las cosas que se repiten, que no cambian, que permanecen, que evitan que nos perdamos. Dice también Eliade que las sociedades arcaicas pueden sostener el modo de vida en la medida en que su relación con el sustento que les da la naturaleza no esté amenazado; dicho esto, la recuperación de los saberes ancestrales implica de manera tácita una postura política, resistir a un capitalismo depredador que no concibe la existencia de nada que no pueda ser negocio y a las transnacionales extractivistas.

Hay mucho más por escribir, pero por el momento aquí queda mi relato.



Aguacolla o cactus

*Francisco Aguirre Andrade. Actor quiteño, vive en Cuenca desde 1990. Con más de cuarenta años de experiencia, ha participado en numerosas obras de teatro y producciones cinematográficas, logrando algunos premios durante su trayectoria profesional. Ha sido instructor de varios talleres, ha publicado artículos en revistas especializadas. Actualmente es miembro de la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay.



COLOQUIO
CON LA CULTURA
Y LAS ARTES

C

«MI OBRA ESTÁ HABLANDO SIEMPRE DE LA PINTURA»

[ENTREVISTA CON
PABLO CARDOSO]

*Viernes 6 de septiembre, 15:00,
taller del artista, Héroes de Verdeloma 9-15*

Junto a Andrea Vega y Andersson Sanmartín, hemos subido a las alturas de la ciudad, donde vive y trabaja hace algunos años Pablo Cardoso, uno de los nombres más importantes del arte cuencano y ecuatoriano. Para aliviarnos del calor, Pablo nos acoge con una cerveza fría y una mesa rebosante de *snacks*. Ingresar en el estudio del artista es entrar a un abanico de formas y colores: la pared saturada de cuadros y fotografías, los estantes llenos de lápices y tubos de acrílico ordenados en hilera, botes desbordantes de pinceles y tarros de pintura sobre la mesa donde su paleta empastada ya parece una escultura aparte. Sobre el caballete, un diminuto cuadro en proceso, parte de la obra que se encuentra trabajando. Una biblioteca muy bien surtida completa este interior. Al fondo se observa también martillos, reglas, cintas y rollos de nylon. De un recipiente cerámico, como una lanza, se erige un tiento, esa varita mágica de los pintores. Bajo su batuta empieza el diálogo.

PABLO EN MICRO

Pablo Cardoso (Cuenca, 1965). Tras realizar su primera exposición individual, en 1984, asistió a la Escuela de Bellas Artes de Cuenca entre 1985 y 1989. Ha participado en las bienales de La Habana (1991), Cuenca (1989, 1996, 2001, 2016), Gwangju (Corea del Sur, 2004), Sao Paulo (2004), Venecia (2007) y en las exposiciones colectivas:

C

Entrelíneas (La Casa Encendida, Madrid, 2002); *Contrabandistas de imágenes: Selección de la 26ª Bienal de Sao Paulo* (Museo de Arte Contemporáneo de Chile, 2005); *El Museo's Biennale: The (S) Files 007* (El Museo del Barrio, Nueva York, 2007), *Interrogating Systems* (CIFO Grants and Commissions Exhibition, Miami, 2008); ARCO 2009, Solo Projects (Galería dpm, Madrid, 2009); *Playlist. Grandes éxitos del arte ecuatoriano contemporáneo* (Galería Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca, 2009); *Arte contemporáneo y patios de Quito* (Quito, 2010); *Menos tiempo que lugar. El arte de la Independencia: Ecos contemporáneos* (Quito, Lima, Santiago de Chile, Medellín, 2009-2010); *Evento Agua. Yoko Ono. Universo libre* (Centro Cultural Metropolitano, Quito, 2018), *Portadores de Sentido. Arte contemporáneo de la Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Museo Amparo, Puebla, 2019). Ha realizado más de cuarenta exposiciones individuales en Ecuador, Perú, República Dominicana, EE. UU., Chile y España, y ha sido distinguido con una Mención de Honor en la VII Bienal de Cuenca en 2001, el Segundo Premio del Salón de Julio en 2003, la Pollock-Krasner Foundation Grant en 2005, el CIFO Comissions Program (*mid-career*) en 2008, la Bellagio Creative Arts Fellowship de la Fundación Rockefeller en 2011, el Premio Nacional Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística en 2012.

CO: Pablo, tu debut artístico está vinculado a la técnica del aerógrafo que subrayaba el efecto realista de tu figuración ese momento, en especial, el efecto tridimensional propio del trampantojo. En esta primera etapa, el cuerpo, particularmente el femenino, tenía un papel protagónico como emisor de signos eróticos, y por si hiciera falta, las representaciones hiperrealistas de las manzanas dispersas sobre la tela cumplían simbólicamente ese papel. Con una obra de estas características ganas el Premio Coloma Silva en la II Bienal de Cuenca. Han pasado casi cuarenta años desde entonces, ¿cómo miras retrospectivamente ese momento inaugural?

PC: Es todo un ejercicio porque la obra no ha cambiado, pero uno cambia, y esa obra no necesariamente obedece a las intenciones que tendría o tengo hoy para crear. Sin embargo, lo que veo que en cierto modo se ha mantenido hasta el día de hoy es una intención de cuestionamiento ante la realidad inmediata. En esas obras yo acudo a cierta estética del arte pop, utilizo la técnica del aerógrafo para realizar estos trampantojos, en donde de vez en cuando asoman, por ejemplo, retazos de revistas, de periódicos rasgados. En una etapa un poco posterior a esta de la Bienal de Cuenca también empiezo a utilizar el trazo directo del pincel, conjugando con la técnica del aerógrafo y simulando en cada cuadro, según la composición, lenguajes artísticos diferentes que estaban más o menos en mi visualidad entonces: a ratos imágenes expresionistas, en otros momentos un expresionismo abstracto, algunas alusiones eróticas, en fin.

Luego también acudo al arte clásico, pero todo es una especie de apunte sobre el universo estético y visual que me atraía y me envolvía en el momento.

CO: Luego, durante algunos años, la presencia del cuerpo alterna con algunas citas a la pintura renacentista y barroca (Mantegna, Van Eyck, Caravaggio, Velázquez, etcétera), donde los títulos de los cuadros parecían un poco disparatados, como una broma de linaje surrealista. ¿Te proponías desconcertar un poco al espectador?

PC: Sí, muchos de los títulos son a veces como provocaciones, bromas y, en otros casos, son frases que en la cotidianidad asomaban por ahí. Recuerdo una obra a la que titulé *Demócrito en salsa verde*, donde aparece el retrato de Demócrito realizado por Velázquez y cosas así.



Taller de Pablo Cardoso. Foto: Andersson Sanmartín



Principios de un San Jorge actualizado, aerógrafo y tinta sobre cartón, 98.5 x 73.2 cm, 1988

C



Cristo muerto, aerógrafo, pincel, tintas y acrílico sobre cartón, 48.6 x 73.3 cm, 1991

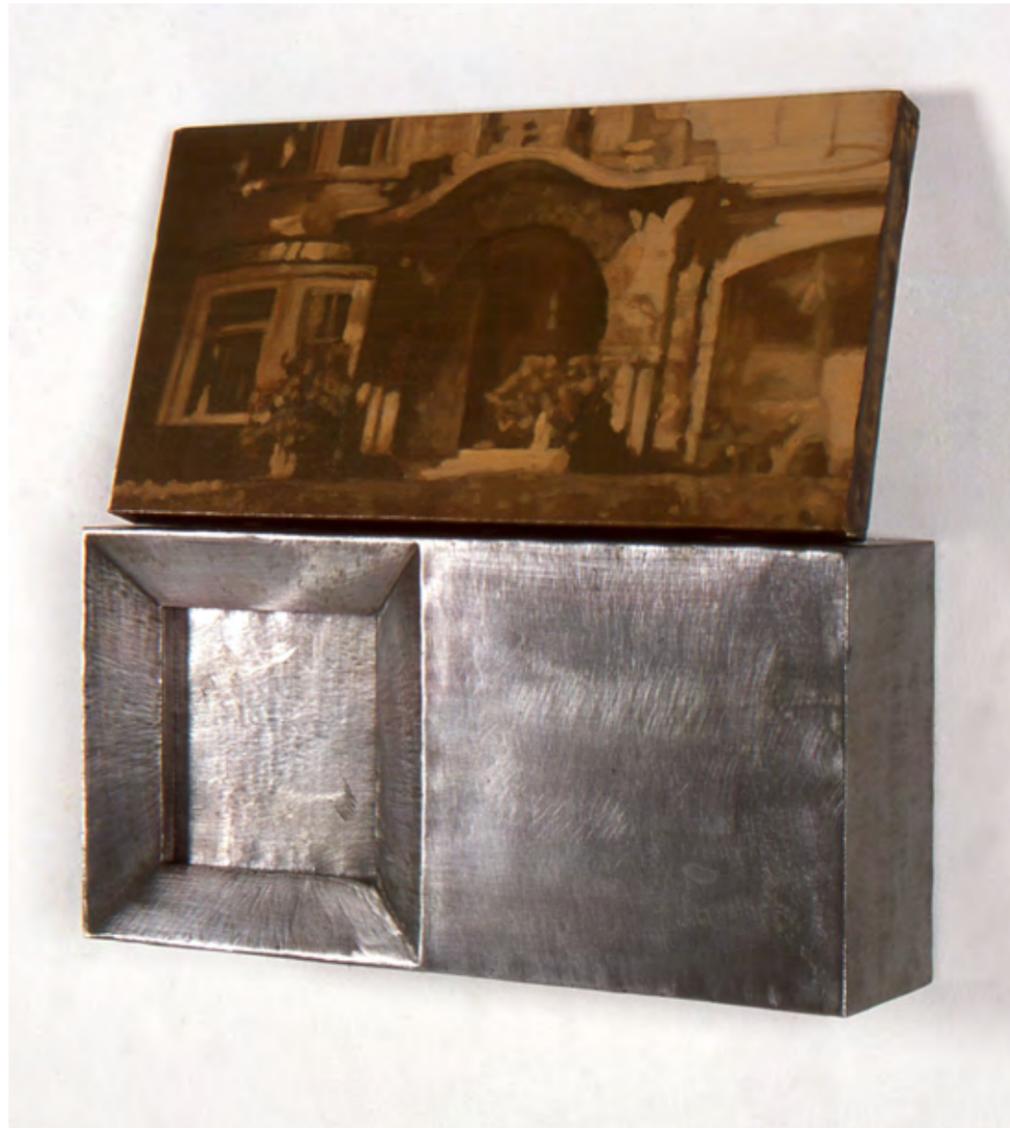


Hombre-árbol que augura malestares, acrílico sobre lienzo, 100 x 120 cm, 1994

C



Yo taxativo, acrílico sobre lienzo, 120 x 150 cm, 1997



La latitud, acrílico sobre lienzo y hierro, 52 x 50 x 12 cm, 2001

C



00° 46.37' S - 89° 33.03' W, de la serie *Coordenadas*, acrílico sobre lienzo, 146 x 250 cm, 2008



18.VI.02, 159 piezas, acrílico sobre madera, 12 cm de diámetro c/u, 2002. DPM Arte Contemporáneo, Guayaquil



Fragmento de 18.VI.02

C

CO: Gradualmente, las telas van insertando más elementos: textos y paisajes, por ejemplo. Estamos a mediados de los noventa, una etapa donde la pintura tiene varios planos o varias capas, una especie de yuxtaposición iconográfica que, en ocasiones, recordaba a David Salle; en todo caso, la estética apropiacionista, muy de época, sigue presente. ¿Eras consciente de esa filiación, de ese modelo artístico tan en boga ese momento?

PC: Sí, tenía muy clara la influencia de Salle y Arturo Duclos, que serían los más notables. Bueno, a partir de aquí voy descubriendo otro tipo de sensualidad en la pintura. Cuando empiezo a sentirme incómodo con el aerógrafo y lo abandono, poco a poco le dedico más atención al pincel, al contacto directo con el soporte, y la obra es cada vez más orgánica. Además, dejo los soportes duros y empiezo a trabajar sobre lienzo.

CO: Cuando hablas de soportes duros ¿te refieres a la madera?

PC: Al cartón. Todas estas obras con aerógrafo son sobre cartón; después uso lienzos y me voy más y más hacia formatos grandes donde voy encontrando una relación mucho más motivadora, más cercana, más visceral con la pintura.

CO: Hay un paréntesis en tu pintura, entre el 97 y el 98, donde aparece un repertorio de objetos inquietantes, de reminiscencias orgánicas, incluso genitales, pero que evocan también instrumentos quirúrgicos o accesorios de martirio, una suerte de cilicios, debajo de los cuales, a veces, aparece tu autorretrato. Hay, además, costuras que parecen evocar heridas y suturas. Veo allí un artista autocastigado, profundamente atormentado

PC: Bueno sí, hay por supuesto razones personales que no son ningún secreto, en esos tiempos estaba viviendo la ruptura de mi primer matrimonio, el alejamiento de mis hijos que estaban pequeñitos. Pero al mismo

tiempo, desde antes, desde los inicios mismos de mi pintura, tenía mis búsquedas espirituales, primero con el yoga, luego con las enseñanzas de Yogananda y después con la escuela de Gurdjieff. Estas obras tienen mucho que ver con el trabajo que estaba realizando en mí. Al contrario del yogui o del que está en su espacio de meditación, en un ejercicio introspectivo, en su trabajo interior aislado del mundo, en la escuela de Gurdjieff se trabaja mucho mientras estás en el mundo y manteniendo al mismo tiempo, a través de una serie de ejercicios, de prácticas, una atención constante hacia ti mismo.

Por ejemplo, mantener tu atención táctil, es decir, mientras converso contigo, estoy sintiendo mi mano, mi mano derecha. Entonces estas obras a las que te refieres son la expresión del constante intento y fracaso de mantener una atención en el presente, de no deambular por el mundo como una carcasa vacía sin mente, sino de estar continuamente encontrando un sentido, alguna sustancia que llene este cuerpo que habito.

CO: Dicho entre paréntesis, hay un momento —recuerdo haberte oído decir hace mucho tiempo— en que sientes que lo de Gurdjieff y toda la vía mística tuvo un límite; es decir, sentiste que necesitabas otra cosa

PC: Sí, hay un momento en que me vuelvo más mundano, en que me doy cuenta de que después de varias experiencias personales había pasado una etapa de aislamiento y, por esas mismas leyes con las que funciona el mundo del arte y de la bohemia, me voy encontrando, me voy identificando mucho y fluyendo mucho más con los artistas, con la vida social y cultural de la ciudad y del país.

CO: Luego viene el momento de los múltiples o polípticos; estas constelaciones concebidas para desplegarse en el muro, que dan a tu pintura una dimensión instalativa. Me parece que esta obra marcó una inflexión en tu trabajo, porque empiezas a incorporar el espacio, el vacío, el silencio, a explorar distintos formatos más

allá del cuadrado o el rectángulo convencionales. También introduces el registro fotográfico como recurso, e incluso materiales, por principio, ajenos a la pintura (hierro, metal). Háblame un poco de este periodo, ¿consideras que marca el inicio de algunas cosas que vienen después?

PC: Sí. Haciendo una panorámica muy vasta de mi trabajo, diría que se ha ido construyendo a través de momentos, de series, algunas muy distanciadas estéticamente de las anteriores, pero, al mismo tiempo, con una cierta línea interna de continuidad que le debe mucho a la inmediata anterior y que, a su vez, anticipan la posterior.

Entonces, aquí fragmento el espacio pictórico y empiezo a introducir el muro como un elemento compositivo más. Entre tantas cosas tiene que ver con un continuo escepticismo que se manifestaba desde mucho antes. Es un escepticismo existencial; la idea de romper el espacio pictórico es, digamos, como una respuesta básica, elemental: poner en cuestión la pintura misma, el ejercicio de la pintura, la tradición de la pintura y del arte.

Se podría entender, quizás, que estos vacíos que se hacen presentes en las composiciones son como tachones, como páginas en blanco que permiten ser llenadas; son una especie de elementos desequilibrantes que me interesan mucho y me parece que siguen presentes en la obra actual, porque es en donde se muestra la parte más vital de la creación artística, donde no hay esa certeza en lo que estás creando, cuando hay una inseguridad sana.

Yo, en principio, soy bastante reacio a las doctrinas que plantean certezas porque son las incubadoras de las sectas, todo ese tipo de pensamiento sectario se me hace muy cuestionable y ajeno.

CO: Es decir, construyes más puntos de fuga, más aberturas, ¿no? La obra es una estructura abierta, rizomática, no una estructura cerrada, incluso en obras muy compactas como *El gorro del obispo*, donde las rocas interrumpen la secuencia pictórica, como unos paréntesis de silencio, como signos de interrogación. De paso que las piedras, la materialidad de lo pétreo ya aparece allí, aunque con otros significados, quizá

PC: Exactamente.

CO: Un verdadero parteaguas es tu políptico *Geodesia* de 2001, que obtuvo una mención de honor en la VII Bienal de Cuenca, porque supone el inicio no solo de las series grandes sino, ante todo, de las secuencias narrativas conformadas por la documentación de largos trayectos, paseos o viajes, sean dentro de la ciudad, como la caminata que realizas con motivo de tu cumpleaños en 29.IV.02, que incluye setenta piezas; o recorridos internacionales como tu travesía a la Bienal de Sao Paulo, integrada por 320 cuadros pequeños que registran tu viaje desde que sales de casa hasta que llegas a la sede de la bienal paulista en el Parque de Ibirapuera. Estas obras son fruto de registros fotográficos que luego traspasas a las tablillas con una aplicación muy realista. Digamos que a lo instalativo ahora sumas lo performático. ¿En qué momento, en qué circunstancias surgieron estas obras?, ¿de dónde surgió la inspiración para plantearte esos proyectos tan vastos, tan ambiciosos en su forma y escala?

PC: Bueno, *Geodesia* no es una caminata, el origen de las secuencias está en esas pequeñas caminatas del 29 de abril y 30 de junio, y luego en *Lejos cerca lejos*. Pero aquí empieza a existir la preocupación por los espacios de tránsito, los andenes, las carreteras, las calles, porque son los espacios, en cierto modo, menos personales, donde la huella de la persona queda apenas por un instante.

C

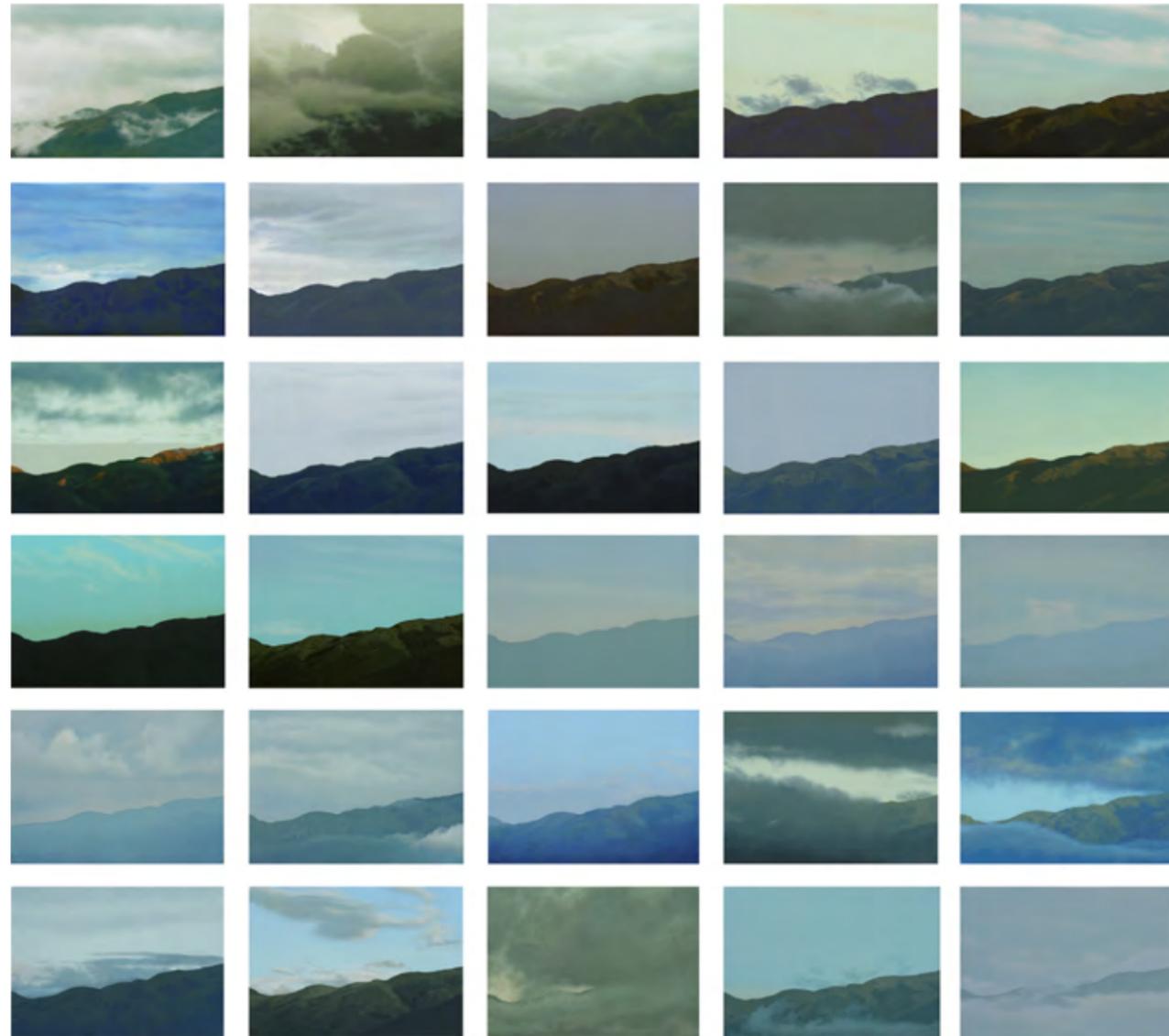


Lejos cerca lejos (fragmento), 320 piezas, acrílico sobre madera, 10 x 15 cm c/u, 2004

C



Abismo, 50 piezas, acrílico sobre madera, 10 x 15 cm c/u, 2006



6AM, 30 piezas, acrílico sobre lienzo, 25.4 x 35.6 cm c/u, 2006

C

Pero ya antes hay piezas donde contrapongo el peso del hierro con la fuerza de la pintura, utilizando soportes pesados y usando imágenes que no tienen un significado o un peso simbólico por sí solas. Hay una especie de juego irónico y un contraste continuo entre el estar y no estar, la presencia física y la inexistencia. De ahí surge esto de los «no lugares» de los que hablaba Marc Augé.

Es un tema que cada vez me parece más importante, no es para nada una receta, ni una gramática inamovible, pero a mí, en lo personal, me parece que la obra de arte requiere pasar por ciertas condiciones estéticas para comunicar eficientemente.

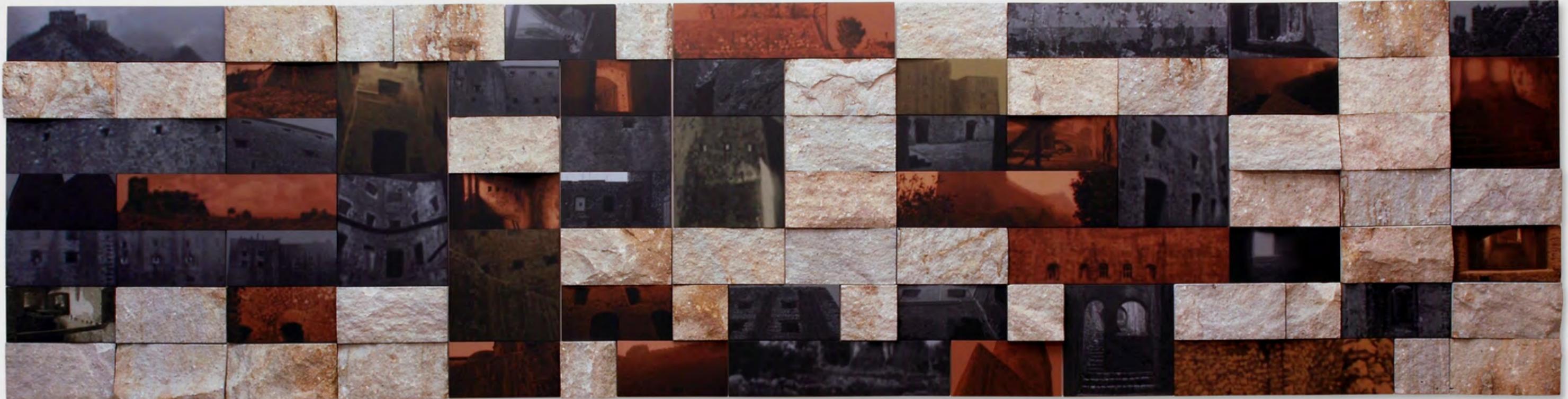
CO: Luego exploras otras geografías, a veces en formatos grandes como en la serie *Coordenadas*, donde te sumerges en las islas Galápagos, el desierto, el mar, y más tarde, en 2015, en algunos ríos de Cuenca y la región en tu serie *Caudal*. Construyes también paisajes a partir de tomas satelitales componiendo figuras en el diseño y ensamblaje de las piezas como en *Islas* (2007) o *Nowhere* (2008). Pienso que en ese afán por recrear el mundo tan meticulosamente terminarás por rediseñarlo. En todas estas obras está presente el preciosismo en la ejecución, y las fotografías —con frecuencia borrosas o desenfocadas— son la base o el origen de la pintura. Este recurso lo aprendes en las *blur paintings* del artista alemán Gerard Richter, ¿cierto?

PC: Eso quizás no es tan exacto, yo recuerdo que cuando hace años hablamos de esto, te puse a Richter como primera referencia y, por supuesto, está ahí, es innegable; pero también viene de ese cuestionamiento del que hablábamos hace unos minutos con respecto a la realidad inmediata; si tienes la imagen perfectamente definida y enfocada, es la representación de lo que estás viendo. El *blur*, el desenfoque, va empujando a la imagen al borde de la abstracción y es ahí, en ese punto, en ese umbral, en ese espacio liminal, como incluso titulé alguna vez una muestra mía, donde me parece que todo es más interesante, donde hay más vitalidad.

CO: Así es; esa frontera siempre porosa entre abstracción y figuración también es algo permanente en tu trabajo. En tu obra *El gorro del obispo*, de 2009, que realizas a raíz de un viaje que haces a Haití, ya hay una dirección política más propositiva y explícita, se trata de «un primer ejercicio de reflexión en torno a la historia de un lugar», como dice Ana Rosa Valdez. Háblanos un poco de esa experiencia haitiana que es como una experiencia extrema, una experiencia inesperada, porque Haití no está en el mapa de nadie que no sea en las estadísticas escalofriantes de la pobreza

PC: Esa obra surge a raíz de la invitación que me hizo Alfons Hug luego de la Bienal de Sao Paulo, donde él fue curador. Alfons Hug me invitó a participar en su exposición *Menos tiempo que lugar*, una curaduría que nos proponía a los artistas trabajar en torno a los tiempos libertarios del continente. Al investigar me encontré con la novela de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, donde el escenario principal es la fortaleza de Laferrrière, construida por el emperador Henri Christophe. Allí se da la paradoja de que él, habiendo sido esclavo, pasa a ser general de la revolución haitiana para liberar a los negros esclavos, pero, posteriormente, él mismo los vuelve a someter cuando se convierte en rey, un rey tirano, admirador de las monarquías francesas, que incluso contrata a dos arquitectos franceses para que construyan algunos de sus palacios y la fortaleza. Hay un momento en la novela, donde Ti Noël, el protagonista, se despierta a un lado del camino y ve estas grandes colas de esclavos cargando piedras para llevarlas hacia la montaña del «Gorro del Obispo». Esa fue la inspiración de la obra.

Es ahí donde encuentro una serie de conexiones con la idea del tránsito, de la caminata, del peso y la levedad, de las ironías con que está escrita esta historia, del rey-esclavo que, a su vez, resume eficazmente la historia de Haití: pasar de ser uno de los países más ricos del mundo a ser uno de los más pobres, y donde además hay una serie de historias mágicas, de leyendas



El Gorro del Obispo, acrílico sobre madera y piedra andesita, 86 x 339 cm, 2009



▲ ▶ Detalles de *El Gorro del Obispo*





Lebensraum #3, óleo y acrílico sobre lienzo, 82 x 150 cm, 2010



Suite del Coan Coan, opus Nº 5, óleo y acrílico sobre lienzo, 170 x 107 cm, 2011

muy interesantes sobre la construcción de la fortaleza, que de alguna manera intenté traducirlas en la obra. Allí construyo este fragmento de muro donde combino la piedra y la pintura, piedra y pinturas que son retazos de la fortaleza Laferrière.

CO: Es muy bella la obra, y fascinante su concepción. Brevemente, cómo fue esa experiencia haitiana, algo me contaste en su momento, pero ya me acuerdo poco

PC: Yo estuve dos veces en Haití, la primera vez invitado a un festival de arte organizado por una artista haitiana quiijotesca con artistas latinoamericanos en el Museo de Arte de Haití. Algo más de una década después, el Museo quedó en ruinas tras el terremoto.

Cuando llegas a Haití es un golpe en la cara inmediato, el caos, la sensación de inseguridad, la pobreza extrema, es muy fuerte el sentimiento de gente que está viviendo auténticamente al día. Una imagen que me impresionó mucho de Puerto Príncipe es la de la «calle del carbón», que es un mercado donde la gente comercia con carbón, la calle es negra, y al mismo tiempo, de lado y lado se ven esas construcciones de estilo inglés llamadas «pan de jengibre», unas construcciones de madera hermosísimas, todas ya semiderruidas.

En Haití podemos encontrar gran cantidad de imágenes dramáticas, de situaciones extremas. El haitiano, contrario a lo que podemos percibir en los dominicanos o en los cubanos, no tiene esa soltura, esa arrogancia del caribeño, sino una mirada humilde, una mirada de gente azotada por el tiempo.

Yo hice el trayecto desde el Palacio Sans-Souci, que era el palacio principal de Henri Christophe, que también está en estado ruinoso. Ascendí a caballo por el cerro y el camino que lleva hacia la fortaleza es un auténtico viaje en el tiempo; se ve una vida campesina de hace más de un siglo, así de sencilla, de extrema, de quieta.

CO: Después viene *Lebensraum*, donde la cita al paisajismo romántico, particularmente a la obra de los pintores expedicionarios como Frederic Church, pone en cuestión temas vinculados con la explotación colonial de los territorios, mientras a ti te permite lucir tu virtuosismo. ¿Cuándo descubriste a Church?

PC: Ya antes, en obras como *Nowhere*, voy descubriendo rincones olvidados del país, y poco a poco voy entendiendo cómo se fue construyendo la idea de la nación y del territorio, quién define, quién pone nombre a cada cosa. Desde el inicio, toda mi obra representa cosas y, al mismo tiempo, es una obra que siempre está hablando de la pintura. Esto puede resultar un poco obvio, pero no es tan obvio, uso el medio de la pintura porque es un canal que me conecta con mi historia y la historia del mundo; es un recurso al que le he dado distintas tonalidades, en ciertos momentos ha sido más eficiente que otros, pero siempre ha estado presente como parte del discurso.

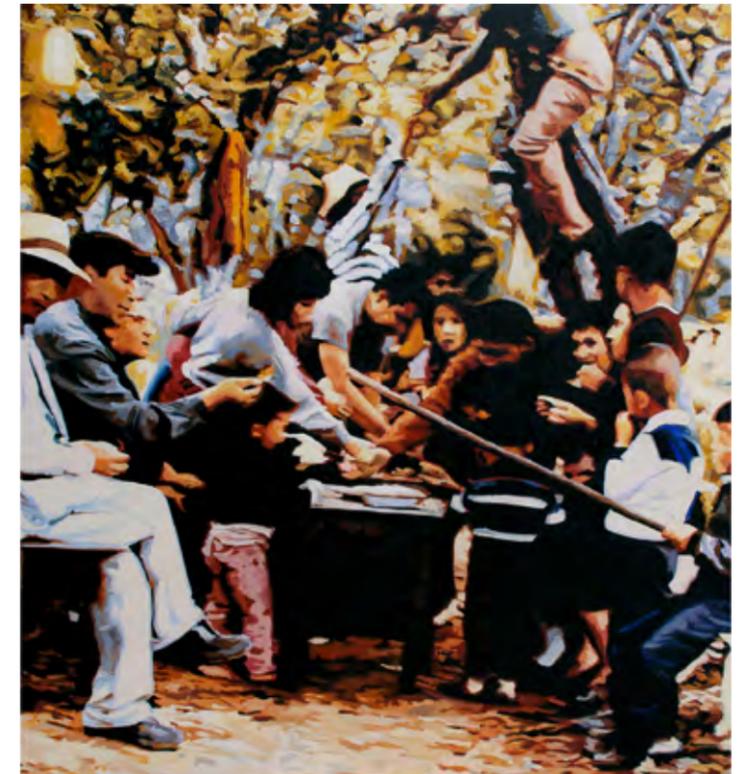
Es ahí que me resulta importante indagar cuál fue el papel que cumplió la pintura en la construcción política de nuestras naciones, y me intereso por Church porque es muy claro su rol dentro de un sistema colonizador en términos propagandísticos.

Ahí está esa ambigüedad de la impresionante belleza de la obra de Church, pero es una belleza traicionera porque obedece —no sé con qué tanta intención o no de su parte— a un sistema en el que él actuaba como una pieza eficiente para ciertos intereses políticos y económicos.

CO: En ese mismo filón desarrollas obras más procesuales que tratan temas vinculados con el extractivismo como *Suite del Coan Coan*, *Lago Agrio-Sour Lake* y *Gólem*, donde la belleza va pareja al voltaje crítico que corre por debajo de superficies de una factura exquisita. Cuando veo estas obras y su intencionalidad política me pregunto si no es una belleza demasiado acabada,



Suite del Coan Coan. Opus No. 4, óleo y acrílico sobre lienzo, 100 x 208 cm, 2011. Colección privada



Suite del Coan Coan. Preludio, óleo y acrílico sobre lienzo, 162 x 152.5 cm, 2011. Colección privada



Lago Agrio-Sour Lake, 120 piezas, óleo y acrílico sobre lienzo, 21 x 28 cm c/u, 2012.
Proyecto premiado con la beca Bellagio Creative Arts Fellowship, Rockefeller Foundation. Colección privada

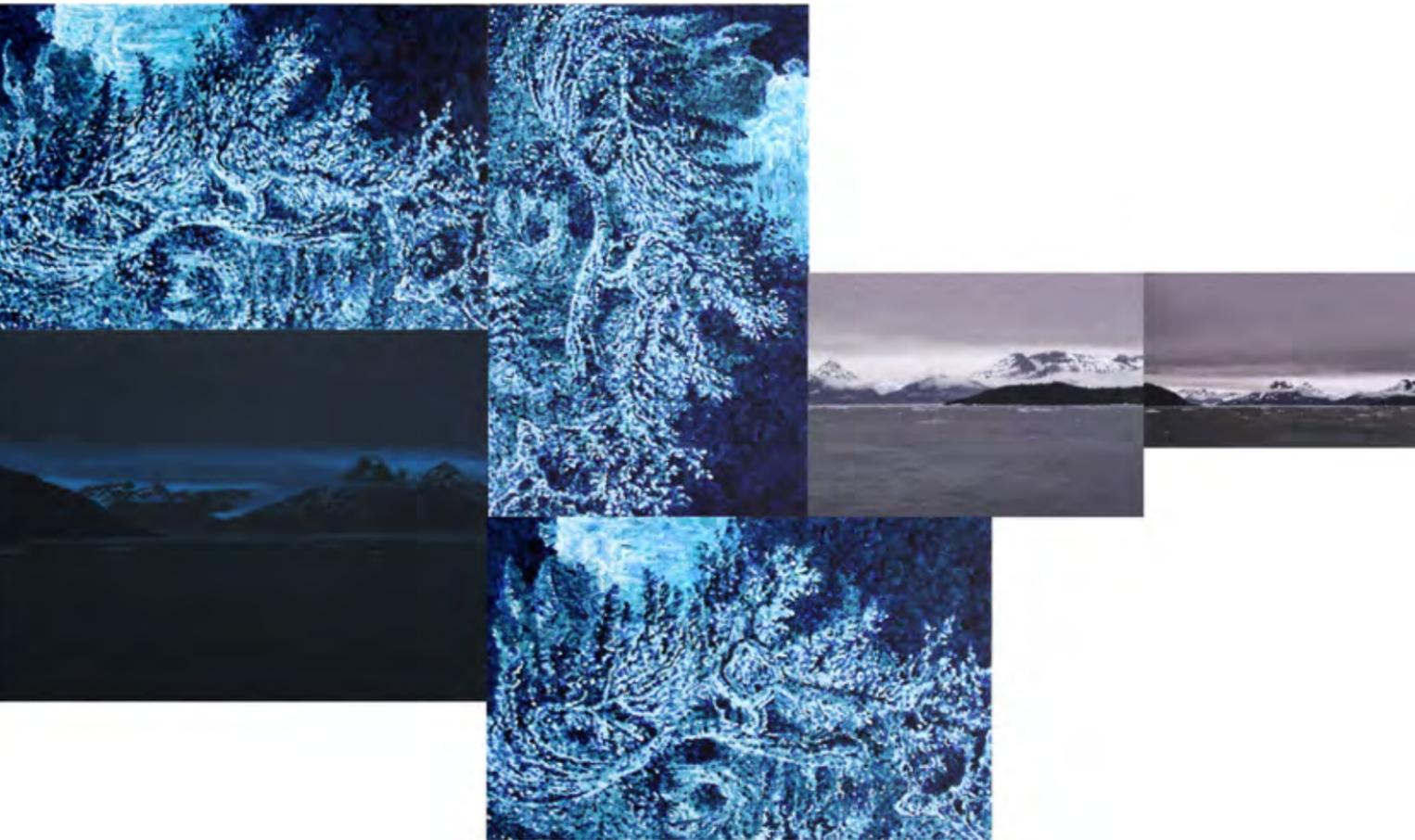


▲ Detalle de la instalación *Lago Agrio-Sour Lake*, DPM Gallery, 2014

► Fragmento de *Lago Agrio-Sour Lake*

C





Chádoj #3, 6 piezas, acrílico sobre lienzo y madera, dimensiones totales 20,3 x 59,3 cm, 2013. Colección privada

C

demasiado perfecta para tratar contenidos tan complejos, tan turbios en última instancia. ¿Nunca te has planteado que estetizas todo lo que tocas, y que, a lo mejor, esa sobrecarga de belleza puede neutralizar los contenidos que tratas? Es decir, el *outfit* de tu pintura se puede prestar a engaño, porque todo luce demasiado perfecto, lo que podríamos llamar las fisuras significantes, esas grietas por las que inoculas el veneno de la crítica son muy recónditas, demandan un espectador muy entrenado y aplicado

PC: Es una muy buena pregunta, sí la tengo presente constantemente, quizás, por una parte, yo mismo he incorporado demasiado la técnica de la pintura y, por momentos, puedo caer en eso de excederme en su disfrute. Por otra parte, en mi defensa te diría que un elemento muy importante en mi trabajo —del que no hemos hablado mucho— es contar el tiempo, remitir a la dimensión del tiempo y que ese tiempo sea percibido en cómo está ejecutada la obra. Por ejemplo, en la obra que estoy haciendo ahora intento que los cuadros se queden en un punto de cierto pictorialismo, en el que la mano esté presente, pero nuevamente como un tic tac continuo, constante, recordando esa necesidad de estar consciente del momento presente.

CO: También hay de por medio un tema complejo y delicado que tiene que ver con las exigencias y expectativas del mercado. Pintar sin perder tu perspectiva, tu impronta, la vocación crítica y poética propia de tu trabajo, pero, al mismo tiempo, pensar que esa obra pueda insertarse y encontrar un comprador es otro desafío en una escena donde el trabajo artístico no cuenta con ningún financiamiento externo. Como casi todos los artistas de este país, has tenido que hacer un poco ese ejercicio de equilibrista que te permita sobrevivir y sostener tu proyecto artístico

PC: Por supuesto. No tengo otro medio de subsistencia que mi obra, no doy clases en ningún lado, ni tengo un negocio paralelo, y esa es una preocupación humana y constante. Pero, por otra parte, me encuentro con

que es mi forma de trabajar y muchas veces tú podrás ver obras actuales o anteriores que son el resultado de procesos muy largos de ejecución y reflexión.

CO: Hacia 2007, a partir de tu serie *Mandala*, a la que sigue la inmensa y maravillosa *Llueve afuera*, conformada por 365 cuadros, diría que tu obra experimenta un repliegue hacia el mundo interior, hacia tu subjetividad, hacia tu entorno afectivo. Incluso en los ciclos *Lapis* y *Un cervatillo va*, donde las piedras han sido las grandes protagonistas, hay un componente personal que se acentúa ahora en tu *work in progress*. ¿Sientes que en tu obra se ha operado ese movimiento del espacio exterior al espacio interior?

PC: Sí, definitivamente hay un repliegue hacia mí mismo que ha sido, y lo digo sin ninguna pretensión, un tiempo de encontrar en la pintura, como nunca, un refugio espiritual. Ahora la pintura empieza a convertirse en un espejo bastante despiadado, pero, por otra parte, es un espacio terapéutico desde el que estoy haciendo unas críticas a lo mejor no tan explícitas, no tan evidentes, pero muy fuertes hacia mí mismo, hacia mi entorno cercano y hacia la sociedad.

CO: Cuéntanos un poco sobre tu obra reciente

PC: Posiblemente la obra se titule «Nimio». Aparte del significado de «mínimo» o «insignificante», me gusta la ambigüedad sobre el origen mismo de la palabra, porque la palabra «nimio» es un préstamo del latín que originalmente significaba todo lo contrario, es decir, excesivo, demasiado.

Esta obra parte de esos espacios mínimos, esos espacios insignificantes del lugar donde habito que, como ves, son espacios que tienen un aspecto de vacuidad, lucen deshabitados; y es que el sentido de vacío que manejo en esta obra es de un vacío necesario, un vacío que se crea para que pueda ser ocupado por otra cosa.

CO: La casa de tu infancia, donde vives actualmente, es la gran protagonista de esta serie

PC: No es únicamente la casa, esta obra va a incluir dos partes, dos cuerpos distintos. El otro se refiere a la montaña, es la casa y la montaña. Lo que tú ves ahora es lo que corresponde a la casa, que es una casa que adquiere montones de significados porque es el lugar de mi niñez, donde me formo como persona y como artista, y que a su vez, por situaciones familiares, se ha convertido también en un espacio de incertidumbre. Y está también presente el barrio, todo el entorno que envuelve a la casa.

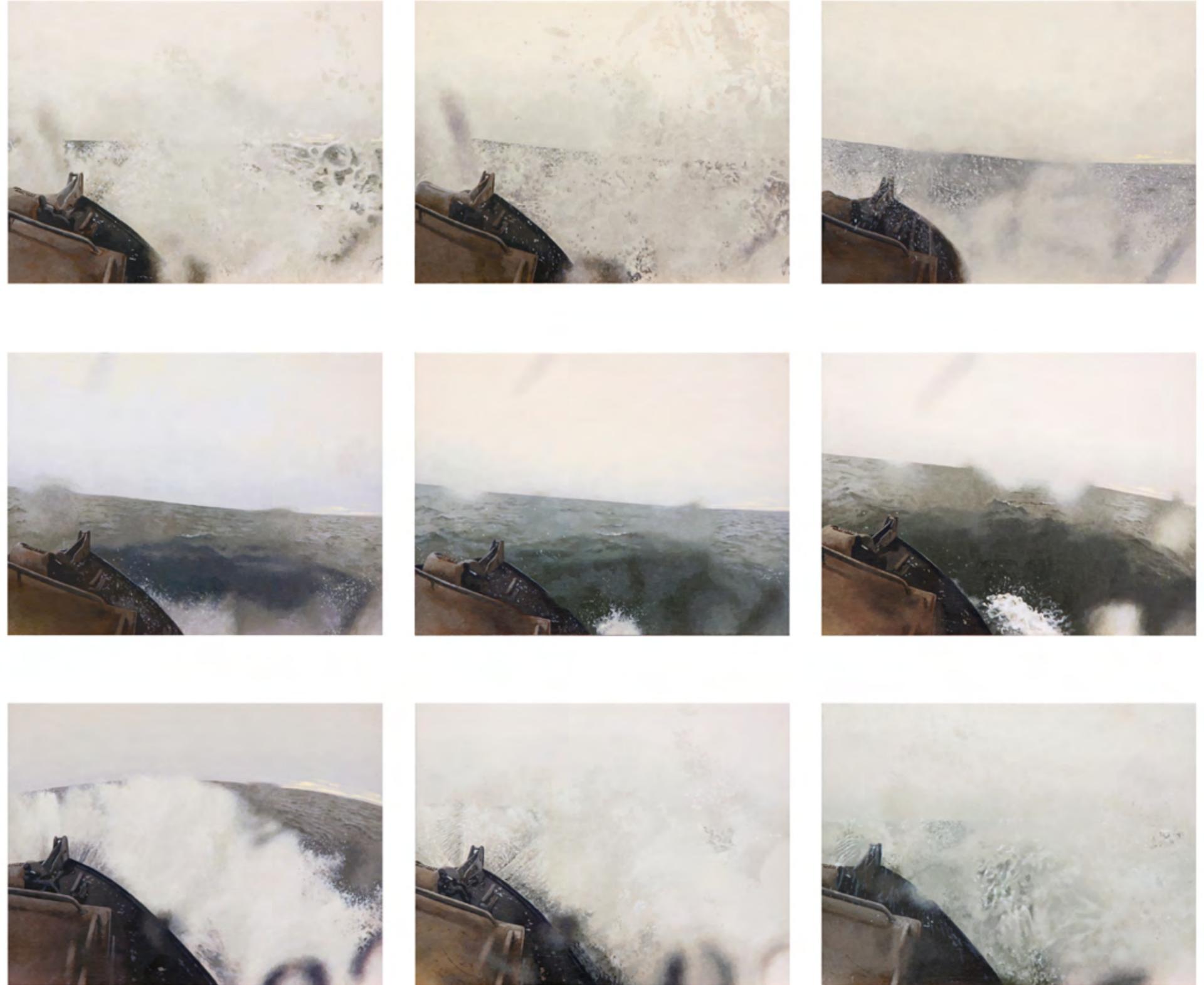
CO: Cuando hablas de la montaña, ¿en qué estás pensando?

PC: Donde empiezo a concebir esta idea es en la conquista del Everest, por un lado, y por otro, en los glaciares que, finalmente, son responsables de crear el lugar en donde estamos, estos glaciares que son como gigantes que tienen que desaparecer para dar lugar a lo que existe ahora.

Ese proceso de desplazamiento, de desaparición, de generar nuevos espacios a través del vacío, es lo que me interesa y está presente en la casa y en la montaña. En la montaña son imágenes de naturaleza en las que haré énfasis en esa sensación, en esa presencia del vacío, es difícil describir todavía hasta que no exista la imagen.

CO: De acuerdo, lo de la casa me parece particularmente interesante, porque además ser una joya arquitectónica, un bien patrimonial de comienzos de los sesenta, me decías, es el lugar donde empezaste a pintar, ¿a qué edad?

PC: Desde los primeros años de mi adolescencia, entre los 12 y los 15, empiezo a hacer mis cosas y la primera muestra la hice a los 18 o 19 años.



Gólem #1, 9 paneles, acrílico sobre madera, 15 x 21 cm c/u, 2012



Caudal #15. Machángara, óleo sobre lienzo, 170 x 195 cm, 2015

C

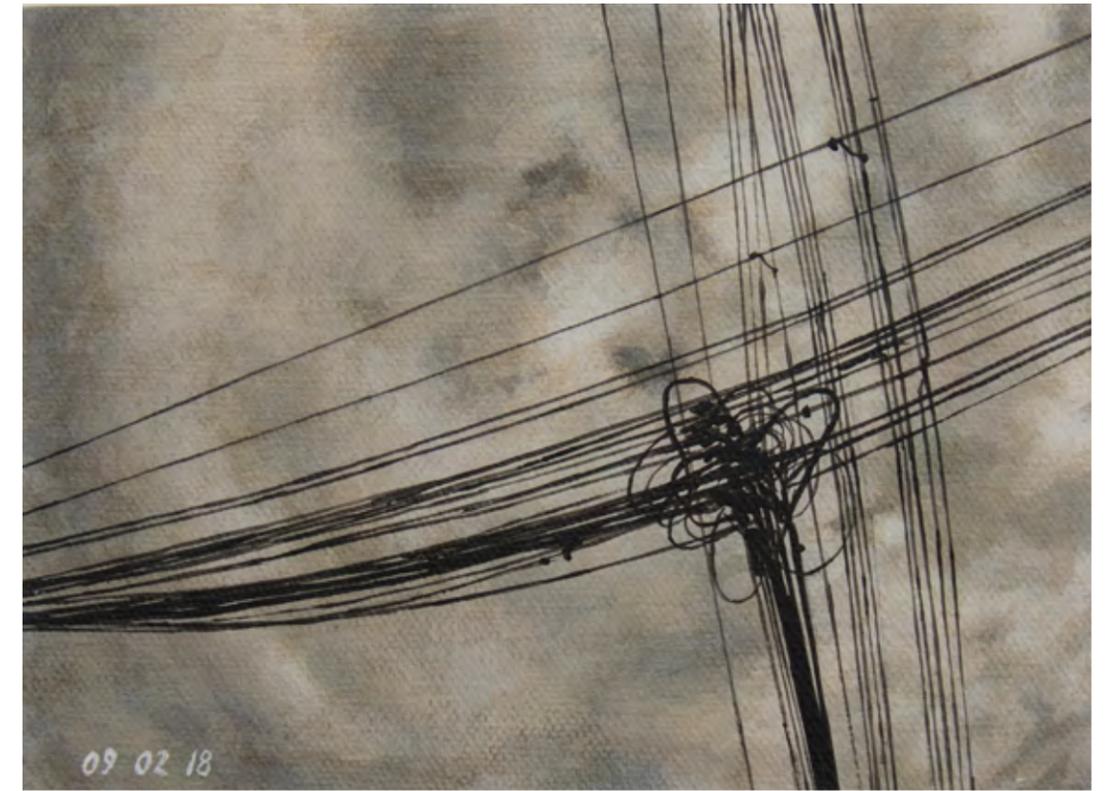


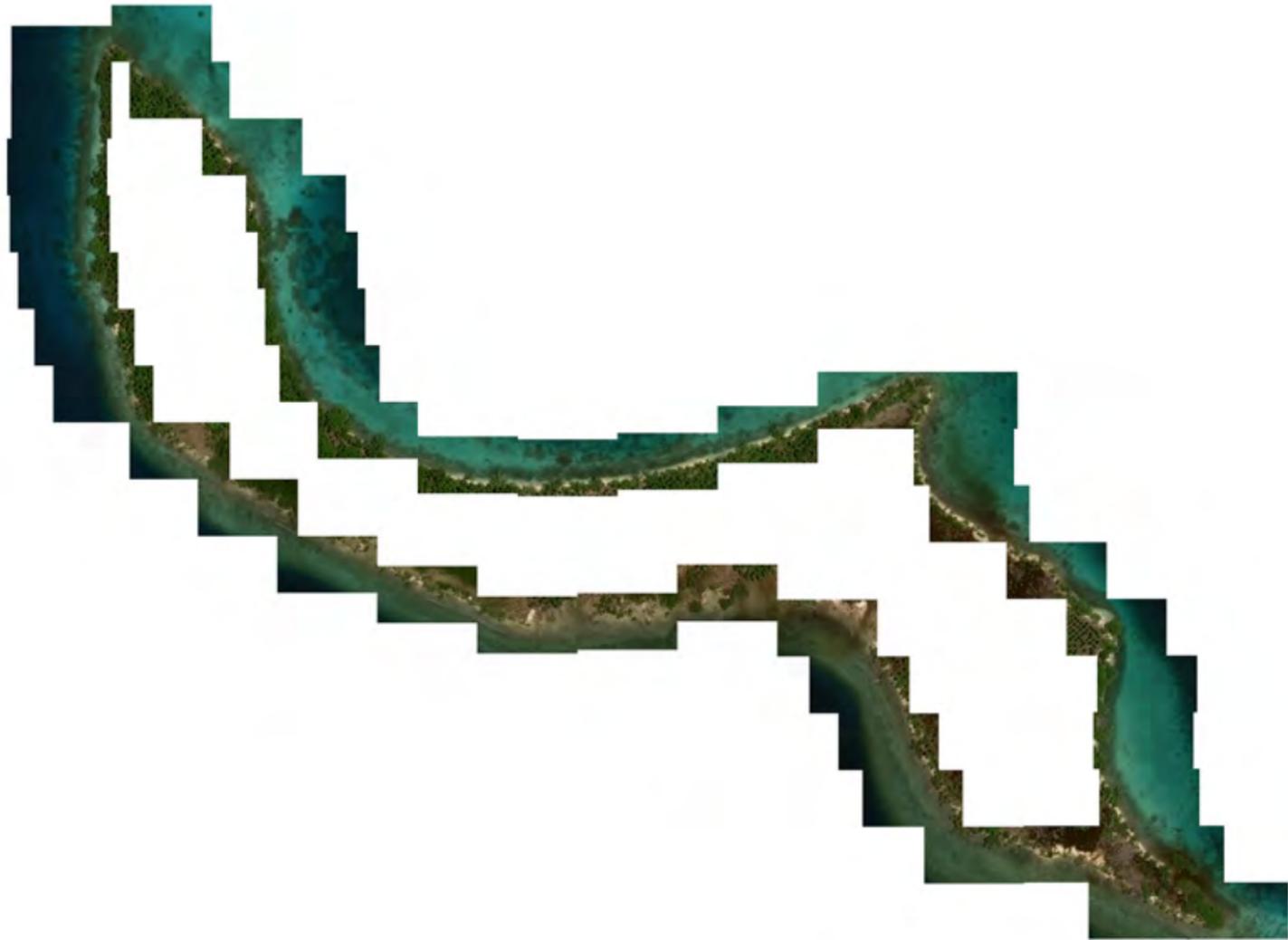
Caudal #14. Confluencia del Yanuncay y el Tomebamba, óleo sobre lienzo, 140 x 180 cm, 2015



▲ Detalle museografía de *Llueve afuera*, 365 piezas, acrílico sobre lienzo y madera, 11 x 15 cm c/u, 2018-2019. DPM Gallery

► Fragmentos de *Llueve afuera*





Isla #5, 44 piezas, acrílico sobre madera, 10,3 x 18.1 cm c/u, 2021



Isla #8, 6 piezas, acrílico sobre madera, 10.3 x 18.1 cm c/u, 2021



Lapis #12, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, 2022



Lapis #15, acrílico y óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm, 2023

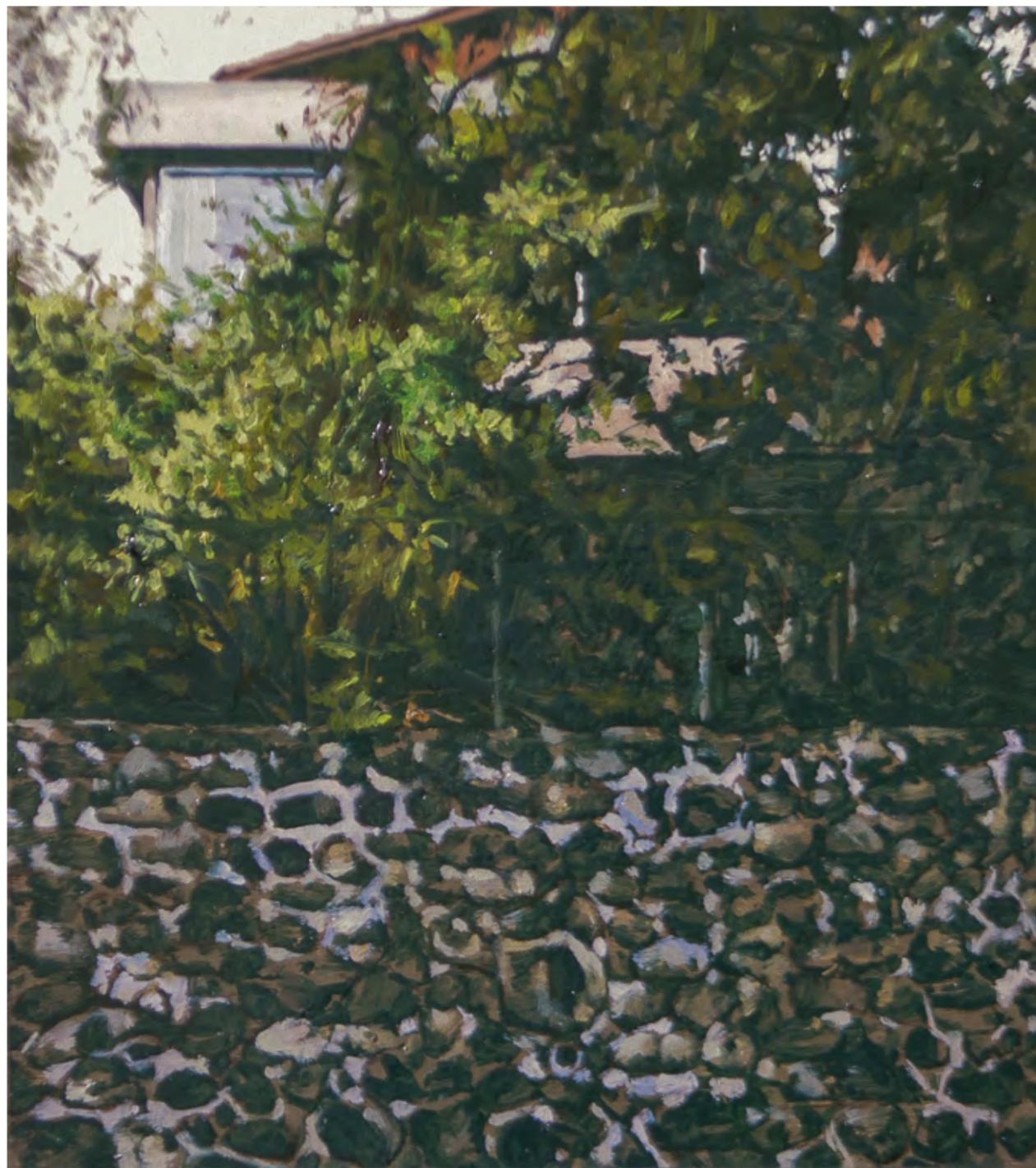


Casa de la familia Cardoso Martínez recién concluida, prolongación de la calle Benigno Malo y Muñoz Vernaza, 1968.
Arquitecto: Jorge Roura. Archivo del artista



▲ ► Sin título, de la serie *Nimio*, óleo sobre madera, 29 x 26 cm, 2024





▲ Sin título, de la serie *Nimio*, óleo sobre madera, 29 x 26 cm, 2024. Foto: María Fernanda García

◀ Sin título, de la serie *Nimio*, óleo sobre madera, 29 x 26 cm, 2024



▲ ► Sin título, de la serie *Nimio*, óleo sobre madera, 29 x 26 cm, 2024



TRAMAS DE LO URBANO / ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

LOS ANIVERSARIOS COMO OCASIÓN PARA LA REFLEXIÓN: LOS RETOS DE LA CIUDAD PATRIMONIO MUNDIAL

Gabriela Eljuri Jaramillo*

Han pasado 25 años desde que el Centro Histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca fue declarado por la UNESCO como Patrimonio Mundial (en 1982 ya había sido proclamado como Bien Perteneciente al Patrimonio Cultural del Estado). No es poco tiempo, pues gran parte de nuestros estudiantes que hoy cursan las aulas universitarias no había nacido cuando en Cuenca seguíamos de cerca la resolución del Comité de Patrimonio Mundial en Marruecos. Han pasado 25 años y la ciudad ya no es la misma, tampoco sus habitantes, ni sus tejidos sociales.

Los aniversarios son momentos importantes de celebración, pero son (o deberían ser), sobre todo, momentos de reflexión, de mirar hacia atrás y, desde allí, proyectar hacia el futuro. Al revisar algunos apuntes encuentro que en el 2009, con ocasión del décimo aniversario de la Declaratoria, por pedido de la Municipalidad, escribí un artículo para el libro *Cuenca patrimonial*. En ese entonces enfatizaba sobre la importancia de incorporar otras nociones de patrimonio a aquellas manifestadas por la UNESCO, me refería en especial al patrimonio inmaterial.

En 2014, por invitación del Proyecto Vllir-Ciudades Patrimonio, hacía un análisis retrospectivo, a vuelo de pájaro, sobre lo ocurrido en el Centro Histórico desde la inclusión en la Lista de Patrimonio Mundial, particu-

C



Antigo Hotel Patria, calles Gran Colombia y Luis Cordero, construcción de 1924. Foto: Juan Carlos Astudillo



Vista lateral de la Catedral. Foto: Juan Carlos Astudillo

C

laramente en lo relativo a los procesos de rehabilitación del espacio público. En ese mismo año, en la revista *Universidad Verdad* de la Universidad del Azuay escribí que en la primera década y media del nuevo milenio presenciábamos transformaciones significativas en el abordaje y la gestión del patrimonio cultural, cambios teóricos, conceptuales y metodológicos que incluían patrimonios antes olvidados.

Más adelante, en 2019, en el vigésimo aniversario de la Declaratoria, en el Encuentro «El futuro del pasado», organizado por el Proyecto Ciudad Patrimonio Mundial, expresaba la importancia no solo de mirar el futuro del patrimonio, sino también el futuro desde el patrimonio. Indicaba que habíamos notado un interés creciente por miradas interdisciplinarias y que, a nivel institucional, tanto el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) como la Municipalidad de Cuenca habían diversificado el perfil de sus técnicos; al tiempo que el patrimonio, paulatinamente, dejaba de ser ámbito de acción exclusivo de arquitectos, restauradores y arqueólogos, para incluir, aunque de manera lenta y parcial, la mirada de la historia, la antropología, la economía, etcétera.

Señalaba hace cinco años que quizá el mayor logro de este tipo de reconocimientos internacionales, y no es Cuenca la excepción, es colocar al patrimonio sobre el tapete de la discusión y en el imaginario ciudadano. No obstante, manifestaba que el balance nos puede dejar sinsabores respecto a la gestión del patrimonio en la ciudad.

Hoy, una vez más, estamos próximos a celebrar el aniversario de la Declaratoria de Patrimonio Mundial, pero mi visión sobre la gestión del patrimonio y sobre la ciudad no es optimista; en mi balance, se mantiene el sinsabor.

Por un lado, desde una mirada estrictamente de la conservación, el patrimonio continúa en indefensión. Han pasado dos décadas y media y, al menos hasta la fecha en que escribo estas letras, la ciudad no cuenta con un Plan Especial de Áreas Históricas y

Patrimoniales; a ello se suma que, en épocas de crisis, el patrimonio y la cultura siguen siendo los sectores más afectados y los de menor interés dentro de las agendas político-electorales. La pobreza, como paradoja de muchos sitios patrimoniales, y los ideales de un mal entendido progreso siguen tan latentes como en el pasado, al tiempo que faltan políticas, planes, recursos y voluntades.

Desde el punto de vista de los ciudadanos, los atributos reconocidos por la UNESCO no corresponden con aquello que los habitantes de la ciudad sienten como su patrimonio. Así, los Valores Universales Excepcionales (VUE) que el Comité de Patrimonio Mundial reconoció en Cuenca son los siguientes¹: Cuenca ilustra la implantación de los principios de planificación urbana del Renacimiento en las Américas; en Cuenca y su paisaje urbano se observa hasta hoy la exitosa fusión de las diferentes sociedades y culturas de América Latina, la indígena y la hispana; y Cuenca es un ejemplo sobresaliente de una ciudad colonial española planificada (UNESCO, 1999). Estos valores o atributos corresponden a lo que Smith (2006) denomina el discurso patrimonial autorizado. De otro lado, entre las motivaciones para que Cuenca sea Patrimonio Mundial, las personas suelen identificar elementos muy diversos como la arquitectura, a la que asocian como colonial; las calles y plazas; elementos del patrimonio cultural inmaterial como artesanías, gastronomía y fiestas populares; el entorno natural, en el que sobresalen los ríos e, incluso, los atributos de los cuencanos y cuencanas. Al mismo tiempo, hay personas que consideran que el patrimonio es un ámbito exclusivo de los expertos y las instituciones, o un conjunto de normativas y regulaciones (Molina, Eljuri y Roigé, 2023).

A la par, no hemos definido el modelo de ciudad que queremos habitar. Dos problemas enfrentan hoy el Centro Histórico y la ciudad: la turistificación y la

¹ El expediente buscaba que se reconociera los criterios II, III, IV y V de la UNESCO para la Lista de Patrimonio Mundial, el Comité acogió los criterios II, IV y V.

especulación inmobiliaria, realidades comunes en muchos centros históricos declarados Patrimonio Mundial y que van acompañadas, entre otros, de procesos de gentrificación y desplazamiento de los usos tradicionales de la ciudad, incluido el de vivienda y la expulsión de sectores poblacionales vulnerables, desalojados por aquellos con mayor poder adquisitivo.

Me temo que, en nombre del turismo, Cuenca no está libre de caer en procesos de tematización y turistificación; al respecto, amplios estudios alrededor del mundo nos muestran los problemas que los fenómenos anotados acarrearán para las urbes y sus habitantes². La proliferación de restaurantes en los denominados «espacios públicos» constituye un claro ejemplo del simulacro mismo del «espacio público», cumpliendo el rol de desaparecer lo urbano; se trata de espacios que profundizan las desigualdades y las inequidades, que existen de espaldas, indiferentes a la ciudad que los rodea.

La turistificación y la especulación inmobiliaria son procesos perversos, operan en una lógica cortoplacista, de bienestar individual, acumulación de plusvalías y apropiación capitalista de la ciudad, nunca sobre el bienestar colectivo, sobre lo común; expulsan a los vecinos, vacían los barrios, debilitan los tejidos sociales y niegan el derecho a la vivienda.

Parecería que estamos siendo testigos de un proceso de mercantilización de la ciudad, una ciudad donde domina el valor de cambio en detrimento del valor de uso, una ciudad devenida mercancía; es decir, privilegio de quienes puedan pagarla. Una visión de ciudad en la que está en juego la segregación espacial y el verdadero derecho a la ciudad, esto es a la vida urbana.

Hoy, de cara al futuro, considero que es urgente repensar el patrimonio y la ciudad. La vitalidad de los

centros históricos y su valor se cuida recuperando el uso habitacional y las centralidades urbanas.

Al mismo tiempo, conscientes de que la ciudad ya no es la misma que hace 25 años, es preciso recordar que el Centro Histórico es un espacio de disputa y conflicto permanente, con intereses de diversa índole. Pensar desde la diferencia, y no solo desde la diversidad, debería interpelarnos sobre cómo lograr que la conservación y la gestión del patrimonio deje de ocultar y maquillar las inequidades sociales, cómo incluir en el patrimonio las memorias e identidades otras de la ciudad.

Los centros históricos son espacios de memorias diversas. Se requieren nuevas narrativas sobre la ciudad y el patrimonio, de manera que esas memorias diversas, a ras del suelo, no sean opacadas por los metarrelatos de la historia oficial, incluida la narrativa patrimonial. El reconocimiento de Cuenca como patrimonio no puede seguir sustentado en miradas homogéneas que congelan y folclorizan la diversidad, pero ocultan e invisibilizan el conflicto social.

Urge repensar la ciudad y el Centro Histórico en su valor de uso, no en la ciudad y su valor de cambio, en la postal para el turista. El valor del Centro Histórico radica en su centralidad, su vitalidad, su potencial para los encuentros y los desencuentros, para la fiesta, la procesión, y también para la protesta y la resistencia.

Si la ciudad se compone de miradas, estéticas, usos y sentidos en disputa, el reto venidero sería cómo gestionar el patrimonio en esa diversidad y en esas tensiones, para quién, desde qué miradas, con qué narrativas, y priorizando qué identidades y qué memorias.

En una ciudad que, lamentablemente, deviene mercancía, con todos los riesgos que la turistificación, la especulación inmobiliaria y la gentrificación implican, quizá la urgencia no sea preguntarnos por el patrimonio, sino por la ciudad y las relaciones sociales que anhelamos habitar.

C



Tejados del Centro Histórico desde la terraza de la Catedral. Foto: Juan Carlos Astudillo

Referencias

- Molina, B., Eljuri, G. y Roigé, X. (2023). Citizens' perceptions of World Heritage values: the case of Cuenca, Ecuador. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 13(1). doi:10.1108/JCHMSD-01-2022-0006
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.
- UNESCO (2000). Informe de la Convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural. Vigésimo tercer período de sesiones (Marruecos, 29 de noviembre-4 de diciembre de 1999). Comité del Patrimonio Mundial, París. <https://whc.unesco.org/archive/repcom99.htm#863>

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

² Sobre el tema conocen bien los residentes de Venecia, Madrid, Oporto o Barcelona. En Cuenca, los vecinos de ciertos barrios ya lo están viviendo.

HISTORIA SOCIAL DE LAS PALABRAS / LENGUA Y CULTURA

LA HUMILDE POESÍA DEL CANGUIL

Oswaldo Encalada Vásquez*

Durante mucho tiempo, la etimología y el significado del término *canguil* fue un misterio. Se dice que se trata de un ecuatorianismo. Así lo afirma el *Diccionario académico*:

canguil. 1. m. Ec. Especie de maíz de grano pequeño y duro, especial para hacer palomitas.

En nuestra cultura encontramos noticias que están, al parecer, más para despistar que para aclarar (no por deseo de los autores, sino por falta de una adecuada investigación y de un análisis prolijo). Es lo que ocurre con el gran lingüista que fue Humberto Toscano, citado por Carvalho-Neto (1964):

Canguil. Para Toscano, no es palabra quichua, aunque parezca ser ecuatoriana, de algún idioma indígena. Su antigua acepción quiteña y que ahora parece haberse perdido aquí, fue la de «baile de indios que consiste en saltitos acompasados». Agrega Toscano que dicho baile era muy conocido en Quito, hace unos cien años, y que lo bailaban también, además de los indios, las señoras encopetadas, descalzándose para ello. (p. 114)

La opinión de Toscano es de las primeras décadas del siglo XX. Estamos seguros de que hubo ese baile *con saltitos* (como los que da el canguil, por cierto, en la olla donde se lo revienta); pero lo que ocurre aquí es tan

C

evidente y tan cegadoramente claro, que asombra que no se haya percatado de esto el notable autor. Ese «baile con saltitos» es una metáfora de lo que ocurre con los saltitos del canguil, y por eso al baile se lo denominó así. ¡No al revés!

Otro elemento que abona a nuestra hipótesis es que el canguil ya fue descrito muchos antes de los cien años de los que habla Toscano.

Veamos, pues, qué pasó con los escritores anteriores.

Juan de Velasco (2014), que escribe en el siglo XVIII, dice: [Entre los diversos tipos de maíz está el] «*canguil*, chico, algo duro, puntiagudo, que tostado hace especie de confitura» (p. 160).

Contemporáneo de Velasco es el sacerdote, también jesuita, Mario Cicala: [Para elaborar el mote patasca] «la gente ordinaria utiliza toda clase de maíz, menos el morocho y el *canguil de la palomita ...*».

De la segunda especie de maíz llamado *palomita*, es decir, *pequeña palomita*, solamente la he visto usar de una manera, y es poniendo los pequeños granos de este maíz sobre la ceniza bien caliente, otras veces en tiestos con fuego lento por debajo, para que revienten; y cosa graciosísima lo que sucede, el grano se abre por una sola parte, luego de haberse hinchado como una grande y gruesa avellana, y se divide en dos partes iguales sin separarse ni romperse, cada parte se envuelve al revés quedando la cáscara escondida dentro, y la médula muy blanca enteramente por fuera, formando cada parte un globito, o mejor, un hemisferio redondo, de suerte que parecen dos hemisferios unidos, al mismo tiempo, cada uno por su media cáscara; y así luego se lo come, y es sumamente delicado, suave, fino y muy sabroso con aquel pequeño sabor dulce que tiene por sí mismo el maíz. Así lo he probado. Pero me aseguran que otros usos más nobles y exquisitos

hacen en la ciudad de Riobamba, del maíz palomita, los que ignoro y por ello los omito. (2004, pp. 431-432)

Y ya en el primer año del siglo XX encontramos lo que dice el padre Lobato:

Canguil. «Maíz vidrioso, pequeño, termina en espina, se abre como rosa al tostarlo o freirlo, muy rico». (p. 50)
En lo que nadie discute es que el maíz (en todas sus variedades) es de origen americano. De aquí salió el canguil para conquistar el mundo, y en cada lugar y en cada lengua adquirió un nombre conspicuo, especial y muy descriptivo. Veamos, solo a modo de ejemplo, algunas de estas designaciones:

Belice: *poporocho*

Bolivia: *pororó* y tanto en Brasil como Bolivia: *pipocas*

Chile: *cabritas, palomitas*

Colombia: *crispetas, maíz pira*

Costa Rica: *palomitas de maíz*

Ecuador: *canguil*

España: *popcorn, rosetas, crispetas, roscas, palomitas*.

Aclaremos que la palabra *crispetas* no está registrada en el *Diccionario académico*, pero intuimos que puede ser una derivación del inglés «crisp», que significa «crujiente». En Aragón se lo llama *pajaretas*.

Junto a estas designaciones conocidas y generales (dentro de algunos países o regiones) encontramos también definiciones más «locales», como estas:

C



El canquil en grano y reventado

C

Canquil. Una variedad de maíz muy fino que al tostar revienta y se abre en forma de rosa» (Torres, 2002, p. 255).

«El canquil, cuyos granos se abren como jazmines, al tostarlos» (Cordero, 1984, p. 182). Y Tobar Donoso (1961):

Canguil. Admitido ya, y para honra nuestra, como maíz muy estimado.

Lástima que no se haya definido esta palabra, o sea maíz que sometido a tostadura revienta y forma *palomitas*, palabra que sí está definida como roseta de maíz tostado o reventado.

En algunas artes se llaman *flores* a las *palomitas*» (1961, p. 60).

«Las blancas violetas del canquil» (Crespo Toral, 1946).

Ahora bien, en varias de las formas citadas, lo que se percibe es la presencia de una metáfora (*palomitas*, *rosetas*, *cabritas*, *roscas*, *jazmines*, *flores*, *blancas violetas*).

Otro elemento que se debe tener en cuenta es que *canguil* no es palabra española. Sobre este tema ya había opinado Toscano, para quien «no es palabra quichua, aunque parezca ser ecuatoriana, de algún idioma indígena» (en Carvalho-Neto, 1964, p. 114).

Lo cierto es que *canguil* sí es palabra quichua. Lo que ocurre es que se trata de un elemento compuesto de dos partes significativas muy claras.

Para adentrarnos en la etimología de esta palabra ha sido —y no solo ahora— de enorme utilidad el gran trabajo que hizo Glauco Torres en su *Lexicón etnolectológico*. Esta obra, editada en tres volúmenes (2002), es una fuente insustituible de información sobre el quichua y ha sido la herramienta que nos ha permitido columbrar la etimología y el significado original de la palabra que hoy nos interesa.

Los dos componentes son *canqui* y el segundo es el sufijo *-li*.

Dice Torres: *canqui*: «Frutos tiernos en estado lechoso» (p. 255). Y sobre el sufijo señala que *-li*, significa: «comenzar a..., empezar a...» (p. 47).

Rescatamos lo de «estado lechoso», lo que nos lleva, forzosamente, al color blanco (ya presente en *palomitas*, *jazmines*, *violetas*). Aquello de «frutos tiernos» nos dice que, por efecto del calor, el grano de canquil se abre como si estuviera tierno. Si a esto agregamos la presencia del sufijo, entonces entendemos que el conjunto nos dice que el canquil, al ser reventado, comienza a mostrarse como frutos lechosos.

Como se puede ver, también el quichua apela a la metáfora, con el mismo derecho y con el mismo éxito que las otras lenguas.

En el siglo XIX, Juan León Mera, al hablar del valor y la riqueza del quichua dice:

La lengua quichua es una de las más ricas, expresivas, armoniosas y dulces de las conocidas en América; se adapta a maravilla a la expresión de todas las pasiones, y a veces su concisión y nervio es intraducible a otros idiomas. Merced a sus buenas cualidades, no hay objeto material o abstracto que no anime con vivísimos colores e imágenes hermosas y variadas. A veces, un solo nombre compuesto encierra tantas ideas, que en español, por ejemplo, hay necesidad de muchas palabras para expresarlas. (s. f., p. 19)

Solo con la finalidad de cerrar todos los portillos a las dudas y perplejidades, presentamos otras palabras donde se hace presente el sufijo *-li*, ya mencionado. En la provincia de Bolívar, cantón San Miguel, parroquia Régulo de Mora, existe un cerro llamado *Changuil*. Se lo interpreta como sitio donde comienzan a mostrarse los cactus espinosos, pues *chanqui* significa cacto espinoso de los Andes, según Torres (p. 419).

Chihuil (conocido también como *chibil* o *chigüil*) = que se elabora cuando el maíz comienza a mostrarse maduro.

Pinguil (apellido), de *pinqui* = salto, baile. *Pinguil*, el que comienza a bailar o saltar.

Tenguel, formado por *tingui* = reunir, reunión, juntar. Tenguel es el sitio donde comienzan a juntarse los ríos. Efectivamente, el río Tenguel está formado por la unión de la Enramada y el río Coca. Tenguel es cabecera parroquial del cantón Guayaquil.

Referencias

- Carvalho-Neto, P. (1964). *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cicala, M. (2004). *Descripción histórico-física de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Biblioteca Ecuatoriana «Aurelio Espinosa Pólit».
- Cordero, L. (1984). *Estudios botánicos*. Universidad de Cuenca.
- Crespo Toral, R. (1946). El jubileo del maíz. *Revista Tres de Noviembre*, 106. Concejo Cantonal de Cuenca.
- Encalada Vásquez, O. (2002). *Diccionario de toponimia ecuatoriana*. CIDAP-Universidad del Azuay.
- Guevara, D. (1972). *El castellano y el quichua en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Lobato, J. (1901). *Arte y diccionario quechua-español*. Lima, Imprenta del Estado.
- Mera, J. L. (s/a). *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, I. Clásicos Ariel.
- Real Academia Española. (2013) *Diccionario de la lengua española*, edición en línea: <https://dle.rae.es/>
- Tobar Donoso, J. (1961) *El lenguaje rural en la región interandina del Ecuador*. Publicaciones de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- Torres, G. (2002). *Lexicón etnolectológico del quichua andino*. Cuenca, Ediciones Tumipampa.
- Velasco, J. (2014). *Historia del Reino de Quito-Historia natural*, Editorial JG.

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

LOS DÍAS PASADOS / CAPÍTULOS SECRETOS DE LA CULTURA CUENCANA

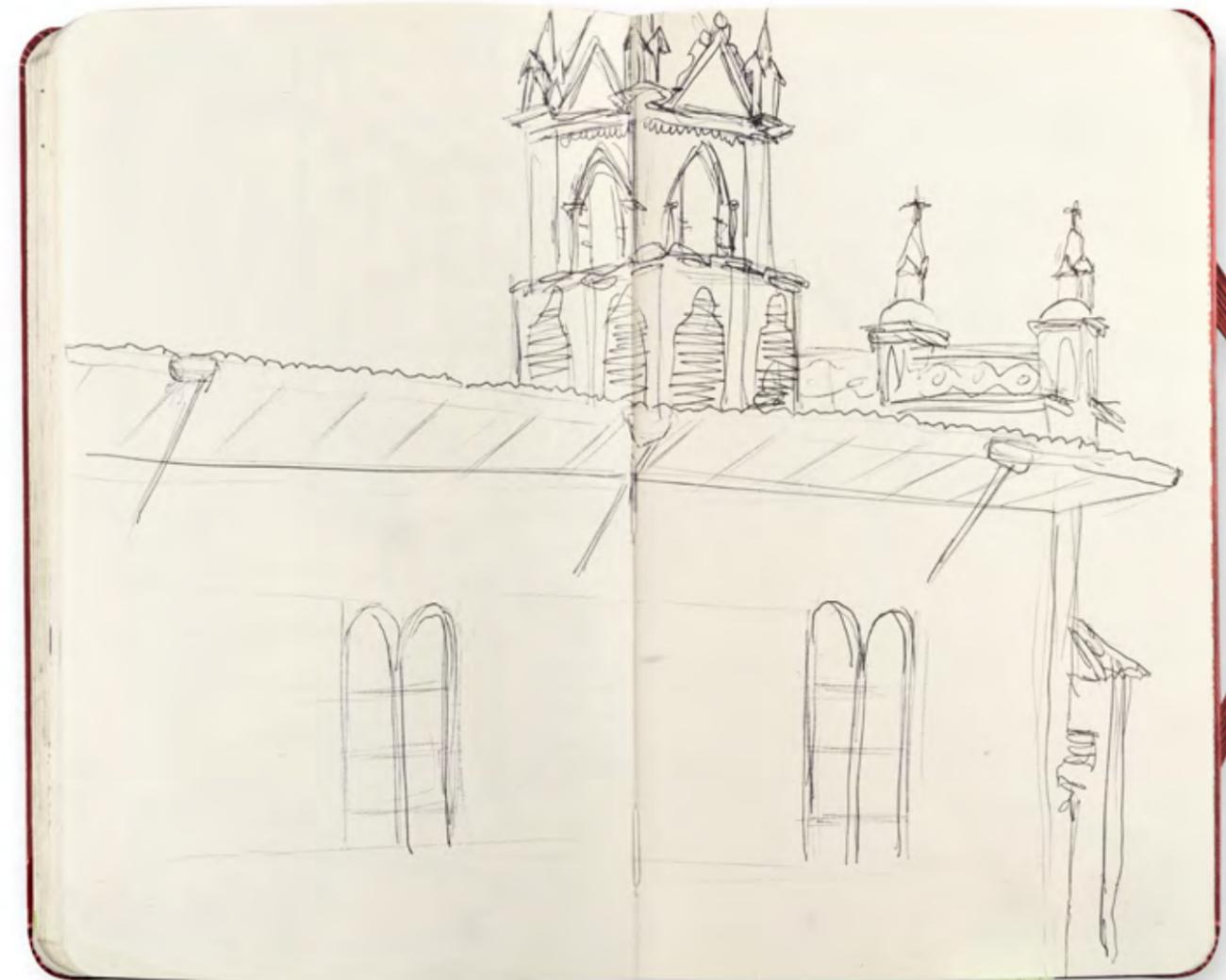
EL ENCANTO DE LA BREVEDAD

Marco Tello*

A finales del siglo XIX y principios del XX se intensificó en Cuenca el fervor por las letras. En dos generaciones sucesivas, los poetas retomaron una tradición sustentada en la fe y en la hermosura del paisaje. La inclinación provenía de la segunda mitad del siglo XVIII. Quienes aún militaban en la escuela romántica compartieron un momento de contemporaneidad con los anticipadores del modernismo y el posmodernismo, movimientos que, avanzado el siglo XX, tendrán su mayor representante en Alfonso Moreno Mora (1890-1940).

La tendencia a poetizar la realidad se ha manifestado en todas las expresiones estéticas. En cuanto creadores, tanto los pintores como los músicos y los artesanos han poetizado en sus obras, mas, a los poetas se les ha reservado la misión de impregnar huellas perdurables en la configuración de lo cuencano. Aquí nos interesa recordar que algunos cultores de la lira alternaron el poema y el relato. No en obras magnas, sino en cuadros narrativos que confirman el encanto de la brevedad nos han legado su visión del mundo y la existencia. Podremos distinguir ciertas características en los textos seleccionados y resumidos de cada grupo arriba referido: «Final de una velada», de Miguel Moreno

C



Edgar Reyes, Iglesia de San Sebastián, lápiz sobre papel (sketchbook), 26 x 21 cm, 2022



Edgar Reyes, Hospital San Vicente de Paúl, lápiz sobre papel (sketchbook), 26 x 21 cm, 2023

C

(1851-1910) y «El diez de agosto de 1809 en la aldea», de Remigio Romero León (1872-1944).

«Final de una velada», de Miguel Moreno

Una noche había fiesta en casa de los Vivar, familia noble, acaudalada. Susana, la hija, que cumplía dieciocho años, cautivaba a los asistentes por su belleza. Cuatro jóvenes recién llegados se disputaban la compañía de la cumpleañera para el baile. Entre ellos, Carlos y Luis la cortejaban. El preferido resultó ser Carlos, para enfado de Luis, quien llevaba un año pretendiéndola. A fin de no enturbiar el festejo, los cuatro amigos resolvieron salir con disimulo para evitar complicaciones.

Avanzaron por la calle Bolívar hasta la iglesia de los padres jesuitas, frente a la cual se detuvieron al observar entreabierto el portón y oscuro y desolado el interior. Entonces, Carlos propuso una apuesta liberadora de tensiones: seis botellas de champaña a quien se atreviera a penetrar en la iglesia y fijara un clavo en el altar mayor. Dudaron todos, por el rumor de que en la noche se escuchaban en el templo voces de ultratumba y los fantasmas cobraban forma en las tinieblas. Sin embargo, decidido a demostrar su valentía, Luis asumió el tenebroso desafío. Entró muy resuelto y sus pasos se fueron apagando hasta desvanecerse en el silencio. Se encaramó y logró fijar el clavo con fuertes golpes de martillo que resonaron bajo las altas bóvedas. Los amigos lo esperaron, pero como demoraba más de lo previsto, entraron sigilosos y contemplaron con espanto el cuerpo del temerario Luis en lento balanceo. ¿Qué había sucedido?

Una vez ganada la apuesta, Luis intentó apresurar la retirada, pero sintió al instante una fuerza misteriosa que lo sujetaba del brazo, y no alcanzó a darse cuenta de que había clavado en las tablas la manga del sobretodo,

***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 Universidad del Azuay.

porque el terror paralizó su corazón. Días después, Susana salía del templo llorosa y enlutada.

«El diez de agosto de 1809 en la aldea», de Remigio Romero León

(Este cuento está narrado en primera persona)

Aprovechando la celebración de la fiesta patria, decidí huir del bullicio urbano y cabalgué hasta una aldea donde se había preparado la recordación de la fecha en que ardió el primer fuego libertario. Animado por una mezcla de sensaciones, observé el cielo azul y percibí el aire diáfano; escuché extasiado la alegría contagiosa de los pájaros sobre el vaivén de los maizales; los aldeanos se mostraban muy joviales, en traje dominguero, y alcancé a oír un cercano repique de campanas.

Lejos de constituir una abstracción, descubrí que la patria era todo este conjunto de maravillas. Llegué tarde a los festejos de la aldea, pero no descuidé mis deberes de cristiano practicante y ciudadano. De regreso, tampoco dejé de visitar a un leal amigo, Juan de la Cruz, anciano labriego empobrecido. Su choza se divisaba en medio de un bosque de capulíes. Retamas en flor la guarnecían y había carrizales a orillas de un arroyo. Luego de servir como soldado, los años le habían sumido en mil desgracias. Las últimas fueron dar sepultura a todos los que amaba y llegar completamente solo al borde de la muerte. No obstante, tuvimos tiempo para dialogar acerca de la fecha cívica. El antiguo soldado se entusiasmó tanto que me preguntó si podría legar su propiedad a la patria. Pero tras una breve vacilación, descubrió que la patria era su choza y el pedacito de tierra en donde reposaban sus seres queridos. Y en un rayo de lucidez, decidió dictar el testamento en favor de la administración del cementerio.

L

LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

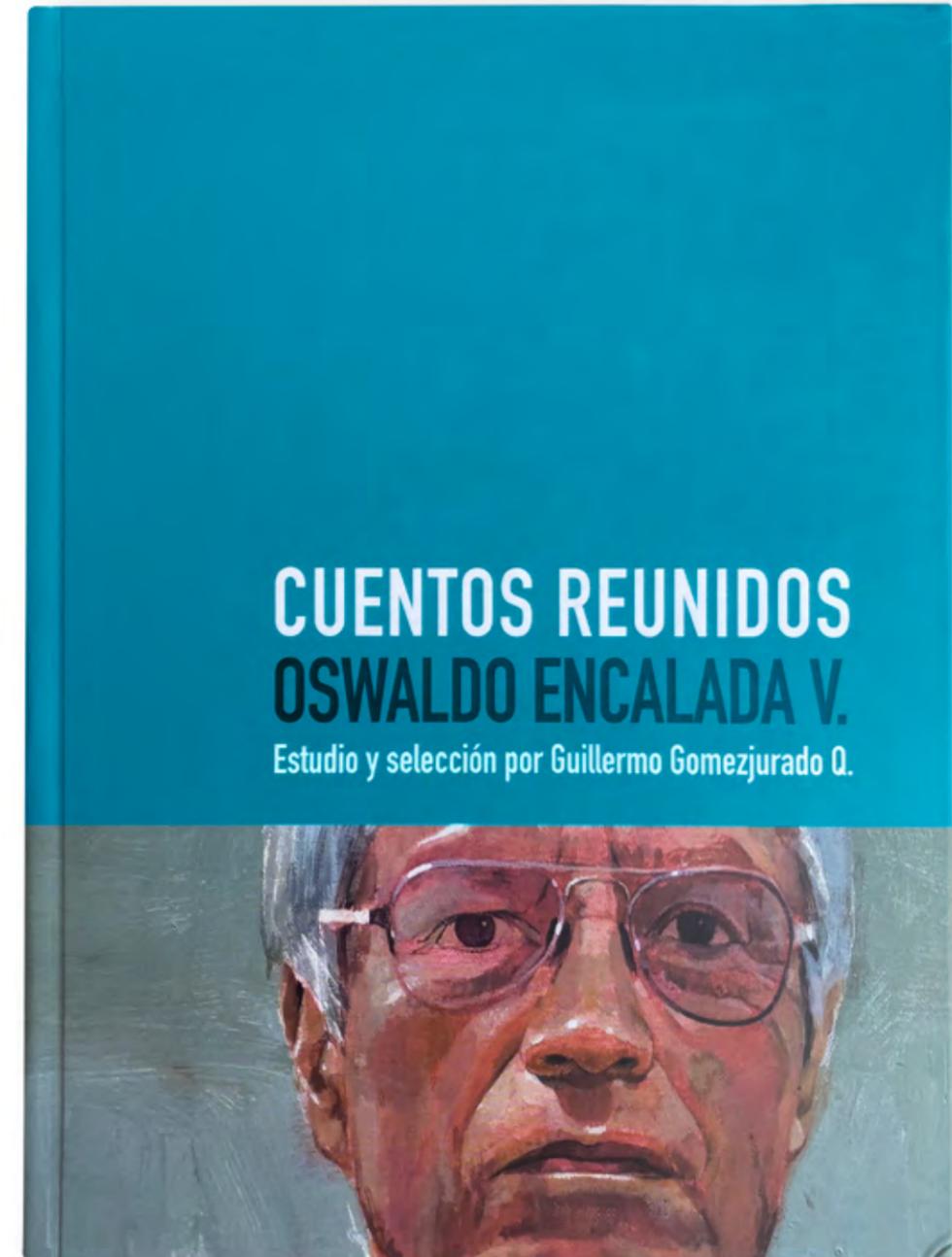
EL GABINETE DE CURIOSIDADES DEL DOCTOR ENCALADA

Guillermo Gomezjurado Quezada*

En algo similar a las colecciones que los sabios naturalistas preparaban con los objetos recolectados del mundo, en la repisa que agrupa la obra de Oswaldo Encalada (Honorato Vásquez, Cañar, 1955) se reúne una curiosa variedad de saberes: diccionarios de toponimias, inventarios humorísticos, trabajos sobre el folclor, la superstición y la mitología, investigaciones sobre la cultura popular, el regionalismo o la lengua y estudios críticos sobre las formas breves en la literatura, colecciones de microcuentos, relatos escritos a la manera de *Las mil y una noches* o de los bestiarios y varios volúmenes de cuentos infantiles.

Sin embargo, no solo es esta diversidad de materiales e intereses la que invita a ver la obra de Encalada como un gabinete de curiosidades. Lo hace también el pronunciado uso del seriado como método ordenador de gran parte de sus libros, una cierta voluntad arqueológica en sus investigaciones y una notoria fascinación por formas de pensamiento alejadas de la razón occidental.

A todo esto hay que sumar la propia figura de autor, que tanto recuerda a la del estudioso y coleccionista. Como una especie de monje laico en la era de la reproductibilidad técnica y las redes sociales, Encalada



Portada de *Cuentos reunidos*, de Oswaldo Encalada V., Dirección Municipal de Cultura, Cuenca, 2022



Edgar Reyes, *Paisaje de Barabón*, acuarela sobre cartulina, 21 x 15 cm, 2021

L

—sin redes ni *smartphone*— es un investigador silente y tenaz que orbita sobre un mismo terreno, a veces a través del trabajo investigativo, metódico y riguroso, y en otras mediante la ensoñación escrita de imágenes.

Dicho esto, quizá pueda resultar interesante acercarse a la obra de Encalada como quien se interna en el taller de un *bricoleur*, en donde es posible reordenar provisionalmente sus materiales, efectuando cruces entre sus libros sobre mitología ecuatoriana y sus relatos, entre sus estudios sobre poesía y su literatura infantil; no como se lo ha hecho a menudo, cuando se ha considerado su narrativa, sus investigaciones y sus relatos infantiles como líneas que avanzan de modo paralelo y que nunca se cortan.

Un ejemplo interesante de los cruces que se pueden generar entre estas líneas se lo encuentra ya en 1978, cuando Encalada presenta su tesis de grado, *El haiku en la vanguardia hispanoamericana*, en la que estudia *Un día* (1919) de José Juan Tablada y los *Microgramas* (1926) de Jorge Carrera Andrade, dos libros que funcionan como galerías que exponen —en el centro de una página en blanco, a través de las delicadas filminas que logran generar un ajustado puñado de líneas versales— pequeñas imágenes-movimiento donde han quedado apresadas la rana al saltar al charco o una libélula a la que le ha latido de pronto su corazón de fósforo.

Seguir las reapariciones de estas imágenes de lo mínimo en los textos de Encalada —como huellas que perviven de distintas maneras, en diferentes registros de escritura— es tarea provechosa y da una muestra de las posibles relaciones que puede trazar el lector si se arriesga a leer esta obra, superando las usuales divisiones entre investigación y literatura. Remitámonos, para ello, a uno de los poemas de Tablada que estudia nuestro autor:

LA ARAÑA
Recorriendo su tela
Esta luna clarísima
Tiene a la araña en vela.

Sobre este poema, Encalada dice: «Lo evocado por el haiku es, en primer lugar, la tela de araña y luego una luna muy grande, luna llena de las que suelen aparecer en las noches diáfanas de nuestros campos» (1978, p. 25).

Hasta aquí, como puede notarse, Encalada hace una descripción bastante apegada al poema. Poco después, sin embargo, aparecen unas pocas líneas que, si bien continúan el comentario del texto de Tablada, lo hacen ya bajo un régimen más libre y juguetón, más cercano a lo narrativo que a lo descriptivo:

esta luna llena de metal brilla en la tela al moverse con el viento y mantiene en vela a la pobre araña que, encandilada, no puede dormir por el mismo brillo, o porque al moverse *la tela y el fulgor, la araña cree que en su red ha atrapado a algún insecto de luz y trata en vano de atenzarlo desplazándose de un lado para el otro de su tela.* (p. 25, el énfasis es mío).

Pero eso no es todo. Demostrando aquello de que «toda forma guarda una vida y de que el fósil no es ya simplemente un ser que ha vivido, sino un ser que vive todavía, dormido en su forma» (Didi-Huberman, 2009, p. 302), lo realmente llamativo es que tres décadas después, este segundo comentario, hecho al pie de un poema, retorne tras haber desaparecido por completo de la obra de Encalada, y aún tiemble, soñando con ampliarse, tal como lo hará, efectivamente, cuando el autor lo retome con modificaciones en una de sus historias de Jarislandia, «La estrella fugaz y la araña».

El cuento relata lo siguiente:

Una noche, cuando casi toda la gente bichita del bosque se ha ido a dormir, la araña Carolina se ha quedado en vela remendando su red destruida por los embates del viento. En esto está cuando de pronto levantó la cabeza y miró el cielo. Todo era un maravilloso manto de oscuridad donde reinaban los reflejos de las estrellas. Estaba en esa

contemplación cuando alcanzó a ver un punto de luz que cruzó el cielo hasta perderse en el horizonte. De inmediato sintió la araña en el interior de su diminuto pecho, una ambición muy profunda.

Quería hacer una tela de araña para atrapar ese insecto, porque estaba segura de que las estrellas no eran más que bichitos de luz que se estaban quietos, mirando la tierra, o que volaban de vez en cuando. Se imaginó que esos bichitos eran mejores que las ordinarias moscas y animalillos que atrapaba en su red junto al suelo. Su carne estaría hecha de luz y sus humores con humedad de estrella, puesto que en el cielo se alimentarían únicamente de claridad.

[...] Por lo que al día siguiente, apenas despertó, se fue hacia el árbol de eucalipto más alto. Sabía que su tela debería quedar muy arriba, solo de ese modo podría atrapar un bichito de luz [...]. *Desde entonces, la araña pasa casi toda la noche en vela, sosteniendo con una patita el hilo que deberá vibrar cuando caiga una estrella fugaz. A veces el viento pasa con fuerza y la araña se emociona muchísimo porque cree que de ese mismo modo se ha de mover cuando caiga su presa.* (Encalada, 2007, pp. 25-27, el énfasis es mío).

La idea, pues, es ver en el fragmento del relato una ampliación de «La araña» y del pequeño comentario hecho por Encalada al pie de este poema. Vale subrayar, en ese sentido, que el trayecto que ha seguido la imagen *leída* hasta llegar a la reelaboración del motivo en el cuento —con ciertos cambios: la luna por la estrella fugaz, por ejemplo— ha pasado antes por la atención del lector, el estudio y comentario del texto e, inclusive, un período de aparente olvido —o latencia—. Así pues, tal y como a veces ocurre que «un mito sea una metáfora desarrollada en una historia» (Encalada, 2013, p. 52), en este caso el escritor se ha apropiado de la imagen del poema, ampliándola en un cuento. Pero, más curioso aún es que en su texto narrativo, intacto, quizá como un centro de irradiación, aún sobreviva y lata el corazón de una imagen.

Al respecto, no quisiera dejar de recordar aquello que Kenneth Clark sostenía sobre la valoración crítica, cuando veía en su impulso fundamental un modo de mantener la mirada fija en una obra que ha generado fascinación, tras la desaparición de la sensación estética inicial, fundamentalmente evanescente (citado en Fu-Tuan, 2007, p. 130). Y lo hago, ante todo, porque me parece que es factible apreciar, tanto en los comentarios críticos de Encalada sobre las formas breves de Tablada y Carrera, como en su cuento infantil «La estrella fugaz y la araña», tentativas concretas por renovar ese efímero efecto que dichas imágenes causan en un lector creativo.

De esa manera, el ejemplo presentado aquí da cuenta de la forma en que este autor se demora sobre una imagen amada, haciendo uso de su *derecho de proseguir* (Lévi-Strauss, 2018, p. 34), de continuar el rastro de lo que esta le sugiere a través de dos formas y registros diferentes, vivificando y volviendo a hacer circular imágenes. Quizá —con este ejemplo— se logre también evidenciar los posibles cruces entre investigación y producción literaria que puede generar quien se interne en este singular gabinete de curiosidades y se permita rastrear, liviana y libremente, los desbordes, las pervivencias, las interferencias posibles en este territorio. Sea, pues, una invitación para que el lector ingrese al universo del doctor Encalada y ante tal *ecología de saberes*, reclame su *derecho de proseguir*, de *soñar*.

(Algunos argumentos que se presentan en este artículo proceden del ensayo: «Lo que recubre la crisálida. Primeras notas para una introducción a la narrativa de Oswaldo Encalada», estudio introductorio a los *Cuentos reunidos*, obra editada por la Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento, GAD de Cuenca, 2023) y en «Salvaguardar el bosque, restituir las imágenes. Notas en torno a las *Historias de Jarislandia* de Oswaldo Encalada», revista *Pucara*, 34(1), Universidad de Cuenca, 2023, pp. 78-91).



Edgar Reyes, *Retrato de Daniel*, lápiz de color sobre papel (sketchbook) 26 x 21 cm, 2023

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Encalada, O. (2022). *Cuentos reunidos*. Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento del GAD de Cuenca.
- Encalada, O. (1978). *El haiku en la vanguardia hispanoamericana (Tablada-Carrera)*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Cuenca.
- Encalada, O. (2007). *La casita de nuez*. Editorial El Conejo.
- Encalada, O. (2010). *Mitología ecuatoriana. Un acercamiento a la riqueza inmaterial de nuestras culturas*. Corporación Editora Nacional.
- Fu-Tuan, Y. (2007). *Topofilia*. Editorial Melusina.
- Lévi-Strauss, C. (2018). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Tablada, J. (2010). *Un día. Poemas sintéticos*. Edición para internet.

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.

DOMINIO NÓMADA / ESCRITORES INVITADOS

DE VERAS, OLIVERIO

Eduardo Milán*

1. Con una primera edición en 1954 y una segunda en 1956, a la que Oliverio Gironde agregó varios de los poemas más representativos del libro, *En la masmédula* es todavía hoy una obra rara de la poesía latinoamericana, cuya posición oscila entre ser objeto de culto de poetas y lectores interiorizados del fenómeno poético y texto de obligada referencia entre los que configuran nuestra vanguardia. El libro de Gironde ha sido situado por la crítica entre los pilares de nuestra lírica «fundante», para parafrasear un título de un reconocido texto crítico de Saúl Yurkievich¹, aunque resulte un pilar tardío, publicado cuando la vanguardia latinoamericana —enmudecida en la América Latina de habla española— había resurgido dos años antes en Brasil, en 1952, con el nombre de poesía concreta. Pero en el caso del libro de Gironde, lo tardío no quita lo eficaz. *En la masmédula* nunca es lo que muchas tentativas de reflatar recursos de vanguardia terminan por ser: parodias o, en el mejor de los casos, homenajes a la vanguardia cuando la vanguardia ya no está en acción, en el entendido de que la referencia a la operatividad o su falta, en el caso de ese movimiento, depende aquí de su encuadre histórico, no sólo latinoamericano sino general.

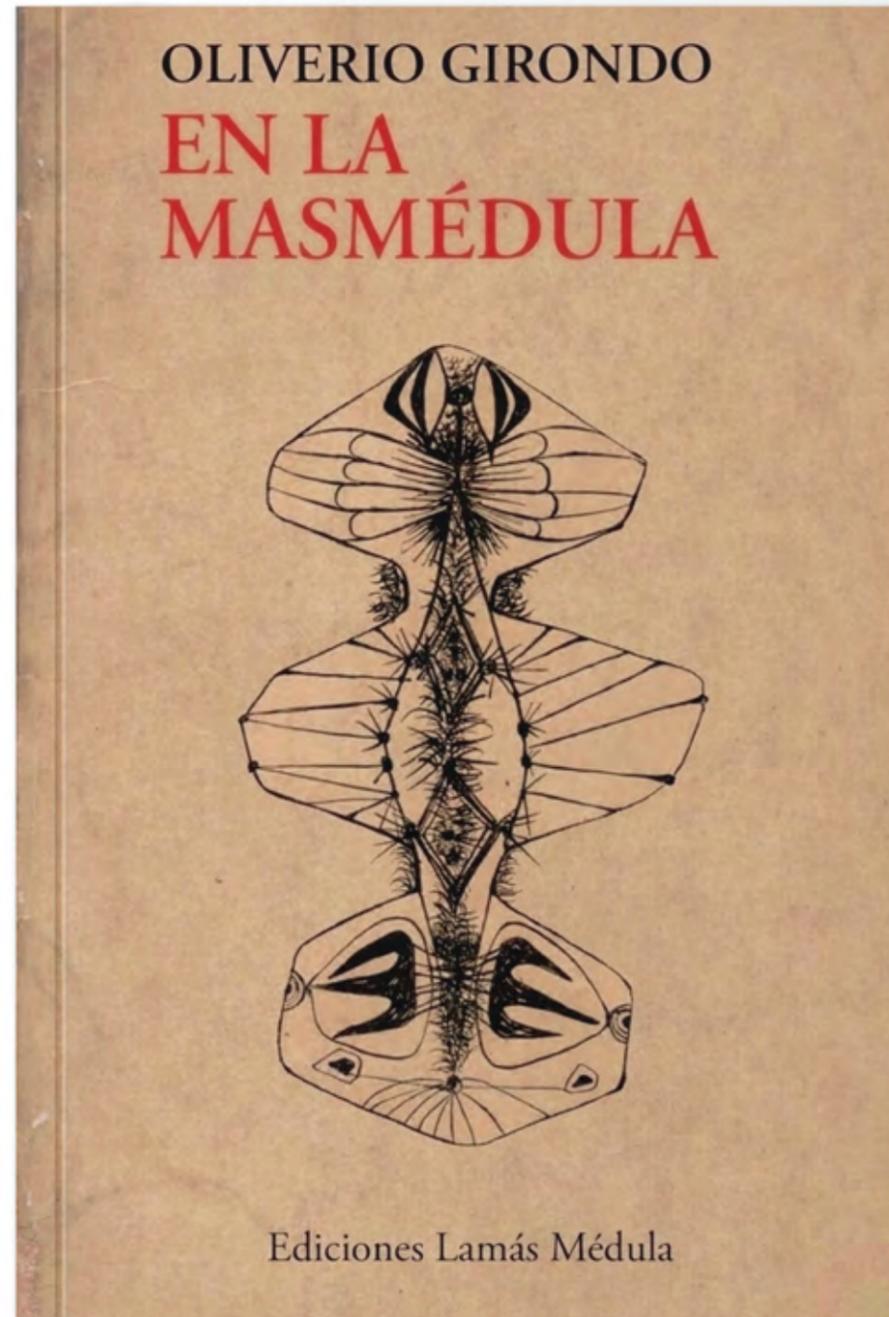
¹ Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Ariel, Barcelona, 1964.

A/L



Oliverio Gironde y Norah Lange en «La Recalada», Tigre, Buenos Aires, c. años 40

A/L

Portada de la primera edición de *En la masmédula* de Oliverio Girondo, Buenos Aires, 1954

En 1930 ya no hay vanguardia histórica. Hay resonancias, un efecto que no se perdió durante el siglo pasado ni en los momentos de verdadera negación de los repertorios formales vanguardistas, como si el espíritu de la vanguardia, anticipatorio por naturaleza estética, emergiera de tanto en tanto como un acto de presencia de una cierta memoria que ya no puede ser soslayada. Y más aún: como si sólo una medida distancia histórica pudiera situar ese fenómeno y su verdadera importancia para el arte. Tal vez así lo vio Girondo, poeta ligado tempranamente al espíritu de la vanguardia histórica, y quizá fue ese ver a la distancia lo que le dio esa visión que a veces parece encarnar *En la masmédula*. Lo obvio ya ha sido explicado más de una vez: *En la masmédula* significa estar situado en la médula mayor, en el tuétano del fenómeno poético, ahí, en su esencia. «Esencias y médulas» pedirán para el poema los poetas concretos de São Paulo, en alusión no sólo a una característica de despojo del material poético a utilizar en los textos, también es una referencia explícita a la configuración de un poema sin elementos accesorios, concepción que los poetas brasileños sostendrán al pie de la letra en sus creaciones. La distancia de la euforia histórica de la vanguardia parece haberle permitido a Girondo ver lo esencial: no el fenómeno ni el bulto, no la apariencia ni el modelo, sino la almendra, la mandorla del poema, la sustancia animada, lo que lo hace a la vez que le permite ser lo que es. Y lo que se niega a ser traducido, la referencia última antes de la nada, un fantasma, el de la nada, que planea casi sistemáticamente sobre los productos históricos de la vanguardia. Es una distancia de mirada que en lugar de exteriorizar adentra, un tiempo que permite caer no en los extramuros o en las fronteras del texto sino en su centro profundo, si es posible utilizar esta palabra en referencia a los textos de *En la masmédula* que parecen inaugurar, en la poesía latinoamericana del siglo XX, una forma de poema sin centro, una forma del discurrir poético más que del construir, más un estar formal en medio del poema que una fundación del mismo: una forma del seguimiento. Un seguimiento especial: la tradición poética no es lo seguido, es el texto el que se sigue como si fuera una entidad autónoma literal sin principio ni fin.

Del mismo modo que Mallarmé descubre la arbitrariedad de la forma poética de fachada, un descubrimiento de lo obvio que es una crítica a la convención, Girondo descubre que la medida poética es también una convención, aunque aquí, en esta convención de la medida, resida la asimilación tradicional del poema a una manera de organizar el o los versos. En rigor no hay verso sin medida o, mejor dicho, el verso es la medida, el momento de la medida que adquiere sentido en la repetición. En Mallarmé como en Girondo ya no se trata del verso tradicional considerado como unidad de ritmo y forma. Se trata de organización del lenguaje a partir del sentido y no de la forma o a partir de asociaciones de sentido dadas por las asociaciones significantes, por parentesco eufónico de las palabras, esto último verdaderamente palpable en Girondo. *En la masmédula* lleva a la evidencia el mecanismo último de la palabra poética que descansa sobre un soporte estrictamente material. Es la materia significativa, no el concepto, lo que permite que el entramado lingüístico adquiera sentido. Es el poema moderno el que evidencia esa característica poética esencial: su descanso en su propia materia, su posibilidad desde la materia y no antes de la materia verbal. El verbo moderno en poesía es posible desde el reconocimiento explícito de la realidad material del lenguaje. No hay implícitos: hay evidencia de los soportes básicos o no hay poema. Y esos soportes básicos son muy simples: son los soportes de similitud lingüística, como si hubiera que juntar el capital verbal y hacerlo jugar en espacios de cercanía. No se trata solamente de hacer resaltar el orden aliterativo del lenguaje como sostén de la mecánica formal. Hay un más allá del recurso que es un más acá: son las palabras similares en su forma las que resaltan, no las letras, y resaltan por inmediatez una de otra. Esa evidenciación de la materia puede volverse tema del poema, puede ocupar el lugar de una tematización soslayada por inoperancia histórica cuando ya los temas caros a la poesía tradicional han perdido significación. Esta reducción de lo elaborado a lo esencial, esta desconceptualización del sentido para re-generarlo a partir de un «grado cero» material, estos rituales iniciáticos que reconocen la imposibilidad de iniciar lo ya iniciado, pero registran el empecinamiento tradicional en la insistencia de lo mismo, son procedi-

mientos puntuales de *En la masmédula* cumplidos sin drama ni tragedia o dramatizados desde una subjetividad que domina la escena del poema. El poema no apunta a un drama porque se niega a representar lo que no hay. Y al no haber drama, la misma representación se pone en entredicho. Pero algo, en última instancia, parece exigir representación. Algo que ya no es una identidad en crisis frente al mundo —ese es el drama barroco para Benjamin—, algo que es un resto o una desintegración resultante, todavía, de aquella crisis: el yo, que Gironde asimila con el hablante del texto:

YOLLEO

Eh vos
Tatacombo
Soy yo
Di
No me oyes
Tataconco
Soy yo sin vos
Sin voz
Aquí yollando
Con mi yo sólo que yolla y yolla y yolla
Entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos...

Al desintegrarse como entidad homogénea ese yo textual ya incapaz de ordenar el mundo y reflejarse en él según la lógica de identidad diferencial sujeto/objeto, el yo se vuelve puramente agente de enunciación lingüística, «figura» del poema, palabra resemantizada que adquiere legitimidad únicamente por contexto: una palabra entre las otras palabras. Y por esa nueva significación comunitaria que adquiere puede, como cualquier palabra en carácter sustantivo, ser elevada a categoría de tema. «Yolleo» es uno de los poemas más ambiciosos del libro. El sentido de la tematización del yo es la puesta en relación del principio de identidad del sujeto en proceso de desintegración con una entidad mayor, Dios, sin duda, que va delineando su carácter ontológico mediante tres variables de una palabra-valija (palabra creada por la unión de dos o más vocablos, en general con carácter sustantivo): «tatacombo», «tataconco» y, por último, «tatatodo», donde la idea de totalidad última es alcanzada luego de la graduación formal de las enti-

dades: combo —lo combado— y cóncavo. El motivo del poema es ya clásico en la modernidad posromántica: el tema del lugar del hombre o, en otros términos, el de la «retirada» de los dioses o el de la «muerte de Dios».

No sólo se trata de una cuestión trascendente o metafísica para Gironde en cuanto al lugar humano resultante de esa ausencia. Se trata de una cuestión posicional en cuanto al lugar del poeta, en cuanto al lugar del lenguaje poético y en cuanto al lugar del poema. Gironde no participa de la *hybris* de un Huidobro. No puede proclamar con soltura creacionista: «El poeta es un pequeño Dios». Por una razón simple: *En la masmédula* no propone alternativas de creación poética ni alternativas de visión de mundo: habla desde la disolución del poema, trabaja en una zona de inestabilidad asumida.

En todo caso, el libro de Gironde reorganiza materiales dispersos sin proponer una sustitución. Está más cerca de una «realidad» descarnada y sin razón utópica por delante. Sin drama, sí. Y sin lamento.

2. Oliverio Gironde muere a los setenta y seis años, el 24 de enero de 1967, once años después de la publicación de la edición definitiva de *En la masmédula* en 1956, cuando Gironde tenía sesenta y cinco años. Es su último libro publicado en vida. Lo que se dice un verdadero «libro de madurez». Y, sin embargo, no lo parece. Y no sólo por el espíritu experimental que revela esta poesía que, leída desde hoy, dista mucho de ser una poesía de factura impecable, «redonda», hecha para sobrevivir a su autor. Por el contrario, *En la masmédula* está más cerca de resultar una obra imperfecta, con altibajos en sus treinta y siete poemas, se vuelve inmediatamente previsible en su mecanismo. Son poemas que, en su mayoría, repiten el mismo esquema de escritura: parten de una proposición —la que sea: Gironde derriba, entre otras cosas, la noción de lenguaje específico del poema, incluyendo aquí la noción de léxico específico, de modo que cualquier comienzo es bueno, ya que la felicidad del poema no reside en el comienzo sino en la posibilidad de desarrollo que sostenga—, esa proposición se combina siguiendo algunas de sus posibilidades de actualización, no todas, en función de un «encuentro» de significación que, a su vez, se vuelve a combinar

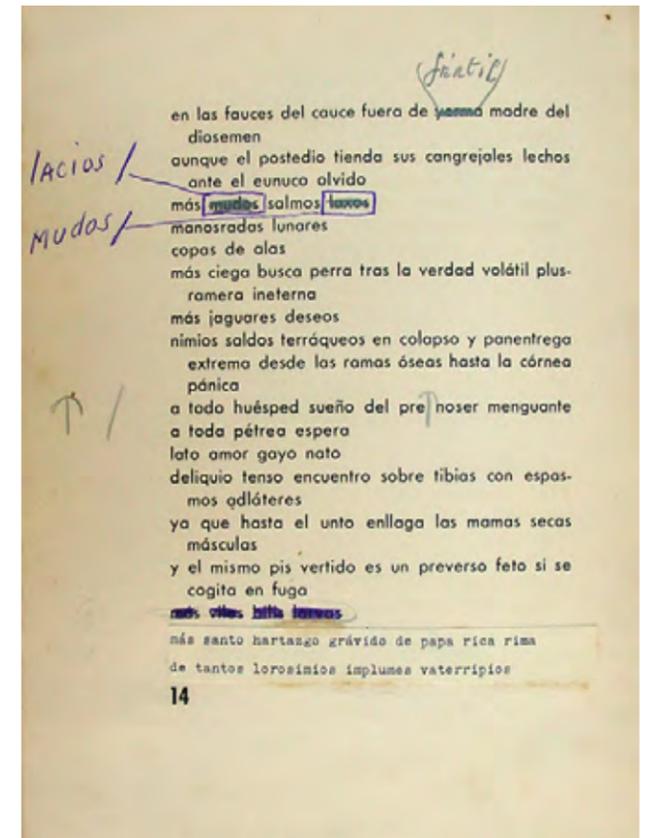
A/L

y, de repente, por una misma razón aleatoria, el poema se suspende. Y no sólo se suspende de acuerdo con la intuición de Paul Valéry de que los poemas no se terminan sino que se abandonan. La intuición de Valéry tiene la fuerza de regla general que abarca lo genérico. En el caso de *En la masmédula*, los poemas se suspenden literalmente (valga la metáfora y la obviedad): cesó el aliento poético, el poema ya cumplió con su trayecto, el hablante logró su cometido. En cualquier caso, aunque hay excepciones como este final de «Trazumos»:

pero la luna intacta es un lago de senos que se bañan tomados de la mano,

un verdadero «cierre» de tipo creacionista, aunque el poema, como todos los del libro, no tenga puntuación escrita—, esa suspensión textual que se reitera obedece más a una lógica de concepción del poema que a un juego de final abrupto. En efecto, parecería que el poema para Gironde no es ya la contención de un final previsto por el autor, pero sorpresivo para el lector, o la pausada construcción de una rúbrica feliz, o la fijación de un último gesto. El poema está más cerca de ser una cuestión de medio, una cuestión que «ocurre» en el medio, un acontecimiento situado entre dos polos inoperantes en cuanto a su significación trascendente: un inicio, vinculado a la noción genésica de «origen», y un final, vinculado a la noción metafísica de postergación infinita de la muerte mediante el recurso poético de una última condensación, «broche de oro» que entrega al lector la totalidad del sentido del texto y que, por esa metáfora, «vence» temporalmente a la muerte. Lo que le importa a Gironde en cuanto a concepción del poema es lo que ocurre durante el transcurso de la travesía textual. Principio y final se desconocen o son previsibles, es igual. En esta concepción del poema como entidad «entre» sí hay una metáfora de una concepción de la existencia en cuanto posibilidad. Del mismo modo que la vida no se justifica en la muerte sino en la vida misma, el poema no

*Eduardo Milán (Rivera, Uruguay, 1952). Poeta, ensayista y crítico literario radicado en México desde 1979. Es autor de más de cuarenta títulos entre libros de poesía, ensayo y varias antologías que dan cuenta de su sostenida reflexión sobre la poesía iberoamericana contemporánea. Ha colaborado con varios medios gráficos, entre ellos la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, donde fue columnista regular entre 1987 y 1992. En 1997 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes.



Correcciones a *En la masmédula*. Fuente: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes

adquiere justificación al final ni al comienzo, cuando el nacimiento.

La suspensión al final de los poemas, más que abismar al lector lo repliega al adentro textual, lo obliga a volver sobre sus pasos, devuelve su mirada a la anterioridad. Dicho de otro modo, el no ver un final es condición de un rever, de un estarse adentro viendo. Nobleza no: rever obliga. Creo que eso es lo que quería el último Gironde.

(Este ensayo apareció originalmente en el libro *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, Universidad de la Ciudad de México, 2004. Se reproduce aquí con la expresa autorización de Eduardo Milán).



«LA NOVELA POLICIAL ME PERMITE HABLAR SOBRE EL MAL, LA HUMANIDAD Y SUS ZONAS GRISES»

[ENTREVISTA AL ESCRITOR JUAN PABLO CASTRO RODAS POR YANKO MOLINA*]

*Viernes 30 de agosto de 2024, 10:00,
UDA Café*

Al entrar al edificio vuelve a sorprenderme el ambiente diáfano. Desde fuera solo se ve una fachada anodina en medio de otras similares, todas con almacenes que ofertan servicios sin pretensiones: licorerías, bodegas, peluquerías. El ruido es molesto: autos que aceleran y pitan, vendedores ambulantes, peatones que se empujan sobre las veredas estrechas. Pero al cruzar la puerta todo es diferente, un mínimo zaguán da paso a una escalinata repleta de la luz natural que la llena desde el tragaluz del techo. Todo está muy limpio, como recién trapeado. Las macetas lucen helechos y geranios que continúan en los descansos de los tres pisos que se deben subir para encontrarse con la sonrisa de Juan Pablo Castro Rodas, que me invita a pasar a su departamento.

Adentro, los muebles y los adornos parecen escogidos uno a uno, minuciosamente. Hay cuadros, sobre todo grabados, pero también pinturas; los muebles y las figurillas parecen haber merecido la especial atención de un decorador atento. Incluso sorprende algún detalle excéntrico —las cortinas con estampado de cebra—

dentro de la sobriedad general. Apenas nos sentamos me ofrece un vermut que va a preparar en la cocina. Al regreso, y ya mientras lo tomamos, empezamos a conversar.

JUAN PABLO EN MICRO

Juan Pablo Castro Rodas (Cuenca, 1971). Escritor, profesor universitario, Doctor en Literatura Latinoamérica por la Universidad Andina «Simón Bolívar». Ha escrito teatro, poesía, ensayo, cuento, novela. Algunos de sus libros han ganado importantes premios nacionales. *Crueltes cuentos para niños viejos* (Premio «José Félix López», Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, 2015), y las novelas *Los años perdidos* (Premio «Joaquín Gallegos Lara», Municipio de Quito, 2014), *La curiosa muerte de María del Río* (Premio «Miguel Donoso Pareja», Guayaquil, 2016 y «Joaquín Gallegos Lara», Municipio de Quito, 2016), *El jardín de los amores canibales* (Premio Universidad Central, 2020) y *Mizuko, los niños del agua* (Premio «Aurelio Espinosa Pólit», 2022). En la Casa Editora de la Universidad del Azuay publicó su más reciente novela: *La máscara del alacrán* (2024). Se desempeña como profesor en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador.

YM: Juan Pablo, tú has escrito nueve novelas, dos libros de cuentos... Pero tu primer libro es un poemario: *El camino del gris*. ¿Cuál es tu relación con la poesía?

JPC: Si es que te diese la respuesta intelectual, te diría que «la poesía es el género que más respeta el lenguaje, es la posibilidad de la aventura más maravillosa y plástica de la lengua y, por lo tanto, todos los escritores, todos los novelistas, somos un poco poetas», pero quizás la respuesta es que uno entra a la poesía como la primera forma de enfrentarse con sus emociones: el amor, el odio, el aburrimiento. Esos primeros versos son intentos de entender qué pasa en la cabeza, en el corazón.

En *El camino del gris*, además, ahora que lo recuerdo, hay algunos versos escritos para mi padre, que en ese tiempo era una ausencia, en los que soy yo

mismo desdoblado, jugando en el espejo. Como escritor siempre he tenido una búsqueda poética. En ese sentido, mi primer libro no me produce —ahora que hacemos una lectura arqueológica— tanta vergüenza como habitualmente suele pasar con los escritores que se arrepienten de su primigenia aventura lírica.

YM: Tu padre, Eddy Castro, hacía teatro...

JPC: Sí, claro. Además, tiene algunos libros de poesía. Los tengo ahí [*señala la biblioteca a sus espaldas*]. La primera noción artística que tengo de mis papás está vinculada al teatro, a una obra que se llama *La autopsia*, de un dramaturgo colombiano, Enrique Buenaventura. Cuenta la historia de una pareja: un médico forense y su esposa. En la noche reciben una llamada telefónica. Es el comienzo del drama, los diálogos entre él y ella, la duda sobre si el médico debe ir o no a la morgue. En cierto punto de la pieza teatral se descubre que la autopsia que debe realizar el padre es la de su propio hijo. Cuando vi esa obra, y puesto que mis padres eran los actores, sentí que yo era ese hijo. Fue una sensación espeluznante. La obra se estrenó en el teatro Carlos Cueva Tamariz de Cuenca y desde entonces viví fascinado, pero también aterrorizado por el universo misterioso del teatro, los camerinos, los trajes, las máscaras, el maquillaje.

YM: Tu madre, Raquel Rodas, además, fue una intelectual feminista, con quien tuviste, me parece, una relación más cercana y más profunda

JPC: Sí, una relación profunda, alegre, intelectual. La recuerdo siempre como un ser humano excepcional, una mujer aguda y comprometida con las causas humanistas, y lectora. Amaba tanto leer. La primera etapa, cuando yo era niño, hasta los 12 años, cuando vinimos de Cuenca a Quito, mi madre estaba vinculada a la docencia y a la actuación. Daba clases en el colegio Manuel J. Calle y en la Universidad de Cuenca, y participaba en el grupo de teatro Ñucanchic, que dirigía mi padre, Eddy Castro. Luego, ellos montaron una fundación cultural que se llamó «El Tablado» en la casa donde vivíamos, de manera que, de un día para otro, mis hermanos y yo

E

tuvimos que dejar nuestras habitaciones para que se convirtieran en salas de exposición o espacios para los teatrinos, y nos mudamos a una casa sobre el cine 9 de Octubre. A mis padres les parecía una empresa maravillosa donde había cine, títeres, una galería de arte, una cafetería... Años después, cuando ya vinimos a Quito, y mis padres se habían divorciado, mi madre empezó a actuar de manera más consistente como feminista y escritora. Así que la recuerdo en dos momentos diferenciados: uno de la infancia, más lúdico y teatral, y otro más tarde, incansable y tenaz, cuando comenzó a investigar el mundo de las mujeres indígenas y a escribir sus biografías emblemáticas, dedicadas a Dolores Cacuango y Tránsito Amaguaña.

YM: ¿Por qué vinieron a Quito?

JPC: En el 82, mi padre trabajaba en el Teatro Universitario en Cuenca, y recibió una invitación de Ulises Estrella, que era muy amigo suyo, para que dirigiera el cine de la Universidad Central. Para entonces, Quito ya era para mí un espacio hermoso, asociado a las vacaciones. Nosotros veníamos un año sí, otro año no, siempre en agosto a un Quito luminoso, azulél. Antes de mudarnos, mis padres habían montado una obra infantil con la que vinimos recorriendo Cuenca, Cañar, Bolívar, Chimborazo y Tungurahua en el carro Cóndor que teníamos, y terminamos en Quito. Fueron unas quince funciones. Yo también actuaba ahí y al final mi padre me pagó seis mil sucres. De manera que Quito representaba la alegría, el festejo e incluso una primera noción económica. Entonces, cuando Ulises le ofrece ese trabajo, no dudamos ni un minuto. Nos mudamos al barrio de Los Laureles.

Para mí, llegar a Quito fue una fiesta. Cuenca me parecía gris, helada. No tuve ninguna nostalgia con respecto a la ciudad o a la familia. Llegué al colegio Max Planck, fundado en los setenta por una pareja de aventureros únicos, que tenía un espíritu libre, y me sentí perfectamente acoplado. Nunca he sentido melancolía por mi ciudad natal. Al contrario, me he burlado, como por ejemplo a través de la voz de un personaje de la novela *La curiosa muerte de María del Río*, que dice «soy un escapado, un escapado a tiempo».

YM: Tus primeras novelas, *Ortiz* y *La estética de la gordura*, son extremadamente líricas, muy experimentales, una catarata verbal...

JPC: Cuando me preguntan cuáles son los primeros libros que me han impresionado, siempre pienso en *Crimen y castigo* de Dostoyevski y en *El Aleph* de Borges, que tienen una puesta en escena fantástica. Mi voluntad estética sería una suerte de diálogo entre el realismo y la fantasía, o una fantasía disfrazada de realismo. Sin embargo, mis primeras búsquedas no tenían nada realista. Yo nunca sentí el peso de retratar la sociedad, la cultura o la historia, ni de dialogar con mis referentes literarios. No pensé en mi familia ni en la pérdida de la inocencia como motivos estéticos. Lo único que tenía era una necesidad, una furia intuitiva por escribir, sin ningún objetivo concreto. En *Ortiz* había la idea de contar las percepciones de un narrador que fue construyéndose a base de una necesidad expresiva intensa, con una renuncia a crear un aparato temático. Lo único que sabía era que existía un personaje: Ortiz. En el caso de *La estética de la gordura* ya tuve conciencia literaria: esto va a ser un mundo de fantasía, pensé, en una ciudad nocturna, una orgía de travestis y seres fantásticos, gordos. Primaba la búsqueda de las palabras, de la expresividad explosiva y dramática, no tanto un proyecto intelectual.

YM: Mientras tanto, tú habías estudiado periodismo

JPC: Claro, cuando acabé *Ortiz* ya era licenciado en Comunicación Social, pero aún no había ido a España, donde hice estudios de cine. No me interesaba el periodismo. De hecho, cuando hice una pasantía en *El Comercio*, solamente duré un día. El agobio de ese mundo de la prensa diaria me pareció insoportable. Después de esa experiencia decidí terminar mi tesis y marcharme a Cuenca, a dar clases en la universidad. Desde entonces he vivido de la docencia. También he ganado algunos premios literarios en el Ecuador, lo que me ha permitido tener algunos ingresos para solventar ciertas comodidades.

E

YM: En las primeras novelas, me dices que no te interesaban los referentes culturales. Sin embargo, en tu siguiente novela, *La noche japonesa*, hay unas referencias concretas a una juventud que se siente muy quiteña. Al mismo tiempo hay un cambio total en el estilo

JPC: Fíjate que a lo largo de mi vida siempre he tenido esa disyuntiva, y en algunas de mis novelas regreso a los códigos de *La noche japonesa*, que es como un pilar en mi creación; y muchas otras regresan a *Ortiz* o a *La estética de la gordura*. Esa tensión literaria siempre ha estado presente en mis libros. Así es como me he sentido cómodo. Las primeras novelas tienen vigor lírico y expansivo; en las siguientes, además de esa búsqueda estética, hay la voluntad de escribir algo más concreto. Luego de *La estética de la gordura* me pregunté ¿cuál es el siguiente paso? Imagínate qué ambicioso, qué delirante y qué ingenuo, pensando en el Ecuador. ¿Cuál será el siguiente paso?, como si aquí le importara realmente a alguien. Sin embargo, pensar en lo que está por hacerse, en lo que está por inventarse, es la única manera en que se puede entender el arte. Entonces pensé: voy a escribir una historia concreta, un juego literario con acciones, personajes y tiempos narrativos. No sabía bien cómo sería, pero —así son esas cosas hermosas, esas pequeñas mitologías de los escritores— en el momento en el que me llegó la frase: «He nacido para morir», supe que tenía una novela; ese fue el nacimiento de *La noche japonesa*. Lo que hice fue seguir esa frase, como se sigue una senda. Por supuesto, ahí el eco de Paul Auster es obvio, tanto que lo pongo como epígrafe y lo incluyo como personaje. Creo que en esa novela tengo la influencia de un escritor de manera más presente, pero como todo juego literario, luego mi novela sigue su propia vida. Cuando el personaje principal muere y continúa viviendo en otro plano del espacio se rompe el pacto hasta ese momento aparentemente realista.

YM: Si en *La noche japonesa* está Paul Auster, en *Carnívoro*, que es la siguiente novela que yo leí, está la presencia de Bolaño, o al menos de ese afán que había por esos años de contar la vida del escritor, de narrar el proceso de la creación

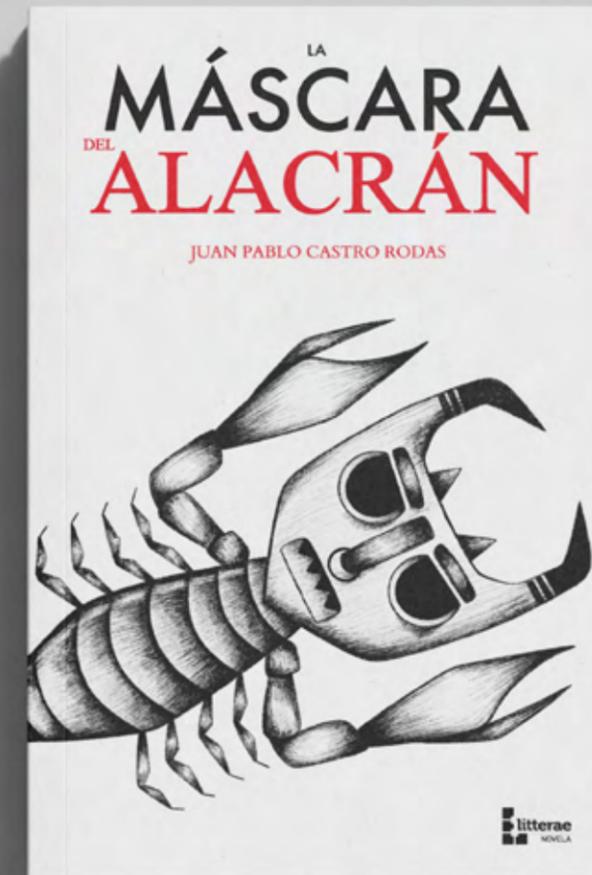
JPC: Yo no sé si sea un libro bolañiano. Leí a Bolaño con gusto, evidentemente, pero no con la admiración hiperbolizada de esos años. Tú sabes que los procesos de escritura a veces develan nuestros secretos, evidencian nuestras negaciones, porque así es como funciona la maquinaria del cerebro. Sin embargo, te diría que no hay un homenaje a Bolaño o una marca explícita de su mundo literario.

En mis libros hay escritores y otros artistas. Hay actrices, hay bailarines. Más allá de las conexiones que se puedan establecer con otros escritores, mi universo siempre ha sido ese. He tratado de escribir en función de lo que he conocido desde mi primera infancia. Mi mundo siempre ha estado vinculado al arte, para bien y para mal. Porque en el arte no solamente está la belleza, el esplendor, la magia, sino también las mentiras, las envidias, los silencios. Desde que fui niño me di cuenta del mundo horrible de los adultos. He retratado, con las licencias de la ficción, lo que emocionalmente ha estado impregnado en mi espíritu, mis primeros escenarios cercanos al teatro, al cine, a la literatura.

YM: Tú también haces teatro, eres dramaturgo. Publicaste *Los invitados*, un libro que contiene tres piezas teatrales

JPC: Y además actué. De niño, y luego en el Max Planck, participamos en una obra de teatro cuyos resultados fueron emblemáticos para nuestra pequeña historia del colegio: adaptamos *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht. Yo hice de Galileo y fue un éxito en esa época. Quedamos segundos en un concurso intercolegial. Y el tercero fue el colegio Fernández Madrid. ¿Quién crees que dirigía a las chicas del Fernández Madrid? ¡Mi papá! Mis padres ya estaban separados, pero nos veíamos todavía... Mi padre tuvo una reacción ambigua. Sentí el peso de su mirada, la sentencia silenciosa, tremenda.

Cuando escribí *Los invitados* opté por el teatro porque creí que esa era la forma de recuperar esa zona conflictiva y graciosa de las parejas, el diálogo, ese maravilloso tormento que significa diseñar la vida a partir de las palabras.



Portada de *La máscara del alacrán*, novela de Juan Pablo Castro Rodas, Casa Editora de la Universidad del Azuay, Cuenca, 2024

YM: Mientras que en *Los invitados* hay una gran presencia del amor, en la siguiente novela, *Los años perdidos*, están muy presentes la amistad y el desamor

JPC: En *Los invitados* había ciertas preocupaciones muy concretas respecto a mi propia vida y a mi situación sentimental. Las piezas teatrales nacieron una noche que con mi expareja habíamos invitado a cenar a unos amigos, a las siete de la noche. Una hora muy concreta. Siete y cuarto ya te preocupas, pero bueno, es Quito... Siete y media, siete y cuarenta y cinco... Llegaron a las nueve y media. En ese lapso, ella y yo peleamos, nos reconciliamos, comimos, tomamos vino, hablamos y yo dije esto es el absurdo de la vida, como una obra de teatro.

A pesar de los años, de la madurez o la vejez, siempre he escrito con esa voluntad libre e imaginativa que tuvieron mis primeras novelas, aunque, creo, que he conquistado cierta conciencia literaria a la hora de enfrentarme a nuevos proyectos. En *Los años perdidos*, todos los capítulos que se desarrollan en Lisboa son producto de eso mismo, de la imaginación sin tregua. El motor de la literatura es precisamente la imaginación. En cambio, los paisajes del protagonista en Quito están vinculados a mi trabajo en la universidad, a los amigos que tengo; tomo cosas del mundo concreto y otras me las invento. Las novelas, en mi caso, representan los estados emocionales, las relaciones concretas con el mundo y también mis conquistas estéticas como escritor.

YM: Y con esa novela ganas todo... premios, la publicas en Alfaguara, donde todos aspirábamos a publicar en esos años. Parece ser un momento de consagración

JPC: Aquí no se consagra nadie, algunos creen que sí, pero es solamente una fantasía narcisista. El Ecuador es el país del silencio. Sobre la publicación en Alfaguara te diría que fue un momento de alegría y luego de decepción. Antes de publicar en Alfaguara todavía tenía la ceguera que te produce la esperanza, la ilusión de que si escribes puedes entrar al mundo editorial: lectores,

críticas, ferias de libros, etcétera. Todo fue como el breve aleteo de una mariposa. Tuve que esperar mucho tiempo para que Alfaguara me aceptara un manuscrito. Y es que Alfaguara representaba un salto simbólico. Gané una serie de premios, vendí más de ochocientos ejemplares de *Los años perdidos*, que en ese momento me pareció bastante bien. El libro fue bien editado, tuve alguna resonancia en los medios, otro aleteo de la mariposa. Y de pronto, Penguin Random House decide que Alfaguara se va de Ecuador. Te quedas en la nada. La dinámica del mundo te deja en la orfandad. Tuve una sensación de vacío total.

Por otro lado, constaté con dolor extremo que los libros no tienen resonancia. Estás en Alfaguara, ganas unos premios y crees que darás un salto en tu vida como escritor, pero no. Como en Ecuador no hay crítica literaria, nadie establece un mapa de su lugar en el mundo de la literatura. Te alegras unos días y luego, el silencio. ¿De qué te sirvió publicar en Alfaguara? Eso te baja a la realidad de un golpe y te dices: seguirás escribiendo por tu amor a la literatura, no porque vayas a lograr nada en el mundo concreto.

YM: Tú tienes una gran amistad con Javier Vásconez. Además, en *Los años perdidos* le haces un homenaje. ¿Hay una influencia, un proceso de formación junto a Javier?

JPC: Su influencia literaria, en términos estilísticos o estéticos, es difusa en mi obra. Lo que quise hacer, en esta novela concretamente, fue un homenaje a través de la oposición de un signo fundamental de su poética, la lluvia. Por eso —y lo sabía Javier desde que leyó el manuscrito—, cuando mi novela empieza con la frase «No llovía en la ciudad», establece una distancia con su novela, *El viajero de Praga*, que empieza con «Llovía en la ciudad». Así, mi novela se inscribe en otra capa de la realidad literaria.

En términos de amistad literaria le debo mucho. Desde siempre, nuestras charlas han sido prolíficas en libros, películas, series y la vida misma. He aprendido

E

mucho con él, con su mirada aguda, sin concesiones. Lo considero un amigo generoso, leal y furioso, como somos todos de alguna manera. De hecho, sospecho de los seres humanos, y de los escritores particularmente, que aparentan una felicidad eterna. En nuestro mundo, la furia es una posición estética.

YM: Luego viene *Cruelles cuentos para niños viejos*. Aquí yo encuentro que se manifiesta un Juan Pablo mucho más cercano al coloquial, a tu voz cuando conversamos. Un narrador socarrón, con un gran sentido del humor negro, lleno de anécdotas, con una visión muy punzante sobre la realidad.

JPC: Había escrito con tanta intensidad *Los años perdidos*, fue mi mayor apuesta literaria hasta entonces. Yo me creía realmente un escritor, daba clases en la Universidad y lo único que quería era volver corriendo a casa para seguir escribiendo la novela. Escuchaba fado, tenía el motor literario encendido por una ciudad que evocaba todo el tiempo (pasé varios meses con mi hermano Vladimir en Lisboa, con su esposa, Rosa, y mi sobrina Violeta, en el estrecho y hermoso Barrio Alto). Vivía como si fuera un portugués melancólico en Quito. Me inventé una Lisboa para vivir en ella, pensaba que era todo lo que debía escribir y de pronto, un día, se acabó la novela. Me quedé en la soledad y el vacío. Y seguía inundado de palabras.

Entonces vi la noticia de una niña ecuatoriana que se ahorcó en Castilla-La Mancha, porque vivía en soledad, le hacían *bullying* y me dije conozco historias de niños que se han suicidado». Ese motor de creación que seguía encendido por la escritura de la novela lo canalicé en los cuentos. Fue un proyecto de cuentos escritos febrilmente.

YM: Después vino *La curiosa muerte de María del Río*, que es una novela policial

JPC: Siempre he pensado que el género tiene que ver con una sensación del ritmo interno del cuerpo, uno escucha lo que el cuerpo te susurra. Yo quería escribir

un cuento sobre una persona que aparece muerta, y pensé que para esa historia debía haber una investigación. Cuando estaba en la página quince del cuento, me pareció que una novela empezaba a formarse, a vencer a ese cuento. Llegó Veintimilla, el detective, y seguí por el sendero de la novela policial, una novela en la que, más allá del aparato lógico, también está presente la conjetura, la ambigüedad, el punto ciego, como dice Javier Cercas.

Creo que la novela policial permite hablar, a partir de un crimen, sobre el mal, la humanidad y sus zonas grises, la injusticia, la corrupción, pero también de los valores humanos y los actos de reivindicación de esa humanidad.

YM: En *La curiosa muerte... vuelves a Cuenca*

JPC: Claro, poetas cuencanos en los que me inspiro. Además, ellos se reconocen. Y está la ciudad, algunos barrios, sus calles y casas coloniales, los sabores, los olores, y esa forma conservadora de mirar el mundo, encerrados en sí mismos, gozando la belleza de un paisaje en miniatura. Luego Veintimilla, el personaje principal, se va Guayaquil y después a Quito, así la historia se convierte en una *road novel*.

YM: A este policial le sigue el gran proyecto *El jardín de los amores caníbales*

JPC: Cuando *La curiosa muerte...* estaba siendo editada por Alfaguara, en Colombia (la mariposa todavía no desaparecía, pero estaría pronto a suceder), murió mi hermana Nathaly en Italia. Escribí a Bogotá para que incluyeran la dedicatoria. Esa novela está dedicada a mi hermana. A partir de su muerte, al menos por dos años no escribí nada. Fueron años de una sequedad absoluta. La desaparición de mi hermana, su ausencia, fue un desgarramiento total. Estaba entregado a ese dolor de manera absoluta, alejado completamente de la escritura. Seguía trabajando en la Universidad y completando mi doctorado en Literatura. Entonces, un amigo y compañero del doctorado, Juan Manuel Acevedo, me invita

a la Feria del Libro de Armenia. Fui allá, participé en mi charla, tomé café y aguardiente. A la mañana siguiente fui con una amiga a unas aguas termales a una hora de viaje. Y ahí, con la silueta oscura de un volcán al fondo del cuadro, entre los vapores y los cuerpos que flotaban sobre el agua, vino la frase: «Parece *El jardín de las delicias*». Esas palabras eran el inicio de una novela.

La escribí en siete u ocho meses, ya no dentro de esa mitología hermosa de *Los años perdidos*, cuando me sentía un escritor de verdad, un escritor que podía existir en el mundo concreto de «la República de las letras», como dice Vásquez, sino más bien con furia y desbordamiento, un ejercicio delirante que canalizaba el dolor por la muerte de mi hermana, y aquellas otras emociones que se encadenaban con el amor y el desamor. Fue un proceso tan delirante que, a veces, cuando alguien me comenta sobre un pasaje de la novela, no lo recuerdo. Estaba impulsado por una potencia creativa inagotable. Fue enormemente catártico, pero también estético.

En mi poética, la catarsis es fundamental. Soy un escritor intuitivo, voraz. Pero luego llega un momento de reposo y de conciencia estética. Me dije en ese momento: Tienes este texto, esta furia, este amor, pero vamos a crear aquí una estructura. En mi mapa mental de la estructura de esta novela yo imaginaba una serie de historias, unas más conectadas que otras, que funcionarían como la parte exterior del jardín: las flores, las pequeñas ramas que se juntan y abajo, en la tierra, un narrador que funcionaría como las raíces. Quería que las historias estuviesen desconectadas en la forma, pero entrelazadas en su base temática. Era un proyecto ambicioso, puesto que mi paisaje inicial era el Bosco, que es el maestro del caos, de lo infernal, de la lujuria y la expansión.

YM: Con *Mizuko, los niños del agua*, ganas el último premio que te faltaba, el Aurelio Espinosa Pólit de novela. ¿Qué significa en Ecuador ganar un concurso literario?

JPC: Recuerdo siempre a John Banville, un escritor al que admiro muchísimo, que decía algo así: ningún escritor escribe para ganar un premio, pero qué maravilla cuando recibes la llamada telefónica en la que te dicen que lo has ganado. Es un momento de regocijo, de emoción y de revancha. Es imposible pensar que uno no siente ese instante de reconocimiento como si fuese la totalidad, la cumbre, pero ese momento pasa, se desinfla, entre otras cosas, porque aquí todo se desvanece rápidamente. En Ecuador, un libro tiene una mínima resonancia, no hay crítica, ni reseñas, es como la onda de una piedra lanzada a un estanque, un mínimo movimiento de sus ondas y luego, nuevamente el vacío. Con un premio vives un momento de alegría, te gastas el dinero como si fueses un personaje de cine, vives otra vez el aleteo del insecto.

YM: El jurado que leyó la novela destaca la autenticidad de las situaciones y de la voz femenina. ¿Cómo fue apoderarse de esta nueva voz? Tomando el contexto de que ahora la voz femenina es valorada como una nueva expresión. Creo que todos estamos de acuerdo en que es muy justo que se le reconozca, luego de años de haber sido subvalorada. En el veredicto se destaca que la novela se inscribe en toda una nueva tendencia de rescatar voces y temáticas femeninas

JPC: Yo había querido ganar el Aurelio Espinosa desde hace muchos años. Había mandado varias novelas, la obra de teatro, un libro de cuentos, y nunca lo logré. Siempre tuve esa aspiración, desde que veía, con los ojos de la mitología, a Eliécer Cárdenas, que era el amigo íntimo con quien mi padre tomaba café en el diario *El Tiempo*. Yo tenía 7 u 8 años, y miraba a ese amigo de mi padre, con barba, que fumaba y hablaba de libros, y sentía que ese era el mundo de los escritores.

En esta ocasión, cuando leí la novela *El acontecimiento*, de Annie Ernaux, recordé que conocía varias historias sobre abortos. Pensé en hacer una serie de cuentos, pero cuando empecé a escribir, me percaté de que podía constituirse en una voz femenina, o varias

E





El autor firmando su novela en UDA Café. Foto: Andersson Sanmartín

E

voces que se dirijan a un sujeto masculino, a una silueta invisible. Y también pensé que, dada la coyuntura política, era un tema que podía funcionar en ese momento, y me dije por qué no voy a escribirlo yo. Decidí entonces travestirme, jugar a ser una escritora y participar. Tuve un grado de consciencia de lo que quería hacer, pero claro, eso es declarativo, porque finalmente hay que hacerlo, hay que conquistar la escritura. Las nociones técnicas que he logrado con los años las volqué en esta novela. Luego descubrí que podía potenciar la voz femenina que tengo, que es una herencia profunda de mi madre, y finalmente de las mujeres que a uno le habitan: las hermanas, las abuelas, las esposas, las amantes, las amigas. Todas esas historias podían convertirse en las fuentes primordiales. Y, sobre todo, aguzar el oído y el ojo, escuchar la realidad como si tuviese el ojo femenino.

Pienso que el aborto es un tema fundamental del debate civil, hay una fuerza femenina que reclama sus derechos a decidir sobre su cuerpo, que busca marcos jurídicos consecuentes. Y me digo, claro que puedo escribir una novela, estetizar un tema que, además, podría ganar un premio. Hago de esa decisión una proyección artística, un ejercicio de travestimiento, me enmascaro en las voces y las miradas femeninas que conozco. Es muy probable que el jurado de este concurso haya creído que se trataba de una escritora y por eso premiara el manuscrito.

YM: En *Mizuko...* hay muchas voces, varias mujeres que asumen una misma situación vital (el aborto) de muy distintas maneras, y que se sienten como personajes autónomos y fáciles de diferenciar entre sí

JPC: Esta novela debe ser, como proyecto literario, el más trabajado en términos técnicos. Y el éxito es que resulta ligero. Existe una minuciosa labor de composición para que las voces sean diferentes, para que los registros sean distintos, para que sus marcos culturales,

afectivos, simbólicos sean también diferentes. Ha sido una escritura minuciosa, con una mirada de ingeniero, pero también imaginativa y libre, como siempre.

Hay un elemento adicional. Cuando avanzaba en la escritura de la novela sentí que faltaba dotar de voz a los niños y niñas que no nacieron, como siluetas fantasmales o cuerpos sin carne. Busqué una referencia literaria con la que podría trazar una línea dramática, una especie de diálogo entre lo real y lo metafísico, y encontré en *La Divina comedia*, de Dante, ese coro de voces que, desde una zona liminal, cantan y celebran la muerte. Hay versos que tomé del poema y que las intervine arbitrariamente, las rescribí o las alteré en sus imágenes esenciales. De esta manera tracé un diálogo con el poeta y, como ves, regresé a los orígenes líricos de mi camino como escritor.

YM: Acaba de salir una nueva novela policial, *La máscara del alacrán*, con Veintimilla como protagonista. Y se edita en Cuenca. ¿Por qué volver a lo policial?

JPC: Más bien lo policial vuelve a mí. Usualmente me pasa que un tema me impone el género, como si la carne buscara el hueso. Antes de la pandemia, me imaginé la escena de un hombre que aparece muerto en la bañera de su mansión, con una mano que roza el suelo. Esa imagen me remitió al cuadro *La muerte de Marat*, de Jacques-Louis David. Y pensé: esta es una historia para el teniente Veintimilla. Tenía unas veinte páginas escritas, pero nos mandaron al encierro, entonces la abandoné. En esos años escribí *Mizuko, los niños del agua*. Hace un año, más o menos, nuevamente Veintimilla apareció, ahora con más ímpetu, y entonces la terminé de escribir de un tirón. Ahora, gracias a la generosidad de la Universidad del Azuay y su Casa Editora, sale a la luz. Dato mayor: para mí, como cuencano, resulta particularmente emocionante que me publiquen en mi ciudad que es, además, también la ciudad de Veintimilla.

Yanko Molina Rueda (Quito, 1975). Narrador y editor. Es autor del libro de cuentos *Los objetos frágiles* (Paradiso, 2010) y de la novela *En el cerco del sol* (Doble Rostro, 2017), y coautor —junto a Valeria Molina— del ensayo *El Santo vive en Matavilela* (Antropófago, 2013).

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

LA ESTETIZACIÓN DEL MUNDO Y LA PRISIÓN DEL BUEN GUSTO

Diego Jadán-Heredía*

Nada más ordinario que un conflicto entre vecinos. La insociable sociabilidad kantiana en su manifestación más vulgar y menos épica. Tal vez por este motivo, cuando este tipo de líos se han trasladado al cine han buscado la caricatura y el entretenimiento abonando a esa vieja idea de que la comedia es el género menos proclive a la experiencia estética: *The Great Outdoors* (1988), *The 'Burbs* (1989) o *Duplex* (2003), por poner pocos ejemplos. La argentina *El hombre de al lado* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2009) también narra un problema de este tipo en clave de comedia, pero la risa surge, no solo de *gags* visuales o situacionales, sino principalmente por la forma tan exquisita en que ilustra las tensiones entre dos formas de *ser-en-el-mundo*.

Leonardo Kachanovsky (Rafael Spregelburd) es un diseñador de objetos, muy conocido en su mundillo por haber ganado con su *Silla Kachanovsky* el premio «Silla del Año» en la prestigiosa Bienal de Estocolmo. Gran representante de lo que Lipovetsky llama el «capitalismo artístico», este esteta vive con su esposa Ana (Eugenia Alonso) y su hija Lola (Inés Budassi) en la única edificación construida en América por Le Corbusier: la Casa Curutchet, en La Plata, Argentina. Víctor Chubelo (Daniel Aráoz) vive en la casa de al lado y decide abrir una ventana en la pared medianera para que entren «unos rayitos de sol», el sol que le sobra a la

C/F



Fotograma de *El hombre de al lado*, dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2009

C/F

familia Kachanovsky. Esta ventana representa mucho más que un elemento constructivo, es la apertura a lo desconocido, a lo incómodo, al *mal* gusto. Este es el nudo de la narración.

De Víctor conocemos casi nada, los directores Mariano Cohn (1975) y Gastón Duprat (1969) nos muestran que es un «laburante», vendedor de autos usados que, al contrario de Leonardo, representa el vulgar gozo de los impulsos y lo sensual. Su diferencia fundamental con los Kachanovsky no es económica —por lo menos la película no se concentra en eso— sino ética y estética. Leonardo y su esposa son recatados, moderados, aburridos, su *buen* gusto se mira en cada detalle de su casa y les interesa más la apariencia que la sustancia. El *gusto legítimo* que les caracteriza contrasta con el *gusto popular* de Víctor; esa noción que considera la continuidad entre el arte y la vida, entre la disposición estética y las disposiciones ordinarias; lo que Bourdieu llama estética popular.

Leonardo, en cambio, está convencido de que la disposición estética exige una relación distante y segura con los objetos designados socialmente como obras de arte. Su gusto es exquisito, así como su círculo de amistades. Le molesta la rusticidad de Víctor, «un *grasa* convencido, un pesado», pero en el fondo lo envidia. La ventana, al tiempo de mostrarle cómo vive su vecino, le hace ver lo que él no tiene y quisiera tener. Y es que, aunque son los Kachanovsky quienes se obsesionan porque se levante pronto la pared original, son ellos quienes espían la prosaica vida del *otro*. El ejemplo más claro es que la activa y salvaje vida sexual de Víctor les recuerda que ya son varios meses que ellos no han tenido sexo. Más razones para clausurar esa maldita ventana.

La Casa Curutchet, declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, tiene su propio protagonismo porque le da a la narración cinematográfica un sentido espacial distinto. Funciona como vaso comunicante entre esas dos formas de existencia, al tiempo de constituirse en una prisión de la que no quieren escapar

los Kachanovsky. Por eso no solo ven amenazada su intimidad por la construcción de la ventana sino la integridad estética de su cotidianidad. Esa sensación de vivir en un objeto de arte.

La creación del arquitecto suizo guarda una paradoja. Fue construida a mediados del siglo XX, en el marco de la llamada arquitectura moderna, arquitectura racionalista que buscaba lo estético en la función. *La machine à habiter* de Le Corbusier significaba que la vivienda debía funcionar para vivir; todo ornamento o elemento superfluo debía ser eliminado. La belleza funcional de sus construcciones buscaba la armonía con la forma de vida de sus habitantes. Por supuesto, esa forma de vida no podía ser cualquiera. Setenta años después, la Casa se ha constituido en un objeto de contemplación intocable en donde quienes la habitan o usan se acomodan a un espacio que ya no es compatible con las necesidades contemporáneas ni con su moral.

A Le Corbusier le obsesionaba el color blanco y eso no era casualidad. El blanco impoluto de las amplias paredes y pilares de la Casa tenía una razón de ser ética/estética. En la «Ley de Ripolin», el último capítulo de su *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925) realiza un alegato a favor de este color por su relación con la moral:

Piensen en los efectos de esta ley: cada ciudadano deberá reemplazar sus tapices y sus damascos con una capa de pintura blanca: limpiemos la casa [...]. Si la casa es toda blanca, el dibujo de las cosas se separa sin transgresión posible, el volumen de las cosas aparece con claridad [...]. El blanco de cal es absoluto, es extremadamente moral. [...] Admitase un decreto que prescriba que todas las habitaciones de París se encalen. Digo que sería una obra policiaca de gran envergadura y una demostración de una altísima moral, signo de un gran pueblo.

No sorprenderá que, en aquel tiempo, el arquitecto del racionalismo fuera prolífico en artículos racistas y antisemitas para revistas del fascismo. En todo caso, la Casa se construye en un momento de la historia en



La Casa Curutchet, vivienda unifamiliar diseñada por Le Corbusier y construida en La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, entre 1949 y 1953. Foto: Arthur Duarte

C/F



Leonardo (Rafael Spregelburd) y Víctor (Daniel Aráoz), en *El hombre de al lado*

el que se daba un proceso de estetización de lo útil; un arte revolucionario «para el pueblo», que debía crear bienestar para la mayoría: el paradigma funcionalista.

Parecería, entonces, que a los Kachanovsky, Víctor los amenaza como al arte moderno lo amenazó lo kitsch, el arte del capitalismo artístico. La graciosísima escena en la que Víctor le regala a Leonardo una escultura, *El Origen*, elaborada por él mismo con balas de nueve milímetros y púas e inspirada en «la concha» de su madre, y Leonardo se ve obligado a exhibirla, es el momento en el que el gusto popular le gana la partida al gusto legítimo.

Pero es más que eso. La vida de los Kachanovsky en la Casa Curutchet resulta un vestigio de una época que la realidad supera. En el *capitalismo transestético*, las esferas artísticas y económicas se imbrican al tiempo en que las antiguas jerarquías artísticas y culturales se desestabilizan; es el momento de la estetización de los mercados de consumo:

Un mundo transestético, una especie de hiperarte donde el arte se infiltra en las industrias, en todos los intersticios del comercio y de la vida corriente. El dominio del estilo y la emoción pasa al régimen «híper»: esto no quiere decir belleza perfecta y consumada, sino generalización de estrategias estéticas con fin comercial en todos los sectores de las industrias del consumo (Gilles Lipovetsky, *La estetización del mundo*, 2014).

En este contexto, nada escapa a esa estetización: antiguas cárceles se convierten en centros culturales; fábricas en galerías; monasterios en hoteles; construcciones históricas son restauradas para formar parte de *city tours* y modernizadas para que funcionen

en ellas cadenas de ropa o cafeterías *chic*, pero no para ser habitadas. En este caso, lo que intenta hacer Leonardo va en contra de la hegemonía de la estética del consumo.

Los temas que aborda explícita e implícitamente *El hombre de al lado* también han sido visitados en otras obras de la filmografía de Cohn y Duprat. Estos cineastas argentinos, con casi tres décadas de producciones, son realmente prolíficos; es difícil seguir su ritmo y estar al día en la revisión de sus películas. Sin embargo, vale la pena destacar, entre sus obras, a *El ciudadano ilustre* (2016), una comiquísima historia sobre un consagrado premio Nobel de Literatura (Oscar Martínez) que regresa a su pueblito de origen décadas después de haber emprendido la *aventura* europea cuando solo aspiraba a ser escritor. *Mi obra maestra* (2018), dirigida solamente por Duprat, en la que se burla del mundo del arte y sus excentricidades. En los últimos años, la dupla de cineastas ha incursionado en la producción de series para la plataforma *Star Plus* (ahora *Disney Plus*): *El encargado* (con tres temporadas, una serie que merecería un ensayo propio), *Nada* y *Bellas artes* (con una temporada cada una); todas ellas pueden leerse como diferentes dimensiones del mismo fenómeno contemporáneo: el capitalismo artístico y la estetización del consumo.

En *El hombre de al lado*, además de tener un guion bien estructurado y preciso, la Casa Curutchet permitió que sus directores puedan hacer larguísima secuencia, de hasta ocho minutos, sin cortes, lo que le da una inmersiva continuidad y la sensación de naturalidad que solo el teatro permite. Al ser su única locación, pues todo ocurre entre esas blancas paredes enclaustrantes, el espectador también se siente preso de esa obra de arte y mira en la ventana la posibilidad de lo otro.

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

LA MIRADA DE LOS OTROS / VISITANTES EXTRANJEROS DE CUENCA

«LOS RÍOS SE ATRAVIESAN COMO UNA TRAMA ACUÁTICA DE SONIDO Y HUMEDAD»

Gabriela Gutiérrez Ovalle*

Ayer hablé con un joven entrenador de perros de rescate. Contó por largo rato en qué consistían las prácticas y los adiestramientos para que un perro pudiera entrar en una zona de desastre bajo escombros y encontrar posibles víctimas humanas sin sucumbir a ningún tipo de distracción o desvío.

El perro se entrena para que una vez que encontró cuerpos humanos, se quede en la zona y ladre indefinidamente hasta que un rescatista logre llegar al lugar para extraer a las personas o a los cuerpos. Dijo que en la UNAM está el mejor simulador de escombros que hay en Latinoamérica.

Los perros son, como sabemos, de una fidelidad infinita. Pueden desarrollar una disciplina que, al parecer, supera por mucho a la de los humanos. A veces los perros mueren en esta ardua tarea.

Vienen recuerdos aislados de Cuenca. Patricio Palomeque bailando, extendiendo sus brazos sostenido en un pie y desplazándose dueño de su espacio en la galería Proceso/Arte Contemporáneo que él dirigía en aquel entonces. Mientras sonaba una música de rock que, sin poder aseverarlo, me recuerda a PJ Harvey,

V



La artista mexicana Gabriela Gutiérrez Ovalle en la apertura de su exposición *Cercados* en la galería Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca, 19 de febrero de 2015. Archivo de la artista



Obras de la exposición *Cercados* de Gabriela Gutiérrez, galería Proceso / Arte Contemporáneo. Archivo de la artista

V

el personal del lugar desplegaba mis obras alrededor de los muros. Después de dos semanas de retraso por razones aduanales, mi obra finalmente había llegado a Cuenca.

La galería era un espacio largo cuya pared se quebraba un poco por el medio. El salón se curvaba sutilmente sin que esto pudiera afirmarse como una curvatura lo suficientemente definida para poder nombrarla. Era algo que uno más bien descubría en el momento del montaje. Un rectángulo mínimamente curvado y oscuro, alumbrado con luz artificial.

Ese espacio estaba dentro de un centro cultural que parecía tener las funciones de un teatro o cine con un área amplia de recepción y un pequeño bar «retro», iluminado con un toque íntimo que remitía a la Bella Época, tapizado de imágenes y fotos en los muros. Ahí había una mesa donde todos los días se reunían un par de veces quienes dirigían el lugar junto con algunos artistas residentes. En cada silla estaba impreso el nombre de cada miembro de ese reducido clan o club de amigos unido por un fin común que era el arte y sus posibles manifestaciones y desarrollo en el lugar.

Se bebía un tipo de licor fuerte y dulce. Se hablaba de las noticias del día, se imaginaba, se planeaban proyectos, se discutía, se bromeaba. Una complicidad cálida les cobijaba.

Recuerdo que cuando avisaron que había un retraso, me planteé la disyuntiva de permanecer o regresar a México y dejar que se montara la expo sin mi presencia.

En el momento me sentí desarmada al no tener el respaldo de mi obra que justificara mi estancia en Cuenca. Hablé varias veces con Eduardo a México para pensar qué podría hacer mientras decidía si me quedaba o regresaba.

Ofrecí una presentación apoyada en la proyección de un librito virtual que hablaba un poco de mi relación con el campo y mi padre, y a la vez cuestionaba los

sistemas de producción seriada que utiliza el mercado dominante. Dentro del libro recuerdo una parte donde hablo de cómo me intimidaban los perros del campo por su cualidad nerviosa e inestable.

Finalmente decidí quedarme a esperar a que mi obra llegara y fue ahí donde empezó el viaje envolvente del estar en Cuenca. Caminar sus calles atravesando ríos de vez en vez. Los ríos se atraviesan como una trama acuática de sonido y humedad. Una presencia que sostiene la vida del lugar. El clima que es como un limbo indefinido, una zona media, brumosa, donde a cada rato en las caminatas aparecen capillas e iglesias. La gente lee junto al río o se abandona al sueño despreocupada.

Al llegar a Cuenca me invitaron a un restaurante de comida succulenta. Me sentí un tanto observada con esa curiosidad de saber quién era la recién llegada. Recuerdo, casi enseguida el comentario de Fernando Baena diciéndome después de comer: «toma un sendero y vete a caminar». Yo sin saber bien qué responder acepté y salí caminando a aventurarme por la enigmática ciudad. Con su clima indefinido y brumoso, sus iglesias, y el cielo espeso.

Más tarde, Cristóbal Zapata me llevó a tomar una cerveza a un bar donde se reunían artistas locales. Intentamos hablar, sin éxito, debido al exceso de ruido. Patricio Palomeque me acompañó también en una ocasión a un recorrido por la ciudad nocturna iluminada. Tuve la oportunidad de conocer su estudio. Recuerdo unos enormes lienzos que trabajaba sobre el piso.

Muy pronto me sentí integrada de una manera tan natural y espontánea. Conocí pedacitos de las vidas cotidianas de ese pequeño grupo de amigos: Una comida en casa de Cristóbal, Silvia y sus hijos, el asado en casa de Lethy Vernaza y Ariel Dawi, Fernando Baena y Ana Gimein, artistas de performance y artes vivas, residentes en Cuenca desde hacía ya varios meses. Las largas conversaciones cuando nos conocimos a pesar del resfriado de Anna. Breves momentos con José Luis Corazón, Marcelo Andrade, Gabriela Bernal. La salida al mercado con Carlos Vásconez y Mónica Merchán. Era



Marcelo Andrade y Gabriela Gutiérrez, en la apertura de *Cercados*. Archivo de la artista

V

impactante ver a los puercos asados enfilados junto a las mesas de comida en ambos bordes del mercado. Un día de campo frente al río durante la semana de la feria del agua [Carnaval], donde la gente tira cubetas de agua a los transeúntes por la calle. Todos se mojan, juegan y se vuelven niños de repente (algo impensable en Ciudad de México). En Cuenca la gente se acerca a los ríos y pasa el día ahí.

El montaje y la exposición llegó y fue como un evento al que acudíamos para celebrar el habernos conocido. Al ver mi obra ahí desplegada como un gran mosaico lleno de diferentes representaciones de rejas y cercos sentí una especie de extrañamiento. Era tan ajeno a lo que había experimentado durante mi estadía en el lugar.

Al final llegó el momento de regresar.

De nuevo el perro aparece en el aeropuerto de Quito, en la sala de espera de regreso a México. De pronto se escucha mi nombre en el parlante donde se solicita mi presencia en una sala.

Los soldados y la gente de seguridad me preguntan por qué viajo sola. ¿Qué fui a hacer a Cuenca? Los perros entrenados para detectar droga se pasean conducidos con sus entrenadores mientras abren mi maleta y revuelven mis cosas. Yo explico que fui a exponer en Cuenca.

Mire. Aquí están los folletos de la invitación.



Registro de performance de Gabriela Gutiérrez, galería Proceso / Arte Contemporáneo. Archivo de la artista

* **Gabriela Gutiérrez Ovalle** (Ciudad de México, 1961) es artista plástica y visual. Ha sido becaria del FONCA y del Sistema Nacional de Creadores en México. Desde 1990 ha realizado más de veinte exposiciones individuales y ha participado en más de treinta muestras colectivas en su país y fuera de él. En 2015 presentó su exhibición *Cercados*, en la galería Proceso de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay. Trabaja y reside en México.

«¿PUEDE SOÑARSE A SÍ MISMA UNA CIUDAD?»

Juan Cristóbal Mac Lean E.*

Llegué a Cuenca la primera vez, lo recuerdo muy bien, al anoecer de algún día del año 2015. ¡Hace tanto ya! Esa vez llegaba invitado a un muy buen encuentro poético, el maravilloso Festival de la Lira. Y todavía una segunda vez, pocos años después, volví a Cuenca, viajando por tierra desde Quito, donde había estado invitado a la Feria del Libro de esa ciudad. Ese viaje coincidió felizmente, además, con la Bienal de Cuenca.

¿Puede soñarse a sí misma una ciudad? Esta pregunta, a la hora de la verdad, sólo podría responderla la misma ciudad. ¿Pero acaso habla una ciudad? Lo hace de muchas maneras: a través de sus parques, calles y capillas, de sus pintores, novelistas, poetas y artesanos, de sus costumbres y fiestas... Hay, incluso, «lenguajes» de ciudades que son muy reconocibles. Partes, esquinas o calles, un parque, de pronto le devuelven al contemplador (o simple usuario) una callada satisfacción interior de la que ni él mismo quizá sepa, encontrándose —si es afortunado— con cierta cotidianidad ante edificaciones que habían sido construidas con amor. Es que una de las más importantes argamasas que manejaban los albañiles, los constructores, era el amor. Eso quiere decir que una ciudad sea digna de ser amada: que esté soñándose a sí misma y que sus ciudadanos participen de sus sueños.

Perdóñenme si aquí confieso mi propio origen ciudadano, en el sentido antiguo de la palabra, cuando se decía de alguien que era «natural» de un lugar determinado. Decirlo ahora, sin embargo, dejó de sonar tan natural. No decimos, en efecto, de nadie que sea «natural» de Tokio o Nueva York. Como si ese calificativo, para nada inocente, se hubiera refugiado, sobre todo, fuera de las grandes capitales, en las comarcas en el más feliz de los casos, y cuando las palabras terruño, sabor y canción, paraje y copla una vez consonaron, vibran todavía. Sigue mi confesión: Cochabamba, Bolivia, seguramente y a grandes rasgos tuvo semejantes condiciones de partida que las de Cuenca. Parecidos paisajes, ríos, flora...

Digamos, pues, que hace cien años Cochabamba y Cuenca, pequeños paraísos, aún una promesa de

V



Puente del Centenario, noviembre de 2018. Foto: Juan Cristóbal Mac Lean E.



Patio central en la Casa de las Palomas, sede del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, noviembre de 2018.
Foto: Juan Cristóbal Mac Lean E.



Balcón sobre el río Tomebamba, noviembre de 2018. Foto: Juan Cristóbal Mac Lean E.

ciudad, un sueño de ciudad posible. Y bueno, el caso es que Cochabamba, mi ciudad, traicionó ese sueño. Decenios de malas alcaldías, decenios en que la ciudad abominó de su mejor promesa de ciudad, a cambio del enriquecimiento económico propio de la especulación inmobiliaria, las «comisiones» ediles, o la total ausencia de sentido estético. Entre la corrupción y la desatención al sueño de la ciudad, de Cochabamba puede decirse, sin exagerar, que fue traicionada y detenida como tal ciudad. Una vez fue llamada «ciudad jardín» y podría, por ejemplo, haber seguido por esa senda. Pero no lo hizo. Y una de las peores alcaldías de la historia acaba de construir una inmensa mole para funcionarios ediles, arruinando una plaza al lado (Colón) que fue muy querida.

Si me he extendido en el caso de mi ciudad, discúlpeme otra vez, es para halagar, por contraste, el inmenso sentido estético y de conservación que tiene Cuenca, ciudad que parece libre, hasta donde vi,

de ser destrozada por la especulación inmobiliaria y los excesos de cemento. Espero que jamás se permita en ella ningún edificio que no quede, digamos, en su propio extrarradio. Y que de tal forma, con naturalidad y orgullo, los cuencanos puedan seguir diciendo que son naturales de Cuenca.

En cuanto a recuerdos, partes concretas o destacables que pudiera mencionar, de tratar de hacerlo caigo en un pequeño remolino de memorias donde resultaría difícil ser breve. Sin embargo, quizá recuerde más acuciosamente el propio río Tomebamba, atravesando limpio y hermoso, con las aguas claras, por plena ciudad, y esos paseos y lugares, la plaza y todo el centro, las capillas, esas gradas de piedra gastada por los miles de miles de pasos a través de los años, y esos tejados, esos sombreros, esos puentes... y así podría seguir y seguir. Habré de creer que me embarqué, por un segundo, en el sueño de Cuenca.

* **Juan Cristóbal Mac Lean E.** (Cochabamba, Bolivia, 1958). Poeta, ensayista y traductor. Vivió en diferentes países y actualmente reside en su ciudad natal. De joven asistió a muchas clases y seminarios en Londres y París, «en el marco de una formación tangencialmente filosófica», en sus palabras.



EL LIBRO DE MI VIDA / LECTORES Y LECTURAS

**«LA OBRA DE JUANA
INÉS DE LA CRUZ ES UN
HITO PARA LAS LETRAS
HISPANOAMERICANAS Y
LA REIVINDICACIÓN DE
LAS MUJERES»**

[Entrevista con Cecilia Suárez Moreno,
docente y crítica de arte]

*Martes 5 de noviembre, 15:30,
Avenida Ordóñez Lasso y Cipreses*

Minutos antes de las 15:30, hora pactada para encontrarnos en el departamento de Cecilia Suárez, unas gotas gruesas empiezan a salpicar las calles y los parabrisas de los autos. Asistimos complacidos a esta esperada lluvia desde las amplias ventanas del hermoso piso en las alturas de la avenida Ordóñez Lasso, donde Cecilia reside hace unos pocos meses. En el pasillo que conecta las habitaciones apreciamos algunos retratos de época, incluidos dos de Cecilia cuando niña, realizados por pintores peruanos ambulantes que solían pintar a domicilio a comienzos de los años sesenta. Vemos también dos hermosos ciervos de Oswaldo Moreno, un espléndido pincel de Jonathan Mosquera, una reproducción de la lata de sopa Campbell de Andy Warhol y el dibujo de un torso masculino del artista colombiano Luis Caballero. En su biblioteca nos muestra las primeras ediciones de Miguel Moreno y de su abuelo materno Manuel Moreno Mora. Toma del escritorio el voluminoso libro con la poesía de Sor Juan Inés y nos lee dos poemas amorosos. La luz del arte, los libros y la ciudad se cuelan por todas las paredes y ventanas de este piso. Para acompañar la lluvia y la charla, que deriva por múltiples vericuetos, Cecilia nos ofrece una exquisita mesa coronada por una gloriosa botella de vino blanco. El diálogo busca otros senderos.



E

CECILIA EN MICRO

Cecilia Suárez Moreno. Profesora Emérita de la Universidad de Cuenca. Estudió Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación en la Facultad de Filosofía y Letras. Máster en Arte, Arquitectura y Cultura Contemporáneos por la Universidad Politécnica de Cataluña, tiene estudios doctorales sobre Estética y Cultura en la Universidad del País Vasco. Durante una década trabajó en el Instituto de Investigaciones Sociales (IDIS) de la Universidad de Cuenca. Docente e investigadora en la Universidad de Cuenca y en la Universidad del Azuay, fue vicedecana y decana de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en tres períodos sucesivos. Ha publicado numerosos artículos y libros como autora y coautora en los campos de la crítica del arte, la estética y los estudios culturales.

CO: Cecilia, 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?

CS: Sin la menor duda, esta es una oportunidad singular que me permite pensar quién soy y cómo soy lo que soy. Entonces, estoy segura de que los libros y su lectura han sido y son una influencia poderosa en la configuración de mi sensibilidad e incluso de mi visión de la vida y el mundo.

La lectura de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo me conmovió al extremo del estremecimiento más profundo como solo una revelación puede ser capaz de provocar. Sus personajes y sus dramas me permitieron comprender la complejidad de la condición humana, las vicisitudes de la miseria, la opresión, el mundo de la ruralidad, lo sagrado de la vida y la muerte, e incluso la potencia incuestionable del amor en sus diversas formas.

Tanto *Los heraldos negros* como *Trilce* de César Vallejo, que conjugan con excepcional maestría y sutileza lo íntimo, lo social y lo filosófico me persuadieron de la imposibilidad de permanecer indiferente ante

la incertidumbre vital y el dolor de los demás. Cuando la injusticia, la muerte, la pobreza, la enfermedad o la soledad asestan sus zarpazos, la lírica de Vallejo intensifica mi sensibilidad y, gracias a sus versos, aprendí a sentir en carne propia que «hay golpes en la vida tan fuertes...» que demandan no solo comprensión sino expresiones visibles de solidaridad que es, en realidad, uno de los mayores sentidos de la existencia humana.

La lectura de «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz fue decisiva para confirmar mi compromiso con el conocimiento, la búsqueda interminable de la verdad, el aprendizaje constante. Mi identificación fraterna con la voz lírica de la mexicana fue natural, aunque mi posición sea radicalmente distinta de su adhesión a la filosofía platónica. Con su lectura ratifiqué mi derecho a elegir el sentido de mi vida, a pesar de las opiniones mayoritarias que, en mi adolescencia, no veían con agrado que las mujeres eligiéramos estas ocupaciones. Más tarde comprendí las razones de la oposición patriarcal.

Mientras que con Baudelaire y sus *Flores del mal* descubrí la intensa tesitura del lenguaje poético que expresa el doble vínculo del escritor tanto con las transformaciones que ocurren en su tiempo como con la materia lingüística. Nuevos conceptos de belleza, nuevas metáforas, otras sonoridades quebraron lo conocido hasta entonces por mí. Esta fue una ruptura de la sensibilidad precedente y del canon literario largamente cultivado.

Mi lectura de *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, en edición traducida por el poeta argentino Oliverio Girondo, estuvo motivada inicialmente por la hechizante biografía de su autor que, siendo tan joven, a sus 19 años, escribió una de las más célebres obras de la literatura mundial y, sin embargo, abandonó la literatura, sin desasosiego alguno, para dedicarse al tráfico de armas desde África, no sin antes haber ejercido como mendigo, saltimbanqui y maestro de francés en tierras inglesas. Su prematura muerte también me conmovió. Con la escritura de este «ángel exiliado» experimenté

E

la alquimia de su lírica y su prosa, admiré la elección de cada palabra, su musicalidad, sus encadenamientos, que se tornaron materia resplandeciente como relámpagos en mitad de la noche.

Resulta exquisitamente seductor continuar refiriéndose a las lecturas que nos marcan indeleblemente y bien podría escribirse un volumen dedicado a estas meditaciones fundantes del animal sensible que devenimos, precisamente, gracias a ellas. Tendría que mencionar las *Meditaciones* de Marco Aurelio, los cuentos de Julio Cortázar, «Una habitación propia» de Virginia Woolf, *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, *sollozo por pedro jara* de Efraín Jara Idrovo y muchos más, pero, por motivos de espacio, solo me referiré a uno más: el poema «Catedral Salvaje» del gran César Dávila Andrade, uno de los mayores poetas de Hispanoamérica, cuya existencia marcada por el desamparo, la soledad y la intensa búsqueda del sentido coaguló en una obra literaria maestra que, constantemente, viene a mi memoria y resuena, eterna, como el mar. Como una catedral barroca, esta deslumbrante obra de Dávila me vinculó para siempre con estas amadas tierras andinas donde nació.

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

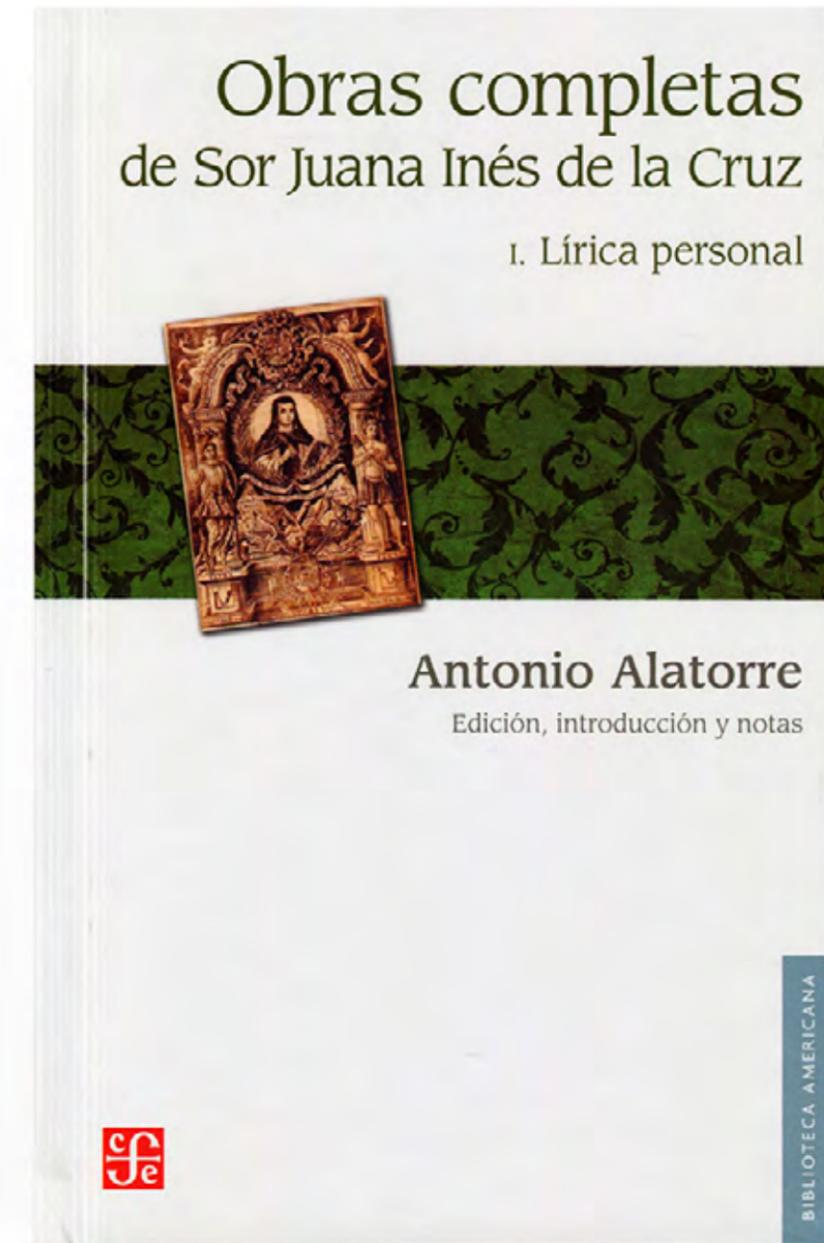
CS: Mi amor por los libros y la lectura comenzó en los tempranos años de la infancia. Tenía entonces, tal vez, cinco o seis años, y buscaba la compañía protectora y generosa de Manuel Moreno Mora, mi abuelo materno. Él trabajaba casi todo el día en su biblioteca, un espacio profusamente iluminado por un gran ventanal que se abría suavemente hacia un pequeño balcón semicircular delimitado por un sencillo barandal de madera. Desde ese minarete, una apacible calle del Centro Histórico y un inmenso muro blanco atestiguaban el silencio de la pequeña urbe conventual. Allí, rodeado de libros y papeles, mi abuelo siempre estaba leyendo o escribiendo con su encantadora máquina Underwood cuyas teclas parecían de marfil, fabricada en EE. UU., posiblemente en los años treinta. Cuando no lo hacía, escuchaba, en

su radio de tubos, magníficos conciertos de música clásica, transmitidos desde la BBC de Londres. Desde entonces, su biblioteca se convirtió en un lugar sagrado al que acudía todos los días, como si se tratase de un ritual de conexión con el mundo desde una pequeña ciudad de los Andes, que tendría, tal vez, sesenta mil habitantes. En realidad era el lugar más maravilloso, ahí me quedaba largas horas, en silencio, sin interrupciones, examinando todos los libros que quisiera. Entonces comenzó un largo y gozoso descubrimiento de las obras de Verlaine, Poe, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, y de los poetas decapitados, los ensayos de Espejo, Olmedo, Montalvo, Peralta, Espinosa Pólit, Paul Rivet, Benjamín Carrión, entre otros. En algunas de las obras ecuatorianas encontré dedicatorias preciosísimas de sus autores a mi abuelo. En un importante lugar de su biblioteca, frente a su escritorio, destacaba el retrato de su esposa, mi abuela, pintado al óleo por un pintor italiano de apellido Montini. Desde entonces, la literatura, la música y el arte son mi compañía.

Más tarde, en la época de mis estudios universitarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca, las clases magistrales de Alfonso Carrasco, Efraín Jara, Felipe Aguilar, María Rosa Crespo y Jorge Villavicencio, exigentes lectores y grandes maestros, desbordaban en generosas orientaciones sobre lecturas más contemporáneas: Joyce, T. S. Eliot, Ezra Pound, Kafka, Nabokov, Proust, García Márquez, Onetti, Borges, Sábato, Faulkner, entre otros, más un sólido y extenso corpus de obras teóricas que servían como fuentes para el estudio de sus alumnos.

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

CS: Las obras de Rulfo y Vallejo han trascendido su época y las fronteras de sus países de origen al articular valores culturales ancestrales, con hablas populares y aportaciones fundamentales de las mejores tradiciones literarias de Occidente. Escrituras de extraordinaria sensibilidad las suyas y, al mismo tiempo, de profundo



Portada de las *Obras completas, I. Lírica personal de Sor Juana Inés de la Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012



E

conocimiento del lenguaje, como advertimos con *Trilce*, cuyo experimentalismo en los campos morfológico, sintáctico e incluso semántico anuncian los límites y las posibilidades del lenguaje. Prestigiosos críticos confirman la vigencia de Rulfo y Vallejo al demostrar que, con sus obras, la presencia de la literatura latinoamericana alcanza altísimas cotas en el panorama mundial. Son textos inmortales, atemporales, verdaderas obras maestras de la literatura.

La obra barroca de Juana Inés de la Cruz es un hito tanto para las letras hispanoamericanas como para la reivindicación de los derechos de las mujeres en una sociedad que aún no ha dejado de ser patriarcal. Destaco el especial valor literario que tiene la metáfora en «Primero sueño», en particular, la del mar que representa lo infinito y vasto del conocimiento, sus límites y obstáculos, como también sus desafíos. Al mismo tiempo, esta obra promueve, con valentía y sin rubores, el derecho de las mujeres a la educación y al conocimiento.

Los estudios universitarios me permitieron comprender el alcance de la contribución de Baudelaire. Demoledor del canon romántico que agonizaba, enfermo de muerte por su sentimentalismo y, por ello, fundador de la poesía moderna. No menos importante es su devastadora crítica de la Modernidad y el progreso que se instalaban, arrollando todo lo que encontraban a su paso, como en la representación del *Angelus Novus* de Paul Klee, que inspiró a Benjamin su teoría del «Ángel de la historia». La experiencia fluctuante y efímera de la vida urbana en las metrópolis emergentes de mediados del siglo XIX fue poetizada por Baudelaire como expresión de la responsabilidad del escritor y el artista de dinamitar el *ethos* de su época.

Una temporada en el infierno de Rimbaud es una oportunidad singular para el descubrimiento de la riqueza sensible y polifónica del lenguaje lírico, sus resonancias y modulaciones, el relampagueo de su ritmo interior, pienso en la traducción de Girondo, cuyo

íntimo trato con la lírica le permitió recrear, en español, las licencias y rupturas que confirman a su autor como un poeta expresivo e innovador, cumbre del simbolismo francés.

Las referencias de Dávila a las montañas andinas, al relámpago, a los pájaros, a los ríos, a las mesetas, al jazmín y a los maizales, a la piedra, a la nieve, al polvo, y a todos los seres que habitan la catedral salvaje, superan toda interpretación desde la mimesis. La orfebrería lírica del «Fakir» transforma a estos seres en símbolos de una signatura mística que solo su profunda iluminación poética pudo cantar.

Estos seres también totémicos, habitantes del centro del mundo, acompañan su angustiada búsqueda del sentido, en un rito de paso desde la Naturaleza hacia el Universo, tras lo inasible de lo trascendente. Es posible que este canto daviliano sea una plegaria mística y, al mismo tiempo, la ofrenda cósmica de su propia vida. La voz lírica de «Catedral Salvaje» concibe el espacio y el lugar como templos, donde lo sagrado y lo profano se conjugan y suscitan una relación estética y metafísica del Ser con la Naturaleza. Magistral expresión poética la del Fakir que confirma su trascendencia como creador de un universo lírico excepcional, poblado de metáforas insólitas, fruto de su exquisita sensibilidad y un trabajo de orfebre que transformó cada palabra en una gema preciosa.

LA PALABRA PRECISA / POESÍA

HOLOGRAMA DE HAMLET

César Molina Martínez*

Pavorosa y elevada la humareda de los libros:
así es el actual genoma del mundo.

Nos atragantamos al mandril.
La misma armazón en casi todas las parroquias.

En el cielo cuadrillas tienden lonas alquitranadas.
En todos los taludes, surtidores de oscuridad.

Circundan ajados aparejos de luz
en la circuncisión de las sombras.

Criaturas desentonadas
van convergiendo insaciadas.

En la ventilación de los profetas
se bate una majada de modales.

En la lista de experimentos radicales
se atasca el holograma de Hamlet.

El capataz de chata nariz roja, reparte
a cuchillo tajadas de negra nata.

Todas las pesadillas
las recitamos en voz baja.

Se saca el hombro del agua salada, dando
un escalón al chamuscado árbol que trepa.

* César Molina Martínez (Cañar, 1965). Licenciado en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad de Cuenca. Es autor de los poemarios: *Catholic Splendor* (2000, Premio Nacional de Poesía «Jorge Carrera Andrade», del Municipio de Quito), *Código de extranjería* (2007, Premio Nacional de Poesía «César Dávila Andrade»), y de la compilación *La leña del fuego (Poesía reunida 2000-2009)*, publicada por la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay.

P



Edgar Reyes, *Paisaje de Barabón*, acuarela sobre cartulina, 21 x 15 cm, 2021

P

UN ESPEJO EN LA GARGANTA (FRAGMENTO)

Juan Carlos Astudillo*

- *el cuerpo es una verdad a medias:*
líquida, eléctrica, vaporosa.

un decir
que no alcanza
porque su fragilidad
permite la distancia, el entrañamiento.

- **el cuerpo y yo somos dos**
y nada.

un paréntesis que crece,
una voz que se hermana descubriendo vórtices
para dejar de ser,
para ser ese deajo,
esa marca que exige el abandono.

(Inédito)

* **Juan Carlos Astudillo Sarmiento** (Cuenca, 1979). Escritor, fotógrafo, editor. Ha publicado varios libros, entre poesía, fotografía, periodismo e investigación. Ha sido incluido en antologías de poesía ecuatoriana dentro y fuera del país, y su fotografía se ha publicado en revistas especializadas en el exterior. En 1999 obtuvo una mención honorífica en el Premio Nacional de Poesía «Jorge Carrera Andrade». Es miembro del Grupo de Investigación en Educación Decolonial y Epistemologías del Sur. Actualmente se desempeña como Coordinador de la Editorial Municipal del GAD Cuenca.



Edgar Reyes, *Retrato de Alejandro*, lápiz acuarelable sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2022

INVOCACIONES

Julia Vecillas*

Cascadas debajo
de la piel.

Bóvedas de sal
que se agazapan
en un sismo amniótico.

Confundir la luz,
abrir las manos
para desentrañar
palimpsestos inmóviles.

Las hojarascas vuelven,
con sus siniestros orígenes.
Fotografías y ecos que se queman,
en la orilla
de mis versos inmóviles.

Al otro lado del sol,
quedan restos
de naufragios.
Recuerdos titilantes,
lámparas
que agonizan
con la mañana.

Desde entonces,
habitamos los mares
donde nos envuelve
la polvorienta
aridez del tiempo.

Así, despertamos
la ausencia,
la sequedad del nido,
la voz y el vacío.

(De *El libro de la madre*)

* **Julia Vecillas Almeida** (Cuenca, 1982). Poeta y docente de la Universidad del Azuay. Ha publicado *El libro de la madre* (2023) y es parte de varias antologías. Obtuvo la primera mención de honor y el primer lugar en el Concurso Nacional de Poesía «Efraín Jara Idrovo» (ediciones 2005 y 2011, respectivamente), ganó el certamen nacional «David Ledesma» (2022) y el Premio Inspira de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, en modalidad libro infantil (2024).

P



Edgar Reyes, *Retrato de Fernanda*, lápiz sobre papel (sketchbook), 17,5 x 23 cm, 2022

P

(HÉCATE)

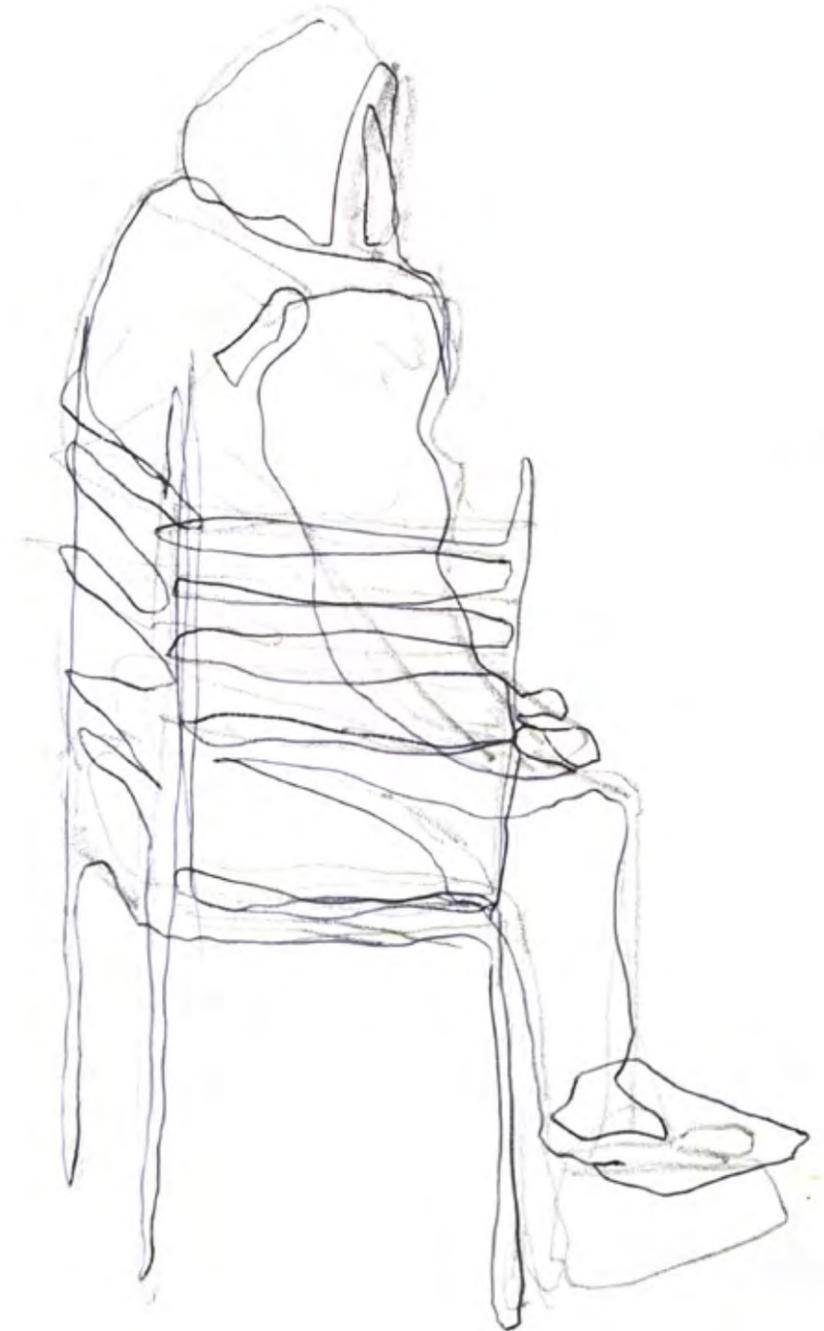
Camila Peña*

Hécate,
 Te rezan las voces cavernosas, las que conjuran.
 Luz, musgo mitológico, estramonio. Te temen por el
 poder mínimo de una palabra en movimiento.
 Tengo en el pecho una mandrágora, se alimenta del
 cetro de agua, ¿se fusiona? No veo mis dedos, hojas
 azules y flores llegan a la orilla.

La mente habita uniones.
 La sangre contiene al otro

(De *Erma*, 2022)

* **Camila Peña** (Cuenca, 1995). Comunicadora Social por la Universidad del Azuay. Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura con especialidad en Literatura Comparada, Teoría Literaria y Retórica por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado los poemarios *Jardín transparente* (Valparaíso Ediciones, 2021), II Premio de Poesía Hispanoamericana «Francisco Ruiz Udiel», libro traducido al inglés, y *Erma* (La Caída Editorial, 2022). Es fundadora de *Oceánico*, laboratorio literario en el que dicta talleres interdisciplinarios de escritura.

Edgar Reyes, *Retrato de Fernanda*, lápiz sobre papel (sketchbook), 17,5 x 23 cm, 2022

LA PALABRA PRECISA / MICROFICCIÓN

AJEDREZ

Oswaldo Encalada Vásquez*

En el tablero de la mañana es la mano izquierda —diestra en la apetencia y la caricia— la que comienza la jugada. Cruza espacios desiertos y baldíos y llega al flanco desnudo de la reina. La mano derecha, convertida en alfil de deseos y pasiones, lanzada en línea oblicua, rodea rápidamente la cintura. La lengua, transformada en guerrero de miel, conquista la boca. Los brazos son peones, y paso a paso levantan en peso a la reina y la conducen con suavidad hasta el lecho. La mujer, en silencio, capitula y pierde sus últimas prendas, y cuando ya ha perdido el terreno y el dominio, recién comienza la jugada final, la que solo tiene razón de ser si aniquila.

(De *Crisálida*)

M



Edgar Reyes, *La Anto*, lápiz sobre papel (sketchbook), 26 x 21 cm, 2024

* **Oswaldo Encalada Vásquez.** (Cañar, 1955). 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.

COLOQUIO CON LA COMUNIDAD UNIVERSITARIA



«EL CULTIVO DE PLANTAS ES PARTE FUNDAMENTAL DE MI VIDA»

[ENTREVISTA CON
DANILO MINGA, CURADOR
DEL HERBARIO AZUAY]

*19 de agosto de 2024, 15:00,
Herbario Azuay*

Aunque ese martes de agosto amaneció soleado, pocas horas después, la ciudad se enfrió y en la tarde soplaban un viento helado. En el pasillo del Herbario nos encontramos con el botánico Danilo Minga, uno de los nombres históricos de la Escuela de Biología y de la Universidad del Azuay, y hablamos inevitablemente del clima, de la prolongada y preocupante sequía que no parece tener fin. Danilo es de esos hombres que, en pocos minutos, provocan afecto y simpatía por su carácter afable. Dentro del Herbario nos muestra algunas especies de la importante recopilación y colección que custodia en su calidad de curador y mariscal de campo de este pionero y hermoso proyecto de la UDA. Su explicación clara y didáctica muestra al docente experimentado, pero, sobre todo, al apasionado conocedor de la vida secreta de las plantas.

E

DANILO EN MICRO

Daniilo Minga. Biólogo por la Universidad del Azuay, tiene una maestría en Agroecología por la Universidad Politécnica Salesiana y otra en Docencia Universitaria por la Universidad del Azuay. Es autor y coautor de varias publicaciones especializadas, entre ellas *Árboles y arbustos de los ríos de Cuenca* (2016), *Árboles de los bosques de las estribaciones orientales de la cuenca del río Paute* (2019), *Plantas nativas de los ecosistemas del Azuay* (2021) y *Árboles urbanos de Cuenca* (2023). Desde 2001 hasta la fecha se desempeña como docente-investigador de la Universidad del Azuay.

CO: Daniilo, ¿cuándo empezó su interés por la Botánica?

DM: Desde cuando estaba en el colegio, cuándo tenía alrededor de 16 años. Sin embargo, fue más profundo cuando ingresé a la Escuela de Biología de la Universidad del Azuay.

CO: Durante su época como estudiante de Biología en la Universidad del Azuay se creó el Herbario de la UDA. ¿Cómo fue su participación en ese proceso?

DM: Durante mi época estudiantil, con algunos compañeros de la Escuela de Biología, iniciamos pequeños proyectos de investigación propuestos por nuestros profesores; para estos proyectos se requería el proceso de recolección de muestras botánicas y con esas colecciones iniciamos un pequeño herbario que sería usado únicamente para la docencia. No obstante, en 1998, con la asesoría del director de la carrera de esa época, el doctor Paúl Torcotte, conseguimos la financiación del Fundacy para un proyecto denominado «Diversidad forestal de la cuenca del río Paute», con el que oficialmente se crea el Herbario Azuay, el cual contó con el apoyo de las autoridades de la Universidad encabezados por su rector, el doctor Mario Jaramillo. De esa manera se funda el Herbario Azuay, con la dirección de Felipe Serrano y mi persona como curador. Luego Felipe dejó la dirección, y esta fue asumida por la doctora Raffaella Ansaloni.

CO: Usted es actualmente curador del Herbario de la Universidad del Azuay, cuéntenos cuál es su actividad en calidad de curador

DM: Básicamente las funciones de un curador de Herbario es mantener las colecciones botánicas; esto implica la recolección de especímenes botánicos, la herborización (secado y montaje de muestras), determinación o identificación taxonómica, préstamos y preservación de especímenes, entre otras labores. Además, debo cumplir las funciones de gestión de permisos de recolección y patente de funcionamiento que se solicitan al Ministerio del Ambiente, Agua y Transición Ecológica (MAATE). También brindamos asesoramiento a consultores y pequeños proyectos de vinculación con la comunidad como el inventario de plantas del Jardín Patrimonial de Todos Santos y el Parque Etnobotánico de Pumapungo.

CO: Desde 2001 se desempeña como docente-investigador en la Escuela de Biología, ¿qué materias imparte y qué es lo que más le atrae de la docencia?, ¿qué espera de sus alumnos?

DM: Imparto las materias de Botánica General, Botánica Sistemática y Agroecología. Con los estudiantes nos enfocamos mucho en prácticas de campo y laboratorio, con el propósito de que los jóvenes se motiven por el estudio de las plantas, para que cuando terminen sus estudios sean capaces de realizar inventarios florísticos, estudios etnobotánicos y estudios de botánica en general.

CO: Usted es autor y coautor de varias publicaciones especializadas sobre árboles y plantas de la ciudad, la provincia y la región, y de numerosos artículos científicos sobre el tema. ¿Cuál considera que es el estado actual de nuestro ecosistema natural?, ¿cuáles son sus particularidades sobresalientes, sus fortalezas y sus riesgos?

DM: Nuestro país y región son reconocidas por poseer ecosistemas naturales que albergan una gran diversidad de flora y fauna. Específicamente en plantas, se han ca-

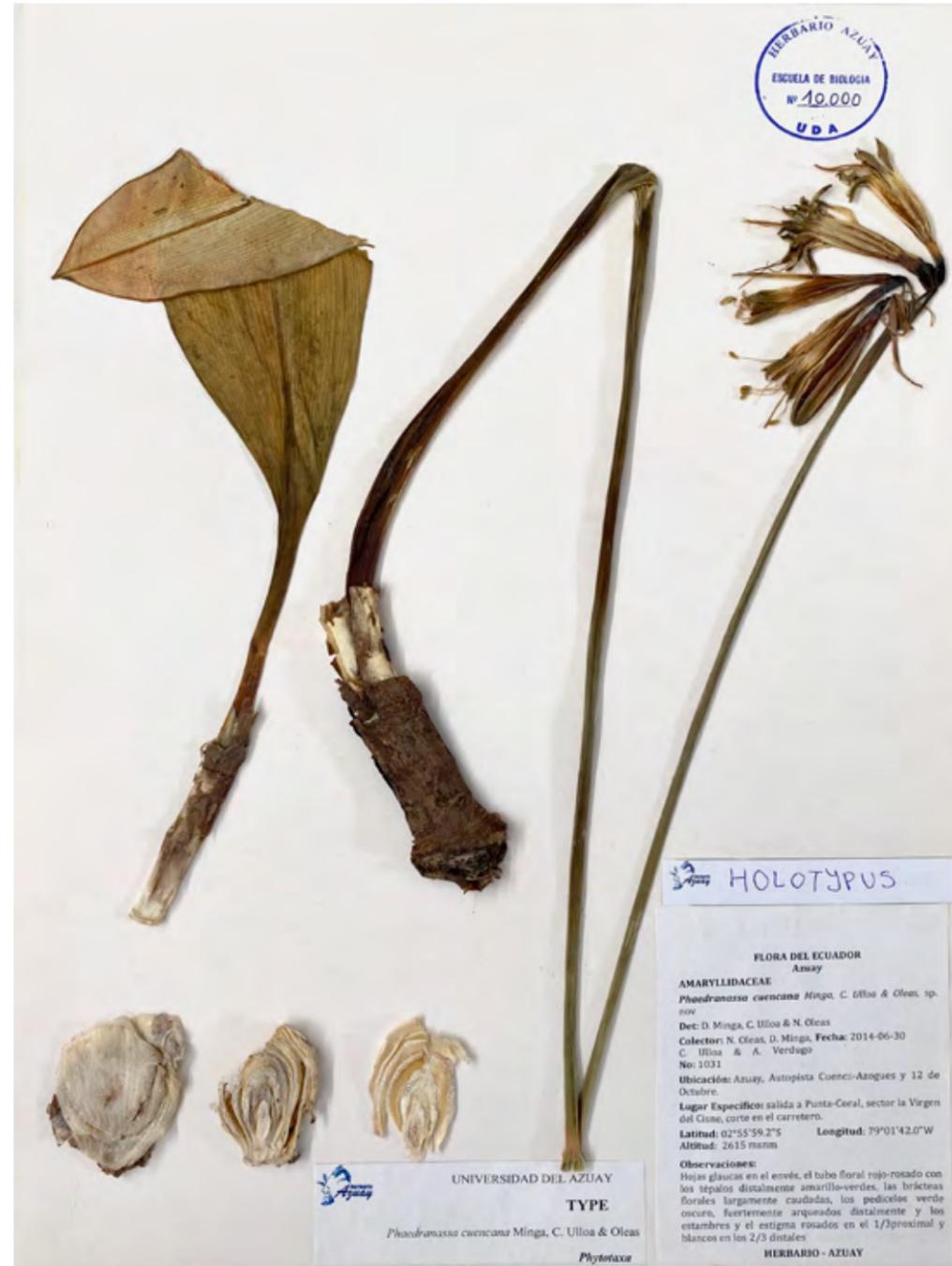


Daniilo Minga en el Herbario Azuay. Foto Andersson Sanmartín

E



Montcalia sp. nov. Det: J. Calvo. Colectores: D. Minga, G. Benítez, J. Calvo, M. Jiménez, N. Guzmán, R. Ansaloni. Fecha Det.: 2023-07-28. Fecha Col.: 2023-07-27. Herbario Azuay



Amaryllidaceae. *Phaedranassa cuencana* Minga, C. Ulloa & Oleas, sp. nov.
Det: D. Minga, C. Ulloa y N. Oleas. Colectores: N. Oleas, D. Minga. Fecha Det.: 2014-06-30. Herbario Azuay

E

atalogado 17 548 especies y se estiman que existirían por lo menos 25 000 especies; para nuestra provincia, se calculan unas 3000 especies de plantas vasculares. La mayor parte de estas plantas están concentradas en los remanentes de bosque y vegetación nativa de los distintos ecosistemas naturales como: páramos, bosques montanos, bosques nublados y matorrales interandinos; todos con una gran diversidad y un elevado endemismo; así por ejemplo, en los páramos del Cajas hemos registrado 666 especies de plantas vasculares, de las cuales 93 son endémicas del Ecuador. En bosques nublados de la zona oriental del Azuay hemos catalogado 496 especies de árboles y arbustos, mientras que en matorrales interandinos de la zona del Jubones hemos registrado al menos 358 especies de plantas vasculares con más de 25 especies endémicas. Con base en estos datos podemos decir que todos los remanentes de bosque y vegetación son relevantes por su diversidad, pero, además, ecosistemas como el páramo son fundamentales porque son ecosistemas reguladores y almacenadores de agua, un recurso fundamental para el desarrollo de los centros urbanos como la ciudad de Cuenca.

CO: A los escritores se les pregunta cuáles son sus libros favoritos. Se me ocurre que no sería mala idea preguntarle a un botánico cuáles son sus plantas y sus árboles predilectos

DM: En nuestros ecosistemas hay gran cantidad de plantas que me han impresionado por sus rasgos adaptativos, su belleza y también por los servicios y recursos que nos brindan. Plantas como el mollón o romerillo de la especie *Prumnopitys montana* son impresionantes por su gran porte y majestuosidad; en el bosque de Mazán hemos registrado individuos de mollón que llegan a medir hasta 25 m de altura y 1,5 m de diámetro. Otras especies como las gencianas de los páramos tienen flores muy vistosas y de colores distintos: blancas, azules, verdes, rojas y moradas, tienen muchas especies y varias son exclusivas (endémicas) del Parque Nacional Cajas, por ejemplo, la *Gentianella hirculos* y la *Gentianella longibarbata*. Especies del género *Macleania*, conocidas localmente como *joyapas*, crecen en bosques andinos



Cactaceae. Det: D. Minga. Colectores: D. Minga, A. Verdugo, F. Nugra, X. Clavijo. Fecha: 2010-07-15. Herbario Azuay

y páramos, producen frutos silvestres comestibles que son consumidos particularmente por niños campesinos; estas especies me parecen muy importantes ya que a más de sus frutos comestibles, sus vistosas flores son recursos importantes para una variedad de colibríes.

CO: Por último, ¿cómo se extiende la vida profesional de un botánico al ámbito personal, familiar?, ¿tiene sus propios sembríos, cultiva un jardín?

DM: El cultivo de plantas es parte fundamental de mi vida, tengo una pequeña parcela en donde cultivo una gran variedad de plantas, incluyendo varias nativas y endémicas de los matorrales interandinos que las empleo como corredores ecológicos dentro de las parcelas.

LA CIUDAD DE CADA DÍA / ARQUITECTURA Y URBANISMO EN CUENCA

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO MODERNO

Fernanda M. Aguirre Bermeo*

La modernidad arquitectónica y urbana en América Latina, desarrollada entre 1930 y 1970, sigue siendo, a pesar de grandes esfuerzos de investigación académica, un campo de escasa exploración. Aún suele juzgarse como eco de la considerada como «verdadera» modernidad arquitectónica promulgada desde el Movimiento Moderno en Europa, desmereciendo, así, dimensiones históricas, sociales, culturales y tecnológicas.

En Ecuador, como en otros países, esta falta de atención acarrea consecuencias que atentan contra la construcción del imaginario colectivo y contra la conservación misma de las edificaciones. De entre tantos casos, el Hotel Quito —proyectado por Oswaldo de la Torre en 1959—, además de sufrir penosas modificaciones a lo largo de los años, se ha convertido en el punto de mira para desarrollar un proyecto inmobiliario —a gran escala— en el que se han considerado como valores fundamentales el tamaño del solar y su ubicación, y no la concreción arquitectónica ni la rigurosa ejecución constructiva.

A



El Barranco desde la avenida Solano, en primer plano el tejado del colegio Benigno Malo. Foto: Juan Carlos Astudillo



Balcón de la Casa de los Arcos en el Barranco. Foto: C. Z.

A

Podría entenderse como mera acción capitalista, pero es también el resultado de la falta de reconocimiento y apropiación de la obra por parte de los ciudadanos y de sus propietarios. Reconocer implica «volver a entender» hasta lograr caer en la cuenta de que ese algo que fue apreciado en una experiencia previa, vuelve a flote. Por supuesto, no existe el reconocer sin el conocer y, sin ello, tampoco existe la posibilidad para la apropiación simbólica. No se ama lo que no se conoce, reza una frase atribuida a Da Vinci.

El debate alrededor de la identificación —conocer— y puesta en valor —reconocer— del Patrimonio en el Ecuador es susceptible de la apreciación y estimación ciudadana, y desde luego de la acción gubernamental que posibilite su salvaguarda. Entonces, considerar como Patrimonio a aquellas obras proyectadas y construidas en nuestra nación, que responden a criterios formativos del Movimiento Moderno, es una cuestión que provoca controversia y confusión; si bien porque no existe suficiente distancia temporal hacia las obras o porque los juicios de valor se encuentran en una etapa muy precaria de construcción. Preocupa sobre todo lo segundo, porque a pesar de que los debates sobre la definición de los criterios de identificación y protección del patrimonio moderno del siglo XX iniciaron ya hacia los años ochenta, no son aplicables enteramente a la modernidad en las Américas.

El patrimonio del siglo XX tiene la necesidad de una aproximación crítica e inclusiva a los procesos que dieron forma al entorno construido del mismo siglo, esto implica ser consciente de la simplificación de miradas o ideas establecidas por la historia de la arquitectura y de la necesidad de repensar o explorar nuevas formas de comprender la realidad y de recontextualizar la producción arquitectónica desde diferentes experiencias.

Es así que no se puede entender a la producción arquitectónica del siglo XX y a los procesos de modernización de un lugar similar a la evolución de ideas y acciones de períodos previos. Por la misma razón es imperante reconocer el patrimonio moderno desde un contexto amplio y multidisciplinar, tomando en cuenta que, si bien el análisis profesional es importante, hay que considerar aportes de especialistas de varias disciplinas que pueden ayudar a identificar valores y atributos que posibiliten evidenciar la relación entre arquitectos y artesanos o, inclusive, la contribución de ingenieros.

Con esta perspectiva, la construcción del patrimonio moderno parece obligarnos a generar una serie de acciones de identificación, análisis y valoración de la arquitectura moderna alrededor de estas posibles ideas: apuntar hacia la vinculación ineludible de la arquitectura con la historia de una región y sus valores culturales; el valor arquitectónico y urbano de las obras de arquitectura moderna y su acción en la conformación del paisaje urbano y paisaje urbano histórico; y, las lecciones de arquitectura que emergen tras el estudio específico de la obra y su autor.

***Fernanda M. Aguirre Bermeo.** Arquitecta por la Universidad de Cuenca, doctora en Proyectos Arquitectónicos y máster en Teoría e Historia de la Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de la Universidad Politécnica de Cataluña. Es profesora en la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Azuay, forma parte del grupo de investigación en Arquitectura UDA y de FORM+ de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB UPC).

RUTAS AZUAYAS / TURISMO

ECONOMÍA SOCIAL Y SOLIDARIA Y SU RELACIÓN CON EL TURISMO

Ronal Chaca y
Jorge Amaya Ruiz *

El pueblo de Saraguro, reconocido por sus tradiciones y su identidad frente a los procesos de globalización y migración, representa un claro ejemplo del potencial del turismo como herramienta para la resiliencia y la reactivación del desarrollo económico local. Sin embargo, esta herramienta no debe ser vista como un fin en sí mismo, ni limitada únicamente a la gestión comunitaria, como a menudo se plantea desde las organizaciones locales que promueven el turismo comunitario; aunque este enfoque es relevante, existen también oportunidades significativas en el fomento del emprendimiento turístico familiar que contribuye a diversificar la oferta y a fortalecer el tejido social del territorio, integrando innovadoras figuras de gestión del turismo en donde se combinan principios comunitarios de inserción pero desde una figura familiar de implementación.

Es aquí donde los principios de la economía social y solidaria (ESS) se convierten en la base fundamental para la planificación y gestión del turismo en Saraguro. La ESS, fundamentada en valores como la cooperación, la equidad, la solidaridad y el desarrollo colectivo, ofrece un modelo alternativo al turismo convencional, que no solo busca maximizar el beneficio económico, sino también promover el bienestar integral de la comunidad. En este contexto, el turismo no se trata solo de atraer visitantes, sino de crear un impacto simbiótico y duradero en la comunidad, fortaleciendo los lazos

T



Ritual de sanación espiritual en Saraguro. Foto: Ronal Chaca

sociales, promoviendo la justicia social y asegurando el resguardo y puesta en valor de los recursos naturales y culturales.

Los emprendimientos turísticos familiares que están surgiendo en Saraguro reconocen la importancia de la gestión comunitaria y la complementan con su visión particular, lo que enriquece y diversifica la oferta turística del territorio. Este enfoque contribuye a mantener viva la identidad cultural que distingue a Saraguro, haciendo que su desarrollo turístico esté enraizado en los principios de solidaridad y arraigo comunitario. La economía social y solidaria, al valorar el trabajo colaborativo y el desarrollo humano, fomenta que estos emprendimientos se conviertan en actores clave dentro de un sistema turístico más inclusivo y resiliente.

La economía social y solidaria en el turismo tiene como premisa la inclusión de todos los actores del territorio, promoviendo una gobernanza participativa en la que los beneficios no se concentran en manos de unos pocos y, más bien, se articulan de manera solidaria entre todos los miembros de la comunidad a partir de diversas formas de reciprocidad andina (*minga, ayni, randi randi*, entre otras). Esta visión permite que el desarrollo turístico en Saraguro no dependa únicamente de las inversiones externas o de los intereses del mercado, sino que sea dirigido por los propios actores locales, quienes deciden cómo, cuándo y de qué manera desarrollar la actividad turística en función de sus propios valores y aspiraciones.

Participación de la comunidad frente a los procesos del turismo en el territorio.

Desde la perspectiva de la economía social y solidaria, la planificación turística reconoce el valor económico de los recursos turísticos y, sobre todo, prioriza el bienestar de la comunidad, el respeto por el medio ambiente y la transmisión de conocimientos y saberes ancestrales. Esta visión integral garantiza que los procesos turísticos en Saraguro sean más inclusivos y sostenibles, contribuyendo a un desarrollo económico que respeta la identidad cultural de sus habitantes,

posicionándola por delante del capital. Así, el turismo no es simplemente una fuente de ingresos sino una herramienta para fortalecer el sentido de pertenencia, la solidaridad comunitaria y la sostenibilidad ambiental, asegurando que el impacto positivo se extienda a todas las generaciones futuras.

La economía social y solidaria propone un enfoque que permita a los emprendedores locales tener acceso a mecanismos de financiamiento adaptados a sus necesidades, fortaleciendo su capacidad de inversión y crecimiento, y asegurando que los beneficios del turismo se distribuyan de manera justa. Un aspecto relevante es la sostenibilidad y la gestión ambiental en la comunidad. La preocupación por la conservación del entorno natural y la gestión de residuos se alinea con los principios de la ESS que promueven prácticas sostenibles y la responsabilidad colectiva para minimizar el impacto ambiental del turismo. En este contexto, la comunidad ha discutido la necesidad de implementar prácticas como el manejo adecuado de residuos orgánicos, fundamental para preservar la belleza natural del territorio.

El turismo como sistema complejo y su relación con el territorio.

El turismo en Saraguro, basado en la economía social y solidaria, debe ir más allá de simplemente atraer visitantes, debe promover la participación comunitaria activa y la cooperación entre los actores locales. Esta participación se convierte en un elemento clave para el éxito del turismo en la región, ya que fortalece el sentido de pertenencia y compromiso hacia el desarrollo de proyectos que benefician a toda la comunidad.

El turismo basado en la economía social y solidaria ofrece una oportunidad para que comunidades como Saraguro y Las Lagunas desarrollen un modelo turístico auténtico, equitativo y sostenible. Este enfoque no solo genera ingresos, también fomenta el desarrollo social, la conservación y la regeneración del biopatrimonio desde una praxis cotidiana de sus modos de vida. Al promover la cooperación, la solidaridad y la

T



equidad se contribuye a la creación de experiencias turísticas que respetan y valoran la esencia de cada comunidad y garantizan beneficios a largo plazo para todos sus miembros.

Finalmente, los principios de la economía social y solidaria permiten concebir y gestionar el turismo en Saraguro como un sistema complejo e interconectado que va más allá de la simple atracción de visitantes.

Bajo esta perspectiva se fomenta un desarrollo humano integral en el que las experiencias turísticas estén alineadas con la valorización de la cultura local, la justicia social y el respeto por el medio ambiente. Es un modelo que busca no solo el beneficio económico, sino también la construcción de una comunidad fuerte y unida, donde la participación, la equidad y la sostenibilidad son los pilares para alcanzar un desarrollo duradero y auténtico.

* **Ronal Chaca Espinoza.** Licenciado en Turismo, con maestría en Planificación Turística. Coordinador y docente de la Escuela de Turismo de la Universidad del Azuay, tiene un doctorado en la Universidad de las Islas Baleares en España.

* **Jorge Amaya Ruiz.** Es licenciado en Economía, máster en Cooperación para el Desarrollo (especialidad Planificación Integral del Desarrollo Local) por la Universidad de Valencia, España tiene un posgrado en Pensamiento Sostenible por la Universidad EAN-Colombia. Profesor invitado del posgrado en Planificación para el Desarrollo Territorial de la Universidad Católica de Oriente (Medellín). Ha colaborado con el grupo de investigación "Ciudad Patrimonio Mundial". Actualmente es docente en la Escuela de Turismo de la Universidad del Azuay e investigador del Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador (IERSE) de la UDA.

AIRE NUESTRO / AMBIENTE Y ECOLOGÍA

LA CALIDAD AMBIENTAL EN EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA

Julia Martínez Gavilanes y
Edgar Toledo López*

Para determinar la calidad ambiental en la ciudad de Cuenca y sus relaciones con el territorio, se tomó como caso de estudio el sector «Centro Histórico» (CH), que es el más antiguo de la ciudad y abarca importantes equipamientos como la Municipalidad, la Gobernación, y otros, que hacen que la población se movilice hacia esta zona para realizar diversas gestiones.

De acuerdo a lo estipulado en la ordenanza que regula el Plan de uso y gestión del suelo de Cuenca (GAD Cuenca, 2022), el Centro Histórico tiene permitidos los usos del suelo: residencial, comercial, servicios afines a la vivienda, equipamientos para servicios administrativos y de gestión zonal, distrital y barrial, entre otros. Además, el Centro Histórico está rodeado por ejes urbanos, como las avenidas Fray Vicente Solano, Remigio Crespo Toral, Doce de Abril y Héroes de Verdeloma, que mantienen una alta circulación vehicular.

Para conocer la calidad ambiental en el Centro Histórico, se levantó información en diez tramos del sector, en donde se establecieron los usos del suelo efectivamente existentes; asimismo, para entender la dinámica propia de la población fue necesario realizar conteos de tráfico vehicular en cinco sitios de monito-

E

reo; las mediciones fueron en horas pico y valle, diferenciando entre vehículos livianos, taxis, buses, vehículos pesados, motos y bicicletas, e identificando aquellas zonas con mayor circulación vehicular. Esta información fue relacionada con datos de indicadores ambientales como NO₂, partículas sedimentables y ruido del año 2022.

Luego de las inspecciones con el respectivo levantamiento de datos, se conoció que este sector tiene diversos usos distribuidos en su área, no existe uniformidad en la distribución de usos, aunque se distinguen dos zonas: la Noreste, con predominio de comercio y mixto (comercio-vivienda), y la Suroeste, con predominio de vivienda. Así, se concluye que se está cumpliendo con lo establecido en la ordenanza.

Del conteo vehicular en el Centro Histórico, se puede decir que tanto el uso como la ocupación del suelo influyen en el tráfico; como se puede apreciar en la figura, el uso de vivienda es mayor en la zona Suroeste, pero, adicionalmente, la vía que une los puntos 1 y 2 fue y continúa siendo un punto importante de ingreso hacia el

centro de la ciudad. El uso del vehículo liviano y de taxis es superior a los otros medios de transporte, tanto en hora pico como en hora valle, porque la población utiliza el vehículo particular más que el sistema de transporte público.

En lo que tiene que ver con los indicadores ambientales, se obtuvo que tanto la concentración de NO₂ como de partículas sedimentables están dentro de lo estipulado en la norma ambiental nacional (Texto Unificado de Legislación Secundaria del Ministerio del Ambiente TULSMA) y no sobrepasan el promedio anual de 40 ug/m³ y 1mg/m², respectivamente; en tanto que las emisiones de ruido sí están sobre la norma (Anexos TULSMA, 2015). En consecuencia, la calidad del aire en el Centro Histórico es buena, pese al alto número de vehículos que circulan; mientras que el ruido, al ser monitoreado sobre las vías, presenta altas emisiones que provienen hasta en un 70 % del tráfico vehicular (Delgado y Martínez, 2015).

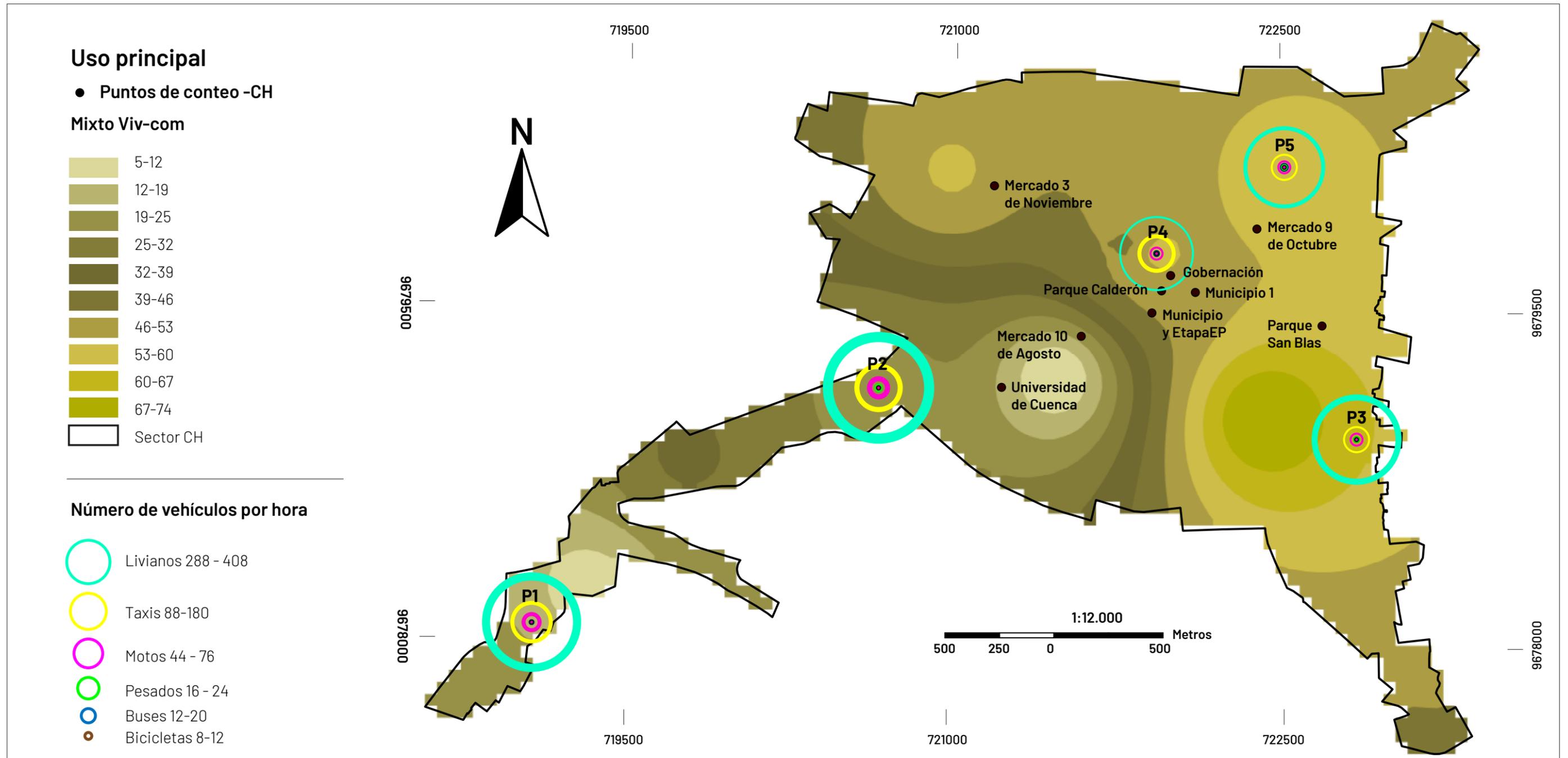
Referencias

- Delgado, O. y Martínez, J. (2015). Elaboración del mapa de ruido del área urbana de la ciudad de Cuenca-Ecuador, empleando la técnica de interpolación geoestadística Kriging ordinario. *Ciencias Espaciales*, 8(1). <https://doi.org/10.5377/ce.v8i1.2059>
- Gobierno Autónomo Descentralizado del cantón Cuenca (2022). Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial del cantón Cuenca (PDOT) y Plan de uso y gestión del suelo de Cuenca (PUGS), actualización a 2022.
- Ministerio de Ambiente del Ecuador (2015). Anexos TULSMA, Texto unificado de legislación secundaria del Ministerio del Ambiente-Acuerdo Ministerial 097-A.

* **Julia Martínez Gavilanes.** Ingeniera Civil por la Universidad de Cuenca, máster en Desarrollo Local por la Universidad Politécnica Salesiana y en Gestión Ambiental por la Universidad del Azuay. Docente en la Facultad de Ciencia y Tecnología e investigadora del Instituto de Estudios del Régimen Seccional del Ecuador-IERSE, perteneciente al Vicerrectorado de Investigaciones de la Universidad del Azuay.

* **Edgar Toledo López.** Ingeniero Agrónomo por la Universidad de Cuenca. Integra el grupo de investigación Territorio y Geométrica en el tema de planificación y ordenamiento territorial en el Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador (IERSE) de la Universidad del Azuay.

E



Usos del suelo mixto (comercio-vivienda) y tráfico vehicular en el Centro Histórico de Cuenca

PUERTAS AL CAMPO / BIOLOGÍA Y AGROECOLOGÍA

ÁREAS VERDES Y SU IMPORTANCIA PARA LA RECUPERACIÓN DE BIODIVERSIDAD URBANA

Edwin Zárate*

El mundo está cada vez más urbanizado; desde el 2007, más de la mitad de la población mundial está viviendo en las ciudades, y se espera que para el 2030 aumente al 60 %. Las ciudades son centros fundamentales del crecimiento económico (aproximadamente, el 60 % del Producto Interno Bruto mundial). Pero, por otro lado, es donde los problemas ambientales afectan en mayor medida a la calidad de vida de los habitantes; pues en las ciudades se genera el 70 % de las emisiones de carbono y se da más del 60 % del uso de recursos. Entre los principales impactos están la contaminación ambiental, la impermeabilización del suelo y la pérdida de cobertura vegetal y biodiversidad.

El Objetivo de Desarrollo Sostenible (ODS) 11 pretende «lograr que las ciudades sean más inclusivas, seguras resilientes y sostenibles». Entre los aspectos importantes que figuran en este objetivo se encuentran la reducción de impactos, accesos a zonas verdes, relaciones sostenibles entre zonas urbanas y el campo, etcétera. Sin embargo, es frecuente que en la planificación de las ciudades no se tome en cuenta la cantidad

E



Ribera del Tomebamba, Facultad de Medicina, Universidad de Cuenca. Foto: Diego Pacheco, IERSE



E



▲ Ribera del Yanuncay, Av. 27 de Febrero y Roberto Crespo Toral

◀ Ribera del Yanuncay, avenida Primero de Mayo y Gaspar de Carvajal, sector Parque El Recreo. Fotos: Diego Pacheco, IERSE



Ribera del Tomebamba, sector Plaza del Otorongo. Foto: Diego Pacheco, IERSE

E

de área verde recomendada por habitante ni las especies de plantas que se siembran en estas, priorizando las especies ornamentales a las nativas.

Cumplir los aspectos del Objetivo 11 implica considerar el incremento del área verde y la recuperación de la biodiversidad nativa en las ciudades. La biodiversidad urbana se refiere a la variedad de especies que se encuentran en una ciudad; pero, en ocasiones, al hablar de especies vegetales, esta biodiversidad muchas veces no es representativa de los sistemas ecológicos en donde las ciudades se asientan. Por lo tanto, no se cuenta con hábitats adecuados para que las especies de fauna puedan asentarse y desarrollarse.

Las relaciones sostenibles entre las ciudades y el campo necesitan conectar a las ciudades con áreas rurales y naturales, para lo cual se requiere establecer corredores biológicos que, a su vez, podríamos definirlos como un territorio cuyo fin es proporcionar conectividad entre áreas silvestres protegidas con otros paisajes, sean rurales o urbanos, para asegurar el mantenimiento de la biodiversidad y los procesos ecosistémicos.

En este aspecto, la ciudad de Cuenca presenta una gran ventaja ya que está atravesada por cuatro ríos que descienden desde las montañas aledañas y la conectan con ecosistemas naturales como los bosques montanos y los páramos. Lamentablemente, en muchos casos, estos corredores naturales están ocupados por actividades agropecuarias o están urbanizados, lo que interrumpe la integración de lo urbano con la biodiversidad natural. Restablecer esta integración debería ser un factor muy importante para avanzar hacia la creación de una ciudad sostenible como se manifiesta en el ODS 11.

Por otro lado, en Cuenca se han implementado áreas verdes y algunos parques, sobre todo parques lineales en las márgenes de los ríos. Sin embargo, la composición de las especies de plantas en estos no siempre es la adecuada para mantener la fauna nativa como aves e insectos. Por lo que alcanzar el ODS 11 constituye un gran reto para la administración local en lo que se refiere a planificación y restauración de las áreas verdes de la ciudad, priorizando la conectividad con las áreas naturales aledañas (el Parque Nacional Cajas, por ejemplo), así como la siembra de especies vegetales nativas que ofrezcan un hábitat para las especies de fauna.

***Edwin Zárate.** Biólogo PhD (c). Docente de las cátedras de Limnología (Ecosistemas Acuáticos Continentales) y Evaluación de Impactos Ambientales en la Escuela de Biología de la Universidad del Azuay. Los ecosistemas acuáticos andinos son su principal área de investigación.

MODELOS DE ACCIÓN / ADMINISTRACIÓN, ECONOMÍA, CONTABILIDAD, MARKETING Y CIENCIAS DE LA COMPUTACIÓN

PATRIMONIO CULTURAL EN CUENCA: ¿PROTECCIÓN O COMERCIALIZACIÓN?

Marco Antonio Piedra Aguilera*

Cuenca, la joya patrimonial de Ecuador, es reconocida por su belleza arquitectónica, su historia y su riqueza cultural. Sin embargo, este legado no es solo un tesoro que se contempla, es también un recurso que genera impactos económicos profundos en la ciudad y en sus habitantes. La pregunta que resuena en las calles empedradas y en los edificios coloniales es: ¿estamos protegiendo nuestro patrimonio o simplemente comercializándolo?

A



Casa Montezinos-Arce, calles Benigno Malo y Bolívar. Arquitecto: Juan Bautista Stielhe, construcción 1898-1907. Foto: Juan Carlos Astudillo



Parque de San Sebastián. Foto: C. Z.



Edificio San Agustín, calles Padre Aguirre y Sucre, construcción de 1932. Foto: Juan Carlos Astudillo

A

La economía del patrimonio en Cuenca ha adquirido relevancia. Desde la declaratoria de la UNESCO en 1999, la ciudad ha visto florecer el turismo, la inversión en infraestructura y el mercado inmobiliario está en constante expansión. El atractivo de Cuenca no solo radica en su valor cultural, sino en el potencial económico que este valor genera. Los visitantes buscan una experiencia auténtica, mientras que los inversores ven oportunidades para capitalizar este encanto. Sin embargo, surge una disyuntiva que nos invita a reflexionar: ¿el patrimonio cultural es una fuente de ingresos o estamos hipotecando nuestra identidad en nombre del desarrollo económico?

El enfoque hacia la comercialización del patrimonio puede verse en los antiguos inmuebles hoy convertidos en hoteles, restaurantes y tiendas, establecimientos que generan empleo y desarrollo económico a corto plazo. Las fachadas coloniales, testigos silenciosas de la historia, ahora albergan negocios que aprovechan el encanto de la ciudad para atraer a turistas y consumidores. Esto, sin duda, beneficia a ciertos sectores de la población, pero ¿a qué costo?

El riesgo radica en el desplazamiento de los habitantes locales. La gentrificación del Centro Histórico de Cuenca, donde los precios de la vivienda se han disparado, ha llevado a que muchas familias cuencanas, que por generaciones vivieron en estas áreas, se vean forzadas a desplazarse hacia las afueras de la ciudad. El aumento del valor inmobiliario y de las rentas responde a una demanda externa, impulsada por el turismo y la inversión extranjera, pero, al mismo tiempo, amenaza con quitarle al Centro Histórico su esencia local. Las calles empedradas y las casas de tejas rojas pierden a sus guardianes originales, aquellos que representan la continuidad viva del patrimonio.

En términos de política pública, la situación de Cuenca nos plantea una cuestión vital: ¿cómo equilibrar la protección del patrimonio con su inevitable uso económico? La ciudad debe adoptar un enfoque que no solo preserve los edificios y monumentos, sino que también respete y proteja a las comunidades que forman parte de esa historia viva. No se trata únicamente de conservar fachadas, sino de preservar formas de vida, tradiciones y una identidad que es mucho más que un atractivo turístico.

Por otro lado, es fundamental reconocer que el patrimonio cultural también debe ser un motor de desarrollo. La clave está en implementar un modelo sostenible que fomente la participación de la comunidad local en los beneficios económicos. En lugar de ser desplazados, los habitantes deben ser los protagonistas de esta revitalización, recibiendo apoyo para mantener sus negocios, viviendas y tradiciones; solo así lograremos un equilibrio entre protección y aprovechamiento económico.

Finalmente, este debate no es exclusivo de Cuenca. Muchas ciudades patrimoniales alrededor del mundo enfrentan los mismos dilemas. El caso cuencano puede servir como un laboratorio para futuras investigaciones académicas sobre la relación entre patrimonio y economía, un tema que requiere la colaboración entre urbanistas, economistas, historiadores y sociólogos.

Cuenca está en una encrucijada, y el camino que elijamos marcará el futuro de nuestra ciudad. No dejemos que su legado cultural sea solo un producto de consumo. Protejamos nuestra esencia, pero hagámoslo con una visión económica que permita un desarrollo inclusivo y sostenible.

* **Marco Antonio Piedra Aguilera.** Profesional formado en el ámbito académico y empresarial. Columnista de prensa escrita, autor de varios libros y artículos científicos.

LA VENDA Y LA BALANZA / DERECHO

PATRIMONIO, CULTURA Y PROTECCIÓN JURÍDICA

Guillermo Ochoa Rodríguez*

El patrimonio constituye uno de los principales elementos, tangibles o intangibles, que el Estado debe proteger, pues a través de su soporte es posible garantizar el desarrollo socioeconómico y reafirmar la identidad de una comunidad. El patrimonio y su tutela garantizan la consolidación de un acervo histórico que, dada su relevancia en el campo artístico, científico, arquitectónico, entre otros, asegura un legado que debe ser disfrutado y valorado como aportes significativos para que las generaciones futuras fortalezcan su vínculo con la comunidad (Champeil-Desplats, 2010).

Desde esta perspectiva, el proceso de globalización de la sociedad, profundizado en el siglo XXI, ha generado un entorno en el que el patrimonio cultural como concepto ha tenido que mutar y adaptarse a nuevas categorías. De este modo, con base en el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, toda persona tiene el derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad y, además, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en el conjunto de beneficios que resultan de dicho desarrollo. Así, la protección y conservación del patrimonio cultural adquiere una especial relevancia al permitir que la sociedad pueda conocer, comprender, visitar, utilizar, mantener el patrimonio cultural, para de esta manera garantizar que las futuras generaciones disfruten de un legado cultural.

D

Así, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y Cultura (Unesco) consideró que el Patrimonio Cultural debe ser entendido como aquella identidad y memoria que debe ser preservada. En este sentido, la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972 es considerada la piedra angular para promocionar su protección y conservación (Vaquer, 2020).

En cuanto al sistema jurídico ecuatoriano, este ha generado un modelo en el cual, a partir de la Constitución de la República del Ecuador (2008), en su artículo 21 delimita que el patrimonio cultural está conformado por aquellos elementos materiales e inmateriales que han sido heredados de nuestros antepasados y constituyen un elemento importante para la construcción de nuestra identidad. El esquema de protección del patrimonio cultural, que busca su conservación, exige un reposicionamiento de la sociedad y del patrimonio.

Los retos para conservar y preservar el patrimonio cultural exigen la participación de todos los entes públicos institucionalizados y que estos estén dispuestos a consolidar un verdadero sistema de protección y de conservación del patrimonio cultural. El establecimiento de políticas, estrategias y una estructura normativa actualizada permitirá el desarrollo del patrimonio cultural como un verdadero derecho humano universal que debe estar desarrollado y amparado sobre estrictos criterios técnicos para lograr una gestión pública integral sobre el tema.

Referencias

- Asamblea Nacional Constituyente del Ecuador (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. https://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion_de_bolsillo.pdf
- Champeil-Desplats, V. (2010). El Derecho a la Cultura como Derecho Fundamental, *Revista Electrónica Iberoamericana*, 4(1). https://www.urjc.es/images/ceib/revista_electronica/vol_4_2010_1/REIB_04_10_Veronique.pdf
- Unesco (10 de diciembre de 1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. <https://www.ohchr.org/sites/default/files/spn.pdf>
- Unesco (21 de noviembre de 1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- Vaquer, M. (2020). El Derecho a la Cultura y el disfrute del patrimonio cultural. *Revista PH*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico N° 101. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/471>

Guillermo Ochoa Rodríguez. Doctor en Derecho por la Universidad de Valencia (España), magister en Derecho Administrativo por la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador) y en Asesoría Jurídica de Empresas por la UDA. Actualmente se desempeña como subdecano y profesor de la Facultad de Ciencias Jurídicas de la Universidad del Azuay.

EDUCACIÓN, EXPERIENCIAS Y APRENDIZAJE / EDUCACIÓN E INCLUSIÓN

UNA MIRADA DEL PATRIMONIO, LA MEMORIA, LA EDUCACIÓN Y LA INTERCULTURALIDAD EN EL ECUADOR

María Fernanda Acosta Altamirano y
Carolina Seade Mejía*

El patrimonio cultural inmaterial (PCI) hace referencia a las habilidades, conocimientos, expresiones, representaciones y prácticas no tangibles que las comunidades o individuos reconocen como parte de su herencia cultural (UNESCO, 2018); genera un sentimiento de continuidad e identidad, contribuye a mantener la diversidad cultural en el contexto globalizado, promueve el respeto a la diversidad cultural y entre las comunidades, y garantiza la continuidad de las tradiciones vivas (Stefano, 2021). Estos elementos también se mencionan en el artículo 379 de la Constitución del Ecuador (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008).

El PCI cobra vida en las redes de sentidos y significaciones que tejen la memoria colectiva de los pueblos. Esta memoria es una construcción sociocultural y desde esta se va consolidando también el sentido de identidad y pertenencia, «...en la memoria están los sistemas de creencia, los imaginarios, los valores, las

E



Fiesta del *Kapak Raymi* en Saraguro. Foto: Gabriela Eljuri

cosmovisiones, los mitos, que son elementos referenciales del pasado y del presente que orientan la formación de su identidad» (Guerrero, 2002, p. 104).

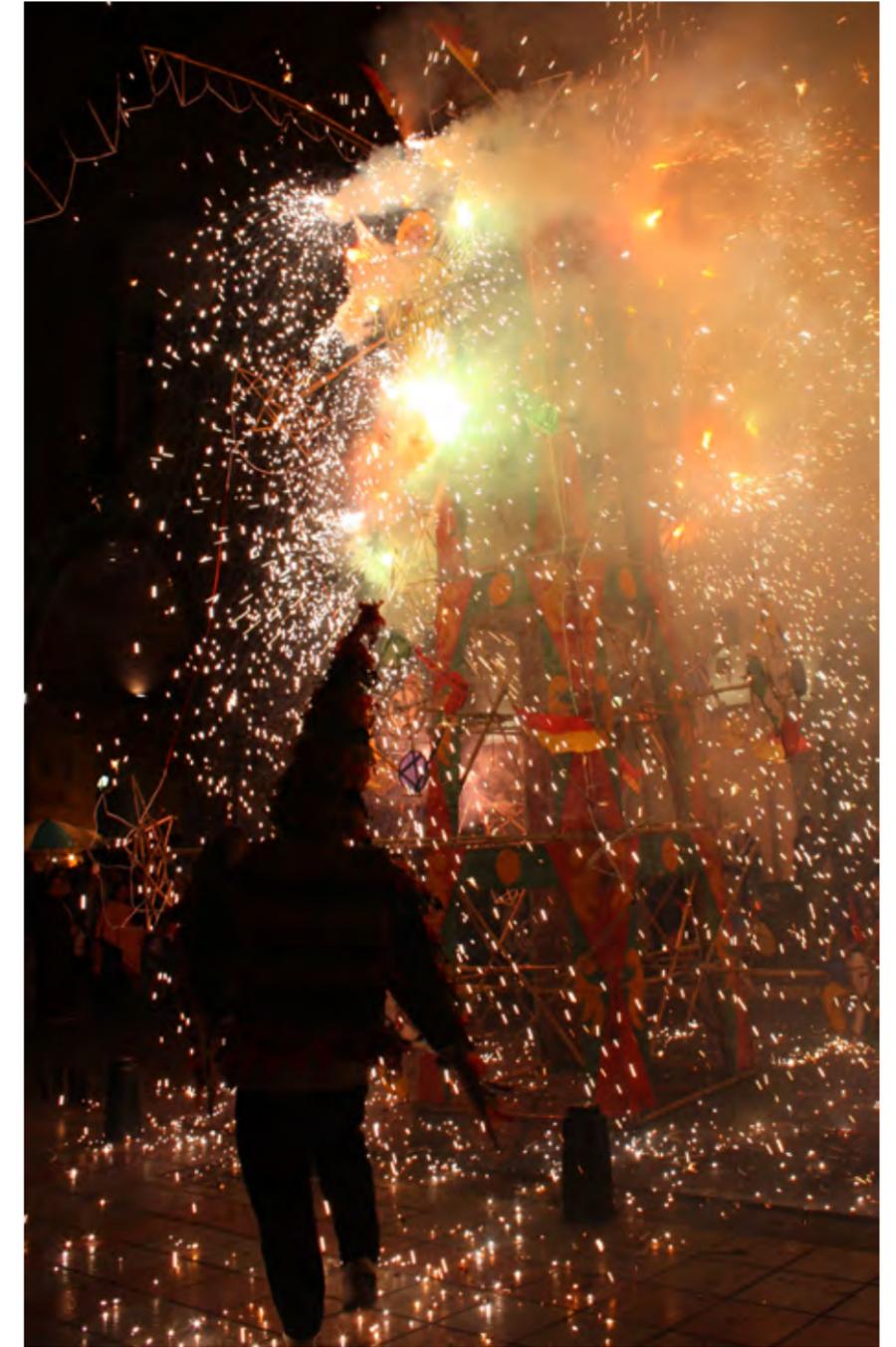
El Ecuador se define como un Estado intercultural y plurinacional (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008). En este contexto, la Ley Orgánica de Educación

Intercultural (LOEI) menciona que el Estado ecuatoriano tiene la responsabilidad de implementar una educación intercultural bilingüe de calidad. Asimismo, busca que se fomenten procesos de aprendizaje, mediados por las interacciones respetuosas de las culturas y lenguas de las diversas nacionalidades y pueblos (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2011).



Pase del Niño Viajero en Cuenca. Foto: Gabriela Eljuri

E



Fiesta del Septenario en Cuenca. Foto: Gabriela Eljuri



Tejido de macanas en Gualaceo. Foto: Gabriela Eljuri

Al respecto, la educación debería ser un medio para revitalizar la memoria, salvaguardar el PCI y fortalecer las identidades locales, a partir de la transmisión intergeneracional de prácticas y representaciones culturales (Martínez-Rodríguez, 2019; UNESCO, 2003). Este proceso permite que los conocimientos, valores y tradiciones se mantengan vivos, garantizando que las nuevas generaciones comprendan y valoren su herencia cultural (Walsh, 2000).

En Ecuador, con el fin de precautelar este enfoque intercultural en la educación, se creó, en

1988, la Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe (DINEIB), la cual surgió a partir de un convenio de cooperación entre el Ministerio de Educación y la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). Su objetivo fue institucionalizar la educación intercultural bilingüe, permitiendo que la enseñanza se realice en lenguas indígenas como el kichwa, además del español, en zonas de población predominante indígena. Con esta misma intención, en el año 2013 se creó el Modelo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe-MOSEIB (Ministerio de Educación del Ecuador, 2013).

E

Si bien, a lo largo de estas décadas ha existido un gran esfuerzo por consolidar procesos educativos interculturales pertinentes y de calidad en las comunidades indígenas, la Constitución del Ecuador, en su artículo 28, plantea que se debe garantizar una educación intercultural en todos los niveles y modalidades del sistema, promoviendo el conocimiento y respeto de las diversas culturas y lenguas. De ahí que esta reflexión sobre la interculturalidad, el PCI, la memoria y la identidad debe ser planteada en todas las instancias del modelo educativo nacional (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008).

Hablar de interculturalidad en educación, o en cualquier otra disciplina, no es pensarse desde la mirada del otro. Interculturalidad no es un sinónimo de lo exótico, lo indígena o lo «marginal» al sistema hispano o mestizo. Lo mestizo es una parte más en este tejido complejo presente en el ser ecuatoriano. Por ende, el sistema educativo tiene que estar permeado por este enfoque. Hablar de interculturalidad exige una mirada desde la alteridad, desde el respeto hacia la diversidad y la diferencia.

Referencias

- Asamblea Constituyente del Ecuador. (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. Registro Oficial No. 449. https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador_act_ene-2021.pdf
- Guerrero, P. (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad la diversidad la alteridad y la diferencia*. Ediciones Abya-Yala.
- Martínez-Rodríguez, M. (2019). *La educación del patrimonio cultural inmaterial: análisis del currículo y evaluación de programas* [Tesis de doctorado. Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/39468>
- Ministerio de Educación del Ecuador. (2024). *Reglamento a la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI)*. Registro Oficial No. 417. <https://recursos.educacion.gob.ec/red/reglamento-a-la-loei/>
- Ministerio de Educación del Ecuador. (2013). *Modelo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe*. <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2014/03/MOSEIB.pdf>
- Stefano, M. (2021). *Practical considerations for safeguarding intangible cultural heritage*. Routledge.
- Unesco (2018). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2018_version-SP.pdf
- Walsh, C. (2000). *Propuesta para el tratamiento de la interculturalidad en la educación*. Ministerio de Educación del Ecuador-MINEDUC. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Propuesta%20para%20el%20tratamiento%20de%20la%20interculturalidad%20en%20la%20educacion.pdf>

***María Fernanda Acosta Altamirano**. Ph. D en Antropología, máster en Ciencias Sociales, licenciada en Antropología, docente investigadora de la Universidad Nacional de Educación (UNAE).

***Carolina Seade Mejía**. Ph. D en Educación por la Universidad de Córdoba (España) y máster en Educación con mención en Desarrollo del Pensamiento por la Universidad de Cuenca (Ecuador). Docente investigadora de la Universidad Nacional de Educación (UNAE).

LA IMAGEN Y LAS FORMAS / DISEÑO

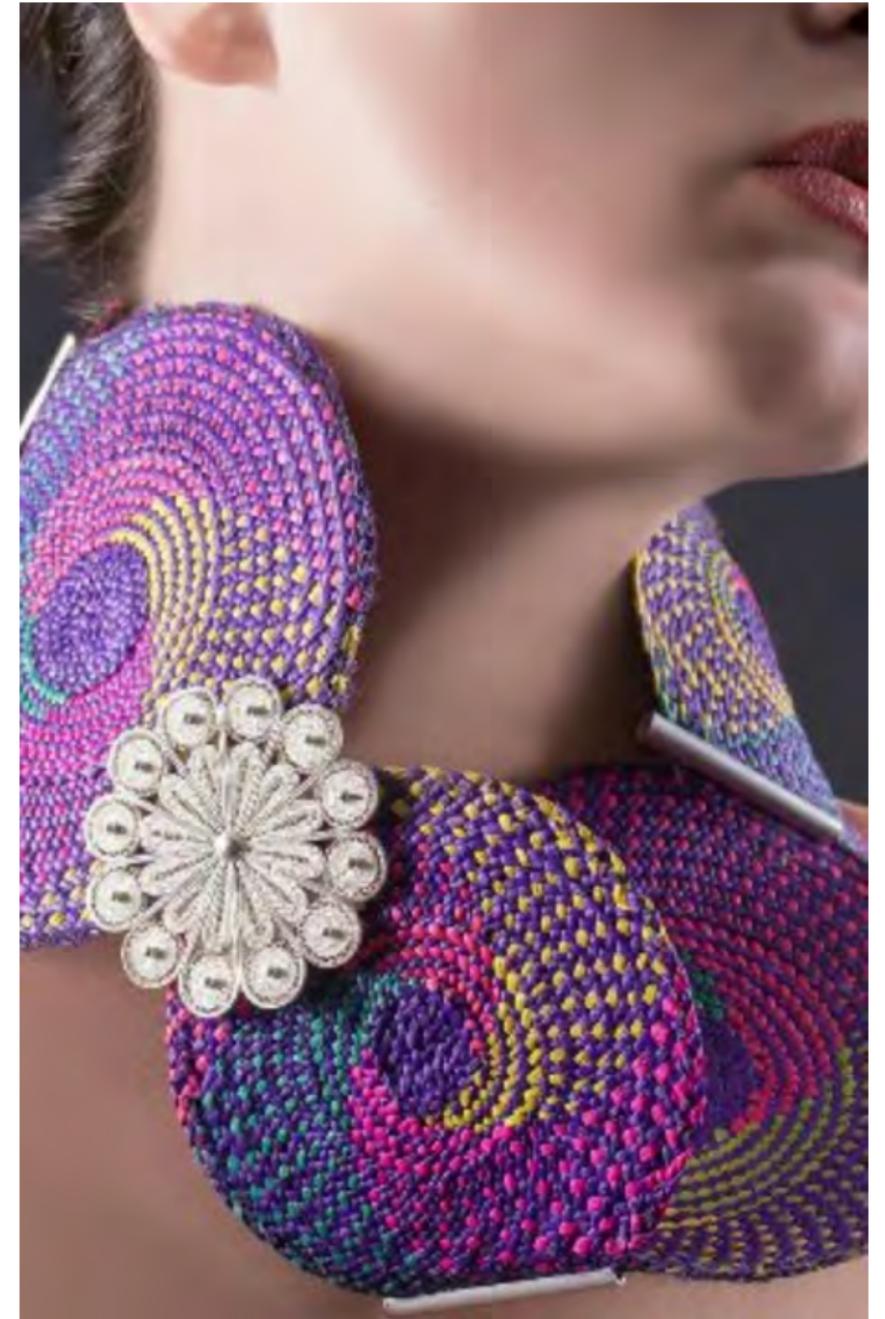
LA FACULTAD DE DISEÑO DE LA UDA: CULTURA Y PATRIMONIO ES SU MARCA DE ORIGEN

Genoveva Malo Toral*

Al cumplirse cuarenta años de la fundación de la primera Escuela de Diseño del Ecuador, en Cuenca, en nuestra Universidad, un 15 de octubre de 1984, volvemos la mirada al origen y buscamos las huellas de aquella Escuela que buscó en la ética cultural, los fundamentos para un proyecto altamente comprometido con la sociedad. Su creación y conceptualización merece una reflexión especial por el momento histórico, el interés en poner en valor nuestro patrimonio cultural y artesanal para apostar por un futuro de una profesión con un sello genuino que la hizo única con relación a otras carreras de Diseño de Latinoamérica y el mundo. La concepción ideológica de la fundación de la Escuela estuvo lejos de pensar el Diseño ligado a la gran industria, realidad ajena a nuestro medio en ese momento, y, por el contrario, buscó ser honesta, ética, coherente con el contexto y muy innovadora. Fue una premisa fundamental de su creación el asumir la ética de un contexto local-regional, caracterizando una problemática propia.

En palabras de los fundadores y en los documentos de creación de la carrera se pone en evidencia el propósito de vincular la formación del profesional en Diseño a su actuación en un contexto determinado, vinculado a la realidad del contexto y la cultura.

D



Collar de colores, paja toquilla y plata. Diseño: Genoveva Malo y Felipe Valdez. Realización artesanal: Amalia Villavicencio (Sigsig). Pieza diseñada para el Concurso Internacional de Diseño «Revalorización de técnicas tradicionales de paja toquilla y filigrana», 2003

Así, el Diseño, como disciplina y profesión, desde su propuesta fundacional problematizó su relación con la cultura, el patrimonio, la identidad, los modos productivos, y buscó entablar, más allá de los medios productivos tradicionales, otras formas de significación en su relación con el arte y la artesanía, consolidándose caminos para configurar y potenciar su accionar en el campo cultural, productivo y simbólico de nuestra ciudad.

Todas estas declaraciones expresadas por los forjadores de la carrera apuntaban, sin duda, a esclarecer el rol de una nueva profesión con características de inserción social y pertinencia cultural. Esta visión se evidenciaba en la concepción del diseño en su intervención en el hábitat como instrumento para transformar el contexto social; se buscaba formar profesionales capaces de hacer diseño y pensarlo acorde con la ética cultural de la época, dispuestos a conocer, valorar, respetar y potenciar las posibilidades de intervención en la vasta tradición cultural y patrimonial.

El contexto

El contexto histórico-cultural nos ubica alrededor de los años setenta como década que antecede a la fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca. El ambiente político y cultural en la región se veía marcado por los vientos de recuperación de «lo latinoamericano» como esencia de tradición e identidad. Sin duda, el patrimonio era parte de esta importante valoración de lo nuestro. Así, los preceptos fundacionales se formularon bajo la convicción de que los campos de la cultura, el patrimonio y el diseño se construyen y atraviesan mutuamente, tanto en el plano teórico como en el práctico, en la búsqueda de significación.

En los mismos años setenta surge el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), que coincide con este momento histórico de visibilización de América Latina y antecede a la creación de la carrera de Diseño en Cuenca. El CIDAP se convirtió en la tercera institución de América creada con el propósito

de impulsar y auspiciar el fomento de las artesanías y la cultura popular; el reconocimiento de nuestro patrimonio heredado, el conjunto de técnicas y saberes que conforman el patrimonio intangible, así como el patrimonio edificado, que comprende las construcciones en la ciudad y en la zona rural (la arquitectura vernácula). Los vínculos entre el CIDAP y la Universidad del Azuay fueron muy sólidos desde el inicio, y debemos señalar el rol importante que jugó Claudio Malo, director del CIDAP y docente de nuestra comunidad, quien propuso la fundación de la carrera de Diseño.

Los primeros cursos de diseño artesanal organizados por CIDAP-OEA con la participación de artesanos, diseñadores, arquitectos y artistas aportaron a consolidar visiones sobre el valor del diseño en su vínculo con la artesanía, adicionalmente se introdujeron nuevos lenguajes formales. El interés en el reconocimiento de las manifestaciones culturales y patrimoniales estuvo siempre latente. El Diseño empezaba a nombrarse en nuestra región e indudablemente fue un detonante para lo que sucedería después.

En las declaraciones conceptuales de la carrera de Diseño que se crea en Cuenca, se pone de manifiesto la intención de encarar un proceso de enseñanza-aprendizaje que tome como referente ineludible el medio productivo con las tecnologías del contexto regional. El Diseño se presentaba como un potencial para construir nuevos lenguajes sobre la base ética de un modelo cultural propio. La presencia en el currículo de materias como Antropología, Diseño Ecuatoriano (historia de la producción artesanal, material y simbólica local) y tecnologías propias reforzaban esta visión. Interpretamos que no se pretendía la reproducción o el trasplante de significados asociados a la historia o la repetición de formas como significantes del pasado, sino la búsqueda de posibilidades evocativas en un contexto cultural diferente a partir de condicionantes morfológicos y tecnológicos de los procesos productivos locales que se exploraban en los talleres entre profesores, estudiantes y artesanos.

D



Cajas de madera y paja toquilla. Diseño: Genoveva Malo y Julia Tamayo (Proyecto Signum), con la colaboración de estudiantes y artesanas de la Asociación María Auxiliadora, Sigsig, 2002

Los estudiantes, profesores y primeros graduados llevaban como su sello de identidad esta marca de sensibilidad cultural. El desempeño profesional en diseño de objetos y textiles, principalmente, mostraban una tendencia a la recuperación y transformación de lo nuestro, un diseño que se construía entre la tradición y la innovación.

En los años noventa, en sintonía con los principios fundacionales de la Escuela de Diseño, en la Facultad se ofertan dos nuevas carreras: Tecnología en Restauración y Conservación, y luego de unos años, la licenciatura en Gestión del Patrimonio Cultural, ambas con la clara intención de incidir responsablemente en la recuperación, valoración, conservación y proyección del patrimonio. Sin duda, el eje cultural marcaba una «manera de ser» de esta Facultad y el quehacer de los profesionales vinculados al Diseño, el arte y la cultura.

Nuevos diálogos entre cultura y patrimonio (y nuevas carreras)

En el escenario del cambio de siglo, transcurridos dieciséis años de haber propuesto un plan curricular que sentó las bases para el origen del Diseño como profesión en Ecuador consolidándose con matices diversos en las distintas ciudades del país, la Facultad de Diseño enfrentó el desafío de proponer especialidades y lo hizo fundamentándose en el desempeño profesional, tanto en emprendimientos como en la empleabilidad de los graduados en campos específicos del Diseño, así como una realidad productiva y tecnológica en constante cambio que exigía mayor especialización.

Las bases del Diseño con relación a la artesanía se reconocían en la nueva propuesta académica: Diseño Gráfico, Diseño de Objetos, Diseño Textil e Indumentaria y, unos años más tarde, Diseño de Interiores; sin embargo, se proponían otras reflexiones y relaciones con el contexto. Era evidente que la relación diseño-artesanía y la problematización sobre cultura y patrimonio empezaban a nombrarse de otra manera, se trataba de una propuesta que buscaba el fortalecimiento del Diseño en una sociedad que mostraba signos de cambio.

En los documentos de declaratoria de la nueva propuesta curricular se notaba un marcado interés por mantener la ideología fundacional, pues se menciona la identidad cultural así como los procesos productivos artesanales, pero se hace referencia a otros aspectos en el campo productivo.

El estudio y conocimiento de nuestra cultura permitirá formar diseñadores más comprometidos con el medio y conocedores del contexto con una clara identidad. El conocimiento de tecnologías, tanto artesanales como industriales, refleja la realidad de un medio productivo que reclama aportes a la artesanía con proyecciones a una creciente industria local. Al mercadeo (*marketing*) lo entendemos como herramienta fundamental para acercarnos más al contexto, tanto para conocerlo como para dar respuestas eficaces a las necesidades en una sociedad en donde los temas sociales y ecológicos tienen cada vez más importancia. (Facultad de Diseño, Reforma curricular, 2001 p. 3)

En el nuevo plan curricular permanecen asignaturas como Antropología, huella del pensum inicial, y prácticas en los talleres (artesanales). A nivel microcurricular se abordan problemáticas referentes al diseño y procesos de construcción de identidad, pues los ejercicios en taller conservan esa mirada.

Resulta interesante revisar el microcurrículo que se desprende de esta propuesta y evidenciar que la huella está latente; se plantean varias innovaciones en el desarrollo curricular: en reemplazo de Antropología 1 y 2 se proponen dos asignaturas: Antropología Cultural y Problemática de la Identidad, un desdoblamiento que da cuenta de la intención de mantener abierta la reflexión sobre el eje cultural local; mientras que la cátedra de Diseño y Contexto incluía en su sílabo reflexiones y discusiones sobre las relaciones entre la problemática artesanal y la tecnológica, así como las relaciones entre la producción material y el ambiente natural. Se incorpora también la discusión sobre la injerencia del diseño en la problemática social de inclusión-exclusión

D

con relación a las minorías; una clara preocupación por el rol del diseñador en la transformación social e inserción cultural. Para formar profesionales éticos, conocedores de la cultura y comprometidos con el contexto, los profesores responsables de la reforma curricular reiteran la intención de reflexionar sobre lo que significa ser diseñador en Latinoamérica. En las carreras de Diseño Textil y Diseño de Objetos, la huella de lo patrimonial estuvo siempre vigente en los procesos investigativos, de taller, de vinculación y de graduación.

En el caso de Diseño Gráfico, la mención de procesos artesanales es menos evidente; no obstante, se mantiene el rasgo cultural y de conexión con el contexto, no como modo productivo sino simbólico.

Para Diseño de Interiores existe un especial interés en la conceptualización de la carrera y las referencias al contexto, la cultura, la identidad y los modos productivos, pues en las premisas de la carrera está el formar un profesional del interiorismo que conozca la cultura y que sea capaz de resignificar el espacio con especial interés en el amplio conocimiento sobre el patrimonio y las posibilidades de intervención, considerando que Cuenca había sido declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad y era un referente muy importante.

En el año 2007 se oferta la primera maestría en Diseño en la Universidad del Azuay. Los objetivos y propósitos de este programa de posgrado ponen en evidencia una fuerte identificación con la cultura regional y la búsqueda de inserción en la sociedad de un profesional con pensamiento crítico y que comprenda los procesos de cambio en el estado del conocimiento y sus consecuencias en la cultura y la profesión.

A los 25 años de la fundación de la Escuela de Diseño, en la Facultad se funda la Escuela de Arquitectura, que marcaría un momento importante de consolidación y ampliación de oferta curricular. Esta joven carrera, que ha puesto énfasis especial en el proyecto

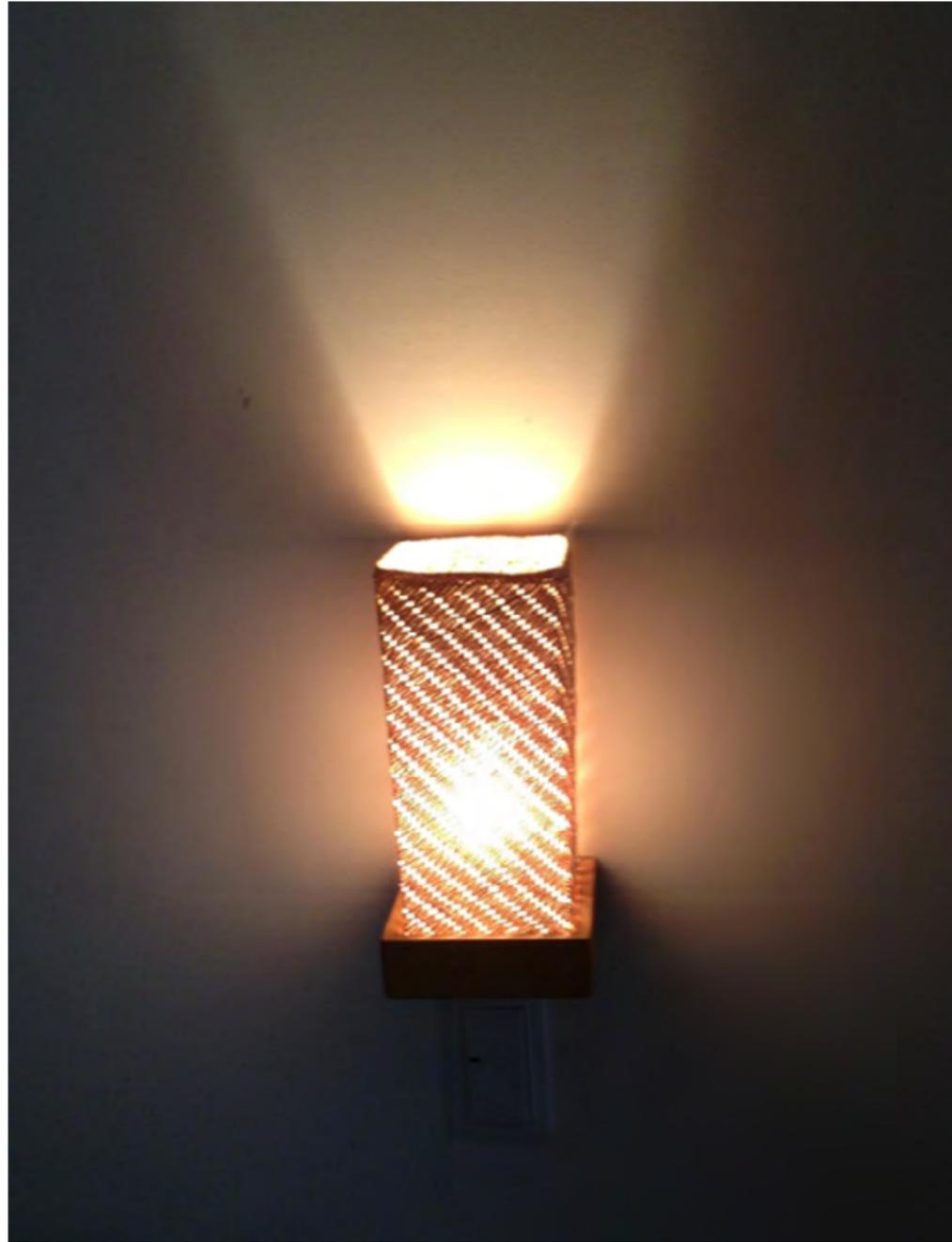
arquitectónico, reflexiona continuamente sobre los procesos culturales y la problemática del patrimonio en el quehacer de la arquitectura mediante proyectos de clase, talleres, trabajos de graduación e investigación de profesores.

Diseño, cultura, patrimonio: una relación sostenida

En este recorrido de cuatro décadas, la relación del diseño con la cultura que propuso la Facultad de Diseño en Cuenca ha transitado diversos caminos de significación y se ha transformado en el espacio académico productivo de la región. Hemos visto, a través de las diferentes propuestas curriculares, la latencia en poner en valor nuestra cultura y patrimonio, pero se evidencian signos de cambio a través de procesos de innovación que advierten la nueva realidad contemporánea, de la necesidad de repensar la relación diseño-cultura-artesanía-patrimonio. Por otro lado, la estética latinoamericana mantiene la mirada posicionada en el origen, pero ya no busca el valor en la réplica o la imitación iterativa de referentes patrimoniales sino su resignificación en la comprensión de que la construcción cultural de cada época es una relación sincrónica que denota modos de pensar y las circunstancias del entorno y las emergencias significativas que se incorporan transformando el proceso continuo de la cultura.

Una de las maneras de ver el diseño en la problemática cultural es, sin duda, la que refiere a la identidad. Más allá de las posiciones antagónicas global-local, asumimos la interacción como una dinámica vincular, considerando la relación natural-artificial en términos de una nueva *ecología de lo artificial*; esto implica superar el condicionamiento que ejercían las técnicas y materiales de la artesanía sobre el diseño; los saberes técnico-instrumentales se involucran hoy en la ética sociocultural, buscando respuestas a los graves conflictos ecológicos.

Una preocupación de la cultura es la conservación del patrimonio en cuanto valoración histórica, y otra es la comprensión del estado de conocimiento que,



Lámpara de madera y paja toquilla. Diseño: Genoveva Malo y Julia Tamayo (Proyecto Signum), con la colaboración de estudiantes y artesanas de la Asociación María Auxiliadora, Sigsig, 2002

D

actualmente, refiere a una dinámica de *construcción de identidad*; se trata de una movilidad interactiva que afecta el aspecto excluyente de la pertenencia cultural.

En su primer momento, con su carrera inaugural, la Facultad de Diseño asumió una noción tradicional de identidad; en el segundo momento se da una transformación con el cambio de siglo, y la Facultad asume la problemática de identidad cultural como *construcción cultural conectiva*.

Cuando la carrera de Diseño inició en Cuenca, el rescate cultural de referentes propios se traducía en los significados. Los procesos de rediseño, recuperación, uso y revitalización de simbología, materiales y procesos productivos vinculados con la tradición, marcaron las bases éticas que interpretamos hoy en las producciones estéticas de ese momento. Sin embargo, la reivindicación de la cultura e historia regional no podía mantenerse en la repetición y ensimismamiento con respecto a un patrimonio que se constituye en herencia cultural. Es así como los estudios académicos de la época se orientaban a la búsqueda de salidas o aperturas, manteniendo las referencias.

El diseño contemporáneo y las nuevas carreras de diseño de la Facultad dan cuenta de un presente en sintonía con un nuevo espíritu de tiempo y lugar. Se construye en la cultura otro concepto respecto de la identidad, que ya no remite a la exclusividad del pasado como lo genuino, en términos de pertenencia cultural. El diseño se involucra en el problema ético de la identidad, es un movilizador activo en la dinámica cultural.

Referencia

- Universidad del Azuay (2001). *Reforma curricular de la Facultad de Diseño*.

* **Genoveva Malo Toral**. Diseñadora, doctora en Diseño por la Universidad de Palermo (Buenos Aires). Profesora e investigadora de la Universidad del Azuay, ha sido coordinadora de carreras, subdecano y decano de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte. En 1998 participó en la primera investigación sobre artesanía de la OEA-CIDAP. Actualmente es Vicerrectora Académica de la Universidad del Azuay

M/A

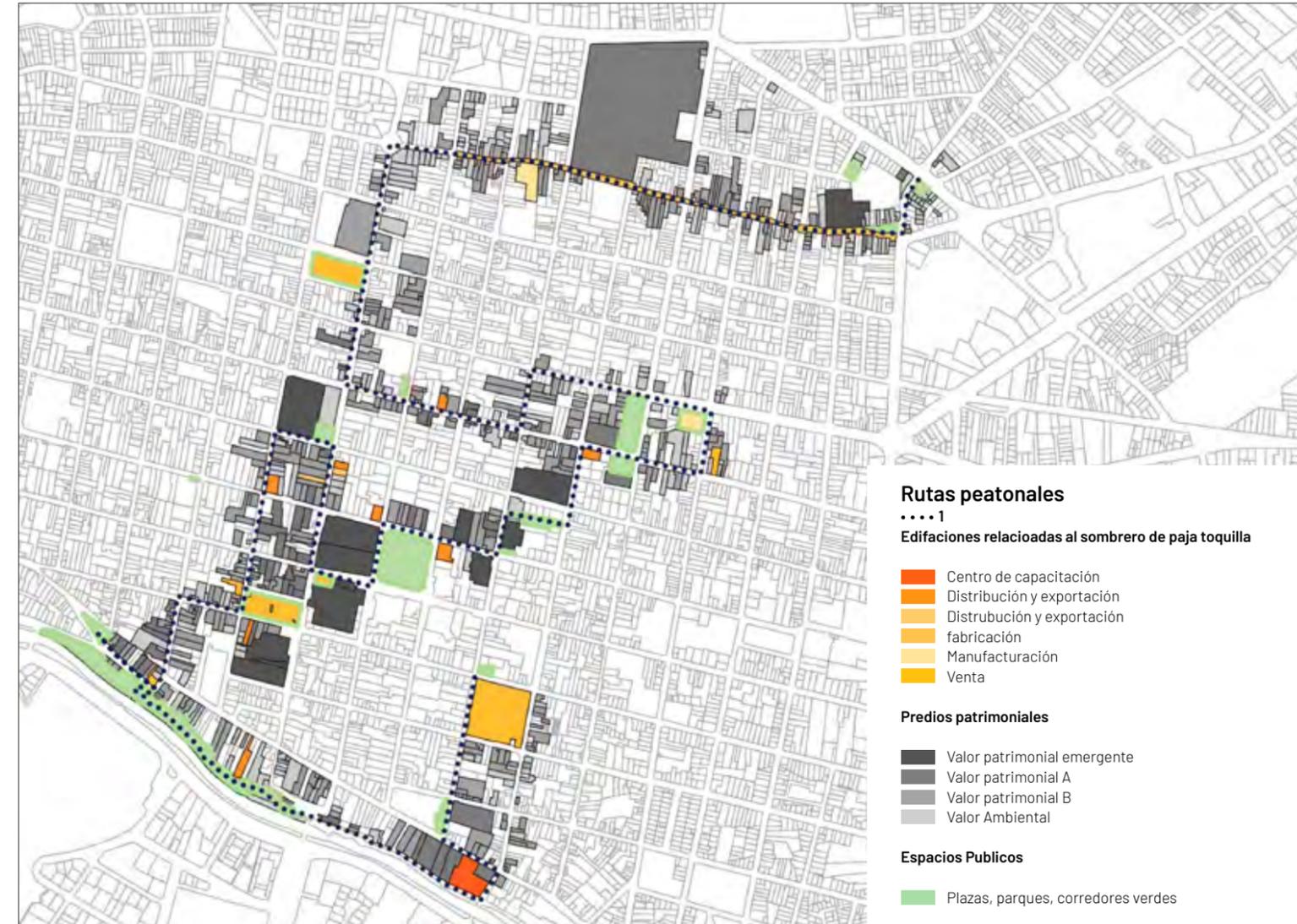
EL MAPA Y EL TERRITORIO / INSTITUTO DE ESTUDIOS DE RÉGIMEN SECCIONAL DEL ECUADOR (IERSE)

LA RUTA DEL SOMBRERO DE PAJA TOQUILLA

Omar Andrés Delgado Pinos y
Karolin Elizalde Aveiga*

La ciudad de Cuenca (Ecuador) es conocida por su excepcional arquitectura y su notable producción artesanal, destacando el sombrero de paja toquilla, un símbolo cultural reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Sin embargo, con el paso del tiempo, este producto ha ido perdiendo importancia en la sociedad y se ha subestimado su relevancia como tradición ancestral de la ciudad y su profunda relación con las edificaciones patrimoniales del Centro Histórico.

Es de suma importancia educar sobre el patrimonio material e inmaterial, un proceso que enfatiza las percepciones y valores de la comunidad. No obstante, la manera en que se ha difundido la información sobre el patrimonio en Cuenca ha sido bastante tradicional, lo que ha hecho que el acceso a estos recursos sea menos atractivo, sobre todo para los jóvenes inmersos en un mundo digital. Por eso, es importante considerar nue-



Propuesta para la ruta del sombrero de paja toquilla, 2024

M/A



Modelo de tramo de la ruta del sombrero visto en realidad aumentada, 2024

vas técnicas de documentación y difusión del patrimonio, como la fotogrametría, que ha sido útil para crear modelos 3D digitales de edificaciones patrimoniales con altos niveles de detalle y precisión.

El objetivo del proyecto «Ruta histórica del sombrero de paja toquilla» es revitalizar la memoria colectiva, conectando el patrimonio de Cuenca, promoviendo

su difusión, valoración y conservación. Para proponer dicha ruta, se realizó un minucioso proceso de identificación de edificaciones y espacios públicos relacionados con la fabricación, venta, exhibición y capacitación artesanal del sombrero de paja toquilla. Este proceso incluyó el uso de varias fuentes bibliográficas, así como visitas a museos y entrevistas con expertos.

La ruta se diseñó tomando en cuenta cuatro aspectos esenciales: la ubicación de los edificios que fabrican, venden, exhiben o capacitan a personas para el tejido del sombrero de paja toquilla, el valor patrimonial de estos, la facilidad de caminar entre ellos y la inclusión de espacios públicos en donde se comercializan dichos sombreros. Así, se definieron tramos que permiten un recorrido accesible y enriquecedor, fomentando la difusión y promoviendo el patrimonio cultural de Cuenca.

La ruta del sombrero de paja toquilla desarrollada en conjunto con expertos en turismo e historia tiene gran potencial para ser impulsada por la Municipalidad. Esto con la intención principal de educar a la comunidad local y que, a su vez, la promueva para la atracción de visitantes nacionales e internacionales.

Tras definir el recorrido de la ruta, se decidió documentarlo, modelarlo y difundirlo. Usando fotogrametría, se crearon modelos 3D precisos de las edificaciones patrimoniales existentes en la ruta, destacando su importancia en la historia del sombrero; estos modelos fueron llevados a tecnologías innovadoras como la realidad aumentada con el fin de difundir la memoria del sombrero a las nuevas generaciones, inmersas en la era digital.

* **Omar Andrés Delgado Pinos.** Arquitecto y magister en Arquitectura por la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte de la Universidad del Azuay. Actualmente es docente en la misma Facultad e investigador en la línea de documentación patrimonial del Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador (IERSE).

* **Karolin Elizalde Aveiga.** Arquitecta graduada en 2022 por la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Actualmente su trabajo se centra en el desarrollo de proyectos urbanos relacionados con el territorio, área en la que colabora dentro de la Universidad del Azuay.

M/A

LA ESFERA SENSIBLE / MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS

CUENCA: PATRIMONIO CULTURAL MÁS ALLÁ DE LO TANGIBLE

Diego Chuquiguanga*

Cuando la UNESCO otorgó a Cuenca el estatus de Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1999, reconoció la excepcional conservación de su Centro Histórico, donde los majestuosos edificios coloniales, las pintorescas plazas y las calles empedradas cuentan una historia de siglos de mestizaje cultural. Sin embargo, este reconocimiento no alcanzó a cubrir el valioso patrimonio intangible que también define a la ciudad, salvo por el tejido tradicional del sombrero de paja toquilla, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial en 2012. A pesar de este reconocimiento limitado, las festividades religiosas, las danzas y los personajes emblemáticos que constituyen la esencia de la tradición cuencana no han sido formalmente reconocidos como patrimonio intangible, aunque son estos elementos los que verdaderamente conservan la identidad de un pueblo.

Es esencial entender que las tradiciones y festividades de Cuenca y de otros pueblos no deben ser vistas solo como eventos aislados o actos ceremoniales que ocurren esporádicamente. Cada una de estas manifestaciones culturales es fruto de un proceso histórico de transmisión y adaptación que refleja la profunda



Baile de la Chola Cuencana, Grupo de Danzas Tradicionales de la Universidad del Azuay. Foto: Departamento de Comunicación UDA

M/A

conexión entre la comunidad y su herencia cultural. La riqueza de estas prácticas no radica únicamente en su ejecución, sino en el continuo proceso de transmisión y en la vivencia diaria de sus participantes. Las festividades y tradiciones integran el tejido social y cultural de la ciudad, y su valor reside tanto en su capacidad para unir a las personas como en su función de guardianas de la memoria colectiva. El enfoque en el patrimonio intangible debe ir más allá de reconocer solo las prácticas visibles, debe valorar el contexto en el que estas prácticas se desarrollan y se perpetúan, reconociendo el papel vital de los actores comunitarios en la preservación y fortalecimiento de la identidad cultural local, mediante la danza, las fiestas populares, etcétera.

La herencia cultural de Cuenca florece a través de la danza, manifestada en las vibrantes fiestas parroquiales y en las celebraciones del centro de la ciudad, donde se evidencia la continuidad de costumbres ancestrales con profundas raíces rituales. Para los pueblos originarios, la danza no era un simple baile, sino un acto ritual sagrado dedicado a deidades como el sol (Tayta Inti) o la tierra (Pacha Mama). No obstante, estas danzas rituales fueron vistas por la Iglesia católica como prácticas paganas y se intentó su abolición. Ante la represión, estas expresiones rituales buscaron sobrevivir adaptando su eje a las deidades católicas y transformando sus rituales para integrarse a las festividades religiosas impuestas.

La ritualidad se reconfiguró permeándose de símbolos y figuras que se adaptaban a las nuevas creencias religiosas, como santos y vírgenes. Figuras como el prioste y la priosta se convirtieron en el eje fundamental de las celebraciones, pues son quienes dirigen la festividad y eligen a los personajes característicos como las platilleras, maceteras, floreras y fruteras. Paulino Pañi —miembro de la agrupación Danzas Tradicionales de la Universidad del Azuay—, en su investigación en la comunidad Polola del Valle señala que «la elección de estos personajes es una tradición que recae en la priosta de la festividad. En un gesto cargado de simbolismo, la priosta visita las casas de las mujeres más representativas de la comunidad, llevando

un presente, e invita, entre charlas y brindis, a formar parte de este selecto grupo».

Este proceso ritual de selección y participación se plasma claramente en la Fiesta de la Virgen del Carmen, en Tarqui, donde las floreras —que llevan ramos coloridos— y las maceteras —que portan grandes macetas adornadas con papel plata— forman la Corte de Honor que, en palabras de Édison Nivicela —miembro de la comunidad universitaria y de la comunidad de Tarqui—, «escortan a la Virgen por calles y caminos, generalmente en grupos de diez parejas y, una vez llegados al lugar donde se celebra al santo, danzan en honor a la deidad con música de banda de pueblo».

Es en la danza y las fiestas populares donde la preservación de las tradiciones recae con mayor fuerza en quienes la ejercen de manera fehaciente y quienes la reproducen a manera de espectáculo, ya sean líderes comunitarios o directores e integrantes de grupos de danza tradicional y folklórica. Dichos directores realizan un trabajo fundamental, pues su labor va más allá de la simple representación escénica, implica un compromiso con la autenticidad y la fidelidad a las celebraciones originales, respetando personajes, vestimenta, pasos y música; elementos cargados del simbolismo propio de cada festividad que se irá transmitiendo a sus alumnos. Aunque las representaciones, a menudo, duran solo unos minutos, logran capturar la esencia de la tradición, funcionando como verdaderas máquinas del tiempo que nos transportan a momentos históricos y culturales específicos. Estas agrupaciones no solo recrean danzas o vestuarios, sino que se convierten en guardianas y transmisoras de la memoria colectiva y la identidad cultural, manteniendo así un legado vivo frente a la modernidad y la globalización.

Dentro de estas representaciones se evidencia la labor crucial que desempeña la mujer dentro de la sociedad; una clara muestra de ello es la figura de la chola cuencana, símbolo de Cuenca, quien se constituye como la encarnación viva de esta identidad cultural. La chola cuencana es una mujer arquetípica



Elección de la Chola Cuencana, Paccha, 2024. Foto: Prefectura del Azuay

M/A



Platilleras de la Virgen de la Nube, 2019. Foto: Diego Chuquiguanga

ligada al trabajo, fruto de la fusión de sangre española e indígena, que reúne el punto más álgido de la cultura hispanocolonial e indígena, tanto de la ciudad como del campo. Ella simboliza la fertilidad y enaltece las cualidades del paisaje. En su trabajo de titulación, Julia Tenesaca Castillo (2016) citando a Arteaga (2002) y a Ramírez Salcedo (2013), señala:

...cuentan que en Cuenca la presencia de la Chola ha sido considerada desde dos perspectivas: como parte de la vida cotidiana y como un símbolo representativo de la ciudad. Lo que fortaleció a este personaje fue el trabajo diario de la mujer cuencana, tanto en el ámbito rural como urbano; sus actividades han sido fundamentales para consolidarse como la figura representativa de Cuenca. (p. 12)

Su traje compuesto por una blusa, pollera, sombrero y chal está cargado de historia y significado, pues su elaboración implica un conjunto de saberes que se han transmitido entre generaciones de artesanas. Cada una de estas prendas no solo refleja la identidad de la mujer local, sino que muestra, a través de sus bordados y detalles, la parroquia a la que pertenece, convirtiéndose en un símbolo de orgullo comunitario.

Esta importancia se ve reflejada en la elección de la chola cuencana, donde las parroquias pertenecientes a Cuenca ostentan a su cholita electa, una distinción

que celebra la máxima expresión de esta tradición cultural. En estas elecciones se realizan representaciones escénicas que, a través de la danza y la mímica, recrean y celebran las costumbres parroquiales, evidenciando cómo el traje típico y la danza se entrelazan para mantener viva la cultura local.

El patrimonio cultural de Cuenca no se limita a sus edificios coloniales o a su Centro Histórico, se extiende profundamente en las prácticas y tradiciones que sus habitantes han preservado a lo largo de los siglos; este patrimonio intangible es lo que le da identidad a Cuenca. Sus festividades cargadas de simbolismos, sus bailes típicos que transmiten las vivencias diarias de un pueblo, y sus figuras emblemáticas, representan la verdadera esencia cultural de nuestra ciudad. No es sino través de la danza y los líderes comunitarios que estas tradiciones se mantienen y se mantendrán vivas, conectando el pasado con el presente y transmitiendo un legado invaluable a las futuras generaciones. Agrupaciones dancísticas y comunidades, con su dedicación y esfuerzo, no solo representan estas prácticas culturales, sino que actúan como custodios de la memoria colectiva, renovando continuamente un sentido de pertenencia y comunidad. Es vital reconocer y apoyar prácticas culturales, pues su trabajo garantiza que las tradiciones cuencanas locales sigan siendo fuente de identidad y orgullo para todos.

Referencia

- Tenesaca Castillo, J. P. (2016). *La chola cuencana. Permanencia de manifestaciones culturales en Cuenca*. Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca.

* **Diego Chuquiguanga**. Director e investigador, coreógrafo, bailarín y actor cuencano; licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Cuenca. Inicia su carrera artística en 2012 dentro de agrupaciones de danza tradicional, donde se desempeña como bailarín e investigador de las expresiones dancísticas del país. Actualmente desarrolla sus labores artístico-culturales como director del Grupo de Danzas Tradicionales de la Universidad del Azuay.



«LA CASA EDITORA ES DE NUESTROS MEJORES PUENTES CON LA SOCIEDAD»

[DIÁLOGO CON
TOA TRIPALDI,
DIRECTORA
DE LA CASA
EDITORIA-UDA]

*Jueves 7 de noviembre, 12:00,
Biblioteca Hernán Malo, Universidad del Azuay*

Hace veinte años, el 14 de octubre de 2004, la Universidad del Azuay obtuvo el primer ISBN para el libro *Psicología forense* de Agustín Cueva. Con la obtención de este código se iniciaron oficialmente los procesos editoriales de la UDA. Sin embargo, no fue hasta 2017, bajo el rectorado de Francisco Salgado, cuando nuestras publicaciones encontraron un lugar propio: la Casa Editora. Para celebrar este aniversario se organizó una exposición con todas las publicaciones realizadas en la institución, algunas de ellas reliquias de la primera época cuyos diseños sencillos, casi artesanales, conmueven y aleccionan en la era del InDesign, hasta las sofisticadas y numerosas ediciones recientes. Una prehistoria y una historia de publicaciones que es ya parte importante de la cultura local y nacional. Concluido el acto nos sentamos a conversar con Toa Tripaldi, quien dirige con mano maestra la gran orquesta de la Casa Editora.



Conversando en la Biblioteca Hernán Malo. Foto: Andersson Sanmartín

E

TOA EN MICRO

Toa Tripaldi Proaño es diseñadora por la Universidad del Azuay, donde hizo su maestría en Diseño y su diplomado en Marketing. Es doctora en Diseño por la Universidad de Palermo (Argentina). Ha ejercido diversos cargos dentro de la Universidad del Azuay, como Coordinadora de Investigación en Diseño, miembro de la Junta Académica de Diseño Gráfico y Arte Teatral, miembro del Consejo de Facultad y directora de Comunicación y Publicaciones. Es profesora de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte desde 2003, donde imparte las cátedras de Diseño Gráfico, Manejo de imagen y publicidad, Teoría, historia y epistemología del diseño y la investigación. Dirige el Grupo de Investigación en Teoría, Historia y Epistemología del Diseño, desde el cual ha publicado algunos libros y artículos. Es directora del programa de Maestría en Publicidad y directora de la Casa Editora de la UDA.

CO: Antes de entrar en el tema de la Casa Editora, me parece interesante hacer un pequeño recuento de tu relación con la Universidad del Azuay desde tu época estudiantil. ¿Cómo fue esa etapa de formación?, ¿qué significó para ti?, ¿qué recuerdos especiales conservas?

TT: Mi relación con la UDA empieza antes de la etapa estudiantil porque mis padres siempre fueron parte de la UDA. Desde que tenía 7 años y vine a vivir a Cuenca, pasé gran parte de mi tiempo aquí con mis papás, así que esta fue mi segunda casa. Entonces sí, fue una relación desde chiquita, de cariño, además. Luego estudiamos aquí con mi hermana. Yo me decidí por Diseño porque la Facultad de Diseño de la UDA siempre fue muy importante a nivel nacional. Creo que fui una estudiante muy activa, proponía actividades a los decanos, entraba a hablar con ellos, hacía exposiciones, me movía mucho, aunque nunca me involucré en el tema político.

CO: ¿Y qué profesores, qué materias crees que fueron determinantes para definir tu sensibilidad, para reafirmar tu interés por el diseño? ¿Qué momentos consideras especialmente sobresalientes?

TT: Había una materia que se llamaba Taller Experimental, que es lo que me hizo sentir que estaba en el lugar correcto. Se trataba de experimentar con materiales, de hacer cosas de modo muy libre, era un espacio de encuentro con uno mismo. Recuerdo el taller que tuve con Leonardo Bustos, que nos dio unas bases súper sólidas del diseño, y hasta ahora, cuando yo doy Taller, lo hago exactamente como él lo impartía entonces. Luego, ya en el proceso, tuve clases de Diseño Gráfico con Guido Álvarez, aquí pudimos experimentar con muchos soportes —sobre todo con la parte creativa—, esto marcó mi elección por esa área del diseño, porque antes aprendíamos diseño de objetos, textiles y gráfico.

CO: ¿Cuáles son las materias que dictas? ¿Cuáles son tus expectativas en la docencia? ¿Qué esperas de tus alumnos?

TT: Empecé dando materias teóricas y he ido desarrollando nuevas técnicas para impartir Teoría, Epistemología, Historia. Soy parte de un grupo de investigaciones donde estudiamos esas materias, pero también me encargo de varios talleres de diseño de marca y publicidad. Busco contagiar a mis alumnos la pasión que yo tengo por el diseño, pues a pesar de que ahora ya no diseño mucho, sigue pasándome que veo diseño y me enamoro. Ayer, por ejemplo, fui a una muestra de carteles, veía y me decía «yo pondría esto en mi casa y no cuadros». Eso primero, pero también me interesa mostrarles que es una carrera que tiene gran responsabilidad social, pues no se trata solamente de realizar objetos o productos visuales, sino que a través de ellos se puede cambiar la sociedad y, por supuesto, ser profesionales solventes. En ese sentido, tuve la suerte de formarme también en Marketing y de tener otras experiencias que me permiten ir relacionando conocimientos que son necesarios para el diseño y que no siempre constan en las mallas académicas.

CO: Antes de entrar de lleno en el tema casa editorial, quisiera preguntarte un poco sobre tu doctorado en la Universidad de Buenos Aires. Más allá del tema académico, que asumo debió haber sido estupendo teniendo en cuenta la calidad de la educación en Argentina, ¿qué

significó para ti la experiencia de vivir en Buenos Aires, aunque sea momentáneamente, y habitar esa ciudad?

TT: Sin duda la calidad de la educación en Argentina es indiscutible, pero esa experiencia me sirvió también para reafirmar nuestra calidad, o sea, yo fui allá con un poco de miedo y salí diciendo «no estamos tan mal». Sí podemos, sí sabemos y, de hecho, incluso hemos logrado el respeto de ellos por lo que hacemos, por lo que pensamos, por las ideas que llevamos.

CO: Es en 2017, durante el primer rectorado de Francisco Salgado, que se crea formalmente la Casa Editora, y se te encarga a ti la dirección. ¿Cómo se estableció la Casa?

TT: Es una historia una poco larga. Antes de que Paco sea rector, yo era coordinadora de investigación en Diseño, y trabajaba con Jacinto Guillén, que era el Decano de Investigaciones. Yo le decía a Jacinto que no hay investigación que sirva, si no se difunde. Allí surgió la idea de crear la revista *DAYA* [siglas de Diseño, Arte y Arquitectura], pero no sabíamos cómo hacer, entonces empezamos pasito a pasito. Con Geovanny Delgado, María del Carmen Trelles, entre otros, recopilamos varios artículos y sacamos un primer libro que fue la semilla de la revista; para ello organizamos un curso de escritura académica dictado por Guillermo Cordero y Leopoldo Rodas, dirigido a profesores que querían escribir; como trabajo final para aprobar el curso tenían que presentar un artículo para ese libro. Ahí se produjeron los artículos para la primera publicación de *DAYA*.

CO: ¿Antes de que se llame *DAYA*?

TT: Antes de que se llame *DAYA*. Tanto el decano de ese momento, que era Fabián Landívar, como Jacinto, me dieron la posibilidad para hacer esto. Después de un segundo libro, Paco gana las elecciones. Paco me conocía desde chiquita por mis papis; cuando lanza su candidatura al rectorado, me involucro en el diseño de la campaña; y al ganar, me encarga el Departamento de Comunicación y Publicaciones. Así nace la Casa Editora, conjuntamente con el Departamento de Comunicación.

Cinco años después se independiza de Comunicación y Paquito me confía la dirección. Cristian Alvarracín fue nombrado director del Departamento de Comunicación.

CO: Aunque todas las publicaciones, tanto libros como revistas, tienen sus propios responsables, autores, editores, etcétera, la articulación de todo pasa por ti; es decir, coordinar el trabajo de los revisores pares, de los correctores, el diseño, la impresión, el evento de presentación, armar un cronograma, con el apoyo, claro, de un pequeño equipo de oficina, muy eficiente por supuesto. En todo caso, es un trabajo no solo sostenido, sino efectuado a un ritmo vertiginoso, considerando que se produce un libro cada semana. Además tienes la docencia, combinas varias actividades académicas, tutorías de tesis y más. ¿Cómo vives interiormente ese día a día?

TT: Espero no colapsar algún día [risas]. A ver... creo que tengo la virtud de organizarme súper bien. No te puedo decir ni siquiera cómo porque cuando me conocen bien, me dicen «pero vos has sido tan desorganizada en tu vida». Si entras a mi compu encuentras un desorden absoluto, pero creo que logro organizar bien mi mente. No sufro de problemas como falta de sueño, estrés o ansiedad, lo que permite que mi mente todavía siga organizada, porque, en realidad, tengo todo clarísimo en mi mente y, además, no dejo nada para después. Si llega un email y se trata solamente de reenviar, aunque esté almorzando reenvió enseguida y me libero. Me gusta el ritmo de la Casa Editora, porque, aunque producimos mucho, contar con un buen equipo de trabajo que tiene responsabilidades precisas y cumple sus tareas me permite tener mayor control sobre los procesos y el día a día.

CO: Creo que también has sabido delegar tareas, quizá una de las claves está allí

TT: Justo ahí va la segunda parte, eso está un poco en mi interior y me permite tener una vida buena, sana en casa. A pesar de que, como tú dices, tengo un montón de actividades, en general, no llevo trabajo a casa, salvo gestionar algunos mails que son rápidos. Para mí es cla-

E

ve trabajar con gente en la que puedo confiar y realmente les doy mi confianza. Por ejemplo, cuando te doy un libro a ti y te encargo la edición, confío completamente en que va estar bien, igual con las tareas que encomiendo a Malú o a Viviana.

CO: Aunque las cifras hablan por sí solas: 373 libros publicados a la fecha, 450 autores, 6 líneas editoriales, 13 colecciones, 6 revistas indexadas, 2 revistas divulgativas... en principio no habría que pedir mucho más; sin embargo, no dejas de estar construyendo proyectos. ¿Qué planes tienes entre manos ahora? ¿Qué aspiras a que ocurra? ¿Por dónde ves el crecimiento de la Casa Editora?

TT: Ahora hay un proyecto en marcha que es la implementación de libros multimedia; ya tenemos la versión digital, pero el libro multimedia implica otro tipo de interactividad y experiencia lectora. Ya se está programando la app de lectura que nos va a permitir concretarlo. Así, los libros de la Casa Editora estarán disponibles en varios formatos: impreso, digital (el PDF clásico) y multimedia, que permitirá interacciones como la versión automática de audiolibro, la posibilidad de comentar en la página, entre otras.

CO: ¡Fantástico! ¿Ese formato aplicará para todos los libros?

TT: Sí, todos los libros van a tener los tres formatos. El PDF para descargar estará disponible en nuestro catálogo digital, y el multimedia en la app de lectura que se llama UDAbook, iya tiene nombre y todo! El plan es presentarla hasta mediados del próximo año. El libro con el que inauguraremos la app será uno sobre Inmunología, es un libro que tiene poquito texto porque se basa, sobre todo, en material audiovisual. Ese es el nuevo camino de la Casa Editora y este es un proyecto que se va a quedar de largo; de hecho, por eso la incorporación de más personas, como Diego Larriva y Fernando Yukitch a la Casa Editora. Este es un proyecto fuerte, que creo que le va a dar un nuevo aire a nuestro trabajo. Las revistas siempre están en el camino de indexarse,

y mi intención es darles un poco más de apoyo porque es como si hubieran caminado solas y mi aporte se ha limitado al plano operativo, pero mientras más vienen las indexaciones, las revistas tienen más requerimientos. Y, por supuesto, procurar la inclusión de nuestros libros en la mayor cantidad de espacios, tener más autores de relevancia, tratando, también, de tener mayor presencia a nivel nacional e internacional como editorial y como Universidad. Pero otro reto mío, personal, es que una vez que la Casa Editora está institucionalizada, posicionarla completamente en la comunidad universitaria; es decir, que se convierta en un espacio imprescindible para la Universidad, al margen de los cambios políticos, como ha ocurrido con el IERSE, que ya es parte de la UDA. Por ahora hemos tenido todo el apoyo y empuje de nuestro rector, que ve la Casa Editora como un espacio clave en nuestra comunidad, lo que conlleva, además, un financiamiento significativo.

CO: Creo que la importancia de la Casa Editora ha ido calando en la conciencia de la comunidad

TT: Sí, debe entrar en la memoria de la comunidad universitaria, hay que entender que la Universidad no sería la misma sin la Casa Editora; que la Casa Editora es uno de nuestros mejores puentes con la sociedad. Ese quizá sea mi mayor reto durante el tiempo que esté al frente, por eso también nos hemos propuesto todo este crecimiento, este interés en posicionarla.

CAMPUS NOSTRUM

ACILAS

GALERÍA IMPRESA / LA CAPTURA DEL INSTANTE

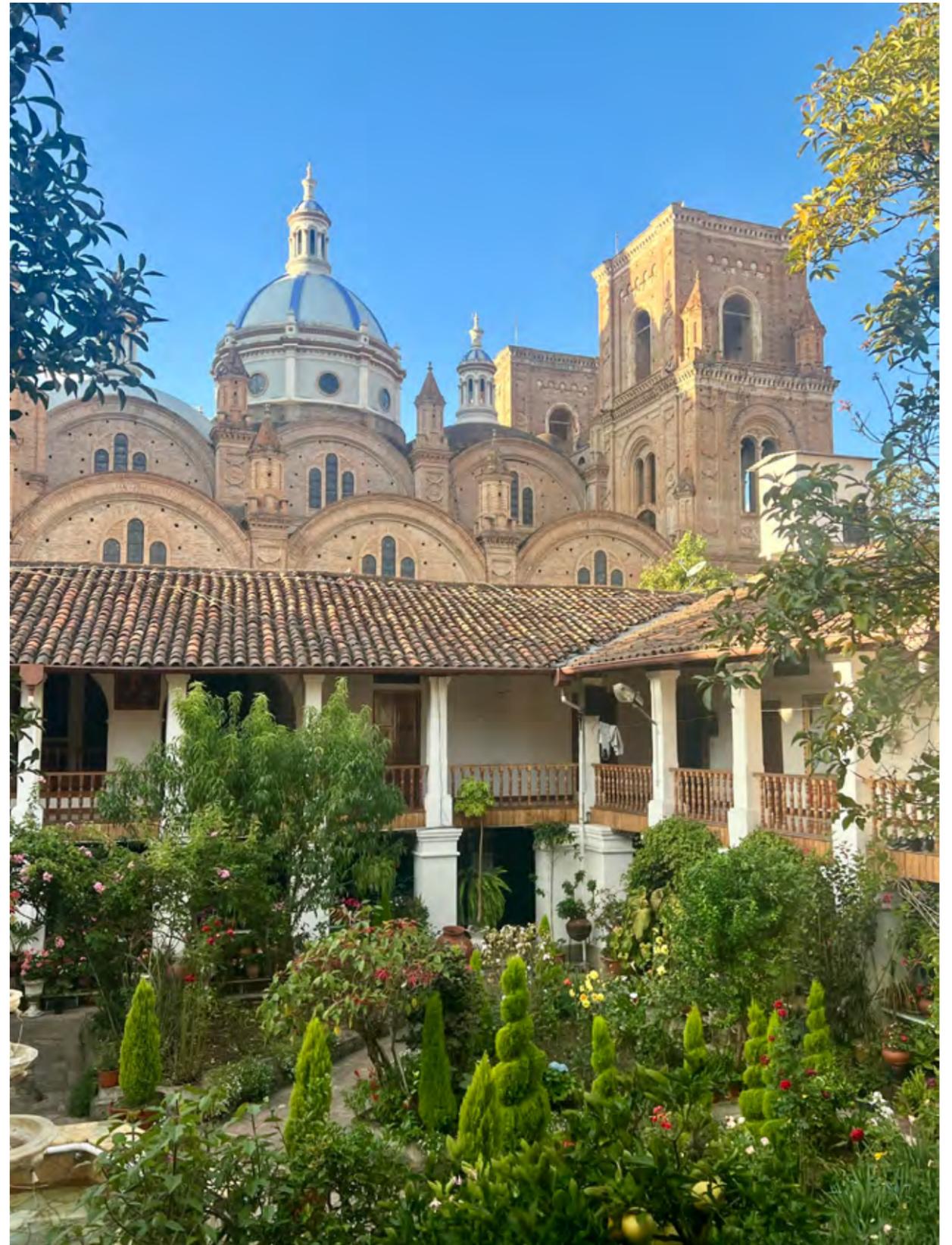
LOS PATRIMONIOS SECRETOS

Paúl Carrión*

Hace 25 años, la UNESCO declaró al Centro Histórico de Cuenca como "Patrimonio Cultural de la Humanidad". Esta edición de la Galería Impresa invitó a visitar los patrimonios personales, secretos.

El patrimonio de nuestra ciudad no solo está en sus plazas y calles adoquinadas, en sus iglesias y en su arquitectura, sino en las miradas y recuerdos de quienes la habitan; en sus aromas y sabores. Propusimos capturar en una fotografía lo que representa para cada quien el espíritu cuencano, aquel fragmento de la urbe que es parte de su memoria o de su vida cotidiana.

* **Paúl Carrión.** Ingeniero de Sistemas y Diseñador Gráfico por la Universidad del Azuay, magister en Diseño Multimedia, doctorante en la Universidad de Palermo. Desde 2012 ejerce la docencia en la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte de la UDA. Entre sus áreas de interés destacan la fotografía digital, la transformación tecnológica, la manipulación, la experimentación y la generación de la imagen visual.





El Vado, calle La Condamine.
Foto: Juan Ernesto González



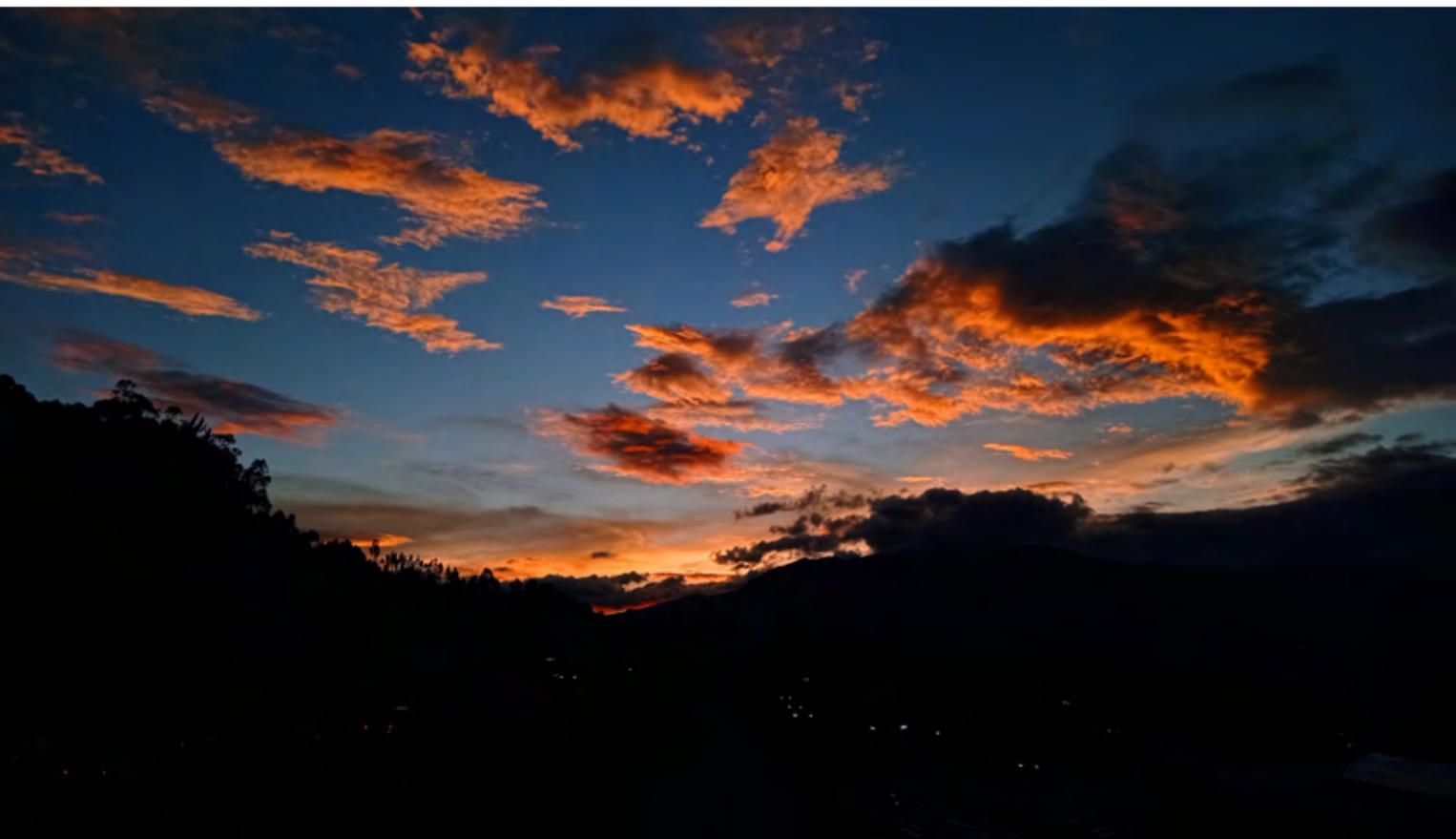
▲ Plazoleta de Santo Domingo. Foto: Lucía Méndez

► Dulces de Corpus. Foto: Luis Arpi





Fiesta de la Virgen del Carmen,
Plaza de las Flores. Foto: Carolina Vivar



▲ Atardecer cuencano. Foto: Fernando Córdova

► Nocturno de la Catedral. Foto: Paúl Esteban Crespo



ESTANTERÍA / LAS PUBLICACIONES DE LA UDA

Una de las misiones centrales de la Universidad del Azuay es formar personas con pensamiento crítico, comprometidas éticamente con la sociedad, capaces de aportar a la ciencia y al conocimiento para lograr un desarrollo integral de nuestro entorno. Nuestra visión está orientada hacia el desarrollo de la ciencia, el arte, la cultura, la investigación e innovación, con estándares nacionales e internacionales. Desde la Casa Editora promovemos y acompañamos el aprendizaje, la generación y transmisión del conocimiento a través de la edición, publicación y difusión de obras literarias, científicas, técnicas y humanísticas. A continuación presentamos todas las publicaciones correspondientes al último cuatrimestre.



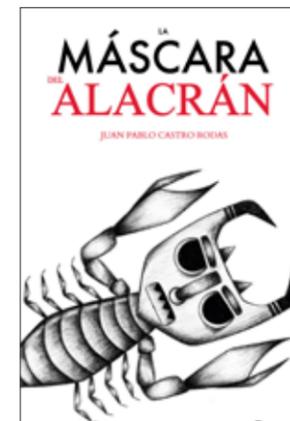
La posición del Ecuador en el mundo

Varios autores

Año: 2024

Páginas: 288

Descripción Este libro recopila estudios de Economía Política Internacional y ofrece un análisis exhaustivo de la inserción ecuatoriana en el sistema internacional. A través de contribuciones de expertos, aborda temas comerciales, sobre diplomacia económica, alianzas regionales y los desafíos geopolíticos.



La máscara del alacrán

Autor: Juan Pablo Castro Rodas

Año: 2024

Páginas: 174

Descripción: Con una escritura morosa, que se solaza en los pormenores físicos del paisaje o del cuerpo, en su afán por construir atmósferas vividas y extrañas, psicologías complejas y moralmente ambiguas, esta ficción de Juan Pablo Castro Rodas es un tributo a la novela negra y, particularmente, a uno de sus personajes capitales: el Philip Marlowe de Raymond Chandler. En esta historia plagada de guiños y alusiones literarias y culturales, incluso el objeto del delito es construido como una meticulosa cita a la pintura, es decir, como una obra de arte.



Atlas Arquitectura vernácula del Azuay y Cañar desde los años 70 y 80. Tomo I (Azuay)

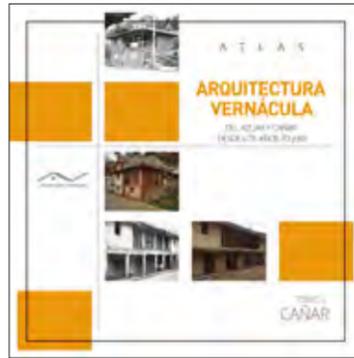
Autoras: Julia Tamayo, Genoveva Malo, Andrea Calle y Verónica Heras

Año: 2024

Páginas: 451

Descripción: Este atlas de la arquitectura vernácula del Azuay y Cañar busca reconocer, valorizar y analizar los atributos de la construcción local a través de una muestra gráfica de edificaciones, mapas de ubicación, detalles constructivos/expresivos y materiales, producto de la investigación de campo en las dos provincias realizada en 1978 y contrastada en 2016.





Atlas Arquitectura vernácula del Azuay y Cañar desde los años 70 y 80. Tomo II (Cañar)

Autoras: Julia Tamayo, Genoveva Malo, Andrea Calle y Verónica Heras

Año: 2024

Páginas: 297

Descripción: Este atlas busca reconocer, valorizar y analizar los atributos de la construcción local a través de una muestra gráfica de edificaciones, mapas de ubicación, detalles constructivos/expresivos y materiales, producto de la investigación de campo en las dos provincias realizada en 1978 y contrastada en 2016.



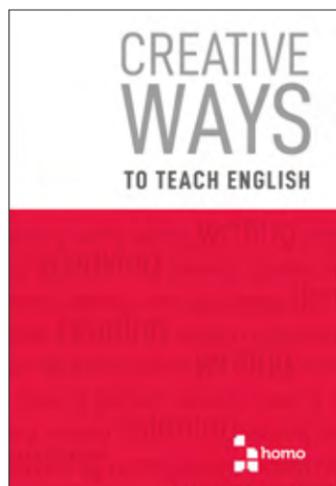
Pucará. Atlas cantonal

Varios autores

Año: 2024

Páginas: 146

Descripción: Este título forma parte de la serie de atlas cantonales de nuestra región, que la Universidad del Azuay pone a disposición de la sociedad con la aspiración de facilitar una visión sistémica del territorio desde diversas perspectivas que aporten a su conocimiento y apreciación.



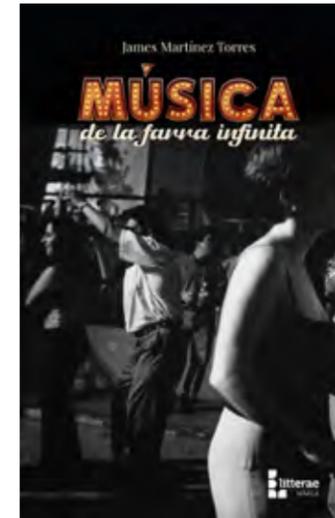
Creative ways to teach English

Autoras: Magali Arteaga, Grace Mogollón y María de Lourdes Moscoso

Año: 2024

Páginas: 117

Descripción: Las autoras de esta publicación buscan llenar el vacío en el compendio de estrategias didácticas que han sido aplicadas en el contexto ecuatoriano con resultados exitosos para que los docentes de Inglés puedan utilizarlas en los diferentes ambientes de aula del país. Dado que los procesos de enseñanza y aprendizaje del idioma implican no sólo el conocimiento del idioma, el libro ofrece un conjunto de estrategias dinámicas que pueden variar de un contexto a otro.



Música de la farra infinita

Autor: James Martínez Torres

Año: 2024

Páginas: 186

Descripción: Esta novela del poeta James Martínez es un *bildungsroman* tropical, el relato del aprendizaje vital de Andrés N. en una ciudad caótica y festiva, cartografiada como un mapa de intensidades: Guayaquil entre fines de los cincuenta y los agitados setenta, “pequeña urbe ardiendo bajo el sol entre la prehistoria y el progreso”. Una educación sentimental, erótica, literaria y política de inspiración autobiográfica, contada con pulso poético y con una actitud autorreflexiva, haciendo de la escritura misma uno de sus temas centrales.



Las cuatro esquinas

Autores: Patricio Palomeque, Jonnathan Mosquera y Cristóbal Zapata

Año: 2024

Páginas: 52

Descripción: *Las cuatro esquinas* es un cuarteto pictórico de gran formato que representa los cuatro puntos cardinales del parque Calderón realizado entre 2015 y 2023 por el artista Patricio Palomeque con la colaboración de Jonnathan Mosquera. A través de la pintura, en esta obra se encuentran dos importantes artistas cuencanos de procedencias y trayectorias distintas para repensar los imaginarios urbanos de la ciudad y la constelación de sentimientos individuales y sociales que producen sus formas. La instalación de este conjunto en los pasillos y en la terraza de la Facultad de Ciencia y Tecnología de la Universidad del Azuay propicia, a su vez, un sugerente diálogo con la arquitectura del lugar, y crea nuevas y sutiles conexiones con el campus y el paisaje cuencano.





El arte del cuidado ¿Cómo cuidar a las personas con discapacidad y a sus cuidadores?

Autores: Luci Matailo y Pedro Martínez

Año: 2024

Páginas: 140

Descripción: Este libro es una herramienta para construir una sociedad más inclusiva abordando la adaptación del entorno, las necesidades de higiene, el bienestar emocional, los aspectos sociales y la salud del cuidador. Destaca la importancia de la individualización del cuidado, la participación activa de la persona con discapacidad en la toma de decisiones y el trabajo en equipo.



Cuando los pájaros se fueron (de la serie De sueño en sueño)

Autora: Sara Vanégas Coveña

Ilustraciones: Edgar Reyes

Páginas: 111

Descripción: Recopilación de micropoemas con el característico minimalismo expresivo de la autora, influenciado pero el haikú japonés pero marcado por una complejidad psíquica y emocional que la emparenta con el surrealismo.



La taza de café (de la serie De sueño en sueño)

Autora: Sara Vanégas Coveña

Ilustraciones: Edgar Reyes

Páginas: 111

Descripción.- Este libro reúne una colección de microrrelatos inéditos. La autora incursiona una vez más en el género narrativo con las mismas características de sus textos poéticos: cuentos breves, concisos, cargados de misterio y poesía.



Campanarios ahogados (de la serie De sueño en sueño)

Autora: Sara Vanégas Coveña

Ilustraciones: Edgar Reyes

Páginas: 103

Descripción: Conjunto de poemas agrupados bajo dos motivos recurrentes en la autora: el desierto y el mar; cartografías de viaje donde las dunas y las flores de arena trazan las rutas de la playa y sus profundidades.



Sierpes de luz (de la serie De sueño en sueño)

Autora: Sara Vanégas Coveña

Ilustraciones: Edgar Reyes

Páginas: 89

Descripción: Textos líricos que evocan, representan o hacen alusión a animales reales o fantásticos. Toda gran colección debe tener un bestiario y *De sueño en sueño* no podía ser la excepción.



Ángel extraviado (de la serie De sueño en sueño)

Autora: Sara Vanégas Coveña

Ilustraciones: Edgar Reyes

Páginas: 89

Descripción: Este volumen compila poemas donde sus protagonistas son los ángeles y las catedrales. Para reforzar el componente espiritual, místico y simbólico, las ilustraciones de este volumen recuerdan las cartas del tarot.





Entre gris y pájaros (de la serie De sueño en sueño)

Autora: Sara Vanégas Coveña

Ilustraciones: Edgar Reyes

Páginas: 73

Descripción: En este poemario, Sara Vanegas recorre múltiples geografías, desde su natal Cuenca hasta los Pirineos, el Danubio, Múnich y París. Una cartografía personal acompañada con pinturas digitales de trazos impresionistas y regusto onírico.



Mi casa es un enjambre de alas (de la serie De sueño en sueño)

Autora: Sara Vanégas Coveña

Ilustraciones: Edgar Reyes

Páginas: 81

Descripción: La polifonía y diversidad temática de este poemario inspiró al ilustrador una maravillosa serie de collages de inspiración dadaísta.



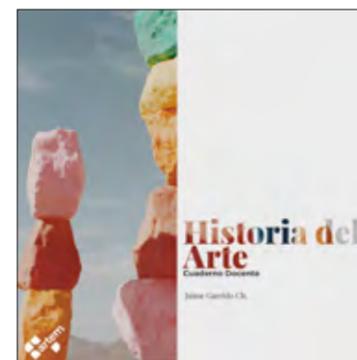
Tu mano es una flor (de la serie De sueño en sueño)

Autora: Sara Vanégas Coveña

Ilustraciones: Edgar Reyes

Páginas: 85

Descripción: En este volumen, cuyo tema central es el amor, los versos de Vanégas nos permiten acceder a lo más profundo del yo poético de la autora y mirar cara a cara a la ternura, la emoción y la fragilidad.



Historia del Arte: Cuaderno docente

Autor: Jaime Garrido Chauvin

Año: 2024

Páginas: 152

Descripción: Guía práctica y completa para la enseñanza de la Historia del Arte. Con una estructura clara y concisa, este recurso proporcionará las herramientas necesarias para diseñar clases dinámicas y significativas que conecten a los estudiantes con la rica historia del arte y su impacto en la sociedad.



Memorias del Simposio de Investigaciones 2023

Compiladora: Raffaella Ansaloni

Páginas: 106

Descripción: Este libro recoge los resúmenes de las conferencias magistrales, charlas informativas, presentaciones orales y posters expuestos durante estas jornadas académicas. Los trabajos fueron cuidadosamente seleccionados de acuerdo a su relevancia científica.



Turismo decimonónico

Compiladora: Narcisca Ullauri

Páginas: 96

Descripción: Este libro contiene material historiográfico y múltiples evidencias documentales que señalan que el turismo organizado es un fenómeno que tuvo sus inicios en el Ecuador en el siglo XIX, cuando los operadores turísticos de entonces promovían recorridos fluviales a nivel nacional e internacional y travesías por el interior del país tras la implementación del ferrocarril.





**Psicoeducación comunitaria "Aprendiendo Juntos":
Creciendo juntos 6 a 11 años**

Autoras: Ximena Chocho, Norma Reyes y Lucía Cordero

Páginas: 68

Descripción: Este texto se presenta como un aliado en la educación, pues brinda apoyo a padres y docentes. Con un lenguaje claro, establece un puente entre teoría y práctica, transformando ideas en cambios positivos en la vida de los niños. Ofrece, además, estrategias para mejorar las relaciones en la familia y escuela, así como propuestas para una educación inclusiva.



**Psicoeducación comunitaria "Aprendiendo Juntos":
Compartiendo juntos 6 a 11 años**

Autoras: Ximena Chocho, Norma Reyes y Lucía Cordero

Páginas: 54

Descripción: Este libro se presenta como un faro de conocimiento, cuyo propósito es desentrañar los misterios del desarrollo psicológico, emocional y vocacional. Ofrece estrategias y herramientas prácticas que fomentan el bienestar y la resiliencia de los niños desde una edad temprana.



**Psicoeducación comunitaria "Aprendiendo Juntos":
Descubriendo juntos 12 a 14 años**

Autoras: Ximena Chocho, Norma Reyes y Lucía Cordero

Páginas: 96

Descripción: A través de sus páginas exploraremos cómo el entendimiento y la comprensión de uno mismo y de los demás pueden transformar la educación y la crianza de los adolescentes en una experiencia enriquecedora y liberadora. Aborda temas como la pubertad, las habilidades intrapersonales, la sexualidad, la autoestima y la inteligencia emocional.



**Psicoeducación comunitaria "Aprendiendo Juntos":
Caminando juntos 15 a 17 años**

Autoras: Ximena Chocho, Norma Reyes y Lucía Cordero

Páginas: 70

Descripción: Este libro se presenta como un acompañante en el viaje de descubrimiento, crecimiento y esperanza. Cada tema abordado es un paso adelante hacia una comprensión más profunda de nuestros adolescentes, centrándose en cuestiones como los trastornos alimenticios, el consumo de sustancias, la educación sexual, la orientación profesional y la toma de decisiones.



Presupuesto: Un enfoque práctico

Autores: Marco Antonio Piedra y Teodoro Cubero

Páginas: 234

Descripción: Este libro examina la importancia de los presupuestos en la planificación y control empresarial, ofreciendo un recorrido desde conceptos básicos hasta la elaboración y análisis de estados financieros. Con catorce capítulos y ejercicios prácticos, proporciona herramientas para mejorar la toma de decisiones. Incluye técnicas avanzadas de previsión de ventas para una gestión presupuestaria integral.



Por encima de mí me sobrevuelo

Autora: Inés Ramón

Páginas: 101

Descripción: Con este libro, la poeta argentina Inés Ramón Campodónico (Buenos Aires, 1962) ganó el Premio Internacional de Poesía "Ana María Iza" 2024, convocado por el Encuentro Internacional de Poesía en Paralelo Cero. A decir del jurado: *Por encima de mí me sobrevuelo* presenta una construcción de potentes imágenes poéticas que se explayan en la observación minuciosa de los espacios cotidianos, pero también incursiona en los territorios interiores por donde la voz poética se decanta por lo inefable en un acto de mirarse desde afuera, siempre desde el asombro. "Te verás manar de ti y serás lluvia que enarbola el signo / hasta abrir un cauce de temblor / en la palabra", dice la hablante lírica en uno de los pasajes de este íntimo y hermoso libro.





Parque Arqueológico Pumapungo. Foto: Pablo Carrión



Esta edición de COLOQUIO
se imprimió en enero de 2025,
en los talleres del PrintLab de la Universidad del Azuay,
con un tiraje de 100 ejemplares.
Para su diagramación se utilizaron tipografías
de la familia Barlow.





**UNIVERSIDAD
DEL AZUAY**

Casa 
Editora

Universidad del Azuay
Av. 24 de Mayo 7-77 y Hernán Malo
ISSN: 13902865
Apartado Postal: 10107981
Correo: coloquio@uazuay.edu.ec
www.uazuay.edu.ec
Cuenca - Ecuador.

