



COLOQUIO CON LA CULTURA Y LAS ARTES

Jardin del Museo Bourdelle, en París, dedicado a la obra de Antoine Bourdelle, importante escultor del siglo XX, discípulo de Rodin



A

«MI SUEÑO ES DIBUJAR, SER UNO CON LA LÍNEA SINUOSA, ENVOLVENTE Y QUEBRADIZA»

[DIÁLOGO CON EL ARTISTA LUIS CHENCHE]

*Martes 7 de octubre, 2025, 15:30
40 rue de Boulard 75014, París*

Luego de una trajinada mañana que me ha llevado del Trocadero al Petit Palais, Luis me recoge en la entrada de la Fundación Cartier. Su abrazo cálido me abriga luego de la solitaria errancia matutina. En el camino a su estudio nos encontramos con el Instituto Giacometti, el hermoso edificio *art déco* donde vivió y trabajó el gran escultor de las insoladas y alargadas figuras de bronce y yeso, y pocos metros más allá, la casa donde vivió Simone de Beauvoir, y a veces Sartre; la célebre pareja filosófica tenía una amistad íntima con su vecino Alberto, cuyas pinturas y esculturas no están exentas de un aura existencialista. París, tal vez, debe tener la mayor concentración de monumentos, museos y espacios culturales por metro cuadrado en el mundo. Un poco más allá, llegamos a los Ateliers Daguerre, donde Luis comparte un estudio junto a otros jóvenes artistas de múltiples procedencias geográficas, que hacen de la ciudad un exuberante mosaico de identidades. Apenas entramos al taller, en una esquina, mi anfitrión ha arreglado una suerte de bodegón de bienvenida: una deliciosa porción de Camembert –que parece desleírse como un pequeño nevado sobre el plato–, un racimo de uvas verdes, cristalinas, un crocante manojito de grisines, dos copas con zumo de naranja y una botella de agua. Tal es la cuidadosa composición, que parece una pintura hiperrealista, pero son alimentos terrestres

◀ Foto del artista por Susie Glodich



Entrada al estudio del artista en los Ateliers Daguerre, 40 rue de Boulard 75014, París

A

que compartimos al final de la entrevista. Mientras nos servimos tengo el sentimiento de asistir a una eucaristía en Montparnasse.

LUIS EN MICRO

Luis Chenche (Guayaquil, 1988). Artista visual. Vive y trabaja entre Francia y Ecuador, con sede en París donde obtuvo un máster II Recherche Artes Plásticas y Création Contemporain en la Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Realizó sus estudios previos en Artes Visuales en la Universidad de las Artes (UArtes) en su ciudad natal. Entre otros reconocimientos y residencias artísticas ha ganado el Premio París en la XIII Bienal de Cuenca (2016), y el Premio Michel Journiac otorgado por la galería homónima en París (2016). Ha participado en exposiciones colectivas en Ecuador, Francia, Argentina y Alemania, y ha realizado las exhibiciones individuales: *Subversión: estructuras más allá de lo visible*, curada por Ivanna Santoro, en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC, Guayaquil, 2024), *En demolición* (Galería Mirador, UCSG, Guayaquil, 2019) y *The nameless city* en la embajada de Ecuador en París (2017).

CO: Luis, tú has desarrollado una importante obra vinculada al tema del vestigio, de la ruina arquitectónica, del desgaste y abandono del patrimonio arquitectónico en Guayaquil. Hay una frase en tu cuenta de Instagram que me gusta mucho y que quizá resume tu poética; dices: «las líneas son testigos de los espacios olvidados». ¿En qué momento surge tu interés por este universo que ha sido central en tu trabajo?

LC: Recuerdo que en el año 2012 ingresé en el ITAE, el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador, que me dio muchas bases teóricas para mi trabajo, pero fueron importantes, además, los trayectos que realizaba para ir allá en las mañanas. Me atraía la idea de desarrollar un tipo de dibujo sobre ese paisaje urbano, que en este momento no lo tenía claro. Y en este pensar y divagar por las calles, fui percibiendo estos espacios como una especie de *glitch*, como sitios que rompen esta normalidad de la ciudad, dentro de todo su nivel de control, su limpieza, su secuencia. De repente apare-

ce un espacio abandonado, de repente hay un montón de piedras, de repente ves una casa destruyéndose o derrumbándose. Entonces siento la necesidad de volver la siguiente semana para registrarlo. Y caigo en cuenta de que hay un proceso temporal y un proceso de saneamiento de la ciudad bastante fuerte, pues sucede que cuando regreso ese lugar ya estaba limpio, estaba sellado, como que existiera un gran control sobre la ciudad para que estos espacios no permanezcan en la memoria. Y ahí comienzo a llevar siempre una cámara en la mano. Empiezo a registrar esos lugares convencido de que no va a volver a repetirse esa posibilidad, que este lugar mañana ya no va a estar.

CO: Básicamente, ¿dónde estaban localizados esos espacios que te llamaban la atención?

LC: Yo vivía en el barrio del Seguro, estos barrios el centro-sur donde existen edificaciones de los de los años 20-50, que estaban en deterioro. Y comienzo a enfocarme en estos espacios que no tienen ninguna funcionalidad y que los pienso como un universo nuevo, lleno de muchos detalles que podrían funcionar en el dibujo. Me lo planteo así inicialmente.

CO: Esa atracción que, en principio, te genera la ruina, como un ruido dentro de la trama arquitectónica y urbana, digamos, luego deriva hacia las técnicas de construcción vernácula local. Siento que ese es como un siguiente paso, te vas compenetrando con los materiales de construcción, con soluciones constructivas propias de la arquitectura popular

LC: Sí, es interesante porque en mi proceso artístico hay una especie de triangulación entre cuerpo, espacio y ruinas. Y esta triangulación me permite comprender la relación entre la capacidad de alcance que tiene mi cuerpo, los materiales que están en este estado de transformación y el espacio de la esfera urbana. Me fascinaba, por ejemplo, la idea de Richard Long, que en su caminar hacía instalaciones, o hacía, digamos, *statements* artísticos en el espacio, sin necesidad de usar máquinas como lo hacían otros artistas del Land Art. Entonces, la idea de trabajar a escala del cuerpo me

dio una salida a los recursos que tenía en ese momento. Y como trabajaba y veía los espacios vernáculos, me di cuenta de esta relación con el material y la necesidad de darle un significado, una resignificación, y a la vez poder alargar la vida y dar a este elemento no funcional, de cierto modo, una funcionalidad simbólica.

CO: Pero hay también un subtexto crítico respecto al abandono y deterioro del patrimonio arquitectónico local

LC: Claro, ante las lógicas del Municipio, que en el 2000 había empezado con la regeneración urbana y comienza a implementar otros paradigmas, a imponer ciertas lógicas estéticas en lugar de estructurales que no son suficientes para cuidar el patrimonio. O sea, el progreso, la idea de progreso, hace que aquel lugar que fue construido con unos saberes artesanales se transforme en un cubículo de cemento y vidrio para las ventanas. Fue cuando empecé a actuar como un espectador-arqueólogo, como señalas tú en el texto de *101 Arte Contemporáneo Ecuador*, recuperando esos pequeños rasgos de la identidad local.

De paso que esas edificaciones antiguas tenían como base unos procesos de construcción más amigables con el ambiente; luego, bajo las premisas del progreso, te obligan a consumir un aparato, un acondicionador de aire, mucho más en una ciudad como Guayaquil cuyos modelos los toma de Estados Unidos, especialmente del ideal de Miami.

CO: Cuando, más luego, en tu instalación *La ciudad que se come a sí misma*, incorporas los neumáticos, ya estás alegorizando o metaforizando el tema del impacto de la modernidad en los procesos arquitectónicos

LC: Esa obra es muy importante porque me ayudó a abordar esas ideas cíclicas de la ciudad. En *La obsolescencia de las ruinas*, citando a una autora que ahora no recuerdo, Bruce Bégout señala que las ruinas constituyen la evidencia misma, no solamente de que las ciudades no pueden ser destruidas, sino de que sobreviven a su propia destrucción, e incluso resucitan. Además, eliminar las ruinas es eliminar los elementos

que despiertan, que hacen visible el espacio público y la memoria. Una ciudad sin ruinas ni vestigios del pasado es como un espíritu sin recuerdos.

CO: Además de tus recorridos vitales, de tu propia experiencia empírica de cruzar el centro de Guayaquil, qué otras lecturas o aprendizajes en la tradición pictórica fueron importantes. Cuando se ven tus dibujos resulta inevitable pensar en Piranesi, ese «poeta trágico de la arquitectura», como lo llamó Marguerite Yourcenar

LC: Digamos que a Piranesi lo encuentro después, cuando visitaba algunas bibliotecas en Guayaquil, casualmente en un instituto de inglés donde tenía acceso a la biblioteca. Y el hecho de hacer del recorrido el punto de partida me permite tener estos lugares de encuentro sin buscar expresamente la historia del arte.

Siempre he tenido un poco de pudor para nombrar filósofos, teóricos o referentes artísticos, aunque, al final, ellos dijeron mucho mejor las cosas que yo trato de entender y de compartir. Merleau-Ponty habla muy bien sobre el hecho de que no hay como un ser interior, sino que este ser interior o este ser en el mundo se conoce a sí mismo como resultado de ese enfrentamiento con la parte material, fenomenológica del mundo. Esto conecta con la relación que he tenido precisamente con estos elementos vernáculos, con esta piedra, con esta madera de los manglares, que es muy biológica, muy guayaca. Y esta práctica de la experiencia material hace posible estos encuentros. Es más, hace poco, acá en París, justamente encontré un lugar en demolición, y claro, no todos los días encuentras ese tipo de cosas. Entonces, nuevamente me despertó esta necesidad de recordar lo efímero, esa necesidad de estar presente en ese momento que es definitivo, en ese espacio intermedio antes de la desaparición que te pone ante una meditación sobre el tiempo.

Hay algo en ese momento que al ser humano le llama la atención. Cuando ves un lugar en destrucción te detienes y observas con asombro, tal como lo describe Diderot en sus escritos sobre las ruinas. O sea, hay una atracción por ese momento de tránsito, caótico, entrópico, que tiene que ver con algo como con la no

A

funcionalidad. Y es que los edificios actuales tienen una durabilidad preestablecida, son estructuras prefabricadas, no están pensadas para durar en el tiempo ni como hitos para la memoria. Me interesan mucho estos temas. Como dice Bégout, probablemente seamos de las últimas generaciones que estamos frente a ruinas, porque los materiales mismos con los que se ha construido un edificio son perecederos, no hay interés en la preservación de la memoria.

CO: Es prestando su cuerpo al mundo como el pintor traduce el mundo en pintura, decía Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*. Sin duda, hay una dimensión fenomenológica del acto de construir una obra de arte que, en tu caso, tiene dos grandes vertientes, porque empiezas como dibujante, un género que está vinculado más a la levedad y a lo etéreo, y gradualmente tu obra adquiere una dimensión más material, escultórica y espacial, como en esa magnífica instalación que es *Levedad* (2019), donde usas las grandes vigas de manglar. La materialidad va adquiriendo un peso en tu trabajo, sin que hayas abandonado el dibujo, que sigue siendo el soporte de todo

LC: También tiene que ver con las condiciones materiales con las que tuve que enfrentarme, porque en ese entonces, después del dibujo de gran formato, sentí que Guayaquil no estaba en condiciones de receptar mis proyectos de dibujo. Además me resultó mucho más desafiante involucrarme con la materia. Ahí es cuando encuentro estas vigas. También hacía instalaciones en las demoliciones *in situ*. Tomaba fotos, y esas fotos las convertía nuevamente en un objeto paralelo, escultórico. La idea era obligar al espectador a transitar; tenía la idea de exponer la liminalidad de estos procesos urbanos.

CO: De acuerdo, porque tu obra inicialmente está hecha para la contemplación casi mística. Es decir, por esas cualidades intrínsecas del dibujo. Y, luego, esa materialidad que, más bien, está pensada para habitar la obra, ¿no? La instalación tiene una dimensión más inmersiva, donde el cuerpo ya entra en la ruina, o entra en esa construcción ficticia. Tú nombraste a Richard Long. Me interesa saber ¿cuáles consideras que fueron

los referentes que te ayudaron a ir visualizando y pensando tu obra? Además de los artistas del *Land Art*, cuya huella, como la de Piranesi, es más evidente. En términos de diálogo con el arte, con la memoria del arte contemporáneo o del pasado

LC: Digamos que mis primeros artistas de cabecera son Robert Smithson, Richard Long, Matta Clark, y luego hay otros nombres y momentos en la educación académica y en la esfera local como Ilich Castillo, que lideró la «Brigada de Dibujantes», proyecto del ITAE que me permitió explorar y hacer recorridos por algunos barrios del sur de Guayaquil, como el Domingo Savio. Este proyecto se terminó con la realización de dibujos sobre las paredes, interviniendo el espacio de una casa en demolición. Ese tipo de experiencias también alimentaron mi curiosidad sobre el espacio urbano, la cuestión patrimonial, la gentrificación, los problemas sociales y políticos.

Además, estimo que los profesores y colegas artistas con los que me formé, de una u otra manera, impactaron en mi psique debido a la proximidad y a las relaciones de colaboración que se forjaron día a día. Siempre estaré agradecido por la generosidad y dedicación que han tenido para la divulgación y el análisis del conocimiento.

CO: Te has adelantado a la siguiente inquietud. El ITAE ha jugado un papel indiscutible en el desarrollo de la escena guayaquileña, ¿qué tanto crees que ha contribuido en tu formación?

LC: Recuerdo que cuando hice las pruebas para el ITAE, yo tenía una formación autodidacta, muy apasionada. En algún momento, cuando abrí un libro de pintura italiana del Renacimiento, me encontré una frase que decía que los italianos, Leonardo y compañía, descubrieron que al dibujar un rostro podían dibujar todo lo demás. Dibujar un rostro comprende un estudio anatómico de proporción muy precisa. Entonces, aquel que dibuje el rostro puede dibujarlo todo.

Allí comencé a hacer estudios por mi cuenta, de tal manera que en la práctica tenía un estudio muy avanzado, y al llegar al ITAE pude enfocarme en la teoría. Cuando hice mi postulación ante el jurado (Lupe Álvarez,

Albert Santos, y me parece que Saidel Brito y Daniel Alvarado), Lupe me preguntó ¿por qué quieres entrar al ITAE? Esa pregunta me pareció muy atinada. Pues si tú ya sabes dibujar, ¿por qué quieres entrar a estudiar? –interpelándome sabiamente como solo ella lo sabe hacer–. Y recuerdo que en ese momento había exposiciones en el Museo Municipal y el ITAE tenía mucha resonancia por los artistas que participaban en esos lugares. Entonces, pensé que el ITAE sabía algo que yo necesitaba saber, que fue la parte teórica, ante todo.

CO: ¿Qué estás haciendo actualmente? Viendo tu taller y algunos registros de tus obras recientes pienso que hay un cierto replanteo de tu trabajo, una deriva hacia otros materiales, hacia otras exploraciones temáticas, visuales

LC: Trato de poner en palabras, de aterrizar algunas ideas. El que yo esté en otro territorio, de enfrentarme con otras realidades físicas, me obliga a tener otra relación con los materiales.

En el máster que realizo acá, en la Universidad de la Sorbona, gané el premio Michel Journiac, que otorga la Galería Michel Journiac de París a los estudiantes de artes visuales de la Universidad. Esta galería funciona también como una especie de ventana porque hay gente del mundo del arte que viene a conocerte. Para ese premio hice una presentación performática, un ejercicio del dibujo mucho más comprometido. Me dijeron que escoja el espacio para que cuelgue el pequeño cuadro que esperaban que presente. Pero al ver que disponía de una pared totalmente blanca de cinco por seis metros, aproximadamente, lo que vi fue mi dibujo cubriendo toda la pared. Resulta que por medidas de seguridad no podía utilizar un andamio, ya que era muy riesgoso para un estudiante. Sin embargo, luego de negociaciones con los directores de la galería, se terminó por hacer un mural efímero en la pared.

Este reto me ayudó a soltar la línea. Yo venía de una línea precisa, minuciosa, del lienzo, de una proximidad muy íntima. Entonces, frente al muro, el gesto, el movimiento de acercarme y alejarme, dando dos, tres pasos atrás o adelante, me dio otra percepción del espacio y del dibujo.

Y siguiendo con tu pregunta, el trabajo que está aquí, que lo llamé *Blue constructions*, la realicé en el 2019, cuando estaba recién llegado a París. Es el fruto de mis recorridos por la ciudad. Quería apropiarme de la ciudad, tener la noción del nuevo espacio que estaba habitando. En esos recorridos veo los muebles de madera abandonados en las calles como un receptáculo poético de futilidad tendido en la acera, como una forma de habitar el limbo. Decidí intervenir *in situ* y ensamblar estas estructuras de forma precaria, impregnarlas de un color azul neutro y luego registrarlas fotográficamente, produciendo un conjunto de perspectivas alteradas.

Así me pasé esos primeros meses en París, intentando entender la ciudad.

CO: Pero, en definitiva, aunque cohabitas y trabajas con la materia, el dibujo está siempre ahí. No lo has dejado

LC: Para nada. De hecho, analizando el proceso y práctica que he tenido, de repente me decía a mí mismo, ¿qué es lo que debo encontrar en la práctica artística? Y revisando los archivos me veo siempre dibujando. Y veo que he tenido un proceso de dibujo bastante consistente. En esta toma de conciencia me doy cuenta de que busco desarrollar una manera de habitar el dibujo, porque habitar el dibujo me permite tomar en consideración aquellas cosas que yo ya vengo realizando.

Mi sueño es dibujar, ser uno con la línea sinuosa, envolvente y quebradiza. Dibujar desde la otra parte de mí. Hacer del trazo el testimonio. Dibujar es una acción. En la acción está el presente, y en el presente no hay duda. Es energía infinita, manifestación creadora. Un sueño que lo he estado realizando.

CO: Para ir cerrando. En 2016, en la XIII Bienal de Cuenca obtuviste el Premio París, concedido por la embajada de Francia y la Alianza Francesa en Ecuador. Ese premio te puso acá, en París. Te conectó por primera vez con esta ciudad, si no me equivoco. ¿Cómo ves esa experiencia? ¿Qué significó esa estadía inicial, esa pasantía del Premio París?

A



Foto: Susie Glodich

LC: Es muy grato lo que mencionas. Es impresionante cómo he podido afrontar esa gran oportunidad, porque lo que recuerdo es estar convencido de la obra que presentaba. Recuerdo desde la visita del curador, Dan Cameron, cuando estaba realizando una propuesta con tal convicción que parece que Dan la supo apreciar también y me invitó a la Bienal; la obra funcionó muy bien en la Casa de los Arcos. Y una vez que ya estaba acá para la residencia, fue una experiencia importantísima. Te abre un nivel de conciencia tanto como artista y como persona. Pasé tres meses en un lugar que se llama la Cité des Arts, donde pude hacer varios *open studio*, y fui también a la Embajada del Ecuador, cuando estaba Jorge Luis Serrano como delegado cultural, que me ofreció un espacio para que presentara un proyecto en la sede de la Embajada.

CO: Fue un buen momento. Coincidieron muchos actores y circunstancias; además un curador de lujo como Dan Cameron que visitó tu taller

LC: Sí, en Guayaquil, vino Dan con Diana Quinde, de parte de la Bienal. Después hice algunas visitas a la Casa de la Bienal. También tuve el agrado de conocerte, estuve ahí en esas previas de las que tengo un muy buen recuerdo.

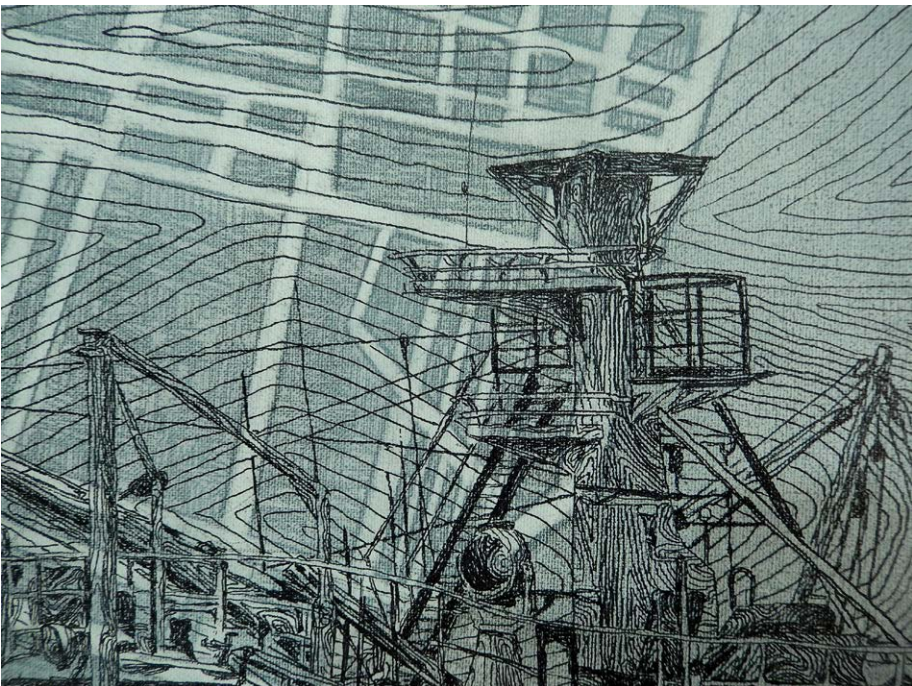
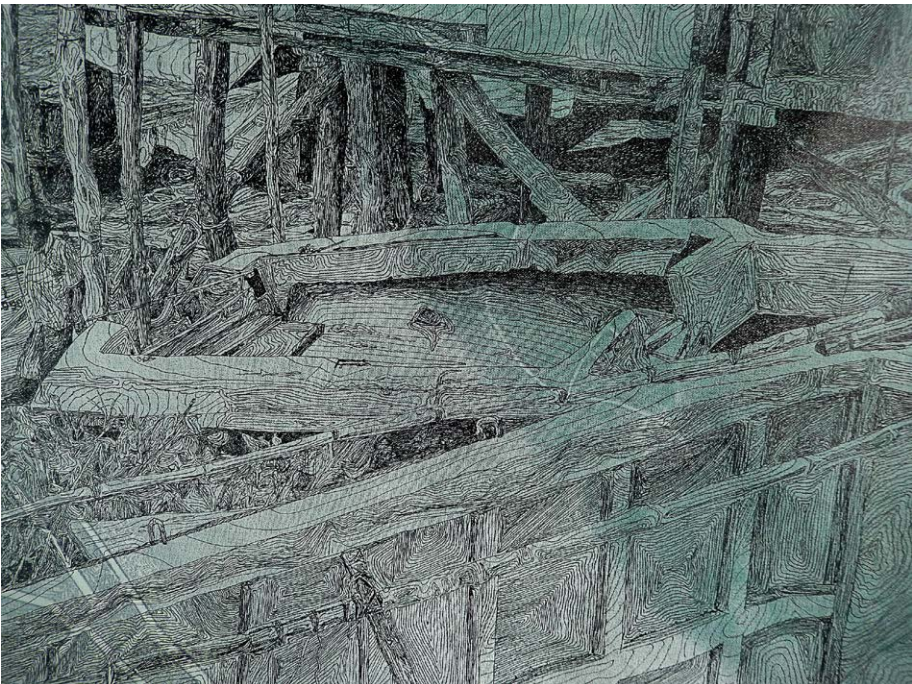
CO: Muchas gracias, Luis, por esta acogida tan generosa y por el diálogo

LC: ¡Gracias a ti, Cristobal!–

A



Bordes, grafito, marcador y acrílico sobre tela, 120 x 150 cm. Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, 2014. Archivo del artista



Detalles de Bordes

A

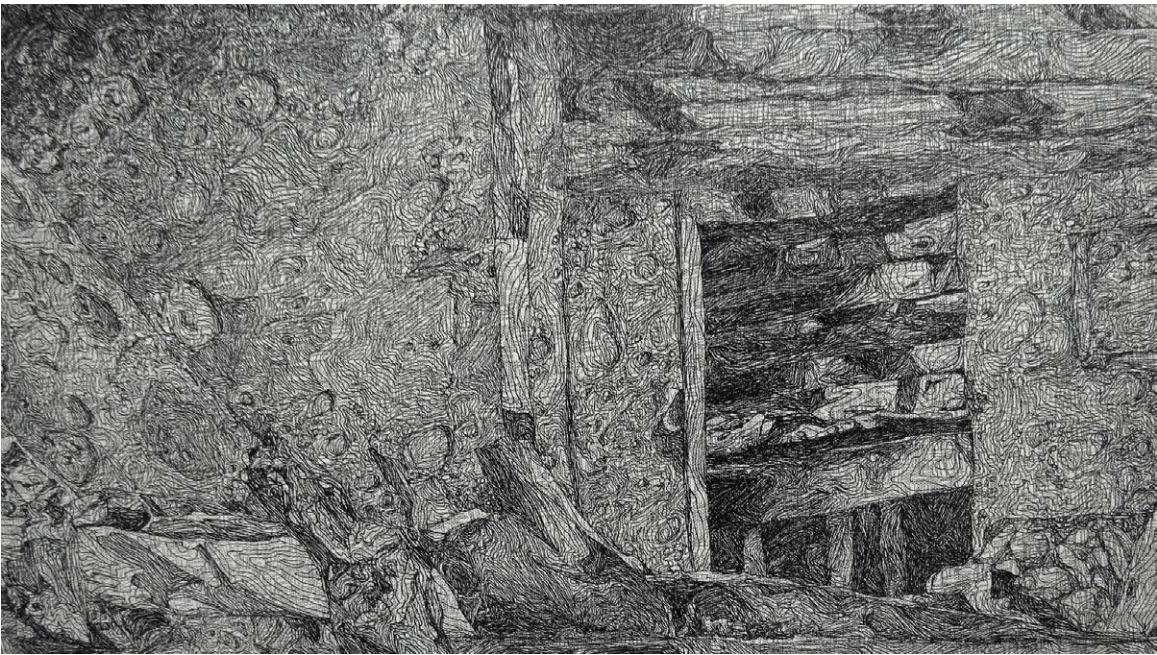


Al otro lado, materiales varios, 45 x 90 x 40 cm, 35 kg, 2015.
Archivo del artista

A



En medio de un mar sin nubes, marcador, grafito sobre lienzo, 150 x 150 cm, 2015. Archivo del artista



Detalles de En medio de un mar sin nubes

A



Territorios agotados, vista de la instalación en la Casa de los Arcos, Premio París XIII Bienal de Cuenca, 2016.
Archivo del artista

A



La ciudad que se come a sí misma, neumáticos encontrados y fragmentos de muro de un edificio en proceso de demolición, Palacio de Cristal, Guayaquil, 2017. Foto: Ricardo Bohórquez

A



Blue Construction, documentación de instalaciones realizadas en las aceras de París con elementos de madera encontrados sobre la acera y pintura acrílica azul, 2019. Archivo del artista



Detalles de *Blue Construction*

A



Levedad, fragmentos de pared, madera de manglar y cuerdas, Galería Mirador de la Universidad Católica (UCSG), Guayaquil, 2019.
Archivo del artista



Detalles de *Levedad*

A

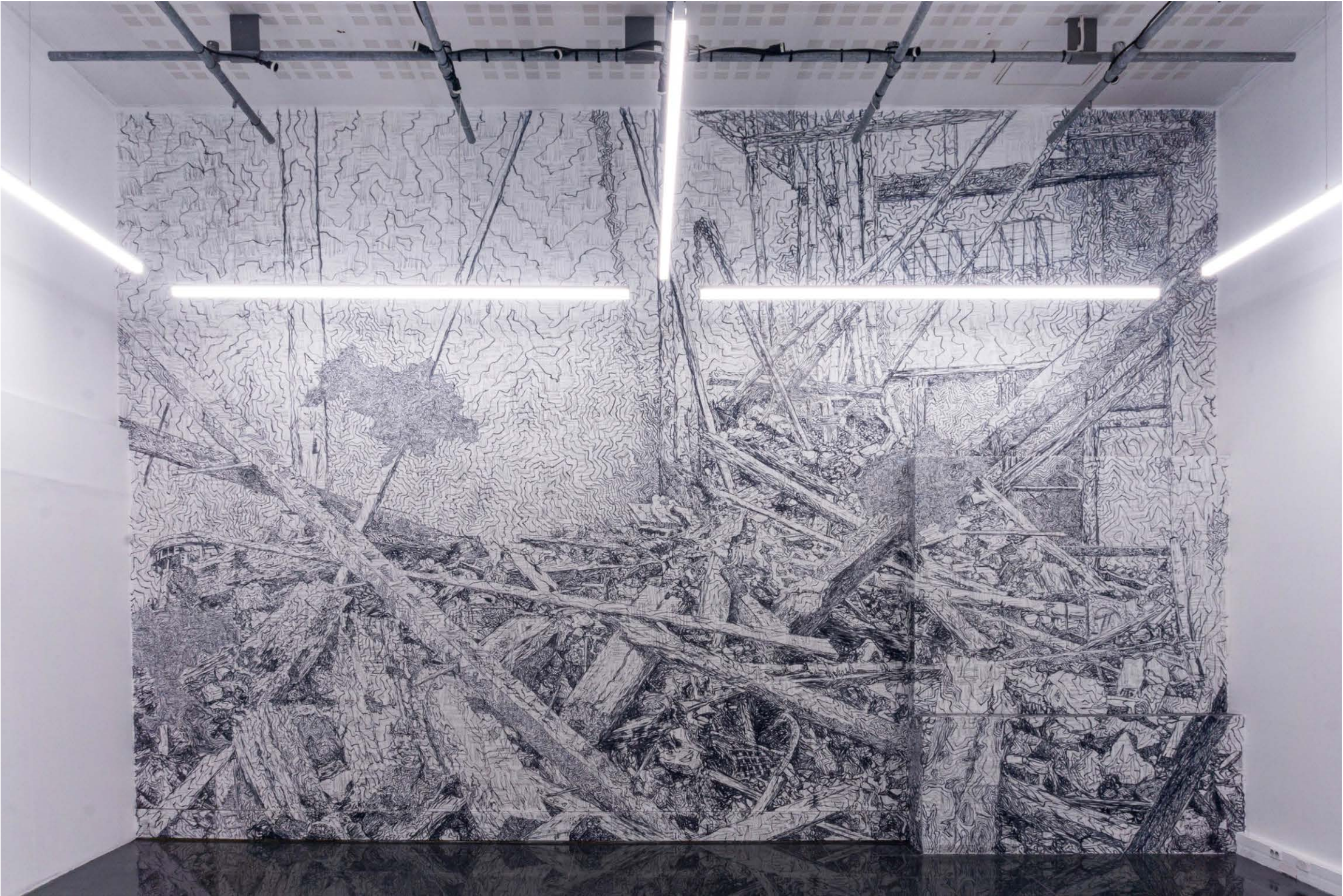


Inmersión, vista de la instalación, 5 x 5 m, intervención desde el suelo de madera, Atelier 11 Cité Falguière, L'airs Arts, París, 2021.
Archivo del artista



Detalles de *Inmersión*

A



Allá, donde el horizonte habita, vista de la exposición, mural 6 x 5 m, grafito, acrílico sobre pared, Premio Michel Journiac, Galería Michel Journiac, París, 2023. Archivo del artista



A la manera del tiempo, exposición personal, Embajada del Ecuador en Francia, París, 2024. Archivo del artista

A





Paisaje específico, vista de la exposición, mural, dimensiones variables, grafito y acrílico sobre pared, Poush, París/Auversvilliers, 2024.
Fotos: Romain Darnaud



Panorámica, intervención in situ, mural, grafito, acrílico y maderas recicladas, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, 2024. Foto: Ricardo Bohórquez

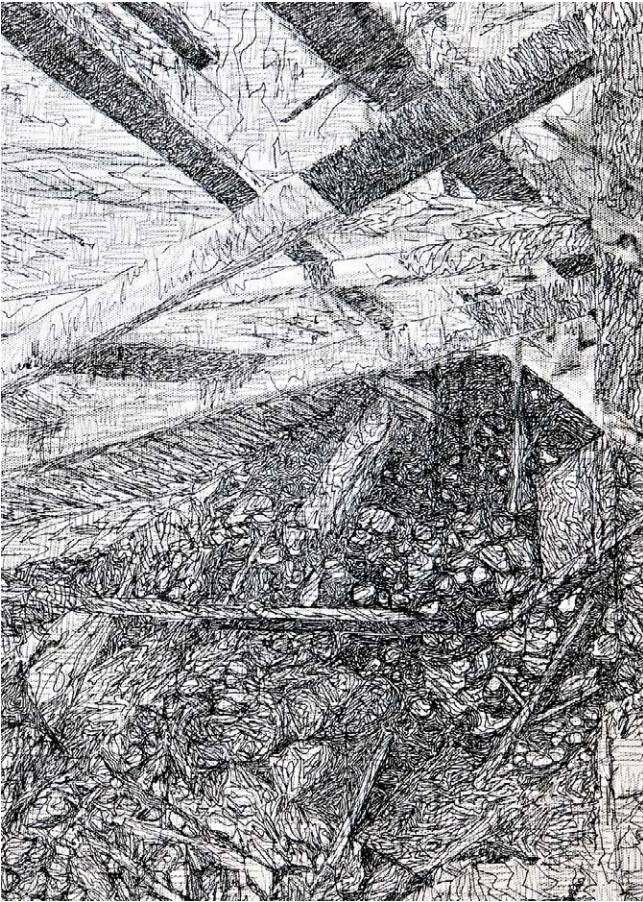
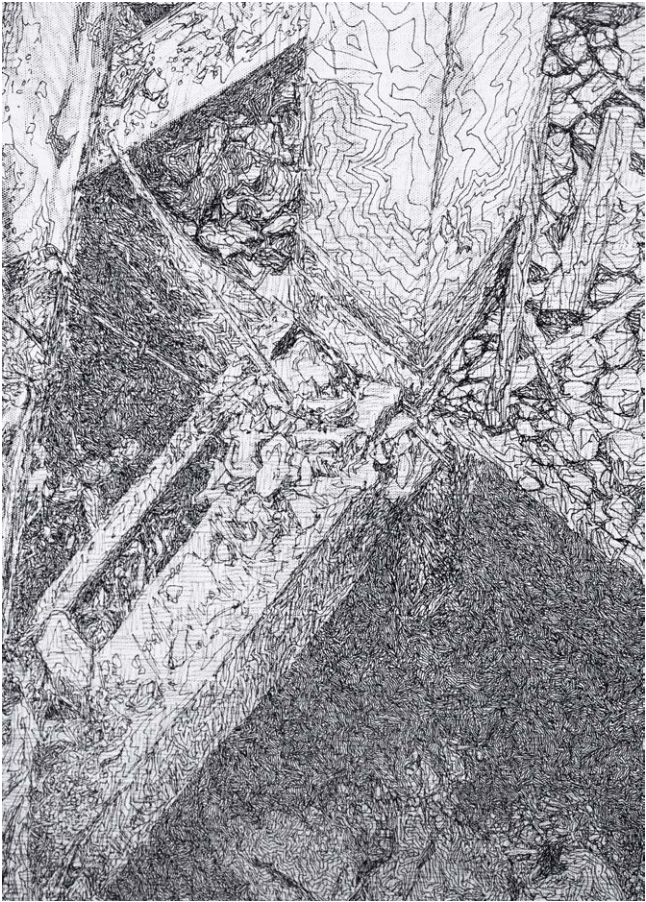


Subversión: Estructuras más allá de lo visible, exposición curada por Ivanna Santoro. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, 2024. Foto: Ricardo Bohórquez

A

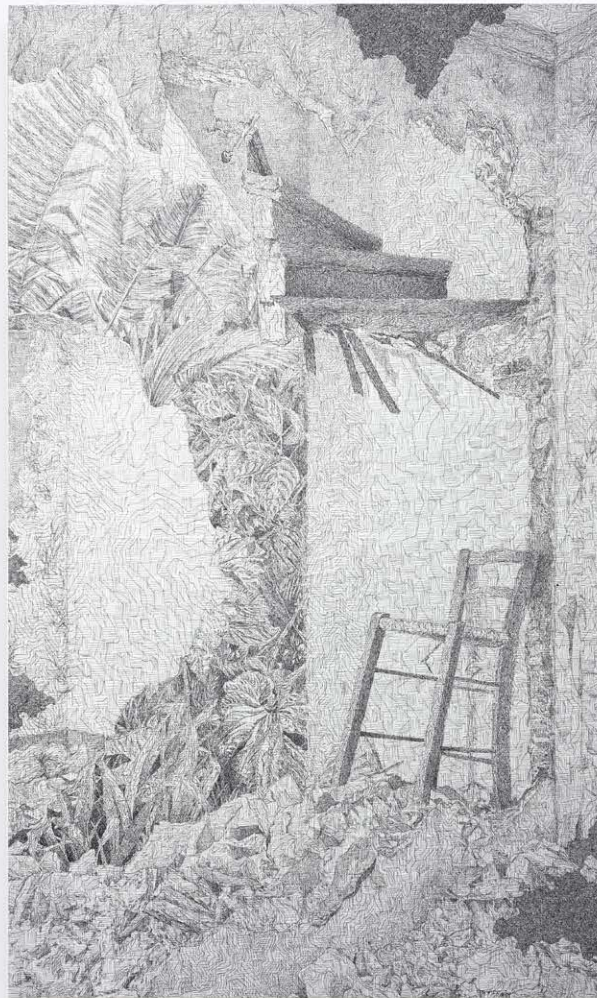


Arqueología, tríptico, grafito y rotulador sobre lienzo, 200 × 240 cm, 2025. Archivo del artista

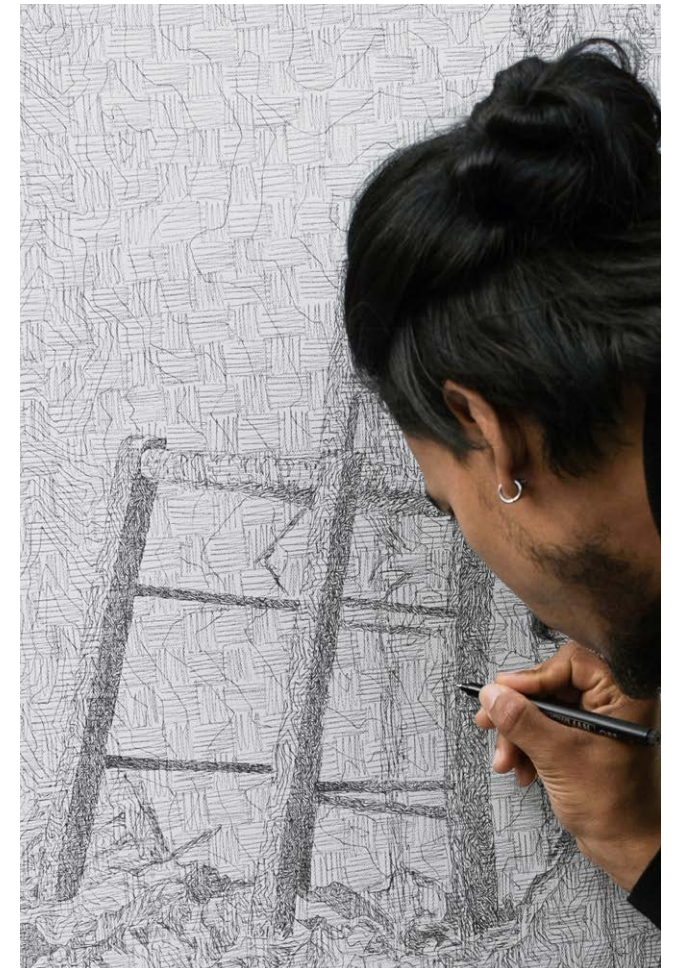


Detalles de Arqueología

A



Interior Nature, marcador y gráfico sobre lienzo, 91,44 x 152,4 cm, 2025. Archivo del artista

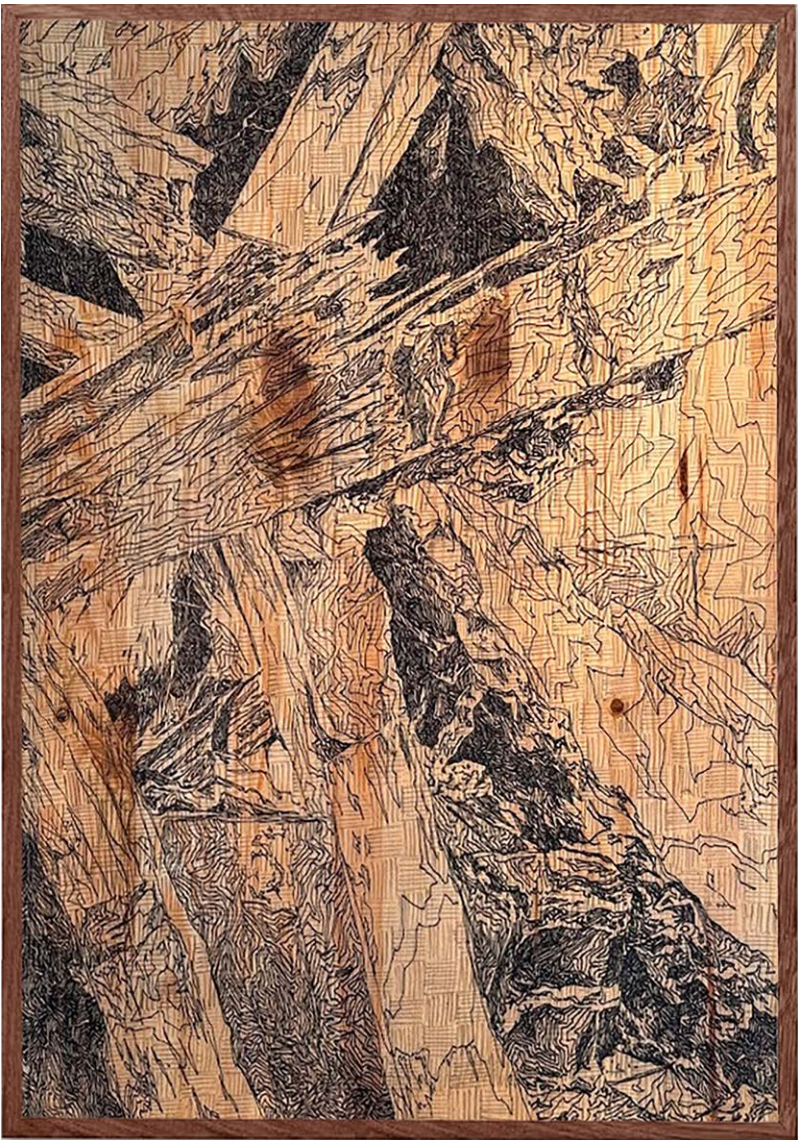


El artista dibujando. Foto: Susie Glodich

A



Otras formas de contacto, grafito y rotulador sobre madera de pino europeo, 62 x 42 cm c/u, 2025. Archivo del artista



Cuadro de la serie *Otras formas de contacto*, 2025

HISTORIA SOCIAL DE LAS PALABRAS / LENGUA Y CULTURA

LA AFAMADA AGUA DE PÍTIMAS

Oswaldo Encalada Vásquez*

En algunos conventos de la ciudad de Cuenca se expende una bebida popular, muy conocida y valorada: el «agua de pítimas». Esta suele ser la forma tradicional de su nominación, así, en plural; pero, también aparece en singular: «agua de pítima» (así lo dicen los letreros en el convento de la Inmaculada Concepción, y también en el monasterio de El Carmen de la Asunción).

Esta doble posibilidad de uso —en singular y en plural— ya está presente en las letras hispánicas. En algunos textos encontramos lo siguiente:

En singular: el poeta Juan de Arguijo (1567-1622) dice lo siguiente: «Quita con sus lágrimas, y al corazón aplica suave *pítima*, y como sabio y poderoso médico a curar viene».

En plural: Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-1644), escritor español del siglo de oro dice: «Cien escudos diera por ambos; tuviéralos por *pítimas* saludables contra tristezas y melancolías».

Aparte de esto, existe una forma ligeramente diferente: «epítima», presente en otros autores españoles. Diego Álvarez Chanca (1480-1515), el primer médico en América, dice lo siguiente: «Autores que tratan del tema. Esto lo podrás hacer con *epítima* hecha de esta manera: Récipe: agua de nenúfar».

Y hay una cuarta variante, *píctima*, que nos la presenta el dramaturgo Tirso de Molina (1579-1648): «Sirvieron de antídoto a nuestro desconsuelo, de *píctima* al corazón, y de oro potable».

C



Un vaso con la afamada agua de pítimas

En el *Diccionario de autoridades* (1726-1739), el primer lexicón oficial de la Real Academia Española, se encuentra lo siguiente:

Epithyma. s. f. En su riguroso sentido vale lo mismo que sobrepuesto y confortante; pero comúnmente se toma por la bebida o cosa líquida, que se aplica para confortar y mitigar el dolor. Es voz griega, y vulgarmente se llama píctima. Latín. *Epithyma*. ALFAR. part. 1. lib. 1. cap. 8. La alegría en el enfermo es el mejor xarabe, y cordial epithyma. JACINT. POL. pl. 99.

Risueña fabricando
Cordiales epithymas a Flora.

Como se puede ver, hay dos posibilidades de uso medicinal, como apósito, es decir, medicamento sobrepuesto en la piel, o como bebida.

Un ejemplo muy claro de este uso tópico —como dicen los médicos— se encuentra en *Don Quijote*:

Con todo eso —dijo Sancho— que vuesa merced me ha dicho, no es bien que se quede sin agradecimiento de nuestra parte doscientos escudos de oro que en una bolsilla me dio el mayordomo del duque, que como píctima y confortativo la llevo puesta sobre el corazón, para lo que se ofreciere [...] [Segunda parte; capítulo LVIII].

Pero ya el uso lo iba generalizando como una clase de bebida.

Otra cosa muy notable que se debe considerar es que es palabra española, de raigambre antigua y venerable, pues proviene del griego. Ni soñar en que pueda albergar alguna composición con la lengua quichua.

En una página oficial del gobierno ecuatoriano se encuentra una expresión que intenta enlazar esta palabra con un término quichua. Se trata de un caso de etimología popular, deslucida y, sobre todo, falsa, como todas las de su clase:

Desde su inicio, la venta del agua de pítimas fue un éxito total. De hecho, su nombre proviene de la palabra quichua «piti» que significa «poco» y de la palabra «más». Es decir, «un poco más», pues la gente siempre así lo pedía.

La verdadera información etimológica nos la trae el actual *Diccionario* académico:

Del lat. tardío *epithēma*, y este del gr. ἐπιθέμα *epithēma*; literalmente ‘apósito’.

Y, sin embargo, lo que dice la academia aún está incompleto, puesto que «epítema» es palabra compuesta de la preposición griega «epi», que significa «encima, puesto sobre, arriba»; y por «thema» se entiende: «de lo que se trata, lo que se pone, asunto, tema». De modo que la significación de «apósito» es la perfecta. Se trata de «Material curativo o de protección que se aplica sobre una herida o lesión». Recordemos la ladina expresión de Sancho.

Y, por último, una vez que nos hemos quedado con la designación de un líquido curativo, se debe tener presente que es un agua medicinal, que se especializa en ciertos males que tienen que ver con el desfallecimiento del ánimo, con el corazón y las tristezas.

Esta palabra, aunque ha sido conocida desde hace mucho tiempo en nuestra ciudad, sin embargo, no ha sido utilizada en las expresiones literarias. Solamente un autor cuencano que escribió literatura de corte costumbrista, José María Astudillo Ortega (1896-1961), la usa en una de sus novelas. En nuestro libro *La lengua morlaca* (2024) se encuentra lo siguiente:

Agua de pítimas. Cierta preparación medicinal elaborada con varias especies de plantas. Se la reputa como refrescante, cordial y confortativa. Es una bebida que la fabrican y la venden las religiosas de algunos conventos de Cuenca (Conceptas y Carmelitas). *De esta tienda del barrio de las monjas salió furtiva y contristada, hace años, Dña. Ashuquita, comprándose una botella de Agua de Pítimas para Lucha, cuando sufría las primeras aflicciones de su mal de amor*. (1973, p. 194)

Como se puede ver, todo calza: el origen hispánico, el uso como cierta clase de medicina popular para los males del corazón, las tristezas y las penas.

En la elaboración de esta afamada y muy conocida bebida se incluyen claveles, variedades de fucsias (llamadas también «pena-pena», por el uso que se les da, naturalmente), valeriana, ataco, cedrón, violeta, etcétera. Su característica coloración rojiza proviene del uso del ataco y el clavel rojo. La valeriana y la pena-pena nos señalan que sirve como tranquilizante de los nervios y como aliviador del sufrimiento.~

C



Referencias

- Astudillo, J. (1973). *Carretera*. Ediciones EME.
- Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*.
- <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap58/default.htm>
- Encalada Vásquez, O. (2024). *La lengua morlaca*. Universidad Católica de Cuenca- Municipio de Cuenca (Tercera edición).
- Ministerio de Turismo del Ecuador. <https://www.turismo.gob.ec/agua-de-pitimas-deliciosamente-refrescantes-y-curativas/>
- Real Academia de la Lengua. *Diccionario de autoridades*. <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es>
- Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español, Banco de datos del CORDE*, <https://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll>

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

LOS DÍAS PASADOS / CAPÍTULOS SECRETOS DE LA CULTURA CUENCANA

ENTRE REZOS Y GRITOS DE GUERRA

Marco Tello*

En el libro *Emmanuel Honorato Vázquez, un modernista en los Andes* (Secretaría de Cultura, Distrito Metropolitano de Quito, 2017) observamos en la página 59 al venerable sacerdote Daniel Célleri, en medio de dos figuras muy representativas de la cultura cuencana: a su derecha, Ezequiel Márquez; a la izquierda, Honorato Vázquez, acompañamiento que resalta la valía del religioso. José Peralta lo vio de baja estatura, pero en el cuadro se lo estima un poco más alto que los dos amigos. Captada por la lente mágica del infortunado Vázquez Espinosa (1893-1924), quizás a comienzos de la segunda década del siglo XX, la fotografía lo muestra como un hombre de setenta años de edad, apuesto, sin el vientre abultado, tan común bajo la abotonadura de los clérigos de antaño; el rostro redondo, de rasgos enérgicos; la mirada severa, retadora; sostiene un paraguas descuidado, apenas entreabierto; Márquez aprieta la empuñadura del bastón y, algo inclinado, Vázquez trae un cigarrillo a medio consumir.

Se vuelve difícil reconocer en aquella figura al sacerdote que muchos años atrás dirigía plegarias en la iglesia y gritos de guerra en el campo de batalla. Concluida la liturgia en el templo, dedicaba las mañanas a instruir a los reclutas en el cuartel de los conservadores; les adiestraba en el arte militar, en el manejo de las armas, en la lucha cuerpo a cuerpo contra los herejes que amagaban la ciudad. Despojado del atuendo sacerdotal,

C



Desprevenidos, de izquierda a derecha: Ezequiel Márquez, Daniel Célleri y Honorato Vázquez.
Foto: Emmanuel Honorato Vázquez, c. 1920

vestía riguroso uniforme militar. En las sangrientas refriegas se distinguía por no cargar consigo medallas ni amuletos que lo defendieran de las balas, pues le bastaban el sable que blandía maldiciendo a los liberales y la pistola al cinto. Creía que en las trincheras no había mejor defensa que la fe. Así protegido, marchaba sin cuidado al frente de batalla a impedir que las legiones infernales de Eloy Alfaro ocuparan la Cuenca mariana y conventual.

En aquella terrible guerra santa, el religioso cobró fama de estratega e intrépido comandante, al punto de convertirse en el verdadero planificador y conductor de las acciones bélicas, oficialmente a cargo de Antonio Vega Muñoz. Ascendido el cura al rango de coronel, recorría provocativo el teatro de operaciones dando bala al enemigo, aunque bien identificable por la esclavina sacerdotal que volaba sobre su guerrera. Era su modo de combatir, esquivando la lluvia de disparos y animando con el ejemplo a los soldados que tenían doble razón para confiar en su comandante. Pero alcanzada una victoria, en la que se había batido a muerte, prefería que los jefes se ufanaran por el triunfo. Se confundía él entre la tropa y se integraba a la población en pos de adhesión a la causa defendida bajo el lema «Dios y Patria» estampado en el lábaro azul de los cruzados.

La valentía, acompañada de modestia, acrecentaba, a finales del siglo XIX, la reputación del padre Daniel Célleri, a quien acabamos de conocer en la fotografía. Nacido el 29 de mayo de 1853, había recibido el orden sacerdotal en 1876, e iniciado la carrera eclesiástica en el tranquilo pueblo de El Valle. Tres años después se trasladó a Guayaquil; fue párroco en varias poblaciones costaneras, mayor tiempo en Yaguachi. Desempeñaba una responsabilidad en la catedral porteña, cuando decidió regresar a Cuenca en 1885, en respuesta a un secreto llamado. Las autoridades eclesiásticas locales le destinaron a diferentes parroquias de la región: Guarainag, Palmas, Oña, San Sebastián; pero él estaba convencido de que no era su destino dedicarse únicamente a predicar y a celebrar oficios religiosos, sino también a combatir con las armas en defensa del catolicismo. Le sería útil para ello el conocimiento del alma humana durante su contacto directo con las gentes, sobre todo de la costa, en parte aún enconadas contra el alfarismo, y en parte a punto de ser ganadas para la causa liberal.

Quedaría inacabada esta pintura si no se esbozara el otro lado de la estampa; esto es, el perfil humano del sacerdote comprometido con la suerte de los demás en la vida y en la muerte. Durante los combates se lo veía descabargar solícito una y otra vez para que ningún agonizante muriera sin asistencia religiosa. Ganada una acción, reunía la tropa en un claro del monte, revestía los hábitos y oficiaba el servicio religioso por el descanso eterno de los caídos de uno y otro bando. Resultaba obvio que tuviera siempre a flor de labios el salmo «*De profundis clamavi ad te, Domine*», que le valió el bien merecido sobrenombre de «Comandante Deprofundis». Cierta vez experimentó vergüenza y santa indignación ante la conducta criminal de un jefe conservador, quien había cometido una masacre entre los indígenas interceptados cuando venían a la ciudad cargados de pertrechos para los liberales. Acababan de ser encerrados, cuando el furibundo oficial, salido de las tinieblas, acometió a machetazos contra los indefensos prisioneros, anegando en sangre el lóbrego recinto. Enterado del bárbaro suceso, Célleri oró como sacerdote por las inocentes víctimas, pero reprendió duramente, como militar, al verdugo, coideario suyo, y dispuso que los sobrevivientes fueran trasladados a otro lugar.

No obstante las obvias diferencias, Célleri entabló amistad con José Peralta, ideólogo del liberalismo, llegando a respetarse mutuamente. Peralta había sido apresado por los conservadores. Cargado de grillos, guardaba prisión en constante peligro de ser asesinado por soldados ebrios, incitados por algún fanático. Célleri solía acudir para visitarlo, conversar a veces hasta la confidencia y asegurarle protección.

A pesar de la heroica resistencia asumida por hombres y mujeres levantados en armas, las tropas del liberalismo tomaron la fortificada ciudad el 23 de agosto de 1896. Alfaro sorprendió a los vencidos al demostrar que era falsa su imagen de demonio impregnada desde el púlpito en la mente popular, pues era un hombre bondadoso y magnánimo. Peralta fue uno de los presos que con el triunfo de su partido recobró la libertad, pero había logrado salir vivo de la cárcel gracias al amparo del Comandante Deprofundis, un caballero, según el pensador liberal. Por Carlos Terán Zenteno, podríamos imaginar el penoso final del sacerdote militar, pues nos informa que murió ciego.~

C



Manuel de Jesús Serrano, Desfile cívico-militar con motivo del 3 de Noviembre, 1915. Archivo: Felipe Díaz Heredia

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



A

«SOY UN *BRICOLEUR* DE LA IMAGEN»

[ENTREVISTA CON EL FOTÓGRAFO BRUNO ROY]

Miércoles 8 de octubre, 2025
90 rue des Caillots, 93100 Montreuil, París

Lunes 6 de octubre de 2025: He partido en un TGV de Barcelona rumbo a París. El tren para en dos estaciones de la frontera española (Girona y Figueras Vilafant), y luego en Perpiñán, Narbonne, Béziers, Montpellier, Nîmes, ya en territorio galo. Retazos del Mediterráneo, playas, amplios campos de sembríos, galpones, villas, fábricas, puentes, autopistas pasan por la ventana a 300 km por hora. Mi destino final: la hermosa y colosal Gare de Lyon, donde me espera Bruno Roy, amigo francés que vivió en Cuenca a mediados de los noventa. Hemos quedado encontrarnos en las escaleras del Train Bleu, el suntuoso restaurant *art nouveau*, icono de la gastronomía internacional, que ostenta unos espectaculares frescos en el cielorraso. La Gare de Lyon es París a escala reducida. Sin perder tiempo, Bruno me sumerge en el laberinto del metro rumbo a su casa en Montreuil, una comuna parisina con un sabor popular y migrante que me devuelve a casa. Algunas tardes, de regreso, hago tiempo en el hall del Teatro Público (TPM) en la plaza del ayuntamiento. Al frente, los grandes ventanales del cine Le Méliès exhiben los carteles de su programación. En el pequeño departamento donde vive Bruno con su compañera Liza, cada centímetro está perfectamente utilizado. En el dormitorio-comedor y *living* distingo varios cuadros de Patricio Palomeque, sobresale un retrato del artista cuencano pintado por Ariel Dawi. Palomeque es el artista fetiche de Bruno y uno de sus amigos entrañables como lo recuerda en esta entrevista.

BRUNO EN MICRO

Bruno Roy (París, 1965). Estudió en la Escuela Nacional Superior de Oficios y Artes Aplicadas Olivier de Serres, y en la Escuela Profesional de Artes Gráficas Corvisart, ambas en París. Ha vivido en Guatemala, Eslovaquia y en Cuenca (Ecuador) entre 1995 y 2001, donde residió junto a su familia y trabajó como fotógrafo y diseñador independiente. Ha expuesto en París, Cuenca, Guayaquil, Madrid, Valparaíso y Santiago de Chile. Desde 2002, trabaja para el grupo Marie Claire como diseñador y encargado de las producción fotográfica.

CO: Bruno, tú viviste en Cuenca entre septiembre de 1995 y junio de 2001, con Sophie Laporte, entonces directora de la Alianza Francesa. ¿Qué significó para ti esa ciudad, esa experiencia? ¿Cómo la ves treinta años después?

BR: Cada uno tiene sus propios motivos para viajar, sobre todo para viajar largo tiempo. Yo estaba huyendo de una parte de mi vida, de una parte de mi historia, que en esa época no la podía afrontar. Entonces llegué a Cuenca sin pensarlo, sin que sea muy claro cómo intentar hacer una nueva vida donde nadie conoce mi historia y no sabe nada de mí. Y también descubriendo una cultura que no conocía, un idioma que no conocía, unos paisajes, una comida, unos sabores nuevos. No sabía que en Ecuador iba a empezar a descubrir Latinoamérica.

CO: ¿Tú venías directamente de París, o estuvieron antes en otro país?

BR: Primero estuvimos dos años en Guatemala, en el 89. Luego fuimos cuatro años a Eslovaquia, y al fin llegamos a Ecuador. Guatemala fue para mí un primer contacto con América, allí empecé a hablar y a estudiar español. Pero estaba muy joven, llegué en plena guerra civil, entonces no pude realmente encontrar el país. Había demasiada violencia ese momento.

CO: ¿Qué encontraste en Cuenca?

BR: Un espacio con gente muy curiosa, muy acogedora. Había tiempo y espacio para crear. Yo llegué con muchos prejuicios. Yo hablaba todo el tiempo de París, pensaba llegar del país de la cultura. Y al final me hizo bien desmitificar todo eso y darme cuenta de que la riqueza que había en Cuenca, entre los artistas, no tenía nada que envidiar lo que había en París. Y me sirvió para perder un poco esa arrogancia francesa.

CO: Hiciste amistades que duran hasta hoy. Refréscanos un poquito cuáles son esas relaciones que tejiste

BR: Cuando llegué a Ecuador, bajé del avión a Quito, en la mañana, y alguien de la embajada me llevó a ver una exposición diciéndome: «hay un cuencano que tiene una muestra en la ciudad, tienes que verlo porque, de pronto, lo vas a conocer». Era una exhibición de Patricio Palomeque. Tenía tres horas en Ecuador y ya estaba en una exposición. Y, por supuesto, unos días después llegué a Cuenca y fui directo a ubicarlo, quería hablar con él. Y Patricio fue realmente la guía, la amistad. Se inició despacio, pero la amistad que tengo con él, creo que nunca he vivido algo tan fuerte; ni con mis amigos parisinos, franceses, hay esta intensidad, esta fidelidad, esta presencia. Más allá de la distancia, porque ahora estamos lejos el uno del otro. Pero los años que pasamos juntos, yo los disfruté. Primero disfruté verlo pintar. Fue un regalo tan grande pasar seis años viendo a un artista frente a su creación. Luego, fue un tipo que me conectó con el resto del país, con mucha gente. Gracias a él conocí todo lo que se tenía que conocer en Cuenca, en Guayaquil, en Quito. Fui mi guía perfecta. Todo empezó por él.

 Sin duda fueron años muy especiales. Y fue un poco traumático volver años después, porque fue una larga estadía en Ecuador. Seis años no es poco.

CO: ¿Cómo fue el retorno? ¿Fue conflictivo volver a tu ciudad, a tu país?

A

BR: Sí. Es que cuando llegué a Cuenca no tenía que trabajar, tenía plata y la familia empezaba a construirse, tenía amigos para hablar. Fueron para mí seis años de creación total y con muy pocos límites. Los límites eran los que me ponía yo mismo. Entonces, cuando volví a Francia fue terrible. Volver a tener que trabajar para pagar un arriendo, haciendo «huevadas», como lo hago todavía hoy. Pero bueno, tenía los hijos y me dediqué a mis hijos y ahora estoy súper feliz de que ellos estén bien.

CO: Ahora hagamos un nuevo *flashback*, mucho más atrás. ¿Cuál es el origen de tu relación con la fotografía?

BR: Bueno, empecé a pintar y a dibujar en la Escuela de Arte. Dibujé de manera cotidiana algunos años y mientras estaba en Francia me parecía claro que trabajar en un taller y pintar iba bien con mi ritmo de vida. Pero viajando me di cuenta de que la pintura no se adaptaba a lo que quería hacer. Y poco a poco la foto se impuso. Pero se impuso porque antes de viajar trabajé en revistas de moda con fotógrafos, como asistente. Y antes de viajar pasé muchos años de asistente de fotógrafo de moda en París. Entonces, el medio estaba ya en mis manos. Sabía manejar las cámaras. Solamente necesitaba unas ideas, una poesía que desarrollar y esta llegó en Cuenca.

CO: En Ecuador desarrollas varios proyectos. Expones en distintos lugares, dentro y fuera de Cuenca ¿Cuál recuerdas como el proyecto inicial que te conectó con la ciudad y que te abrió una cierta línea estética de trabajo?

BR: Es la primera exposición que hice. Cuando llegué a Cuenca no conocía la ciudad, hice algunos amigos. Conocí a Ivette Ferretti que me propuso ayudarme a entrar en todas las casas de Cuenca y visitarlas con el pretexto de hacer un archivo, así entré en la intimidad de los patios de la ciudad. Durante seis meses toqué todas las puertas y visité muchas casas antiguas del centro de Cuenca, hablé con la gente, de sus historias, de lo que había ahí. Fue un encuentro muy íntimo con la ciudad.

Después, una selección de ese ciclo se expuso en el cementerio de las Conceptas. Había hecho unas cajitas de luz, y esa exposición fue el momento de conexión con la gente. Yo les decía: me van a conocer a través de lo que busqué conocer de su ciudad. Fue un encuentro muy fuerte.

CO: *Patios de Cuenca*, una exposición maravillosa, la recuerdo muy bien

BR: Había una instalación un poco grande, un poco en la onda de Boltanski. Cada foto estaba en una cajita con un foco que instalé en los nichos de Las Conceptas; es decir, había algo como memorial de un tiempo frágil que, de pronto, ya desapareció.

CO: Luego fuiste desarrollando un diálogo múltiple con varios actores cuencanos. Recuerdo que, en tu siguiente ciclo, *Diario íntimo de un mentiroso*, colaboró Galo Torres como traductor de tus textos, de los pequeños textos que escribiste para acompañar cada una de esas fotos, cada una de esas puestas en escena. Patricio Palomeque también actuó para ti como una especie de personaje disfrazado. Luego hiciste un hermoso ciclo de retratos de los amigos: Ivette, Patricio, Galo, Efraín Jara, Pablo Cardoso, Ariel Dawi, etcétera. Es decir, una parte de tu trabajo en Cuenca es fruto también de esta colaboración y de esta interlocución con la ciudad

BR: Ah, sí. Después desarrollé otros proyectos más personales, más íntimos, pero el primer trabajo fue realmente encontrarme con la ciudad. Era necesario. Estaba llegando a saber dónde me iba a vivir seis años.

CO: Y después, con motivo del proyecto de la arquitectura francesa en Cuenca, también experimentas con el espacio arquitectónico, con la arquitectura del XIX, ¿no?

BR: Sí, y cada proyecto trabajo con técnicas distintas. Sobre la arquitectura empecé a hacer estenopeicas muy grandes, en cada lugar tenía que quedarme horas, casi

en meditación. El primer trabajo era realmente encontrar a la gente, conversar y entrar en la intimidad de la ciudad.

CO: Pero ahí descubres, digamos, la técnica que te acompaña hasta hoy; es decir, las yuxtaposiciones de imágenes

BR: Sí, sí. Transformaciones, pero, bueno, empecé a practicar el polaroid, porque en esa época empecé a trabajar polaroid. Y hasta hoy desarrollo lo que empecé ahí.

CO: Estas formas y capas que se superponen, ¿no? Valdría la pena aclarar un poco técnicamente cómo procedes para realizar todos esos montajes, porque alguien podría pensar que son fruto de un trabajo digital. Pero, de algún modo, también esto lo construyes tú mismo con la sobreexposición, en el revelado. Cuéntanos un poquito cuál es el proceso técnico de tu trabajo fotográfico

BR: Es bastante sencillo. Es la técnica de la sobreimpresión. Como trabajo en polaroid, tengo unas cámaras que me permiten hacer varias fotos en el mismo polaroid. Y mi ejercicio mental es hacer el ensamblaje en mi cabeza, en movimiento. Es mi manera de descubrir, de trabajar el espacio en el cual hago la foto. Hago varias fotos sobre un mismo negativo, un mismo polaroid. Y esta mezcla la hago de manera mental. Por supuesto, entre lo que yo dirijo y lo que sale de la cámara hay un rango de misterio, de cosas que se me escapan. Y es este espacio el que me interesa. Es una técnica que con el paso del tiempo ya la he dominado totalmente. Y tengo mucha libertad para dejarla vivir un poco también.

CO: De acuerdo. Si no me equivoco, en un primer momento —durante el periodo cuencano—, había una relación más lúdica con el cuerpo. Ahora estás embarcado en un proyecto de orden más personal, subjetivo, que atañe a tu memoria. Cuéntanos sobre la fase que estás desarrollando actualmente

BR: En Cuenca, con toda esa conexión con la ciudad, empecé a hacer una introspección. Empecé a trabajar sobre mis recuerdos, mi vida, la familia, los traumas. Pero no lo hacía de manera muy directa. Lo hacía de manera un poco teatral; jugaba, actuaba y lo transformaba en algo un poco abstracto. Luego, cuando volví a Francia, hice catorce años de psicoanálisis. Entonces, poco a poco aprendí a dialogar conmigo mismo y, sobre todo, a utilizar esos elementos; aprendí a soltar y a decir las cosas de manera más directa a partir del trauma. Tenía unos traumas muy fuertes que me cortaban la posibilidad de expresarme totalmente.

CO: Y tú crees que, además de la terapia psicoanalítica, ¿el arte ha servido también para liberarte de ciertos fantasmas, de ciertos traumas personales?

BR: No. En mi caso, mi obra no es terapéutica. Pero para poder trabajar hay que curarse. Y, de pronto, cuando tienes ganas de trabajar y no lo logras, tal vez eso te empuja a resolver algunos problemas para poder hacer lo que quieres. Es, más bien, en este orden. Es querer estar sano para poder hacer la obra. Tenía que limpiar, tenía que curarme porque tenía cosas que decir, quería compartir y, sobre todo, tenía mucha curiosidad. Quería conversar y dialogar. Esa ha sido siempre mi onda, desde Cuenca, la posibilidad de dialogar con otros artistas, con gente alrededor del arte, de la poesía.

CO: A propósito, estás preparando una muestra para Chile. ¿Puedes hablarnos un poco de ese proyecto?

BR: Hace mucho me he preguntado dónde ubicar mi actividad, mis ganas de ser artista. ¿Por qué?, ¿qué quería hacer con eso?, ¿qué quería decir?, ¿a quién lo quería dirigir? Leí poco en mi vida, desgraciadamente. Mis traumas fueron como un hándicap y me tomé mucho tiempo para desarrollar lo mío. Ahora me doy cuenta de que en mis fotos hay mucha presencia del cuerpo y de las violencias, de los traumas, de las heridas del cuerpo. Entonces tuve la necesidad de cuestionar todo eso. Ahora estoy trabajando en dos actitudes distintas. Cuando hago mis fotos sigo haciendo un trabajo un poco

A

físico, un trabajo como de actor o de bailarín frente a la cámara. Y en paralelo, más y más me documento sobre muchos escritores que han trabajado sobre la relación de la fotografía con el arte. Estoy realmente pensando mucho en dónde me pongo yo como artista. Pero mi idea es no decirlo directamente sino seguir haciendo mi trabajo sobre el cuerpo, sobre el movimiento. Ahora estoy lleno de ideas, de conceptos, de lecturas. Así que, al momento de moverme, esos movimientos están cargados de mayor sentido. Quiero que sea muy distinta la parte donde pienso y actúo como padre, como esposo. Lo que hago en mis fotos son cosas distintas. Se unen en muchos puntos, pero en mi vida les pongo en dos partes.

CO: Preservas mucho la intimidad en tu obra, diría

BR: Sí, porque hay obras que son como muy militantes. No es lo mío. No soy un militante. Quiero hablar de cosas sensibles. Sobre todo, pienso que la fotografía, la pintura, los artistas plásticos tienen un idioma distinto de lo político, de lo social.

CO: ¿Con qué fotógrafos sientes que dialogas?

BR: Hay un pintor que se llama Sigmar Polke, el alemán, que hizo mucha fotografía. Y su fotografía me enloquece. Me gustaría tener esta libertad. Y creo que tiene sentido que sea un pintor-fotógrafo, porque yo también estoy en esta onda.

Fotógrafos hay muchos, por supuesto. Unos no muy conocidos. El primero que realmente me abrió a la puesta en escena de la fotografía es Bernard Faucon. Es un francés que trabajó en color sobre niños.

CO: De hecho, ustedes trajeron una exposición a Cuenca. Si no estoy mal. Me parece que se mostró algo de Faucon en Ecuador

BR: Sí, sí, lo recibí en Ecuador. Tengo la suerte de pasar tiempo con él. Nos hicimos amigos en Ecuador.—

CO: Para cerrar, cuéntenos un poco cuál es tu trabajo alimenticio, tu trabajo cotidiano. ¿En qué te desempeñas?

BR: Hace 25 años, desde que regresé de Ecuador, trabajo en la revista *Marie Claire* como un técnico de la fotografía. Me encargo de todo lo que es posproducción de fotos. La relación con las agencias y con la imprenta. Es un trabajo un poco de artesano de la imagen. Soy como un *bricoleur* de la imagen. Eso me gusta. Es como un tipo que hace unos lindos muebles o alguien que es un buen electricista. Un buen artesano, eso intento ser en mi vida.—



Estudio del artista

A



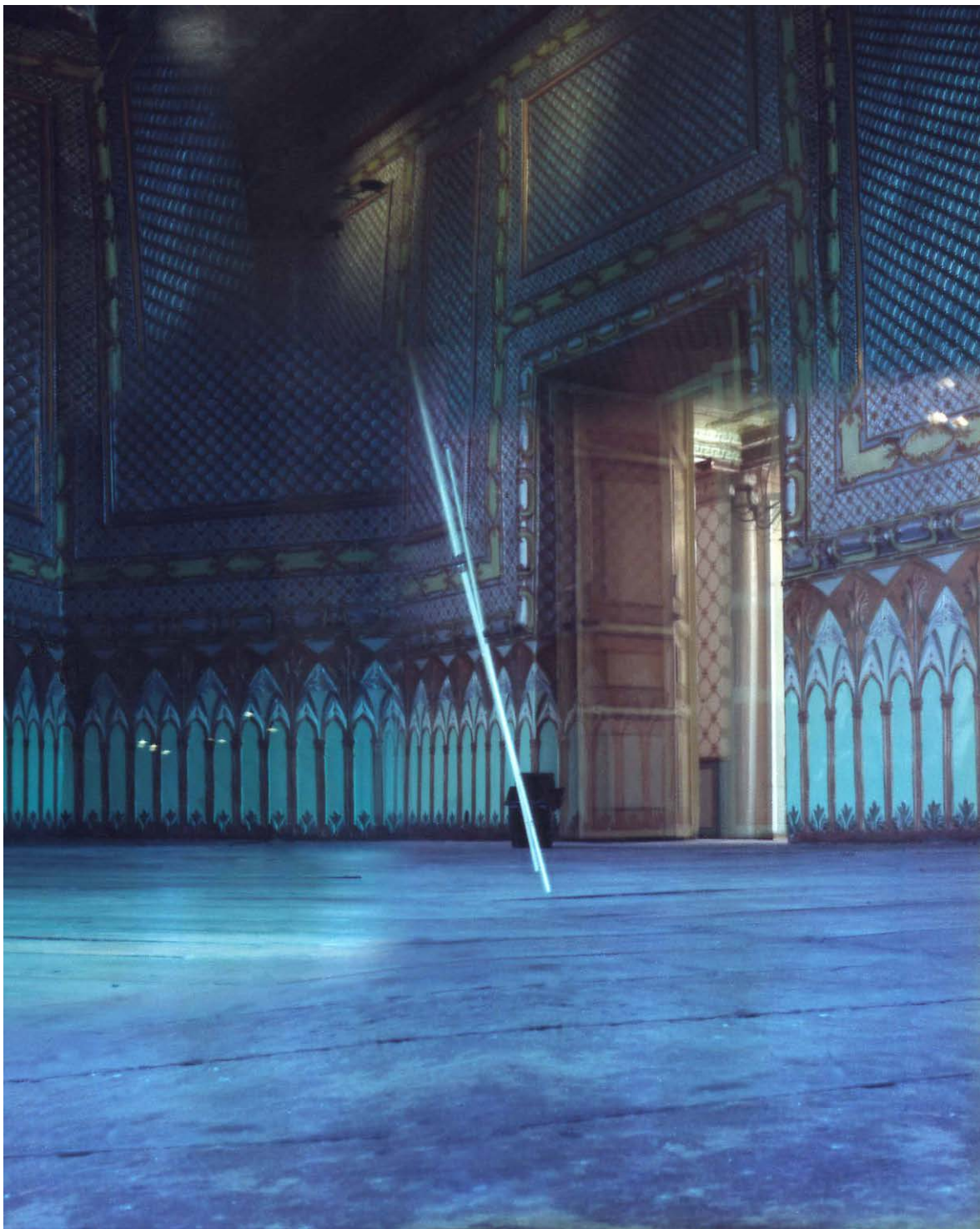
▲ ◀ Sin título, de la serie *Patios de Cuenca*, fotografía analógica, 1996



A



▲ ◀ Sin título, de la serie *Diario íntimo de un mentiroso*, 47 fotografías, fotografía analógica, 1998



La Casa del Coco, serie Atmosféricas, 2000



Casa Sojos, serie Atmosféricas, 2000



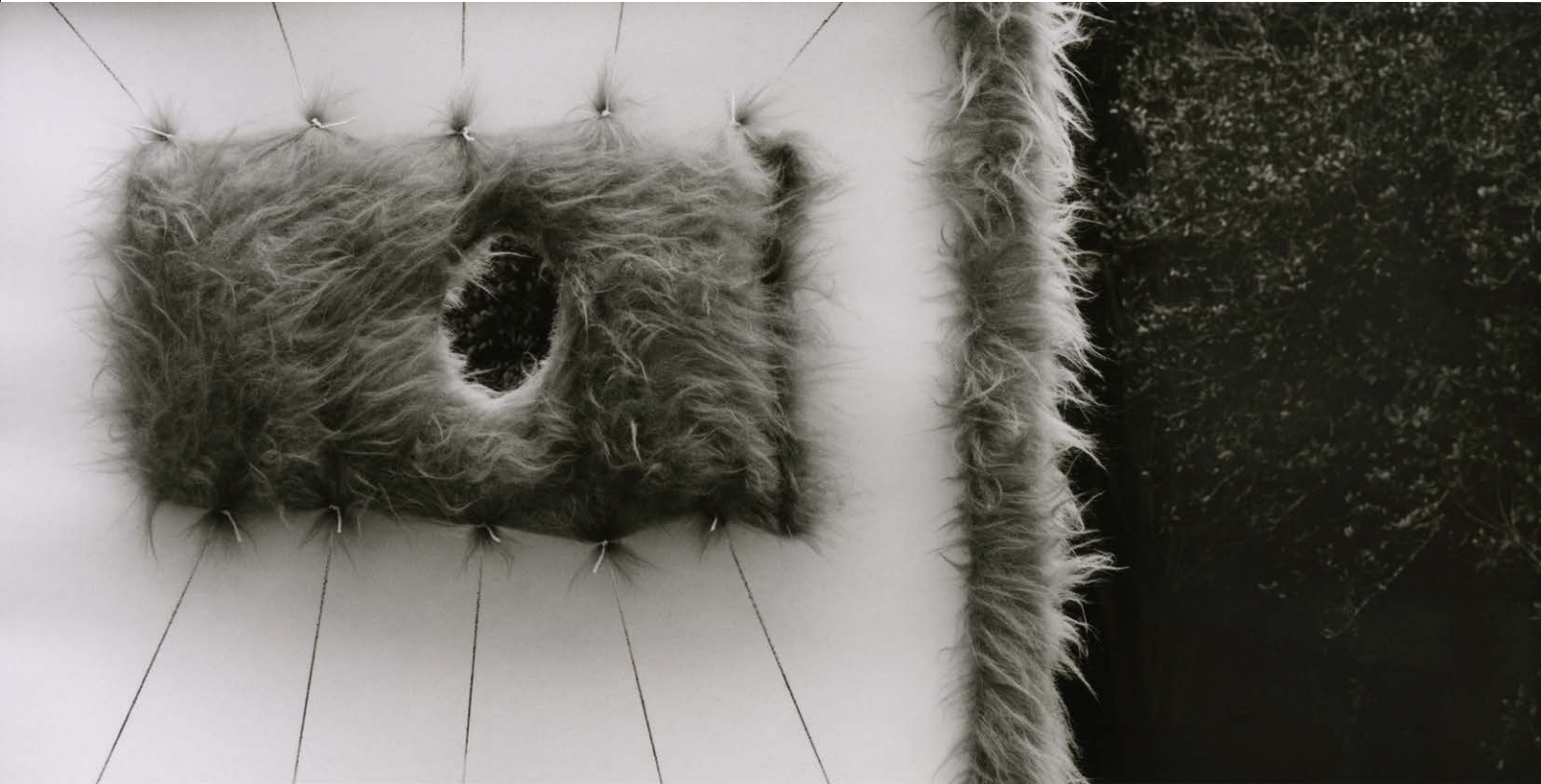
A

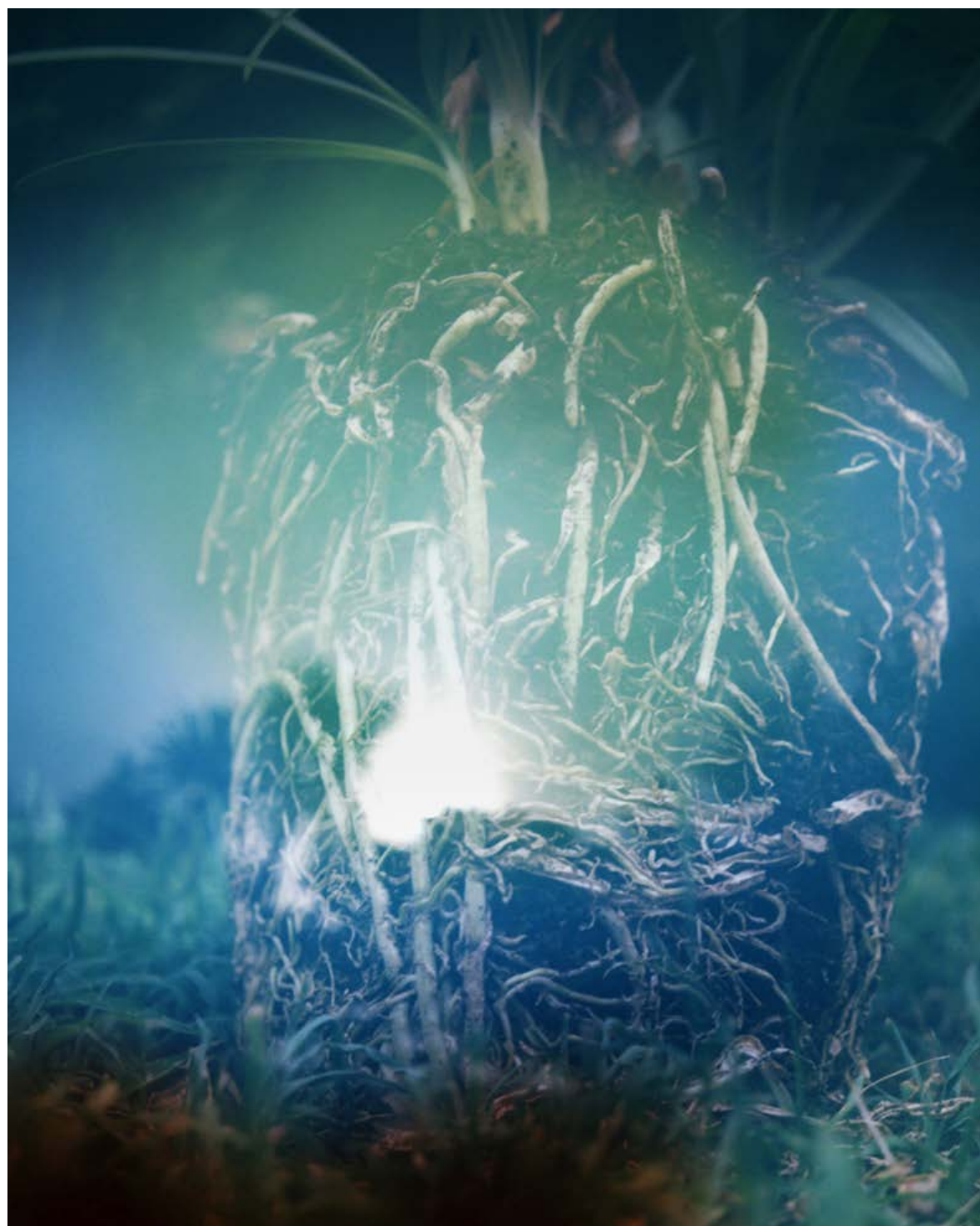


▲ ◀ De la serie *El teatro fotográfico*, 2004



De la serie *Los acertijos*, 2008 ▶

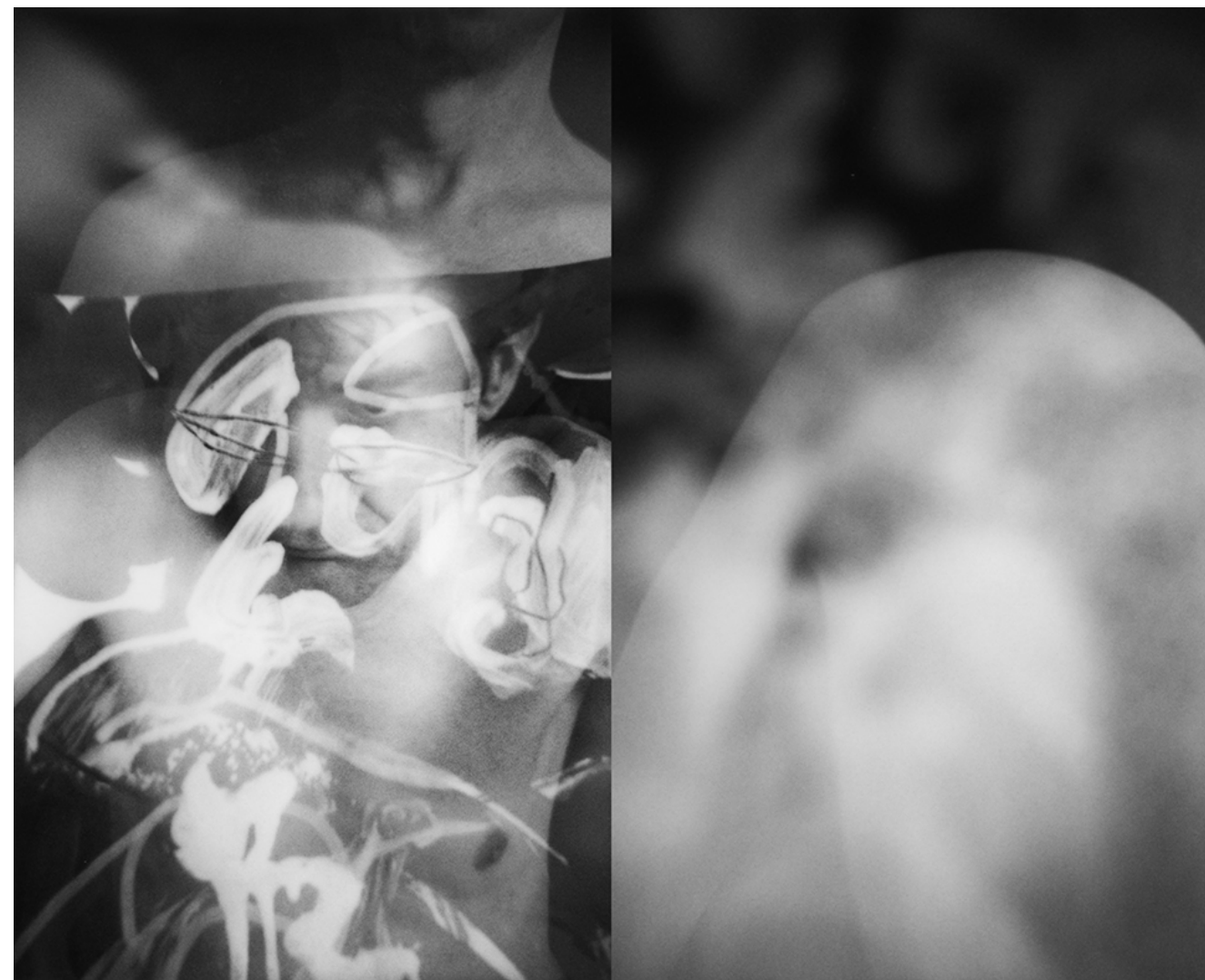
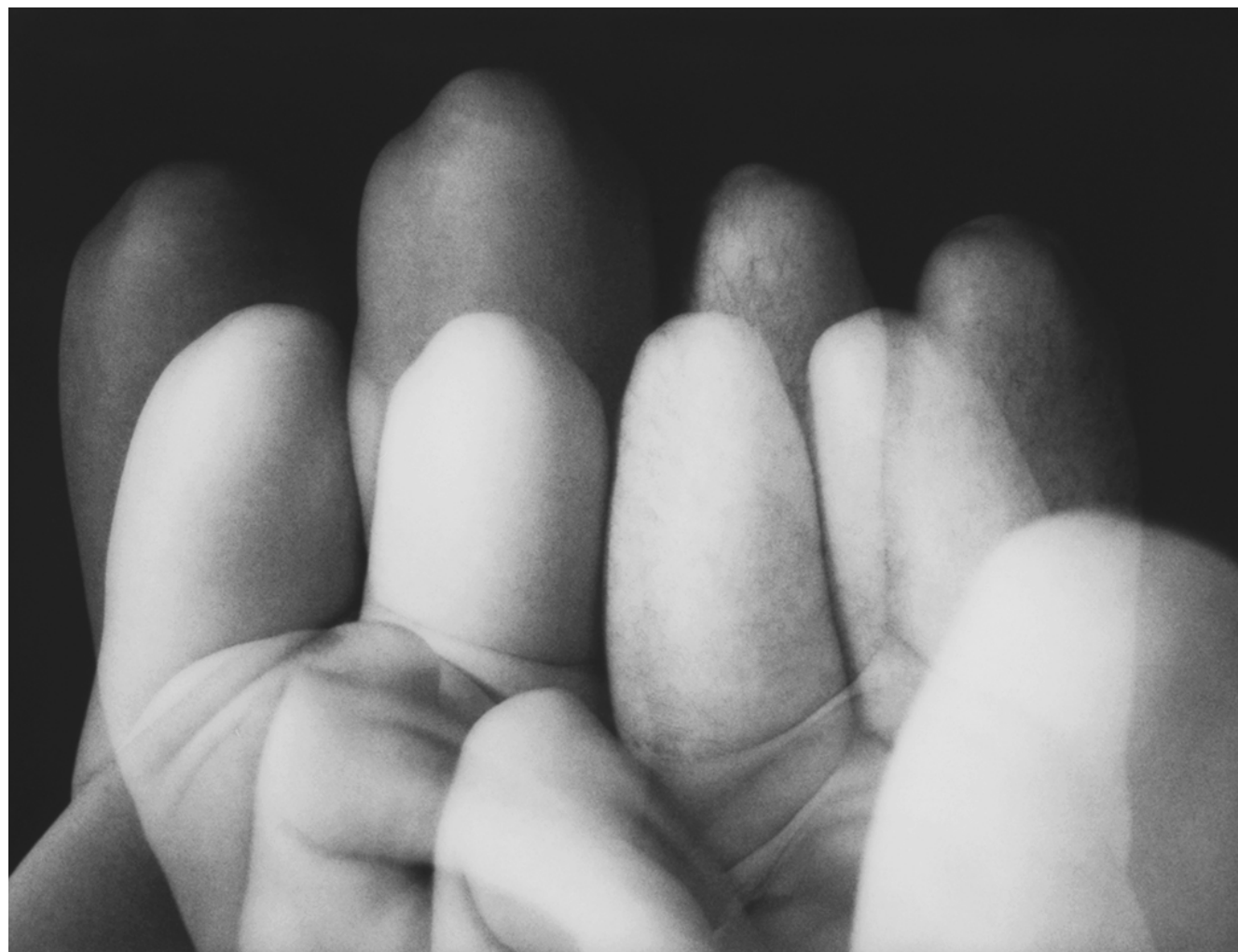




▲ ◀ De la serie *Instantáneamente*, 65 fotografías polaroid, doble exposición, color, 40 x 30 cm, 2006-2015



▲ ◀ De la serie *Instantáneamente*, 65 fotografías polaroid, doble exposición, color, 40 x 30 cm, 2006-2015



LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

HUMBERTO SALVADOR, RECOLECTOR DE EXISTENCIAS MENORES

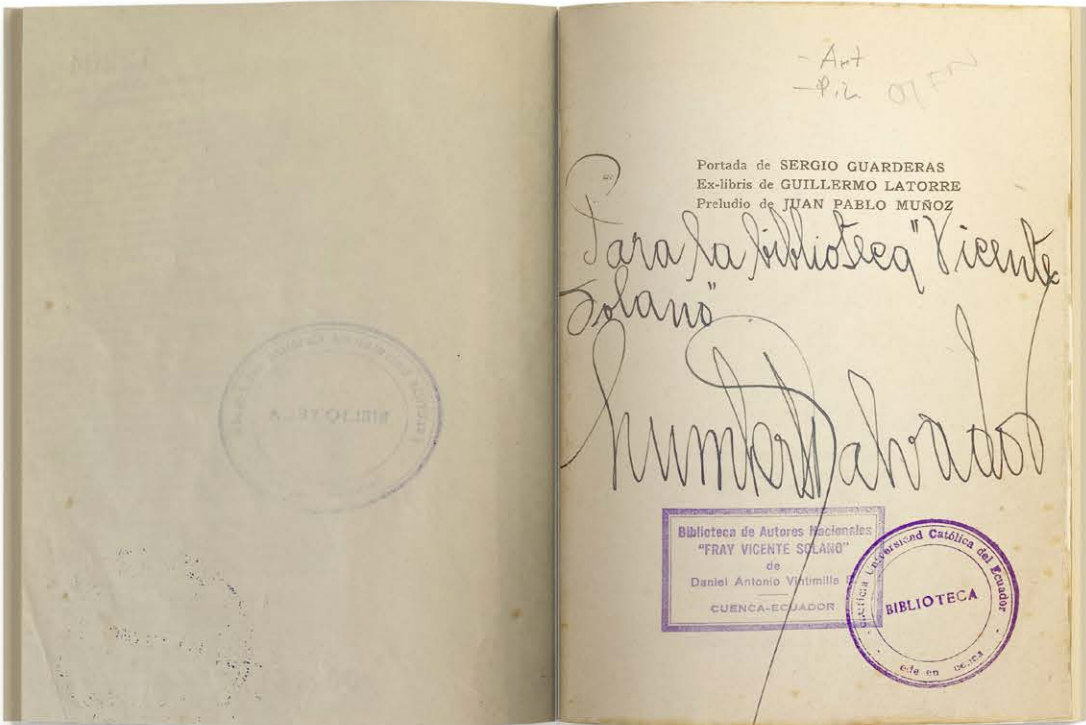
Guillermo Gomezjurado*

Sin duda, el guayaquileño Humberto Salvador (1909-1982) es una de las figuras más curiosas de la literatura ecuatoriana. Basta atender a los retratos que dan sobre él algunos de sus contemporáneos para constatarlo. Por ejemplo, en uno de sus artículos, Raúl Andrade lo recuerda en su juventud como un «mozuelo tímido e inseguro, titubeante, [al] que caracterizaba una indefinición temblorosa» (1983, p. 61). Luego, según el mismo testimonio, Salvador se convirtió en profesor de secundaria, y se volvió un tipo solitario, de una circunspección, caballerosidad y discreción tales que terminaban por hacer ruido.

Otra forma de notar su singularidad es fijarse en su obra prolífica e irregular. Salvador experimentó con el relato vanguardista, escribió un estudio sobre la sexualidad en el que introdujo de forma temprana conceptos freudianos, incursionó en el realismo socialista, en el psicologismo pedagógico, hizo teatro. Con todas estas rutas de escritura, tan diferentes entre sí, no es de extrañar, como lo recuerda Benjamín Carrión, que muchos de los lectores que no lo conocían personalmente se hiciesen de él versiones del todo distintas, como si bajo la firma de Salvador convivieran múltiples escritores de características bien diferentes.

Proclive desde temprano a la invisibilidad, con el tiempo, Salvador terminó por volverse un fantasma.

L



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

Además, el olvido que cayó sobre su obra fue lapidario. A mediados de los ochenta —cuando Salvador ya había muerto—, Miguel Donoso Pareja reeditó *Trabajadores*. Y en los años noventa, la investigadora española María del Carmen Fernández rescató *En la Ciudad he perdido una novela*. Desde entonces, de la mano de escritores y críticos disímiles, como Wilfrido Corral y Raúl Serrano, ha habido una recuperación de su obra vanguardista, sobre todo de la última novela mencionada, un libro, de verdad, espléndido y divertido.

Publicado en 1930, en una época en la que, a decir de Fernández, el espacio de la literatura ecuatoriana se caracterizaba por el «anquilosamiento de las formas estéticas dominantes y por el clima de expectación ante un nuevo discurso [...] que pudiera dar cuenta de las nuevas realidades que se estaban fraguando en el país» (1993, p. 15), *En la Ciudad he perdido una novela* fue, sin duda, un texto renovador. Pero no definió, ni de lejos, aquel nuevo discurso por venir del que habla la investigadora española. Eso lo hicieron Jorge Icaza o los narradores del Grupo de Guayaquil. La escritura que tentó Salvador con este libro significó, más bien, una ruta alterna, que poco tiene que ver con la de *Huasipungo*, y que dista también, aunque en menor medida, de la que propone Pablo Palacio.

Lastimosamente, la línea que abrió Salvador no prosperó, ni tuvo continuadores inmediatos; es más, recibió críticas enconadas y fue vista, por voces dominantes como la de Gallegos Lara, como una obra con méritos que no dejaba de ser un desatino. Con tales antecedentes, y a casi cien años de su publicación, ¿de qué manera regresar a la escritura errante, tan marcada por el influjo de las vanguardias, de esta novela?

En un momento en el que, como lo señala Damián Tabarovsky, todo aquello que recuerda a la vanguardia —sus ínfulas, técnicas o gestos— ha sido asimilado por el mercado y hace pensar en actitudes desubicadas y trastos de otra época, tal vez lo que queda es invocarla —a la vanguardia y a los textos que participan de su impulso— como un fantasma (2018, p. 11); es decir, como algo que ha muerto, pero con lo que aún es posible conversar, así sea desde el malentendido (p. 19). Con esta idea en mente, quizá sea viable volver a *En la ciudad he perdido una novela* e invocar en Salvador a un fantasma

que se mueve por las zonas grises de la ciudad, recolectando seres y situaciones apenas entrevistas o difusas, no exentas, por cierto, de la extrañeza tan cara a los vanguardistas.

Para hacerlo, resulta imprescindible recordar que *En la Ciudad...* narra el proceso viciado y frenético que un joven aspirante a escritor genera al intentar construir —él mismo— una novela. El muchacho es lo que Antonio Muñoz Molina denomina un Robinson urbano; es decir, «un mirón desinteresado y solitario» (2016, p. 17) que se encuentra perdido en una ciudad, en este caso el Quito de los años veinte del siglo pasado, que entra de forma accidentada en la modernidad. Su proyecto de novela, por lo demás, no es más que una serie de anotaciones y bocetos, y a ratos parece sólo una excusa para imaginar, perseguir y apresar —con la libertad e impunidad de la ficción—, a Victoria, una señorita aristocrática y poco complaciente, que lo fascina.

Así pues, con la idea de hacer de su novela un espacio capaz de albergar al objeto de su deseo, el narrador va de El Tejar a La Merced y del Panecillo a Guápulo, recogiendo los más dispares elementos, aprehendidos y revelados con compulsión, como quien selecciona el mobiliario adecuado para una escena. Quizá por esto, leer *En la Ciudad...* sea como internarse en una proyección trizada de Quito, de la mano de un recolector nervioso e hiperactivo, que cada tanto se para a comentar las características de un barrio o se detiene para llevarse a su morral un objeto que, de pronto, dialoga con el entorno que le rodea.

Es más, este modo de proceder convierte a gran parte de la novela en una especie de *bolsa*, en un objeto recolector: en ella se almacenan vistas singulares de la ciudad, difusas secuencias narrativas, numerosos objetos menores, situaciones, lugares y personajes potenciales que podrían servirle al narrador luego, cuando llegue el momento anhelado, siempre postergado y finalmente nunca acaecido de la escritura. También se encuentran aquí, como bien lo señala Raúl Serrano, fragmentos de discursos provenientes del cine, del melodrama o del relato costumbrista que el narrador recoge, interroga, desplaza o desfigura con impertinencia y gozo.

L

Ahora bien, de este atiborrado almacén de posibilidades narrativas, ¿qué es lo que le interesa a Victoria?, ¿qué es lo que ella requiere para habitar la novela como si fuera su casa? Misterio. Ante ella, el narrador se sitúa como de cara a una esfinge que todo lo pone en duda. De ahí que el protagonista aparezca con frecuencia tembloroso e inseguro, reculando ante las posibilidades de desarrollar un argumento o de ahondar en un personaje, al punto que la idea que tenía de escribir termina por derivar en un fiasco. El trayecto que conduce al texto capaz de albergar a Victoria queda, pues, roto.

Tal hecho, en lugar de cerrar las puertas de la imaginación, las abre. Conduce la mirada melancólica y lúdica del narrador a los restos que quedan de la obra, lo hace fijarse en elementos sueltos —la silueta de un personaje, una situación vista al pasar—, que no llegan a cohesionarse en la trama lógica de una novela al uso. Para entender el valor que estos elementos «residuales» tienen en *En la Ciudad...*, permítasenos detenernos un momento sobre uno de sus fragmentos, donde el joven aprendiz de escritor compara, curiosamente, la consistencia que tiene su esbozo de novela con la que poseen aquellas figuras entrevistas y evanescentes que aparecen, como un espejismo o un efecto óptico, cuando sale a caminar por la ciudad:

Su novela [...] se dice el narrador] es una novela perdida en la ciudad, como se pierden todos los días en las ciudades millones de maravillosas novelas que, por ser grandiosas en su pequeñez, nadie puede encontrarlas.

Como los electrones, que no los divisa el lente más poderoso, originan con su dinamismo fenómenos superiores a ellos, estas microscópicas novelas perdidas saturan de emoción el viento. Por eso en ciertos barrios alucinados, en algunas casas misteriosas, en la vieja pared que se derrumba, sentimos cotidianamente la inquietud del libro que pasó por nuestras manos y no pudimos leerlo [...].

El novelista corriente, con su comprensión estrecha y su vista pequeña, no penetra en estos humildes escenarios de guiñol. Desprecia estos muñecos por

vulgares. Pisotea estas tragedias, que gritan por desarrollarse y adquirir vida propia (Salvador, 1993).

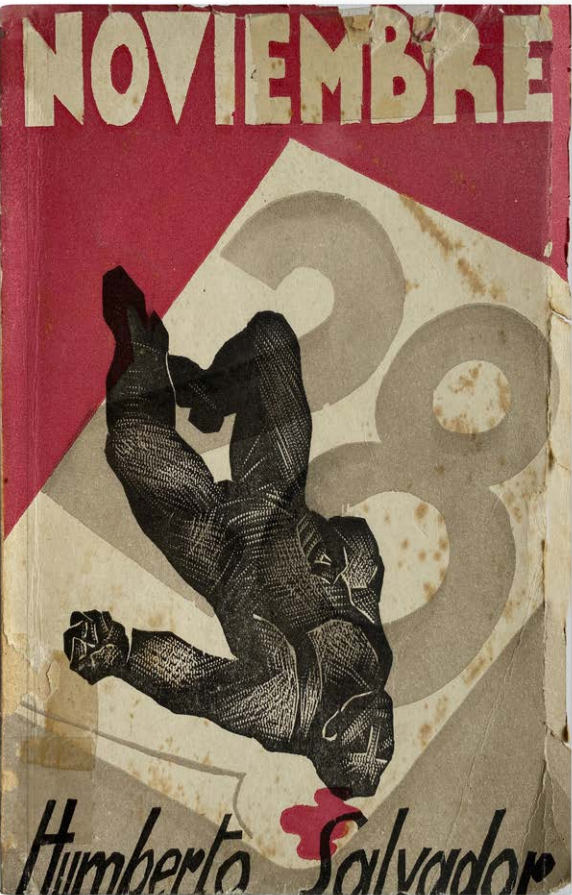
De la lectura de este fragmento saltan a la vista dos asuntos que, como decíamos, permiten entender la importancia de estos elementos mínimos en la obra de Salvador. El primero tiene que ver con el carácter poco perceptible de la novela de la que habla el protagonista: como otras existencias efímeras, sólo entrevistas o ideadas, esta es apenas visible. El otro asunto se relaciona con la potencia que presentan estas «novelas minúsculas», elementos que, pese a ser poco tangibles y de carácter incompleto, «saturan de emoción el viento», como si impregnaran el ambiente con un misterio latente, que no se logra dilucidar con claridad, y que pueden, incluso, influenciar en el ánimo de quien las atisba desde lejos.

Todo esto nos recuerda la caracterización que el filósofo francés Étienne Souriau —tan atento a los procesos de creación artística y a los diferentes modos de existencia— hiciera de las «existencias virtuales» o «menores», a las que describe como:

[una] cantidad de bosquejos o de comienzos, de indicaciones interrumpidas, [que] dibujan en torno de una realidad ínfima y cambiante todo un juego caleidoscópico de seres [...] que no existirán jamás; que no tienen otra realidad más que estar de antemano o hipotéticamente condicionados, determinados a veces con una precisión perfecta, en su estofa de nada. (2017, p. 159)

Y nos hace creer que podríamos aplicar la denominación dada por Souriau a muchos de los elementos difusos y evanescentes que aparecen en la novela de Salvador, por lo que, de ahora en adelante, a muchos de ellos los llamaremos «existencias virtuales» o «menores».

Más allá de esto, lo realmente importante es considerar la relación que estos elementos menores tienen en la obra misma de Salvador. Así pues, dado que *En la ciudad...* juega con el proceso interrumpido de la escritura de un libro, estas «existencias menores» cobran mayor interés, adquieren quizá un carácter ejemplar, pues son las que mejor expresan, en una



Primeras ediciones de las novelas *Camarada* (Talleres Tipográficos Nacionales, Quito, 1933), y *Noviembre* (Editorial L. I. Fernández, Quito, 1939, portada y ex libris de Eduardo Kingman). Biblioteca Hernán Malo, Universidad del Azuay

L

escala reducida, el inacabamiento de la propia novela, dentro de la cual orbitan y funcionan. Aparte de eso, son significativos también porque, al ser enlistados en su inacabamiento, estos elementos subsisten como seres virtuales, actuando en su carácter latente.

En ese sentido, no deja de resultar ingenioso un pasaje de la novela donde el narrador recomienda un ejercicio para practicar el visionado y la delectación de estos seres inconclusos; ocurre en el cine, cuando el narrador ve una película y se percata de cuán

interesante sería salir de la sala en el momento más sensacional, cuando se cree que la trama culminará en tragedia dinámica. Serían dos o tres cuadras de circulación cerebral de fantasmas pálidos, porque podría fantasearse libremente sobre la posible terminación —hipotéticamente bella—, sujeta al ritmo justo de la subjetiva concepción estética.

El pavimento sería una pantalla. Las casas, decorados arbitrarios susceptibles de traslación [...]. Evitemos el desenlace. Las locuras más bellas son las que nunca degeneran en una razonable conclusión. (Salvador, 1993, p. 112)

Como podrá notarse, el quid de este ejercicio en «clave menor» se encuentra en la idea de fantasear libremente con finales posibles y alternativos a un *film* interrumpido, sin intentar realizarlos de forma plena o efectiva, en un cuento o en un cuadro, por ejemplo. La idea, más bien, es disfrutarlos en su frágil presencia, como si apenas fueran una voluta de humo proyectada en la mente. Pues bien: creemos que esa es, precisamente, la posibilidad de lectura sobre la que nos advierten estos elementos virtuales o menores en *En la ciudad...*, la errante y fragmentaria novela donde Salvador hace del titubeo y la indefinición temblorosa —rasgos de su carácter— una posibilidad de escritura proliferante, propicia para la captura de esos seres evanescentes, de presencia efímera y leve fulgor, sobre los que hemos vuelto en este texto.

Descaminado o no, por lo demás, este diálogo con el fantasma recolector de Salvador nos invita a movernos por la ciudad, como si lo hiciéramos por un campo de restos y presencias apenas figuradas, en donde una considerable tribu de seres minúsculos y polvorientos siempre está por aparecer. Sólo falta que el ojo, el pulso y el deseo así lo quieran y registren.—

Referencias

- Andrade, R. (1983). «El novelista y el desistimiento». *Cuadernos del Guayas*, número 50, mayo de 1983. Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas.
- Carrión, B. (2019). *El nuevo relato ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja.
- Fernández, M. C. (1993) «Estudio introductorio», en *En la Ciudad he perdido una novela*. Libresa.
- Muñoz Molina, A. (2016). *El Robinson urbano*. Seix Barral
- Salvador, H. (1993). *En la Ciudad he perdido una novela*. Libresa.
- Serrano, R. (2009) *En la ciudad se ha perdido una novela. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*. Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Souriau, É. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Cactus.
- Tabarovsky, D. (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Mardulce.

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

DOMINIO NÓMADA / ESCRITORES INVITADOS

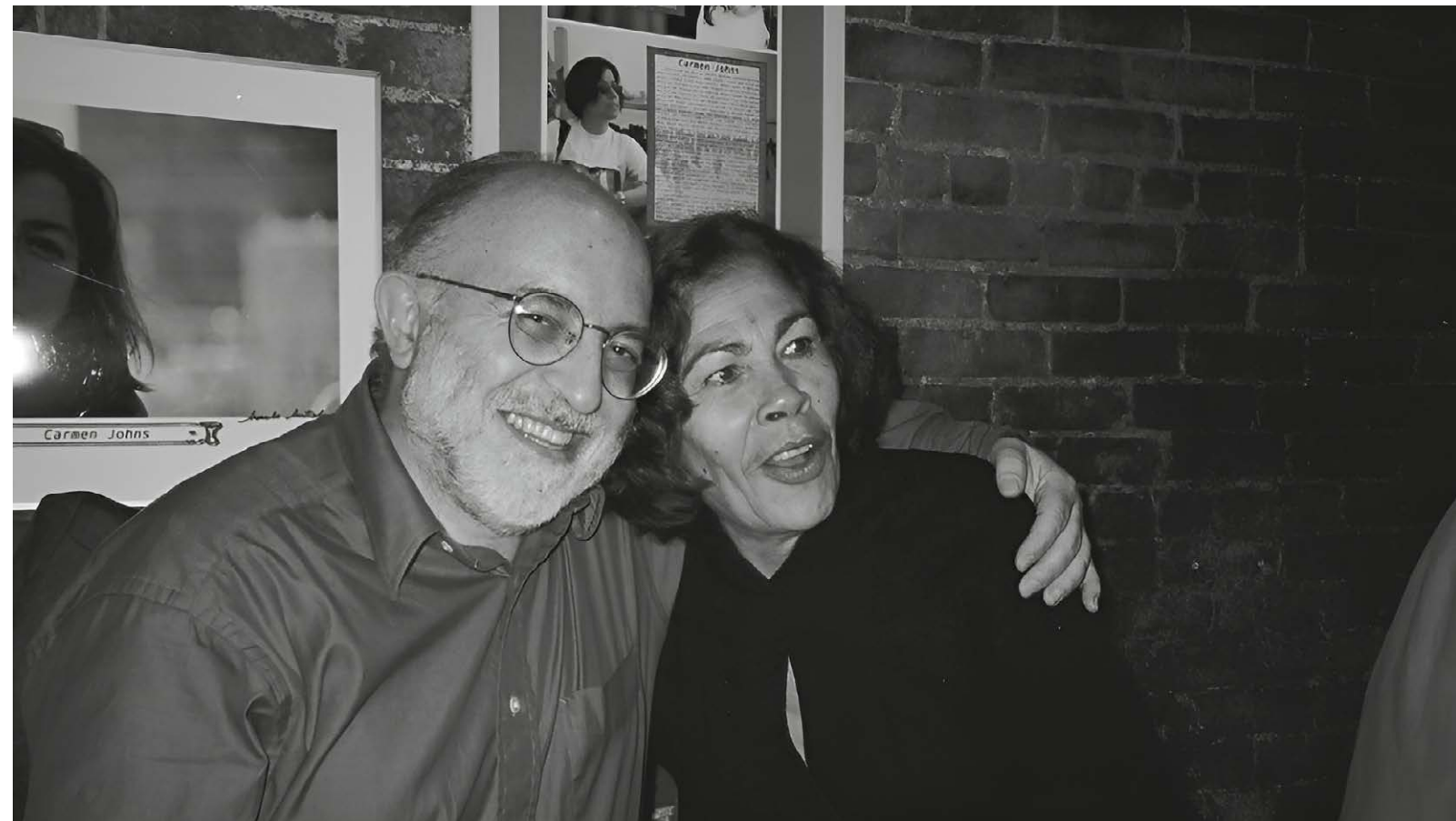
JORGE RUFFINELLI: PERFIL DEL CRÍTICO MAYOR

Wilfrido H. Corral*

Conocí a Jorge Ruffinelli (Montevideo, 1943) durante mis estudios de posgrado (fines de los años setenta-principios de los ochenta) en Nueva York. En esos años, Ruffinelli ya era «Ruffinelli». Su trabajo como editor, periodista y pedagogo era ampliamente reconocido entre mis compañeros y profesores, y en parte por *Palabras en orden* (1974), libro que circuló muy poco, o por las notas para los volúmenes de cuentos de Quiroga que publicaba la editorial Arca bajo la dirección de don Ángel Rama. Me encontraba en la Ciudad de México, investigando para mi tesis sobre Augusto Monterroso, y aproveché para ir a Xalapa para buscar un volumen difícil de conseguir sobre el guatemalteco, que Jorge había compilado con colaboradores como Rama, de quien fue discípulo. Al llegar a la estación de bus, donde me había dicho que estaría esperándome, le pedí que me sugiriera dónde hospedarme, e inmediatamente me dijo que con su familia.

Llevamos más de cuarenta años como amigos fraternos, colegas, colaboradores y aliados en lo que se puede hacer por nuestra cultura en un país cuyas instituciones académicas quieren definir nuestro acervo cultural y mentalidad como solo un latinoamericano colonizado y agringado los entiende: con imposiciones biempensantes sobre diversidad, equidad e inclusión en la santísima trinidad de clase, género sexual y raza. No obstante, desde los años ochenta, cuando Jorge comienza a publicar el grueso de sus obras más reconocidas, sigue siendo un crítico necesario para mantener un latinoamericanismo que no necesita etiquetas, en las Américas (la del norte de México también) y en España.

L



Jorge Ruffinelli en el Festival de Cine de Toulouse, en 2008, con Adela Legra, protagonista de *Lucía* de Humberto Solás

A diferencia de muchos «expertos» actuales, los grandes críticos como Ruffinelli no encubren sus razonamientos en un lenguaje místico, sino que conviven saludablemente con criterios y diferenciaciones, destrezas amenazadas por la cancelación cultural a la que no le hacen caso. No siempre hemos estado de acuerdo sobre las soluciones sociopolíticas para nuestro continente, pero su posición y su ética profesional le permiten seguir siendo una voz elocuente, respetada por el calado y claridad de sus análisis.

Culto, erudito, humanista, letrado o prolífico son sinónimos exigüos para describir o evaluar su obra. En ese contexto, es el único crítico latinoamericano canónico que queda, y cuya gestión, cosmovisión y evidente deseo de no querer ser profeta en sus tierras son equiparables a las de Rama y Emir Rodríguez Monegal (diferencias políticas aparte), sus compatriotas. Aunque no hay filiaciones directas entre ellos o angustias de influencias, solo noto en Christopher Domínguez Michael e Ignacio Echevarría el fervor por dialogar frontalmente. Con todos ellos, Jorge y yo estamos de acuerdo sobre la soberanía cultural de nuestro continente, más y más amenazado por todo tipo de cancelación.

En el Río de la Plata, Jorge era reconocido por su trabajo como director de la sección literaria de la mítica revista *Marcha*, que asumió en 1968, y como profesor adjunto en la Universidad de Buenos Aires. En 1974, por exilio político, se estableció en México, donde fue nombrado director del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, puesto que mantuvo por doce años, y donde fundó la revista *Texto crítico*. Durante esa época publicó *Las infamias de la inteligencia burguesa y otros ensayos* (1981), que son clases magistrales sobre autores y críticos de la literatura mundial, antes de que se la teorizara y convirtiera en la «nueva literatura mundial», que quiere decir literatura escrita o traducida al inglés.

Del empalme de ese interés universal y decididamente político surgen dos libros, *John Reed, Villa y la Revolución Mexicana* (1983) y *Poesía y descolonización: viaje por la poesía de Nicolás Guillén* (1985), más una edición aumentada y actualizada de *Palabras en orden* (1985). Pero también publica *La escritura invisible* (1986), en la que se ocupa del problemático canon hispanoamerica-

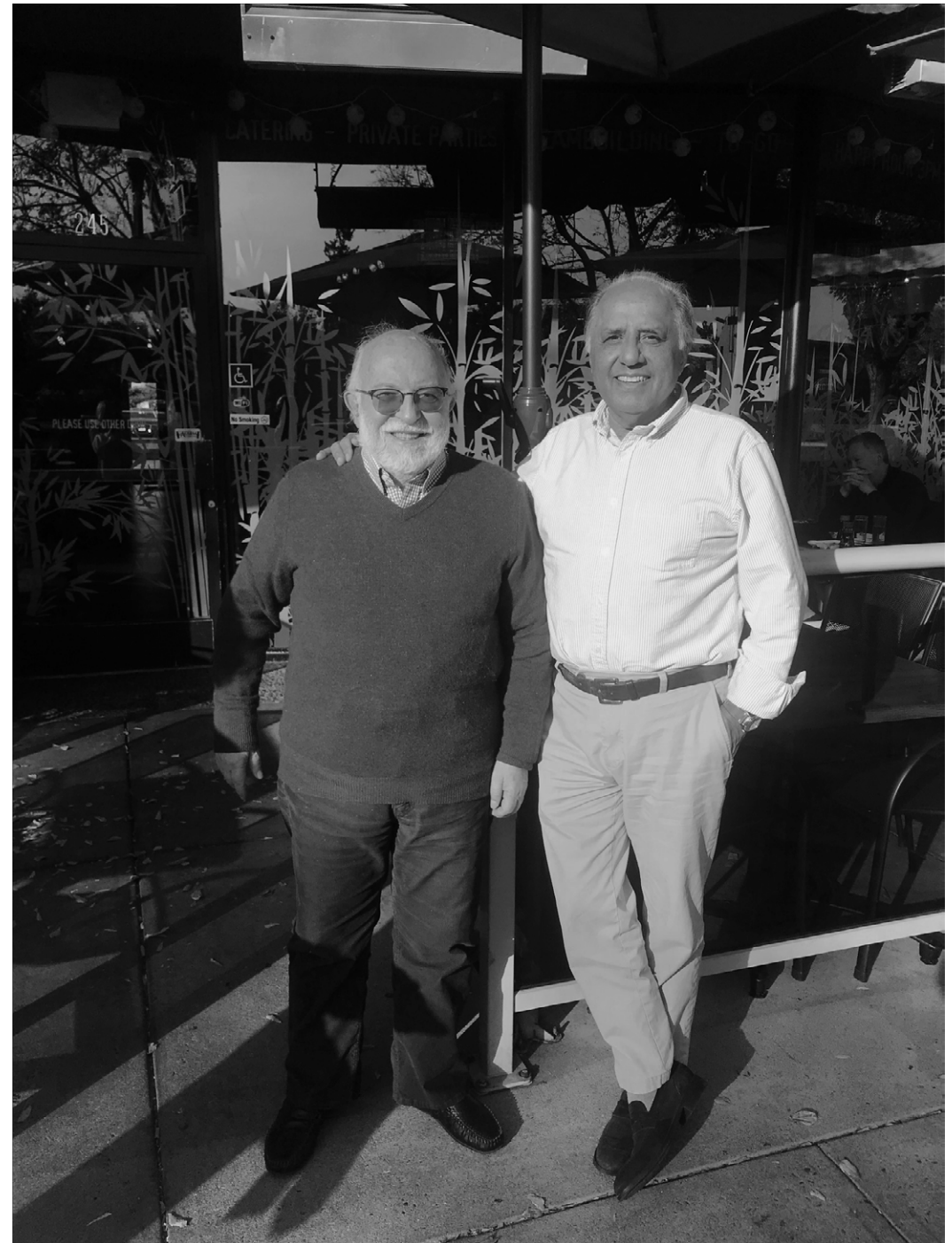
no de Arlt, Borges, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Roa Bastos, Rulfo y Vargas Llosa. En 1979 había publicado los textos que acompañan al documental fotográfico de la filmación de *La viuda de Montiel*, dirigida por Miguel Littin, y no se arriesga mucho diciendo que desde esos años comenzó a interesarle más la cultura cinematográfica latinoamericana.

Así, ya en la Universidad Stanford desde 1986, donde fundó *Nuevo texto crítico* en 1987, comenzó a acumular la que podría ser la filmoteca personal más rica de América Latina, y ese ahínco (que presencié *in situ*) le llevó a analizar el cine latinoamericano y publicar obras como *La sonrisa de Gardel* (Trilce, 2004), *Víctor Gaviria, los márgenes al centro* (2009), *América Latina en 130 películas* (Uqbar, 2010), *América Latina en 130 documentales* (2012), que son palimpsestos para una «*Encyclopaedia of Latin American Cinema*» en que, ya jubilado de la enseñanza, sigue trabajando. Pero no se crea que dejó a un lado la literatura, como atestiguan artículos suyos sobre Pablo Palacio, Mario Levrero, Bolaño (a quien llegó a entrevistar por correo electrónico) o Pola Oloixarac, más un libro planeado sobre autores nacidos después de 1968.

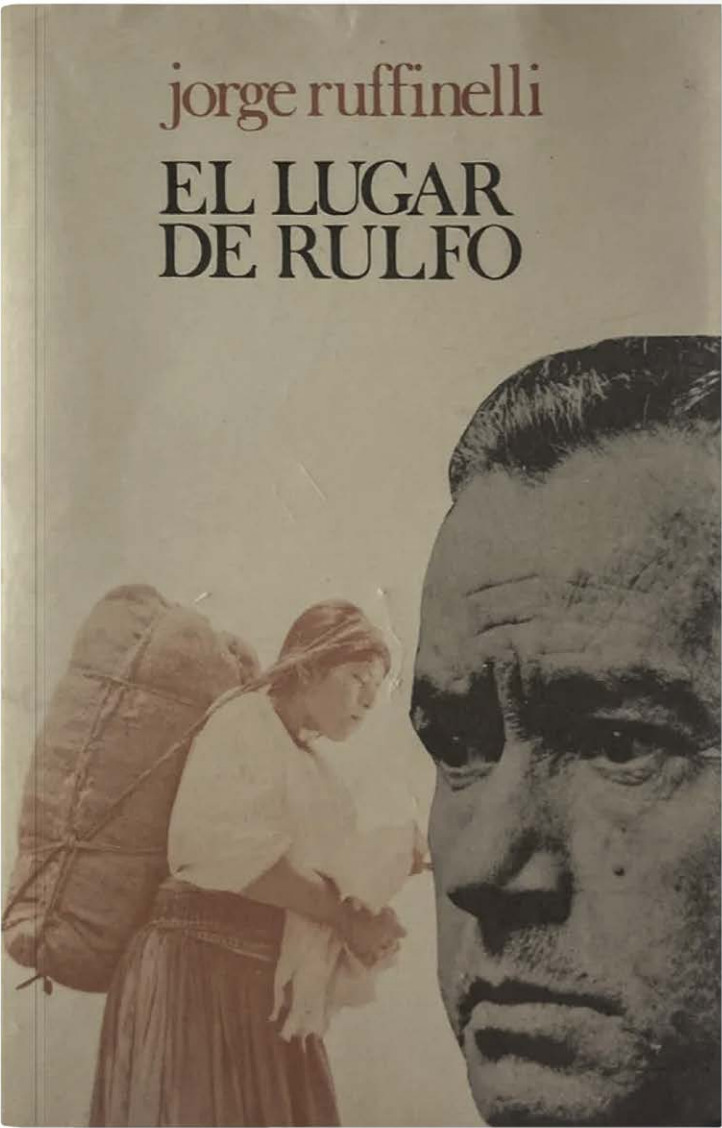
Ante esos proyectos cumplidos, y en cada momento, lo que más define a Jorge es su calor humano, fino humor y gran generosidad. Luego de nuestro encuentro en Xalapa hizo varios viajes a Nueva York para documentarse más sobre John Reed y escritores estadounidenses en México, como Bruno Traven. En la entonces más histórica y literaria *Revista Hispánica Moderna* de Columbia University, de la cual yo era asistente del Editor en jefe, le ayudé con el acceso a los inmensos archivos que mantenía la revista. A su vez, nunca dejó de mandarme libros, ensayos, recortes, notas críticas o reseñas acerca de cualquier tema que me ocupaba.

En un momento me notificó que él y mi maestra y directora de tesis, la filóloga argentina Ana María Barrenechea, habían decidido «adoptarme». Me di cuenta de que me metían en una generación crítica muy abierta, de continua gran influencia, de cuya modestia y sabiduría siempre se aprende, aunque cambien los métodos. Si Anita renovó la filología al pasar del Siglo de Oro y la lingüística hasta derivar en la narrativa contemporánea, Jorge ha hecho más que nadie por calibrar el estado del

L



Jorge Ruffinelli y Wilfrido Corral en Campbell, California, 2019



Primera edición de *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, de Jorge Ruffinelli, Universidad Veracruzana, 1980

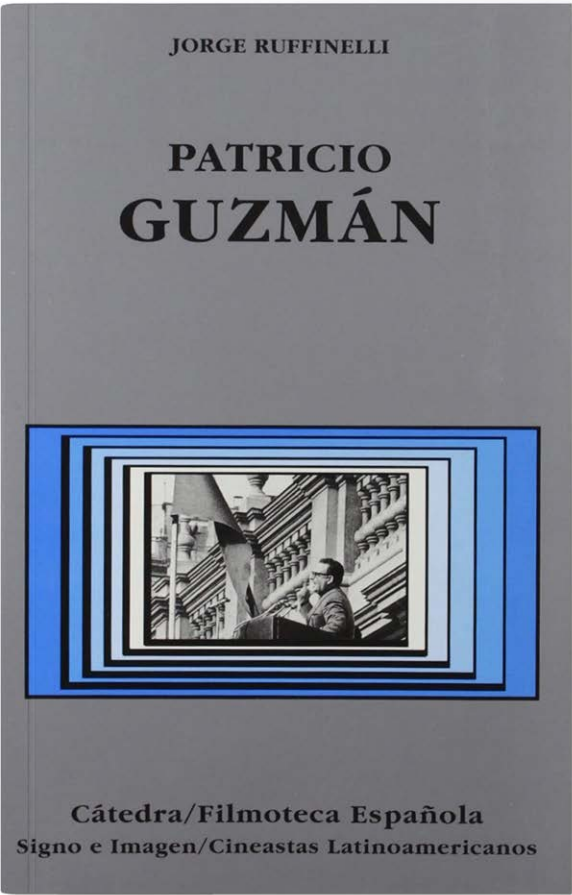
L

arte de la interpretación, en números de *Texto Crítico* y *Nuevo Texto Crítico* sobre autores, obras, movimientos, generaciones, problemas literarios y el estado de la crítica. Si tuviera que quedarme con un texto suyo al que uno tiene que volver una y otra vez, sería «Después de la ruptura: la ficción», publicado en el tercer volumen de *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura* (Editora da UNICAMP, 1993).

Como personajes de Bolaño o Kerouac, a principios de los años ochenta hicimos un peregrinaje a Washington para pasar unos días inolvidables con Rama y su compañera Marta Traba, visitando museos, la Biblioteca del Congreso, el Wilson Center (donde estaba becado don Ángel), comienzo de otras relaciones intelectuales. Ha habido otros viajes reales e intelectuales, porque con la generosidad que mencioné, Jorge me presentaba o recomendaba a críticos que serían definitorios para mi vida profesional. Trabajamos juntos en Stanford University, y como atestiguan varios colaboradores de un merecido homenaje por su jubilación que le hizo *Casa de las Américas* en 2020, Jorge ha estado presente en cada momento importante de la literatura y el cine latinoamericanos. Es el crítico mayor que nos queda, y solo se puede emular su generosidad.

Cada vez que se escribe acerca de un crítico parece surgir la obligación de pontificar sobre qué es este oficio, recurrir a frases memorables o chistosas. La obra crítica de Jorge Ruffinelli, más bien, obliga a cualquiera del gremio que se respete a hacer un buen examen de conciencia sobre su propio quehacer. Después de todo, somos seres que, por alguna destreza aparentemente secreta, podemos ojear un escrito, y declarar confiadamente de qué va y cómo fue hecho. Pero dudar de uno mismo y querer dialogar con los que no piensan como uno es saludable y beneficioso para todos.

Posdata: Cuando Cristóbal Zapata me invitó a escribir esta crónica, nunca pensé que se convertiría



Patricio Guzmán de Jorge Ruffinelli, Ediciones Cátedra/Filmoteca Española (Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos), 2001

en necrológica. Jorgito, como llamaba a mi gran amigo, colega, mentor y hermano mayor, falleció el 4 de febrero de 2026. Es el fin de la era del gran crítico latinoamericano. Como el Güiraldes de *Don Segundo Sombra* al despedirse de su maestro, solo puedo decir «Me fui, como quien se desangra».~

* **Wilfrido H. Corral** (Guayaquil, 1950). Académico y crítico literario. Doctor en letras por la Universidad de Columbia, ha enseñado en la Universidad Stanford, en la Universidad de Massachusetts y en la Universidad Estatal de Sacramento, donde fue jefe del Departamento de Lenguas Modernas. Ha escrito libros sobre Augusto Monterroso, Roberto Bolaño, Mario Vargas Llosa. Además, es autor y/o editor de varios tomos sobre la novela, el más reciente *Nueva cartografía occidental de la novela hispanoamericana* (EUDP, 2025). Colabora habitualmente en las revistas *Letras Libres* y *World Literature Today*. Reside en California.



«LO FANTÁSTICO ES PURA EXPERIMENTACIÓN DE LA LENGUA, DE LA MIRADA Y DEL CUERPO»

[ENTREVISTA CON LA ESCRITORA MÓNICA OJEDA]

*Sábado 18 de octubre, 12:30
Librería Traficantes de Sueños,
C. del Duque de Alba, 13, Madrid*

Contacto a Mónica Ojeda por WhatsApp y me responde con mucha gentileza, contándome su agenda para los días siguientes. Entre las actividades programadas tiene una conversación el sábado al mediodía en la Librería Traficantes de Sueños. Mis maravillosos anfitriones en Madrid, Fernando Baena y Anna Gimein, me advierten que la librería queda a la vuelta de casa. Entonces le propongo a Mónica hacer una sesión de fotos exprés antes de su charla, y acepta generosamente. Saludamos a los tiempos, y poco después estoy frente a ella ensayando algunos primeros planos con el celular para ilustrar esta entrevista que responderá más tarde por escrito. Entre el auditorio encuentro a Olga Martínez, la querida directora y cofundadora de Candaya, la editorial catalana que lanzó a nuestra autora al firmamento europeo. Luego asisto a su diálogo con la periodista guayaquileña Jéssica Zambrano. Es admirable la elocuencia y velocidad mental de Mónica: habla de la violencia vinculada al Norte Global, de su experiencia migratoria como un acto de «regeolocalización», de su comprensión de la escritura literaria como «refundación de los sentidos», de sus aprendizajes vitales y estéticos. «He aprendido a tocar mejor este mundo, a procurar un tacto más respetuoso», es una de

sus afirmaciones que permanecen en mi recuerdo de ese mediodía madrileño.

MÓNICA EN MICRO

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988). Narradora y poeta. Es autora de las novelas *La desfiguración Silva* (Premio Alba Narrativa, 2014), *Nefando* (Candaya, 2016), *Mandíbula* (Candaya, 2018) y *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (Random House, 2024), así como de los poemarios *El ciclo de las piedras* (Rastro de la Iguana, 2015) e *Historia de la leche* (Severo, 2020), y del libro de cuentos *Las voladoras* (Páginas de Espuma, 2020). Ha sido traducida a once lenguas y seleccionada como una de las voces literarias más relevantes de Latinoamérica por el Hay Festival, Bogotá39 2017 y por la lista Granta en español 2021.

CO: Mónica, si consideramos que tu primera novela, *La desfiguración Silva*, fue publicada en 2015, diríamos que tu carrera literaria ha sido fulgurante: en apenas diez años has conquistado un nombre en la literatura internacional. Has gozado no solo del reconocimiento de la crítica sino del público. *Mandíbula*, para poner un ejemplo, contabiliza doce ediciones en Candaya, además de haber sido traducida por Gallimard. Escritoras como Fernanda Melchor, Samanta Schweblin o Mariana Enríquez han celebrado tus libros. En septiembre se supo que *Mandíbula* será adaptada para una serie de televisión producida por Gael García Bernal y Diego Luna. Todo esto te está pasando cuando apenas tienes 37 años. ¿Cómo te sientes ante lo conseguido? Cuando se ha llegado a este punto, siendo aún muy joven, ¿te sientes más segura ante el futuro de tu trayectoria?, o crees que aumentan los desafíos, fruto de las demandas editoriales y las expectativas de los lectores

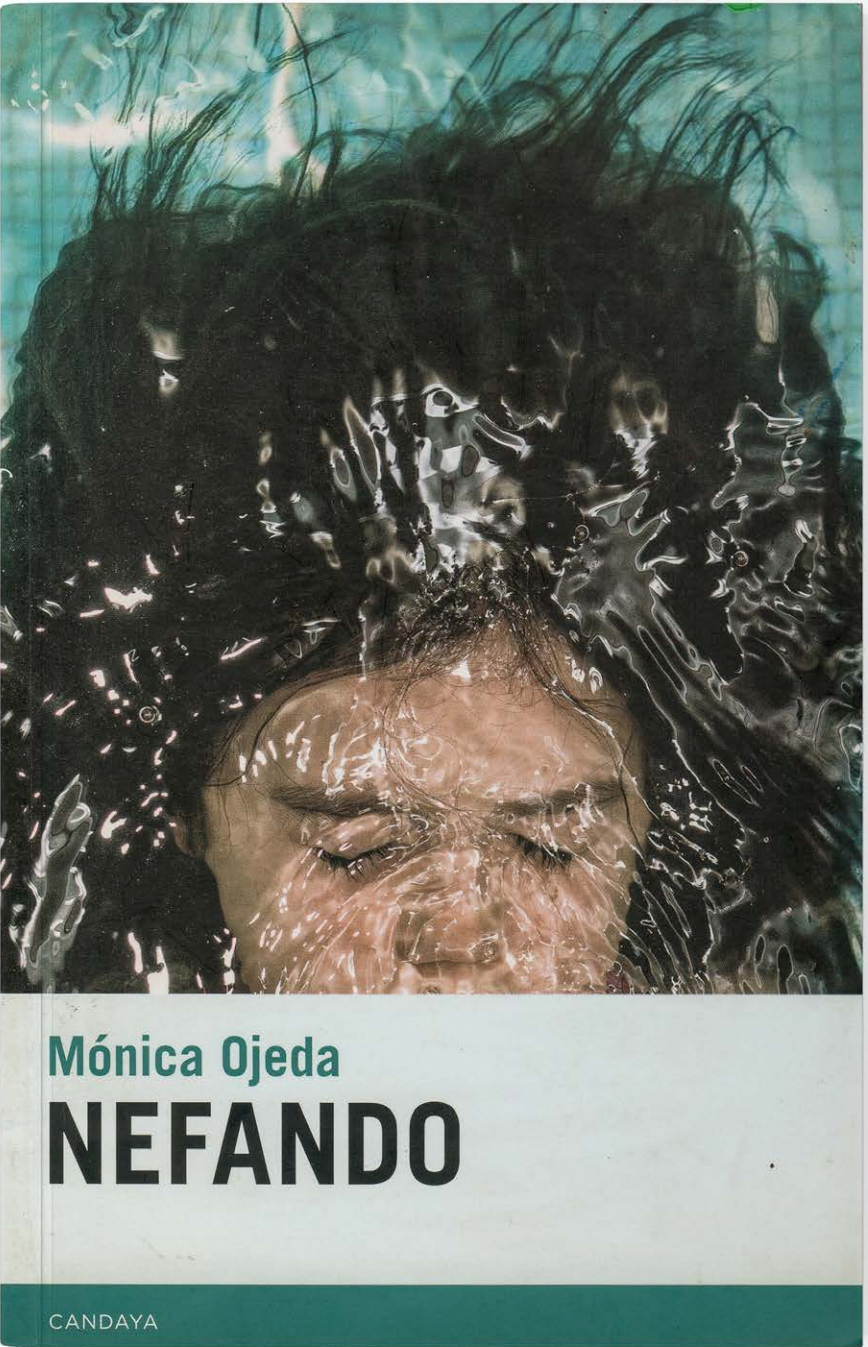
MO: Nada segura. No sé cómo lo viven otros escritores, pero con los años me siento cada vez más insegura de mi propio trabajo. Y no lo digo desde una perspectiva derrotista ni mucho menos: creo que esa inseguridad es necesaria para escribir bien. La juventud es osada y esa osadía tiene su valor, pero, a la vez, tomar conciencia de que escribir es siempre difícil, siempre un ejercicio de llevar el pensamiento hasta zonas en donde la paradoja

crea monstruos, te permite vivir la escritura con una cierta humildad. También es cierto que, para mí, escribir es un goce, un espacio de libertad que no tengo en mi vida diaria, una forma de desviarme, y lo que me importa es esto, no mi trayectoria (sobre la que, además, no tengo ningún control). En cuanto a las demandas editoriales: tengo la suerte de que me han tocado editores que comprenden mi forma de trabajar y que la respetan. No me exigen nada porque saben que quiero escribir libremente, a mi ritmo, sin presiones y sin fechas de entrega. Ser profesora me ha permitido no depender únicamente de la escritura para vivir, y eso me da una independencia que intento proteger. Y sobre los lectores: la verdad es que creo que un libro siempre encuentra sus lectores, aunque estxs sean pocos, así que no me preocupa.

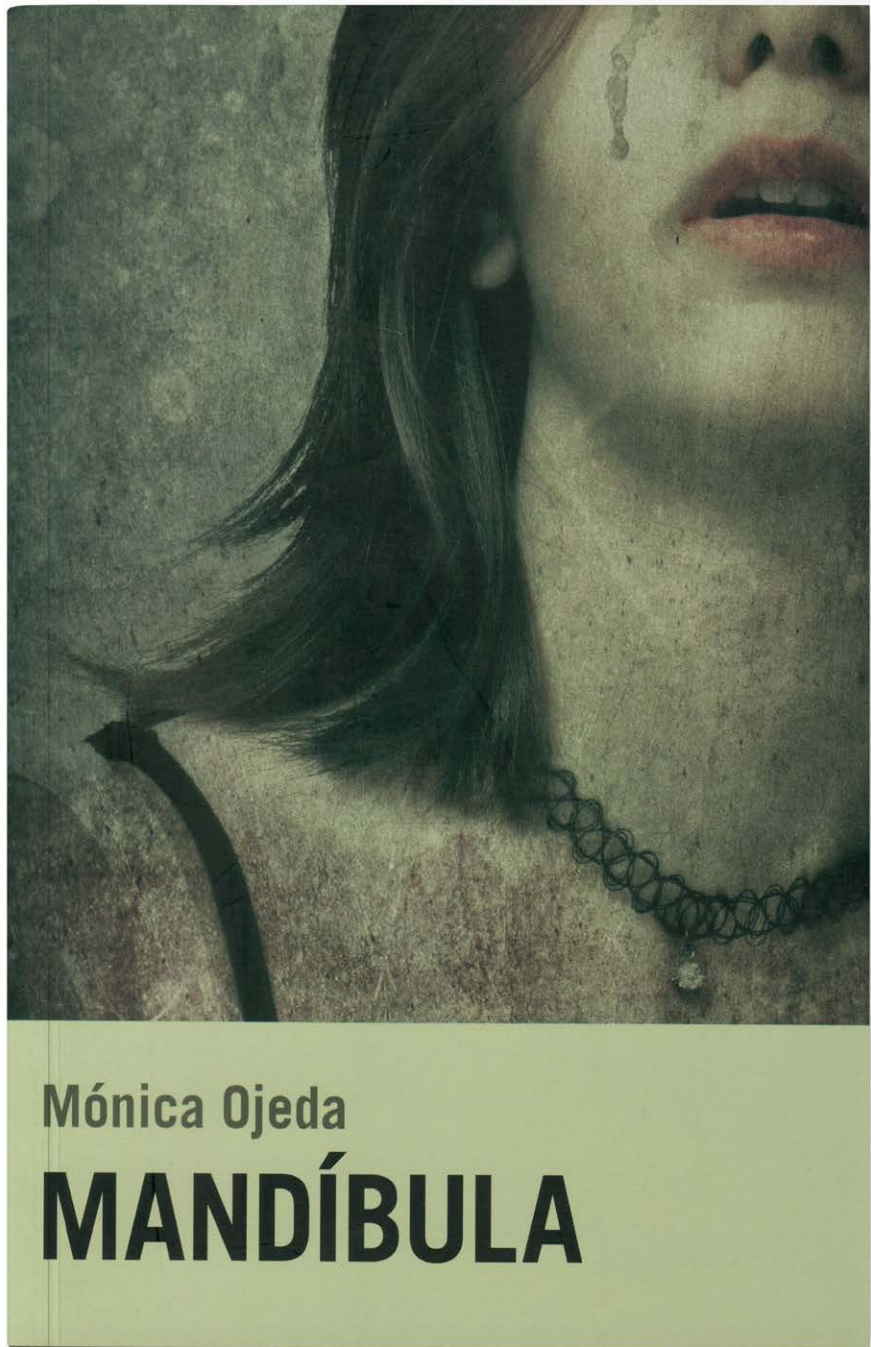
CO: Tu novela inaugural, *La desfiguración Silva*, es un experimento híbrido de relato, ensayo, fotografía y guion cinematográfico con un fuerte soporte intertextual, donde aparecen ya algunos móviles de tus siguientes novelas: las tecnologías de la imagen, la violencia, la abyección y la sexualidad como exploraciones vitales y estéticas, la presencia de Guayaquil como uno de los escenarios centrales de tus ficciones. Entre las múltiples referencias culturales y literarias, pienso que *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño quizá constituya una de tus inspiraciones centrales en este primer libro. Mientras en los *Detectives*, los «real visceralitas» buscan los rastros de la poeta Cesárea Tinajero, vinculada al estridentismo, en tu novela, los hermanos Terán tratan de reconstruir la vida de Gianella Silva, presunta integrante femenina del movimiento tzántzico. ¿Te propusiste reescribir este episodio de nuestra historia cultural en clave de género?

MO: No, la verdad es que no sabía lo que estaba escribiendo hasta que lo escribí. Empecé jugando, experimentando, y luego le di forma a esa experiencia revoltosa. Sí creo que Bolaño ha sido una influencia (lo leí mientras estaba en la universidad y todos estábamos deslumbrados con él), pero también lo fue Manuel Puig con sus novelas en donde hay diálogos, informes policiales, descripciones de películas, cartas, etcétera, y que coqueteaba con formatos como el folletín, la novela

E



Portada de *Nefando*, Candaya, Barcelona, 2016



Portada de *Mandíbula*, Candaya, Barcelona, 2018

E

romántica y, por entregas, el *thriller* político, el cine de Hollywood. También lo fue Pablo Palacio. También *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza y *La casa de hojas* de Mark Z. Danielewski. También las novelas góticas como *Frankenstein* y *Drácula*, que juegan con distintos formatos. Es decir, bebí, en general, de una larga tradición de novelas no lineales, polifónicas, proteicas.

CO: En *Nefando*, tu siguiente novela, publicada en 2016 por Candaya, reaparecen los hermanos Terán que, junto a otro grupo de jóvenes, desarrollan un videojuego de pornografía infantil en la *deep web*. La novela no solo lleva a cabo una indagación extrema, radical, *hard* y *dark* al mismo tiempo, sobre el cuerpo y la sexualidad, sino, desde sus primeras páginas, importa un ejercicio metaficcional que hace de la construcción misma del texto uno de sus temas. «Una novela sobre la crueldad, una novela destinada a perturbar», escribe en su diario Kiki Ortega, uno de los personajes de la novela. Y añade: «Perturbar era como tirar una piedra en un estanque liso... escribir con la mitad del cuerpo hundido en una ciénaga». La experimentación en una poética de lo obsceno no solo inscribe esta novela en la tradición minoritaria de la literatura erótica y pornográfica, sino que pasa también por una comprensión barthesiana de la escritura asociada al placer textual. ¿Te propusiste dialogar con tus demonios literarios y con tus fantasías y fantasmas personales, indagar en el potencial liberador de la perversión, en aquello que Julia Kristeva —a propósito de Céline— llama «los poderes de la perversión», es decir, lo que «perturba una identidad, un sistema, un orden»?

MO: Escribí *Nefando* justo al terminar mi tesina para una maestría en Teoría y Crítica de la Cultura, y esta iba sobre literatura pornoerótica en el cono sur durante las dictaduras militares. Llevaba meses leyendo libros pornoeróticos y pensando en ellos desde lo político, lo literario y lo filosófico (Osvaldo Lamborghini, Griselda Gambaro, Alicia Steimberg, Cristina Peri Rossi, etcétera). Muchas de estas novelas se escribieron en contextos de represión brutal y hacen del sexo y del deseo un acontecimiento monstruoso y revolucionario, agitador, posibilitante de transformaciones colectivas. A la vez, no descuidan el hecho de que el sexo y el deseo pueden

ser violentos, que hay pulsiones oscuras y complicadas que ellos desatan y que merecen ser pensadas. Con esto en mente escribí *Nefando*, y sí, trabajé de la mano con Julia Kristeva, Pascal Quignard, Pierre Klossowski, Naïef Yeyha, Hélène Cixous, Elaine Scarry, Élisabeth Roudinesco, Lynn Hunt, Matthew Kieran, entre otros. Soy una asidua lectora de ensayo, y mis lecturas de ese tiempo tenían que ver con el deseo, su representación y el daño.

CO: *Mandíbula*, publicada en 2018 (nuevamente en Candaya), es la novela que consolida tu trayectoria literaria. Desde los epígrafes estableces un diálogo con la literatura del horror y el terror (Poe, Lovecraft, Shelley), de la que la protagonista (una estudiante de un colegio del Opus Dei en Guayaquil) es una lectora asidua, además de ser una consumidora del cine de horror, pero indaga, a su vez —apoyada en ciertos argumentos psicoanalíticos y lacanianos—, en los resortes más recónditos del deseo femenino, interpelando las múltiples relaciones intergénero: alumnas-maestras, madres-hijas, amigas-amantes, configurando un intenso e inquietante tejido lésbico y textual que involucra las historias y rituales del mundo virtual. ¿Podría decirse que *Mandíbula* se plantea entender de qué es capaz el cuerpo femenino, parafraseando a Spinoza?

MO: Podría ser. A *Mandíbula* llegué también por un ensayo: leí *Blancas inquietudes* de Didi Huberman y este me hizo pensar en la blancura de la ballena en *Moby Dick* y en la representación del blanco en la tradición del terror cinematográfico y literario. Fue después que imaginé a estas chicas en un contexto represivo de sus deseos lésbicos. Esto es la historia, el cascarón, pero lo que importa es lo que la historia moviliza: el amor y su deseo caníbal, lo vampírico, el doble, el despecho, etcétera, a través del formato de una novela de formación (o deformación). Las protagonistas experimentan con sus cuerpos, los llevan a límites en donde el deseo y el miedo se confunden para descubrir lo que les está prohibido. Creo que en mis libros se nota lo mucho que me interesa estudiar lo perturbador como algo que suscita transformaciones, metamorfosis, puestas en crisis de relatos e identidades que antes eran férreas y que, de pronto, se develan como volubles. Y, claro, cuando piensas en lo perturbador es inevitable pensar en el miedo y en el cuerpo.

E

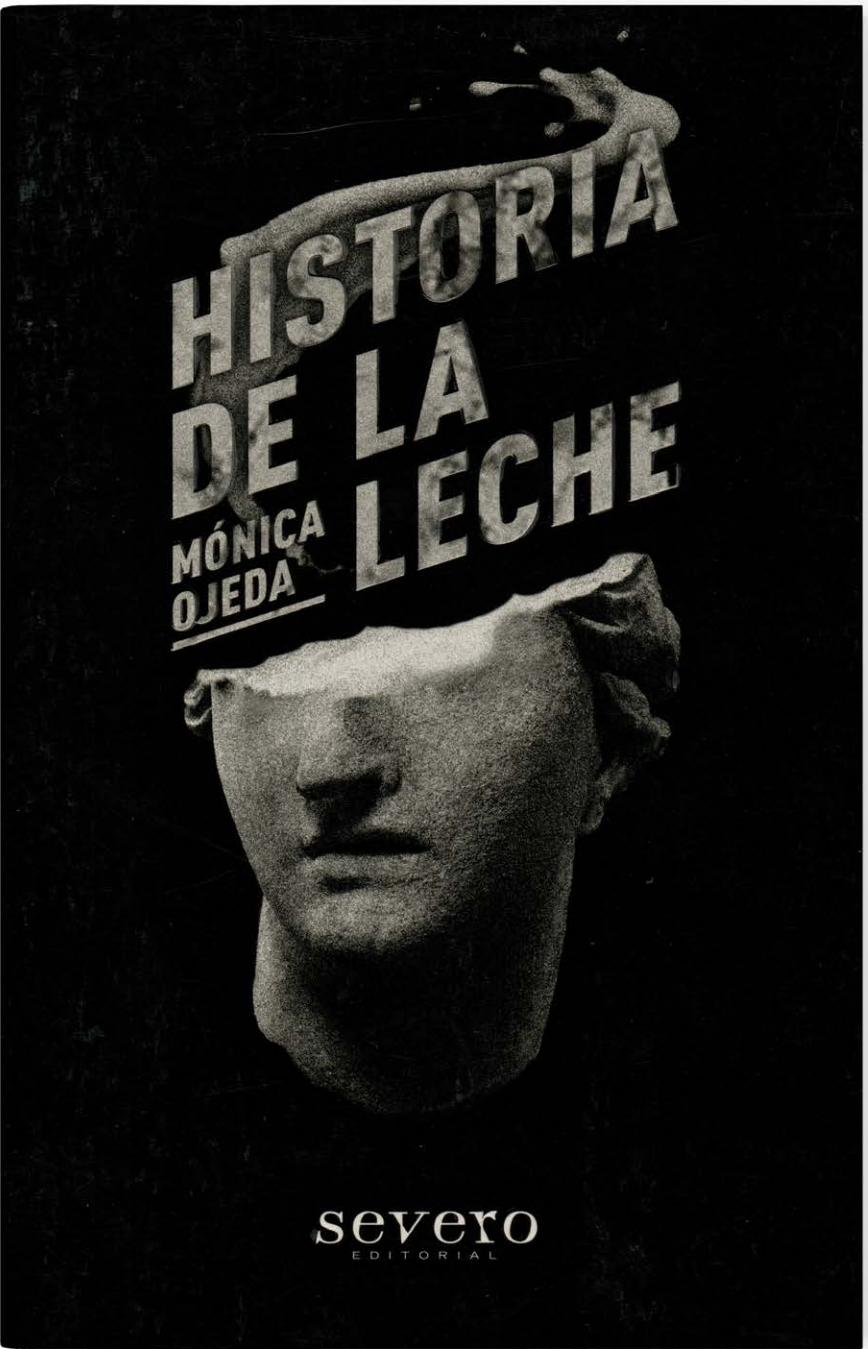
CO: En tu libro de cuentos *Las voladoras* de 2020 reanudas esa exploración en el cuerpo femenino, en su memoria, en sus traumas psíquicos, en su universo afectivo y en su potencial erótico, pero ahora el escenario se desplaza hacia los Andes ecuatorianos. Aquí, ciertos motivos de tus ficciones anteriores se entretajan con elementos etnográficos del orbe andino (leyendas, supersticiones, usos culturales) que sometes a un proceso de reelaboración desde una perspectiva poética y fantástica. ¿Te propusiste algo como la construcción de un «gótico andino», del que Álvaro Mutis sería, sin duda, uno de sus pioneros?

MO: La primera vez que escuché «gótico andino» fue en una conferencia que dio Álvaro Alemán en un congreso. Mucho después, cuando escribí *Las voladoras*, jugué a imaginar lo que podría ser un «gótico andino», pero desde una perspectiva crítica y lúdica, no categórica, ni cerrada, ni mucho menos estable. La idea era pensar cómo es que un espacio determinado (en este caso los Andes), con su historia, sus acontecimientos geográficos y sociopolíticos, genera narrativas vivas sobre sus miedos particulares en sus leyendas orales. A la vez, no me interesaba hacer una escritura costumbrista que repitiera la inteligencia que ya está puesta en marcha en las leyendas y en los mitos, sino intentar pensar esos miedos desde el presente con historias de hoy, encarnados en cuerpos de mujeres de distintas procedencias, y ser libre de experimentar, porque lo fantástico es pura experimentación de la lengua, de la mirada y del cuerpo. Otra cosa que me llamaba la atención (al pensar en un «gótico andino») era ese *hackeo* que se produce cuando a la palabra «gótico» se le pone al lado una zona geográfica no anglosajona. Hay una perturbación en esa combinación, una dislocación que encuentro sugerente porque los tópicos del género de terror se han desarrollado junto a la literatura gótica, pero esta ha dejado poco espacio a que nos preguntemos de qué manera se ha narrado el miedo en las geografías del sur. El miedo es sociohistórico y biogeográfico. Por eso, Andrés Caicedo hablaba de un «gótico tropical», y en los últimos años se ha jugado con la idea de un «gótico rioplatense», un «gótico caribeño», un «gótico pampeano», etcétera. Sin embargo, algunos medios tomaron el «gótico andino» como un género, cosa que no estoy

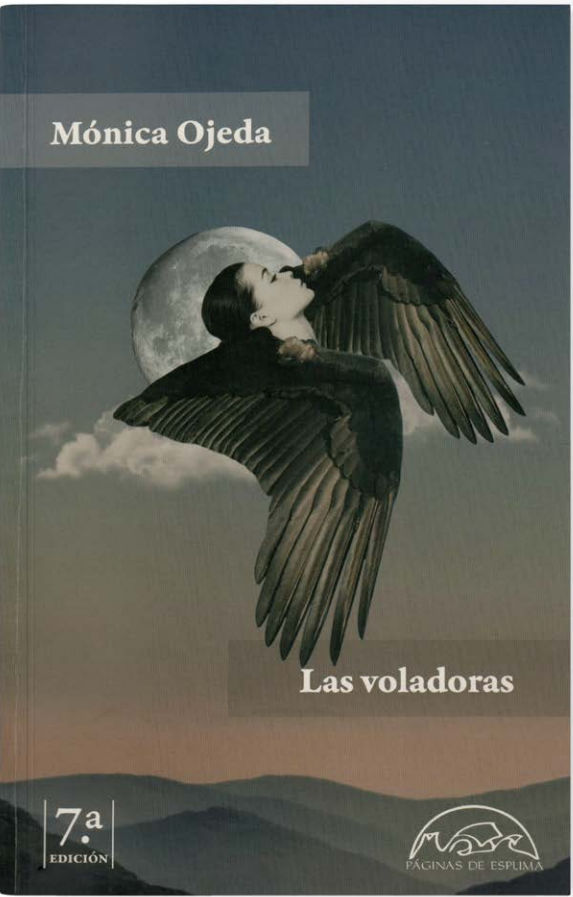
convencida de que llegue a ser nunca (¡y ojalá que no!). Incluso se ha empezado a decir que hago «gótico andino» pese a que las historias de la mayoría de mis libros suceden en otras territorialidades (Guayaquil y Barcelona). Hay muchas escritoras que han narrado el miedo en los Andes como Sandra Araya, Giovanna Rivero, Liliana Colanzi, etcétera, pero sus trabajos tampoco podrían ser encasillados ni limitados a esta referencia. Así que aprovecho que me lo preguntas para decir que mi escritura es un ejercicio imaginativo y mutante, y que no quiero que su movimiento sea paralizado en una forma concreta o en una categoría cerrada. Le digo sí al gótico andino como experimento, como juego, y le digo que no como género.

CO: En *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*, de 2024, tu última novela hasta la fecha, lees ciertas cosmovisiones ancestrales andinas en clave de ficción, pero también reflexionas sobre la música y las voces asociadas a una dimensión mágica, ceremonial, esotérica y misteriosa, te sumerges en un régimen de sonoridades geofísicas y musicales, fuera de las formas canónicas occidentales, a través de esta suerte de viaje iniciático, místico, cósmico, telúrico, cognitivo, lisérgico y sentimental que llevan a cabo Noa y Nicole en las alturas de los Andes ecuatorianos. Yo creo que tu novela parece realizar esa vinculación del chamanismo con las «técnicas arcaicas del éxtasis» de las que habla Mircea Eliade. Hay en este libro un componente visionario, fruto de esa cosmovivencia dentro del Festival Ruido Solar («siete noches y ocho días de experimental noise chamánico, de música under-post-andina, de retrofuturismo trash ancestral...»), una indagación poética en un paisaje físico y moral, que siendo bastante familiar le dotas de cierta extrañeza. Pero, además, Nicole, se encuentra en búsqueda de su padre, otro *leitmotiv* de tu narrativa. ¿De dónde surge esta fascinación con lo andino que alguien ha visto como una «exotización» del entorno?

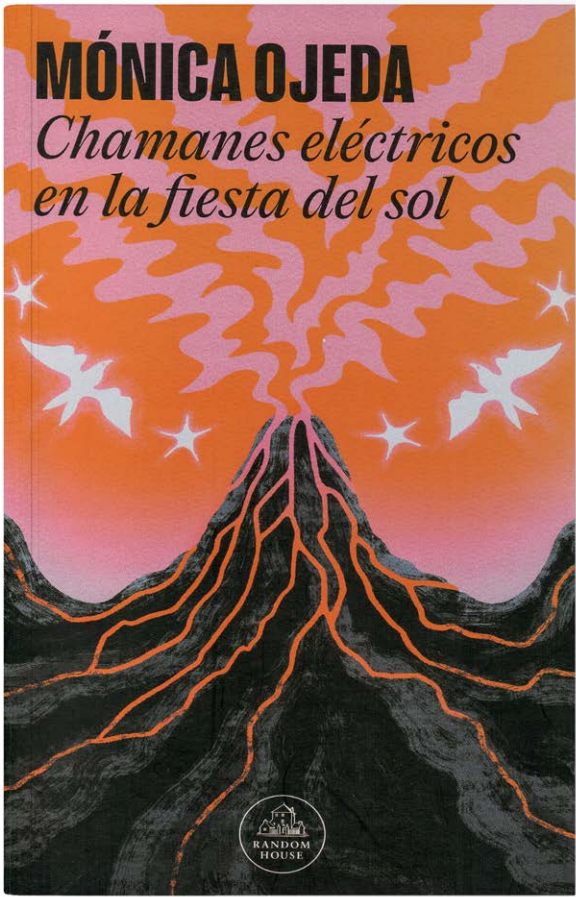
MO: La verdad es que no tengo una fascinación por «lo andino» (así como tampoco tengo una fascinación por «lo costeño»), pero sí me interesa pensar en dónde las líneas fronterizas de estos territorios se desdibujan. Me interesa ficcionar los espacios en los que me han



Portada de *Historia de la leche*, Severo, Quito, 2020



Portada de *Las voladoras*, Páginas de Espuma, Madrid, 2020



Portada de *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*, Random House, Madrid, 2024

E

sucedido cosas importantes, en los que he vivido o que he visitado, en los que crecieron mis abuelos, con los que tengo algún nexo sentimental, y hacerlo situadamente, desde la libertad y el riesgo de la imaginación. Esto no es algo nuevo: en todos mis libros he trabajado con identidades impuras, desplazamientos y formas del desarraigo (en *La desfiguración...*, los Terán crecieron en Quito; en *Nefando*, los personajes ecuatorianos conviven con mexicanos y españoles en un departamento en Barcelona; en *Mandíbula*, Miss Clara secuestra a Fernanda y la lleva a un lugar entre la Costa y los Andes). Dicho esto, mi novela no va sobre los Andes ni sobre lo andino (y creo que quienes la leen desde allí están desoyendo la propuesta interna de la novela), sino sobre jóvenes de la Costa que se sienten abandonados, perdidos, sin ningún norte y sin asideros, absolutamente sedientos de un sentido que, por supuesto, no encuentran en el Ruido Solar, pero sí en la música, el baile y la poesía, y que viajan a los Andes a un festival conflictivo por su carácter multiculturalista, andino-mestizo-globalizado, en donde lo contemporáneo convive con lo ancestral y también con la simulación de lo ancestral, lo territorial con lo foráneo y con las mixturas de géneros imposibles. Además, la novela está narrada en las voces de estos jóvenes (suelo trabajar con personajes mucho más jóvenes que yo, éticamente reprobables, odiosos e incluso crueles), y sus miradas poco fiables son expuestas y cuestionadas a lo largo de la novela. Yo te diría, entonces, que el asunto en *Chamanes eléctricos...* no es «la andinidad» sino la migración, los desplazamientos, las fugas, las miradas de quienes no son de los Andes, pero que pertenecen a un país que se ha definido centralistamente como andino, excluyendo a la Costa y a la Amazonía de su relato nacional. Por eso creo que quienes hayan leído la novela buscando un reflejo de los Andes, un retrato, una definición de identidad territorial, se equivocaron de libro. Gran parte del canon literario ecuatoriano está compuesto por novelas que intentan retratar lugares con todos sus conflictos sociales e históricos, pero yo no quiero ser una «escritora nacional» (siento un profundo rechazo por la etiqueta) y no escribo para retratar la realidad, sino para transfigurarla. Cuando escribo, trabajo con paradojas que posibilitan desestabilizaciones, arquitecturas en donde lo incómo-

do y lo molesto son parte de la perturbación (esa de la que hablé antes y que está en todos mis libros), pero en donde siempre hay grietas que están ahí para cuestionar y añadir una perspectiva crítica de lo que se está representando. Intento que mis libros exijan una lectura en estos términos: los de la duda y la sospecha sobre los personajes. Ahora, si lo consigo hacer bien o no, esa ya es otra cuestión.

CO: Cuando doy por terminado este cuestionario, leo que han asesinado a un estudiante de Ciencias Políticas de la Universidad Central, luego de someterlo a extorsión. Cada hora, este país se vuelve más siniestro y tenebroso, parece reinventar el horror. Tu literatura dialoga oblicuamente con esa violencia criminal. De hecho, en *Chamanes eléctricos...* Noa y Nicole también huyen de la violencia de su ciudad

MO: Yo no diría que oblicuamente, porque es imposible entender a los personajes de la novela sin lo que les está pasando a sus entornos: barrios de Guayaquil tomados por la violencia (no solo delincencial, sino militar y vecinal), linchamientos, abandono Estatal, etcétera. Aunque la novela está ubicada en un futuro no muy lejano, lo que aparece allí se aproxima mucho a lo que está pasando en mi ciudad. Es un tema que me toca de cerca: toda mi familia vive en Guayaquil, mis amigos más queridos también. Lo que pasa es que no quise hacer de esto un entretenimiento, un *thriller* o una narconovela, de modo que me centré en personajes que están siendo afectados por esta violencia y no en la violencia, los llevé a una fiesta, y puse la tensión narrativa en otra parte: en el reencuentro de una hija y el padre que la abandonó. Pero tanto Noa como Nicole (y los amigos que encuentran en el festival) salen de una ciudad en llamas y sus dolores vienen de allí: todos han perdido familiares y amigos, todos tienen miedo del futuro porque no saben cómo imaginarlo. Sin embargo, la música imagina, la poesía imagina, el baile imagina. El arte siempre es importante, pero en contextos de muerte es urgente porque nos saca de la parálisis y nos entrega una vitalidad que, a veces, tardamos años en entender. Ese es el corazón y la llaga de la novela.~

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

EL VIAJE COMO REFUGIO. UNA MIRADA FILOSÓFICA A QUÉ TAN LEJOS

Diego Jadán-Heredia*

El *ethos*, entendido como morada, refugio, sirve para comprender la existencia de ciertas actividades humanas que nos permiten restablecer el sentido del mundo de la vida, que —al constituirse en refugios— buscan una «existencia en ruptura», en palabras de Bolívar Echeverría. El viaje, históricamente, ha sido un paréntesis existencial y ha permitido la suspensión de la vida ordinaria. El viajante carece de territorio propio; y puesto que las normas se anclan al territorio, quien viaja tiende a situarse más allá de la ley, habitando un estado liminal. No todo viaje es errante: los hay con metas definidas —conocer, redimirse, alcanzar Ítaca—. Hoy, sin embargo, el viaje institucionalizado ha neutralizado la aventura y ha erosionado la posibilidad de una experiencia auténtica.

La aventura implica un destino inacabado o, por lo menos, en suspenso; solo se da cuando no se sabe qué va a suceder, pero, en sí, la aventura es interesante porque se corre el riesgo de que termine bien o mal; en otras palabras, si hay peligro, hay aventura. El viaje que se institucionaliza realiza un simulacro de aventura, procura siempre disminuir los riesgos y la incertidumbre. Salimos de casa con un itinerario claro: pasajes comprados, hora de llegada y de salida, hospedaje separado, lugares que se visitarán, lugares que deben evitarse y un seguro por si acaso pase lo imprevisto. El viaje, en la lógica cultural del capitalismo tardío, planifica, administra y consume la aventura.

Al margen de este fenómeno, el viaje, como figura o metáfora, ha sido un concepto estructurante en la historia de la filosofía. Filosofar es emprender un

C F



Póster de *Qué tan lejos*, película de Tania Hermida, 2006

CF

camino, desplazarse, abandonar la caverna, salir —como lo propone Agustín— en busca de la verdad. Gracias al cine, esa experiencia se encarna, se hace experiencia sensible, lo abstracto se concreta y, con ello, se evidencia la fricción, el riesgo, el desgaste que *lo puro* no puede ni quiere mostrar. El viaje en el cine tiene consecuencias ontológicas porque permite la transformación de la filosofía en su noción del tiempo, señala Deleuze.

En *Qué tan lejos* (2006), ópera prima de la ecuatoriana Tania Hermida, el viaje es movimiento existencial, aventura, paseo errante. El encuentro fortuito entre Esperanza (Tania Martínez), una entusiasta turista española, y Tristeza (Cecilia Vallejo), una desencantada joven quiteña, permite que el viaje improvisado que emprenden juntas por la Sierra y Costa ecuatorianas se caracteriza por su extrañamiento, por su búsqueda sin objeto, por no ofrecer respuestas. Es cierto que Tristeza y Esperanza tienen, inicialmente, motivos muy distintos para su viaje. La primera tiene una misión clara y hasta heroica: impedir un matrimonio; la segunda busca la experiencia cultural, la foto memorable. Encarnan, como es evidente, sus poéticos nombres. El hecho de quedar varadas por un paro de transporte es la condición material que detiene sus trayectos y las obliga a aventurarse; solo en ese instante, el viaje se convierte en refugio.

La inclinación de la directora ecuatoriana por el viaje —en sus diferentes dimensiones— se plasmó también en los dos largometrajes que siguieron a *Qué tan lejos*: *En el nombre de la hija* (2011) y *La invención de las especies* (2024). En ellos se toma la tradición narrativa y dramática del viaje como escenario de transformación: «Ahora miro con una perspectiva distinta los tres procesos. Hay una especie de constante donde los viajes de las tres protagonistas tienen algo de iniciático. El viaje es, de alguna manera, un arquetipo, desde *La Odisea*, pasando por todas las etapas de la literatura, siempre el viaje tiene esta capacidad de ser el momento, el escenario de una transformación y de un aprendizaje», dice la directora Hermida en diálogo con el autor.

Tristeza empieza llena de certezas y el viaje la despoja de ellas, lo que la obliga a perderse, a repensarse; en ese camino hay interlocutores con los que ella rehace sus lazos con el mundo, primero Esperanza y luego Jesús. Respecto al actor Pancho Aguirre, que interpreta

a Jesús (pero también al tío loco de *En el nombre de la hija* y a Harriet de *La invención de las especies*), es un personaje clave porque —a decir de Hermida—, «le da las herramientas a la protagonista para ver y narrar de otra manera lo que le ocurre. Para mí, le da a Tristeza la capacidad de entrar al lenguaje de otro modo, a través de la poesía, del lenguaje poético, de un lenguaje que ya no se usa para certezas ni para decir verdades, sino que para dejar que el mundo se abra».

Esta es, precisamente, una de las características de las películas de carretera: el desplazamiento físico de los protagonistas habitualmente representa un viaje interno donde se exploran temas como identidad, alienación, libertad y fronteras, y donde es imprescindible el azar. Existen *road movies* de culto: *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) y *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991) y otras como *Alicia en las ciudades* (1974) y *Paris, Texas* (1984), ambas de Wim Wenders, que si bien tienen elementos del género —la idea del viaje sin rumbo—, se tratan más bien de itinerarios de una humanización casi metafísica, por lo demás, muy alemanes. Tania Hermida destaca, justamente, a Wenders y al estadounidense Jim Jarmusch como cineastas de referencia en su formación, en especial cuando se trata de la construcción de guiones. «Para mí —dice Hermida—, la escritura del guion es un ejercicio de cita; es parte de un tejido en donde las ideas e historias dialogan con otras ideas e historias». En una escena de *Qué tan lejos* podemos notar una referencia a Jarmusch cuando Esperanza cita una película que vio y lo que describe, sin nombrarla, es una escena de *Stranger than Paradise* (1984).

Pero una cosa es el viaje que se emprende en las cintas norteamericanas o alemanas y otra es el viaje en el Sur. Y es que, cuando el cine vuelve experiencia sensible a las ideas y conceptos, su dimensión ética y política no puede pasarse por alto. El viaje de Tristeza, Esperanza y Jesús no es inocente. En las carreteras aparece la desigualdad, el clasismo, la mirada turística, la incomodidad frente al otro; de cierto modo, es un viaje que interpela sin pretender aleccionar. Eso, su directora y guionista lo tiene muy claro; para Tania, ni el cine, ni la literatura, ni la música, ninguno de estos lenguajes puede buscar ser un espejo de los dramas sociales; el lenguaje cinematográfico crea mundos, por



Tristeza (Cecilia Vallejo) y Esperanza (Tania Martínez) en una escena de *Qué tan lejos*



Fotograma de *Qué tan lejos*

CF

lo tanto, hay interpretación, manufactura. Las tensiones de una sociedad como la ecuatoriana: patriarcal, racista y clasista no le son ajenas y están en *Qué tan lejos*, pero en la sugerencia, en el humor catártico, es decir, se expresan con su propia mirada.

Por este motivo, el cine de Hermida no sigue, sin más, la larga tradición cinematográfica de las películas de carretera, sino que «dialoga con esa tradición, la tensiona, a veces la confronta y transforma». No podría ser de otra forma. El género, de hecho, representó en su origen, una liberación del cine independiente con relación a los estudios, al equipamiento pesado, a las grandes estrellas y a la parafernalia de la industria; las *road movies* propusieron otro tipo de cine, uno que se atrevió a salir a las calles y a filmar con lo básico. Por lo tanto, el género siempre tendrá una impronta contextual que lo nutre y lo modifica.

Qué tan lejos cumple veinte años desde su estreno, buen motivo para volver a verla. Me pregunto si el país ha cambiado. Es cierto que nuestra sociedad no es ajena a la lógica cultural capitalista, pero ella tiene historias en cuyo curso ha emergido una identidad específica en la que nos podemos seguir reflejando. Cuando mi hijo de 9 años vio por primera vez el filme, sabía bien que era una película ecuatoriana, que esos personajes no nos eran ajenos, eso sí, era extraño para él que Tristeza, Esperanza y Jesús no se guíen con *Google Maps* para llegar pronto a su destino. Yo le preguntaba: ¿qué destino?, ¿acaso importa, en verdad, que Tristeza llegue a tiempo? Llegar al destino implica que esa banda se separe, ¿queremos eso? Nietzsche advierte en uno de sus aforismos que el turista sube la montaña como un animal, brutalmente y sudando a mares, «no encuentra quién le diga que durante la ascensión hay vistas hermosas».

En una época en donde el viaje parece haber perdido su capacidad de suspender la cotidianidad, donde se viaja sin perderse, donde el mundo se recorre sin

exponerse a él, es precisamente cuando el cine recupera la densidad filosófica del viaje. No para devolverle su épica perdida o idealizar el camino, sino para mostrar su desgaste. *Qué tan lejos* nos recuerda la potencia del viaje. En ella no hay grandes paisajes ni rutas míticas; hay buses, pueblos, interrupciones que no conducen a una revelación sino a la pura suspensión del tiempo.

Viajar ha sido, muchas veces, un gesto de retirada. No tanto una huida del mundo, sino un intento de suspender sus exigencias, de tomar distancia de los roles, de los nombres (como el de Tristeza, que, al tiempo de suspender su identidad civil, funciona como confesión de cómo está su mundo), de las obligaciones que nos fijan a una forma de vida que ya no sentimos propia (cuando Jesús pierde y luego olvida las cenizas de su abuela puede leerse como un gesto de desarraigo). En el viaje, la cotidianidad se afloja: nadie espera demasiado de nosotros, nadie nos exige coherencia ni continuidad. Es esa intemperie mínima, el *ethos* del viajante: no protege del mundo, pero lo mantiene a una distancia respirable.

Ese refugio no promete felicidad ni sentido, pero ofrece algo más discreto y hondo: la posibilidad de volver a una vida menos administrada, menos vigilada por la utilidad y la productividad. Caminar sin urgencia, mirar sin finalidad, conversar sin proyecto restituyen una forma elemental de autenticidad. No se trata de descubrir quiénes somos, sino de dejar de sostener, aunque sea por un tiempo, lo que creemos ser. Viajar, entonces, no nos transforma en otros, nos devuelve, frágilmente, a un modo de existencia donde la vida no necesita justificarse.

(Las reflexiones de este ensayo se apoyaron en la entrevista realizada a Tania Hermida el 8 de diciembre de 2025. Dejo constancia de mi agradecimiento por la apertura y generosidad intelectual con que compartió su mirada).~

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

EL ARTE DE PENSAR / FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

MAURIZIO FERRARIS: ESCRIBIR LO SOCIAL

Stéphane Vinolo

...los postmodernos han podido sostener que nada existe fuera del texto, del lenguaje o de cualquier forma de saber.
M. F.

Maurizio Ferraris forma parte, con los filósofos Markus Gabriel y Jocelyn Benoist, de lo que la filosofía contemporánea denominó los «nuevos realismos». Disponemos de una verdadera fecha —y hora— de su nacimiento. La expresión «nuevos realismos» surgió «[...] —el 23 de junio de 2011, hacia la una y media de la tarde— durante una comida en Nápoles con el filósofo italiano Maurizio Ferraris» (Gabriel, 2016, p. 14). Se trata, para esta corriente filosófica, de romper con el constructivismo filosófico que acompañó a la posmodernidad, para sustituirle una ontología que no reduzca el ser al ser-en-relación con la consciencia.

Para los realismos contemporáneos, la posmodernidad confundió la ontología con la epistemología, lo que limitó toda relación con el ser a una relación de conocimiento y, por ende, a una relación tanto interpretativa como constructivista: «[...] la posmodernidad es simplemente otra variación de la metafísica. Para ser exactos, se trata de una forma bastante general de constructivismo» (Ferraris, 2022, p. 54). Nadie duda de que el conocimiento pase por múltiples procesos que construyen sus objetos a través de métodos, de per-

F



Bruno Roy, dibujo, París, 2017-2018

cepciones o de lenguajes. Pero ¿qué tanto el modelo del objeto del conocimiento es válido para pensar la manera de ser de todo ente? Sobre este camino, la posmodernidad no hizo nada más que asumir todas las consecuencias de la filosofía de Kant y, más precisamente, de la *Crítica de la razón pura*, que aparece como la fuente del constructivismo, así como la reducción de toda ontología a una epistemología: «Es Kant o, dicho de otro modo, la filosofía trascendental, a quien hay que culpar de este reduccionismo, o de esta inflación epistemológica»¹. En la *Crítica de la razón pura*, Kant afirmaba que «los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas»², lo que se puede aceptar para las experiencias científicas que siempre necesitan ser guiadas por un concepto, pero que se debe cuestionar para las experiencias cotidianas. De esta manera, la posmodernidad surgió a partir de Kant, se extendió en la formula nietzscheana según la cual «[...] no hay hecho, sólo interpretaciones», y culminó en la sentencia derridiana que afirma que «no hay nada fuera del texto».

En contra de esta confusión entre la experiencia científica y la vida cotidiana, Ferraris propone una ontología realista. A la diferencia kantiana entre el conocimiento y el pensamiento, el filósofo italiano añade la relación de encuentro, propiamente ontológica, dado que no se somete al marco de los instrumentos cognitivos humanos. Por este motivo, Ferraris distingue tres «reinos» de la ontología: la ontología de los objetos naturales, aquella de los objetos ideales y, finalmente, la ontología de los objetos sociales.

La primera es la que analiza los objetos que «[...] ocupan un lugar en el espacio y en el tiempo y que no depende de los sujetos [...]». Para pensarlos, Ferraris propone una experiencia mental conocida como el experimento de la pantufla. Una pantufla puede ser experimentada por un ser humano acostado sobre una alfombra, por un perro que se pasea por la sala, por un gusano o por una hiedra. Obviamente, cada uno de estos entes

percibirá, conceptualizará y pensará a la pantufla de una manera diferente según los sentidos y las categorías de las cuales dispone. Sin embargo, más allá de estas diferencias perceptivas, todos se encontrarán con algo sobre la alfombra, evidenciando que la existencia de la pantufla no depende de los esquemas cognitivos con los cuales se percibe. De ahí que, en contra de la idea que corrió de Kant hasta Derrida, el carácter esencial de los objetos naturales sea la in-enmendabilidad: «[...] una de las características de la experiencia es el hecho de que en muchos casos está allí y no se puede corregir, no se puede hacer nada, existe y no pasa ni cambia».

El segundo, el reino de los objetos ideales, es decir, de los objetos que «[...] no ocupan un lugar en el espacio ni en el tiempo, y que no dependen de los sujetos [...]». He aquí cierto platonismo de Ferraris que asume que los objetos ideales existen de por sí, por fuera de las mentes humanas. Existe cierta in-enmendabilidad de los objetos ideales dado que nadie puede hacer que las propiedades de un círculo sean diferentes que las que son, razón por la cual se las descubre más que se las construye.

Finalmente, la ontología debe analizar los objetos sociales que «[...] ocupan un lugar en el espacio y en el tiempo, y que dependen de los sujetos, aunque no son subjetivos». Estos objetos existen dentro de un espacio y de un tiempo dado que tienen un comienzo y un fin. Un matrimonio comienza y termina (sea por un divorcio o con la muerte de los esposos), así como lo hace un derecho de autor, una deuda, una promesa, un tratado internacional o una moneda. Segundo, dependen de los sujetos puesto que necesitan de la existencia de como mínimo dos seres humanos. Si toda la humanidad desaparece, un billete de banco o un doctorado vuelven a ser un objeto natural, es decir, un simple pedazo de papel. Sin embargo, a pesar de depender de sujetos, no son objetos subjetivos ya que, una vez creados, adquieren algún tipo de independencia ontológica: lastimosamente nadie puede borrar sus deudas por el simple hecho de dejar de creer en ellas. Por este motivo, la fórmula que mejor define a los objetos sociales es «Objeto = Acto escrito». La condición de posibilidad de un objeto social es el registro, razón por la cual siempre pasa por algún tipo de escritura y de huella. Para que matrimonios de

parejas del mismo sexo hayan podido fenomenalizarse en la sociedad, ha sido necesario que su posibilidad sea inscrita y escrita en el Código Civil. Pero para que cualquier matrimonio pueda existir, no solo es necesario que su posibilidad sea inscrita en un Código sino, además, que el mismo matrimonio sea firmado por toda una serie de personas. En el campo de la ontología social, escribir es hacer existir, ya que lo mismo sucede para cualquiera de sus objetos. Para que exista una promesa, es necesario que uno de los dos protagonistas se acuerde de ella y que, por tanto, la registre en su memoria. Para que un billete de banco sea otra cosa que un pedazo de papel, es necesario que sea registrado por una institución que garantice su valor.

Por este motivo, la ontología social de Ferraris se fundamenta *in fine* y paradójicamente sobre la archi-escritura derridiana. Se trata de asumir la filosofía de Derrida, pero de limitarla al campo de la ontología social. La archi-escritura, lejos de limitar el gesto de escritura a la escritura alfabética, la extiende a cualquier tipo de huella que conserva dentro de la presencia la ausencia del autor. Aquí, una cicatriz es una escritura, un tatuaje también lo es, así como lo es un cementerio o el Machu Picchu sobre los Andes. En todos los casos se evidencia la presencia de la ausencia de sus autores, y se la registra o se la inscribe dentro de una huella para conservarla. Así, la huella es la forma de lo social porque

no existen objetivamente huellas sino para quien acepta recibirlas, leerlas e interpretarlas en tanto tal. Nada es una huella para quien no acepta ver y recibir lo que el mundo nos da; en cambio, todo puede tomar la forma de una huella para quien se hace el donatario de lo que surge en el mundo. La huella es la marca de lo social porque su ontología implica, necesariamente, la figura del dos: el objeto reconocido como huella, y el sujeto que, al reconocerla como tal, la constituye como huella.

Referencias

- Ferraris, Maurizio. *Le monde extérieur*, Cerf, París, 2022.
- Gabriel, Markus. *¿Por qué no existe el mundo?*, Editorial Océano, México, 2016.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos*, Tecnos, Madrid, 2008.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 2008.

* **Stéphane Vinolo** es Ph. D. en Filosofía y en Teología. Es autor de quince libros y numerosos artículos científicos, especialista en Filosofía contemporánea y en Filosofía pre-crítica del siglo XVII. Reside en Quito, donde es profesor de la Escuela de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (svinolo@puce.edu.ec).

¹ Maurizio Ferraris, *Le monde extérieur*, Cerf, París, 2022, p. 54.
² Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1997, p. 93.

LA MIRADA DE LOS OTROS / VISITANTES EXTRANJEROS DE CUENCA

PEREGRINAR A CUENCA

Jeffrey Herlihy-Mera

Los mejores viajes son como canciones o novelas: te hacen querer vivir, querer conocer, saber y experimentar. Así, el viaje puede ser la sangre de la vida. Creo que los que conocen un solo lugar no lo conocen muy bien; hay que irse y regresar para entender lo que es, cómo te enmarca, cómo participa en los límites del conocimiento e identidad de uno. Hay riqueza en peregrinar, sea hacia el mar o hacia tierras calurosas, hacia las bibliotecas y tertulias de ciudades lejanas y cosmopolitas. Si peregrinar ennoblece la vida, también aumenta la frontera de experiencia y, por tanto, de la conciencia.

La primera vez que visité Cuenca tenía 24 años y vivía en España. Habitaba en L'Hospitalet, un barrio de Barcelona conocido como «la Mitad del Mundo» por la presencia ecuatoriana. Había escuchado maravilla tras maravilla de la ciudad, y en fiestas de Cuenca de 2002 tuve la buena fortuna de venir. Tres horas después de asentar mi mochila en el cuarto chico de un hostel en Pumapungo ocurrió una de estas explosiones que redirigen y redefinen la vida: vi a una chica vestida con un suéter blanco sin mangas, riéndose, sonriendo. Ruborizada. Esa chica estaría conmigo en México D. F., y en París, en Miami y en Puerto Rico, en Buenos Aires y en Boston, en Madrid y en Mumbai, y en dos ocasiones

V



Jeffrey Herlihy-Mera y su hijo Santiago en la terraza de la Catedral de Cuenca, 2018



El autor junto a Enrique Dávila Cobos y Carlos Pérez Agustí, 2023

V

en el Hospital Bella Vista de Mayagüez. Ocho años después de esas fiestas de Cuenca estuvo conmigo en la Virgen de Bronce, mis padres y hermanas detrás de nosotros, con sus familiares alrededor.

Antes de los gringos, la ciudad fue codiciada por los incas, los cañaris y los sefarditas que huyeron de la corona española y sus brazos a Lima y Quito.

La dificultad de llegar a Cuenca, inclusive con aviones sobrepasándonos, es parte de su encanto y su misterio.

¿Qué novela se vive en Cuenca?, ¿qué canción la alumbra? La canción tiene que ser un pasillo desesperado cantado por Julio Jaramillo —versionado por Carlos Vives, el genio del vallenato que vivió muchos años en Mayagüez—. O una novela de Fitzgerald, quizás, o de Rafael Argullol o de Sandra Cisneros, autores que hacen monumentos de ciudades que visitan y que aman.

Creo que uno puede vivir una novela. En este caso, la novela es una ciudad lejana, montañosa y desconocida, con adoquines satinados con lluvia, pasiones empañando los vidrios detrás de los balcones del centro.

Ya llevamos casi 18 años en Puerto Rico; Santiago tiene un hermano menor, Alejandro (quería ponerles Guayasamín como segundo nombre). Ambos hablan dos versiones de inglés (boricua y norteamericana) y español (boricua y cuencana). El *spanglish* puede ser su primera lengua, y su *kichwa* es más fluido de lo que yo puedo conseguir. En gran sentido añoro lo que viven. Al inicio de este comentario escribí: «los que conocen un solo lugar no lo conocen muy bien». Esas palabras se refieren a mí mismo. Cuánto hubiese querido estudiar en escuelas en Añasco, Puerto Rico, jugar en una academia de fútbol en Cuenca durante los veranos, pasar inviernos en Puerto Rico haciendo surf y gozando del Caribe, experimentando en todo momento los puentes entre Cuenca, Mayagüez y Boston, los tres ejes de sus lenguas y familias, culturas y experiencias.

Como peregrino perpetuo, sí, tengo envidia. Es una envidia grata.

Además del clima, el casco antiguo, los cuyes y los sánduches de pernil, Cuenca tiene una cultura intelectual casi sin comparación. De hecho, diría que Cuenca tiene algo superior a las grandes ciudades, si

nada más porque la gente cuencana no tiene —o no suele tener— las pretensiones que, a veces, caracteriza a las grandes capitales culturales.

Tal vez por su lejanía y geografía aislante, combinadas con el histórico Qhapaq Ñan, los cuencanos tienen lo que se ha desarrollado en la cultura judía, irlandesa y boricua, aquello que más admiro de esas tres tradiciones: que cada una de ellas valora las artes portables: el lenguaje, la música, el arte, lo que uno puede llevar sin maleta.

Y Cuenca tiene eso: qué experiencia es saber que gente como Sara Pacheco y Carlos Pérez Agustí, Enrique Dávila Cobos, Nelly Pereira y Betty Mejía existen.

Cineasta, literato y crítico cuencano-ecuatoriano-madrileño-asturiano, Carlos Pérez Agustí es el cartógrafo de los espacios entre mundos. Si «no hay perspectivas sin utopías,» Pérez Agustí hace caso a sus sueños: sus palabras son mundos, experiencias y amigos. Artista plástico, Enrique Dávila Cobos hace preguntas con sus pinturas que reorganizan los horizontes.

Nelly Pereira su mudó a Cuenca a los 15 años desde Zaruma —que puede ser la capital sefardita ecuatoriana—. Flores, hijas, viajes, consejos caracterizan sus logros, y puede ser que sus obras gastronómicas pasen generaciones, pero su sabiduría va mucho más allá.

Da ánimos especiales saber que sus logros provienen de ese contexto. Comparto palabras de Pérez Agustí que me han plasmado una vez tras otra: «Cuando se habla de García Lorca, da la extraña sensación de que hay muertes que son más trascendentes que la propia vida» .

Viví más de nueve años en España buscando palabras tan poéticas y sabias; las encontré en Cuenca.

¿Qué es lo que buscamos al viajar? Derek Walcott ha dicho que «al cambiar de lengua, tienes que cambiar de vida». Los componentes básicos de la identidad, de la lengua y, por tanto, de la vida cambian de lugar a lugar.

En fin, peregrino perpetuo de Cuenca, pregunto a la ciudad ¿qué has hecho de mí?—



LOS LIBROS DE MI VIDA / LECTORES Y LECTURAS

«CUANDO VOY A ESCRIBIR LEO A GANGOTENA»

(Entrevista con la poeta María Aveiga)

Miércoles 14 de enero de 2026, 11:30
Hotel Victoria, Cuenca

Los lunes 29 de septiembre, 2025, 13:00, Aeropuerto Mariscal Sucre, Quito: Mientras aguardo impaciente la fila de migración para salir del país, alcanzo a ver detrás de mí a María Aveiga, querida amiga y poeta admirada. Por un momento dudo si es ella, pues no la he visto hace tres años, y siempre vacilamos ante la veracidad de las apariciones inesperadas que traen luz y cariño. Superado el antipático control migratorio nos damos un abrazo y me invita a la sala VIP a tomar una copa mientras esperamos nuestros vuelos: ella va a un encuentro de poetas en Montevideo, yo rumbo a Panamá, en escala hacia Madrid. No podía empezar la travesía con mejores augurios que encontrando a María. Desde ese momento supe que debía ser parte de esta edición viajera. Las fotos las haríamos meses después, una mañana de enero en el restaurante «El Jardín» del Hotel Victoria. Ya de vuelta a Ítaca.

MARÍA EN MICRO

María Aveiga del Pino (Latacunga, 1964). Escritora, antropóloga y empresaria. Residió en Zimbabwe, Madagascar, Honduras, El Salvador y Egipto. Ha publicado los poemarios: *Bajo qué carne nos madura* (Mantis Producciones, Quito 1990), *Oc* (Abrapalabra, Quito 1993), *Puerto Cayo* (Eskeletra, Quito 2000) y *Códice de Voces* (Trashumante, Quito, 2022; Llamarada Verde, Bolivia, 2024), y las selecciones *Poemas* (La Cabra,



Alfredo Gangotena hacia los 18 años aproximadamente, c. 1922. Fotografía desconocido. Instituto de Archivos de la Edición Contemporánea (IMEC), París

E

México, 2013), *Deseo y Tierra* (El Ángel Editor, Quito, 2013), *Personal Anthology* (Valparaíso, EE. UU., 2019; España, 2021). Además, es autora del libro *Cuentos populares y mitos indígenas del Ecuador* (Olañeta/ Librimundi, España 2003) y del estudio etnográfico *La Pasión de Jesús, Alangasí* (Premio Ministerio de Cultura del Ecuador 2012), Consta en varias antologías españolas e hispanoamericanas. Su poesía ha sido traducida al italiano, inglés y árabe.

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

MA: Sin lugar a duda, los libros de poesía de Alfredo Gangotena escritos en la primera mitad del siglo XX en francés y español.

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

MA: Cuando estaba en la universidad y comencé a escribir poesía, mi madre, Rosa del Pino —exigente lectora y profesora de Castellano y Literatura— me introdujo en la poesía de Gangotena, en la traducción de Gonzalo Escudero y Filoteo Samaniego, y fue una revelación. Desde ese instante supe que la poesía puede ser vista, que la fuerza de las imágenes y la voz podían construir un mundo capaz interpretar el que habitamos, que era otra forma de conocimiento. La riqueza, complejidad y, aunque suene contradictorio, la transparencia de su poesía aunaba pensamiento y pasión, filosofía y ciencia, y una radical apelación a los sentidos. Y en otro plano, el hecho de que escribiera en dos idiomas, que usara dos formas de pensamiento, que sufriera el silencio en el medio ecuatoriano y posterior olvido en el francés, luego de un inicial reconocimiento, acentuó mi atención. Marginalidad, exilio y talento estaban allí.

Cuando voy a escribir leo a Gangotena, siempre encuentro una *tempestad secreta* en algún verso, inclusive en alguna palabra, y la revelación se abre como flor nocturna.

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

MA: Alfredo Gangotena es un caso especial dentro de la literatura ecuatoriana e hispanoamericana, poeta marginal, bilingüe, escribe con la misma calidad en francés y en español dentro de una práctica extrema donde su vida y su palabra transcurren con la intensidad de quien no puede escindir las. Su formación científica (estudió Ingeniería en Minas en París), su interés por las matemáticas y la física impregnaron su poesía de la riqueza del mundo físico y su lenguaje. La materia, la naturaleza, el espacio y el cosmos no son exteriores, están interiorizados y fusionados con las contradicciones humanas y emociones que estremecen, subyugan y liberan a la vez.

Su concepción del cuerpo fue nueva para la época, como señala Adriana Castillo en su estudio sobre Gangotena, por tanto, inédita en la poesía latinoamericana. La estructura anatómica y fisiológica del cuerpo se despliega cual mapa cuyas rutas se ramifican al igual que los vasos sanguíneos en la angiogénesis. Se ha señalado que la enfermedad acentuó en el poeta una conciencia profunda del cuerpo y la precariedad de la existencia. Esa condición hizo de su cuerpo una parte fundamental en el conocimiento del mundo, con su fuerza vital y mortalidad, sumadas a su interés en el pensamiento de Heidegger, Bergson y Nietzsche. Otro elemento inédito, señalado por Castillo, constituye su poesía erótica y la simbolización de la mujer —el cuerpo amado— como fuente de saber para llegar al absoluto. El volumen del deseo y la corporeidad están amalgamados con el éxtasis y la muerte cuya belleza nos habita al leerlo.

Conuerdo con sus estudiosos al subrayar que Alfredo Gangotena debe situarse junto a las grandes voces hispanoamericanas del siglo XX.—

LA PALABRA PRECISA / POESÍA

HORA DE HUIR

Mónica Ojeda*

Hora de huir
de la madre

El origen es una aguja
escribiendo los nombres de los muertos
en las pupilas de los peces

Ceguera oceánica

Sin imagen sólo queda el sentido de lo invisible
y una punta sangrienta como línea de salida a la superficie

Mientras tomas aire
la escritura se humedece de futuro

(De *Historia de la leche*, 2019)

* **Mónica Ojeda** (Guayaquil, 1988). Narradora y poeta. Es autora de las novelas *La desfiguración Silva* (Premio Alba Narrativa, 2014), *Nefando* (2016), *Mandíbula* (2018) y *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024), así como de los poemarios *El ciclo de las piedras* (2015) e *Historia de la leche* (2020), y del libro de cuentos *Las voladoras* (2020). Ha sido traducida a once lenguas.

P



Bruno Roy, dibujo, París, 2017-2018

P

CANTOS DE ARENA

María Aveiga*

En la cresta de las dunas
el viento rompe cúmulos de arena
fluyen ríos secos
lentas olas
por las pendientes.

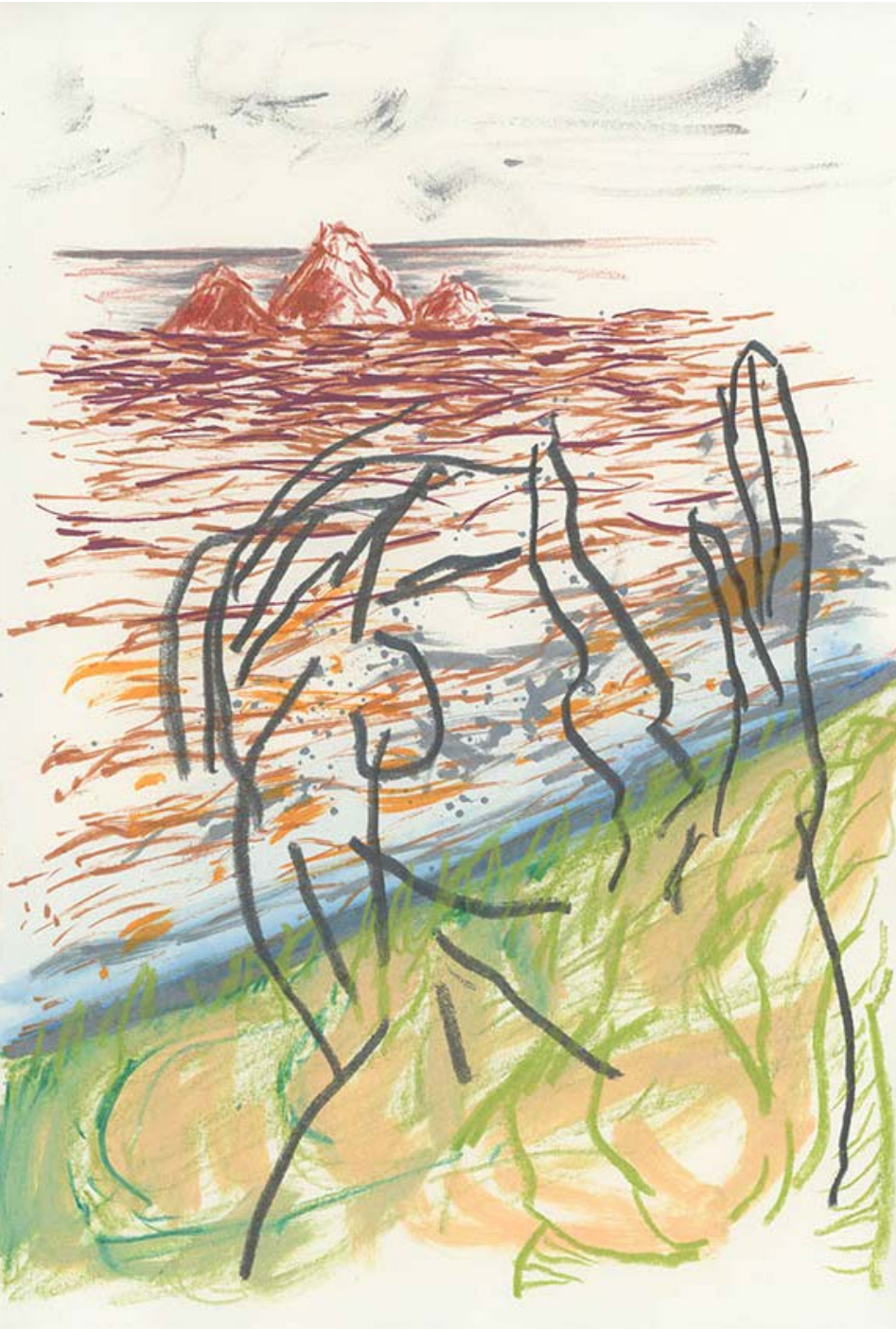
Voces de animales antiguos
surgen en la fricción
de las minúsculas piedras
con el vapor de agua
atrapado en la piel del aire.

el canto de las dunas

Ese que irrumpe en el sueño
y nos devuelve al instante
cuando en nuestros ojos
el cielo nocturno se miraba.

(De *Códice de voces*, 2024)

* **María Aveiga del Pino** (Latacunga, 1964). Escritora, antropóloga y empresaria. Ha publicado los poemarios: *Bajo qué carne nos madura* (1990), *Oc* (1993), *Puerto Cayo* (Eskeletra, 2000) y *Códice de Voces* (2022, 2024), y las selecciones *Poemas* (2013), *Deseo y Tierra* (2013), *Personal Anthology* (2019, 2021). Además, es autora del libro *Cuentos populares y mitos indígenas del Ecuador* (2003) y del estudio etnográfico *La Pasión de Jesús, Alangasí* (2012). Consta en varias antologías españolas e hispanoamericanas.



Bruno Roy, dibujo, París, 2017-2018

LA PALABRA PRECISA / MICROFICCIÓN

EL VIAJE

Álvaro Mutis*

No sé si en otro lugar he hablado del tren del que fui conductor. De todas maneras, es tan interesante este aspecto de mi vida, que me propongo referir ahora cuáles eran algunas de mis obligaciones en ese oficio y de qué manera las cumplía.

El tren en cuestión salía del páramo el 20 de febrero de cada año y llegaba al lugar de su destino, una pequeña estación de veraneo situada en tierra caliente, entre el 8 y el 12 de noviembre. El recorrido total del tren era de 122 kilómetros, la mayor parte de los cuales los invertía descendiendo por entre brumosas montañas sembradas íntegramente de eucaliptos. (Siempre me ha extrañado que no se construyan violines con la madera de ese perfumado árbol de tan hermosa presencia. Quince años permanecí como conductor del tren y cada vez me sorprendía deliciosamente la riquísima gama de sonidos que despertaba la pequeña locomotora de color rosado, al cruzar los bosques de eucaliptos).

Cuando llegábamos a la tierra templada y comenzaban a aparecer las primeras matas de plátano y los primeros cafetales, el tren aceleraba su marcha y cruzábamos veloces los vastos potreros donde pacían hermosas reses de largos cuernos. El perfume del pasto *yraguá* nos perseguía entonces hasta llegar al lugarejo donde terminaba la carrilera.

Constaba el tren de cuatro vagones y un furgón, pintados todos de color amarillo canario. No había diferencia alguna de clases entre un vagón y otro, pero cada uno era invariablemente ocupado por determinadas gentes. En el primero iban los ancianos y los ciegos; en el segundo los gitanos, los jóvenes de dudosas costumbres y, de vez en cuando, una viuda de furiosa y postrera adolescencia; en el tercero viajaban los matrimonios burgueses, los sacerdotes y los tratantes de caballos; el cuarto y último había sido escogido por las parejas de enamorados, ya fueran recién casados o se tratara de alocados muchachos que habían huido de sus hogares. Ya para terminar el viaje, comenzaban a oírse en este último coche los tiernos lloriqueos de más de una criatura y, por la noche, acompañadas por el traqueteo adormecedor de los rieles, las madres arrullaban a sus pequeños mientras los jóvenes padres salían a la plataforma para fumar un cigarrillo y comentar las excelencias de sus respectivas compañeras.

MF

La música del cuarto vagón se confunde en mi recuerdo con el ardiente clima de una tierra sembrada de jugosas guanábanas, en donde hermosas mujeres de mirada fija y lento paso escanciaban el guarapo en las noches de fiesta.

Con frecuencia actuaba de sepulturero. Ya fuera un anciano fallecido en forma repentina o se tratara de un celoso joven del segundo vagón envenenado por sus compañeros, una vez sepultado el cadáver permanecíamos allí tres días vigilando el túmulo y orando ante la imagen de Cristóbal Colón, Santo Patrono del tren.

Cuando estallaba un violento drama de celos entre los viajeros del segundo coche o entre los enamorados del cuarto, ordenaba detener el tren y dirimía la disputa. Los amantes reconciliados, o separados para siempre, sufrían los amargos y duros reproches de todos los demás viajeros. No es cualquier cosa permanecer en medio de un páramo helado o de una ardiente llanura donde el sol reverbera hasta agotar los ojos, oyendo las peores indecencias, enterándose de las más vulgares intimidades y descubriendo, como en un espejo de dos caras, tragedias que en nosotros transcurrieron soterradas y silenciosas, denunciando apenas su paso con un temblor en las rodillas o una febril ternura en el pecho.

Los viajes nunca fueron anunciados previamente. Quienes conocían la existencia del tren, se pasaban a vivir a los coches uno o dos meses antes de partir, de tal manera que a finales de febrero se completaba el pasaje con alguna ruborosa pareja que llegaba acezante o con un gitano de ojos de escupitajo y voz pastosa.

En ocasiones sufríamos, ya en camino, demoras hasta de varias semanas debido a la caída de un viaducto. Días y noches nos atontaba la voz del torrente, en donde se bañaban los viajeros más arriesgados. Una vez reconstruido el paso, continuaba el viaje. Todos dejábamos un ángel feliz de nuestra memoria rondando por la fecunda cascada, cuyo ruido permanecía intacto y, de repente, pasados los años, nos despertaba sobresaltados, en medio de la noche.

Cierto día me enamoré perdidamente de una hermosa muchacha que había quedado viuda durante el viaje. Llegado que hubo el tren a la estación terminal del trayecto me fugué con ella. Después de un penoso viaje nos establecimos a orillas del Gran Río, en donde ejercí por muchos años el oficio de colector de impuestos sobre la pesca del pez púrpura que abunda en esas aguas.

Respecto al tren, supe que había sido abandonado definitivamente y que servía a los ardientes propósitos de los veraneantes. Una tupida maraña de enredaderas y bejucos invade ahora completamente los vagones y los azulejos han fabricado su nido en la locomotora y el furgón.

(De *Primeros poemas*, 1948)

* **Álvaro Mutis** (1923-2013). Destacado poeta, novelista y periodista colombiano, radicado en México desde 1956. Creador del icónico personaje Maqroll el Gaviro, el viajero por antonomasia. Ganador de los premios Cervantes (2001) y Príncipe de Asturias (1997), es considerado uno de los escritores hispanoamericanos más importantes.