



Campaña de lectura  
EUGENIO ESPINOZA

- Homenaje a Euler Granda
- Nueva censura cultural
- J.C. Arteaga escribe *Contra el silencio*

# Rocinante 113

Marzo 2018 - ISSN 1390-4515



ESPECIAL:  
**El Realismo ecuatoriano**

Libro del mes:  
*Lazarillo de Tormes*, Anónimo

# Euler Granda,

## y su mina de espontaneidad y frescura

■ Raúl Arias

### *La droga*

*La más inofensiva,  
la más sana,  
la que nunca produjo salpullido a nadie;  
la que hasta ahora que yo sepa  
a nadie le ha pasmado la alegría;  
la pájara  
la pajarita  
que nos hizo volar sin ser aviones;  
la que a mansalva nos hizo sudar miel,  
quedar absortos  
hasta sacar en conclusión  
que al mundo lo teníamos  
cogido como a una lagartija por el rabo.  
Ese licor,  
o si usted lo prefiere,  
esa licora  
que nos hizo espumear sin ser cerveza,  
que nos hizo calor en pleno frío.  
La rica,  
la pura gozadera  
que no daba adicción  
ni efecto de rebote  
ni sueño dependencia  
y así todo al respecto.*



La bizca,  
la vizcacha,  
la tuerta,  
la tuertacha  
que nos hacía ver todo bonito y de colores.  
Esa descabellada primavera,  
ese frescor sin nombre,  
ese aroma sin cara,  
esa borracha borrachera  
que nos exacerbaba el apetito  
para que devoráramos las fechas y las ca-  
lles.  
Esa droga, ese placebo  
Que no era cocaína,  
ni peyote, ni crack, ni LSD, ni marihuana;  
esa droga que en nada coincidía con un ave  
y sin embargo era más ave  
que las aves.

Esa destartalada,  
Esa chúcaro fruta  
Que nos hacía sufrir delirios de grandeza,  
alucinaciones, vahídos  
y sin embargo teníamos  
más salud que los toros.  
Esa recontramuerta,  
esa enterrada viva droga de la juventud.

De *Ya paren de contar* (1991).

## UNO

**E**uler fue un poeta innato. Me contaba que un profesor, en un colegio de Riobamba, le prestaba libros porque vio en él cualidades para la escritura. No se equivocó el profe. Euler siempre lograba sorprendernos con sus metáforas tan propias, extraídas del habla común de los mortales que transitan en los mercados, en los bares, en la calle. Nadie como él para insertar en el poema las voces callejeras.

(Continúa en la página 6)

2

- Euler Granda, poeta tzántzico



18

- La compleja naturaleza del Realismo en Ecuador



Rocinante No. 113  
Marzo 2018

50

- La nueva censura cultural



## Contenido

64

- El reto de la escritura de mujeres en el país



Portada:  
Diógenes Paredes  
*Los curiangues (1965).*

68

- Partituras coloniales rescatadas



72

- Raúl Vallejo, editado en Cuba



• ROCINANTE es una publicación de la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, que es una iniciativa ciudadana que busca mejorar el comportamiento lector de los ecuatorianos. No recibe fondos públicos y se maneja mediante la autogestión y a través de la asociación con diversas entidades. Sus líneas básicas de acción son la edición y distribución masiva de libros, la capacitación a mediadores de lectura, la difusión de la literatura nacional en el extranjero y la reflexión teórica sobre el tema de la lectura. • FOTOS: Buscadores en internet • DIRECCIÓN GENERAL: Iván Egúez. • EDICIÓN: Andrés Cadena. • DISEÑO: Agustín Montufar Egúez. © CORPORACIÓN EUGENIO ESPEJO POR EL LIBRO Y LA CULTURA. El Heraldo 244 y Juan de Alcántara. Teléfono: 243 2980. • DERECHOS RESERVADOS.

# La muerte del poeta

Iván Égüez  
director@revistarocinante.com  
Andrés Cadena  
andresecu29@hotmail.com  
Agustín Montúfar Égüez  
creativo@revistarocinante.com



**revistarocinante.com**

info@revistarocinante.com

Textos de:

Raúl Arias, Víctor Vimos, Alfredo Pareja  
Diezcanseco, Agustín Cueva, Leonardo  
Parrini, Bienvenido Morros, Bernardita  
Maldonado, Bruno Sáenz A., Juan  
Romero Vinueza, Jotamario  
Arbeláez, Carlos Ferrer

*Si la muerte es algo que llega cuando llega, con los poetas – filósofos del instante, del «poquito más allá» – siempre se equivoca, porque a los que seguimos viviendo nos toma de sorpresa, nos quita los invisibles ojos que nos ayudaban a ver la vida, a verla a través de la palabra, como quien dice nos resta una más profunda aprehensión del mundo.*

*Eso sentimos con la muerte de Euler Granda, de quien seguiremos leyendo sus versos, pero él ya no podrá seguir escribiéndolos. Esa es la llaga cultural. La otra, la de la amistad y el afecto es cosa nuestra, dolor personal, íntimo. En setiembre de 2015 le dedicamos el Especial de Rocinante a su perfil, hoy entregamos algunos de sus poemas y una evocación que de él hace Raúl Arias, otro compañero tzántzico.*

*El Especial del presente número está enfocado en el Realismo literario y pictórico en Ecuador, con todas las complejidades que conlleva al ser el movimiento más importante dentro de nuestra tradición cultural. También vale destacar el artículo de Paula Carroto acerca de alguna censura cultural en boga que, enmarcada en lo «políticamente correcto» y en nombre de sensibilidades exquisitas, quiere censurar la puntualidad artística ignorando lo que verdaderamente ofende al mundo. (ié)*

(Viene de la página 3)

Construyó una estética personalísima, inconfundible. Los títulos de sus libros tienen sello euleriano. Recordemos algunos: *Voz desbordada*, *El rostro de los días*, etcétera etecétera, *El cuerpo y los sucesos*, *La inútilmanía y otros nudos*, *Un perro tocando la lira*, *De cómo tus piernas venían con nosotros*, *Relincha el sol*, *Poemas con piel de oveja...* y así, larga y generosamente.

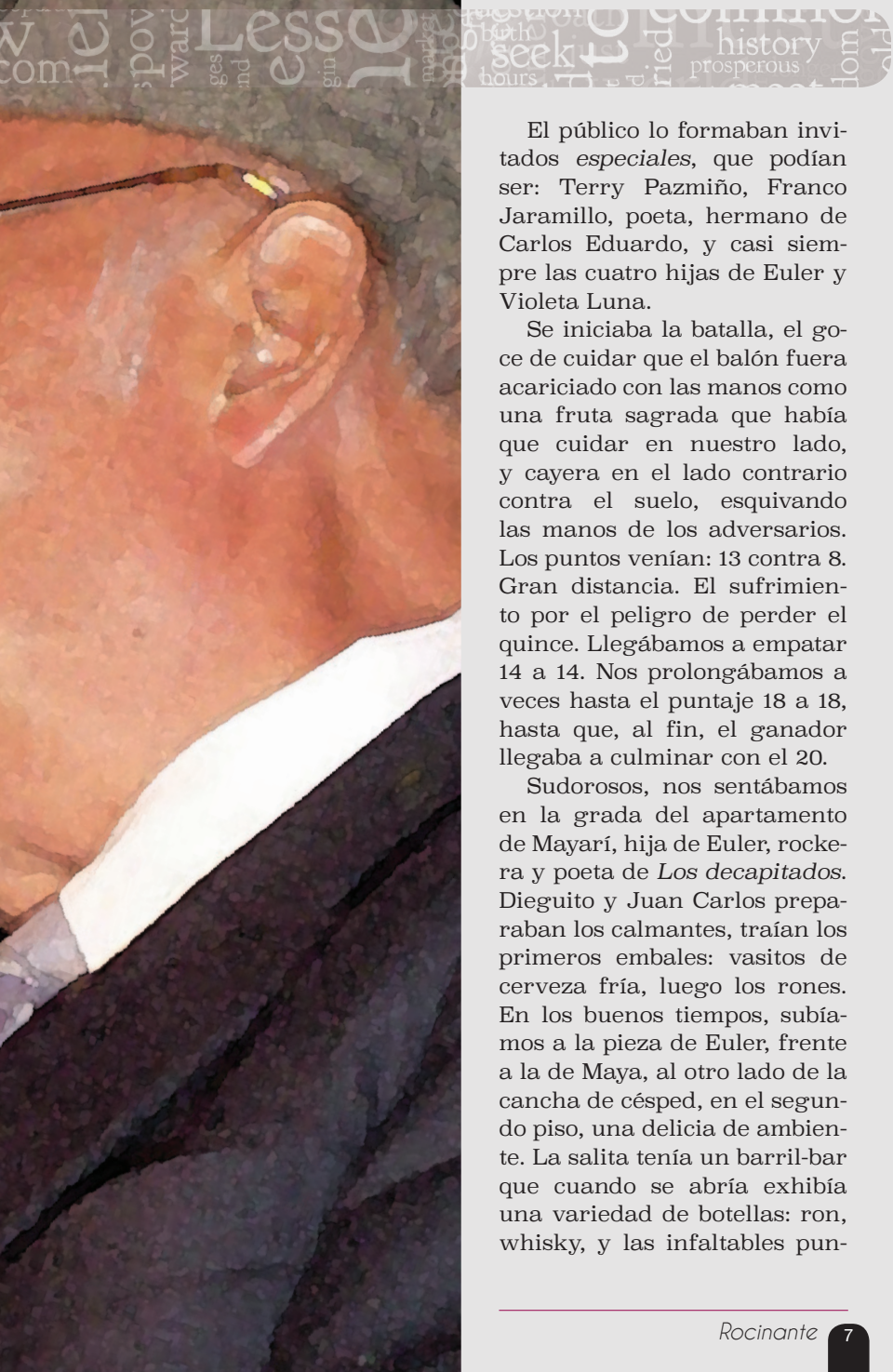
## DOS

### EL VOLEY EL VOLEY...

...a eso de las tres de la tarde de un domingo más, timbraba el teléfono. Su voz cálida, abrigada de amistad: «Raulacho: ¿puedes bajar a jugar vóley? Los amigos me piden que te invite». Me ponía los zapatos adecuados, bajaba la media cuadra que nos separaba desde su casa a la mía, en el barrio INFA, en Conocoto.

Armábamos los tríos. Euler, en su equipo, junto a Juan Carlos, su yerno, vocalista del grupo rockero *Los decapitados*, y Pato, su nieto de dieciséis años, cuerpazo. En mi equipo, Patricio, yerno de Euler, Diego, hermano de Juan Carlos, y yo.





El público lo formaban invitados *especiales*, que podían ser: Terry Pazmiño, Franco Jaramillo, poeta, hermano de Carlos Eduardo, y casi siempre las cuatro hijas de Euler y Violeta Luna.

Se iniciaba la batalla, el goce de cuidar que el balón fuera acariciado con las manos como una fruta sagrada que había que cuidar en nuestro lado, y cayera en el lado contrario contra el suelo, esquivando las manos de los adversarios. Los puntos venían: 13 contra 8. Gran distancia. El sufrimiento por el peligro de perder el quince. Llegábamos a empatar 14 a 14. Nos prolongábamos a veces hasta el puntaje 18 a 18, hasta que, al fin, el ganador llegaba a culminar con el 20.

Sudorosos, nos sentábamos en la grada del apartamento de Mayarí, hija de Euler, rockera y poeta de *Los decapitados*. Dieguito y Juan Carlos preparaban los calmantes, traían los primeros embales: vasitos de cerveza fría, luego los rones. En los buenos tiempos, subíamos a la pieza de Euler, frente a la de Maya, al otro lado de la cancha de césped, en el segundo piso, una delicia de ambiente. La salita tenía un barril-bar que cuando se abría exhibía una variedad de botellas: ron, whisky, y las infaltables pun-

tas en botellas en las cuales Euler introducía hojas naranjas, de limón, de hojas de higo.

Los tragos siempre fueron

en la vida de los poetas algo que no podía esquiversarse. Euler tiene un poema que ilustra la magia de...

## *Las bebidas espirituosas*

*En lo que te concierne  
eres una bebida espirituosa:  
tu pelo hilos de whisky  
y en lo demás el zumo de la flor de la vida.  
Bien o mal enseñado  
mi paladar es exigente,  
cuando bebo es otra dimensión,  
mi sangre pasa a ser  
pájaro de alto vuelo,  
el resto es la resaca  
donde joden en forma los demonios.  
Entre la chicha compungida,  
el rico Ron vulva de negra,  
el Vodka, los Coñagues,  
los Mostos que me halagan,  
(ahora que recuerdo,  
Dionisio hijo de puta  
por un casi  
te bebes todo el vino),  
si me sitúan  
entre la espada y la pared,  
si tengo que elegir,  
vuelvo y repito,  
entre Jerez, Cerveza, Pisco  
o aguardiente  
que hace cosquillas en los huesos,  
porque es un trago noble,  
porque no da chuchaqui*



y no ataca a los nervios,  
porque se toma seco  
y dan más ganas,  
para beber beber  
tu piel me bebo y punto.

Euler jugaba dos, tres partidos seguidos de vóley. Y cuando bebíamos, nunca se emborrachaba; sí, de poesía.



## TRES

En 1989, un grupo de escritores se propuso realizar una serie radiofónica titulada *Reportaje a treinta poetas ecuatorianos*, que contó con el auspicio del Fondo Nacional de Cultura. Tuve a mi cargo la escritura de los libretos de los poetas y la grabación de sus creaciones en sus voces, con

una entrevista a cada uno. Entre ellos estuvo Euler Granda. Gran entusiasmo por la realización. Su voz clara, su lectura adecuada en cada poema que leía, quedaron grabados en los estudios de la Radio Casa de la Cultura Ecuatoriana. Entrevistado, dejó este testimonio personal sobre su creación:

*Creo que en mi poesía se ha ido dando una mayor profundización en el pantano vivencial, un descarnamiento y una limpieza de todo adorno literario. He tratado de hacer una poesía testimonial del acontecer del hombre. En las formas populares y en los giros idiomáticos de la calle yo encuentro una insospechada riqueza poética, una inagotable mina de espontaneidad y frescura. Como todo quehacer humano, mi actividad de médico y la poesía no se contraponen ni chocan sino que más bien se imbrican y complementan. La medicina me permite estar más cerca de la angustia y el dolor humano.*

Entre los poemas que escogí para que leyera, está su *Poema sin llanto*, que en los primeros versos dice: «Hoy mataron a Juan el huasicama, / lo mataron a palo en día claro, / lo mataron por indio»...

que habla de la sensibilidad del poeta frente a los abusos y crímenes cotidianos.

En el Ecuador de la década de los 60, en medio de una realidad desgarrada por las contradicciones de las clases sociales, se ha conformado el grupo Tzántzicos, poetas y críticos que meten sus dedos en las llagas. Euler fue uno de los

fundadores del grupo y escribe y publica sus poemas y artículos en la Revista *Pucuna*.

Vale recordar lo que escribió Hernán Rodríguez Castelo sobre Euler en su *Lírica ecuatoriana contemporánea*:

*Queda entonces Euler Granda, frente a los otros grandes poetas nuevos de la década de los setenta —Jaramillo, Cazón, Astudillo— como el poeta de la denuncia. El que con mayor firmeza e intransigencia ha asumido su función profética. El que, de modo más coherente y radical ha forjado un lenguaje para la denuncia —rescatando hablas populares y violentando con dureza la lengua— y ha elaborado una poética de la desnudez, de la sordidez, de la implacable ironía.*

## CUATRO

**Por culpa de Euler fuimos a vivir con mi mujer y dos hijos en una calle del barrio INFA, en Conocoto. En una visita en su casa, Euler me contó que una señora estaba vendiendo un terreno. Fuimos a verlo, caminamos los 60 metros que distaba, y entramos al terreno. Tenía árboles, la hierba**

crecía silenciosa y discreta, topamos con una palma altísima, que ahora sigue creciendo y sobrepasa la altura de los condominios, las casas de todo pelo de alrededor. Mi mujer había encontrado el sitio soñado. También yo.

Lo compramos, con un préstamo del IESS. Íbamos los sábados a deshierbar, a caminar en la amplitud y frescura de la naturaleza. Levantamos la ca-

sa, vivimos, Euler nos visitaba en la nueva casa, cuando aún no tenía ventanas ni puertas y cubríamos los espacios con piezas de plástico negro. Entramos en la ensoñación, en la mentirilla de ese sitio opaco que llamamos ingenuamente *felicidad*. Euler, el nihilista, el incrédulo, el incorregible, el irónico, compartió su barrio y nos dejó este legado.

Leo su poema LA FELICIDAD, que me estremece.

*Vosotros,  
los suertudos,  
los que tuvisteis en las manos,  
entre tantas recetas de cocina,  
la receta de la felicidad.  
Sin amargura,  
Sin envidia os digo:  
Loados,  
Bienaventurados vosotros.  
(...)  
La felicidad una vez,  
dos veces,  
o al final ¿cuántas veces  
os hizo la visita?,  
que a mí desde el comienzo  
me jodieron la risa  
con esta palabreja.*

¿Por qué fuiste tan terco, querido Euler? ®



# La invencible inmensidad de lo impuro

*Todo es isla, decía, la tierra,  
la luna, los planetas.*

*José Lezama Lima*

*The poem is a nature created  
by the poet.*

*Wallace Stevens*

■ *Víctor Vimos*

**E**l lenguaje siempre está empezando. Su origen es la réplica. Su mecánica cataloga, ordena, selecciona... pero se desgasta. Todo se desgasta con una cierta velocidad. Tras esa velocidad reina el silencio. Y en esa pausa, entre el silencio y el nacimiento reiterativo del lenguaje: la poesía.

Euler Granda (Riobamba, 1935-2018) vive esa pausa:

atiende al instante, a la sustancia que precede la palabra, al estado anterior a la idea.

La materia que emerge de ese territorio, gobernada por una temporalidad propia, es la esencia de la obra del poeta. No habla desde un espacio abierto, funcional al desplazamiento de los sentidos comunicacionales —el dato, aquí, no existe—, sino desde un lugar construido sobre relaciones y modos de entendimiento propios.

Una naturaleza personal capaz de recibir la realidad y banalizar su forma a través de la crítica a la domesticación del lenguaje. Una acción que sobrepasa el acto de escribir y orilla al poeta a eso que Michael Tournier denominó la *Revolución del Espíritu*: una actitud frente a la vida, un *estar en poesía*.

¿Qué exige la crítica a la domesticación del lenguaje? Pausa. Movimiento. Pausa. Un ritmo disonante sostenido en la experiencia humana de los sentidos.

La realidad ingresa desde afuera hacia el interior del hombre por los registros sensoriales. La mecánica ordenadora del lenguaje reparte esos registros entre los moldes de significado y significante. Así son domesticados y, como toda mercancía, digeridos por el sentido. La identidad se cons-

truye de igual manera. Su cercanía con lo entendible, con lo concreto, con lo definible, es familiar con un flujo de significados que domestica, encasilla, explica. Desde este uso del lenguaje, la identidad también se construye en relación con la mercancía.

Euler Granda apela al polo contrario a esta mecánica. Sostenido en la intuición, explora la vida no literal del lenguaje: allí donde encuentra posibilidad, su poesía da cuerpo a la palabra, moviliza el núcleo de su escritura hacia un lugar distante al efecto ordenador del lenguaje. Los moldes de significado y significante son vaciados, y la palabra transita hacia un estado relativo, permeable.

La metáfora es la clave de esta operación.

Por un lado, la visión de Granda está hecha de referentes rurales: páramos, ríos, animales silvestres... formas irreductibles del paisaje en el que habla de los campesinos; y las huellas de su infancia: sus padres, amigos y una ciudad que se pronuncia como el presagio del paraíso.

Por otro lado, su mirada se impregna del encuentro con la metrópoli, que es el encuentro con el hombre hundido en la máquina de la modernidad, irrigada por el despojo, la pobreza, la soledad y el olvido de

aquellos que, al no lograr insertarse en la lógica mercantil, fueron diluidos en formas de explotación que silenciaron su voz.

La metáfora es su poesía es una molécula cargada por estas dos valencias. Un espíritu rústico le otorga movilidad, integra sus palabras a la naturaleza creada por el poeta; y, de forma simultánea, es marcada por una condición oscura, opresiva, opuesta a la espontaneidad y el asombro.

Jiddu Krishnamurti relaciona el conocimiento propio con la observación de la experiencia y el pensamiento. Al observar un primer pensamiento surge otro, y al observar este segundo, un tercero, y así en una cadena infinita. El conocimiento propio, dice Krishnamurti, depende de ese soltar cada pensamiento ante el surgimiento de uno nuevo. El conocimiento no es acumulación. No está en el apego.

Alrededor de las metáforas de Granda el ejercicio es similar: sobre el cielo del poema, la metáfora está en continua fuga. El surgimiento de una es el desapego de otra. Cada partícula tiene movimiento propio en el que se inscribe apenas un segmento de su trayectoria. El espacio que atraviesan queda limpio de la mecánica ordenadora del lenguaje, ocupado



La PUCE publicó recientemente una antología de la obra de Euler Granda, en su colección «Almuerzo del Solitario». Este texto de Víctor Vimos es un fragmento del estudio introductorio.

solamente por la estela sonora que el meteoro de su paso deja en las palabras. La metáfora vacía toda la vecindad entre el significado y el significante, y le permite marchar a Granda tras su propio conocimiento. Preguntarse, una y otra vez: ¿quién soy yo?

A través de esa dinámica solidifica una idea central de su galaxia: la poesía pone en crisis continua a la identidad.

No está más la mecánica del lenguaje edificando la realidad bajo su entendimiento. No está más la capacidad utilitaria de la identidad acoplándose a los sistemas productivos. A cambio, el tránsito por una serie de estados alimenta las percepciones del poeta tras la búsqueda del ser. **®**

## *El rostro de los días*

*Los días para mí tienen la cara larga;  
urgen bajo la piel,  
suben las gradas,  
burlonamente atisban,  
por el ojo del tuerto,  
huelen a jaula grande,  
a horarios,  
dan vueltas y más vueltas  
como un disco rayado.*

*En cambio,  
cuando me lavo el alma,  
yo me pierdo en los días  
como gusano al centro de un durazno,  
con trozos de cartón  
remiendo los zapatos  
y me lanzo a gritar en media calle:  
que devuelvan el pan,  
que devuelvan el pan  
que es para todos,  
que devuelvan el sol,  
que devuelvan los muertos  
y que salgamos a matar el llanto;  
en cambio,  
cuando los huesos me hablan,  
no hay nada que me salve,  
entrecruzo los brazos  
y me dejo morir  
puesto de espaldas.*

## *Ronca mucho*

*Mi perra ronca mucho  
está vieja  
yo la comprendo.  
Está peor que yo.  
Tendida en el rescoldo del invierno  
yo recostado en una viga,  
las tardes solíamos escuchar  
el tango «Maquillaje».  
Nada es lo mismo ahora  
Está podrido el corazón,  
hecho añicos la cabeza;  
todo está de bajada:  
¡carajo por qué lloran!  
caterva de maricones,  
cloquean como si se acabara el mundo,  
todavía estamos en «quién sabe».  
Soy torpe y qué.  
Soy Ícaro desplumado y qué,  
algo quisiera hacer pero no atino,  
la vida se me va por las costillas,  
el cuerpo me desobedece,  
algo quisiera hacer  
aunque sea abofetearme.  
Estás allí solita reseándote,  
chupándote  
y es es más que repulsivo  
es requetefeo*



ya se te ven los huesos,  
se te desnuda la manzana  
se asoma al ventanal la calavera;  
es un cordón alucinante,  
un hilo  
un hilote  
que se transmuta en el cordón umbilical del  
universo.  
Que será lo que nos dices,  
qué astillas de vidrio estarás deglutiendo,  
qué será lo que no gritas.  
Cuándo el principio  
cuándo el fin,  
qué ganas tendrás de tirarte de la lengua  
por qué,  
para qué;  
después pierdo el sentido;  
estás secándote esqueleto con las uñas cre-  
cidas,  
unas semanas más,  
otros cumpleaños más,  
en el peor de los casos  
hasta cuándo te durará el espanto.  
Crisálida de nieve reventada por el sol.

Poema inédito



Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866



# La compleja naturaleza del Realismo

## El contexto

**H**ace pocas semanas se levantó cierta polémica en torno a que en una red social de Internet se vetó la imagen de un cuadro del pintor francés Gustave Courbet titulado *El origen del mundo*, que data de 1866 y muestra un desnudo femenino con el órgano sexual expuesto. Cuando los censores del Facebook quisieron ocultar la imagen, estaban desconociendo a nada menos que el inaugurador del Realismo.

La historia es, a breves rasgos, como sigue: influido por las ideas revolucionarias del XIX francés, y dotado de un

talento para la técnica de la espátula y el pincel que lo convertían en un maestro para el detalle, Courbet renegaba del romanticismo y del neoclasicismo; creía que se debía reproducir imágenes de la realidad cotidiana en formatos grandes y con el cuidado con que se había trabajado hasta entonces temas religiosos, mitológicos e históricos. Ello explica, por ejemplo, la dedicación al prosaico vello púbico de *El origen del mundo*, a las formas de la carne no idealizadas sino en su más verosímil presentación.



Detalle de un mural de David Alfaro Siqueiros

En la década de 1850, al ver las críticas que varias obras suyas despertaban en la Exposición Universal de París, Courbet había decidido diligenciar su propia exposición, a pocas cuadras del Palacio de las Artes, y titularla «Le Réalisme». Concitó tal impacto, que los críticos de la época (alineados a favor y en contra) posicionaron al Realismo en el centro del debate artístico, y el calificativo «realista» incluso fue utilizado de modo peyorativo para descalificar a obras como *Madame Bovary*. Frecuentemente protagonista de escándalos, Courbet —quien se autoproclamaba socialista y republicano— se convirtió en el mayor representante de

un movimiento que se podía sintetizar en unas líneas de la revista de 1856 *Réalisme*, dirigida por Duranthy: «El Realismo pretende la reproducción exacta, completa, sincera, del ambiente social y de la época en que vivimos».

Dando la espalda al drama romántico y a la limitación del idealismo, el Realismo literario nació en Europa, pues, para (intentar) retratar objetivamente la realidad, construyendo frescos completos de las sociedades; los autores se consideraban entonces «historiadores del presente», y eran analíticos y críticos, por sobre todo, frente a las injusticias del sistema de la burguesía. Describían con minucia los

comportamientos populares y ahondaban en las pulsiones psíquicas que explicaban las conductas, motivaciones y estados de ánimo de los personajes. Aparte del mencionado Flaubert, se calificó como *realistas* a Tolstói, Dostoievsky, Balzac, Dickens, Galdós, entre otros.

Como rasgos estilísticos, el movimiento rehuía del tono grandilocuente del Romanticismo, y la prosa buscaba fluidez para ser efectiva en el público más amplio posible. Los diálogos tienden a ser rápidos y echan mano de registros y fraseos populares, para ganar en objetividad y verosimilitud al construir a los personajes por medio de sus voces.

## En América Latina y Ecuador

En ese siglo, las naciones latinoamericanas llevaban algunas décadas de independencia —con excepción de Brasil, que tardaría algo más—, y recibían con algo de demora los ecos de estas ideas y movimientos culturales desde el Viejo Continente, en parte porque al tiempo que vivían sus propios procesos el objeti-

vo siempre era emular lo que ocurría en las Metrópolis europeas. Así como en Courbet influyó el legado revolucionario francés, en estas regiones incidió otro conflicto: la revolución mexicana, de la primera década del siglo XX, que fue un grito frente a las injusticias sociales (del régimen de Porfirio Díaz en México). En toda la región andina y en gran parte de Centroamérica se vivía los rezagos de la Colonia expresados en sistemas prácticamente feudales, basados en la explotación a los indios, y con una serie de conflictividades sociales que se desprendían de tal circunstancia.

En Ecuador había ocurrido en la última década del siglo XIX la Revolución Liberal que, en primera instancia, significó la pérdida de la hegemonía de los latifundistas de la Sierra, y especialmente una limitación a los poderes del clero en las instituciones educativas, puntal para la reproducción cultural de la dominación. Sin embargo, como lo señala Agustín Cueva, «el advenimiento del liberalismo aceleró notablemente la democratización política, pero no así la democratización económica. De suerte que cuando irrumpieron en la vida nacional las primeras generaciones de extracción popular



Detalle de *Cabeza de indio* (1965), de Diógenes Paredes

educadas bajo el régimen liberal, se encontraron marginadas dentro de una sociedad inelástica, no preparada para ubicarlas de acuerdo con sus aspiraciones». Caldo de cultivo de descontento social.

Dicha situación se vio reforzada porque, poco después del asesinato del caudillo liberal Eloy Alfaro (en 1912), el liberalismo bajó los brazos y se reconcilió solapadamente con las oligarquías serranas y con los intereses de la plutocracia costeña. Se consolidó el sistema de la hacienda y la plantación basado en la garantía de la propiedad privada y en la dinamización del mercado de fuerza de trabajo; se desarrolló el sistema monetario y financiero mediante la creación de bancos privados, y se impulsaron proyectos culturales y educativos que emulaban las

formas y los valores clásicos europeos.

La situación económica no logró mantenerse hacia el final de la segunda década del siglo; el deterioro de las exportaciones y la fragilidad de la industria terminaron por complicar el ambiente político y las tensiones entre la población, que ahora tenía una mayor proporción de ciudadanos educados bajo los valores liberales. Los movimientos populares y levantamientos campesinos empezaban a alimentarse de las influencias de las revoluciones rusa y mexicana. Las primeras organizaciones obreras de Quito y Guayaquil, para 1920, celebraban su Segundo Congreso Nacional, evidenciando la necesidad de organización comunitaria popular para tener injerencia efectiva en los asuntos públicos.



Detalle de *Los guandos* (1941), de Eduardo Kingman

## Ruptura en el arte

En cuanto a las artes plásticas, primaba en el país en las primeras décadas del XX el clasicismo académico, importado de Europa por parte de

la naciente burguesía, y solo a partir de 1920 la Escuela de Bellas Artes empieza a mostrar incursiones en la pintura de personajes y temáticas más

populares; el indigenismo romántico y el impresionismo se constituyeron en las primeras rupturas del formalismo académico.

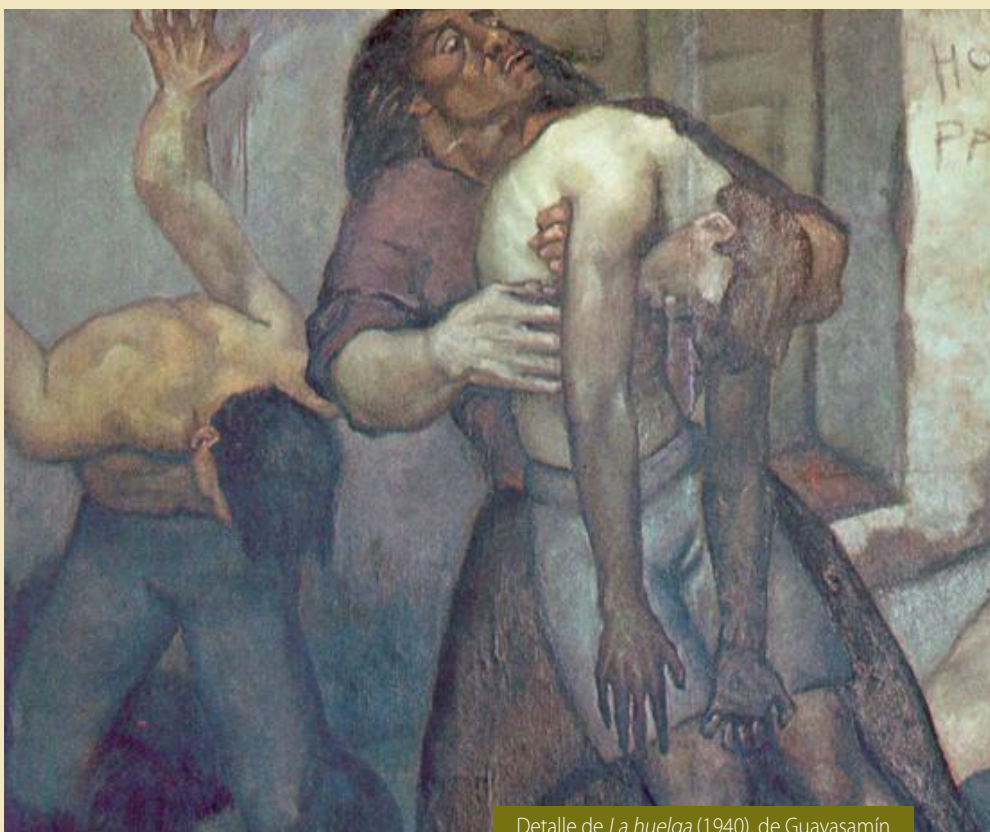
En 1922, cuando en México los muralistas Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y Orozco declaraban la necesidad de independizar al arte de América Latina de la influencia de los movimientos estéticos europeos, ocurre en Guayaquil la masacre de los obreros del 15 de noviembre, como represión frente a una huelga general por la crisis económica. Más de mil personas fueron abatidas por las fuerzas del orden, en una escena de trascendencia social recogida en una parte de *Las cruces sobre el agua*, novela de Joaquín Gallegos Lara publicada años más tarde, en 1946.

En su faceta de historiador, Alfredo Pareja Diezcanseco resume: «Lo que verdaderamente importa advertir es que, desde 1922, el hombre de la calle participa activamente en la vida pública. Pocos años después, sería casi imposible el fraude electoral. Y todo profesional de la política —de centro, de derecha o izquierda— invocará las reformas sociales como piedra angular

de su discurso de promesas». La demanda de cambios en el país era constante.

En la *Historia del arte ecuatoriano*, coordinada por Hernán Crespo Toral y José María Vargas, se recoge: «El realismo social fue uno de los caminos privilegiados del expresionismo y se entrelazó con tendencias abstraccionistas, prolongándose por lo menos hasta la mitad del siglo como modalidad predominante. Entre tanto, muchas novedades en el campo del arte, como el cubismo, el suprematismo, el surrealismo, etc., pasaron sin dejar una huella importante; la mexicanización [por el influjo de los muralistas, principalmente] de la plástica ecuatoriana fue, al mismo tiempo, un límite a su internacionalización. De todos modos, el arte de este período crítico dejó un legado importante a la cultura ecuatoriana; rompió definitivamente con la rigidez de la academia, incorporó a la “otra mitad” de la sociedad y creó grandes modelos para el arte ecuatoriano del siglo XX. Lo que ocurre en los siguientes treinta años solo puede explicarse por este antecedente en el indigenismo».





Detalle de *La huelga* (1940), de Guayasamín

## De la conflictividad al Realismo Social

**E**n ese mismo 1922, el intelectual (diputado, periodista y profesor) lojano Pío Jaramillo Alvarado publica *El indio ecuatoriano. Contribución al estudio de la sociología indoamericana*, que traza una suerte

de historia del indígena nativo de estas tierras, desde tiempos anteriores a los incas y hasta la vida republicana. María Auxiliadora Balladares sintetiza, en un estudio introductorio de una reedición de dicha obra:

«Los tres ejes temáticos alrededor de los cuales el autor reflexiona sobre el problema del indio en el Ecuador son el reconocimiento del indígena ecuatoriano como sujeto histórico, la inminencia de una legislación que asegure su incorporación en todos los ámbitos de la vida nacional (en particular, a través de la eliminación del concertaje) y la necesidad de reconocer, en el problema del indio, el problema de la tierra».

Dichas tres cuestiones no eran meras reflexiones teóricas sino que apuntaban a la transformación social: el reconocer la trascendencia histórica del indio le dotaba de agencia social y política; la supresión del sistema del concertaje implicaría un verdadero orden republicano, y ya no semi-feudal; y el «problema de la tierra» enfocaba la importancia de reformas políticas para el agro y el manejo de recursos naturales como el agua.

En esta perspectiva, Jaramillo Alvarado se alinea con lo que en la época estaba planteando en Perú José Carlos Mariátegui —quien en 1928 publicaría *7 ensayos de interpretación de la sociedad peruana*— desde la mirada marxista, al ubicar la raíz del problema en la propiedad de los medios de producción (la tierra), y proponer que

una redistribución del agro optimizaría las condiciones de producción, apuntando a un progreso social.

Toda esa conflictividad social, las transformaciones que venían madurando y la coexistencia de diversos grupos humanos en un ambiente de crisis así como de consolidación de conciencia nacional, implicaban una necesidad de revisar, desde el arte literario, la compleja situación que vivía el país. A manera de los muy anteriores realistas europeos, «historiadores de su presente», todo estaba dispuesto para el surgimiento de autores de una literatura que, más allá de erigir una imagen del personaje ecuatoriano idealizado —para ello había aparecido la indianista *Cumandá*, de Juan León Mera, 50 años antes—, palpara con el dedo la llaga, para resaltar lo más doloroso de la realidad del país.

## La generación del 30

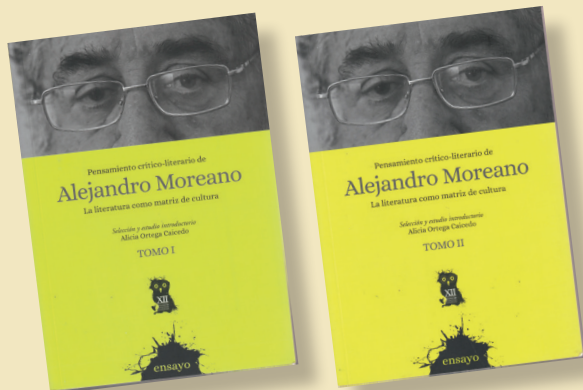
El año de 1930 marcará un hito con la publicación de *Los que se van*, un compendio de cuentos de los guayaquileños Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara.

Así, la génesis literaria del llamado «Grupo de Guayaquil», que eran «cinco como un puño» —a los tres autores de *Los que se van* se les debe sumar Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra, el mayor del grupo—, se determinó por la circunstancia social por sobre otras influencias literarias, ajenas a la preocupación de lo colectivo. El mismo Pareja Diezcanseco señalaría: «Los hombres del treinta están más cerca de esos dos escritores (Luis A. Martínez, autor de *A la Costa*, y José Antonio Campos, cronista que firmaba como «Jack the Ripper») que a los inmediatamente anteriores, pues estos habían sobrenadado —muchos con altas virtudes y capacidades— por el realismo naturalista de sus predecesores y buscando la corriente fácil de un modernismo simplificado, del simbolismo, del post-romanticismo o el parnasianismo».

Al respecto, en uno de sus ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador, Agustín Cueva escribía en 1986: «Desde esa fecha [1930], y liberadas ya de las taras coloniales, las letras ecuatorianas se enrumban por un sendero original y vigoroso, convertidas en instrumento de análisis de nuestro ser social y de de-



nuncia de sus lacras, así como en fundamento de un nuevo humanismo, alimentado por la rebeldía y la esperanza revolucionaria de un mundo mejor».



## La Generación del 30 y la «narrativa de la Historia»

Dentro de su trabajo de investigación doctoral «Historia de la narrativa. Narrativa de la historia», Alejandro Moreano realiza un extenso análisis publicado en dos tomos: *La literatura como matriz de cultura* (2014). Allí, el catedrático quiteño incluye el ensayo «La Generación de los 30: literatura, ensayo, historia. La novela social en Ecuador». En él no analiza uno a uno los autores sino que muestra claves para comprender al conjunto. Sus descripciones de la narrativa ecuatoriana de inicios del siglo XX ayudarán al lector a obtener significaciones más profundas. A continuación, unos párrafos escogidos...

## Génesis de una generación

El surgimiento de la narrativa ecuatoriana, en particular de la novela, se inscribió en una realidad precapitalista y agraria, en la cual no había cuajado su universo referencial. Sin embargo, la narrativa del treinta logró articular ese referente con una forma propiamente moderna: la novela decimonónica, inaugurada por Balzac, la narrativa del realismo y del naturalismo. La articuló en tres niveles: la forma dramática, el *continuum* narrativo y el personaje-tipo colocado en una situación límite. [...] El problema de las relaciones entre poder, sociedad e individuo, fundamento referencial último de la narrativa, era y es muy complejo en el Ecuador.

## ¿Qué es el Realismo Social?

La política moderna, como motor de la historia, tiene precisamente esa forma dramática, agonística: canalizar las contradicciones sociales en la correlación de las fuerzas enfrentadas en la escena, y cuya dinámica cambiante define el curso de los acontecimientos. En la perspectiva revolucionaria de la historia esa forma agonística conduce a las grandes transformaciones históricas. [...] En el Ecuador de los veinte y los treinta esa visión agonística del mundo se correspondía plenamente con la realidad social y con el nivel de la configuración de lo público y lo privado. En palabras más exactas, surgía de allí. [...] El relato literario configuraba así en la estructuración dramática y en la configuración de protagonistas y antagonistas, el sentido mismo de la realidad social.

## La épica de la vida cotidiana

La intimidad se configuraba a flor de piel, en el límite entre el cuerpo y la naturaleza, entre el hombre y el mundo social. [...] La vida cotidiana en lo que podríamos llamar su pura exterioridad —el movimiento del trabajo, del comercio y de la vida domésti-

ca—, era demasiado uniforme, estrecha, monótona, rutinaria. [...] La pérdida del mundo, por la privatización de la intimidad, era no sólo metafísica sino física. En vez de privacidad, la privación del mundo. Sin embargo, por otro lado, en la juntura con la intimidad y el mundo de las pasiones, o en el de esa vida cotidiana con la historia en los estallidos sociales, la narración es de una enorme riqueza.

## Tipos sociales y renovación literaria

La vieja conciencia literaria, de estirpe colonial y aristocrática, no había mirado la basta y rica vida social que bullía en las profundidades del pueblo y de los pueblos indios. Esa conciencia colonial y aristocrática, en un primer momento, se negaba a reconocerse como americana y pretendía afirmarse como española en exilio. Cuando aceptó su condición geográfica, negó su condición histórica y social, y construyó paraísos españoles —o soñados a la española— en tierra americana. La Generación del 30 debió hacer ese reconocimiento: un inventario de todos los tipos sociales y étnicos-sociales que la crisis hacía visibles. El personaje-tipo era la forma obvia de ese reconocimiento.

## El personaje-tipo

Jorge Icaza, por ejemplo, a la manera de Balzac, hizo el retrato de todos los tipos étnico-sociales de la Sierra ecuatoriana desde el indio hasta el «chulla» mestizo de la urbe, pasando por el «huairapamushca» y el cholo. El Grupo de Guayaquil —Galegos Lara, Gil Gilbert, De la Cuadra, Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta— hizo el registro de todos los tipos sociales sobre el fondo de la gran movilización y la huelga del 15 de noviembre de 1922 (que fuera masacrada con un saldo de 1500 trabajadores y hombres del pueblo muertos). [...] Ahora bien, dichos personajes-tipo, registro étnico-social del Ecuador, fueron construidos en el curso de la acción —un juego dramático de tensiones y confrontaciones con el mundo y los antagonistas— y no en la introspección.

# El Grupo de Guayaquil



José De La Cuadra (1903-1941)

■ *Alfredo Pareja Diezcanseco*

Cuadra ejercía de abogado. Tenía clientes motivados a quienes defendía por pocos centavos, cuando les cobrara. Ausentábase con frecuencia, por los mil ríos costeros, a sus queridos pueblos —Samborombón, Daule, Balzar, Colimes, Vines, Paján— para recoger historias, conocer hombres de leyenda y hembras hermosas y bravías y mezclarse, hasta la saturación, en ese olor y sabor purificados, pero ácidos, de la tierra campesina.

Cuando volvía a Guayaquil, dejaba sosegar por un tiempo su acumulación de historias —¿sorprendidas en otros?, ¿vididas por él?— y luego se ponía a escribir, sazonando la experiencia con su amor por Baroja y sometiéndola, para eliminar residuos de mala materia, al filtro depurador de France, y salían por fin sus magníficos cuentos montuvios.

Pero no haya quien piense en un recetario. Pepe era un

artista de verdad, descontento de sí mismo y de las cosas que le rodeaban; original, en la única forma en que se puede serlo: remodelando ideas con propias inspiraciones; y muy experto conocedor del oficio y de lecturas para que hubiese sido un imitador. [...]

Cuadra sabía bien eso. Aprendía y enseñaba, se hacía para sí mismo su forma y oscilaba entre la esperanza y la angustia, entre lo blanco y lo negro, entre lo malo y lo bueno, sencillamente fáustico, que es el vaivén magnífico de la dulce y sagaz ignorancia en que se desarrolla la vida.

Por eso mismo, Pepe era un ser difícilmente precisable. Un día era de un modo; otro, de muy distinto. Vivía en lucha consigo mismo, se equivocaba y enmendaba, acertaba y no era feliz. Sin haber sido jamás neurótico, Pepe era un hombre difícil. Escuchaba con benevolencia, mas, de pronto soltaba un exabrupto. Demetrio Aguilera Malta fue de nosotros quien más cerca estuvo de él. «Pepe es genial y es bueno», decía de él. Decía verdad. Poseía rasgos geniales y era, fundamentalmente, bondadoso, por más que, de vez en vez, cometiera pequeñas maldades humanas; condición, después de todo, unas veces más y

otras menos, inseparable de los hombres.

*Horno* es la prueba de fuego de José de la Cuadra. Aparecido en 1932, es el mejor libro de literatura de ficción publicado hasta entonces en el Ecuador. La primera edición contiene once relatos. La segunda, doce. De esta docena, diez son pequeñas obras maestras. El mejor de todos —gusto mío, si así estimáis; gusto de todos, tal vez—, «La Tigra», no se incluye en la edición de 1932, lo cual parece indicar que fue escrito bastante más tarde, pues la segunda impresión del libro es de 1940. [...]

*Los Sangurimas* es la gran obra de José de la Cuadra, aquella en donde todo lo dio, todo lo supo, todo lo que tenía en la cabeza y en el corazón se le alivió. Es una novela. No es un cuento largo, menester es afirmarlo categóricamente. Una novela completa, por más que sea corta. Cuadra nunca quiso o nunca pudo escribir con latitud: le daba la gana de hacer, gozar y largarse. Cuestión de temperamento y de ansiedad. Muchas veces me dijo que no le gustaban las morosidades pero sí el destello, la llama que de una sola vez ilumina, el grito que revela mil pasiones del alma, cuyo detalle no conseguiría ni



acentuarlas ni hacerlas más patéticas.

Sí, todo esto es porque Cuadra es cuentista y no realmente un novelador. Empero, *Los Sangurimas* es una novela, de las mejores que el género americano, hispanoamericano, ha producido. Lo cual podría comprobar que Pepe no estuvo en la verdad completa y que hubiera podido detenerse apenas un poco, un momento más, y darnos otras novelas. Tal vez. Lo cierto es que la

forma, la técnica, la osadía y el símbolo hacen de *Los Sangurimas* una novela típica española de América. Esto es lo que yo creo. [...]

En apenas un centenar de páginas —siempre tu prisa, Pepe— viven una gloriosa sinfonía tres partes, tres grandes tiempos, y un epílogo, una coda brillante que, como el matapalo, abatido por la tormenta o la ancianidad, aún se debate en herir y derribar a otros árboles.



## Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)

**D**entro del Grupo de Guayaquil, Pareja Diezcanseco ha sido destacado por haber centrado sus tramas y sus personajes en la ciudad, y no en el campo; y por haber sido el

único que —salvo un par de excepciones— siempre optó por la novela y no incursionó en el cuento.

Según ha mencionado Jorgenrique Adoum, Pareja Diez-

canseco ejecuta algo más que un traslado del escenario al retratar la complejidad urbana, pues aborda «su paisaje múltiple y cambiante, la diversidad de los tipos humanos que la habitan, [e implica] la posibilidad —al fin— de que el novelista pueda ser autor y personaje a la vez, o sea de exponer el drama y los desgarramientos de su propia clase (que en la narración de ambiente agrario resultaba imposible, puesto que el escritor no era terrateniente ni peón)». De hecho, aunque proviniera de familias aristocráticas, Pareja debió trabajar desde los 14 años por la muerte de sus padres, desempeñándose en una gama de oficios que van desde bodeguero hasta grumete, pasando por profesor de colegio. Emigró a Nueva York (donde también se dedicó a labores físicas) y vivió el drama de los expatriados; se dedicó a la política, en el Partido Socialista, y fue perseguido y encarcelado por la dictadura. De modo que sus novelas conforman un catálogo de personajes urbanos a la manera de una *comedia humana* guayaquileña, que incluye vendedores informales, empleados domésticos, estudiantes, artesanos, políticos, usureros, militares, reos, entre muchos otros. De esa época

son novelas como *El muelle*, *Baldomera*, *La Beldaca*, *Don Balón de Baba*, *Hombres sin tiempo*, *Las tres ratas*, entre otros.

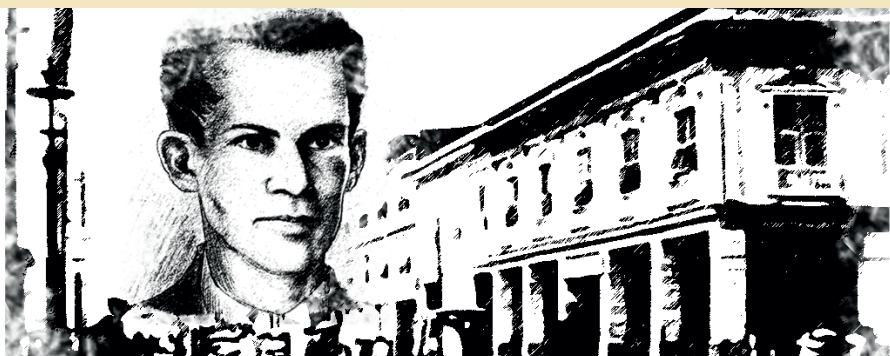
Fernando Alegría sintetiza que Pareja Diezcanseco es «tal vez, quien más cerca ha llegado en el Ecuador a un ideal de novela en que los fundamentos sociales no dañen la expresión literaria ni la limiten en marcos exageradamente locales. Pareja posee un amplio dominio del lenguaje; su prosa es gráfica, impulsada a veces por un impresionismo de buena ley que no le hace perder la sobria cualidad de su sentido lírico. Su sensibilidad y perspicacia permiten calar hondo en sus personajes, dando especial relieve a las figuras femeninas sin perder su equilibrio básico que es la característica de su arte realista».

Pareja no se conformó con la denuncia ni con un estilo y una estructura lograda para sus novelas; al contrario, si algo marca su obra es una voluntad por experimentar, «adaptando su lenguaje a los materiales temáticos con que trabaja», según Adoum. Así, a lo largo de sus trece obras (de las cuales él reconocía finalmente solo diez), echa mano de monólogos interiores, textos epistolares, testimonios,

introspecciones e incluso, en sus últimas novelas, la incorporación de lo mítico o mágico de la realidad. Todo, para evitar construir personajes arquetípicos y priorizar la profundización en la subjetividad individual y en la vivencia de sus protagonistas. Su proyecto final, *Los nuevos años*, era la construcción de una novela-suma compuesta por varias obras (*La advertencia*, *El aire y los recuerdos*, *Los poderes omnímodos*, *Las pequeñas estaturas* y *La manticora*) que lograran un amplio fresco de personajes y técnicas narra-

tivas que dieran cuenta del cambiante drama humano en la segunda mitad del siglo XX.

Paralelamente a esa serie de historias íntimas compuesta por la totalidad de sus personajes de novela, a Pareja Diezcanseco le interesó siempre la Historia con mayúscula, y la ejerció en sus varios tomos de la *Historia del Ecuador*; así como en las biografías noveladas de Eloy Alfaro (*La hoguera bárbara*) y de Miguel de Santiago, y en varios ensayos alrededor de la conciencia nacional y latinoamericana.



## Joaquín Gallegos Lara (1909-1947)

Entre los escritores del Grupo de Guayaquil, es Joaquín Gallegos Lara el que tomó el liderazgo, no solo como principal detentador teórico del Realismo Social como co-

rriente literaria, sino, sobre todo, como ideólogo político del grupo.

En la obra de Gallegos confluyen su afán declarado de crear una literatura con una

evidente intención política y su pulsión artística más pura. Ya desde sus primeros cuentos —más allá de la denuncia que hace de las condiciones deplorables en que vivía el campesinado de la Costa del Ecuador y de la explotación que sufría— se siente una intención de crear personajes y volcarlos en situaciones límite que superan el ámbito de lo social y develan su condición más profundamente humana.

Además, Gallegos Lara domina la creación de estructuras narrativas que, a pesar de recurrir a un mínimo arsenal expresivo desde el punto de vista de la lengua, vuelve sus cuentos, y especialmente su novela *Las cruces sobre el agua*, una muestra de sus dotes como escritor y de la planeación meticulosa de sus creaciones.

Gallegos, entonces, tiene claro que debe transmitir al lector historias que lo hagan reflexionar sobre su entorno inmediato, sobre las condiciones sociales que lo rodean. La denuncia es explícita y perfectamente calculada. Al mismo tiempo, hay otros elementos que escapan de estos cálculos y hacen compleja a su obra, profundamente humana, llena de contradicciones. Es en este espacio desde donde se puede

apreciar la evolución de su literatura, y se ve cómo el artista va abriéndose paso incluso a pesar del ideólogo.

Desde sus primeros cuentos —publicados junto a Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta en el volumen colectivo titulado *Los que se van*— se nota un afán por retratar una geografía, un tiempo y unos personajes concretos, para así dar asidero y verosimilitud a su denuncia. Esto se intensifica aún más en su única novela terminada (comenzó al menos otras tres: *Los guandos*, que terminaría Nela Martínez; *Cacao*, un proyecto del que apenas dejó publicado el primer capítulo, y *Cara de piedra*, una biografía de Rumiñahui), en la que la situación geográfica es clave —la ciudad de Guayaquil y sus alrededores—, y el tiempo está perfectamente determinado, pues se refiere a un episodio histórico —la matanza de los obreros de noviembre de 1922—.

Pero estas constantes de su obra y, sobre todo, de su peculiar forma de ver la literatura, atadas al compromiso político, van evolucionando con los años, cediendo espacio a los impulsos de su arte. El paisaje y el tiempo permanecen concretos, pero van mutando. Los personajes superan la ca-

tegoría de simples criaturas funcionales a la trama para volverse seres entrañables.

En los cuentos de *Los que se van*, las criaturas que los pueblan son emblemas, símbolos de una opresión. Ya en *Las cruces sobre el agua*, nos encontramos con seres mucho más tangibles, son símbolos, pero también son personas con las que es muy fácil identificarse. En su cuento postrero, publicado póstumamente, «La última erranza», nos hallamos ante un ser profundamente complejo, contradictorio, incluso entre los estrechos límites del relato corto; ya no será un habitante de la Costa, sino un judío europeo, exiliado en el austro ecuatoriano.

El paisaje donde se desarrollará la historia será siempre la aldea, ya sea el campo costeño o la Guayaquil —apenas una ciudad naciente en medio del agro— e incluso los poblados australes en su última creación. Pero el espacio se desplazará. Ya no solo será la Costa del Ecuador, en la novela hay desplazamientos, guerra, incluso un viaje a Lima apenas insinuado... En «La última erranza» estará presente Europa, el problema de los judíos y sus consecuencias.

El tiempo será la gran lucha de Gallegos. Su forma de

ver la literatura lo obligaba a atarse a una temporalidad concreta, pero sus reflexiones artísticas lo llevan a una búsqueda que desplazará su punto de vista hacia la eternización de ese momento —o al menos poniendo en cuestión la situación histórica concreta—. Buscó una congelación de sus personajes expandiéndolos a través del tiempo histórico. En sus primeros relatos hay personajes que no existen fuera de su entorno y su temporalidad. En su novela, los personajes se transforman en emblemas, aún se mantienen atados a la coyuntura, pero se erigen en símbolos. Finalmente, en su relato póstumo, existe una fuga hacia lo eterno:

*Todo él lacerado y con las vísceras vueltas afuera, desolladas vivas, su ánimo fulgía en efímero centelleo de relámpago. Sin pasar cuentas aceptaba la herencia. Ser judío era sencillamente ser hombre. Judíos fueron Judas y Shylock, pero también judíos Jesús y Marx. En cada magnate y en cada rebelde, alienta un judío.*

En Gallegos compiten el ideólogo y el artista, y es en el equilibrio entre ambos donde mejor se manifiesta su genio.



## Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)

Al lado de José de la Cueva, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco, el guayaquileño Demetrio Aguilera Malta ha sido considerado uno de los exponentes más importantes de la literatura nacional de inicios del siglo XX. Fue uno de los autores del emblemático libro de cuentos *Los que se van*; dentro del cual lo más importante es el trabajo del lenguaje, por un lado —intentando simular el habla del montubio—; pero, por otro, el

deseo de renovar la estética, al centrar la mirada sobre un grupo marginal —lejos de mantenerse en los motivos de «salón», los escritores de esta generación desean retratar, con rudeza, en algunos casos admitiendo la crueldad, a un grupo social que les es conocido—.

Entre 1933 y 1978 publicó más de diez novelas, siendo *Don Goyo* (1933), *La caballeresa del sol*, *el gran amor de Bolívar* (1964), *Siete lunas y siete serpientes* (1970), y *Ja-*

guar (1977) las más importantes. Incurrió, también, en el teatro, demostrando ser un prolífico autor no solo por la cantidad de textos creados, sino también por el manejo de varios géneros.

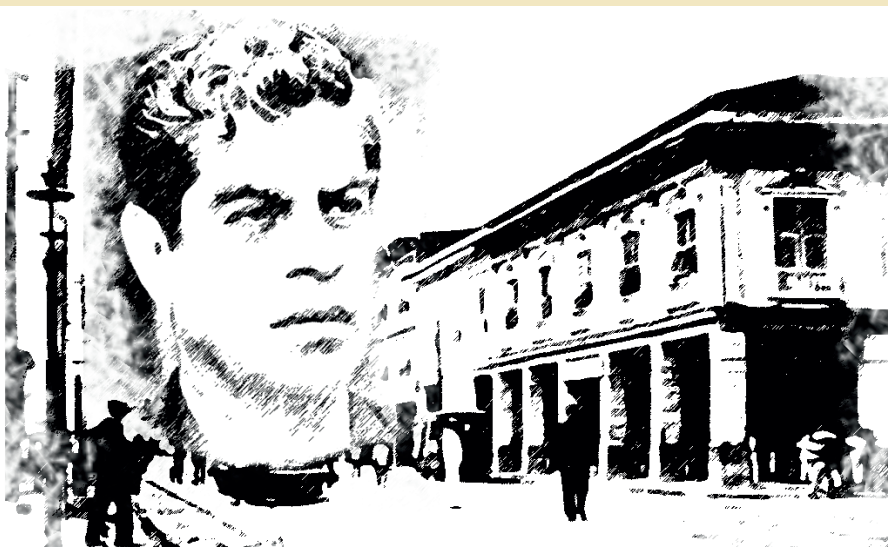
Aunque cierta parte de la crítica ha mencionado a Demetrio Aguilera Malta como uno de los precursores del realismo mágico, sin embargo, *Siete lunas y siete serpientes*, donde se muestra en toda su madurez de novelista, aparece cuatro años después de la publicación de *Cien años de soledad*, obra con la cual Gabriel García Márquez ya dejó presente la propuesta artística que lo caracterizaría. Así, el autor de *El cholo que se vengó* (1981) no resulta precursor de la corriente con que alcanzaría reconocimiento mundial el Nobel colombiano. Sin embargo, sí logró percibir lo que estaba sucediendo en el ambiente cultural de su tiempo.

Así, *Siete lunas y siete serpientes* marca la originalidad de un estilo que es particular e inconfundible. La novela cuenta la travesía vital de Candelario Mariscal, recubriéndola de acontecimientos fantásticos, extraordinarios, y la Costa ecuatoriana es el escenario específico donde los acontecimientos tienen lugar. Desde el

inicio, el relato está plagado de hechos asombrosos. El protagonista no «nace»; sino que, por el contrario, de forma mística, aparece frente a la iglesia del padre Cándido, quien lo cría como un niño más, desoyendo las advertencias de los vecinos, quienes ya vaticinan el futuro que tendrá.

El protagonista crece solo para convertirse en un matón abusivo, con poderes sobrenaturales. Tiene la capacidad de transfigurarse en caimán. Se enamora de Josefa Quindales y la pretende, justamente convertido en bestia, cuando el poder de lo «animal» lo habita.

Candelario llega a visitarla y no la encuentra por lo que asesina a sus padres y viola a su hermana. El protagonista es asistido por el brujo Bulu-Bulu para que Josefa lo visite cuando ya está muerta. Aquel clima brutal, en donde los pobladores se ven aterrorizados por Candelario, se transforma cuando llega al pueblo su antagonista: un joven médico con ideas ingenuas sobre la bondad y la convivencia. Juvencio Balda será su antítesis. *Siete lunas y siete serpientes* cuenta el enfrentamiento entre el bien y el mal, bajo la potencia de un estilo único.



## Enrique Gil Gilbert (1912-1973)

**E**n Enrique Gil Gilbert conviven y se vuelven explícitas las relaciones —incluso las contradicciones— que confluyen en todos los miembros del Grupo de Guayaquil. En él se enfrentan su origen social — fue hijo de un hacendado—, sus convicciones políticas — fue miembro notable del Partido Comunista Ecuatoriano—, y su vocación de escritor.

Desde su debut como escritor en *Los que se van*, libro cu-

ya autoría compartía con Joaquín Gallegos Lara y Enrique Aguilera Malta, demostró una capacidad de crear personajes memorables; cabe destacar el cuento «El malo», escrito cuando el autor aún no cumplía los veinte años. Desde entonces, compartió sus labores literarias con su compromiso político.

En *Yunga*, su segundo libro de cuentos, se destaca la capacidad de denuncia, tanto de los



indios en la serranía como del campesino cholo o montubio en la tierra caliente. Destaca «El negro Santander», novela o relato largo donde se relatan los padecimientos de los constructores del ferrocarril entre Quito y Guayaquil. El compromiso político está profundamente arraigado en cada una de las páginas, en donde convive con el afán de crear literatura.


Luego, tras enrolarse definitivamente en la militancia, aparece *Relatos de Emmanuel*, extrañamente la menos política de sus novelas. En ella, es un burgués quien sostiene un monólogo subjetivo, distante de la denuncia. El literato prevalece. Parece un escape momentáneo, quizá guiado por sus lecturas de las vanguardias europeas.

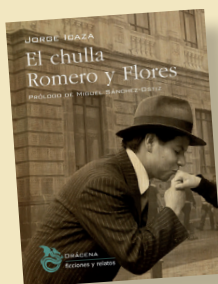
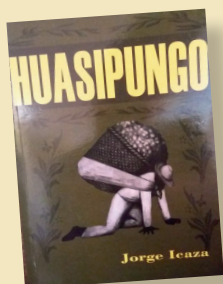
Dos años después, sin embargo, aparece *Nuestro pan*, novela en la que regresa por el sendero del Realismo Social. Es el relato de la vida de los campesinos que cultivan el arroz. Con ella, Enrique Gil Gilbert logra su consagración. Gana el segundo premio en el concurso convocado por la editorial Farrar & Rinehard, de Nueva York. Apenas es superado por *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría. Quien seleccionó los ganadores fue

John Dos Pasos.

Luego, vendrían una serie de vicisitudes políticas, encarcelamientos, tortura... El Partido Comunista fue proscrito, y sus dirigentes perseguidos. Se quemaron los libros de su biblioteca y sus manuscritos, y se pierden para siempre las novelas *Historia de una inmensa piel de cocodrilo*, de la que apenas se conserva el primer capítulo que se había publicado en la revista *Letras del Ecuador*; *Sangre de tortuga* y *La ciudad sobre el pantano*, además del libro de cuentos *Las casa que guardan los secretos*. Tras un nuevo encarcelamiento, se le confisca el último texto que se pierde para la posteridad: la novela *El triángulo azul*.

Luego de todas estas experiencias, el compromiso político de su literatura se intensifica. Publica las obras de teatro *Farsa* y *La sangre, las velas y el asfalto* y el libro de cuentos *Cabeza de niño en un tacho de basura*, todos profundamente comprometidos con el Realismo Social.

Finalmente, en Gil Gilbert prevalece el hombre político, el militante, y literalmente perdemos buena parte de su obra literaria. La que nos queda, incluso más allá del compromiso, tiene una calidad digna de ser leída. 



## El aporte literario de Icaza

### Un fragmento de *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador (1986)*

■ Agustín Cueva

Ángel F. Rojas, el más notable crítico e historiador del relato ecuatoriano, escribió el siguiente comentario sobre la obra de Icaza:

*Dada la manera de novelar de Icaza, ni en Huasipungo ni en sus libros posteriores se ha preocupado de crear el personaje singular. Su héroe es el hombre-masa, el símbolo de una clase social. Andrés Chilingua es el sujeto paciente, que pudo haber sido Manuel Chicaiza o Ambrosio Quispe. No es la personalidad del hombre —del subhombre— lo*

*que interesa a Icaza caracterizar o distinguir, sino el hecho pavoroso. Y dada su forma de contar, de conducir su historia ante el lector —exceptuando la exactitud que parece taquígrfica del diálogo— tampoco brilla por su preocupación artística. Ha conseguido despertar el interés en su libro por lo que dice de medular, a pesar de la forma defectuosa en que lo dice. El descuido con que escribe Icaza es increíble, y a pesar de eso, algunas de sus páginas, con carecer de la grandiosidad que solamente pudieran proporcionarles la*

*congruencia entre el fondo y la forma —esta última, objeto de preocupación en sus últimos libros— tiene una fuerza épica que impresiona profundamente.*

Opinión acertada en cuanto pone de relieve algunos aspectos de la obra icaciana, en especial su carácter épico; pero injusta en lo atinente a la valoración artística propiamente dicha. Pues, si bien es cierto que el mérito de la narrativa de Icaza se halla íntimamente ligado a su calidad de literatura de denuncia, no es menos cierto que el valor de la misma no puede reducirse a solo sus proyecciones sociales. En el mismo Ecuador se han escrito infinidad de obras de denuncia, muchas de ellas irreprochables desde el punto de vista humano, político y social, pero que no poseen, sin embargo, la fuerza vital de los relatos de Icaza. Simple observación, pero que pone de manifiesto el error en que incurre Rojas, y con él, desgraciadamente, la mayoría de los críticos de Icaza, al asegurar que la producción de este autor vale «por lo que dice de medular, a pesar de la forma defectuosa en que lo dice».

Lo que ocurre es que muchos se han limitado a anali-

zar la forma en uno solo de sus aspectos: el manejo del idioma; en donde ciertamente pueden encontrarse defectos, explicables por lo demás si se tiene en cuenta que, en este plano, la intención fundamental del autor consistió en romper definitivamente con el purismo de sus predecesores y crear un nuevo lenguaje artístico, genuinamente americano, a partir del habla popular. Pero olvidan tales críticos que la forma es concepto mucho más amplio, cuyo valor ha de medirse analizando la totalidad de recursos empleados por un escritor para convertir en materia literaria su mensaje social.

Por eso, y a manera de simple pauta para futuras investigaciones, vamos a señalar algunas cualidades descollantes de la obra de Jorge Icaza; cualidades que significan un aporte a la solución del problema que plantea la elaboración literaria de la materia prima proporcionada por la realidad ecuatoriana.

En primer lugar, Icaza posee un amplio conocimiento de la idiosincrasia nacional y de todos los matices sociales que ella revela; gracias a lo cual logra describir con admirable precisión la estructura de su país, sin emplear jamás términos que pudieran hacer pensar

en un esquema preconcebido y a lo mejor rígido (como «proletariado», «burguesía», «clase media», etc.). además, tiene una notable capacidad para seleccionar y subrayar los aspectos esenciales de la sociedad, de modo que se destaquen nítidamente sus características estructurales, sin necesidad de razonamientos abstractos. Estos méritos, o sea la facilidad para expresar con vivencias lo que solo parecía poder formularse con conceptos, le permiten elaborar una literatura de gran valor sociológico, pero que en ningún momento degenera en sociología novelada.

Por otra parte, Icaza sabe recrear ambientes con la máxima economía posible, mediante el escogimiento acertado de un detalle físico, de una expresión popular o de un sobrenombre; en fin, de cualquier elemento significativo de la realidad que desea presentar. Y a esta sabe torturarla si es necesario, hasta conseguir que de ella brote lo substancial, por encima de las apariencias superficiales. Súmase a ello un gran poder de ironía, rayana en causticidad, que nace de la calculada confrontación del discurso moral tradicional con los datos objetivos —referidos en un estilo semejante al de apunte o la nota periodística—; lo que

le exime de recurrir al comentario declamatorio, como otros escritores indigenistas, y confiere a sus obras fuerza vital.

Asimismo, Icaza posee un fino sentido del ritmo, que en sus relatos aparece como revelación de las estructuras anímicas más profundas del alma ecuatoriana, sobre todo del alma popular. Y, por último, no se puede dejar de destacar la maestría para el diálogo, que dista mucho de ser «taquigráfico» como afirma Rojas. Por el contrario, implica un grado avanzado de elaboración literaria, casi poética, gracias a la cual se descubre una gama riquísima de sentimientos y estados anímicos (dolor rebelde, imploración, imprecación, inquietud, duda, fatalismo, interrogación, esperanza, frustración) y se forja un espesor psicológico —de psicología colectiva—, que desgraciadamente parece haber pasado inadvertido a buen número de críticos, y en especial a los del Ecuador.

Icaza y su generación no solo han abierto un inédito y brillante capítulo de las letras ecuatorianas, sino además han agotado, por así decirlo, una de las posibilidades de expresión literaria más adecuadas para la presentación de los problemas sociales del país.



# Indígenas desmarcados

## Una muestra de reflexión histórica

■ Leonardo Parrini

*«Los indios —nombre dado a los aborígenes de las Indias y América— son de una estatura recta y más alta que el común de las demás naciones, robustos y con una especie de vigor más a propósito para hacer un esfuerzo violento que para la fatiga continua.»*

**A**sí reza un texto de la época colonial que inaugura el discurso avasallador y excluyente del colonialismo español que marca a los pueblos ancestrales con un estereotipo que es

preciso desmontar y reemplazar por una nueva mirada, palabra e imagen del mundo indígena, cohabitante con realidades mestizas en el Ecuador de hoy.

La muestra «desMARCA-DOS: Indigenismos, arte y política», que se presentará hasta mayo de este año, se propone eso. Por medio de una mirada histórica de luchas y representaciones artísticas indígenas, cuestiona lo aprendido, lo enseñado, lo visto, lo que se repite desde el poder en los medios, escuelas e incluso museos. El periplo incluye una visita a cinco salas; una en el Museo de la Ciudad y cuatro en el Centro Cultural Metropolitano de Quito. La muestra enseña las luchas que empiezan antes del siglo XX en los albores de la República y la relación existente entre el archivo, la política y expresiones de arte indigenista.

Una mirada retrospectiva que enfrenta lo anterior y lo actual en un contraste de rostros, cuerpos y expresiones del aborigen —un «indio de mierda más»— que le tocará salirse de donde vive para surgir y dar a sus hijos un mejor futuro. Una reseña que busca la complicidad de sabernos identificados entre blancos, negros, indios y mestizos, y que registra la combinación del universo indígena con la política, a través de los anales de la CONAIE. Libros, revistas, recortes de prensa, testimonios públicos y otros documentos narran



detalles del proceso de lucha y de cómo se organizaban los levantamientos indígenas en la década de los noventa.

La sección «Laten las Luchas» relata el proceso de lucha indígena del siglo XX, con levantamientos locales que tuvieron lugar desde 1907 por el derecho a territorio, agua, justicia, etc. Son formas de resistencia históricas que derivan en represión, incluso en masacres de indígenas. A partir del siglo XX las luchas se focalizan en haciendas como expresión del repudio a los censos e impuestos, y avanzan en grandes movilizaciones nacionales por el reconocimiento de los derechos colectivos.

## Voces del otro

**D**esmarcados contra ventriliquias que hablan por el otro, a través de discursos coloniales, surgen los indígenas como sujetos sociales y políticos: el indio es reconocido en 18 pueblos y 14 nacionalidades indígenas en el Ecuador. La muestra confluye en dos vertientes: el testimonio de las luchas aún latentes y aquellas libradas en el siglo XX. La exhibición incluye propuestas estéticas de arte y archivo, además de la puesta en escena de hitos, voces y memorias. En la retrospectiva late el palpitar histórico con la densidad e intensidad de la dimensión crítica a un proceso inconcluso de plurinacionalidad. En las obras se expresan artistas e intelectuales del siglo XX que hablaron «por el otro» indígena, que lo imaginan, lo representan y, paradójicamente, lo invisibilizan. Son creadores que sugieren nuevas apropiaciones de documentos, imágenes y archivos históricos para hablar ya no del otro ni por el otro, sino de las estructuras latentes del poder omnímodo.

El archivo de imágenes de Otto Bettman muestra las protestas indígenas en reveladoras fotografías; y Lucía

Chiriboga, con su «aparición irrepetible de una lejanía», evoca la presencia ausente del indígena. Tomás Ochoa se inclina por un ejercicio alegórico, a través de imágenes fotográficas del siglo XIX relacionadas con misiones geodésicas y religiosas que vinieron a Ecuador. En ellas se puede percibir el exotismo y la mirada colonial que dieron origen a un imaginario ficticio y excluyente, a partir del cual se construyó «la identidad».

Las coyunturas políticas que terminaron en golpes de Estado contra Mahuad y Bucaram son retratadas con severo realismo, y los participantes catalogados como de «indios alzados» por la prensa, en la mirada parcializada del periodismo mercantil de una sociedad racista. También se incluyen relatos de Teodoro Wolf, que resalta la presencia indígena, y de José María Velasco Ibarra, que proponía «para el indio una política de austeridad». Y el testimonio de Federico González Suárez, que propiciaba «rodear de civilización al indio de raza roja y que lo vaya absorbiendo la raza blanca». Pío Jaramillo Alvarado deja su huella en

una propuesta de «nuevas formas de la vida económica que transformen los viejos sistemas de explotación indígena», mientras R. Murgueytio sugiere «que los indios escriban su propia historia».

## Mirada del arte indigenista

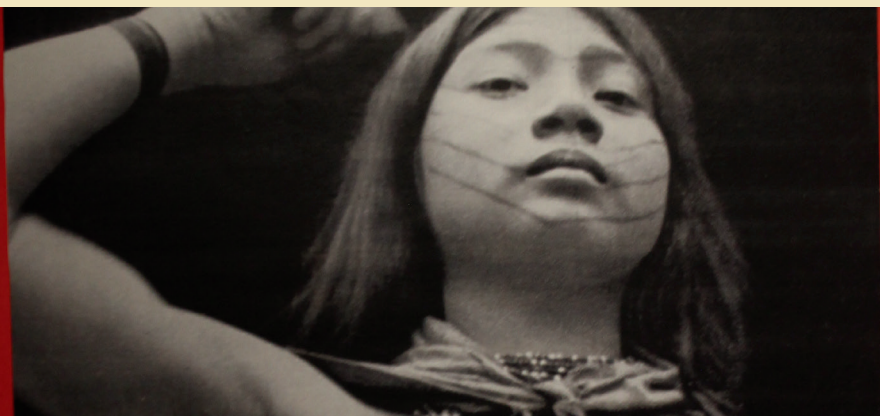
En el Centro Cultural Metropolitano de Quito se muestra el antecedente estético de cómo se representa al indio en el arte ecuatoriano.

Camilo Egas muestra al indio, considerado entonces una imagen secundaria que no cumple con los cánones estéticos europeos, y lo pone en «primer plano» de una manera estética, “indianista”, de ingenio folklore. Artistas influenciados por movimientos revolucionarios americanos y europeos —como Víctor Mideros—, surgen en los años 30 y 40 y se proponen pintar el realismo social. Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman, Diógenes Paredes y Leonardo Tejada son los máximos exponentes de ese arte indigenista. *Cuadros como Lavanderas* (1954), de Paredes; *Los Trabajadores* (1942), de Guayasamín; *El hijo ausente* (1936), de Kingman; o

*Estibadores* (1942), de Tejada, son un testimonio de la exquisita fuerza plástica que reivindicó los derechos del indio. El arte político se une a la muestra de folclor, leyendas y tradiciones, y conjuga imágenes del indígena serrano sojuzgado y del indígena amazónico libre en su entorno natural. Prueba de ello son los testimonios europeos que marcaron en libros, relatos e imágenes la naturalización de la explotación, el maltrato y la violencia perpetrada contra los pueblos ancestrales.

En los años 50 emergen nuevas corrientes vanguardistas —artísticas y políticas— que cuestionan a las instituciones estatales, junto a sectores culturales que proponen un espíritu de ruptura e independencia ante los poderes oficiales. Tres mujeres: Dolores Cacuanago, Tránsito Amaguaña y María Luisa Gómez, se proyectan como educadoras populares y líderes de las luchas indígenas de ese momento. Aparecen caricaturistas, pintores y músicos que reflejan en sus obras esta tendencia. Escritores de los años 30 influyeron con vigor en el activismo político crítico de la gestión estatal. Nacen sus organizaciones naturales: la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes en Guayas,






la Sociedad Alere Flamman y el Sindicato de Artistas Ecuatorianos, cuyas expresiones están presentes en la muestra.

La sección «Arte sin nombre» exhibe el folclor indigenista de los años sesenta con un registro de tradiciones, música, leyendas y artesanías. Se dan cita en la muestra Olga Fisch, Paulo Carvalho Nieto, Oswaldo Viteri y Leonardo Tejada con dibujos, fotografías o fichas de trabajo que fueron sus herramientas. Y «Artes Manuales Indígenas», de Jan Schreuder, combina el desarrollo económico de las comunidades con el culto identitario en muestra artesanales.

En la sección «Enterrados y emplumados» se propone una reflexión crítica sobre dos modos persistentes y latentes de mostrar al indígena desde el choque colonial: un cuerpo lejano, exótico, salvaje; y un

cuerpo cercano, subordinado, esclavizado y atado a la tierra. En la sala 4 se exhiben recortes de una prensa con mirada racista, que muestra ciudades construidas sobre nociones civilizatorias de ornato e higiene que marcaron la creación de imaginarios de pobreza y atraso del indígena de la Sierra, así como el exotismo de los pueblos amazónicos. Cronistas, viajeros, misioneros, exploradores y científicos, también turistas, diplomáticos, empresarios etnógrafos y folcloristas construyen un discurso que ha producido imágenes e ideas sobre un Ecuador poblado por un indígena congelado e inferior en el tiempo y en la historia. «desMARCADOS: Indigenismos, arte y política», contribuye a desmarcarnos de esos imaginarios desprovistos de imaginación liberadora. 



## La nueva censura cultural

Con la intención de proteger sensibilidades, sectores de todo el espectro ideológico piden la retirada o prohibición de obras de arte. Un agudo acercamiento al tema escrito por Paula Corroto, de *Letras Libres*

Los niños ya no pueden leer *Matar a un ruiseñor*, el bestseller de Harper Lee publicado en 1960. Palabras como *nigger* son demasiado insultantes y ofensivas, según varios padres que obligaron a un colegio del estado de Misisipi (Estados Unidos) a quitar esta novela de las lecturas escolares. Los visitantes del Metropolitan Museum

of Art de Nueva York tampoco deberían admirar el cuadro *Thérèse dreaming*, pintado por Balthus en 1938. Para once mil personas, aquellas que firmaron un manifiesto exigiendo su retirada, es «sexualmente sugerente» y arroja una mirada ¿sucio? sobre el cuerpo de los menores. Tampoco es lícita la pintura que realizó la artis-

ta blanca Dana Schutz sobre la fotografía de Emmett Till, un adolescente linchado por dos hombres blancos en Misisipi en 1955. Varios artistas y comisarios de exposiciones pidieron incluso su destrucción cuando fue expuesta en la Biennial del Museo Whitney de Washington.

Todas estas manifestaciones ocurrieron en 2017 y son muestra de una nueva censura cultural. Si bien los impulsores siempre han estado presentes, en los últimos tiempos han tomado una mayor relevancia, en parte debido al gran altavoz que suponen las redes sociales, que consiguen agrupar a un mayor número de personas en torno a una protesta, y también al rumbo político y social que han tomado algunos de los países más desarrollados en los últimos meses. No obstante, son muchos los interrogantes que se abren en torno a estas nuevas posturas que no pueden limitarse al análisis fácil de las redes o a triunfos de políticos reaccionarios. ¿Por qué hay voces que hoy persiguen libros, cuadros, fotografías de hace más de medio siglo? ¿Qué ha cambiado para que entonces no supusieran ningún problema y hoy sean pasto de linchamientos y prohibiciones?



## Causas de la «nueva censura»

Desde un punto de vista político, Manuel Arias Maldonado, profesor de ciencia política de la Universidad de Málaga y autor de libros como *La democracia sentimental* (Página Indómita, 2016), ofrece principalmente dos causas. La primera tiene que ver, precisamente, con su tesis sobre el nuevo sentimentalismo, es decir, «con un deseo de proteger a quien puede sentirse ofendido, que es una patología de las sociedades ricas, porque cuando hablamos de sentimentalización de los conflictos no deja de ser un lujo. Son preocupaciones no materialistas porque ya se habla menos de la distribución de los salarios, y se habla más de los códigos a partir de los cua-

les nos comunicamos», argumenta. Dicho de otra manera: cuanto más ricos somos, más fina tenemos la piel. O aún más llano: cuando no hay una problemática muy grave hay que hacer un drama de cualquier cosa, a priori banal.

La segunda causa estriba en «la articulación identitaria de los grupos sociales. Uno se adscribe a un grupo y siente atacada su autoestima en la medida en la que es criticado ese grupo. Se establece un vínculo entre el sentido de nuestra autoestima y el grupo al que nos ligamos», sostiene. Este razonamiento explicaría, por ejemplo, que, en el caso de los artistas que se manifestaban contra el cuadro de Schutz o en el caso de la novela *Matar a un ruiseñor*, por motivos de raza, estas personas se sintieran ofendidas por una imagen de un joven negro mutilado o unas palabras que consideran ofensivas.

En este sentido es donde cobran importancia las redes sociales como trampolín de los ofendidos y las enseñanzas de la psicología. Según Pablo Malo, psiquiatra, miembro de la Txori-Herri Medical Association y de los Beautiful Brains y autor del blog *Evolución y neurociencias*, en el que tiene colgados varios posts sobre

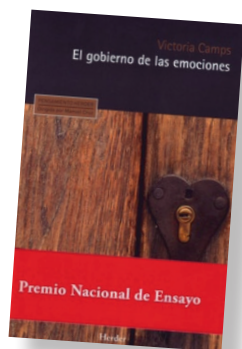


la nueva indignación moral y el supuesto derecho a no ser ofendido, para explicar la relevancia que hoy cobran las «ofensas» también habría que acudir a dos motivaciones psicológicas que han tenido un enorme auge recientemente: el poder del cotilleo y la fuerza de la reputación. «El cotilleo no ha sido suficientemente estudiado y da para mucho. De hecho, los programas de cotilleo están ahí por algo. Entretienen a la gente, pero además tienen una función moral, ya que hacen que el individuo acepte la norma, transmiten unos límites y coartan la libertad individual para que el sujeto se someta a las reglas. No hay cultura que no tenga cotilleo. En la sociedad moderna nos habíamos hecho muy individualistas, habíamos perdido esa vigilancia del cotilleo. Pero con las redes nos vigilamos unos a otros. Gracias a esta posibilidad que

han dado Twitter y Facebook nos hemos lanzado todos a ser los más buenos y a criticar a todo el mundo. Estamos haciendo tribu, en el fondo es un pegamento moral», explica el psiquiatra. La reputación iría ligada a esta hipervigilancia, puesto que es el cotilleo el que destruye las reputaciones. «Si la pierdes estás muerto. Como ahora estamos todos en la famosa aldea global, tu reputación es muy importante», añade Malo.

## Los nuevos ofendidos

Ahora bien, ¿quiénes son los nuevos ofendidos? Porque ya no es (solo) un ultraconservador el que decide tapar el seno de una estatua sino que, paradójicamente, la mayoría de los nuevos ataques proceden de grupos que, en principio, han querido actuar desde la buena fe y de lo considerado «bueno» para la sociedad (no insultos a los negros, no imágenes que «sexualicen» a los menores). De hecho, este maremágnum de emociones, sentimentalismo, de preocupación por lo «políticamente correcto» que acaba llevando al lado oscuro de las libertades, a una especie de cara b —soy libre de exigir que se prohíba



algo porque me ofende— y a la aparición del victimismo (otra fórmula para definir la nueva ofensa) es una copia mala de lo que ya hicieron los políticos estadounidenses conservadores en los ochenta. Así al menos lo entiende Daniel Gamper, profesor de filosofía moral de la Universidad Autónoma de Barcelona, que señala que este fenómeno fue creado por los republicanos estadounidenses en las guerras culturales. «Era un proyecto de victimización, decían ser víctimas de una censura liberal (de izquierdas) que quería imponer un lenguaje. Si en una sociedad se llega a un consenso compartido para dejar de usar determinadas palabras, sería ético, y por tanto decir que eso es censura es una beatería de la libertad. Lo que se ha producido ahora es la perversión de la otra beatería, la de las minorías, con ese paternalismo excesivo», sostiene.

Como explica Arias Maldonado, «la izquierda antaño era un movimiento ofensivo para acabar con los tabúes, garantizar derechos humanos, etc. Y eso ya está hecho, por lo que ahora hay que cambiar el pie: ser conservador para mantener el Estado del bienestar. Cuando centras el debate en que lo personal es lo político y piensas que los sujetos se forman a partir de las experiencias que tienen, y que están inermes a la hora de reaccionar a esas influencias, te conviertes en alguien extremadamente sensible. Es el asunto de la heterosubjetividad. Tienes el temor a que se produzca el daño psicológico y emocional. La izquierda posmoderna es un poco estudiantil y adolece de una sobre-reacción, ya que cuando tus valores son hegemónicos, se compite por la atención». O lo que es lo mismo: tocar «Imagine» al piano después de un atentado terrorista.

Para Victoria Camps, filósofa y catedrática emérita de ética en la Universidad Autónoma de Barcelona, además de autora de libros como *El gobierno de las emociones* (Herder, 2011), esta sobre-reacción de la izquierda se observa incluso en el lenguaje y en ejemplos como los cuentos infantiles, «que se han querido cambiar porque

las historias son patriarcales o no son animalistas... Hay gente que se queja del uso metafórico de la palabra cáncer o del uso metafórico del término autismo. Con todos estos fenómenos solo empobrecemos el lenguaje y eso es negativo», afirma. Para ella, esta discusión hace tiempo que está sobre la mesa y no siempre adquiere un carácter positivo. «Ya no decimos que alguien es subnormal. Pero al cambiarlo ocurre una paradoja: el nuevo nombre que damos a la causa acaba siendo tan despreciativo como el anterior, y tenemos que cambiarlo. Hoy ya no se acepta discapacitado sino diversidad disfuncional. El desprecio y el carácter despectivo dependen también del contexto», alega.

Coincide con su colega Arias Maldonado en el rizo de los valores progresistas. «Hoy ningún partido deja de ser feminista o de hablar de políticas sociales. Y hacer cambios en temas sociales es mucho más complicado. Acabo de ver la serie *The crown* y en la segunda temporada dicen que uno de los personajes es “marica” porque entonces, en los años cincuenta, era la única palabra para designar a los gays. Hoy nadie la pronunciaría porque es despectivo y porque le hemos dado a la homosexualidad

un reconocimiento que antes no existía. Y eso es lo importante y lo progresista. Insistir demasiado en un lenguaje correcto es falta de imaginación. Un ejemplo es el artículo neutro. En parte ha contribuido a visualizar a las mujeres, pero ahora roza el ridículo», comenta.

## España no es (todavía) país para censuras

«Aquí no tenemos guerras culturales. Las tuvimos con el matrimonio gay, el aborto, etc., pero ahora mismo no. La sociedad española es muy tolerante con respecto a ese tipo de cosas. Con el tema de las razas, por ejemplo, no hay ningún partido que haya cogido la bandera de la xenofobia. No sé si porque somos católicos o porque nos hemos secularizado bastante. También se ha individualizado mucho la sociedad», reconoce Gamper. «Puede que también porque en Estados Unidos son menos homogéneos. Es verdad que las redes sociales por su naturaleza polémica están contribuyendo a que esto se reproduzca aquí y hay determinadas fracturas culturales como las del animalismo con los toros y las ideológicas, el centro-periferia, izquierda-derecha. Pero hay otras que parece difícil

que se reproduzcan: no creo que tengamos esa hipersensibilidad de los campus universitarios de Estados Unidos o la de los grupos étnicos. En todo caso no ha llegado a España», añade Arias Maldonado.

Pero estos pequeños casos sí abren, al menos, el debate sobre la libertad de expresión, principalmente en las redes sociales. «Es que ahí se mezclan cosas. En las redes es una comunicación muy agresiva y una reacción hipersensible puede estar justificada. Aquí tenemos la Ley Mordaza, que es un error, porque no vamos a avalar que se pueda decir cualquier cosa, pero tampoco se puede prohibir. Hay determinadas mofas del sentimiento religioso que me parecen innecesarias porque el catolicismo ya ha perdido. Igual ofendes a mi abuela que va a mi misa, y qué necesidad. Pero esto no avala que solo un escritor negro pueda escribir sobre los negros», dice Arias Maldonado. También Camps entiende que uno no puede decir todo lo que quiera. Existen los límites. «La autocensura es ideal en un mundo plural, abierto y libre, debe haberla antes de pronunciarse», afirma.

Lo que viene a ser puro sentido común: pensárselo dos veces antes de ofender o sentirse ofendido. **R**



## La escritura, «una apuesta por comprender lo que más tememos»

Juan Carlos Arteaga publica su nuevo libro de ensayos, *Contra el silencio*, con el que se inaugura Tiresias Ediciones, dedicado a ese género literario



**Los ensayos de este libro están anteceditos de notas de prensa que te sirven como puntos de partida para desarrollar tus textos. ¿Cuál era la intención de vincular la reflexión con lo noticioso?**

Las notas de prensa juegan un papel fundamental porque anclan las reflexiones hacia el mundo tangible, real, que se encuentra cerca. No se trata de nombrar autores, citar fragmentos o transcribir párrafos literarios; sino, por el contrario, el ejercicio de hacerlos «resonar» en el mundo «real», en esa cotidianidad que es parte de nuestro día a día. Las notas de prensa, justamente, muestran la forma como esas descripciones y narraciones literarias, mencionadas dentro del libro, continúan estando vigentes, continúan siendo un murmullo en el oído del lector, continúan perturbando. Además, muestran cómo los seres humanos somos capaces de lo más «alto» y de lo más «bajo»: nuestra forma de vida debatida entre esos dos polos.

**En el final del ensayo que da nombre al libro, se lee: «Contra el silencio, la aceptación, que significa**

**convivir en la diferencia, temerla menos». ¿Para ti la escritura de ensayos es una forma de conocer al otro, de posibilitar esa convivencia?**

El ensayo, en algunos casos, puede explorar la faceta de lo que más nos «asusta»; es decir, esos rincones que podrían haber permanecido oscuros y que, a través de la escritura, se van revelando de a poco. Sí, el ensayo es la posibilidad de explorar a ese otro diferente, a ese que está más allá de mí y que me provoca terror. Pero no se trata de un sujeto sino de una acción. Ese otro que me atemoriza se llama sexualidad, cautiverio, guerra, canibalismo o pornografía. La escritura, desde esa perspectiva, es la capacidad de abrazar a ese otro y tratar de conocerlo. La convivencia —lejos de lo que pensaba Habermas— jamás será pacífica completamente y, sin embargo, la escritura del ensayo también es una apuesta por comprender lo que más tememos; quizás para, desde allí, conjurar sus poderes.

**Un elemento estilístico que usas permanentemente es la pregunta retórica. Más allá de la figura lingüística, ¿hay una explicación**

**para esa constante inquisición? ¿Te planteas dudas a ti mismo para desarrollar la escritura?**

La escritura del ensayo — como sucede en algunas novelas— no es, jamás, un mundo cerrado, hermético o que cuenta con la respuesta final. *Contra el silencio* —aunque pueda parecer un lugar común— es más una serie de interrogantes al lector que una explicación del mundo en el que vivimos (a partir de la literatura, claro). Es, sobre todo, preguntarnos por qué nos comeríamos los unos a los otros, por qué nos silenciaríamos hasta matarnos, por qué consumiríamos una sexualidad de filigrana detrás de una pantalla, por qué codiciaríamos a la hermana, por qué incendiaríamos unos pozos petroleros cuando, justamente, ya sabemos que hemos perdido la guerra. Es la posibilidad de preguntarnos el porqué de la brutalidad. Roger Bartra diría que se trata de nuestro componente «salvaje» del que la cultura intenta despojarnos. Yo, más bien, diría que se trata de lo que nos define como humanos: la violencia.

**Canibalismo, genocidio, incesto... son algunos de los temas que abordas. ¿Cómo los escoges?; ¿cómo explicas la necesidad de topar temá-**

**ticas perturbadoras (tomando en cuenta que tu anterior libro se llama *Lectura y escritura de lo obsceno*)?**

Los motivos de los ensayos no son escogidos para escandalizar, para polemizar —quizás aquello le pertenece a otro ámbito como la política—. Los motivos son escogidos a través de un hilo conductor que siempre me ha interesado: las diferentes facetas de la violencia. Tanto en el libro anterior que citas como en este, existe una línea base de reflexión: la sexualidad y la violencia. Ambos pilares, juntos o por separado, salpican toda la vida cultural, la atraviesan o la penetran de tal forma que la definen. Entonces, más allá de los motivos y de las diferentes categorías, se trata de dar explicación, a través de la escritura, del testimonio de un mundo, sobre el funcionamiento de esas dos fuerzas que, a veces, se salen de control.

**En la contraportada, Karina Marín anticipa que tu libro busca incomodar al lector. ¿En qué medida estás de acuerdo con esta afirmación? ¿Es necesario incomodar?**

La escritura del ensayo, por lo menos en América Latina y por lo menos desde una perspectiva histórica, tiene la fama

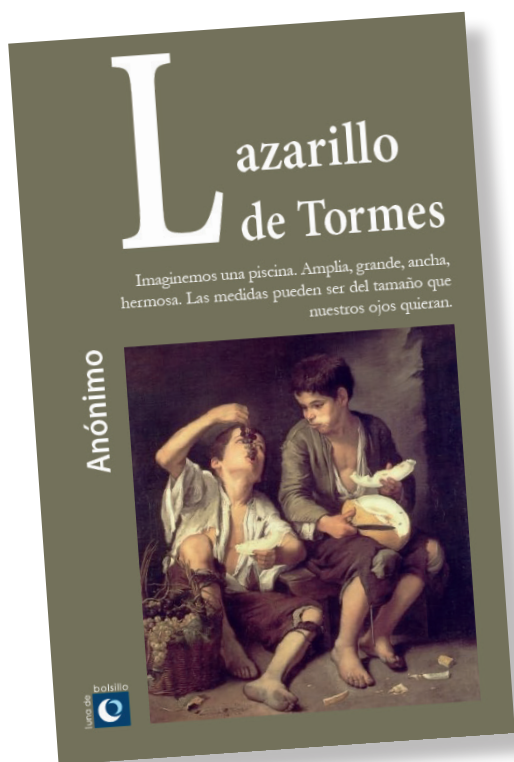


de despertar opiniones contrapuestas. Karina se refiere —creo yo— a la posibilidad de que el lector no se mantenga impávido frente a lo que lee; sino que, por el contrario, pueda contar con su opinión propia. Así, «incomodar» al lector significa arrebatarlo de su zona de confort, que deje de estar indolente «ante el dolor de los demás» y se pueda preguntar qué hace él en medio de ese contexto. Sí, se busca incomodar para obtener esta opinión personal —que muy bien puede ser contraria a la del autor—. Creo que si *Contra el silencio* no despertara esa opinión, ese dejar la zona de confort para mirar lo que somos capaces de hacer, sería un intento fallido.

**En relación con el ensayo como género de escritura, ¿cuál podrías decir que es su característica más pro-**

**vechosa (dentro de tu ejercicio); y cuál la más complicada de resolver?**

El ensayo es un género complicado por varias razones. Una de ellas, por su composición: es una mezcla de lecturas previas, de ideas propias y de la utilización del lenguaje. Se diferencia, así, de las tesis o trabajos de investigación académica. Es algo más, por lo menos otra cosa. Lo complicado es lidiar con las lecturas anteriores en relación con las ideas nuevas. Es decir, en el ensayo no basta que se tenga pericia sobre el lenguaje o que se haya leído mucho: se debe tener «algo» que decir. De allí, la batalla constante contra la escritura en donde el sonido de cada frase debe ser trabajado como en cualquier otro género. Es esta musicalidad, ritmo y cadencia, lo que vuelve al género literatura. Creo que aquello es lo más difícil de conciliar. Muchos escritores —Vargas Llosa, Cortázar o Monterroso, por solo nombrar algunos— han tenido al ensayo como un género menor, secundario, siendo la ficción la importante. Desterrar este prejuicio y entender al ensayo como un género literario pleno creo que es otra de las características complicadas de resolver. R



## *Lazarillo de Tormes*

Uno de los textos más clásicos de la literatura  
en nuestro idioma, un hito en el desarrollo de  
la novela moderna



■ Bienvenido Morros

**E**l anónimo autor de este clásico trabaja la arcilla de otros alfareros [teatros, farsas, chascarrillos, literatura medieval, folclor, etc.], pero le da una nueva forma: una nueva forma de ficción que abre el camino a la novela moderna.

El autor ha buscado un perfecto pretexto para la obra, a la vez que el elemento que le da cohesión. A Lázaro le han pedido información sobre un caso, cuyo contenido no se desvela hasta el final; y Lázaro cuenta otras cosas porque las considera antecedentes necesarios y fundamentales del «caso». Su vida se nos va descubriendo poco a poco hasta llegar al último episodio de ella, identificado con el «caso»: a ese último episodio se subordinan todos los demás. Se ha aducido un procedimiento similar en *El sueño*, de Luciano, que también narra su historia desde un punto determinado de ella.

Lázaro, pues, aborda la narración de su vida desde el «caso» o, mejor dicho, después del «caso»; y, ante él, adopta una actitud ambigua y doble: primero lo expone como infundado y producto de la insidia de los envidiosos; pero después, al ponerlo en relación con su vida, lo presenta como implícitamente verídico. Esa duplicidad en su comportamiento se manifiesta en la novela de muchas maneras: en las técnicas narrativas, en la estructura y en la polisemia del lenguaje. Las maneras narrativas exhibidas por nuestro autor se nos descubren en consonancia con la personalidad del protagonista: sagaces, artificiosas, sutiles, etc. Valga el ejemplo. La distancia cronológica entre los acontecimientos y su relato permite la creación de un doble protagonista, dos primeras personas: la del niño y la del adulto. Lázaro empieza describiendo las

entradas y salidas del Zaide desde su perspectiva de niño, mostrando lo que ocurre, aun sin llegar a comprender su significado: el miedo infantil por el color de su padrastra va cediendo ante las atenciones que este le dispensa en forma de comida y leña; pero a esa visión ingenua e inocente le superpone enseguida la adulta, al introducir e ilustrar con una sola palabra la auténtica naturaleza de las relaciones de su madre con el Zaide: «De manera que, continuando la posada y *conversación* ('relación sexual')». [...]

La duplicidad en el comportamiento de Lázaro (quizá producto de una escisión entre el yo-Lazarillo y el yo-Lázaro) afecta, como hemos dicho ya, a la estructura de la obra. [...] En nuestra novela coexisten dos esquemas estructurales distintos, que reflejan el conflicto entre novedad y tradición: la cohesión perfecta de los capítulos iniciales y la utilización de los episodios en

sarta de los otros cuatro. La narrativa anterior (el *Decameron*, el *Amadís*, el *Asno de Oro*, etc.) se había limitado a presentar los episodios en sarta, sin establecer conexiones entre ellos. El autor del *Lazarillo* intenta trascender la arquitectura en sarta a través de la trabazón orgánica de los tres primeros capítulos y de la sujeción de todos ellos a un punto de vista. Incluso el recurso de un procedimiento tan elemental y propio del relato popular contribuye a anudar aún más todos los hilos de la novela. Se trata, como ha señalado Lázaro Carreter, de «la búsqueda de un nuevo sistema narrativo [...], no por la vía de la invención sino de la combinación». [...]

A pesar de la débil transición de uno a otro esquema, que marca el paso de la infancia a la madurez del protagonista, el autor del *Lazarillo* ha abierto el camino que conduce a la formación de la novela. R

## La Cusinga, esencia de fuego y viento

**E**l cirujano Jean Seniergues fue parte de la Misión Geodésica francesa que en 1735 fue enviada a varios puntos de la Tierra para realizar mediciones que permitieran determinar la forma del planeta y medir el cuadrante del meridiano terrestre. Los científicos —encabezados por Charles Marie de La Condamine, Pierre Bouguer y Louis Godin— estuvieron en la Real Audiencia de Quito, y recorrieron algunas ciudades de lo que es ahora Ecuador, incluyendo Cuenca.

A dicho lugar se adelantó Seniergues, para familiarizarse con la población y el entorno, y conoció entonces a Manuela Quezada. Esta muchacha cuencana había roto poco tiempo atrás la relación con su prometido Diego León, en un suceso cuyo desarrollo escandalizó a la sociedad de la ciudad. Allí, en medio de una trifulca en la plaza de toros, con tintes de motín político, el cirujano Seniergues resultó asesinado, en una historia que ha adquirido dimensión legendaria en nuestro país, y cuyos misterios no han sido del todo develados.



*La Cusinga, esencia de fuego y viento*, novela del cuencano César Hermida Bustos —que ha publicado antes dos novelas históricas—, ahonda en este suceso y época, recogiendo la trascendencia científica de la Misión Geodésica, «incluyendo las ideas políticas, ateístas, materialistas y hedonistas traídas por ellos en su pensamiento mas no en libros porque eran prohibidos por la Iglesia y la Inquisición», según la editorial Eskeletra. «La figura de Manuela Quezada es rescatada y finalmente parangonada con la de Mercedes Andrade, la esposa cuencana del sabio Paul Rivet, protagonista de un similar romance durante la segunda Misión francesa a inicios del siglo XX». **R**



## Recordando a Dolores Veintimilla


### El reto de la escritura de mujeres en Ecuador

■ Bernardita Maldonado

«Los territorios que impliquen poder, sea el que sea, incluido el de la *auctoritas*, son territorios difíciles de ocupar donde solo viven sobrevivientes. Una fortísima selección ha

sido ejercida; un raleo terrible del talento femenino. Y esto es uno de mis graves problemas epistemológicos: ¿dónde empieza, dónde se produce el corte de tijera?», se pregun-





ta la filósofa española Amelia Valcárcel. Si esta pregunta la trasladamos a nuestro contexto ecuatoriano, se torna mucho más grave y deja de ser un raleo para ser una loza que, si se ha podido deslizar, mover, ha sido por las que hacen las grandes resistencias, acciones pequeñas cargadas de audacia. Sino, cómo comprender que entre esos ralos, que ha dejado la cultura ecuatoriana, se haya colado la obra de una de las escritoras más significativas de nuestra historia, Dolores Veintimilla de Galindo, quien no se disuadió ante las circunstancias adversas de su época, tan cerrada sobre sí misma.

Traer a la memoria a nuestra romántica más grande también nos sirve para hacer evidente que las mujeres ecuatorianas han hecho y hacen una escritura que emerge del mundo, lejos de ser una literatura que hable del *mí* encerrada en la sentimentalidad, venciendo los obstáculos que intentan reducirla a un determinado rol social, y muy consciente de estos obstáculos. Para constatarlo nos basta releer «Necrología», en la que Veintimilla aboga por una «generación más civilizada y humanitaria que la actual», es decir, reconciliadora con la vi-

da, algo no tan fácil, como lo demuestra el trágico final de la autora —que por otra parte hace posible un entendimiento de las difíciles circunstancias de su entrada en la historia de la literatura de nuestro país—.

Está en el camino buscar una forma o las mil formas de imbricarnos con todas las zonas de la vida, especialmente con aquellas vetadas para las mujeres. Para ello, antes de todo ejercicio de escritura, hay que mirarse, pensarse, comprenderse y revelarse; digo revelarse porque si la escritura ha sido siempre comparada con un viaje, las escritoras ecuatorianas hacen ese viaje en calidad de polizonas, porque se ha llegado como se ha podido, en pequeñas revistas de provincia, en autoediciones caseras y absolutamente mejorables, de panza, cuesta arriba, como rodando en un despeñadero. Una presencia intermitente que salpica luminosamente el cerrado canon ecuatoriano, si se puede hablar de un canon, ya que especialmente para las mujeres es una especie de tierra incógnita, a la que poco a poco se hace una aproximación, aunque solo sea para conocerla, rodearla y decidir que, después de todo, tampoco vale la pena estar ahí, en un canon precario de madres.

## Extenso palimpsesto

Es adrede o casi imposible escribir desde la abstracción, descartar lo que es imprescindible, es decir, la historia, las relaciones, las vivencias, sentidos desde el cuerpo y el género, de manera que la escritura de las mujeres ecuatorianas es como un extenso palimpsesto, marcado por las condiciones de existencia, por las imprevistas de unas circunstancias completamente adversas. Las letras en Ecuador se han conquistado también para dilucidar cuestiones humanísticas y jurídicas —nos sigue siendo de total utilidad el caso de la mencionada Dolores y sus litigios con lo más rancio del pensamiento opresor de su época—, de manera que el logro de la escritura por parte de las mujeres también implica hacernos de un artilugio manso o terrible, según las circunstancias de su uso.

Es preciso pensar en cómo trabajar, en qué caminos darles a esas letras que no nos han sido legadas ni pensadas únicamente para la estética. Es preciso palparlas, transirlas de vida con todas sus consecuencias, vida gozada, sufrida, amada o vida a la que se renuncia, como lo hizo Veinti-

milla; sin olvidar que es un material, pero que también es un fin y un reto infinito, porque lo literario jalonea a la realidad, resquebraja todos sus goznes, sus bordes. El capital simbólico de la experiencia femenina en la escritura va mucho más allá de la pertenencia a un género, aunque no pueda prescindir de él; entonces ¿por qué no hemos de habérmolas con nuestra experiencia de mujeres para construir un texto? sabiendo que la noción de género aporta también a otras disciplinas como la sociología, la historia, la filosofía y que esta noción, aunque desdeñada e ignorada, explica la esencialidad de un importante número de textos.

Pero también es mucho pedir a las mujeres ecuatorianas, no solo a las que escriben, sino también a las lectoras y las editoras (que las hay y excelentes) que no renuncien a sus empeños, a sus luchas; es cuestión de grandes y pequeñas resistencias, de tirar la toalla y volver a recogerla, porque atender este complejo deseo de leer y escribir es fundamental. Más allá del prestigio y el reconocimiento, la escritura es un acto, un gesto de franqueamiento de fronteras, que nos permite



recoger y agrupar toda esta inmensa imaginaria que es la literatura actual de Ecuador, sin olvidar de redimir el pasado en que las escrituras de mujeres, nacidas en un sitio incómodo, encaran el riesgo, el abismo, el estallido de nuevas formas y lugares de representación.

Las posibilidades son infinitas. Nuestra literatura hecha por mujeres, más que ser constreñida a una clasificación, prefiere hacer movimientos, señales, es dinámica y no pierde su cualidad de polizón o de okupa; y aunque muchas veces surja el riesgo de un desalojo a plena intemperie, ella puede sobrevivir, palabra a palabra, ser casa, ser amparo en plena calle de estos tiempos en los que la urgencia de escritura se constituye en una suerte de heteroglosia en la que cohabitaban los significados, las épicas

cotidianas y también las grandes gestas, en el ámbito de lo colectivo.

«He empleado en el estudio todo el tiempo que, en virtud de mi sexo, tendría que haber perdido en la rueca», dijo hace más de veinticinco siglos la filósofa Hiparquía de Marone, pero las mujeres escritoras, lectoras, editoras de Ecuador también hemos aprendido que tejer el tapiz no es una tarea de la cual se requiera deslindarse, ni nos aleja del oficio de escribir. Todo es parte de todo en un sistema de correspondencias donde bien caben las manos que tejen la urdimbre, los ojos que la admiran, y las manos y la sensibilidad que la graficarán. Al fin y al cabo, es tarea de todas mejorar las condiciones de vida en esta redonda tierra, empezando por la tierra misma. ☐

# Examinación de un joven músico

## Del Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, siglos XVII y XVIII

*Cuando el viejecito concluyó de contarme esta historia, no pude menos de volver otra vez los ojos al empolvado y antiguo manuscrito del Miserere, que aún estaba abierto sobre una de las mesas.*

*In peccatis concepit me mater mea...*

*Estas eran las palabras de la página que tenía ante mi vista, y que parecía mofarse de mí con sus notas, sus llaves y sus garabatos ininteligibles para los legos en la música.*

*Por haberlas podido leer hubiera dado un mundo.*

Gustavo Adolfo Bécquer, *El Miserere*

■ Bruno Sáenz A

**E**n dos volúmenes cuidadosamente presentados, protegidos con pastas de buena cartulina, ilustradas con un cuadro colonial anónimo, *Examinación de un joven músico*, la Fundación Filarmónica Casa de la Música ha publicado, en enero del año en curso, las partituras coloniales encontradas y encuadradas (sin demasiado respeto por las normas de conservación) por un hombre de letras y académico de la lengua, el doctor Cazorla, en los archivos de la diócesis

de Ibarra, aunque provenientes de la capital de la república, reconocidas, comentadas y trabajadas después por músicos y musicólogos ecuatorianos o residentes en el país. Se acompaña la publicación con una grabación, en tres discos compactos, de un motete, de villancicos, romances y canzonetas cuya interpretación ha sido confiada al conjunto Cantus Firmus, dirigido por Gustavo Lovato, también director musical de la fundación.

Se trata de la recolección destinada al público más completa de las partituras recuperadas. Viene a iluminar una esquina de la vida musical y religiosa de la Real Audiencia de Quito, salvando una parcela de un patrimonio que debió ser rico, cuya pérdida (ojalá no definitiva) se consideró durante años irreparable, supuestamente por obra de las desgracias naturales y más que presumiblemente por la incuria de sus poseedores. Si se piensa que los temblores dieron por tierra con iglesias, catedrales y residencias de toda la América española, y no llegaron a destruir lo esencial de la arquitectura religiosa de nuestro país; si se recuerda que varias capitales y ciudades de alguna importancia de la región conservan tradiciones y partituras coloniales en pleno siglo XXI, creo que no habrá mucha injusticia al atribuir la pérdida y la posible confusión principalmente al descuido, a la incuria, a la escasa valoración concedida a esa área de las artes.

La historia de la recuperación de las partituras y de su interpretación no es tan reciente. Todavía puede el oyente interesado escuchar alguna de esas piezas, subidas hace un breve puñado de años, al



internet, al Youtube. Pero la actual es la más amplia y, seguramente, la más profesional de las tareas emprendidas para devolver su valor y su carácter propiamente sonoro a ese material. La transcripción a la notación moderna de las composiciones, en el presente caso, se debe al magister Miguel P. Juárez, de nacionalidad argentina.

Señalaba antes que la publicación de la Casa de la Música tiene dos tomos o volúmenes. El primero comprende un par de exposiciones. Contiene la primera la historia del descubrimiento de la música escrita, de su difusión parcial, su transcripción y ejecución, y está firmado por el doctor Gustavo Lovato (Estudio introducto-

# villancicos, romances y chanzonetas




rio, con el carácter de también de reseña histórica, a fin de ubicar el hallazgo en su tiempo y en el nuestro, mediante la crónica de su tratamiento contemporáneo, sin descuidar el apunte técnico, los aportes de los musicólogos Mario Godoy y Pablo Guerrero, ni las referencias al conjunto Cantus Firmus y a su participación en el proyecto). La segunda se ciñe a la exposición del estado de los manuscritos, a la metodología y la extensión de las tareas de transcripción. La suscribe el responsable de ellas, Miguel P. Juárez. Al final, se han incorporado los textos, las «letras» de las obras vocales.

Quedaría por anotar que el tomo I cuenta con fotografías e ilustraciones, concretamente con la reproducción de páginas de los textos manuscritos.

El segundo volumen está dedicado a la impresión de

las partituras en notación moderna. Incluye los textos a ser cantados. Si bien se aclara, con pertinencia, que los derechos de autor son de la propiedad exclusiva y conjunta de la Fundación y del transcriptor, no deja de ser cierto que la publicación (obtenidas las autorizaciones de ley) pone las obras a la disposición de los intérpretes y, por cierto, de los estudiosos.

Queda por afirmar que, gracias a las grabaciones de audio, a los tres discos compactos que complementan la utilidad de los libros, la lamentación del personaje becqueriano a la vista de su sobrenatural y silencioso *Miserere* —citada al principio de la nota— se vuelve innecesaria. La música, para quien sepa leerla o simplemente escucharla, defiende allí, por sí misma, sus fueros. 

# Historia del Bolívarianismo en Ecuador




**S**imón Bolívar es un personaje familiar para los ecuatorianos, como para muchos latinoamericanos. Pero conocemos poco sobre su vida y su pensamiento. Y no sabemos cómo se ha entendido su legado en la vida de nuestro país. Por ello, la obra de Enrique Ayala Mora, *El bolivarianismo en el Ecuador* es un importante aporte para comprender las percepciones que se han dado en nuestro país sobre el papel histórico y el pensamiento del Libertador.

La primera parte del libro contiene dos textos, en los que se establecen los principales hitos de la vida del Libertador; y donde se estudia la Independencia como proceso y el discurso político del Libertador con sus consecuencias en su acción en el poder.

El primer texto de la segunda parte, que es el más extenso, «Desarrollo histórico del bolivarianismo en el Ecuador»,

ofrece una visión global de la evolución de las ideas sobre Bolívar, tal como han sido expuestas en diversas etapas de la vida republicana del país, hasta el presente. Ayala Mora ha incluido —en esta segunda edición— elementos que han surgido en la actualidad; así, el «bolívarianismo» de Chávez y de Correa es objeto de un análisis crítico.

Una nueva edición de este libro —aparecido en 1991, cuando había un vivo debate sobre las visiones del bolivarianismo— tiene actualidad porque se ha producido, en el país y fuera de él, una suerte de nueva canonización del Libertador, justamente a nombre del bolivarianismo. Por ello, una visión con perspectiva crítica parece necesaria, entre otras cosas, para entender el contenido ideológico de los regímenes «bolivarianos», como se proclaman los de Ecuador y Venezuela. 

# Las líneas del Ecuador de la mano de Raúl Vallejo

Se publicó en La Habana el poemario *Mística del tabernario*, en la edición correspondiente al Premio de Poesía «José Lezama Lima» 2107

■ Jotamario Arbeláez

**E**n el primer canto del libro, *Taberna de la cofradía de Chapinero bajo*, el poeta se presenta bajo el ropaje de diversos contertulios, el mismo ente lírico diversificado en la vestimenta expresiva.

Están en cabildo lírico abierto, en mesa redonda, en ebria tertulia,

y me siento a escucharlos con mi licorera de pecho, al Poeta Indignado: «¿Para qué escribo, entonces? / Tan sólo para asumir mi condición de sobreviviente»;

al Homo Libidinosus: «El deseo es incondicional con quienes se someten a sus designios»;

al Vate Memorioso (dirigiéndose al fotógrafo Kevin Carter): «La culpa por el niño y el buitre te atormentó hasta el día en que detuviste tu carro / al borde de un camino, para llenar tus pulmones con la paz del monóxido de carbono»;

al Crítico Literario: «¡Esto es ridículo! La historia llegó a su fin pero los idiotas / latinoamericanos siguen empeñados en socialismos del siglo XXI. / ¡Escuchad a Plinio Apuleyo Mendoza, venerable chismoso de cocteles!»;

al Antipoetuchó: «Somos los modelos de crónica roja / y para Unicef estadísticas de la pobreza / Somos los desechables para que nos recoja / de los estercoleros, la patrulla de limpieza.»;



al Cronista Poscolonial: «Marisella Escobedo, mexicana de 52 años, le dimos un balazo por reclamar / en Ciudad Juárez el asesinato de su hija / y más de tres mil mujeres solo en 2010... / Me avergüenza ser hombre en un mundo feminicida.»;

al Poeta Purísimo: «Nos incomodan los pobres, ellos / agrian el vino de nuestra mesa, desdibujan / las estadísticas de la sana economía pero reciben / los daños colaterales de nuestros tratados de libre comercio.»;

a la Actriz Invitada que monologa: «Soy una muñeca moribunda, cebada de cocaína, / muñeca de nembutal bajo las oscuras luces de Hollywood. / Pero voy a ventilar este maldito asunto.»;

al Poeta Manteño-Huancavilca: «Es la hora distrital para cerrar este taberna».

A pesar de sus ínfulas, semejan habituales de una taberna de Rabelais, incluyendo a nuestra rubia emparedada en Westwood.

En ese conceptual zaperoco el poeta central se pasa la cuenta a sí mismo,

pero la terminan pagando los demás poetas de distinto pelaje, y más precisamente los que manejan los hilos transnacionales del descabro.

El canto siguiente, *De las escenas en las redes sociales*, es un tema en el que ya es experto Vallejo,

pues desde 1999 publicó una exitosa novela que ya va por cuatro ediciones, donde se sumerge en el mundo alucinante —y esclavizante— de las comunicaciones virtuales.

Le saca partido a esa nueva dimensión del contacto, juega con los caracteres del tuit, chuza el ciberespionaje, ironiza con el mundo en la Red, apuesta a lo que el Facebook dimensiona la muerte y faranduliza la vida.

Su burla, más que su crítica, queda resumida en el comienzo de su Paisaje Urbano No. 1, que todos pensaremos es nuestro selfie:

*Camina con la mano sobre la oreja  
sin pausa camina, con la mano  
sosteniendo la oreja escondida  
una caracola que atiende secretos,  
urgencias, amores, negocios, tonterías.»*

*Procreación de identidades.* Ella es él, parafraseando a Rimbaud. Si todo hay que decirlo, digámoslo. Antes de que lo digan otros, o se diga a sí mismo.

Espacio para el deseo errabundo de carnosidades secretas. El poeta se entrega. Confesiones confusas e inconfesables. Cuerpos que desnuda la luna emborronados por la caricia. El deseo como fruto de tu vientre, o del suyo.

Cuando el reposo del guerrero se duerme, el guerrero debe seguir guerreando.

Mientras más hago el amor, más ganas tengo de hacer el amor. La revolución era eso, como se canta en Marat-Sade, una general copulación.

Allí donde exista el deseo, hay esperanza. Así el amor se demore.

*Padre, ¿extraviaste nuestros nombres acaso?* Se fue antes de que nacieras y te quedaste sin su nombre y sin su abrazo.

Eso no es malo para la poesía, amable Raúl. Similar problema vivió Rimbaud.

Por el verbo, como lo expresas en el poema, te liberaste para siempre de su ausencia.

*Madre, sé que me nombras desde lo eterno.* Se necesita ser muy buen hijo para cantar a la madre y muy buen poeta para que ella lo acepte.

Entre nosotros las endechas de Julio Flórez saturaron el homenaje. Pero en este caso se trata de una oración posmoderna. Que de todas maneras agua los ojos, sal a la vista.

El duro contra las piedras expone su corazón a los rayos. La madre es la mujer despojada de espinas. El poeta paga con el oro de su palabra toda la penuria vivida.

*Poesía urgente para un mundo sin poesía.* El mundo carece de poesía cuando el poeta carece de mundo. Pero Raúl Vallejo lo porta todo en su maletín de testigo. De la mitad del mundo hacia arriba y hacia abajo se ha desplazado. La línea del Ecuador pasa por el ombligo de Raúl Vallejo.

Por eso se permite con su verso transiberiano atravesar todas las estepas como correo del azar. En poema preñado de mundo, como él mismo lo reconoce.

Y así puede toparse en cualquier recodo a Dimitris Christoulas aplicándose un tiro en Atenas, a sus hermanos ecuatorianos trabajando duro en Madrid, al asesino del Che recuperando la vista perdida por misión solidaria de un médico cubano;

a Elvira Cely empalada por el palo del falócrata; a los 43 niños silenciosos e invisibles de Ayotzinapa

y al propio César Vallejo, en Sevilla, «republicano de trinchera en la poesía / de cada paso de cada pierna de cada cuerpo / de cada pecho de cada seso de cada ser»


*Salvador Allende, andando libre por las alamedas.* Y llegamos a la elegía al estadista que fue adalid que fue héroe que fue mártir que continúa siendo enseña por más que se nos vayan desdibujando los líderes. «Hoy cantado para el horror de los neutrales y los poetas puros.»

*Cuitas de amor por Colombia.* Es el canto que comienza el niño encantado con los botines Croydon y las galletas Noel que sus tías Colombia, Argentina, Bolivia, América y Holanda le conseguían en Ipiales donde pernoctó Juan Montalvo.

Y luego se engolosina con sus mujeres, con sus paisajes, con sus personajes de la literatura y de la pantalla chica como José Asunción y como Rosario Tijeras. Y Margarita Rosa De Francisco y mis amigas María León, teactriz y Marcela Sánchez, fotógrafa.

*Mística del Tabernario* es un libro intrépido y contundente, cosido al hueso de los tiempos que vivimos. Poesía coloquial, narrativa, pícaro, zumbona, contestataria.

No es poesía pura pero es pura poesía, parida por los impuros. Los que no piensan que poseen la verdad pero la razón sí la tienen.

Libros como éste, pasionales, atrevidos, polifacéticos, totalizantes, esos, son los imprescindibles. 



# *La ruta de la ceniza:* entre el recuerdo y la ruptura

## Poemario de la guayaquileña Gabriela Vargas Aguirre

■ Juan Romero Vinuesa

La muerte ha sido uno de los tópicos más recurrentes en la literatura. Ciertamente, la fascinación y el miedo que produce en los seres humanos proviene de su desconocimiento. Lo desconocido nos es fascinante y temible. Sin embargo, aproximarse a ello es seductor. El poemario *La ruta de la ceniza* (La Caída, 2017), de Gabriela Vargas Aguirre, formula una transición entre la memoria y la ruptura. La muerte de la madre es el hilo conductor del libro. La muerte se observa y se siente, se cicatriza y se reescribe a sí misma. Además, se muestra la figura del hospital como el lugar —pero también como el testigo— de la transición entre la vida y la muerte.

El texto consta de cuatro apartados. En el primero,

denominado *Marcas de nacimiento*, se recrea un ciclo degenerativo. Existe una interrelación entre la figura de la hija y la madre, pero tras la muerte de esta se da una irrupción del vacío. Un triángulo complejo se forma: «Vacío está. Vacío me respira en la nuca mamá, vacío me habla». El vacío aparece como una salida —o una entrada— después de la pérdida. La voz poética no dialoga con la madre, sino que entabla un soliloquio en torno a lo que recuerda de ella. No obstante, se rompe la relación con la madre: «soy tu obra y tu sangre, pero esto acaba aquí». Vargas Aguirre entiende que el poema también es ruptura. La muerte es estática, pero detrás de ella hay movimiento. La apuesta poética es por el

movimiento «porque la muerte no termina con el muerto».

En *Funerales*, el segundo apartado, se dice que «el polvo es el principio y el fin, la ceniza es el principio y el fin». La poeta busca una ruta y, al no encontrarla, se plantea su propio camino: el polvo y la ceniza, la muerte y la reminiscencia, la poesía y la ruptura. La ruta empieza en lo más remoto de la memoria: la infancia. Desde ahí, parte para recrear el camino que ha seguido y que posiblemente seguirá. Tal como Vargas Aguirre señala en el poema *Epílogo*: «Faltará mucho para entender que la niñez no se la vive, se la recuerda».

La tercera parte del libro, *La desviación del centro*, identifica a la ruptura como un proceso de descentralización, pero sobre todo de descomposición. El límite es dibujado por el propio lenguaje: «Debajo de, arriba sin, por encima con, girando hacia, desde el centro hasta, el vacío se arremolina hasta parar la noche». Así, se cuestiona a los sitios con referencia al centro (vacío) y se propone una diseminación de la procedencia de este. Además, se presenta un cuerpo muerto (madre) y uno en descomposición (hija). Nada dura eternamente porque existe un



final: «Toda casa, toda casta, todo nombre, algún día debe perecer».

El último apartado, *Rito de paso*, sentencia el proceso y cambia el punto de referencia. La voz poética se desplaza del hospital hacia el mar. La intención lírica no limita sus posibilidades a un espacio cerrado, sino que las abre ante una zona inconmensurable. Dice Vargas Aguirre en el poema *Anotaciones*: «La poesía es ingobernable. Los ojos pueden posarse en cualquier punto arbitrario del mar. El mar seguirá siendo mar. Los ojos nunca verán lo mismo». La muerte es igual para todos, lo distinto es el momento en que llega y cómo la sienten quienes rodean al difunto. La ruta hacia la ceniza nunca será conocida por quien la transita. He ahí el mayor dilema de la situación. R

# Un escritor en defensa propia

**Alfaguara publica un volumen con las charlas magistrales que mantuvo el Nobel peruano con alumnos norteamericanos, en lo que es un testimonio de vitalidad de un testigo de su tiempo**

■ *Carlos Ferrer*

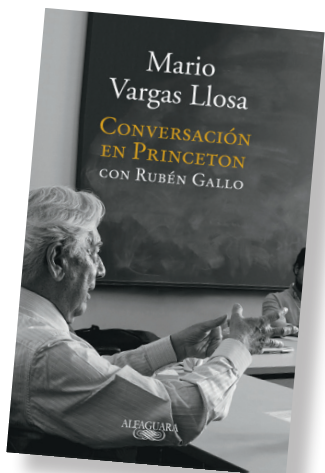
**E**l libro *Conversación en Princeton* (Alfaguara, 2017) es el diálogo establecido durante un seminario sobre política y literatura, celebrado en la Universidad de Princeton en 2015. Los alumnos norteamericanos frente a Vargas Llosa con Rubén Gallo como conductor de las sesiones. Hay un poso de vida, una voz de la experiencia que tiene eco en las páginas de este libro, por medio de las cuales conocemos los autores predilectos del peruano, sus inquietudes, sus opciones políticas, sus dificultades en tal o cual novela y su proceso de escritura, sus teorías literarias, las experiencias que le marcaron, las razones de su fracaso político como candidato, el origen de algunos de sus

libros, el motivo de su primer viaje a Europa y sus primeros pasos en España como escritor.

Para saber qué conlleva la vorágine del Nobel, nada mejor que leer la introducción de Rubén Gallo, porque el galardón encumbra a los premiados a cambio de todo el tiempo que tienen disponible y de un aluvión de cartas, que piden y piden y piden dinero, dinero y dinero.

Si en el capítulo I se expone la génesis de la novela, en el capítulo II se centra en el periodismo, uno de los ejes de la obra de Vargas Llosa. Para el peruano, el periodismo debe «buscar la verdad y tratar de exponerla de la manera más atractiva e interesante posible, pero su razón de ser es pre-


sentar una realidad tal y como es». Los capítulos del 3 al 7 se centran en cinco novelas: el 3 está dedicado a *Conversación en La Catedral* («una novela sobre la dictadura que muestra los efectos que tuvo el régimen de Odría en el conjunto de la sociedad»), en la que importa tanto la forma como la anécdota narrada, con influencias de Dos Passos y donde el desencanto campa a sus anchas. *Historias de Mayta* y la fracasada rebelión de Jauja en los pasados sesenta con la forma de una «superposición de historias que al final termina siendo una sola» centran el siguiente capítulo; esta novela es un «retrato de una izquierda que se engaña a sí mismo en función de fantasías ideológicas» y fue muy criticada en su momento. El siguiente capítulo es para *¿Quién mató a Palomino Molero?*, los elementos silenciados, el uso del dato escondido heredado de Hemingway y la idea de la verdad. Las dos últimas novelas desgranadas son *El pez en el agua*, donde se señala la influencia de Porras Barrenechea, y *La fiesta del chivo* con la predominante figura del caudillo, el poder embriagador, la ebriedad autoritaria y el pérfido personaje de Trujillo. El último capítulo exalta la libertad de expresión



y es un homenaje involuntario a los periodistas asesinados del semanario francés *Charlie Hebdo*.

Vargas Llosa declara su admiración por Faulkner, algo patente sobre todo en sus primeras obras, como también por Sartre (de joven le llamaban el «Sartrecillo valiente»), y manifiesta que ha pasado del barroco a la claridad, de preferir la transparencia a la complejidad porque entiende que la oscuridad no es complejidad ni mucho menos. El peruano define una obra inmortal como aquel «libro que es capaz de mostrar, más allá del color local —de lo pintoresco, típico o folclórico—, ciertas características de lo humano con las que se pueden identificar gentes de culturas muy distintas (...),

las experiencias que encontramos nos hacen entender mejor nuestra propia realidad». Por ello el Premio nobel y Premio Cervantes explica cómo transforma la realidad caótica en ficción mediante su ordenación comprensible, es decir, convierte la realidad en un objeto literario que aumenta, con su lectura, la experiencia del lector y hace más soportable el insatisfactorio mundo que le rodea.

Además Vargas Llosa cuenta curiosas anécdotas sobre la censura española, lamenta la dosis de frivolidad y banalidad que impregna a la prensa seria en lo que es «un cambio, que refleja el deterioro de la cultura en el mundo, algo que ha lastimado profundamente las bases de las sociedades democráticas». Quizá no sea un libro tan adecuado para el seguidor de Vargas Llosa, porque encontrará redundancias con algunos de sus ensayos, como *La civilización y el espectáculo*, *El viaje a la ficción* y *La orgía perpetua*, pero su claridad, concisión y oportunidad son interesantes para el joven lector que no le conozca, para el autor en ciernes y para aquel que apenas se haya aproximado a sus libros; esos caerán en las redes del poder seductor del escritor peruano con este libro. 

## Las frases

*«La literatura es como un cuerpo vivo que se va transformando según el contexto en el que habita.»*

*«Hay mucha literatura que fracasa por el desfase entre lo que cuenta y lo que vive el lector.»*

*«El periodismo ha sido una forma de mantener siempre un pie en el mundo real y por eso lo sigo practicando.»*

*«Para escribir uno no puede guiarse por las ideas. Tiene que abandonarse a las emociones y a las pasiones.»*

*«Todas las dictaduras suprimen las libertades individuales en nombre de la paz, el orden, la seguridad, la estabilidad, la protección de los ciudadanos.»*

*«Estoy convencido de que el espíritu crítico, indispensable para el funcionamiento de una democracia, se forma y enriquece gracias a la literatura más que a cualquier otra disciplina.»*



## *La sonrisa hueca del señor Horudi*


La CCE publica la primera novela del quiteño Efraín Villacís. El autor ha publicado algunas investigaciones y ha sido editor e impulsador de revistas.

Este texto funciona como un testimonio de nuestra época. El formato de diario, aunque sea ficticio, devela una intención por registrar, acaso por ajustarse a una vivencia —o lo que ella despierta—. En un epígrafe de Piglia, se nos sugiere la concepción detrás de la elección del género, al mencionar que «un diario no es una novela, no es un ensayo, pero puede incluir novelas y ensayos».

Los párrafos largos de una sola oración conforman no un relato sino la divagación del narrador o el encadenamiento de sus sensibilidades, emulando la libre asociación de ideas, es decir, de reacciones del individuo frente a los impulsos externos que marcan su día a día.

Su condición solitaria da forma a su rutina de burócrata,



ta, y su mirada y modo de relacionarse con el mundo están marcados por el cinismo. El sujeto, sometido al poder estatal (y parte de él), lo replica con sus conocidos, descrea de cuanto ve, de la revolución que propugna su líder, de la oposición aguada y sin programa. Todo entraña su propia contradicción, desde el apelativo del líder, «sorge glücklich», términos que podrían traducirse del alemán como «feliz preocupación» o «feliz cuidado». 

## Para releer a Claribel Alegría



Claribel Alegría

La poeta nicaragüense, que recibiera premios como el Casa de las Américas o el Reina Sofía, falleció en enero de este año

### *Círculos*

*Otro círculo  
amor  
que hemos cumplido  
¿será este el último  
en cerrarse?*

### *Desahogo fugaz*

*Soy una chispa  
en la tierra  
un desahogo fugaz  
del corazón que nos piensa.*

## *Instantes*

*Sólo éste ahora es mío  
este momento  
el pasado escapó  
y no vislumbro el rostro  
del futuro.*

## *Hoy es noche de sombras...*

*Hoy es noche de sombras  
de recuerdos-espada  
la soledad me tumba.  
Nadie que aguarde mi llegada  
con un beso  
y un ron  
y mil preguntas.  
La soledad retumba.  
Quiere estallar de rabia  
el corazón  
pero le brotan alas.*

## *Eres recuerdo*

*No sé si con tu muerte  
has quedado a la zaga  
¿eres recuerdo?  
o has dado un salto  
repentino  
que yo tendré que hollar  
hasta alcanzarte.*

## REVISTA

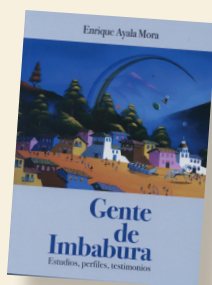
### ECUADOR: TIERRA INCÓGNITA



En este, el número 108 de la revista, se incluye un ensayo de Juliana Salgado e Irene Duch sobre sus experiencias en la provincia de El Oro: una búsqueda de las patrullas de monos negros que tienen sus refugios en los remanentes de vegetación que todavía sobreviven en el mar de cultivos que cubren la provincia. También se consta un texto de Santiago Arcos con respecto a La Ciénega, una comuna mediterránea de la provincia de Santa Elena. Este pueblo ha vivido sin niños desde hace siete años; Arcos nos revela su paulatino y cotidiano vaciamiento, así como los esporádicos y festivos retornos durante los feriados. Esta edición se complementa con un estudio histórico de Paola y Gabriel Karolys sobre la leyenda y la figura histórica de Cantuña, y una vasta selección de fotografías.

## HISTORIA

### ENRIQUE AYALA MORA. GENTE DE IMBABURA. ESTUDIOS, PERFILES, TESTIMONIOS. CCE NÚCLEO IMBABURA



«Así es la gente de Imbabura» es la afirmación que llevó al autor a ponerle título a este libro, que es el resultado de años de esfuerzos realizados por el desarrollo de la cultura y la identidad de la provincia de Imbabura. Este libro está pensado como un conjunto de textos referidos a protagonistas de nuestra historia y realidad comunes. Su autor, el historiador y catedrático Enrique Ayala Mora, es uno de los más notables intelectuales del país, y ha dedicado varias de sus obras a Imbabura. En palabras del autor: «Entrego al público esta obra con la aspiración de que contribuya al conocimiento de nuestra gente imbabureña, y con la esperanza de que su lectura incentive a los jóvenes a investigar y escribir sobre nuestra realidad...».

## NOVELA

### **MARTIN AMIS. TREN NOCTURNO. EDITORIAL ANAGRAMA.**



*Mike Hoolihan tiene nombre de hombre, voz profunda y modales que nadie definiría como femeninos, pero es mujer y le gustan los hombres, aunque siempre ha elegido a los que menos le convenían. Y luego ha tenido que ahogar sus tribulaciones en torrentes de alcohol. Pero en la actualidad está en dique seco, pues su hígado ya no puede soportar una sola gota más de consuelo. Y como Mike también es detective en el cuerpo de policía de una ciudad americana, tiene que enfrentar ahora el peor caso de su vida sin nada que suavice un poco los atroces bordes de la realidad. Aunque, como ella misma dice, tras haber investigado cientos de crímenes, «peor» es un concepto muy elástico que siempre puede dar cabida a algo más.*

## CUENTO

### **HANS CHRISTIAN ANDERSEN. CUENTOS COMPLETOS. CÁTEDRA.**




*Este volumen contiene todos los cuentos de Andersen, la autobiografía El cuento de mi vida sin Literatura (publicado en 1987), además de una antología poética en edición bilingüe, Dos cuentos desechados... todo, con las ilustraciones de Vilhem Pedersen y Lorenz Frolich. La edición, introducción y notas estuvieron a cargo de Enrique Bernárdez. Así responde Dickens a una misiva del autor: «Haga usted lo que haga, no deje nunca de escribir, porque no podemos permitirnos el lujo de perdernos un solo pensamiento suyo: son demasiado puros y bellos como para dejarlos encerrados dentro de su cabeza».*



## Roberto Puente

Cuando busco los antecedentes de mi obra, cuando quiero hilvanar los extremos que con el paso del tiempo devinieron en lo que es mi trabajo actual, no puedo evitar traer a la memoria recuerdos de mi niñez y mi primer acercamiento a la talla, al modelado de las formas, al problema de la imagen.

Todo lenguaje como tal, implícito en el arte de las culturas precolombinas y la necesidad de retomar los hilos de un proceso truncado por la violencia de una súbita convergencia de culturas, solo tendría continuidad luego, cuando el tiempo decantara las asperezas y permitiera la reformulación de los símbolos, su transmutación en un lenguaje nuevo, personal, que sin embargo no perdiese su esencia básica. Ahora podría ir creando mi propio mundo, ser éste continuidad del arte precolombino, contar su historia a través de mi propia historia. 



*Suite los Cóndores*  
Acrílico Lienzo 90 x 60 cm – 2017



É

CASA ÉGÜEZ  
CENTRO CULTURAL

Juan Larrea y Río de Janeiro (esq)  
[www.casaeguez.com](http://www.casaeguez.com)

