

COLOQUIO

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



DOSSIER
**«QUIZÁ MAÑANA:
XVI BIENAL
DE CUENCA»**

**«MI TEMA PRINCIPAL
ES EL ENTORNO
URBANO»**

Patricio Palomeque

**«LA FUNCIÓN DE LA
LITERATURA Y
DEL ARTE
ES LA OPOSICIÓN
ANTE EL PODER»**

Francisco Proaño Arandi

**«PRODUCIR
CONOCIMIENTO
NUEVO ES URGENTE
PARA COMPRENDER
NUESTROS
SISTEMAS
NATURALES
Y HUMANOS»**

Ana Elizabeth Ochoa

**«PARA UN PAÍS ES
MUY IMPORTANTE
CONSTRUIR UNA
BASE LITERARIA,
UN IMAGINARIO Y
UNA MITOLOGÍA
EN COMÚN»**

Nuno Crato





COLOQUIO

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

Revista de circulación cuatrimestral.
Nueva época, Número 71, marzo de 2024

© Universidad del Azuay
© Casa Editora

Francisco Salgado Arteaga
Rector

Genoveva Malo
Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni
Vicerrectora de Investigaciones

Toa Tripaldi Proaño
Directora de la Casa Editora

Marco Tello
Fundador de la revista

Cristóbal Zapata
Director y editor de la revista

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

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

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

Colaboran en este número: Issa Aguilar Jara, Byron Alvarado V., Ferran Barenblit, Dan Cameron, Paúl Carrión, Ronal Chaca Espinoza, José Luis Corazón, Magdalena Corral M., Nuno Crato, Gabriela Eljuri, Oswaldo Encalada Vásquez, Guillermo Gomezjurado, María José González Calle, Nubia Guzmán, Diego Jadán-Heredia, Ángel Japón Gualán, Mayra Jiménez, Josu Landa, Leonardo López Verdugo, Julia Martínez, Emanuel Martínez, Maurizio Medo, Danilo Minga, Diego Mogrovejo Ríos, Jonnathan Mosquera, Mario Eduardo Moyano, Ana Elizabeth Ochoa, Franklin Ordóñez Luna, Juan Pablo Ortega, Hernán Pacurucu, Diego Proaño, Francisco Proaño Arandi, Gabriela Sánchez, Catalina Serrano, Marco Tello, Su Terry, Ismael Vanegas, Rosalía Vázquez Moreno, María Augusta Vintimilla, Edwin Zárate

Artistas invitados: Alexander Apóstol, Marilá Dardot, Marcelo Expósito, Carlos Garaicoa, Darwin Guerrero, Rosa Jijón, Magdalena Jitrik, Teresa Margolles, Leo Moyano, Patricio Palomeque, Gabriela Rivadeneira Crespo, Priscila Urdiales

Fotografía: Andersson Sanmartín y Juan Ernesto González, Departamento de Comunicación de la Universidad del Azuay

Diseño y diagramación: Juan Pablo Ortega

Revisión y corrección: Silvia Ortiz Guerra

Imagen de la cubierta: *Las cuatro esquinas*, de Patricio Palomeque (con la colaboración de Jonnathan Mosquera); acrílico sobre lienzo, 205 x 280 cm, 2015-2023, parte de la serie homónima expuesta en el Museo Municipal de Arte Moderno, XVI Bial de Cuenca. Foto: Ricardo Bohórquez

Guardas: Cristóbal Zapata

Impresión: PrintLab de la Universidad del Azuay

ISSN: 13902865

Cuenca, marzo de 2024

CONTENIDO

- 09 **Pórtico**,
Francisco Salgado
- 10 **Editorial**
- 12 **DOSSIER: «QUIZÁ MAÑANA: XVI BIENAL DE CUENCA»**
- Consultando los asuntos del mañana
- 14 **(Presentación del dossier XVI Bienal de Cuenca)**,
Cristóbal Zapata
- «Hemos superado las expectativas»,
19 diálogo con Hernán Pacurucu, director ejecutivo de la Bienal de Cuenca
- 25 «Observar la devastación del panorama social y político global nos obliga a pensar en la urgencia de la educación»,
diálogo con Jonnathan Mosquera, coordinador del Programa Educativo de la XVI Bienal de Cuenca
- 33 «Somos una Bienal latinoamericana diferente»,
diálogo con Gabriela Sánchez, coordinadora técnica de la Bienal de Cuenca
- 37 «Es imprescindible crear el relato del arte ecuatoriano»,
diálogo con Ferran Barenblit, curador de la XVI Bienal de Cuenca
- 45 «Ser curador es ver arte, tratar de entenderlo y saber compartirlo»,
diálogo con Dan Cameron, jurado de la XVI Bienal de Cuenca
- 53 «En Venezuela, las corrientes geométricas han sido un actor político»,
diálogo con el artista Alexander Apóstol
- 59 «Para mí, ser argentino está ligado a la política»,
diálogo con la artista Magdalena Jitrik
- 67 «El arte puede funcionar como un antídoto contra el olvido», diálogo con la artista Gabriela Rivadeneira Crespo
- 75 «Debemos tener la valentía de discrepar»,
diálogo con la artista Rosa Jijón
- 83 «Mi tema principal es el entorno urbano»,
diálogo con el artista Patricio Palomeque
- 91 «La Habana es mi escuela de aprendizaje, mi talismán »,
diálogo con el artista Carlos Garaicoa
- 99 «Los derechos colectivos, empiezan a ser reconocidos en las Constituciones latinoamericanas»,
diálogo con el artista Marcelo Expósito
- 107 «Me considero primero lectora antes que artista»,
diálogo con la artista Marilá Dardot
- 113 «Yo hablo básicamente sobre la pérdida y el dolor»,
diálogo con la artista Teresa Margolles
- 121 «Pretendo generar una reflexión sobre el significado de los juguetes en nuestra sociedad», diálogo con el artista Darwin Guerrero
- 126 **COLOQUIO CON LA CULTURA Y LAS ARTES**
- 129 «La función de la literatura y del arte es la oposición ante el poder»,
entrevista con Francisco Proaño Arandi
- 134 **Tramas de lo urbano / Antropología y Cultura**
Violencias que anteceden a la violencia,
Gabriela Eljuri Jaramillo
- 138 **Historia social de las palabras / Lengua y Cultura**
La truculenta historia del «Trucutú»,
Oswaldo Encalada Vásquez
- 142 **Los días pasados / Capítulos secretos de la cultura cuencana**
Un eslabón generacional, Marco Tello
- 146 **Letras breves / Notas sobre literatura ecuatoriana**
Sara Vanégas y el público juvenil,
Franklin Ordóñez Luna
- 150 **Dominio nómada / Escritores invitados**
Octavio Paz: poeta absoluto, Josu Landa
- 157 «La juventud y la poesía están vinculadas»,
diálogo con José Luis Corazón
- 162 **La ventana indiscreta / Cine y Filosofía**
Melodrama y bolero en el cine negro mexicano: una fenomenología de *Distinto amanecer*,
Diego Jadán-Heredia
- 166 **La mirada de los otros / Visitantes extranjeros de Cuenca**
«Cuenca es una verdadera joya que pareciera resguardada por los dioses de los andes a través de los siglos» Adriana González Brun
- 170 «En Cuenca pude ser yo, sin un disfraz»,
Maurizio Medo
- 175 **El libro de mi vida / Lectores y lecturas**
«Nadie puede leer dos veces el mismo libro, porque la segunda vez ya no es el mismo»,
entrevista con María Augusta Vintimilla
- La palabra precisa / Poesía y Microficción**
- 178 Te debía una, Houellebecq, Issa Aguilar Jara
- 181 Desde acá (III), Rosalía Vázquez Moreno
- 184 Círculo vicioso, Diego Mogrovejo Ríos
- 186 Lo indecible, Leonardo López Verdugo
- 188 **COLOQUIO CON LA COMUNIDAD UNVERSITARIA**
- 191 «Producir conocimiento nuevo es urgente para comprender nuestros sistemas naturales y humanos»,
entrevista con Ana Elizabeth Ochoa,
docente-investigadora de la UDA
- 196 **La ciudad de cada día / Arquitectura y Urbanismo**
Repensando los espacios de vinculación entre la sociedad, Diego Proaño
- 200 **Rutas azuayas / Turismo**
El turismo rural y su papel en el desarrollo local,
Magdalena Corral M., Byron Alvarado V., Ronal Chaca Espinoza
- 204 **Aire nuestro / Ambiente y Ecología**
El ruido en la vía Cuenca-Molleturo-Naranjal-sector del Cajas, Julia Martínez, Ismael Vanegas y Emanuel Martínez
- 208 **Puertas al campo / Biología y Agroecología**
La importancia del monitoreo de ecosistemas acuáticos de agua dulce: Objetivo de Desarrollo Sostenible 6 (ODS 6), Edwin Zárate
- 212 **La imagen y las formas / Diseño**
Del ver al mirar: los afiches de la Bienal de Cuenca, Juan Pablo Ortega

220 **Modelos de acción / Administración, Economía, Contabilidad, Marketing y Ciencias de la Computación**

Empresarios en el laberinto: incertidumbre y resiliencia, María José González Calle

222 **Educación, Experiencias y Aprendizaje / Educación e Inclusión**

La diversidad cultural y de género vistas desde la interculturalidad, Ángel Japón Gualán

224 **La mente y sus laberintos / Psicología y Sociedad**

Las intervenciones grupales en Salud Mental, Mario Eduardo Moyano

226 **Redes y vasos comunicantes / Comunicación ¿Avanzamos hacia la inquisición intelectual?,**

Catalina Serrano

236 **El mapa y el territorio / Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador (IERSE)**

Fijación de carbono del arbolado del campus central de la UDA, Emanuel Martínez, Nubia Guzmán, Mayra Jiménez y Danilo Minga

240 **La esfera sensible / Música y Artes escénicas**

La música y el surrealismo, Su Terry

247 **«Para un país es muy importante construir una base literaria, un imaginario y una mitología en común», diálogo con Nuno Crato**

252 **CAMPUS NOSTRUM**

254 **Galería impresa / La captura del instante**
Paz, Paúl Carrión

268 **Estantería / Las publicaciones de la UDA**

Torre UDA. Foto: José Chalco Salgado ▶



PÓRTICO

Francisco Salgado,
Rector de la Universidad del Azuay

En el vasto lienzo de la existencia, el arte emerge como una sublime expresión humana, un puente etéreo que conecta el alma con lo infinito y lo insondable. Es en este reino intangible donde los colores, las formas y las texturas danzan al compás del espíritu, narrando historias que las palabras no pueden contar plenamente. El arte es un espejo que refleja nuestras alegrías y tristezas, nuestros miedos y esperanzas, transformando el caos de la experiencia humana en un orden visible, palpable. Cada pincelada, cada línea trazada, cada arcilla moldeada, cada textura trabajada es un susurro de la eternidad, un recordatorio de que —a pesar de nuestra fugacidad— somos capaces de dejar huellas imborrables en el tejido del tiempo, construyendo puentes entre mundos y almas, entre lo terrenal y lo divino.

En este panorama, la Bienal de Cuenca se erige como un oasis de creatividad que celebra la diversidad y la riqueza del ingenio humano. Es un encuentro sagrado en el que artistas de varios rincones del planeta convergen para compartir su visión, su interpretación única de la realidad, ofreciendo una ventana a universos alternos donde lo posible y lo imposible se entrelazan. La Bienal se convierte en un templo efímero de belleza y reflexión, donde cada obra es un altar a la imaginación, un desafío a nuestra percepción de lo cotidiano. En nuestra Bienal, el arte no solo se admira, sino que se vive, se respira, actuando como catalizador de coloquios, de encuentros, de nuevas comprensiones que trascienden las barreras, uniéndonos en la celebración del mundo y de la vida.

Algunos de estos diálogos —magníficamente suscitados por Cristóbal Zapata— se registran para la memoria en este número 71 de *Coloquio*, con grandes personajes de la plástica contemporánea que coincidieron en este espacio-tiempo de la XVI Bienal de Cuenca y nos regalan una nutrida y preciosa entrega, de colección. Como dijera Borges, «...ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético». Quizá mañana.



Ortiga y Verbena
para purificación y castigo
Ritual, milagro, medicina,
cicatriz

◀ Gary Vera, *Ortiga y verbena para purificación y castigo. Ritual, milagro, medicina, cicatriz*; grafito sobre pared, 2023. Salón del Pueblo

EDITORIAL

Coloquio llega al quinto número de su nueva época colmado de alegría, pues pudimos integrar y dar forma a un contenido vastísimo que amenazaba con escarpase de las manos. Desde que nos embarcamos en su edición, el tema del dossier —la XVI Bienal de Cuenca— fue creciendo como el fuego al calor de los encuentros y reencuentros con los involucrados en el evento: artistas y curadores invitados, funcionarios y directivos de la entidad. No era para menos, a punto de cumplir cuarenta años de su creación, la Bienal celebró su XVI edición con una muestra consistente, donde los aciertos en la selección y museografía superaron claramente cualquier flaqueza o carencia consustancial a una exhibición de estas dimensiones.

La nueva versión de la Bienal cuencana reiteró el papel estelar del evento en el contexto de la cultura ecuatoriana y su relevancia en el concierto del arte latinoamericano; para esta edición de nuestra revista dialogamos con varios de sus protagonistas, algunos de ellos nombres descolantes de la escena artística internacional. El conjunto de quince entrevistas constituye un testimonio invaluable para conocer de primera mano la construcción del evento, la producción de las obras, algunos momentos cruciales en la trayectoria de los artistas, como las directrices de su pensamiento estético y su apreciación histórica y/o sincrónica sobre el certamen. Esperamos que este documento que lo hemos elaborado con la generosa cooperación de la Fundación Municipal Bienal de Cuenca, constituya un aporte para comprender tanto el devenir, como el potencial y el significado cultural de la institución.

Nuestra sección «Coloquio con la cultura y las artes» vuelve a contar con la palabra eminente de nuestros colaboradores habituales: Gabriela Eljuri, Oswaldo Encalada Vásquez, Marco Tello, Franklin Ordóñez, Diego Jadán-Heredia, que se ocupan de la actualidad más candente, o bien, revisitan páginas importantes

E

de nuestra memoria literaria y cultural. Las soterradas violencias sociales que han detonado la explosión de los grupos delincuenciales a escala nacional; los insospechados orígenes y derivas del término «trucutú»; el magisterio de Manuel Muñoz Cueva en las letras locales; la poesía reciente de Sara Vanégas, incluso la provocativa revisión de un título capital del cine de oro mexicano. Y mientras nuestro gran novelista Francisco Proaño dialoga a fondo sobre su obra narrativa con el joven crítico Guillermo Gomezjurado, el ensayista y docente español José Luis Corazón nos habla de su personal acercamiento al orbe poético de César Vallejo. En cambio, el escritor y filósofo Josu Landa nos ofrece un brillante acercamiento al ámbito de Octavio Paz, a punto de cumplirse 110 años de su nacimiento en los próximos días. Vallejo y Paz: dos poetas nucleares en la transformación de la poesía hispanohablante, vistos por dos agudos intérpretes. Asimismo, la crítica María Augusta Vintimilla nos ofrece un lúcido resumen de su travesía lectora. Finalmente, invitamos a la artista paraguaya Adriana González Brun y al poeta peruano Maurizio Medo para que nos cuenten sus recuerdos y sus visiones de la ciudad. Esta vez, la sección dedicada a la creación literaria la consagramos a algunos poetas y escritores emergentes de la ciudad: Issa Aguilar, Rosalía Vázquez, Diego Mogrovejo y Leonardo López.

El «Coloquio con la comunidad universitaria» lo abrimos con una sustanciosa entrevista a Ana Elizabeth Ochoa, docente-investigadora en la Universidad del Azuay, experta en recursos hídricos, y la cerramos dialogando con el matemático y estadístico portugués Nuno Crato, quien nos visitó el pasado septiembre a propósito del Simposio Permanente sobre la Universidad. Entre estos coloquios, nuestros docentes —algunos ya parte de la nómina «titular» de la revista y otros que debutan brillantemente en nuestras páginas— discurren con su proverbial solvencia sobre los distintos dominios académicos de nuestra comunidad universitaria: la ciencia,

la tecnología, el arte y la cultura. Nombrarlos a todos sería un listado demasiado largo, es mejor leer cada uno de sus artículos con la debida atención; sus aportes, en todas las áreas, no tienen desperdicio. En esta sección tenemos dos colaboradores externos que se ocupan del diseño y la música. Son otros dos textos imperdibles en este número de antología.

Como siempre, en la «Estertería» repasamos las publicaciones del último cuatrimestre que reafirman el trabajo incesante de nuestra Casa Editora, y en la «Galería impresa» construimos una hermosa selección bajo la batuta de Paúl Carrión, que nos muestra que la UDA es una escuela secreta de fotógrafos. Se trata de un generoso abanico de imágenes que evocan y transmiten una sensación plena de deleite estético y de paz, hoy por hoy, quizá el bien máspreciado en nuestro país y en muchas otras latitudes del planeta. Esas tomas de la realidad complementan las representaciones visuales construidas por los artistas de la Bienal. Unas y otras están unidas por dos cualidades: su contextura poética y su compromiso inequívoco con el presente y el futuro del mundo.

Agradecemos a quienes han sido parte de esta aventura editorial: profesores, técnicos, funcionarios y directivos de la Universidad del Azuay; de manera especial al rector Francisco Salgado, primer interlocutor y cómplice de esta causa. Nuestra gratitud se extiende, en esta ocasión, a los invitados y al personal de la Bienal de Cuenca, a Carol Ossanden, del Departamento de Comunicación, y, por supuesto, a su director, Hernán Pacurucu, que nos abrió las puertas para ir a conversar y a jugar.

Si una revista es una publicación concebida para revisar la actualidad y ciertos episodios del pasado, después de esta edición no queda duda de que *Coloquio* es más que eso, es un magnífico lugar de encuentro.

DOSSIER:
«QUIZÁ MAÑANA:
XVI BIENAL
DE CUENCA»



CONSULTANDO LOS ASUNTOS DEL MAÑANA (PRESENTACIÓN DOSSIER XVI BIENAL DE CUENCA)

Cristóbal Zapata *

Richmond: *Let us consult upon tomorrow's business.*
SHAKESPEARE, Richard III

A caso la prehistoria de *Quizá mañana*, el título de la XVI Bienal de Cuenca, empieza en Buenos Aires hacia 1974, cuando su actual curador, Ferran Barenblit tiene 6 años y sus padres son obligados por la dictadura militar a dejar la Argentina. Este episodio biográfico es casi idéntico al de su paisana Magdalena Jitrik —una de las artistas que conforman la muestra oficial de esta edición—, quien, por esas mismas fechas, siendo muy pequeña, debió salir a México con su familia para ponerse a buen recaudo. Otros artistas de esta exhibición que eligieron migrar en busca de nuevos horizontes, y quizá mejores condiciones para desarrollar su vida y su trabajo, son el cubano Carlos Garaicoa, el venezolano Alexander Apóstol, la peruana Sandra Gamarra —todos ellos radicados en Madrid—, la ecuatoriana Rosa Jijón —residente en Italia—, la brasileña Marilá Dardot —radicada en Portugal—, el pakistaní Osman Khan —residente en Nueva York—. Estos autoexilios serán decisivos en sus vidas y, por supuesto, en la orientación política y crítica de sus actividades artísticas y culturales. En una curaduría donde la migración es uno de los ejes temáticos centrales, no es casual que estos artistas hayan sido convocados y que una de las obras premiadas por el jurado del certamen sea, precisamente, la instalación de Alexander Apóstol: *Ser latino es estar lejos*, una monumental cartografía simbólica del fenómeno migratorio en nuestro continente.

Estos son los siete ejes temáticos que, *grosso modo*, nos aventuramos a identificar en la muestra oficial: 1) Movilidad humana-exilio (Alexander Apóstol, Carlos Garaicoa, Marilá Dardot, Vincent Meessen); 2) Conflictos-estallidos sociales (Clemencia Echeverri, Arquitectura Forense, Voluspa Jarpa, Rosa Jijón, Teresa Margolles, Gary Vera, Fernando Sánchez Castillo); 3) Historia, identidad y memoria colectiva (Magdalena



Leo Moyano, *Donde empieza y termina una frontera (fragmento)*, videoinstalación, metal y concreto, 2023. Museo de Arte Moderno, Cortesía del artista



Jill Magid, *Flores inútiles*, ramo de flores frescas, jarrón, agua, caja de cartón, 2023. Museo de Arte Moderno

Jitrik, Gabriela Rivadeneira, Leo Moyano, Fredi Casco, Sandra Gamarra, Naufus Ramírez, Osman Khan); 4) el eje cultural-intertextual, es decir, obras que dialogan con diversos referentes o textos culturales (Patricio Palomeque, Gabriela Rivadeneira, Rosa Jijón, Christian Jankowski, Iván Argote, Gary Vera); 5) Ecología y ecosistemas naturales (Marcelo Expósito, Jill Magid, Adelita Husni-Bey, Colectivo Cherani); 6) Infraestructuras y averías del capitalismo contemporáneo (Max de Esteban, Pilvi Takala) y 7) el eje lúdico-interactivo (Teresa Margolles, Amalia Pica, Fernando Sánchez Castillo, Rosa Jijón).

Cuando la Bienal cumplía el primer mes de su inauguración, la noche del 8 de enero de 2024, el país se vio sometido a un ataque combinado por parte de las organizaciones delictivas, con una serie de asesinatos y estallidos de coches bomba en distintos puntos de la geografía nacional, que obligaron al gobierno a declarar al día siguiente el estado de guerra. Esa circunstancia confirió a la XVI edición de la Bienal de Cuenca una actualidad inesperada, convirtió en proféticos algunos de sus argumentos, y dio especial relieve a algunas de las obras expuestas: por ejemplo, la colosal instalación *Cartografías de la sindemia* (otro de los premios-adqui-

D

sición del evento) de la artista chilena Voluspa Jarpa en la Escuela Central, un documento-monumento sobre los estallidos sociales y las represiones violentas que han sacudido a la sociedad chilena en los últimos años; el panel electrónico de Gary Vera que, utilizando tecnología led, yuxtapone textos del escritor quiteño Gustavo Garzón —desaparecido en 1990, víctima de represión del Estado—, o el cerco simbólico contra el extractivismo levantado por el Colectivo Cherani en Michoacán, usando imágenes y ritos ancestrales; y de un modo aún más extrovertido y lúdico, las mesas de ping-pong que Teresa Margolles colocó en el jardín del Museo Municipal de Arte Moderno, elaboradas con concreto —a su vez fabricado con la droga decomisada por la policía antinarcóticos—, o la inquietante instalación audiovisual de la artista colombiana Clemencia Echeverri en la sala Proceso, que nos propone una experiencia inmersiva, emocionalmente compleja, con sus retratos y testimonios de los desmovilizados del conflicto militar en su país, una galería de personajes entrevistados para quienes su conciencia es su campo de batalla. Así, de un modo figurado, diríamos que *Quizá mañana* se cumplió al día siguiente, a juzgar por el paisaje distópico que dibujaba en el papel y, sobre todo, por el conjunto de obras que suscitó anticipándose a los acontecimientos.

«Consultemos sobre los asuntos del mañana», les dice Richmond a sus seguidores cuando se preparan para la batalla en *Ricardo III* de Shakespeare. Esa parece ser la consigna que Ferran Barenblit dio a los artistas invitados.

Por supuesto, un director técnico no puede hacer milagros sin un equipo potente. El grupo convocado combina nombres grandes del arte internacional con otros emblemáticos de sus respectivas escenas y aún apuesta por artistas emergentes que en su casi totalidad estuvieron a la altura de la cita cuencana.

* **Cristóbal Zapata** (Cuenca, 1968). Escritor, curador, editor y gestor cultural. Ha publicado ocho poemarios y dos libros de relatos. Es autor, además, de numerosos ensayos sobre arte y literatura. Ha curado alrededor de setenta exposiciones dedicadas a artistas ecuatorianos y ha editado decenas de libros y catálogos. Entre 2015 y 2019 fue director ejecutivo de la Bienal de Cuenca. Actualmente se desempeña como Profesor Honorario de la Universidad del Azuay donde dirige la revista *Coloquio*.

Una curaduría que no asume riesgos no cumple a cabalidad su papel que es también realizar un trabajo de prospección, sobre todo en el territorio donde actúa.

Si la dirección artística y sus intérpretes supieron captar, con especial sensibilidad, la atmósfera del tiempo, hay que destacar, también, la labor de Hernán Pacurucu, que asumió la dirección ejecutiva de la Bienal con gran entrega, recuperando la conexión con el público y la escena local. Y, por supuesto, reconocer el trabajo del equipo de la Bienal, cuyo compromiso con la misión de la entidad es ya proverbial.

Coloquio, en su vocación dialogante, no podía perder la oportunidad de conversar con varios de los artistas e involucrados en la Bienal, algunos de ellos con una importante historia dentro del evento. Era una gran ocasión para conocer sus trayectorias, los resortes de sus obras, su visión de la ciudad y del certamen mismo.

Estamos convencidos —como lo señalan varios de los entrevistados— de que por su trayectoria, su volumen, su dimensión internacional y la excelencia profesional de sus invitados, a casi cuarenta años de su creación, la Bienal de Cuenca sigue siendo el mayor evento cultural del país y una de las foros artísticos más importantes del continente.

Con excepción del equipo de la Bienal y de los artistas cuencanos —que respondieron a nuestras inquietudes por escrito—, todas las entrevistas fueron realizadas en vivo durante los días previos a la inauguración de la XVI Bienal de Cuenca. Con Teresa Margolles nos citamos dos días después. Fue un honor dialogar con todos ellos. Desde aquí les refrendamos nuestra gratitud.



«HEMOS SUPERADO LAS EXPECTATIVAS»

[DIÁLOGO CON HERNÁN PACURUCU, DIRECTOR EJECUTIVO DE LA BIENAL DE CUENCA]

*Martes 16 de enero de 2024, 15:30,
Casa Bienal de Cuenca*

Hace algunos años que no volvía a la oficina de la Dirección Ejecutiva de la Bienal de Cuenca. La cita con Hernán Pacurucu, su actual director, me permitió visitar el hermoso salón que algún momento fue el dormitorio del gran José Antonio Alvarado, el hombre que dio forma a esta casa, majestuoso escenario de sus fotografías. Hernán nos recibe con su característica cordialidad y nos invita un té. Hay variaciones significativas en el espacio: ha instalado estantes para acoger las publicaciones de la institución y un plasma grande frente a la mesa de trabajo. Se mantienen, aunque en otras paredes, un hermoso cuadro de Sara Roitman y el icónico *Aparador/amparador* del artista uruguayo Ignacio Iturria, premiado en la IV Bienal (1994); mientras lo miro, ingresa alguien del staff y coloca un hermoso ramo de girasoles a los pies de otro cuadro emblemático de la colección: la espléndida talla en madera de Carlos Colombino, galardonada en la primera Bienal de Cuenca. En esta edición, donde las flores han dado qué hablar, la combinación me parece perfecta. Rodeados de belleza conversamos.

D

HERNÁN EN MICRO

Hernán Pacurucu Cárdenas (Cuenca, 1973). Crítico y curador de arte contemporáneo. Licenciado en Artes Visuales, máster en Estudios Latinoamericanos y diplomado superior en Diseño y evaluación de proyectos de investigación por la Universidad de Cuenca; tiene una maestría en Estudios de la Cultura con mención en Arte y Diseño, y un diplomado en Crítica de Arte por la Universidad del Azuay. Es, además, doctorante en Educación Superior en la Universidad Benito Juárez. Ha realizado alrededor de trescientas curadurías dentro y fuera del país, incluidos museos y galerías de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Es comisario de la galería OFF Arte Contemporáneo. Actualmente se desempeña como director ejecutivo de la Bienal de Cuenca.

CO: Hernán, a seis semanas de inaugurada la XVI edición de la Bienal de Cuenca, en tu calidad de director ejecutivo, ¿cuál es tu sentimiento y tu impresión general del conjunto del proyecto, tanto de la muestra oficial, como de las exhibiciones paralelas?

HP: En términos generales y bajo una mirada holística, pero sobre todo más meticulosa y decantada del proyecto *Quizá mañana*, cada vez más siento como una «sincronizada danza» entre el gran conjunto de las obras emplazadas en las diferentes salas de exhibición y el texto curatorial, en una suerte de combinación perfecta de teoría afianzada en el pragmatismo estético de los treinta y cuatro artistas que conforman esta curaduría.

En el caso de las exhibiciones paralelas, la dinámica fue diferente. La convocatoria pública para las muestras paralelas oficiales recibió sesenta y cuatro proyectos, de los cuales dieciséis fueron seleccionados por un jurado, de modo que estas exposiciones no poseen un hilo conductor, ni una tesis curatorial. La intención fue potencializar el arte ecuatoriano, que es uno de nuestros objetivos: visibilizar el arte del país y a sus actores culturales. Creo que este propósito se cumplió a cabalidad gracias a la dotación de cuatro pre-

mios: dos premios residencia Bienal de Saco, un premio residencia Capilla Azul (que se dan por primera vez en nuestra Bienal) y el premio París, que lo trasladamos de la muestra oficial a las paralelas.

CO: Desde que asumiste la dirección hasta la inauguración del evento tuviste poco tiempo para actuar, ¿cuáles fueron los momentos más críticos de la organización?

HP: La complejidad del reto consistió en acelerar esos dos años que comúnmente tendría un director, en cinco meses, que son con los que contamos para realizar el proyecto. Sin embargo, creo que se lograron y se superaron de buena manera las expectativas; el trabajo está a la vista y, a pesar de que no soy de las personas que se quejan —pues uno es responsable de lo que asume—, puedo decir que la Bienal se convirtió en mi deporte extremo. El verdadero conflicto fue entender las dinámicas y los tiempos que maneja el sector público para realizar los trámites, que en los momentos más intensos hicieron que tambalee, incluso, el evento de inauguración y la llegada de los artistas invitados. Pero gracias al equipo maravilloso con el que contamos pudimos saltar los muchísimos obstáculos propios de un evento de tanta envergadura.

CO: Cómo evalúas la participación de la empresa privada, de las embajadas acreditadas en el país y de las instituciones públicas. ¿Consideras que falta mayor conocimiento y complicidad en el evento o estás satisfecho con el apoyo recibido?

HP: Como siempre —y tú como exdirector debes saberlo—, el apoyo de la empresa pública y privada es vital para la consolidación del programa de la Bienal. Nuestra administración, con base en un plan de gestión logró que el 33 % del presupuesto destinado al proyecto sea de la empresa privada, además de contar con el apoyo de las embajadas y consulados. Sin embargo, tenemos que decir que debemos promocionar mucho más el evento Bienal como tal, ya no solo entre especialistas del área (artistas, críticos, curadores, marchantes, gale-



Voluspa Jarpa, *Cartografías de la sindemia* (fragmento), instalación multimedia, 2023. Escuela Central



Voluspa Jarpa, *Cartografías de la sindemia* (detalle). Escuela Central

D

ristas, etcétera), sino a nivel del público en general, eso daría mayor confianza a que la empresa privada apueste por el que constituye el evento cultural más importante del país.

CO: También me inquieta el papel de la prensa. Aunque la prensa nacional (sobre todo impresa) vive su propia crisis, siento que ha faltado mayor presencia en medios de comunicación. ¿Lo percibes así? ¿Sientes cierta indiferencia de la prensa ante el evento? O crees que les ha faltado a ustedes involucrarla más

HP: De acuerdo, la prensa está en crisis, y no solo se muestra en su cara más débil, la de su total ausencia, sino en la peor, la de la liviandad de sus contenidos; al no tener agentes especializados, los reportajes se vuelven mera crónica, mientras los contenidos son llenados con chatarra informática (no en todos los casos, por supuesto). El problema, como sabemos, surge de las exigencias del *rating* como medidor de deseos; entonces, la farándula o la crónica roja pueden acaparar más interés que la Bienal.

CO: La realización de la Bienal es siempre una tarea compleja, donde el compromiso de la dirección, la curaduría y el personal terminan superando, con esfuerzos, a veces sobrehumanos, las dificultades materiales y presupuestarias. ¿Cuáles crees tú que son las fortalezas y debilidades de la institución? O si prefieres: ¿cuáles son los desafíos que enfrenta la Fundación Bienal para construir una infraestructura institucional más sólida a futuro?

HP: La fortaleza de la Bienal está dada por su valor humano, por el trabajo de un personal que posee más de treinta años de experiencia, sumado a las energías y el ímpetu que pone el equipo contratado. Mientras la economía siempre está en negativo, la creatividad para encontrar soluciones está a la orden del día, haciéndonos entender que en un buen proyecto no todo pasa por el presupuesto.

Por otro lado, estamos convencidos de que el trabajo, no solo de esta administración sino el cúmulo de un excelente trabajo de los anteriores directores, hacen que se vaya sumando un proyecto de 36 años de vida, que ya ha entrado en el imaginario del público, que espera disfrutar de la fiesta de la Bienal, lo que no ha pasado con la mayoría de intentos de bienales en otros países. Por lo tanto, a estas alturas de la jugada, nos queda fortalecer ese entorno, abonando esa biosfera para acrecentar y expandir el proyecto, no solo en tamaño sino en contenido, he ahí el desafío.

CO: Para terminar, cuéntanos ¿cómo estás visualizando la próxima edición de la Bienal y para cuándo la piensas programar?, aunque sea de manera preliminar...

HP: Empiezo por lo último, quiero recuperar la fecha de noviembre, porque es una fecha festiva y la Bienal debe ser una fiesta que, además de crear pensamiento estético, nos sirva como homenaje a la ciudad. Mientras que la actual fecha de diciembre se desdibuja porque la mayoría ya entra en modo navideño.

Yo creo que la próxima Bienal debe crear un hito estético potente que nos permita introducirnos aún más en la escena mundial, por lo que intentaremos agrupar a lo mejor del arte del mundo, tanto a nivel de artistas como de curadores y críticos de arte, algo así como una «bienal de bienales»; una Bienal en donde existan no solo un curador sino varios curadores... pero creo que me estoy adelantando mucho, mejor dejo a la expectativa el gran proyecto que esperamos sea una sorpresa agradable para la ciudad.



«OBSERVAR LA DEVASTACIÓN DEL PANORAMA SOCIAL Y POLÍTICO GLOBAL NOS OBLIGA A PENSAR EN LA URGENCIA DE LA EDUCACIÓN»

[DIÁLOGO CON
JONNATHAN MOSQUERA,
COORDINADOR DEL
PROGRAMA EDUCATIVO
DE LA XVI BIENAL DE
CUENCA]

*Martes 16 de enero de 2024, 17:00,
Casa Bienal de Cuenca*

Considerado por unanimidad como el pintor cuenecano más sobresaliente y prometedor de las últimas promociones, Jonnathan Mosquera también es conocido por su sencillez y su sigilo. Aunque tiene numerosos fans y seguidores en redes sociales, prefiere evadir las multitudes y los torneos egolátricos. Pero cuando se conversa con él, el fantasma del hombre tímido se desvanece. Es claro en sus argumentos y en sus propósitos sin perder su afabilidad y frescura. Lo encontramos en la bella terraza de la Bienal que da por abajo al interior de algunas casas viejas que exhiben, sin pudor, su esqueleto de bahareque, mientras en el horizonte se elevan las siluetas regias de la Clínica Bolívar, el Palacio de Cristal, el Cenáculo y la Catedral, hitos de la ciudad moderna.

D

JONNATHAN EN MICRO

Jonnathan Mosquera Calle (Cuenca, 1991). Artista visual, diseñador gráfico con mención en Multimedia por el Instituto Tecnológico Superior Sudamericano (2013), licenciado en Artes Visuales por la Universidad de Cuenca (2017), máster de investigación en el programa de Antropología Visual de la FLACSO, sede Ecuador (2019-2021). Premios: primer lugar en el Salón de Artes Plásticas «Magdalena Dávalos» (Riobamba, 2018); tercer lugar en el Salón de Julio (Guayaquil, 2018); tercer y segundo lugar en el Salón de Artes Plásticas de Cañar (2016 y 2018). En 2020, obtuvo una primera mención de honor en el Salón de Noviembre (Azogues), y en 2022, una mención de honor en el Salón de Machala.

CO: ¿Bajo qué premisas conceptuales y metodológicas se concibió el programa educativo de esta edición de la Bienal?

JM: El programa educativo denominado «Mañana es hoy», parte del título de la propuesta curatorial *Quizá mañana*, que plantea, al mismo tiempo, una posibilidad y la incertidumbre. Observar la devastación del panorama social y político global que las obras de la XVI Bienal presentan a manera de radiografía, nos obliga a pensar en la urgencia de la educación hoy.

El programa educativo se ha desarrollado desde las premisas conceptuales de las pedagogías en el campo expandido, constructivistas y críticas. Quienes conforman el equipo educativo, integrado en su totalidad por artistas emergentes, gestores culturales y educadores de arte, han dado especial énfasis a las metodologías inclinadas a la performatividad, la reflexión y la acción como componentes esenciales de su tarea.

Parte fundamental del programa es la metodología «Aprender haciendo» que busca establecer conexiones directas entre la educación y el hacer-arte, para así fusionar el arte y la vida por medio de la acción. En este régimen, los públicos no son solo receptores pasivos de información, sino que están activamente involucrados en el proceso de aprendizaje y creación.

Para lograr este objetivo se ha diseñado una serie de dispositivos como los «espacios educativos» en las sedes Pumapungo y Museo Municipal de Arte Moderno, donde todos los públicos pueden crear instalaciones que reúnen diversas sensibilidades desde lo colectivo. Asumiendo, con certeza, el potencial de que «todo ser humano es un artista» —como manifestaba Joseph Beuys—, se han implementado talleres abiertos a los públicos de todos los campos, diseñados con base en los contenidos de las obras presentadas en la muestra oficial, para así cultivar las sensibilidades por medio de la creación.

El componente de la mediación se ha construido desde un sentido crítico, que ha dado lugar a que las llamadas «visitas guiadas» o mediadas sean reemplazadas por «visitas educativas», partiendo de la concepción de que el Museo es un espacio de intercambios y aprendizaje. Con esto, también se apela a la construcción de sentidos desde el diálogo, al aprendizaje bidireccional o encuentros interculturales, y ahora, más que nunca, a pensar el sentido de una Bienal de arte contemporáneo como un espacio para el goce estético, pero también como una plataforma donde abordar las problemáticas globales desde una mirada que aporte a la construcción colectiva de sentidos, a la creación de nuevos imaginarios, o quizá, incluso, de nuevos mundos posibles.

CO: ¿Tienen algún mecanismo para evaluar el trabajo del equipo de mediación?, ¿cómo ves su desempeño hasta la fecha?

JM: La construcción del proyecto educativo se ha dado por medio de una «mesa constituyente» que, al igual que cualquier proyecto de este tipo, busca establecer las bases de una nueva sociedad. El equipo educativo está formado por individuos con diversas habilidades, experiencias y perspectivas; en este sentido, la importancia radica en la suma de sus partes; si bien se piensa como una colectividad, cada individuo desempeña un papel crucial en la construcción de un sistema educativo robusto y equitativo. Para ello se ha creado una «Mesa Constituyente Educativa» como un cuerpo de



Sala de mediación en el Museo de Arte Moderno, febrero de 2024



Ejercicios de mediación con los asistentes al Museo de Arte Moderno

D



Ejercicios de mediación con los asistentes al Museo de Arte Moderno

debate para la consecución y construcción de contenidos y metodologías, así también para la discrepancia, la autocrítica y el autoanálisis en todos los procesos.

CO: ¿Cómo es tu día a día como coordinador pedagógico de la Bienal?

JM: Pertener a una prestigiosa institución con una larga historia, encargada de comandar el encuentro de arte contemporáneo internacional más importante del país y de la región, exige niveles sobresalientes en todos sus aspectos; por ello, el día a día nos demanda una rigurosa articulación con los diferentes departamentos que componen la institución. Para llegar a esos niveles de calidad es indispensable la permanente autocrítica y la constante retroalimentación con el equipo para que los mínimos detalles y los grandes procesos sean cada vez mejores.

D



Mediación con escolares en el Museo de Arte Moderno. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca



Mediación con los asistentes en la Escuela Central. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca

«SOMOS UNA BIENAL LATINOAMERICANA DIFERENTE»

[DIÁLOGO CON
GABRIELA SÁNCHEZ,
COORDINADORA
TÉCNICA DE LA
BIENAL DE CUENCA]

*Martes 16 de enero de 2024, 16:30,
Casa Bienal de Cuenca*

Esta graduada de Diseño en la Universidad del Azuay es hace veinte años una de las piezas claves en el armazón de la Bienal de Cuenca, pues es quien se encarga de procesar y aterrizar las solicitudes de los artistas en permanente diálogo con ellos y en coordinación con la Curaduría y la Dirección Ejecutiva. Incorporada desde muy joven por René Cardoso, a Gabriela Sánchez no le hace falta demasiada teoría ni tecnología, mucho de lo que sabe lo sabe por haberlo hecho, por una rica experiencia en el terreno y una capacidad organizativa casi mágica. A las reuniones de trabajo suele asistir con una libreta de apuntes y un lápiz: anota y borra las instrucciones como una niña aplicada de otra época. En las circunstancias más difíciles mantiene la calma con un estoicismo casi inaudito. El mejor fondo que podíamos elegir para fotografiarla era ese pasillo de la Bienal —a unos pocos metros de su oficina—, donde las escaleras dan al cielo y el hermoso trampantojo de la pared parece replicarlas. Al fin y al cabo, es la principal cómplice de los artificios que dan forma al evento.

GABRIELA EN MICRO

Gabriela Sánchez Racines. Estudió la carrera de Diseño en la Universidad del Azuay. Se inició en la Bienal de Cuenca en el año 2003. Ha realizado varias pasantías: en la XXVI edición de la Bienal de Sao Paulo como asistente del Help Desk (2004), en el Departamento de Museografía y Montaje de la X Bienal de La Habana (2009), y una estancia cultural en Francia en 2009, patrocinada por la embajada francesa. Siguió un curso de posgrado en «Gestión de proyectos en ámbitos públicos» en la Universidad Nacional del Litoral (Argentina). Entre 2010 y 2016 se desempeñó dentro del área técnica de la Bienal de Cuenca, a cargo de la producción y montaje de exposiciones. De 2017 a 2021 fue directora ejecutiva de la Orquesta Sinfónica de Cuenca. En marzo de 2021 regresó a la Fundación Municipal Bienal de Cuenca.

CO: Hace aproximadamente veinte años tú has jugado un papel importante en la realización de la Bienal de Cuenca, pues has tenido a tu cargo la coordinación de la producción de las obras y de la museografía y montaje. ¿Cómo fue tu proceso de aprendizaje en todas estas áreas?

GS: Mi ingreso a la Bienal de Cuenca fue en el año 2003 en la VIII edición. En aquel momento fui asistente de la Coordinación General, luego pasé a ser asistente de la Presidencia en la IX y X edición, dirigidas por el licenciado René Cardoso Segarra, donde pasé mis años más valiosos aprendiendo de mi maestro, pues fue cuando me pude adentrar en la institución y conocer los procesos tanto de la parte técnica como de la administrativa-financiera; gracias a sus gestiones tuve la oportunidad de hacer varias pasantías.

Desde la XI edición de la Bienal de Cuenca me hice cargo del Departamento de Producción y Montaje; hasta el momento llevo cinco ediciones en este espacio.

Cada Bienal ha sido un mundo completamente diferente, pues hemos tenido que adaptarnos al trabajo y estilo de las direcciones ejecutivas, así como de las curadurías. En este campo no hay una sola manera de

construir una Bienal, sin olvidar los retos a los que nos enfrentamos para apoyar a cada artista a materializar sus ideas (muy diversas) y acoplar el montaje de las obras a los espacios expositivos, en su mayoría patrimoniales. A esto se suma el complejo procedimiento de Compras Públicas, que está muy alejado de la realidad de un espacio cultural, cuyo motor principal es la «libre» creación. Empatar todas estas aristas es un trabajo complicado. Es muy difícil planificar todo lo necesario para la recta final de producción y montaje, pero la acumulación de experiencias es lo que nos ha hecho, de alguna manera, transformarnos en una Bienal latinoamericana diferente, que puede responder a las necesidades y requerimientos planteados por los artistas de manera adecuada y oportuna.

CO: Tu trabajo pasa por la interlocución con la Dirección Ejecutiva, la Curaduría, los artistas, los proveedores de bienes, servicios de infraestructura y los asistentes de montaje. ¿Cuál es la parte que más disfrutas?

GS: Definitivamente el trabajo con el equipo de montaje. La complicidad, el compromiso, el compañerismo que debemos generar en esta área es fundamental; sin este valioso equipo que siempre está dispuesto a trabajar más allá de las jornadas regulares y con una calidez para relacionarse con los artistas en los momentos más estresantes, no existiría una práctica colaborativa que hace de la estancia de los artistas una experiencia satisfactoria, meta principal de nuestro Departamento. Ellos y ellas son, realmente, las personas con las que comparto esta gran aventura en cada edición, acumulamos muchas anécdotas, compartimos los problemas y las soluciones, y quedan lindas amistades.

Después viene, por supuesto, el trabajo con los curadores o curadoras. Allí se materializa todo el colectivo de obras participantes, y para ello la comunicación y una comprensión mutua es esencial. En esta fase se determina lo que es y lo que no es posible, y hay un intercambio muy enriquecedor en función de nuestra realidad: presupuestos disponibles, capacidad de producción, distribución de obras en los locales, etcétera.

D

Montaje de la instalación audiovisual *Versión libre*, de Clemencia Echeverri. Sala Proceso. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca

CO: A poco más de dos semanas de inaugurada la XVI edición de la Bienal, ¿cuál es tu sentimiento general del conjunto de la muestra? ¿Estás satisfecha con el trabajo realizado? ¿Cuáles son los mayores desafíos para sostener la muestra operativa durante los tres meses que dura la exhibición?

GS: Siempre quedaré satisfecha por toda la experiencia vivida con artistas, curadores, el equipo humano de montaje, proveedores, etcétera, ya que luego de todo el trabajo cumplido, viene la alegría de ver al público disfrutando de las exposiciones.

En cuanto al mantenimiento, los primeros días luego de la inauguración son muy importantes, ya que muchas obras de creación reciente necesitan calibración y ajustes que solo se visualizan en su funcionamiento regular. Mantener las exposiciones funcionando

al 100 % y con una limpieza museográfica es un trabajo de todos los días gracias al equipo que realiza esta operación con sumo cuidado y acorde a lo que la Bienal necesita.

CO: ¿Cuáles son las obras de esta edición que demandaron mayor esfuerzo en su producción o montaje?

GS: Desde la obra que parecería más sencilla hasta la más compleja demandan mucho tiempo para su concreción. La suma de todas ellas hace de la producción y montaje un gran rompecabezas que se convierte muchas veces en una enorme bola de nieve. Esto lo superamos en equipo, con el personal de montaje, eléctricos, personal de intervenciones arquitectónicas, carpintería, metalmecánica, compras, entre otros, cada quien aporta su profesionalismo para que todo llegue a buen fin.



«ES IMPRESCINDIBLE CREAR EL RELATO DEL ARTE ECUATORIANO»

[DIÁLOGO CON
FERRAN BARENBLIT,
CURADOR DE LA XVI
BIENAL DE CUENCA]

*Jueves 30 de noviembre de 2023, 16:30,
Casa Bienal de Cuenca*

Conocí a Ferran Barenblit en una charla que ofreció semanas antes de la apertura de la Bienal de Cuenca, en la misma sede del evento. Coincidimos en un bar de San Sebastián en una noche traficada y ruidosa: el Museo Municipal de Arte Moderno inauguraba una exhibición multitudinaria, y junto a la iglesia, un grupo de bailoterapia se ejercitaba al compás estridente del reguetón. Sin embargo, Ferran lucía sereno. No mostraba molestia ni incomodidad. Apenas se lo conoce no es difícil percatarse de que es un hombre sobrio en todas las acepciones; un profesional del arte forjado a pulso en Barcelona, con un importante recorrido y reconocimiento internacional. En los días críticos del montaje, Ferran tiene la generosidad de concederme una hora de su tiempo para que conversemos. Y, sorprendentemente, vuelve a lucir relajado y hasta feliz. *Quizá mañana*, el título que ha elegido para nombrar y pensar la XVI Bienal de Cuenca, se parece mucho a su autor: combina con inteligencia y rigor una dosis pareja de escepticismo y optimismo; abre el horizonte de lo posible, a pesar de que las tinieblas parecen cernirse sobre el planeta. No en vano, el diálogo tiene lugar en la terraza de la Bienal, donde el sol entra como en su casa.

FERRAN EN MICRO

Ferran Barenblit (Buenos Aires, 1968). Curador de exposiciones y director de museos. Entre 1994 y 1996 fue asistente curatorial en el New Museum de Nueva York, donde trabajó con su directora, Marcia Tucker. Ha dirigido el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona (2003-2008), el Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid (CA2M), y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) entre 2015 y 2021. De 2021 a 2023 fue profesor visitante de la Universidad de Michigan, y de 2022 a 2023, curador de la XVI Bienal de Cuenca. Reside en Barcelona.

CO: Ferran, en tu texto curatorial para esta edición de la Bienal, haces una suerte de diagnóstico muy objetivo y, consecuentemente, poco optimista, del estado actual del mundo, cuyo deterioro material y moral a escala planetaria parece no tener límite ni fin. Sin embargo, es allí, en medio del desastre y la incertidumbre —dices tú—, cuando «el arte emerge como una herramienta imprescindible, al reforzar subjetividades, desatar pasiones y remover componentes institucionales y emocionales». Ante la desconfianza que nos inspira el rumbo de las cosas, ¿es el arte una de las pocas anclas ciertas para aferrarnos al mundo y tratar de entenderlo o, incluso, superarlo?

FB: Sí, estoy de acuerdo contigo por varios motivos. El primero es que es a través del arte conocemos el mundo, sobre todo el pasado. Lo que yo sé del pasado, lo que sé de la historia es porque me ha contado el artista, porque he visto la obra de teatro, porque he leído la novela, porque he visto una película o porque he visto una pintura. Lo que sé de la Revolución burguesa en París, lo sé por el cuadro de Delacroix, lo que sé de la rendición de Breda, lo sé por Velázquez, y esas son las imágenes que quedan. Esto, generalmente, no lo sabemos por fuentes primarias de la historia sino a través del arte. Uno de los artistas incluidos en esta muestra, Fernando Sánchez Castillo, dice: «el artista es más poderoso que el Estado», y tiene bastante razón, porque el artista es

quien construye el relato de la historia. ¿Tú has visto esta película argentina *1985*? Lo verdaderamente importante en la película no se ve, se oye cómo una persona le cuenta a otra. Cuando el presidente de la República recibe al juez no oímos lo que le dice, porque las puertas se cierran, lo que oímos es lo que el juez le cuenta a su mujer al día siguiente; cuando los jueces se retiran a deliberar no oímos lo que deliberan, lo sabemos porque un niño de 13 años le explica a su padre lo que vio, ni siquiera lo que escuchó. Ahí la importancia del relato en todo esto. ¿Qué puede hacer el arte por todo esto? Creo que puede pensar en cómo multiplicar todas esas narrativas, esperando que sirvan para algo.

CO: Qué te atrajo especialmente para hacerte cargo de la curaduría de la XVI Bienal de Cuenca. ¿La trayectoria del evento, la ciudad, el país?

FB: Diría que tengo una historia de amor con esta Bienal. Tuve la suerte de estar acá como jurado en la 12 Bienal, que ya tenía un título premonitorio *Ir para volver*. Yo no soy bienalista, yo vengo de los museos, dirigí por veinte años continuos varios museos, algunos pequeños, otras grandes como el MACBA. Cuando dejé el MACBA tenía claro que no quería volver a trabajar con museos. Había dos cosas que tenía pendientes: la docencia (he estado vinculado estos dos últimos años a la Universidad de Michigan), y la otra era una bienal, como apuesta personal. La Bienal de Cuenca me interesaba especialmente. Ya había visto lo importante que es para la ciudad, el país y el continente.

El encargo original de Katya [Cazar] fue muy claro: hacer una Bienal poderosa políticamente, trabajar con artistas con los que ya había trabajado anteriormente (no todos lo son, pero muchos sí), y que sea una muestra contenida, no muy grande, alrededor de treinta artistas.

CO: Ahora que lo dices, el título *Quizá mañana siempre me recordó a Ir para volver*

D

FB: Sí, quizá inconscientemente hubo una conexión. El título se le debo a una amiga doctoranda de la Universidad de Michigan, María Ferreiro. Habíamos ido en auto a Detroit con Teresa Margolles; íbamos cinco en el auto y yo dije: «Necesito un título para la Bienal de Cuenca». Yo no soy muy bueno titulando, casi todo lo que he curado lo he titulado con una sola palabra. La primera exposición que hice se llamaba *Ironía*. Entonces pensé que para mí una palabra muy poderosa es «quizá», porque tiene que ver mucho con el arte: quizá sea una cosa o la otra, quién sabe qué quiere decir y todo lo que queda perdido en la traducción, y allí, muy rápidamente dije: «quizá mañana». Y cuando llegamos a un restaurante mexicano en Detroit, Teresa hablaba con el dueño de un bar y este le contaba un poco de su vida, que tenía algunos objetivos que todavía no había cumplido, y dijo «quizá mañana». Entonces decidimos que ese era el título.

CO: ¿Cuáles fueron los criterios nucleares que guiaron la selección de los artistas?

FB: Por un lado había esta parte autobiográfica, de artistas con los que ya tenía una relación de trabajo, que lo redirigieron hacia acá, con una diversidad de orígenes, sobre todo de Latinoamérica, más allá de las grandes capitales culturales: Ciudad de México, Sao Paulo o Buenos Aires. En especial, me interesaba el poder cuestionador, la capacidad de enlace emocional con la audiencia. Creo que todos los seleccionados son artistas que enlazan extraordinariamente bien con la audiencia: manejan ideas poderosas que expresan de manera muy rotunda.

CO: Las obras, en su mayoría, han sido realizadas expresamente para la Bienal de Cuenca

FB: Sí, en su mayoría. Hay pocas obras que han viajado. La mayor parte es producción local; lo que es bueno, además, porque ese dinero se queda en la ciudad. Y, sobre todo, porque es la oportunidad de hacer cosas que antes no existían. Hacer una pieza nueva posiciona

al artista, a la Bienal y a la ciudad misma. Pues las obras que pueden viajar después irán siempre con el sello de Cuenca.

Pero lo fundamental es que las obras seleccionadas van a hablar de un modo contundente, van a ser una oportunidad de reflexión en un momento político como el que estamos viviendo, cuando nos acechan muchos peligros. Lo más importante que tenemos es la democracia, y hay que defenderla cada minuto. El arte no va a curarnos, no va a curar a los enfermos ni va a acabar con el hambre en el mundo, pero sí nos da un lugar para expresarnos, y quizá nos ayude a encontrar soluciones, quizá mañana.

CO: En todo caso, has construido una muestra con un gran voltaje crítico, político, una muestra muy fuerte

FB: Absolutamente. Con lo cual no estoy descubriendo nada nuevo, eso lo ha hecho el arte en los últimos dos mil años como mínimo. El arte habla del yo y habla del nosotros, y cuando habla del nosotros habla de lo político. Si tú vas a cualquier museo occidental, lo que ves, sobre todo, son reflexiones políticas sobre la sociedad; batallas, por ejemplo. Aquí, en esta muestra, hay muchas escenas de guerra. Creo que esta es una Bienal que mira directamente a la cara del conflicto. Es una Bienal que no quiere pasar por alto aquellos temas que coincidiríamos que son problemáticos: las migraciones, el narcotráfico, el fracaso del Estado-nación para responder el problema de los ciudadanos; una economía cada vez más abstracta, en la cual parece como si cada región del planeta tuviera una función de la que no puede escapar; la representación del pasado como una forma de repensar el presente; los procesos que ponen en duda determinadas normalidades —heredadas del colonialismo—, con las que vivimos, la imaginación de las personas para revertir esas situaciones, la capacidad de los pueblos de poner en marcha procesos participativos que tengan resultados positivos para el conjunto de la sociedad. La lista de los temas es larguísima y ninguno de ellos te deja indiferente.



CO: Ahora que has podido mirar y conocer la escena nacional, ¿cuál es tu impresión general del arte ecuatoriano contemporáneo?

FB: Me cuesta dar una opinión, y quizá eso ya es un síntoma. Me parece que es una escena difícil de explicar con pocas palabras. Claro que en toda escena ocurre eso, pero aquí un poquito más. Si me preguntas cuáles son los rasgos diferenciales del arte ecuatoriano, si me ayudas, quizá los podríamos encontrar. Por decirlo muy rápido —y si esto no me condena a un pelotón de fusilamiento—, una pervivencia de lo pictórico quizá superior a la de otros contextos; una insistente voluntad de repasar algunas situaciones traumáticas del país, en esta Bienal eso se ve en la propuesta de Gabriela Rivadeneira o en Leo Moyano, por ejemplo. Diría que el arte ecuatoriano está más bien marcado por unas condiciones de trabajo precarias y escenas locales cada una con su idiosincrasia: no cuesta mucho identificar al artista de Guayaquil, al de Quito o al de Cuenca. Después, algunos temas vinculados directamente a las condiciones de trabajo, a la precariedad institucional, a un mercado frágil. Como visitante extranjero, dicho con humildad, creo que es importante que alguna institución entienda que es imprescindible crear el relato del arte ecuatoriano. No sé si eso se está haciendo. Veo también que dentro de determinadas redes de contacto hay buenas complicidades; por otro lado, me parece que, a falta de otras instituciones, las escuelas de arte coadyuvan, a su modo, en la construcción de esa institucionalidad, al menos en Guayaquil y Quito me parece que cumplen esa función. Por último —y esto pasa también en otras latitudes—, siento una cierta incompreensión de la población hacia lo que hacen los artistas. Hay lugares donde miman mucho a sus artistas, no estoy seguro de que eso pase acá.

CO: Creo que has hecho señalamientos muy sugerentes, hay uno que me interesa especialmente, tú detectas la necesidad de construir un relato del arte ecuatoriano. ¿Se trata de levantar actas, desarrollar procesos de investigación, construir una bibliografía, una memoria del arte ecuatoriano?

FB: Sí, un poco todo eso. Posiblemente tiene que ver con mi ignorancia sobre ciertos aspectos del arte local, pero tengo dudas de si existen esos referentes historiográficos, no hablo de listados, sino de verdaderos referentes. ¿Ha habido alguna vez una gran exposición de arte ecuatoriano que pueda mostrar la riqueza y las complejidades del arte? Además, gran parte de sus artistas con éxito se han ido al extranjero, otro motivo para intentar crear esos relatos desde otros lugares. O sea, no se trata solamente del arte ecuatoriano, sino cómo vemos el mundo y el arte contemporáneo global a través del arte ecuatoriano. Yo soy persona de museos, y para explicar el arte de Barcelona necesito muchos extranjeros, si no, no puedo hacerlo. Todo esto lo digo con extremo cuidado.

CO: Un año después de estar al frente de la comisaría de la Bienal, y en estrecho contacto con la institución y sus autoridades, te habrás percatado de que la Bienal de Cuenca, a pesar de contar con un equipo humano comprometido, de tener una historia y un prestigio internacional, se desenvuelve en condiciones precarias, sobre todo por las limitaciones del presupuesto. ¿Cómo crees que se podría superar esta situación?

FB: Con una buena comprensión por parte de la administración pública. Yo creo que todos los directores habéis sabido construir aquí una historia muy poderosa. Ayer me decía Apóstol que esta es la segunda Bienal de Latinoamérica, después de Sao Paulo, una vez que la Bienal de La Habana va a tener que reposicionarse. Hay que esperar participación de otros sectores de la sociedad, que sean capaces de mirar la historia de las quince bienales que es brillante, que miren esta XVI, y que confíen. Miremos todo lo bueno que tiene esta Bienal: primero, fue fundada por una mujer artista, ese hecho ya la pone en unas condiciones extraordinarias. No es una Bienal creada por un alcalde, es un evento creado por una artista que genera complicidades para hacerlo. Aunque su origen está ligado a la pintura, va creciendo hasta haber llegado a la edición XVI, lo que la pone entre las experimentadas del planeta. Es una Bienal ambiciosa. Basta ver el mapa del mundo a la entrada del edificio de la sede donde aparece Cuenca. Por lo demás, es un



La Catedral vista desde la terraza de la Bienal, noviembre de 2023

evento esperado por la ciudad, la gente tiene expectativas, eso es muy bueno. Y otra percepción que la vengo diciendo hace mucho tiempo, para mí, la Bienal de Cuenca cumple la función de un Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Lo tiene todo, tiene una historia muy poderosa, una existencia jurídica (es una Fundación, no es una idea, no es un proyecto), una sede que es maravillosa, bellísima, en el centro de la ciudad, tiene un equipo propio y, probablemente, es el principal mecanismo legitimador del arte en el país, los artistas han de estar en la Bienal, es el principal punto de entrada y salida de artistas para el resto del mundo en Ecuador, la mayoría de artistas que vienen ahora y que han venido antes no creo que vengán con mucha frecuencia al país, y por si fuera poco, construye una colección, le falta nada para ser un Museo Nacional.

CO: ¿Cuáles crees que son los desafíos que enfrenta la entidad para sostenerse y crecer en el futuro?

FB: Te voy a decir mi «receta» con todas las reservas del caso. Creo que el principal patrimonio de la institución no es económico, no es financiero, es jurídico. Tú necesitas una autonomía de gestión que sea mayor, que se adapte a las expectativas. O sea, si tú quieres una Bienal poderosa necesitas herramientas jurídicas que te permitan resolver con celeridad los asuntos cotidianos

de la producción, por ejemplo; tú sabes de qué hablo porque dirigiste la institución. Luego, consolidar la colaboración público-privada, la Bienal tiene muchas formas para hacerlo. Tres: trabajo a largo plazo. Me parece que en el país, los directores de las instituciones culturales cambian demasiado rápido. Esta es una institución extraordinaria, estar aquí, en esta terraza, dirigiendo la Bienal, es un lujo increíble. Y se puede ir más allá, hacia una consolidación institucional, hacia la creación de una Bienal expandida, que no ocurra solo cada dos años, que es lo que creo Hernán está intentando, y que sea un motivo de orgullo ciudadano para Cuenca y el país.

Hay una parte de la cultura que pasa por la métrica neoliberal y el impacto económico de la industria cultural, todo eso me satura. Me parece que la cultura hay que apoyarla porque sí; sin embargo, la Bienal puede ser un activo, cada dólar que inviertes en la Bienal, lo inviertes de manera generosa en el país. Sería importante conocer los números que la Bienal dinamiza en términos de economía interna, turismo, etcétera. ¿Tú sabrías en dónde está Kassel si no hubiera La Documenta? Hay intangibles que te aporta la cultura. Mira, en Barcelona yo no voy mucho a la ópera, pero me parece importante que exista porque es parte del prestigio de la ciudad, porque forma parte de mis oportunidades. La Bienal revierte, incluso, sobre aquellos que no la visitan.

«SER CURADOR ES VER ARTE, TRATAR DE ENTENDERLO Y SABER COMPARTIRLO»

[DIÁLOGO CON
DAN CAMERON,
JURADO DE LA
XVI BIENAL DE CUENCA]

*Sábado 9 de diciembre de 2023, 11:30,
Museo Municipal de Arte Moderno*

Conocí a Dan Cameron en octubre de 1999, cuando se desempeñaba como *senior curator* del New Museum en Nueva York. Fue una entrevista breve pero muy cordial dentro del programa de visitas culturales al que me había invitado la agencia estatal norteamericana a través de su embajada en Ecuador. Era un recuerdo presente. En 2015, cuando tuve a mi cargo la dirección de la Bienal de Cuenca, invitamos a Dan a ser el curador de la XIII edición. Fue una empresa intensa, hermosa, y por momentos compleja, que compartimos cerca de dos años. En diciembre pasado, con motivo de la XVI edición, volvió a la Bienal en calidad de jurado del certamen. Nos citamos la mañana siguiente de la inauguración del evento. La conversación tuvo lugar en el interior del Museo Municipal de Arte Moderno, alrededor de la hoguera. Durante una hora repasamos, a grandes trazos, su trayecto curatorial, su relación con la Bienal cuencana, su experiencia como secretario del poeta John Ashbery, sus proyectos actuales, su comprensión de la comisaría artística. Mientras habla con su característica sencillez, su buen humor y su acentuado pero nítido español, improviso con mi iPhone unos primeros planos de mi entrevistado, pues algún contra-

tiempo le impidió llegar a nuestro fotógrafo. El resultado está por debajo de un personaje que requiere un retratista de primera clase. Me consuelo pensando ¿quién no conoce a esta leyenda viva de la curaduría mundial?

DAN EN MICRO

Dan Cameron (Nueva York, 1956). Curador, escritor de arte y educador independiente radicado en Nueva York. Estudió Filosofía en Bennington College. Fue comisario senior del New Museum en Nueva York (1995-2006), director artístico de la VIII Bienal de Estambul (2003), co-comisario de la 5ª Bienal de Taipei (2006-2007), director de artes visuales del Contemporary Arts Center en New Orleans (2007-2010), comisario jefe del Orange County Museum of Art en California (OCMA, 2011 y 2015), curador de la XIII Bienal de Cuenca (2016) y jurado de la misma en la XVI edición (2023). Además, ha sido fundador y comisario jefe de la Bienal Prospect de New Orleans (2008-2009) y curador de la California-Pacific Triennial (2013). Actualmente, junto al curador Ramón Castillo, dirige el proyecto «Capilla Azul», plataforma curatorial con énfasis en el intercambio y colaboración en los campos de la artesanía y el arte contemporáneo en Chiloé.

CO: Dan, vuelves a Cuenca y a la Bienal después de siete años. ¿Cómo encuentras la ciudad y el evento?

DC: La ciudad la veo mucho más limpia y bella. Siento también que hay más gente, las calles están más pobladas. En general, Cuenca está mejor. La Bienal, a pesar del poco tiempo que han tenido para montarla, con todos los cambios en la Dirección, ha salido muy bien. Creo que ha habido una comunicación bastante fluida entre Hernán Pacurucu y Ferran Barenblit. Un punto clave para mí es que Ferran tiene una relación muy especial con los artistas con los que trabaja, es un curador muy querido y respetado. En esta Bienal se nota que los artistas han trabajado duro, artistas muy conocidos en el mundo que han hecho un gran sacrificio de tiempo y energía para realizar el tema *Quizá mañana*.

CO: ¿Cómo te has sentido siendo parte de este jurado de premiación de la Bienal de Cuenca? Entiendo que hubo más convergencias que divergencias, que el diálogo fue fluido y los acuerdos no fueron complicados

DC: El diálogo fue muy fluido. Ha sido una de las experiencias más positivas que he tenido como jurado. Había cinco puntos de vista muy particulares. Lo hicimos todo juntos, visitamos las obras, dialogamos con los artistas cuando se encontraban allí. En algunos casos fuimos dos o tres veces al mismo lugar porque algunas obras se seguían elaborando hasta ayer. En los recorridos y en los almuerzos hay un diálogo que refuerza el nivel de comunicación entre los miembros del jurado. Creo que esa comunicación ayudó mucho cuando ayer nos sentamos a decidir los premios. Al final todas las decisiones fueron unánimes, no hubo ningún conflicto, lo cual es muy raro. Todos estábamos felices con las decisiones y con el diálogo que fue muy rico, inteligente y respetuoso.

CO: Ahora, si te parece, quisiera que viajemos un poco a tu pasado. ¿En qué momento de tu vida empiezas a involucrarte en el ámbito curatorial?, ¿en qué circunstancias ocurre esa deriva al mundo de la comisaría artística?

DC: Cuando estaba en la Universidad. En ese momento, yo no sabía qué era un curador, pero me gustaba mucho el arte contemporáneo. Estudiaba Historia del Arte y cuando visitaba una exposición miraba la obra y luego el espacio. Yo estaba en Bennington College, aquí hice mi licenciatura, y la galería no tenía presupuesto para exposiciones durante varios meses. Entonces, pedía las llaves del lugar a la secretaria del Departamento, entraba y me sentaba en los cubos blancos que había allí y empezaba a soñar. Yo estaba informado de varios curadores famosos de mi país como Henry Geldzahler o Marcia Tucker —que luego fue mi jefa en el New Museum— y admiraba mucho su trabajo. Pero, realmente, tomé la decisión de trabajar en ese campo cuando llegué a Nueva York. De allí, mi transición fue muy rápida, empecé a buscar lugares para montar exposiciones. En mi último año de estudios hice exhibiciones en varios sitios sin llamarme «curator».

D

Llegué a Nueva York en octubre del 79 y en noviembre del 81 empecé a trabajar en el New Museum preparando mi primera muestra allí que fue un escándalo, porque fue una exposición sobre la identidad sexual en el arte, básicamente las identidades gay y lesbiana. A principios de los ochenta ese tema no era muy bien recibido. Como yo soy de pueblo, al llegar a NY me di cuenta de que muchos artistas y gente del arte eran gay, yo también, claro. Pero no entendía por qué todos querían ocultar su identidad, sobre todo, los artistas. La mayoría de ellos lo mostraban en su obra; pero la muestra resultó escandalosa. Estaba gente mayor a mí que había trabajado en el mundo gay, que no entendía por qué a un chico tan joven, que nadie conocía, le habían dado la responsabilidad de hacer esa exposición. De modo que entre el 82 y el 85 no hice ninguna exhibición en Nueva York, ese debut arruinó mi reputación. Aunque no me importaba tanto porque me habían gustado los resultados, entre el 84 y 85 empecé a visitar Europa, y especialmente España. Allí escribí un extenso artículo con muchas ilustraciones sobre la nueva generación de artistas españoles que se publicó en *Art in America* a principios del 85. Entonces recibí la llamada de María de Corral, de la Fundación La Caixa, a quien le había interesado el texto y me invitó a que hiciera una exhibición. Yo vivía entonces en el East Village, que era la escena dominante a principios de los ochenta, llena de galerías jóvenes y pequeñas, dirigidas por artistas. En los primeros años, el neoexpresionismo y el grafiti dominaban el arte, pero en el 84 cambió el juego y artistas más conceptuales como Sherrie Levine, Barbara Kruger, Jeff Koons, Haim Steinbach o Peter Halley, conformaban, para mí, una alternativa al expresionismo. Entonces propuse a María hacer una exposición sobre esa transición. Así, en noviembre del 85 abrimos en La Caixa de Barcelona, la exposición *El arte y su doble*. Eso fue un hit internacional. Era la primera vez, por ejemplo, que Jeff Koons exponía en un museo europeo. Desde entonces tuve muchas invitaciones para trabajar en Europa: en la Bienal de Venecia, en el 88, me encargaron el montaje del «Aperto» [una sección concebida para explorar el arte emergente] en el Arsenale. Eran alrededor de ochenta y ocho instalaciones a mi cargo. Fue fantástico. A partir de esa experiencia empecé a pensar en la posibilidad

de un arte global. Luego, en Malmö, en Suecia, hice la exposición *¿Qué es al arte contemporáneo?*, donde me concentré en dos figuras históricas: Meret Oppenheim y Bill Traylor, un artista afroamericano, exesclavo, que empezó a hacer arte en Birmingham, cuando tenía 70 años, y que ahora es un clásico. Quería construir una historia alternativa, una historia paralela a la del canon artístico. En el 95 presenté *Cocido y crudo* en el Reina Sofía, como una respuesta a la exhibición *Magiciens de la Terre* que presentó Hubert Martin en París, en el 89, una exposición que me pareció demasiado colonialista en su visión de los artistas no europeos. Allí invité a varios artistas latinoamericanos: Doris Salcedo, Rosângela Rennó, Kcho, Eugenio Dittborn, Juan Dávila, y otros más de distintas partes del mundo. Pero resulta que fue otro fracaso, otro escándalo en mi carrera. La respuesta de los críticos españoles fue salvaje. Como extranjero, no entendí que en ese momento España estaba en transición política y que había muchos intereses en juego.

Cuando volví a Nueva York, el New Museum estaba buscando un director artístico y allí me quedé como curador en jefe durante once años. Hice alrededor de setenta exposiciones, incluida una muestra de Doris Salcedo, otra de José Antonio Hernández-Díez, una gran exposición de Cildo Meireles que recorrió todo Brasil. Esa fue mi trayectoria hasta que ocurrió el huracán Katrina, que golpeó al estado de Luisiana, y particularmente a New Orleans. En ese momento decidí cambiar mi forma de trabajar: salí del New Museum y creé una organización sin fines de lucro para montar una exposición internacional en New Orleans en su momento más frágil. Entonces fundé la Bienal Prospect de New Orleans en 2008. Antes fui curador de la Bienal de Taipei y de la Bienal de Estambul, y en 2013 de la Trienal de arte del Pacífico en California.

Yo siempre tuve el deseo de trabajar en Sudamérica. Cuando tú me ofreciste la posibilidad de montar algo ambicioso en Cuenca, en la XIII Bienal, estuve súper feliz con esa invitación.



El jurado de la XVI Bienal de Cuenca hace una pausa en un café del Centro Histórico. De izq. a der.: Víctor Hugo Bravo, Virginia Roy, Dan Cameron, Cecilia Suárez y José Luis Corazón. Cortesía: Víctor Hugo Bravo

CO: *Quizá mañana* es un proyecto curatorial muy distinto a *Impermanencia* que comisariaste en la XIII Bienal de Cuenca, ¿cómo miras retrospectivamente lo que fue esa experiencia?

DC: Ese momento estaba muy interesado en exposiciones que ocupen no un sitio sino la ciudad entera, y como Cuenca tiene una arquitectura fantástica yo me sentí como un niño en una tienda de caramelos, eligiendo golosinas: quiero esto, esto, esto [*risas*]. Quería juntar artistas con sitios. Creo que eso fue lo más bello: producir encuentros artístico-arquitectónicos. El asunto de *Impermanencia* fue mucho más abierto, podían aplicar varias situaciones, había como una ambigüedad con respecto al tema. En cambio, el argumento de Ferran es muy concreto, muy específico.

CO: Tú te has caracterizado precisamente por propiciar obras *in situ*. De hecho, varias obras de aquella edición de la Bienal tuvieron esas características, recuerda que incluso eso permitió la participación de la UNASUR gracias a la intercesión de Andrés Duprat. ¿Te reconoces como un cultor del *site-specific art*?

DC: Sí, pero no es solo eso. Me gusta el arte público. Mi inspiración fundamental es montar un argumento frente al público, no solamente para el público del mundo del arte, sino para el público en general, tratando de ofrecerle casi una sorpresa, el encuentro inesperado de una persona que está haciendo su vida cotidiana, se enfrenta con una obra de arte y siente que, de algún modo, todo ha cambiado, que su relación con el lugar se ha transformado. Se trata de una colaboración entre el artista, el curador y el espacio, para mí eso es muy rico. Cuando el artista está entusiasmado con su sitio hace mucho más fácil y divertido mi trabajo; es como provocar una reacción catalítica, donde 1 más 1 es 3, no 2; es decir, algo más de lo que parece.

CO: Pasando a otro terreno, hace tiempo tengo curiosidad por saber en qué momento encontraste a John Ashbery en tu camino, ¿cómo fue tu relación con él?

DC: Cuando yo era estudiante, la Universidad ofreció pasantías de dos o tres meses en distintos campos, y yo tomé una de ellas en la galería Tibor de Nagy en Nueva York. Por entonces, el director de la galería era David Kermani, pareja de John Ashbery. Poco después de estar allí, me propuso trabajar como secretario privado de John. Se trataba de ir a su casa una vez a la semana, un sábado o un domingo. Yo le dije por supuesto. Eso creo que fue a comienzos de 1980. Trabajé dos años para él. Básicamente tenía a mi cargo su correspondencia. Era muy curioso: en su estudio tenía una máquina de escribir eléctrica para su trabajo como crítico de arte; era crítico de la revista *New York*. Y en otra mesa tenía una máquina de escribir antigua, que yo no podía tocar, donde él escribía su poesía en soledad absoluta. Todo eso me gustaba mucho. Bueno, trabajando con John nos hicimos amigos rápidamente, amigos de confianza. Una vez fuimos juntos a ver una exposición de esculturas en homenaje a David Smith en la montaña, cerca de mi pueblo. En ese momento pasé de ser su secretario a su chofer [*risas*]. Después, en un par de ocasiones que invitó a sus alumnos de la Universidad a su casa a un *cocktail*, yo fui el barman. Me puse una camisa blanca con corbata para atender a sus invitados: ¿Tú qué quieres? ¿Vino, champagne? [*risas*]. John, sin querer, me enseñó cómo comportarse como un artista e intelectual, pero también la responsabilidad, el peso social que tiene el intelectual de mantener un equilibrio con estudiantes, artistas, poetas, gente de su vida particular. Fue un ejemplo muy importante para mí. Cuando traté de vivir de mis escritos, John fue mi referencia, mi maestro. Su crítica no tenía nada que ver con su poesía, porque uno puede ser escritor de varias formas, uno puede escribir crítica de arte sin querer ser poeta, como en mi caso. Yo escribo crítica de arte porque estudié Filosofía; quiero decir, estudié Filosofía para poder escribir sobre arte. Si tú puedes escribir en prosa, puedes escribir sobre arte porque sabes argumentar con coherencia, racionalmente.

D

CO: Es decir, Ashbery fue también un modelo ético para ti

DC: Eso. Esa es la frase. John me enseñó cómo presentarse en el mundo. Hasta entonces la distinción entre la vida pública y privada no existía para mí. Mi modelo era Andy Warhol, y Warhol actuaba igual en público o en privado, era un ícono. John no, él guardaba su vida privada.

CO: Si uno tuviera que hacerse una idea de ti a través de tus redes sociales, podría decir que Dan Cameron es un hombre que todos los días sale a ver arte

DC: Eso sí [*risas*].

CO: El arte es tu gran pasión

DC: Una de mis pasiones [*risas*].

CO: ¿Qué planes o proyectos tienes ahora entre manos?

DC: He estado con varios proyectos, pero el que más me apasiona ahora se llama «Capilla Azul», en el sur de Chile, en la isla de Chiloé. Como vengo de un pueblo, en los últimos años me ha preocupado mucho el tema de la desigualdad cultural entre la ciudad y el campo. Cuando era chico tuve que salir del pueblo para ser escritor, para ser curador. Este es un proyecto que hemos desarrollado con Ramón Castillo; se trata de una capilla del siglo XIX que, gracias a un *crowdfunding* que organicé en Nueva York, hemos convertido en una sala de exposiciones con buena iluminación, buena carpintería y control de temperatura. En enero abriremos una exposición con Iván Navarro, que va a trabajar con artistas de allí. Este va a ser nuestro modelo de trabajo para 2024: duplas, artistas chiloenses con un artista chileno reconocido en el mundo. La idea es que conversen entre ellos y desarrollen la exposición juntos. Esos artistas invitados también tienen la obligación de hacer una visita guiada por las escuelas del lugar y ofrecer talleres. Con Ramón dimos un taller de curaduría para chicos de 14, 15 y 16

años que fue absolutamente bello. De los dieciocho muchachos, dos sobresalieron, eran *curators* naturales. Estamos también tratando de ofrecer otras opciones de economía cultural en el lugar, donde las artesanías que se producen han perdido su valor en el mercado.

CO: Hermoso proyecto, sin duda, con muchas aristas

DC: Sí, yo llegué a esta etapa de modo natural, de modo muy orgánico para mí. Siempre he seguido mis instintos como curador; prefiero eso a sobreracionalizar mis actos.

CO: A propósito, para terminar, ¿qué significa para ti «curar»? ¿qué entraña el ejercicio curatorial? Me imagino que muchas veces te lo plantearon y lo pensaste. ¿Qué entiendes por la comisaría de arte? ¿cuáles son tus prioridades cuando te embarcas en un proyecto curatorial?

DC: Buena pregunta [*risas*]. Para mí, ser curador empieza como una pasión por el arte. Mira, en la pandemia, cuando nadie podía salir de casa, yo salía porque la privación de arte fue psicológicamente intolerable para mí. Buscaba cualquier excusa para ir a cualquier lugar donde siguieran exponiendo arte; no a los estudios de los artistas. Allí llegué a la conclusión de que el arte era necesario para sobrevivir. Siempre he pensado que el arte no es un lujo, que no es algo marginal en la vida, pero nunca, hasta la pandemia, había pensado que el arte era necesario para sobrevivir. Ahora estoy completamente convencido de ello. Para mí, ser curador es ver arte, tratar de entenderlo y defenderlo, pero, sobre todo, compartirlo, de manera que las obras que me tocan a mí pueden tocar a los demás. Creo en la capacidad del arte de provocar un impacto profundo en el espectador si dedica tiempo y concentración al encuentro. El arte me ayudó mucho en mi vida y creo que puede hacer lo mismo con otras personas. El arte puede abrir muchas puertas. La ausencia del arte en la vida de las personas es una forma de pobreza espiritual.



«EN VENEZUELA, LAS CORRIENTES GEOMÉTRICAS HAN SIDO UN ACTOR POLÍTICO»

[DIÁLOGO CON EL ARTISTA ALEXANDER APÓSTOL]

*Viernes 1 de diciembre de 2023, 17:00,
Museo Municipal de Arte Moderno*

Alexander Apóstol es uno de los artistas históricos de la Bienal de Cuenca: en la VIII edición (2004) ganó el segundo premio con su video *Residente Pulido. Ranchos* (De la serie *Caracas Suite*); en la XI (2011) fue invitado como jurado de premiación; y ahora, en la XVI versión del certamen obtuvo uno de los tres premios adquisición con su obra *Ser latino es estar lejos*, una potente instalación plástica ejecutada íntegramente en Cuenca, como la mayoría de las obras de las últimas ediciones de la Bienal morlaca. Inspirado en la estructura fragmentaria de *Rayuela* de Cortázar y en el popular juego homónimo infantil, el artista traza un repertorio de formas geométricas sobre doce gigantes ensamblajes de madera que representan las rutas de las múltiples migraciones del continente. Nuestro encuentro ocurre cuando falta una semana para la inauguración del evento y la obra está todavía «en veremos». Aunque luce un poco nervioso por los tiempos y el avance demorado de los trabajos, Apóstol expone con mucha claridad su plan y las direcciones estéticas de su obra. Días antes me había pedido que le sugiera nombres de poetas jóvenes de la ciudad para que cooperen organizando el repertorio de topónimos que acompañan los módulos. La colaboración se concretó y es el primer artista que consigo entrevistar para este especial. Dialogamos plácidamente en el jardín.

ALEXANDER EN MICRO

Alexander Apóstol (Barquisimeto, Venezuela, 1969). Estudió Artes en la Universidad Central de Venezuela. Su trabajo ha sido expuesto en algunos de los sitios más relevantes de Latinoamérica, Norteamérica y Europa, entre ellos: Fundación Proa y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), Museo Rufino Tamayo, MUAC, Fundación Jumex, Instituto Tomie Ohtake, Museo Nacional Reina Sofía Guggenheim Museum, The Aldrich Contemporary Museum, Denver Art Museum, Harvard University, Bronx Museum, Tate Modern, Centre Pompidou, Musée du Quai Branly, en Francia. Ha participado, además, en las bienales de Shanghai (2018), Gwangju (2018), Mercosur (2015), Venecia (2011), Praga (2005), Cuenca (2004 y 2023), Estambul (2003), Sao Paulo (2002), La Habana (1997) y Manifesta 9 (2013), entre otros eventos. Ha sido laureado con las becas y residencias en Smithsonian Artist Research Fellowships (2020), Bellagio Center Creative Arts Fellowship/Rockefeller Foundation (2012), Casa de América/Fundación Carolina (2002). Fue premiado en la VIII y XVI Bienal de Cuenca. Actualmente reside y trabaja en Madrid.

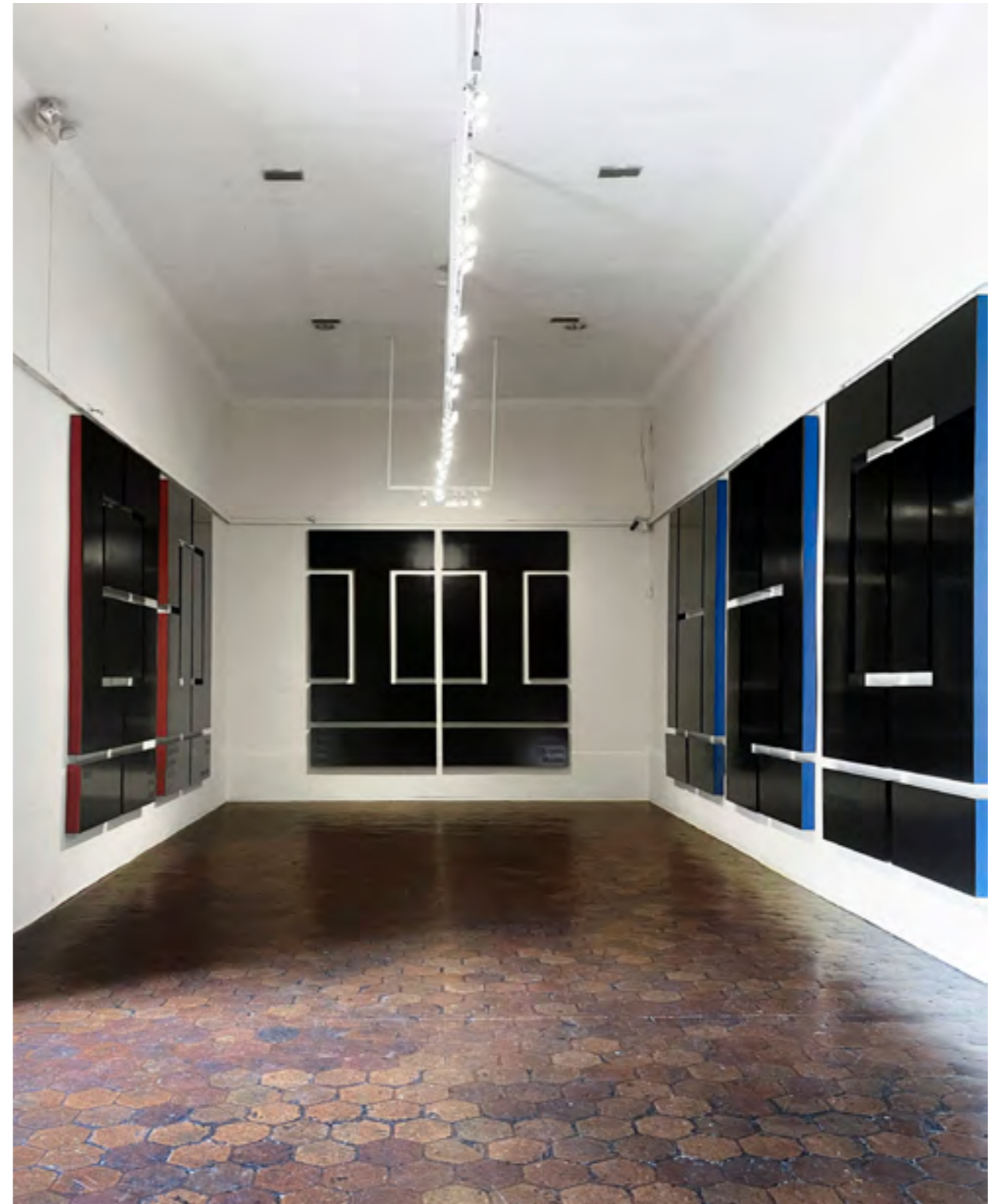
CO: Alexander, el otro día me decías que tu propuesta para esta edición de la Bienal está inspirada en *Rayuela* de Cortázar, y por extensión, en el muy popular juego infantil. ¿Podrías hacernos un resumen de tu obra?

AA: Son doce ensamblajes de madera con pintura automotriz. Cada ensamblaje está conformado por varias partes dentro de las cuales hay nombres de ciudades pequeñas, de ríos, de pequeños puntos que son parte de las rutas migratorias del continente, desde Chile hasta los Estados Unidos, pasando por Centroamérica que es la parte más conflictiva. Son varios puntos, varios pueblos, yo no hablo de ciudades ni de países; son nombres muy sonoros, muy latinoamericanos, muchas voces indígenas. Resulta que hay ciertos migrantes, sobre todo los centroamericanos y los venezolanos que van a México, que no se basan en planos ni en mapas, sino en la tradición oral. Me interesa el migrante que atraviesa el

continente caminando, que hace el camino porque otros familiares o conocidos lo han hecho, y estos le explican cómo hacerlo, y no solamente eso, también le explican la dificultad, los contactos, las redes, dónde dormir, etcétera; entonces, es toda una experiencia oral que atraviesa una geografía. Hay estudios que hablan sobre ello y me apoyo un poco en eso para hacer este proyecto; precisamente por eso me interesaba partir de la experiencia de Cortázar —que simplemente es un punto de partida—, pero a través de toda la oralidad, de todos estos sitios que, de alguna manera, componen una música, termina siendo como una rayuela misma. Lo que hice fue reunirme con el grupo de poetas que me sugiriste, que fue buenísimo: Issa [Aguilar], Agustín [Molina] y Rosalía [Vázquez], con ellos jugamos con los nombres, hicimos una especie de música. Fue un ejercicio súper bonito. Yo venía con el ejercicio hecho, pero quería compartirlo. Y la verdad que aportaron muchísimo.

Los cantos de cada ensamblaje están pintados de rojo y azul, que aluden a la izquierda y a la derecha políticas; si no te mueves, lo ves todo rojo o todo azul; o sea, se funde un poco lo cinético con lo político. Algo parecido pasa con los huecos de cada ensamblaje, si los ves de perfil, ves todo negro, es cuando te desplazas que se revelan las líneas; de modo que terminas descubriendo la obra mientras te estás desplazando. Entonces, podríamos decir que hay un pasaje visual con la obra y un pasaje oral con los textos que conforman este paisaje migratorio. En el proyecto original, los módulos iban a tener una superficie rugosa, que recordara, un poco, el asfalto o la tierra, pero la sala donde se emplazará la obra es muy estrecha y pensé que la rugosidad podría ser desagradable.

Desde los años sesenta hasta hoy se han dado cinco grandes tragedias migratorias en el continente: la cubana, la del Cono Sur, la centroamericana, la colombiana y la venezolana —la más grande en la región, actualmente—, y todas han sido por razones políticas; igual, hay millones de migrantes latinoamericanos que se mueven por situaciones económicas, pero a mí



Alexander Apóstol, *Ser latino es estar lejos* (fragmento), 12 módulos de madera, laca acrílica, 2023. Museo de Arte Moderno

me interesan, particularmente, las migraciones que atraviesan el territorio, por eso no incluí a las del Cono Sur (chilenas, argentinas, uruguayas), porque, en su mayoría, no salieron por Salta o la Patagonia, sino por los aeropuertos.

CO: Esta es la segunda vez que participas en una muestra oficial de la Bienal de Cuenca. La vez anterior, en el 2004, ganaste uno de los premios del certamen. ¿Qué significa para ti este regreso?

AA: Me entusiasma muchísimo porque en el 2004, la Bienal regional por excelencia era la de Sao Paulo y la segunda era la de La Habana. Yo creo que hoy por hoy, la de Bienal de Cuenca es la segunda, considero que ha ido creciendo, quizá a un paso no acelerado, pero seguro. Y bueno, la de La Habana no está en su mejor momento; además, Cuenca tiene premios. Hace tres días, Ferran me hablaba de la inutilidad de los premios. A mí me parecen muy útiles porque significan una recompensa para el artista. Y esta es una Bienal que tiene una serie de premios, incluidos algunos para los artistas jóvenes ecuatorianos que son residencias, eso aporta a la formación de alguna manera. Y es curioso que sea en Cuenca; o sea, Sao Paulo es la principal ciudad de Brasil y La Habana de Cuba, no es el caso de Cuenca, pero me parece que la ciudad tiene la suficiente fuerza para generar una discusión y un discurso en Ecuador y a nivel regional. Entonces, la verdad es que estoy emocionado de participar nuevamente, sé que la organización ha tenido problemas por temas políticos, pero ninguna Bienal está exenta de eso. Yo creo que la Bienal se ha logrado defender hasta ahora. Creo que es la experiencia institucional más importante del Ecuador y muy determinante a nivel regional.

Cuando gané el premio no vine porque acababa de llegar a España y no estaba en condiciones de salir, lo lamenté mucho. Nunca pensé que fuera a ganar el premio; para mí fue una alegría enorme porque, además, esos videos que se premiaron los había propuesto para la Bienal de La Habana, a la que me habían invitado el año anterior —o ese mismo año, no recuerdo—, y fueron

censurados antes de exhibirlos, yo renuncié a la Bienal por ese motivo y eso me había entristecido. Entonces, ese mismo trabajo fue invitado a Cuenca y gana el premio, para mí fue increíble, y creo que eso permitió que me invitaran acá como jurado de la XI Bienal.

CO: En esta, como en tu obra reciente *Postura y geometría en la era de la autocracia tropical*, expuesta en el MUAC, en Ciudad de México, tú relees políticamente la tradición de la abstracción geométrica venezolana. ¿Esos estilos del modernismo siguen siendo un campo fértil de lecturas para los artistas venezolanos contemporáneos?

AA: Sí y no, fijate. La geometría está inserta en el imaginario venezolano, no solamente entre los creadores sino entre los espectadores. Para un venezolano medio, convivir con una obra geométrica cinética es una experiencia totalmente natural y cotidiana, y para los creadores, de alguna manera, son lenguajes que tenemos totalmente asumidos, los generamos sin ningún esfuerzo, más bien tenemos que hacer un esfuerzo para contenerlos porque afloran naturalmente. Lo que sí me parece importante subrayar es la tentación de muchísimos creadores, de todos los niveles —desde estudiantes hasta artistas con carrera—, de recrear ejercicios formales. Eso a mí, realmente, no me interesa; lo que me interesa como creador es desarrollar o vincular discursos sociales o políticos a partir de esta tradición geométrica, porque en Venezuela —te estoy hablando de los años cuarenta hasta los ochenta—, lo geométrico y las distintas corrientes dentro de la geometría han sido un actor político, sobre todo el cinetismo. En los setenta y ochenta, el cinetismo es un discurso artístico completamente asociado al proceso democrático. Yo tengo un proyecto que se llama *Contrato colectivo polisaturado*, y un video que habla de la relación entre el arte oficial cinético y el populismo dentro del proceso democrático. Eso es lo que me interesa: cómo vincular la geometría con la política, no el ejercicio formal agradable, sino un ejercicio que genere una discusión y en eso, quizás, me pueda diferenciar de otros artistas venezolanos.

D



Alexander Apóstol, *Ser latino es estar lejos* (fragmento)

CO: ¿Cómo fue lo de la censura en la Bienal de La Habana?

AA: Eso fue un escándalo. Hubo una serie de presiones de La Habana para que yo cambiara la obra o, por lo menos, los textos que hablaban de la crisis política y social venezolana, porque, al final, el trabajo hablaba de eso. Yo traté de llevar la discusión a las autoridades venezolanas para no crear conflicto internacional con los cubanos; pensaba, ingenuamente, que si a las instituciones venezolanas competentes les parecía que el proyecto estaba bien, no había ningún problema. A las autoridades venezolanas les pareció que el proyecto estaba perfecto porque reconocían que había una crisis social y política, pero, igual, a los cubanos no les convenció, las autoridades culturales pensaron que podía ofender más arriba y prefirieron no arriesgarse; insistieron en que tenía que cambiar los textos y fue cuando renuncié

con tres artistas más (Darío Escobar, Fabián Marcaccio y Priscila Monge). Y fue también porque en ese momento hubo fusilamientos, los últimos fusilamientos que ordenó Fidel. Entonces, la Fundación Príncipe Claus retiró los fondos y el ministro de Cultura me declaró «enemigo del pueblo cubano». Al final, terminaron botándolo a él; es decir, esto se convirtió en una bola de nieve que fue creciendo. Y nada, no presenté esa obra en La Habana, sino aquí, en Cuenca.

CO: Desataste una bronca a gran escala...

AA: Un maremoto [risas].

«PARA MÍ, SER ARGENTINO ESTÁ LIGADO A LA POLÍTICA»

[DIÁLOGO
CON LA ARTISTA
MAGDALENA JITRIK]

*Lunes 4 de diciembre de 2023, 15.00,
Museo Municipal de Arte Moderno*

Magdalena Jitrik nos recibe entre papeles, brochas y pots de pintura que ha arrimado sobre una mesa, en una esquina de la pequeña celda del Museo Municipal de Arte Moderno, donde realiza su obra para la Bienal: un fresco que se extiende por las paredes laterales como abrazando al espectador. Se trata de un paisaje donde la tierra, la laguna y el cielo parecen juntarse en la extensión metafísica de la pampa argentina, interrumpida por gruesas barras negras de reminiscencias ancestrales y cuadrados rojos, azules y naranjas que recuerdan a Mondrian y Malevich. Sin embargo, detrás de esas alusiones a la abstracción pictórica con las que dialoga su obra, el paisaje representado evoca a Laguna de Salina Grande, uno de los escenarios donde se libró «La Conquista del Desierto» (1878-1885), la campaña militar que despojó a los pueblos indígenas de grandes territorios. Un paraje que es también parte de la memoria familiar de la artista. Dialogamos en el interior de la celda, envueltos en el intenso olor a pintura fresca.

MAGDALENA EN MICRO

Magdalena Jitrik (Buenos Aires, 1966) es una artista argentina que ha desarrollado la mayor parte de su producción artística en el área de la pintura. Entre 1984 y 1987 estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre 1989 y 1991 completó su formación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sus obras han recibido diferentes premios, entre ellos, el Programa de Arte de Guillermo Kuitca (1993), el Programa TRAMA (2000), el Subsidio a la Creación Artística de la Fundación Antorchas (2001). Ha expuesto en la Galería Luisa Strina (Sao Paulo), en la Fundación Universidad Di Tella (Buenos Aires), en la Manifesta 9 de Gante (Bélgica), en la Galería Ignacio Liprandi (Londres). Algunas de las colecciones públicas que cuentan con su obra son el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, el FRAC-Provence-Alpes-Côte d'Azur (Marsella), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y el MACBA de Barcelona.

CO: Para empezar, cuéntanos cómo te sientes acá, ¿qué impresión general te ha causado Cuenca?

MJ: La ciudad, literalmente, me deslumbra, tanto por la intensidad de la luz como por la belleza del camino hacia la ciudad. Me impactó mucho, y me siento muy feliz de conocer Cuenca y de trabajar aquí. Estoy muy contenta

CO: ¿Esta es tu primera vez en Ecuador?

MJ: Hace un tiempo estuve aquí, en los años 80; vivía en México y tomé algunos vuelos que hacían escala en Quito. Tuve la posibilidad de visitar la ciudad y tengo recuerdos muy hermosos. Visité el Museo de Arqueología. Fue hace tiempo.

CO: Eres hija de dos celebridades de la literatura argentina, adscritas a la izquierda política y cultural: el crítico literario Noé Jitrik y la novelista Tununa Mercado. Tú sales con ellos al exilio siendo muy chica

MJ: Sí, tuvimos que dejar el país de un día para otro. Yo era una niña de 8 años con muñecas, juguetes, amigos, patines y bicicletas, y de repente cambiamos de vida y nos fuimos a México. Mi papá ya se había ido; la historia es un poco larga, pero a mí me dijeron que adelantábamos el viaje, y aunque me explicaron algo, mi hermano mayor era consciente de lo que estaba sucediendo. Recibió muchas de las amenazas que nos llegaron por teléfono en una tarde. Mi mamá estaba en el trabajo, y mi papá ya estaba en México.

En México, fuimos a una escuela que ya había empezado el ciclo lectivo, no podíamos ir a cualquier escuela, y nos recibieron en el colegio Madrid, un colegio de exiliados republicanos. De entrada, hubo un componente de exilio político, y se nos explicó por qué no íbamos a regresar. Eso fue un poco antes del golpe, pero fue un periodo previo con bastante terrorismo de Estado, las células anticomunistas de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA), etcétera.

Durante mucho tiempo estuve recuperando la territorialidad, de decir «soy argentina», solo la recuperé definitivamente en la revuelta del 2001. Salí a las calles, estuve en las corridas, en los gases, en los balazos y todo, y ahí dije: «Bueno, estoy arriesgando la vida por este país». En ese momento se terminó para siempre mi angustia de extranjería. Desde entonces siento que soy argentina. Para mí, ser argentino está ligado a la política.

Del presente no te podría hablar, no sé si vamos a llegar al presente, pero tengo un panorama no muy claro de mi porvenir personal y social.

CO: Permaneciste en México durante aproximadamente doce años, un periodo crucial en tu formación. Además, estudiaste artes visuales en la UNAM. ¿Qué aspectos crees que persisten en tu imaginario cultural y en tu vocabulario plástico en relación con tu estadía mexicana?

D

MJ: No sé, diría que alrededor del 50 %, estoy pensando mucho en México en estos días. Al abordar este mural al fresco, me vi influenciada, principalmente, por el muralismo mexicano. Claro, conocí a sus exponentes y en la Facultad tuve un profesor especializado en técnicas y materiales, quien impartió una clase sobre fresco que se titulaba «Técnica de los materiales», donde nos enseñó diversas el temple, pastel, acuarela y óleo, pero siempre enfatizando la práctica. Se llamaba Luis Nishizawa, un japonés muy reconocido que fue mi profesor de muralismo, últimamente he estado reflexionando mucho sobre él y recordando cómo Orozco y Rivera revolucionaron la técnica muralística en los años cincuenta, incorporando nuevas transparencias y luminosidades con materiales modernos.

Comencé trabajando en esta zona que resultó bastante accidentada, tanto en el revoque como en la pintura [*muestra la parte inferior del fresco que está realizándose en la celda del Museo Municipal de Arte Moderno*]. Ahora estoy aplicando «leves transparencias», tal como mi profesor sugería. Esta mañana, mientras trabajaba, recordaba las enseñanzas de Nishizawa. Aunque la temática de este proyecto está más orientada a la Argentina, cada vez que estoy inmersa en un proyecto, siempre hay una parte de México que influye. Es una conexión que persiste, y creo que es una manera de honrar las enseñanzas y la influencia que recibí de mis maestros.

CO: Tu obra ha transitado distintos estilos y temas, por momentos se conecta con la poesía visual, otras veces relee críticamente determinadas referencias artísticas, desde el dadaísmo a los paisajes metafísicos de Roberto Aizenberg, y ahora que sé que eres música me parece también que en tus retículas y tramas geométricas hay una comprensión musical del color y la geometría que recuerda, un poco, las teorías de Kandinski y otros artistas de la abstracción histórica. Aquí mismo, en tu mural, alcanzo a ver ciertas formas que recuerdan a Mondrian y Malévich

MJ: Sí, justo volviendo a México, tuve otro profesor de pintura llamado Guillermo Zapfe. Él impartió clases de composición y color con un enfoque muy Bauhaus, basado en las teorías de Johannes Itten y Kandinski. Nos enseñó la composición como una palabra musical, donde las distancias nunca son iguales. En otras palabras, todavía utilizo esas enseñanzas como herramienta al realizar pintura directa. A pesar de haber creado un boceto, no empleo un enfoque rígido, como proyectar directamente el boceto. En su lugar, juego con los ritmos, distancias, posiciones y figuras en un sentido compositivo, en un estilo similar al de Kandinski.

CO: ¿No realizas bocetos?

MJ: Sí, es decir, hice un boceto para el mural que está aquí, pero debido a las limitaciones de tiempo y recursos, en ocasiones pinto cuadros basados en bocetos que proyecto. Sin embargo, esto no implica que el resultado final sea idéntico al boceto inicial. En este caso, incluso, he modificado esta zona. Por lo general preparo hojas como estas [me muestra un dibujo en un papel] y creo diferentes dibujos; la elección final depende del tiempo y la disponibilidad que tenga.

CO: Si entrara a esta celda como cualquier otro espectador, en principio vería un paisaje con elementos lacustres y, al mismo tiempo, una laguna ubicada en un territorio desértico. Parece como si estuvieras jugando con estas dos geografías, construyendo casi un oxímoron paisajístico. Sin embargo, entiendo que este paisaje evoca uno de los escenarios de lo que se llamó «La Conquista del Desierto». ¿Podrías hablarnos un poco más sobre esta propuesta para la Bienal?

MJ: Sí, exactamente. Mi mamá, mi papá, mi hermano y yo hicimos un viaje que resultó ser el último al pueblo natal de mi papá, ubicado a unos 50 km de las Salinas, llamado Laguna de Salina Grande, en la provincia de Catamarca, en la Pampa. Es un parque con una laguna que tiene pequeños montes en la parte trasera, aunque son diminutos debido a que la Pampa ya es

casi la Patagonia. La luminosidad de la laguna donde se cosecha sal es impresionante. Este paisaje nos impactó a los cuatro, y pasé mucho tiempo reflexionando sobre ello.

En Laguna de Salina Grande se encontraba la sede del dominio de Calfucurá, que fue el cacique o gobernador de la nación mapuche durante cincuenta años. Él gobernó más que dominó, estableciendo fronteras y manteniendo un comercio exclusivo con el hombre blanco durante ese tiempo. Su residencia estaba en este lugar, que resultó ser el último reducto. Cuando él falleció, su hijo heredó la autoridad, pero coincidió con la Campaña del Desierto, donde fue derrotado. El nieto de Calfucurá, Ceferino Namuncurá, terminó siendo un beato.

Hoy en día, en las Salinas hay una capilla dedicada a Ceferino y una locomotora abandonada de la época de oro del lugar, cuando era un importante centro económico y un saladero de carne. En el parque hay un mosaico pintado que muestra la evangelización de los indígenas, con ellos arrodillados frente a los frailes, sin proporcionar datos sobre el verdadero protagonista de la zona, que era Calfucurá.

Esta historia me impactó profundamente, y en mis últimas exposiciones incluí esta laguna y estos símbolos, que son como almas y tienen una resonancia espiritual. Además, se entrelazó con una historia que mi papá me contó, escrita en uno de sus libros. Siendo niño, unos cuarenta años después de estos sucesos, en una colonia judía que se estableció en el lugar, mi papá y otros niños vieron la «luz mala». Esta luz mala es una especie de leyenda, relacionada con huesos que producían resplandores en la Pampa o un fenómeno espiritual fantasmal. Mi mamá también compartió otra historia sobre un tatarabuelo militar que participó en las Campañas del Desierto, pero en un momento huyó y se refugió en las «tolderías», que eran comunidades de nativos indígenas. Esta práctica era común, aquellos que huían de la ley se refugiaban y adoptaban el estilo de vida de las comunidades indígenas.

CO: Es decir, de alguna manera, la obra transcurre en un escenario que se entrelaza de forma un tanto oblicua con tu historia familiar...

MJ: Exacto, de manera oblicua, combina la historia familiar y la Campaña del Desierto. Vale la pena señalar que, aunque actualmente la región se considera un desierto, en ese momento no lo era demográficamente hablando, estaba poblada. Hoy en día, la zona se dedica a la agricultura y a la ganadería, con extensos cultivos transgénicos. Durante horas de viaje en auto, apenas se encuentran personas, y los pueblos que solían crecer debido al ferrocarril, clausurado en los noventa, ahora disminuyen en población. Los ramales cerrados por las políticas neoliberales han provocado que estos pueblos vean disminuir su población hasta niveles preocupantes, con algunos manteniéndose en alrededor de 5000 o 3000 habitantes durante dos décadas. Además, la tierra está altamente contaminada debido a los cultivos transgénicos, y la ausencia del tren contribuye a la tristeza del lugar.

La situación es trágica, y detrás de esta composición, que a primera vista es solo un paisaje pintado, yace toda esta realidad compleja y desafiante.

CO: Hace tiempo que no veía un fresco en la Bienal

MJ: Creo que soy la única persona en el mundo que está haciendo un fresco ahora. Aunque no sé si mi profesor lo aceptaría, porque ya está seco. Sin embargo, sigo trabajando con la técnica del fresco clásico. Primero revocamos la parte en la que vamos a pintar, y aquí lo hicimos todo de manera experimental.

CO: Hay como un brochazo que no teme a la imperfección, es como si integraras lo inacabado

MJ: Claro, cuando hablé con Ferran y me propuso hacer un mural, decidí hacer un fresco. Ya había tenido algunas experiencias previas. Lo interesante del fresco es que requiere la colaboración de un albañil, y eso fue lo

D



Magdalena Jitrik, *Lugar sagrado* (fragmento), fresco sobre ladrillo y madera, 1,50 x 6 m, 2023. Museo de Arte Moderno



Magdalena Jitrik, *Lugar sagrado*, fresco sobre ladrillo y madera, 2023. Museo de Arte Moderno

D

que sucedió aquí. Trabajamos con un asistente, y como técnica es la más social, ya que la pintura sobre tela es algo que hago de manera individual. Aquí conté con la ayuda de la conservadora del museo y un joven artista que también es restaurador. Ellos se encargaron del revoque con bastante dificultad, hasta que llegó otro asistente, Jimmy, que sí tenía experiencia como albañil.

La mejor pared fue la que hizo Jimmy. Estaba muy contento, pensaba que estaba construyendo una casa y que podría revocar su propia casa de esa manera. Ahí es donde veo que la pintura al fresco, que siempre está pensada para el público, necesita de un oficio esencial como la albañilería, el cual, quizás, es el menos valorado y reconocido culturalmente, pero el más importante. Después de todo, vivimos en casas y, en muchos casos, no sabemos quién hizo las paredes, aunque, de alguna manera, son nuestras paredes.

Me gusta la idea de la vinculación del trabajo proletario con el trabajo artístico. Creo que, en pequeña escala, logramos eso aquí porque fuimos varias personas colaborando. Hubo una intervención clave del trabajador que no tiene educación artística, sino una educación en construcción. Esa posibilidad me parece interesante

CO: Sería maravilloso llegar a algún acuerdo y lograr mantener el mural...

MJ: ¡Sería maravilloso! No tengo certeza de que, en algunos meses, el color no se vaya a caer o desvanecer; a veces sucede, a veces no. Por lo tanto, si se logra mantener en buen estado podrían dejarlo por un año o hasta que se haya deteriorado, al menos durante el tiempo que dure. Seguramente hay alguna forma de hacerlo, pero no voy a exigir nada. Imagínate si todos los murales fueran eternos, no habría más murales. Mi profesor Nishizawa apuntaba a la eternidad de los frescos. Sin embargo, si uno apunta a eso, debería tener cal viva remojada durante tres años en toneles, como los de las aceitunas. Habría que realizar una serie de cosas muy laboriosas, y hoy en día ni siquiera se consigue la cal viva; no podríamos entrar en esa locura.

CO: Para terminar: ¿qué haces en la Orquesta Roja?

MJ: Soy la compositora. La Orquesta Roja es un proyecto que a veces se presenta como un grupo y otras veces como un trabajo en solitario. Me inspiré en un libro sobre espionaje soviético durante la Segunda Guerra Mundial, escrito por Gilles Perrault, un periodista francés. La historia sigue a un agente soviético que se hace pasar por un empresario belga y vende impermeables a los nazis, infiltrándose en sus jerarquías y enviando informes telegráficos. Los informantes eran llamados «pianistas», hice varias exposiciones y cuadros sobre estos personajes.

Este libro, muy conocido en Argentina y traducido en los años sesenta, tuvo un impacto significativo. Rodolfo Walsh se inspiró en él para crear su propia agencia de espionaje subversivo durante los años setenta. En un aspecto más personal, un amigo mío, hijo de un desaparecido, compartió la historia de un prisionero durante la represión que, al parecer, se llevó libros de una casa y, entre ellos, apareció este libro en los campos de concentración. El prisionero lo leyó, copió el proceder del Gran Jefe y utilizó la misma técnica para escapar.

Durante una residencia en Bélgica pinté cuadros relacionados con este personaje, que tenía su base allí. Todo se entrelaza a lo largo de los años, y este hombre, aunque un héroe, es un personaje real que escribió su autobiografía, la conseguí en Bélgica y la leí. Descubrí que era de origen polaco, muchos comunistas polacos y húngaros de Europa del Este se convirtieron en espías durante la Segunda Guerra Mundial.



«EL ARTE PUEDE FUNCIONAR COMO UN ANTÍDOTO CONTRA EL OLVIDO»

[DIÁLOGO
CON LA ARTISTA
GABRIELA RIVADENEIRA
CRESCO]

Lunes 4 de diciembre de 2023, 16:00,
Escuela Central

Encontramos a Gabriela Rivadeneira subida a un enorme andamio rojo escribiendo con un pincel sobre un muro de la antigua Escuela Central. Resulta emocionante ver esta pared llena como una inmensa página de concreto donde la escritura invade las columnas y los arcos ojivales del espacio, creando una suerte de cerco simbólico y protector de los huesos expuestos en el piso, restos de indígenas e indigentes que fueron enterrados en los antiguos hospicios que ocuparon el lugar. Estamos en la sala de las osamentas. Con una caligrafía nítida y un pulso sostenido, la artista transcribe buena parte del primer capítulo de *Los guandos*, novela escrita por Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez entre 1935 y 1982; una implacable radiografía de la situación de los indígenas y de la sociedad cuencana en los años treinta. Esta es una de las tres obras de Rivadeneira en la XVI Bienal de Cuenca. Otras dos se exhiben en el Museo de Arte Moderno. El jurado destacó su participación con una Mención de Honor. Acordamos la entrevista para el día siguiente. Mientras tanto hicimos unas fotos de su *work in progress*.

D

GABRIELA EN MICRO

Gabriela Rivadeneira Crespo nació en Quito. Es artista e investigadora multidisciplinar, doctora en Artes, Estética y Ciencias del Arte. Realiza su recorrido formativo previo en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales, Didáctica de la Imagen y Artes Plásticas. Entre 2000 y 2010 hizo su obra con el colectivo artístico PCCP (Pan con Cola Producciones). Desde 1995 participa en la creación y dirección del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). Actualmente es directora de Políticas de Investigación en la Universidad de las Artes (Guayaquil). Ha sido profesora de Creación en artes visuales, Cine experimental, Análisis y estética del film, en diversas universidades: Sorbona-Panteón París 1 (2013-2016), Universidad Central del Ecuador (2018-2020) y desde 2017 en la Universidad de las Artes.

CO: Gabriela, tú perteneces al grupo de la Universidad Central que en los noventa empieza a construir el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). Cuéntanos, ¿cómo se conforma ese proyecto y en qué circunstancias? ¿Hacia dónde apuntaba?

GRC: Por el 94 yo apenas había vuelto de Italia, retomé Artes Plásticas en la Facultad de Artes de la Central desde el tercer año. Comencé a frecuentar a algunos artistas graduados o por graduarse de la misma carrera, como Diana Valarezo, Diego Ponce, César Portilla, Roberto Jaramillo, Patricio Ponce... Los volví a ver a propósito de un curso de Jaime Reus sobre Joan Miró, en la Casa de la Cultura. Ahí estaban —recuerdo— Jenny Jaramillo, Patricia Escobar, Olivia Hidalgo y Consuelo Crespo. Eran parte de un grupo de artistas, activas y con cuestionamientos que estaban tratando de organizarse para tener mayor peso frente a las instituciones artísticas de la época; cuestionaban, por ejemplo, que la Bienal de Cuenca sea solo de pintura y, en general, la dificultad de los espacios para acoger las propuestas emergentes que no se limitaban a la escultura y la pintura. Los alumnos nos sentíamos un poco analfabetos, pues la Facultad de Artes tenía un enfoque curricular

propio de las academias de Bellas Artes: aprendizaje y práctica permanente de técnicas, pero no era muy rigurosa en el aspecto teórico-reflexivo.

Me comentaron que Juan Ormaza fue uno de los primeros que pasó por ahí inquietando a todos, propiciando reuniones y discusiones; aunque, finalmente, fue con Jaime Reus que se formaliza la creación de un espacio; de hecho, él sugirió llamarlo Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo. Así comenzamos, como un grupo de discusión, de confrontación de ideas y detección de problemas o vacíos del medio local. Una de las primeras acciones en Quito fue el ciclo de mesas redondas «A debate. Perspectivas del arte ecuatoriano, hoy», en el Colegio de Arquitectos, con Reus como moderador. Acá, en Cuenca, decidimos hacer unas intervenciones artísticas en el espacio público durante la inauguración de la IV Bienal, buscando generar discusiones paralelas, cuestionando y exhortando a la Bienal a abrirse a otras formas artísticas. El centro de operaciones era Quito, conseguimos una casa en comodato en el barrio La Tola, donde instalamos dos talleres de artistas permanentes, organizamos encuentros periódicos llamados «Entre artistas», para que los invitados exhiban sus portafolios y conversemos sobre su trabajo. Los primeros fueron Marco Alvarado, Larissa Marangoni y Patricio Palomeque. Organizamos varias exposiciones en la Casa Comunal de La Tola y en las sedes de diferentes instituciones como el Colegio de Arquitectos, la Casa de la Cultura, el Centro Benjamín Carrión, el Banco Central, el antiguo Hospital Militar (hoy Centro de Arte Contemporáneo, CAC), entre otras. Así, el CEAC, entonces, se proyecta como un ensayo, en el sentido literal del término, una tentativa que va pensándose y haciéndose, al mismo tiempo, con acciones directas que respondían al estado de las cosas. Operábamos a partir de proyectos puntuales que trataban de incidir en los aspectos relegados o frágiles del campo.



La artista ejecutando su obra. Escuela Central, 4 de diciembre de 2023

D

Enrique Madrid, quien entonces también integraba el CEAC y que acababa de venir de Cuba, me comentó que había hecho un curso con una excelente profesora, Lupe Álvarez, y que estaría interesada en venir al Ecuador. Así que en agosto de 1996 organizamos el taller «Arte en trance o ¿Quo vadis ars?», que se desarrolló durante un mes en el Colegio de Arquitectos de Quito. El curso fue buenísimo, una versión corta se replicó luego en Guayaquil. A partir de allí comenzamos a trabajar con Lupe. A ese primer curso asiste Alexis Moreano, se interesa por el trabajo que hacíamos y se va incorporando poco a poco al equipo. Pasaron los años y muchas actividades, varios cursos y seminarios, y en 1998 armamos el proyecto de investigación sobre la escena del arte contemporáneo del Ecuador. ¿Te acuerdas? Te invitamos para que seas el coordinador en Cuenca y a Freddy Olmedo en Guayaquil. Ese fue el comienzo del CEAC. Ahora el campo del arte se ha profesionalizado, es otra la situación; lo que hacía el CEAC, hoy lo hacen instituciones especializadas. Actualmente sigo coordinando el CEAC, su actividad está enfocada en proyectos puntuales de curaduría e investigación.

CO: Ahora quiero saltar a Francia, donde tuviste una larga parada de estudios. ¿Cuáles crees que son las «lecciones parisinas»? ¿Cuáles son los grandes aprendizajes de esa etapa?

GRC: A ver, yo fui deliberadamente a estudiar porque sentía que había muchas carencias teóricas a nivel personal y grupal. Apliqué y me aceptaron en varias universidades, decidí cursar el último año de la licenciatura en Artes y al mismo tiempo la de Cine, ahí se me abrió otro mundo. Luego hice una maestría en Cine y después un doctorado en Artes, pero dirigido al Cine. Allá hice obra, sobre todo video y videoinstalaciones.

CO: Es en los últimos años que te has consagrado más al trabajo artístico...

GRC: Sí. A mi regreso me tomó un año estabilizarme, tener una forma de vida que me permita trabajar en mi obra. En Quito me hice un taller lindísimo, pero luego tuve que ir a Guayaquil por trabajo, aunque decidida a

hacer obra en serio. La primera gran exposición la hicimos recién en junio de 2022, en el CAC, *Quizá un día el cielo será silencio*. Fue una colectiva con Javier Escudero, Jenny Jaramillo, César Portilla y Nelson Santos. Para esa exposición trabajé con Hugo Idrovo.

CO: Ahora, entremos en tu propuesta para esta Bienal, hablemos de este gran mural, esta especie de performance escritural que estás haciendo acá en la Escuela Central. Entiendo que estás transcribiendo un capítulo de *Los guandos*, la novela indigenista coescrita por Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez. Habías hecho ya algo parecido con *Las cruces sobre el agua*, la gran novela de Gallegos Lara

GRC: Sí, eso fue en 2022, por los cien años de la matanza del 15 de noviembre. En esa ocasión lo que hice fue intervenir en las paredes de la rotativa de *El Telégrafo* porque, para esa novela, Gallegos Lara recurrió a la información que publicó *El Telégrafo* entre octubre y noviembre de 1922, pues en el diario hicieron un seguimiento día a día, con nombres y apellidos, de las reivindicaciones de los trabajadores y los diálogos con los empresarios y autoridades de turno. Además publicaron las pocas imágenes que quedaron de ese acontecimiento, incluso por el modo en que cubrieron la situación daba la impresión de que estaban comprometidos con la causa obrera. Lo que me interesó es que la Universidad de las Artes tiene los archivos históricos del diario, así que un par de años antes comencé la investigación, consulté los archivos y terminé interviniendo el espacio mismo donde está la máquina de la rotativa del antiguo edificio de *El Telégrafo* en Guayaquil, en las paredes; de hecho, aún sigue intervenido el espacio.

CO: Además de que Nela Martínez es una escritora y activista del Cañar, la trama de *Los guandos* está vinculada a la historia de la ciudad y la región ¿Por qué elegiste esta novela como tema o materia de tu obra?

GRC: Surge por la sala, por el espacio, en diálogo con Ferran, el curador. Él estuvo en el CAC en junio del año pasado, vio mi trabajo, le interesó muchísimo la obra *El Siglo* y me propuso participar en la Bienal. Entonces



Gabriela Rivadeneira Crespo, *Los guandos* (de la serie *Especies de espacios*), escritura manual sobre pared, montaje sonoro 4K en bucle, sal en grano, 2023. Escuela Central

comenzamos a conversar. Ya sabes cómo es, uno se pone a preparar varias ideas, boceteas, discutes y, poco a poco, de esa búsqueda y ese diálogo va decantando la idea final. Cuando le hablé de mi obra *Las cruces sobre el agua*, le encantó. La obra para la Bienal se definió a partir del momento en que Ferran me propuso trabajar en esta sala. Lo primero que hice fue investigar sobre las osamentas. Aquí, en la Biblioteca, tienen un libro fundamental, una investigación histórica que recopila varios estudios sobre la Escuela Central y, particularmente, sobre las osamentas y vestigios encontrados en el proceso de restauración del edificio. De este modo, en diálogo con el espacio, fueron definiéndose los elementos de la pieza. Cuando encontré la novela *Los guandos*, con todas las cosas que describe, las violaciones, los abusos, el maltrato, la tensión entre esos dos mundos, episodios muy duros de la historia local que de algún modo conectan con las osamentas que están acá, que son de la época en que hubo aquí un hospital y una capilla, y en sus inmediaciones se enterraba a la gente. Joaquín Gallegos Lara es una bestia, primero te retrata una familia de la aristocracia cuencana, hacendados de una sensibilidad conmovedora, relaciones fraternas y cariñosas, el hijo ideando un plan para hacer plata y poder casarse, una hija adolescente con una conciencia profunda y existencial dejándose cortejar, indiferente, con el fin de conseguir morfina, y enseguida hay una violación, el abuso a una mujer indígena que recién dio a luz y, enseguida, otra violación a una chiquita que aún era virgen...

CO: Si no recuerdo mal, en sus primeros años, este sitio era un hospital de la caridad, un hospital para indigentes

GRC: Según los análisis químicos que se han hecho de los cráneos, se trata de indios y mestizos, gente que simplemente no era reclamada por sus familiares o no tenían dinero para ser enterrados en otro lugar. No hay información precisa sobre si eran indigentes, pero todo indica que sí. Entonces, ese es el contexto histórico de este espacio, de esta sala; y el rato que llegó a mis manos *Los guandos*, inmediatamente se hizo el clic.

Creo que el arte tiene también ese rol, el de hurgar en el pasado, tocar en las llagas de una memoria común, activar ciertos capítulos convenientemente olvidados de la historia. El arte puede funcionar como un antídoto contra el olvido. Esto me interesa, creo que, básicamente, lo que he hecho en el último tiempo es trabajar con la historia del Ecuador, en los archivos históricos y sobre los vestigios de la modernidad local. Algo así como ir a buscar en las fisuras de un pasado no resuelto, que se ha ido quedando sin atender, como deudas que determinan el presente.

CO: Este es un ejercicio de caligrafía y de reescritura

GRC: Sí. De apropiación, de cita, de activación, de reactivación. A ver, el proyecto es parte de una serie; creo que tengo esta tendencia a hacer series. Esta es la segunda de la serie que se llama *Especies de espacios*, que es un libro de Perec. No sé por qué tengo esta relación con la literatura, creo que viene de la pandemia donde lo que hice es leer y leer, fue un momento súper productivo y de mucha intensidad para mí. A pesar de que yo ya había leído a Perec y que, incluso, lo había usado en clases, es uno de los materiales que comparto con los estudiantes para activar su creatividad. Entonces dije, voy a leer a Perec otra vez, leerlo para dialogar con el autor y, de alguna manera, usar su obra como pretexto para crear una especie de espacio, otra especie de espacio, y salió esto, o sea, intervenir en la arquitectura de un espacio reproduciendo literatura, pero que tiene una pertinencia con el sitio.

CO: Claro, funciona como una obra *site-specific*, *in situ*

GRC: Exacto, yo podría escribir esto mismo afuera, pero el diálogo no sería el mismo. La instalación va a tener sal en grano en el piso y un audio de unas quipas y bocinas que van a quedar como un sonido de fondo. La sal alude a la huelga de la sal. Después de toda esta odisea de los guandos trayendo las turbinas y toda la maquinaria para generar luz eléctrica desde Huigra, se supone que el primer foco en Cuenca se prende en 1914. La década del veinte fue muy convulsionada aquí y es un momen-



Gabriela Rivadeneira Crespo, detalle de *Arqueología futura* (de la serie *Futuro perfecto*), concreto, pigmentos, tizne y tintas, 2023. Museo de Arte Moderno

to de crisis mundial. Lo que el audio hace es aludir a la promesa que deja sembrada la novela: unirse y tomarse simbólicamente el espacio para cambiar el estado de las cosas.

CO: Al fin y al cabo, en el campo, la quipa llama, convoca a la comunidad, ¿no?

GRC: Así es. La idea es activar sensorialmente a la persona que entre acá; o sea, que tal vez le llame la atención el sonido o, simplemente, la escritura en las paredes, o la sensación de la sal en grano bajo sus zapatos. Algo le llegará, o tratará de hacer la conexión entre los tres elementos.

Hay otras piezas en el Museo de Arte Moderno que dialogan también con esta instalación, una se llama *Arqueología futura*, de la serie *Futuro perfecto*. El tiempo gramatical futuro perfecto propone una convulsión temporal; es decir, proyecta al pasado en el futuro. Esa relación temporal es la que originó el conjunto de fósiles presentados como una especie de hallazgo

arqueológico; futuras reliquias de la modernidad local donde se ven tres grupos de objetos: sures, partes de los ferrocarriles del Estado y de los correos del Ecuador. En otra sala pequeña está *El objeto del siglo*. Como te comentaba, en los últimos años he estado estudiando archivos nacionales del siglo XX. Este último trabajo está basado en un libro de Gérard Wajcman. Él plantea elegir un objeto representativo del siglo XX, capaz de guardar la memoria del siglo a través de sus rasgos, de dar cuenta del giro que supuso la entrada a la modernidad. Wajcman propone al *ready-made* como el «objeto del siglo», dice que es un objeto pensante que transforma nuestra mirada sobre el arte, que inventa un nuevo pensamiento para el arte y que, por lo tanto, transforma la idea misma de arte. Lo que yo escogí como el objeto del siglo XX del Ecuador son látigos de cuero de vaca entorchado, los fuetes utilizados para castigar en las escuelas y en las casas, que se siguen vendiendo en las esquinas y mercados de Guayaquil. Son 600 cueros apilados.

«DEBEMOS TENER LA VALENTÍA DE DISCREPAR»

[DIÁLOGO CON LA ARTISTA ROSA JIJÓN]

Martes 5 de diciembre de 2023, 17:00,
Escuela Central

La última vez que encontré a Rosa Jijón fue en Roma, en octubre de 2017. Junto a Francesco Martone, su esposo, paseamos por algunos sitios de la ciudad una espléndida mañana de otoño. El retorno de Rosa a Cuenca, y a la Bienal, era una magnífica ocasión para volver a verla. Desplegada en una gran sala de la Escuela Central, su instalación *Horizontal y vertical, las figuras del poder*, es una de las primeras obras que están a punto tres días antes de la apertura del evento: una mezcla de salón de sesiones, laboratorio sociológico y aula de clases, provista de una inmensa pared-pizarra donde el público puede escribir sus pensamientos, sentimientos y deseos. Se trata de «un dispositivo de mediación, de una asamblea horizontal», en palabras de esta artista fogueada en el activismo político. Allí nos sentamos a platicar.

D

ROSA EN MICRO

Rosa Jijón nació en Quito. Es artista visual, activista y gestora cultural. Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Tiene un posgrado en la Escuela Real de Artes de Estocolmo y participó en un curso de maestría en Políticas del Encuentro y Mediación Cultural en la Universidad Roma III. Cofundadora del colectivo A4C #artsforthecommos y miembro activo de la Gran Global Alliance for the Rights of Nature. De 2013 a 2015 fue coordinadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC); entre 2016 y 2020 se desempeñó como Secretaria Cultural del Instituto Ítalo Latino-Americano de Italia (IILA). Fue ganadora de ARTEA (Residencia Sur Antártica) del Ministerio de Cultura del Ecuador (2013) y de los Fondos Concursables del mismo Ministerio en 2015, con el proyecto *Nosotras mismas*, un mapeo de los levantamientos de mujeres en el Ecuador. En 2021 obtuvo un fondo de la 23ma Bienal de Sidney para el proyecto *Vilcabamba: de iura fluminis et terrae*.

CO: Rosa, tú tienes un recorrido académico internacional importante: desde la Universidad Central del Ecuador hasta la Universidad Roma III, pasando por el ISA (Instituto Superior de Arte de La Habana) y la Escuela Real de Artes de Estocolmo. Mirando retrospectivamente, ¿qué te dejaron esas experiencias?

RJ: Yo creo en la educación pública. Estoy muy enamorada de la educación pública. Viniendo de una educación privada, del Colegio Americano en Quito, pasar a la Universidad Central fue entender en qué país me encuentro. Fue como poner los pies en la tierra, empezar a entender esta geografía diversa que es el Ecuador y cómo cada uno viene con un margen cultural. Y creo que eso fue súper importante. Luego, la fortuna de tener maestros como Mauricio Bueno, que fue uno de los profesores que más amé, incluso fui su asistente de cátedra; o Nicolás Svistoonoff, que era mucho más académico, pero nos inculcaba la disciplina que después se tradujo en mi amor por el grabado y por la reproducción de la imagen. Eso me dejó en la Universidad Central. Fue un buen momento de la Facultad. Lo del Instituto

Superior de Arte de La Habana, ocurrió en el periodo especial de Cuba, con todas las carencias y escaseces del mundo. Ahí conocí a Lupe Álvarez y entendí lo que era una teoría crítica del arte latinoamericano. Suecia fue una experiencia también rigurosa, pero en un país de bonanza. Allí tomé un curso de video con Bill Viola, que fue importante. Y quizá lo más formativo: encontrarme sola. Allí surgieron mis primeras preguntas sobre lo que es ser extranjero.

Luego me fui a vivir a Italia desde el año 2000 y me acuerdo que participé en la III Bienal de Arte de Lima, con una pregunta muy ingenua de parte mía sobre la migración. Fue una obra muy débil. Me gusta también hablar de los errores. Entendí que no sabía nada de migraciones y decidí hacer un posgrado sobre mediación intercultural en la Universidad Roma III, que no tenía nada que ver con el arte sino con legislación internacional y derechos humanos sobre las cuestiones migratorias. Y eso también fue importante porque, además, trabajé muchísimo en asociaciones de mujeres migrantes, con hijos que estaban tratando de reivindicar el derecho a la ciudadanía. Trabajé con estudiantes haciendo mediaciones en las periferias de Roma; también en la cárcel con mujeres migrantes, muchas de ellas latinoamericanas, la mayoría estaba adentro por cuestiones de droga, eran víctimas de trata y de tráfico, de microtráfico, etcétera. Siempre caen los más débiles. Y ahí empieza a fusionarse mi trabajo de artista con el de activista. Muchas veces he sido criticada por esta misma cuestión. O sea, ¿desde dónde es arte?, ¿hasta dónde va el arte?, ¿qué es lo político o lo no político? Preguntas que empezaron a ser el hilo conductor de todo mi trabajo.

CO: Ahora cuéntenos un poco sobre esta obra tuya para la Bienal de Cuenca dentro de la que estamos conversando

RJ: Esta obra se llama *Horizontal y vertical, las figuras del poder*. Es un título tomado de un libro de Stefano Boni. Y es un poco una respuesta al texto curatorial de Ferran, *Quizá mañana*, en el que habla de la democracia. Boni hace una investigación sobre la representación



Rosa Jijón, *Horizontal y vertical, las figuras del poder*, instalación multimedia, 2023. Escuela Central

iconográfica del poder a través de la historia y llega a la conclusión de que los autoritarismos, las supuestas democracias, las instituciones, los imperios, las monarquías, las dictaduras, tienen una representación vertical. O sea, hay un gran cerebro de poder que impone órdenes y una población que las obedece sin tener mucho chance de oponerse. Y luego hay unas organizaciones más horizontales, más asamblearias y dialogantes, que son aquellas que se han ido posicionando en nuestra época actual, con cuestiones como los zapatistas en México, las primaveras árabes, el M15 en Madrid, el Occupy Wall Street, las fábricas ocupadas en Italia, las ollas populares en el Cono Sur. Cuando hay problemas o crisis que son económicas, sistémicas y políticas, hay una población muy activa que logra construir unas formas de autonomía, de autoorganización o apoyo mutuo donde se resuelven y se toman las decisiones de manera «asamblear». Entonces, mi idea era hacer como un mapeo de estas organizaciones comunitarias que emergen en coyunturas específicas de crisis o precariedad, que existen, funcionan y siguen siendo importantes formas de resistencia.

CO: ¿Cuáles, por ejemplo?

RJ: La de las comunas de Quito que, ante la investida de las construcciones y de las especulaciones edilicias y de la urbanización, conservan unas formas de resistencia territorial muy ancladas en lo ancestral; o las organizaciones de resistencia ante la expansión de la frontera extractivista; desde los chicos de Fridays for Future hasta los movimientos por la defensa el Chocó Andino. Esto ha sido un trabajo muy interesante porque ha significado mucho diálogo. O sea, el mismo método que he utilizado siempre: conversar con la gente, pedirles permiso para que me presten sus documentos. Mira, ahora nosotros estamos frente a este mural que se llama «La Florida», que en inglés es «The Flower Transformation», y es parte de un trabajo que se produce en la India con la plataforma «The Global Tapestry of Alternatives» (El tapete o el tejido global de alternativas), que nace en la India con un pensador que se llama Anish Kothari, que trata de poner en conjunto cosas desde América Latina, desde el África, desde la India, sobre los modos

de producir otras economías, más solidarias y colaborativas. Por ejemplo, el comercio sostenible, la agricultura biológica, hablando de la soberanía alimenticia.

CO: Es decir, este diagrama no es un diseño tuyo, es un préstamo, tú lo traduces, lo readaptas, digamos

RJ: Y lo pongo acá. Quiero que este espacio sea un lugar de muchas voces que pueden confluír. Y, en realidad, la obra no es una obra que habla de la originalidad, ni habla de la autoría, sino de muchos autores y actores sociales. Habla de esta circularidad, de esta armonía posible de la sociedad futura como esta mesa redonda que podría parecer una de esas mesas de las Naciones Unidas, pero es una mesa que está hueca. O sea, todavía no hay ninguna decisión tomada; todo está por construirse y lo va a construir el público que venga, que pueda tener acceso a estas escrituras, a estos textos que van a estar aquí.

CO: ¿Cuáles son esos textos?

RJ: Aquí va a haber, qué sé yo, la *Declaración de la Selva Lacandona* de los zapatistas, o un manifiesto de arte y ecología radical, o algunos más pequeños como la disputa de un territorio en Roma, donde se espera construir un lago para la población, y otros textos fundamentales como *Asamblea* de Toni Negri, algo de Castoriadis que habla también de la deconstrucción de la democracia, una novela de Ursula K. Le Guin, todo tiene un guiño hacia la anarquía. La anarquía como contestación pacífica al poder establecido. Entonces, la idea es que haya esta mesa donde la gente pueda leer, pero también pueda conversar. Es decir, está pensada como una plataforma de encuentro, para activar diálogos, incluso independientemente de los documentos y textos que se ofrecen.

CO: Parte de esta instalación es una serie de monitores con entrevistas, ¿quiénes son los personajes entrevistados?

RJ: Rosa Cabrera de la comunidad La Toglía, en Guanopolo; Stefano Boni, Raúl Zibechi, sociólogo uruguayo

D



Rosa Jijón, «La Flor de la Transformación», acrílico sobre pared, 2023. Escuela Central. Foto: Alexis Moreano. Cortesía de la artista



Rosa Jijón. *Asamblea no humana*, leporello, grabado en linóleo sobre papel Fabriano, 1/2, impreso en la Estampería Quiteña, dimensiones variables, 2023

D

que ha trabajado muchísimo con los zapatistas; Tatiana Roa, que es una activista colombiana sobre el agua — que, casualmente, ayer le nombraron viceministra del Ambiente en Colombia); Gigi Malabarba, una sindicalista de Milán que ha ocupado varias fábricas. Yo quise monitores pequeños para que ocurriera como un *tête-à-tête* entre el entrevistado y el espectador. Luego, hay una obra que es un poco más manierista, un pequeño *leporello* [un papel largo, doblado en forma de acordeón, donde se van presentando distintas imágenes], que es una especie de asamblea de no humanos donde reúno plantas que han sido malentendidas, que en algunos lugares son consideradas drogas, y que, para nosotros, en cambio, son medicinales. Usé el grabado para catalogar plantas que han sido hiperexplotadas como el cacao, pero también una palmera dominicana con una hoja tan grande que durante la época de los cimarrones les servía como escondite cuando escapaban de los esclavistas. Me gustó mucho volver a lo analógico: la gubia, el papel, la tinta... La última parte de la instalación es este gran pizarrón negro de 17 x 4 metros, que por hoy es una pared que provoca un poco de pánico, pero en el futuro espero que sea un espacio de diálogo. Es decir, un espacio que se vaya construyendo también colectivamente, que lo vayamos llenando con otras voces. Me interesa ese intercambio.

CO: Esta es tu cuarta participación en la Bienal de Cuenca. ¿Cómo ves la evolución del evento?, ¿qué fortalezas y debilidades le encuentras?

RJ: Es una Bienal muy autoral. Cada vez que hay un director o directora ejecutiva, un director artístico o curador, adquiere una autoría. Es como que fuera una Bienal de autor. Eso es uno de los rasgos que más le ha caracterizado a la Bienal de Cuenca. Yo creo que las falencias que existen son el resultado de lo que es nuestro país; es decir, son falencias institucionales. La Bienal ya debería tener un presupuesto garantizado por una ley, como pasa con el Festival de Artes Vivas de Loja. Creo que dieciséis ediciones demuestran que hay continuidad, que debe tener sostenibilidad. Por otra parte, tiene que dejar de ser un proyecto solo de Cuenca. O sea, tiene que seguir perteneciendo a la ciudad, pero debe ser

un proyecto nacional. Quiero decir: la institución debería hacer una convocatoria para la dirección de la misma, contar con actores culturales que conformen un comité científico que no sea exclusivo del Municipio de Cuenca, que se haga una convocatoria nacional e internacional para el proyecto curatorial y, de este modo, aunque Cuenca siga siendo la sede, tenga una dimensión más profesional e internacional. También me parece que a la Bienal le falta escritura. No puede ser que la única escritura que tenga una Bienal sea la del catálogo. Tienen que haber unas escrituras mientras tanto, tienen que haber unos cuadernos, unas críticas de la Bienal. Tiene que ponerse en valor lo que tú haces. No lo que tú haces como persona con una experiencia dentro de la Bienal, sino fuera de la Bienal, con una escritura crítica. Pero también lo que se escribe desde otras ciudades sobre la Bienal. Faltan encuentros teóricos, falta documentación y archivo. La presencia de un artista internacional en la Bienal no debería limitarse, solamente, a la presentación de su obra, sino a crear un espacio para que exponga su opinión. Hay mucho miedo de debatir y de oponerse sin caer en personalizaciones. Poder estar de acuerdo es muy lindo, pero no estar de acuerdo también tiene que ser un ejercicio interesante. Deberíamos tener el coraje y la valentía de discrepar y pronunciarnos públicamente, de manera abierta, inteligente, razonada, argumentada. Por principio, la cultura es el espacio de la interlocución.

«MI TEMA PRINCIPAL ES EL ENTORNO URBANO»

[DIÁLOGO CON EL ARTISTA PATRICIO PALOMEQUE]

Martes 5 de diciembre de 2023, 18:00,
Escuela Central

Originalmente, *La suma de los círculos*, la instalación multicanal de Patricio Palomeque premiada en XVI Bienal de Cuenca, es una película de treinta minutos filmada entre 2017 y 2019; realizada a partir de fragmentos de «Catedral salvaje», el gran canto cósmico y telúrico de César Dávila Andrade (1951). Para leer/interpretar esos pasajes, el artista invitó a varios personajes del mundo cultural —la mayoría de ellos amigos cercanos— con quienes acordó las locaciones, pues los sitios elegidos (sean interiores o exteriores, entornos urbanos o rurales) enfatizan ese diálogo con la geografía ecuatoriana implícita en el texto, pero también con las cartografías personales de los invitados, expandiendo el ámbito de interlocución del poema. La obra, impecablemente montada en la Escuela Central (ocho monitores suspendidos en circunferencia), configura un rico mosaico de paisajes, rostros y voces como «ese facistol poliédrico» del que hablaba Lezama Lima a propósito de Mallarmé. Pues, a cierta distancia, el murmullo de los timbres provoca la impresión sonora de un mantra, de una oración polifónica, diríase una plegaria colectiva que recuerda los poderes mágicos de la poesía. Allí fotografiamos a Patricio, cuando aún no sabe que va a ganar uno de los premios de esta Bienal, pero ya luce expectante.

D

PATRICIO EN MICRO

Patricio Palomeque (Cuenca, 1962). Estudió en la Escuela Superior de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca (1984-1989) y en el Taller de Gráfica Experimental de La Habana (1996-1997). Se desempeñó como docente contratado en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (1997-1999). Ha sido director y curador del Salón del Pueblo y de la galería Proceso/Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. Fue codirector del Festival Internacional de Arte de Acción Cuenca (FAAC, 2015). Ha realizado numerosas exposiciones individuales dentro y fuera del país, y ha participado en importantes exhibiciones colectivas en EE. UU., Sudamérica y Europa. Formó parte de la muestra paralela de la 56 Bienal de Venecia *Beyond The Tropics*, curada por Imma Prieto (2015), y de *Video Art in Latin America*, iniciativa «Pacific Standar Taime: LA/LA», organizada por el Instituto Getty (2017).

CO: Patricio, a casi tres semanas de la inauguración de la XVI Bienal de Cuenca, donde fuiste uno de los artistas premiados, qué sentimiento tienes ante este reconocimiento, sin duda el más importante de tu trayectoria artística. ¿Crees que ese premio te impone nuevos retos a futuro?

PP: Ganar un premio de la magnitud de la Bienal de Cuenca me produjo un sinnúmero de sentimientos: sorpresa, felicidad y, sobre todo, agradecimiento, porque la obra ganadora fue producto de cuatro años de trabajo, con muchísimos colaboradores, desde el equipo técnico hasta cada uno de los personajes que actuaron en las diferentes locaciones del país. Todo esto, luego del premio, me ha llevado a pensar en la importancia de contar con buenos aliados y colaboradores y, efectivamente, en nuevos retos, destinados a procesos de producción multidisciplinaria y de largo aliento. También he vuelto a pensar en lo frágil y precaria de nuestra escena cultural, en la necesidad de implementar políticas culturales que posibiliten la producción artística, en la importancia del respaldo de la empresa pública y privada para dinami-

zar la escena nacional. En este nuevo año presentaré trabajos en video, obras instalativas y pintura que son el producto de una larga investigación.

CO: *La suma de los círculos* está inspirada en «Catedral salvaje», el gran poema de César Dávila Andrade. ¿Qué te interesó especialmente del texto?, ¿pensaste siempre el video como una suma de paisajes y de voces?

PP: *La suma de los círculos* nace como un film a manera de un documental artístico, para el que trabajé con un equipo de jóvenes cineastas cuencanos, encabezado por Christian Albarracín. En el proceso de posproducción se dio la posibilidad de que el proyecto derive en una video-instalación multicanal. La obra complejiza el discurso poético original con la superposición de voces y el carácter inmersivo de la instalación. Cada pantalla muestra un personaje en un escenario diferente, el carácter coral, producto de la suma de voces, produce una especie de caos auditivo, quizá es así como se gesta o emerge la voz que da nacimiento al poema.

Son varias las capas simbólicas y discursivas de la obra, que empieza en la exigencia al espectador que debe fijar la mirada por encima de la línea del horizonte, procurando otra relación con el paisaje, con la voz y la poesía misma.

Mi acercamiento a la obra de Cesar Dávila comienza en los noventa. Me llena de fascinación su vida y obra. Mi primer trabajo como homenaje al poeta fue una pintura titulada *Gillette*, de 1992. Posteriormente realicé varias obras instalativas, fotográficas, objetuales a partir «Catedral Salvaje». Siempre me fascinó la potente carga mística y simbólica del poema, esa aproximación a la génesis y apocalipsis del paisaje.

CO: Además de la instalación audiovisual, tú tienes otra obra en esta Bienal: la serie pictórica *Las cuatro esquinas* en el Museo de Arte Moderno. Haznos un resumen de esta propuesta pictórica para la que has invitado a otro artista, Jonnathan Mosquera



Patricio Palomeque, *La suma de los círculos*, instalación multicanal, 8 canales, blanco y negro, 2017-2023.
Foto: Ricardo Bohorquez. Cortesía del artista



Fidel Román (actor de teatro). Centro Histórico de Cuenca



Cristóbal Zapata (poeta y curador de arte).
Santuario de la Virgen del Rocío, Biblián



Alejandra Delgado (bailarina). Biblioteca
del Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito



Mabel Petroff (actriz).
Túnel de la Casa de la Cultura, Cuenca



José Eugenio Sánchez (poeta).
Parque Arqueológico Pumapungo, Cuenca



Samuel Ortega (chef). Baño del Inca, Saraguro



Estudiantes del Colegio Benigno Malo
(promoción 2018), Cuenca



Sayana Palomeque (terapeuta). Parque El Ejido, Quito

Patricio Palomeque, fotogramas de *La suma de los círculos*,
instalación audiovisual, blanco y negro, 2017-2019.
Cortesía del artista



Patricio Palomeque (con la colaboración de Jonnathan Mosquera), dos cuadros de *Las cuatro esquinas*, diptico,acrílico sobre lienzo, 205 x 280 cm, 2015-2023. Museo de Arte Moderno. Foto: Ricardo Bohorquez. Cortesía del artista

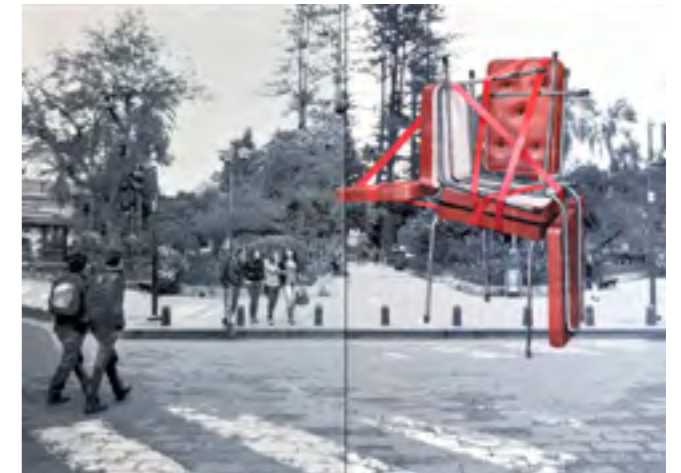
D

PP: Esa obra está basada en *Las cuatro esquinas* del pintor cuencano Carlos Beltrán, conformada por cuatro lienzos pequeños pintados en 1948, que representan las cuatro esquinas del parque Calderón. La intención de Beltrán era plasmar los efectos de la luz en las diferentes horas del día. Entre 2015 y 2016 pinté esas esquinas en un formato grande, partiendo de registros fotográficos que pasaron por procesos digitales y fueron resueltos, finalmente, con medios pictóricos.

Después, en 2017, empecé a seguir la pista de ciertas intervenciones de arte urbano realizadas por «Rayz Hungry», nombre artístico de Jonnathan Mosquera, que usa las pegatinas para representar objetos cotidianos extraídos del mundo popular que funcionan como metáforas de las diversas coyunturas sociales y políticas en las que hace su trabajo. Lo que hice fue invitar a Jonnathan —con quien ya he trabajado anteriormente— a que a use mis cuadros como soporte de sus intervenciones; o sea que actué, un poco, como curador de sus obras urbanas.

CO: Tú perteneces a un grupo de artistas que abandonaron los estudios para hacer su propio camino: me refiero a Pablo Cardoso y Tomás Ochoa, compañeros de ruta, con quienes has compartido algunos proyectos y exhibiciones. Visto en retrospectiva ¿qué aportó la entonces Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca en tu formación? ¿Qué te llevó a dejarla?

PP: Sí, yo ingresé a la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, mi promoción fue la primera en anexarse a la Universidad de Cuenca, dentro de la Escuela de Arquitectura, para optar por la licenciatura en Artes. Mis compañeros estudiaron seis años. A mí se me hizo un camino tedioso y complicado. Yo cumplí el pénsum de los primeros cuatro años, y en ese momento, siendo alumno, ya había expuesto varias veces y estaba más preocupado de mi trabajo como pintor. Entonces sentí que la Escuela ya no aportaba en mi formación; además era muy crítico con la estructura académica, así que decidí abandonar la Escuela para dedicarme cien por cien a mi obra.



Patricio Palomeque (con la colaboración de Jonnathan Mosquera), *Las cuatro esquinas (2)*, diptico,acrílico sobre lienzo, 205 x 280 cm, 2015-2023. Cortesía del artista

CO: Tú actuaste también como profesor en la Escuela de Artes. ¿Qué significó esa experiencia?

PP: Así es. Después me llamaron a ser profesor de pintura en la Escuela de Artes, donde di clases alrededor de dos años. Fue un tiempo muy intenso en mi producción. Con mis alumnos realizamos algunas exposiciones de sus trabajos en distintos espacios; dejamos las aulas para accionar dispositivos más inmediatos en la producción de contenidos que tenían que ver con lo que estaba pasando en lo social y político.

CO: ¿Cómo resumirías tu perfil artístico?

PP: Desde fines de los ochenta mi producción pictórica comienza a acercarse a la dimensión espacial y objetual de lo instalativo, incorporando la fotografía y la creación videográfica. Desde el 2000, el tema principal de mi trabajo es el entorno urbano. Me interesa desarrollar mediciones y mapeos capaces de visualizar los tiempos y las conductas colectivas, aquello que abarca una mirada múltiple, estableciendo diálogos con temas históricos, políticos y sociales.



«LA HABANA ES MI ESCUELA DE APRENDIZAJE, MI TALISMÁN»

[DIÁLOGO CON EL ARTISTA CARLOS GARAICOA]

*Jueves 7 de diciembre de 2023, 15:30,
Capilla del Museo de la Medicina*

No es casual que a los ecuatorianos nos resulte familiar el apellido del reconocido artista cubano Carlos Garaicoa: sus abuelos fueron guayaquileños que emigraron a la isla hace cien años. El mismo artista tiene un inequívoco aire costeño. Nos citamos en la Capilla del Museo de la Medicina donde ha emplazado su obra que vela atentamente, celoso de los detalles. *Familia* es una megainstalación que ocupa toda la planta del lugar (la capilla del antiguo hospital San Vicente de Paul): una sucesión de patrones de sastrería elaborados con papel, cristal y MDF. Se trata de 432 juegos de patrones, cada uno formado por siete moldes, sumando cerca de 3000 piezas colgadas en perchas metálicas. A primera vista, uno no sabe si está en el laberíntico taller de un sastre o ante la parodia de una boutique con su fantástica sucesión de patrones de pantalones, camisas, chaquetas y vestidos. Si el patrón de sastre es una metonimia del cuerpo y la capilla el lugar de la liturgia (es decir, de las operaciones metafóricas de lo corporal), la «multitudinaria» propuesta de Garaicoa activa diversas figuras y sentidos del desplazamiento y la diáspora. El artista —que ya había participado en la XI Bienal cuencana, y luego fue jurado en la XII edición— nos recibe cálidamente y nos lleva al corazón de la obra, a su núcleo de cristal, donde empieza a contarnos su secreto con la fluidez del buen hablante insular.

D

CARLOS EN MICRO

Carlos Garaicoa (La Habana, 1967). Estudió termodinámica y posteriormente pintura en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Ha expuesto en importantes museos y galerías del mundo: PEM Peadoby Essex Museum (Salem), Lunds Konsthall and Skissernass Museum (Lund); Parasol Unit Foundation (Londres); Fondazione Merz (Turín); MAAT (Lisboa); Museum Villa Stuck (Múnich); Museo Nacional de Oslo; CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid); Kunsthau Baselland Muttentz (Basel); H.F. Johnson Museum of Art, Cornell University (Ithaca, Nueva York); Stedelijk Museum Bureau Amsterdam; Inhotim Instituto de Arte Contemporáneo, Brumadinho; Caixa Cultural (Río de Janeiro); Palacio de la Virreina (Barcelona); Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles; Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). Además ha participado en las bienales de La Habana (en múltiples ocasiones), Sao Paulo (1998, 2004), Venecia (2009, 2005), Johannesburgo (1995), Liverpool (2006) Moscú (2005); en las trienales de Auckland (2007), San Juan (2004), Yokohama (2001); en La documenta 11 (2003) y 14 (2017) y Photo España 12 (2012). Ha merecido el premio PEM, el premio de la Fundación Príncipe de Mónaco y el Katherine S. Marmor en Los Ángeles.

CO: Carlos, cuéntanos de esta obra para la Bienal de Cuenca; entiendo que te has planteado una alegoría sobre la migración a través de un suigéneris retrato grupal

CG: La idea surge de que quería hacer un retrato contemporáneo, me preguntaba cómo hacer un retrato hoy día con un patrón que no fuera pintado, hacer la figura de una persona, con el patrón de un cuerpo, que son las medidas más precisas para retratar a una persona, sin olvidar el acto de medirse para un acto festivo, bodas, comuniones o para el momento de la muerte, para hacerte un traje o un sarcófago a la medida. Tenía todos esos pensamientos hasta hace dos años cuando hice los primeros dibujitos que eran un retrato de un hombre y una mujer (empecé con mi esposa y conmigo); fue

una cosa muy personal, muy íntima al inicio, y cuando surgió el tema de la Bienal, me puse a pensar un poco más, empecé a darle vueltas al asunto. Mi familia es de origen ecuatoriano, mis abuelos eran de Guayaquil, ellos migraron a Cuba en los años veinte, ahí nacieron mi padre y mis tíos. Así que siempre ha habido esa historia familiar sobre Ecuador, sobre su exilio, porque mis abuelos —que yo no conocí—, se fueron por Centroamérica hasta llegar a Cuba. Reflexionando sobre una obra para la Bienal volví a esta idea de la familia que se exilia, que migra. Yo vivo quince años en España, y mi única familia son mis amigos, entonces me puse a pensar en ese otro vínculo familiar, en las personas que te acogen, las personas con las que convives constantemente, las personas con las que compartes... Luego, cuando me reuní con Ferran y Katya [Cazar] en Madrid, ella me contaba que Cuenca era una ciudad de sastres, que tenía una importante tradición en la sastrería, y eso me hizo otro clic, enseguida pensé en la obra que funcionaría perfectamente y ahí cerré el último círculo. La verdadera familia que tenemos, aparte de la propia, son nuestros amigos; pero, además, esos amigos han pasado por la misma situación del abandono, el abandono del cuerpo, el abandono de tus formas. Entonces propuse hacer mil moldes de mil personas de acá y mezclarlos con los de mis amigos más cercanos, mis amigos del exilio, que son como mi familia actual, entre ellos Gerardo Mosquera, Patrick Hamilton, Sandra Gamarra, y otras personas como mi galerista Elba Benítez. En total, los moldes de personas conocidas suman 38 (4 corresponden a miembros de mi familia y 34 son de amigos). Este número hace referencia a momentos muy violentos de la historia cubana reciente: el 27M, una gran revuelta de intelectuales cubanos contra el Ministerio de Cultura, que dio pie al 11 de julio, al 11J que le llamamos (27 y 11 son 38). Los demás moldes son anónimos, pero no menos interesantes; de hecho, la persona que cortó muchos de estos patrones (que los tomó de su familia) es un polaco exiliado aquí en la Segunda Guerra Mundial. Al final es como una historia sobre el exilio, sobre mi exilio personal, sobre el exilio de mi familia, sobre el exilio en el Ecuador.



Carlos Garaicoa, *Familia*, 432 juegos de patrones de sastrería; papel, cristal, madera, plástico, metal y sonido, 2023. Capilla del Museo de la Medicina. Foto: Felipe Serrano

D

CO: El exilio como un fenómeno histórico

CG: Y en un momento como este creo que es cada vez más complicado el tema de la migración y el exilio; es un movimiento de personas cada vez más fuerte por las guerras, por las crisis económicas y ecológicas. Por todo lo que estamos viviendo me interesaba que la obra tuviera este impacto, que se sintiera un cúmulo grande, no sé cómo lo verá la gente; pero, de alguna manera, yo lo veo como un cuerpo colgado, como pedazos de carne...

CO: Como los cuadros de reses de Rembrandt o Soutine, pero amplificados

CG: Algo así. Es una obra muy simbólica, pero también es muy física porque tiene esa crudeza material del papel, la madera, el vidrio, los ganchos de las perchas, y cuando la recorres es como un laberinto. Además, va a estar acompañada de un sonido muy sencillo, de unas campanillas. Me interesa mucho esa cosa un poco tibetana de los templos, esa campana que trae a la vida a los cuerpos, a las personas, para que no sea una obra estática.

Todo lo he dibujado yo, lo hice con amigos míos, hacían medidas en mi estudio, después me senté con mi arquitecta para llevarlo a un sistema digital, al AutoCAD. Ha sido complicadísimo y muy largo.

CO: Fantástico, además parece funcionar centrífuga y centrípetamente porque aquí en el cristal tiene su núcleo más sensible, la familia, y luego se va expandiendo radialmente hacia los amigos

CG: Exacto. Estos nombres de los amigos puse al comienzo para identificarlos sencillamente, pero decidí dejarlos porque me interesa mucho la cosa del índice, la cosa de nombrar.

CO: A ratos, tus moldes me recuerdan un poco los patrones de los solteros en *El vidrio* de Duchamp

CG: A mí me remite mucho a Boltanski, a sus maletas y a sus montones de ropa. Es una obra con muchas capas, con muchos pensamientos, digamos que son pensamientos...

Toda la vida he soñado con venir a Ecuador, con averiguar dónde está esa familia, todas esas cosas; después está mi propia experiencia del exilio, hace quince años me fui de casa para formar una vida nueva: tengo dos hijos españoles; y luego se le suma una tercera capa que es esa gran oleada migratoria de colegas, de intelectuales que ha llegado a España huyendo de la gran locura de Cuba. En los últimos años siempre estaba regresando a Cuba, haciendo proyectos, integrándome un poco, tratando de ayudar a los artistas más jóvenes con programas de residencia que tengo ahí; entonces son como una serie de capas muy específicas que están aquí.

CO: Tu obra trabaja en el cruce de arte, espacio urbano, arquitectura y entorno social, pero el telón de fondo o el gran escenario es Cuba, mejor dicho, La Habana, una ciudad donde el esplendor melancólico de la ruina ha cedido paso a un estado de deterioro alarmante de su patrimonio arquitectónico, que parece, a su vez, el síntoma físico de un estadio también crítico de descomposición social y política. ¿Lo ves así?

CG: Cuando yo comienzo a hacer obra en los noventa, mis primeros dibujos, mis primeras fotos hablan de eso directamente, de la arquitectura de la ciudad. Hablan de esa supuesta utopía cubana que se estaba desmoronando. Treinta años después, La Habana se sigue desmoronando cada vez más y el sistema político está completamente deteriorado, no es un ejemplo para nada. Es muy triste, ¿no? Pero La Habana es mi escuela de aprendizaje, mi talismán, el lugar donde entendí que yo podía hacer fotografías, hacer cerámica, hacer una escultura o un video. La Habana me dio todas esas herramientas.



Público visitando la instalación de Carlos Garaícoa. Foto: Felipe Serrano



Un momento de la entrevista con Carlos Garaicoa

D

CO: Después de la revuelta que vimos el año pasado, que se prendió a lo largo de la isla, y que a todos nos contagió de entusiasmo y expectativa, aunque se apagó pronto, ¿crees que en algún momento va a volver a ocurrir esto de un modo definitivo?, ¿o crees que la dictadura todavía tiene larga vida?

CG: Pienso que va a volver a ocurrir, el tema es cómo esto se puede organizar. El país está desangrado de jóvenes, de intelectuales, de técnicos, de profesionales; se está quedando absolutamente viejo y se está corrompiendo demasiado; hay una clase corrupta en el poder que ya no tiene ningún legado que ofrecer. Si a los pioneros de la Revolución ya era difícil creerles, más difícil es creerles a estos. Entonces, creo que eso va a pasar nuevamente, porque la inconformidad y la incomodidad son muy grandes, y son cuestiones inmediatas, son cuestiones de piel, de sobrevivencia.

CO: Esta es tu tercera participación en la Bienal de Cuenca, contando la edición donde actuaste dentro del jurado, ¿cómo ves la evolución del evento?

CG: Yo pienso que es un evento extremadamente importante, como fue la Bienal de La Habana en un momento; de hecho, desde Cuba a la Bienal de Cuenca siempre la veíamos como una hermana pequeña, concentrada en la pintura, con algo muy específico. Siempre ha sido una Bienal muy bonita desde afuera y veo que ha crecido, yo recuerdo cuando participé la primera vez que me invitó Fernando Castro Flórez, fue con un video, y me sorprendió la invitación porque recordaba que era una Bienal de pintura. Y luego vi la evolución con varios curadores que han venido y ahora está Ferran, que me parece que es una persona muy seria, muy profesional, que tiene una capacidad realmente de entusiasmar. Yo creo que desde que nos habló de Cuenca estábamos dispuestos a venir, no importaba cómo, tanto así que todos nos hemos esforzado para hacer obras adaptables, obras de bajo presupuesto, con ambiciones intelectuales, de pensamiento, más que ambiciones materiales, fastuosas. La cuestión organizativa es crucial, ahí han habido algunos detalles, como en todo lado, pero creo que esta

es la Bienal donde más rápido he terminado una obra, y me la han producido a mi gusto. Así que a mí me parece maravilloso que se pueda seguir haciendo y que pueda seguir creciendo, poniéndole el ojo a ciertos detalles organizativos y, sobre todo, invitando a personas que sean capaces de traer buenos artistas.

CO: Eso es clave

CG: Eso es esencial. La lista de Ferran es envidiable, la gente ha venido porque lo quiere, yo pienso que eso es importante, el factor humano. Yo se lo decía a él: no solo estás haciendo una Bienal, o una exposición como a ti te gusta, porque estás invitando a quien tú quieres, sino que todo el mundo te ha respondido positivamente y se ha entregado. Yo venía en la carretera de Guayaquil a Cuenca por la noche, con miedo, con frío, y sin saber si la obra podía estar lista o no. Entonces, dije: yo voy igual, voy por Ferran, si no está la obra, estaré yo, ya veremos qué hacemos; había como una fe ciega en ello. Y yo pienso que es por eso, por el valor humano, por el valor intelectual, por una persona que es capaz de entenderte, de creer en tu idea. Una obra como esta tú no la ves, solamente la ves en tu cabeza, no la ves hasta que empiezas a conformarla, a batallar. Yo llevo tres días en Cuenca metido aquí en la capilla, sin salir, esperando las tonterías más simples, pero esa es la capacidad que tenemos los artistas de entregarnos a una idea y querer hacerla perfecta.



«LOS DERECHOS COLECTIVOS, EMPIEZAN A SER RECONOCIDOS EN LAS CONSTITUCIONES LATINOAMERICANAS»

[DIÁLOGO
CON EL ARTISTA
MARCELO EXPÓSITO]

*Viernes 8 de diciembre de 2023, 10:30,
Galería de la Alcaldía*

A pocos minutos de que el Comité Editorial de *Coloquio* acogiera la propuesta de dedicar su dossier a la Bienal de Cuenca, me encontré con Marcelo Expósito en el campus de la Universidad del Azuay, pues hace varios días venía trabajando en nuestro Herbario. Me acerqué, le conté el plan que teníamos y lo aceptó con enorme calidez y afecto. No podía empezar mejor el proyecto editorial. Desde entonces mantuvimos un contacto intermitente hasta concretar la cita en la Galería de la Alcaldía, donde su obra ya estaba perfectamente montada: una estructura rizomática que cruza por las plantas locales, por la materialidad del dinero (el sucre como documento arqueológico de las derivas perversas del capital financiero), el potencial político del cuerpo femenino y, ante todo, la consagración simbólica de los derechos de la tierra a través de un alegato poético. La obra desplegada en varios pasillos está hecha de múltiples imbricaciones conceptuales en estrecho diálogo con el espacio expositivo y con el ecosistema humano y natural de la ciudad. Marcelo derrocha buen humor y elocuencia horas antes de la presentación de su *Oratorio para una Constitución de la tierra*, un performance vocal interpretado por cuatro mujeres.

D

MARCELO EN MICRO

Marcelo Expósito (Puertollano, España, 1966). Artista visual, escritor y político. Su obra ha sido objeto de exposiciones individuales y retrospectivas recientes en lugares como La Virreina Centre de la Imatge en Barcelona, el Festival Internacional de cine FICUNAM 11, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), el Centro Cultural de España (CCEMx) en Ciudad de México y el Parco Arte Vivente (PAV) en Turín. Ha expuesto en el Aperto '93 (Bienal de Venecia), en la 3ª Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín, en la 6ª Bienal de Taipei, en la Bienal Europea Manifesta 8 (Murcia) y en Bienalsur (Buenos Aires). Ha sido residente en la Academia de España en Roma (2022-2023). Su obra forma parte de colecciones públicas como las del Museo Reina Sofía (Madrid), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), la Colección Nacional de Fotografía de la Generalitat de Catalunya y el MUAC (Ciudad de México). Entre sus publicaciones se cuentan *Walter Benjamin, productivista* (2013), *Conversación con Manuel Borja-Villel* (2015) y *Discursos plebeyos* (2019).

CO: Marcelo, tú combinas la actividad artística con la actividad política, has sido diputado de Podemos, eres miembro activo del partido, y tu arte, por supuesto, tiene una clara dirección política. ¿Cómo conjugas estas dos áreas prácticas de tu vida?

ME: Bueno, pues lo primero, muchas gracias por la entrevista. Yo fui durante tres años y medio diputado en el Congreso de las Cortes Penales Españolas por una coalición muy amplia que se estructuró fundamentalmente alrededor de Podemos. Pero, en realidad, esto sobrevino como resultado de actividades que yo siempre he utilizado: el activismo en movimientos sociales, el activismo cultural y mi propia actividad artística. El hecho de que muchas personas que nunca nos habíamos planteado dar el salto a la política institucional —como en mi caso—, acabásemos en funciones legislativas o de gobierno, en esa época, tiene que ver con el terremoto político que se produjo en España, pero también en muchos otros sitios a partir del año 2011 con las insurrecciones ciudadanas, una movilización global que se

produjo a raíz de la crisis financiera del año 2007-2008, y eso hizo que organizásemos plataformas ciudadanas, justamente, para dar el salto a través de las herramientas electorales, a través de la política institucional. Y si digo esto es porque una parte importante del trabajo en Cuenca tiene que ver con la memoria de la crisis financiera y, por tanto, con la política institucional que experimentó Ecuador entre el año 98 y el 2000, cuyo síntoma más visible es la dolarización de la economía ecuatoriana. Con esto quiero decir que, desde muy pronto, el activismo que yo hice en movimientos sociales y también como artista, consistía, en gran parte, en una especie de prefiguración de lo que podría ser, a futuro, el tipo de caos y de crisis sistémica que hoy estamos viviendo a escala global, pero que se fue viviendo en epicentros diferentes: en Ecuador a finales de los años noventa, en Argentina a principios de este siglo, y a escala global a partir del año 2007-2008.

CO: Tu proyecto para esta Bienal tiene como tres ramas interconectadas que parten del tronco del *Oratorio para una Constitución de la tierra*, de donde surge el *Herbario*; luego está la *Historia natural de la deuda*, que es una pieza *site-specific* porque aprovechas la bóveda del antiguo banco que funcionaba en esta galería, y has añadido un núcleo a propósito del femicidio de Abigail... Podríamos decir que la obra es el fruto de una interlocución múltiple con varios aspectos de la ciudad y situaciones que fuiste viviendo en estos días. ¿Cómo entenderla, cómo explicarías este entramado que has construido?

ME: Pues lo has descrito muy bien. El origen de mi participación en la Bienal se sitúa en un encargo de Ferran a raíz de un proyecto que yo había hecho en México el año pasado, que fue la reescritura completa de la Constitución española del 72, un comentario, entre radical y humorístico, sobre los debates que en los últimos años se están teniendo en España y en muchos otros lugares, en torno a la vigencia de las Constituciones, y que representaría, por otra parte, un constitucionalismo del presente. Ferran me pidió hacer algo que tuviera como referencia la Constitución ecuatoriana, que es una Constitución tremendamente singular. Entonces,



Marcelo Expósito, *Oratorio para una Constitución de la tierra*, materiales diversos, 2023. Galería de la Alcaldía

se me ocurrió hacer esto que llamé *Un borrador para una Constitución de la tierra*, que, en realidad, es un ejercicio de escritura artístico-legislativa a partir de fragmentos que se pueden llamar ecoconstitucionalistas; es decir, primero una selección de los fragmentos de la Constitución ecuatoriana que no solamente reconocen a los seres humanos el derecho a un medio ambiente sano, sino que de facto ensaya la posibilidad de pensar algo semejante a unos derechos del propio medio ambiente; en definitiva, a unos derechos de la tierra. Esos pasajes de la Constitución ecuatoriana están recombinados con otros semejantes de la Constitución boliviana, también vigente, con fragmentos de la Constitución chilena que fue rechazada en referéndum el año pasado, y también con ensayos ecofeministas, de feministas negras, de líderes medioambientalistas de América Latina y de Europa, en algunos casos. Toda esta recombinación textual, para más complejidad, está elaborada en la forma de un oratorio para cuatro voces femeninas. El libro fue lo primero que produjimos, es como el vórtice del proyecto, del que se deriva toda esta constelación de elementos que tú has descrito muy bien. En primer lugar, el *Herbario para la construcción de la tierra*, elaborado en colaboración estrechísima con el Herbario de la Universidad del Azuay. Dicho de paso, el Herbario de la UDA y la Universidad, en general, habéis sido generosísimos conmigo, no solamente en trabajo, en tiempo, sino también, claro, en compartición de conocimientos. El *Herbario* es una pieza inspirada en los herbarios que realizó la revolucionaria polaco-alemana Rosa Luxemburgo en los largos periodos que pasó en prisión, y están pensados como piezas *site-specific*; en los lugares donde se interviene, se aplica un criterio de selección de plantas autóctonas y tienen no solo anotaciones, clasificaciones de tipo botánico, científico, sino también escritos que yo llamo de tipo «diagramático»; son, por así decir, árboles de ideas, de conceptos, que están relacionados con elementos históricos, sociales, etcétera, de los lugares donde se interviene, haciendo un poco memoración de cómo era la prefiguración de los herbarios antes del formato del herbario moderno. Me refiero a esos códices medievales tan hermosos con plantas, con escritura, pero, en lugar de ser una página en blanco en la que uno anota ideas, son ideas anotadas

siguiendo, justamente, las formas de las estructuras orgánicas de las plantas que están herbarizadas. En el caso del herbario de Cuenca, el criterio que aplicamos fue plantas que tuvieran una función genéticamente sanadora, sanadora para los seres humanos, para otros seres vivos y también para los entornos. Plantas de uso común actual, como de uso ancestral, y a ras de suelo, tanto al pie de calle en Cuenca como las que crecen a 4000 metros de altura en el Parque Nacional Cajas. Con esos criterios hicimos una selección de quince plantas, con su nombre científico, su nombre común, popular, y también han sido rebautizadas de acuerdo con conceptos que surgen del *Oratorio*. Las plantas se llaman «Constitución», «Ciudadanía», «Comunidades», «Luchas», en fin. Esa es la pieza del *Herbario*. Después, hemos puesto cuatro atriles donde hemos hecho los ensayos con cuatro mujeres diversas de aquí de Cuenca, esto constituye la parte sonora de la instalación, entonces sucedió la aparición del cuerpo de Abigail Supliguicha. Era otro femicidio terrible, el cuerpo apareció masacrado mientras hacíamos este proyecto y lo que hice fue utilizar las páginas arrancadas del libro de la partitura del *Oratorio* como base para la cera de algunas de las velas que se utilizaron en la vigilia organizada por grupos feministas.

CO: ¿Es posible cambiar el destino de un país desde la reformulación de las Constituciones nacionales?

ME: Las Constituciones son un artefacto muy curioso porque, por una parte, son un corpus legislativo que surge, claramente, del corazón de la modernidad occidental, pero se da la circunstancia de que, en términos históricos, la evolución progresista del constitucionalismo ha tenido, por lo general, su epicentro en América Latina; es decir, las Constituciones liberales históricas, la Constitución francesa, por supuesto, como gran modelo, la Constitución estadounidense también, consagran los derechos individuales. Pero los derechos sociales, como hoy los conocemos, que son una suerte de derechos colectivos, empiezan a ser reconocidos en las Constituciones latinoamericanas. Algunos elementos de nuestro borrador experimental sobre *Constitución de la tierra*, por ejemplo, empiezan a ser reconocidos en la

D



Marcelo Expósito, *Herbario para la construcción de la tierra* (fragmento), plantas naturales, cartulina, lápiz, madera y vidrio, 2023. Galería de la Alcaldía



Marcelo Expósito, Lectura del *Oratorio*. Participan: Adele Pesántez Beltrán, Nelly Alexandra Puma, Tatiana Vásquez Parra y Mama Yama. Galería de la Alcaldía, 8 de diciembre de 2023, 15:00. Cortesía del artista

D

Constitución argentina de Mendoza, o en el controvertido artículo de la Constitución mexicana que reconoce los derechos de propiedad de los pueblos indígenas, que aplica, sobre todo, a las tierras comunales de las zonas de las regiones del sur de México. Ahora, en el siglo XXI, la tercera gran generación global constitucionalista —por llamarla así— se expresa en las Constituciones latinoamericanas de Ecuador, Bolivia, y la recién rechazada de Chile, que empiezan a plantear la posibilidad de que los derechos no solamente vayan más allá del reconocimiento de los derechos liberales del individuo, de los derechos sociales o colectivos, sino están poniendo sobre la mesa la posibilidad compleja de reconocer los derechos de la tierra; se trata de un constitucionalismo que va más allá de lo humano, entonces se da esa gran paradoja, que las Constituciones son, efectivamente, una herramienta, con todas sus ambivalencias, que surge del corazón de la modernidad occidental y, sin embargo, los grandes impulsos progresistas, constitucionalistas, han tenido su epicentro en América Latina.

CO: Hoy hay un primer performance ¿Qué es lo que va a ocurrir acá?

ME: Bueno, esta tarde haremos una interpretación, una lectura del *Oratorio*, donde puedes ver esto que llevo haciendo de escritura recombinatoria, experimental, utilizando formatos, por así decir, legislativos, pero también insertando técnicas de vanguardia literaria como el *cut-up*. La partitura plantea trabajar con cuatro voces de mujeres. En este caso hemos trabajado con Adele Pesántez Beltrán, Nelly Alexandra Puma, Tatiana Vásquez Parra y Mama Yama. El *Oratorio* plantea que debe ser interpretado por voces preferentemente de una mujer trans, de una mujer afrodescendiente, de una mujer descendiente indígena y de una mujer blanca cisgénero, activista feminista, lo cual no quiere decir que sean identidades excluyentes y, además, no se conciben como designaciones impuestas, sino se trata de mujeres que se reconozcan en esas identidades.

CO: Una última inquietud. La figura del oratorio tiene un origen barroco, es un formato musical vinculado a ciertas expresiones de lo sagrado. Digo, ¿esta cantata grupal, coral, es una forma de buscar, también, la dimensión sagrada de lo cósmico, de la naturaleza? ¿Hay por ahí un guiño a esas percepciones del entorno natural?

ME: Exactamente, te agradezco mucho esta precisión. Mira, la idea del oratorio empecé a trabajarla este año mientras me encontraba residiendo en la Academia de España en Roma. Hicimos una pieza de oratorio con tres mujeres activistas de Roma, porque el oratorio es una forma de lectura de la Biblia, de los textos sagrados, que ha proliferado como un formato vinculado a la expansión global de la Iglesia católica. En realidad, el oratorio es —a mi modo de ver— una herramienta de autoorganización y, por supuesto, una de las formas históricas de la música del barroco, sobre todo; pero el oratorio, originalmente, es una forma de organización que genera un agenciamiento trascendente entre los textos escritos, los cuerpos y la voz; porque el oratorio es una forma de organización fundada por Felipe Neri, en Roma, en el siglo XVI, como parte de un movimiento crítico con la opulencia del Vaticano. Al inicio, los oratorios fueron concebidos para juntar a personas de diferentes tendencias dentro de la Iglesia católica; es decir, personas que no pertenecen a una misma orden para que lean conjuntamente los textos, los discutan, los canten, etcétera. Es decir, un oratorio es una matriz organizativa, donde los textos, los cuerpos y las voces conforman una especie de maquinaria, que, a su vez, se trasciende a sí misma, y esa matriz es común con otros dispositivos semejantes que van, incluso, más allá del ámbito cultural o de la cosmogonía europea. En el caso de nuestras tradiciones políticas europeas, un oratorio tiene la misma matriz que los grupos de autoconciencia feminista de los años setenta, tiene la misma matriz que una asamblea política.

«ME CONSIDERO LECTORA ANTES QUE ARTISTA»

[DIÁLOGO CON LA ARTISTA MARILÁ DARDOT]

*Viernes 8 de diciembre de 2023, 11:00,
Museo Pumapungo*

Marilá Dardot nos espera junto a su obra con un espléndido vestido azul-morado y unos clásicos Velvet-Black de Vance. Pareciera estar lista para la fiesta en la noche. Luce feliz, su hermosa instalación *Cero tolerancia / Silver Clouds* está terminada. La obra conecta la inhumana política de inmigración estadounidense «Tolerancia cero», implementada por la administración de Donald Trump, con la instalación de Andy Warhol, *Silver Clouds*, de 1966. En 2018, algunas imágenes de un centro de detención en Texas conmocionaron al mundo al mostrar miles de niños migrantes encarcelados, separados de sus familias, usando mantas de plata hechas del mismo material que Warhol utilizó en los globos en su trabajo, el *Scotchpak*. En un brillante procedimiento metafórico propio del neobarroco, la artista brasileña sustituye los niños y las mantas por estas nubes-almohadas de plata creando un poético oxímoron visual: los globos vuelan a su antojo con el impulso propio de la infancia, pero dentro de un cerco férreo que no pueden traspasar. Así, la libertad propia de la infancia aparece restringida, enjaulada. Sopla un viento de lluvia que agita el pelo rubio de Marilá, cuando empezamos a conversar en los linderos de los antiguos dominios incas.

MARILÁ EN MICRO

Marilá Dardot (Belo Horizonte, Brasil, 1973) vive y trabaja en Ciudad de México. Tiene una Maestría en Artes Visuales por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Entre sus exposiciones y proyectos recientes destacan: *Beneath the Surface, Behind the Scenes* (Heide Museum of Modern Art, Bulleen, 2023), *Rayuela / El orden falso* (Galería Marlborough, Madrid, 2023), *ainda sempre ainda* (exposición individual, Museu Paranaense, Curitiba, 2022), *Primera plana* y *Tort(guerr)illa* (intervenciones públicas en Ciudad de México, 2021 y 2022). Ha participado en la 27a y 30a Bienal de Sao Paulo (2006 y 2010), en la XIII Bienal de La Habana (2019), en BIENALSUR (2021), en la 13a Bienal de Mercosur (2022). Tiene varios premios, residencias y obras en numerosas colecciones de arte privadas e institucionales, entre ellas destacan: Inhotim, Colección Gilberto Chateaubriand, Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, Museo de Arte de Pampulha (Belo Horizonte), Museo de Arte Moderno Aloisio Magalhães (Recife), The Sayago & Pardon Collection (USA), Fundación Calosa (México) y Fundación Otazu (España).

CO: ¿Cómo te sientes a pocas horas de la inauguración de la Bienal? ¿Cuál es tu impresión general del evento y de la ciudad?

MD: La Bienal me parece muy impactante. Ha logrado reunir obras de artistas de manera muy selecta, con una cuidada selección de participantes que abordan de manera poderosa el tema propuesto por Ferran. Las aproximaciones son diversas pero intensas. Creo que nunca antes he participado en una Bienal con tantas obras que me hayan impactado de esta manera. Aunque he participado en bienales más grandes, como la de Sao Paulo con setenta artistas, aquí, con alrededor de treinta artistas, la selección es hermosa y diversa, con muchas interpretaciones únicas del tema.

No he tenido mucho tiempo para sumergirme en la experiencia de la ciudad porque he estado concentrada en mi trabajo. Llegué recién el domingo por la noche,

así que apenas he tenido la oportunidad de explorar un poco la zona cercana.

CO: La hermosa instalación que presentas ahora en la Bienal de Cuenca, acaba de ser también parte de la 13a. Bienal de Mercosur, ¿por qué decidiste traerla acá?

MD: Quería mencionarte que originalmente creé la pieza para una exposición que iba a tener lugar en Estados Unidos, pero al final no se llevó a cabo. Me quedé con el proyecto sin realizar. Cuando fui invitada el año pasado por el curador de la Bienal del Mercosur y conocí el tema, que era *Traumas, sueños y huida*, supe que tenía el proyecto perfecto para esta temática. La obra fue concebida a partir de una situación específica, en un lugar concreto, pero aborda problemas que son globales. Aunque se originó a raíz de un incidente en Estados Unidos, trata sobre mucho más.

Traer a una ciudad migrante como Cuenca, a un país migrante como Ecuador, una obra que hace referencia a esta cruel ley de Trump frente a la migración, con estos niños encerrados en lo que se llamó el proceso de «Tolerancia cero», tenía un sentido especial. Creé la pieza en 2018, cuando salieron muchas noticias en los periódicos sobre estos niños cubiertos con mantas plateadas dentro de jaulas. Entonces, esta imagen repentina me llevó a pensar en esas mantas plateadas y me condujo a otra imagen, que era la instalación de Warhol. Fue una asociación de imágenes, de la manta a la almohada, y luego la imagen ya estaba en mi mente. Al final, es el mismo material que usó Warhol. Después pensé: «Bueno, el sueño americano, Warhol también es hijo de migrantes». Empecé a buscar la instalación; sin embargo, nunca estuve físicamente en la instalación real, solo la conozco a través de fotos. Fui en busca de imágenes y muchas de ellas mostraban a niños jugando felices adentro. Este contraste tiene sentido porque Warhol es un artista también muy crítico del sueño americano. Hay muchas obras tuyas que son vistas como algo muy festivo. Esta es una de ellas, muy lúdica, la gente está súper feliz jugando con los globos. Tiene su encanto, la imagen de estos globos es muy impactante.

D

Marilá Dardot, *Zero Tolerance / Silver Clouds*, estructura metálica, globos de Mylar, ventiladores, aire y gas helio 3 x 5 x 5 m, 2023. Museo Pumapungo

Marilá Dardot, *Zero Tolerance / Silver Clouds* (detalle)

D

Recientemente estuve conversando con el personal educativo y crearon un cuento para los niños como introducción a la obra. Cuando me lo contaron, pensé: «esta obra se relaciona con la casa de los dulces de Hansel y Gretel». En ese cuento, los niños quedan encerrados, y me percaté de que esta imagen habla de mucho más que del hecho específico o la situación en Estados Unidos.

CO: Sin duda, es una estupenda analogía: en ambos casos la inocencia ha sido engañada y traicionada. La relación es muy poética, muy metafórica. Y la cita a Warhol es de una gran pertinencia y brillantez

MD: Siempre mi obra está relacionada con otros artistas, ya sea con escritores o, en este caso, con un artista visual. Siempre estoy, de cierta manera, reinterpretando, traduciendo a partir de libros o información cotidiana del entorno. Nunca es algo que simplemente surge; cada artista tiene su universo de referencias, en mi caso, estas referencias son más explícitas.

CO: A propósito de las referencias, he visto que trabajas mucho con la literatura y el lenguaje escrito, destacando el potencial poético y político de las palabras. A raíz de tu reciente exhibición en el Instituto Ibará Rosa en México, donde trabajaste con luces de neón, has dicho que «las letras son el átomo del lenguaje». En Mérida, México, invitaste a varios jóvenes a escribir preguntas con barras de achiote en un muro de la ciudad, una obra que me pareció hermosa, sencilla y coherente. También en algún momento utilizaste la novela *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, de manera humorística, insertándola en el contexto de un salón de estilismo, creando una fricción ontológica. ¿Qué significa el lenguaje para ti?

MD: El lenguaje es nuestra forma de interactuar y comprender, es la manera en que entendemos el mundo. Sin lenguaje no podemos comunicarnos ni entendernos. La primera cosa que hacemos al enfrentarnos a algo nuevo es preguntar su nombre, cómo se llama, cómo describirlo. Puede haber otros lenguajes además de las palabras, pero el lenguaje es esencial para estar conec-

tados con el mundo. La obra en Mérida fue un proyecto colectivo con estudiantes de la universidad local. Fui invitada para realizar una intervención en un proyecto liderado por dos artistas y profesores de la universidad, quienes querían proporcionar a los estudiantes la oportunidad de colaborar con artistas externos. Aunque no soy mexicana ni conocía Mérida, acepté la invitación. Cuando llegué comencé a dialogar con los estudiantes, compartí algunas ideas sobre la «Ciudad blanca» y su historia arquitectónica vinculada con la colonización. Es llamada «Ciudad blanca» por el color de sus edificios hechos con piedra caliza, edificaciones levantadas por los españoles sobre las ruinas de los templos mayas. Sin embargo, también quería conocer sus perspectivas y opiniones sobre la ciudad. Así surgió la obra, a partir de la colaboración y el diálogo con los estudiantes.

CO: Creo que, en general, tu conexión con la poesía y la literatura te ha proporcionado herramientas para abordar tus obras artísticas. Es decir, para crear alusiones, metáforas y metonimias, en lugar de expresar las cosas directamente

MD: Sin duda, mi obra tiene sus raíces en la literatura. Me considero lectora antes que artista. La primera obra que realicé conscientemente, que no fue solo un ejercicio, fue una versión de *El libro de arena*, de Borges. En este proyecto, las páginas eran espejos, y lo conecté también con las ideas de Heráclito. A partir de ahí, mi obra ha evolucionado —especialmente después de 2015— hacia narrativas más periodísticas, que también leo y considero, de cierta manera, como ficciones, como relatos.

CO: Ya que estamos en libros y lecturas, dime dos o tres libros o autores que han sido importantes en la construcción de tu sensibilidad

MD: Entre mis libros, creo que *Rayuela* es significativo. Tengo dos trabajos que se exhiben este año, relacionados con la novela de Cortázar. Es difícil seleccionar solo tres autores. En cuanto a escritores brasileños, mencionaré a Murilo Méndez y Manuel de Barros. De México destaco a Valeria Luiselli con su novela *Desierto sonoro*.

«YO HABLO BÁSICAMENTE SOBRE LA PÉRDIDA Y EL DOLOR»

[DIÁLOGO
CON LA ARTISTA
TERESA MARGOLLES]

*Domingo 10 de diciembre de 2023, 16:00,
Museo Municipal de Arte Moderno*

Gracias a la intercesión de Bryan Heredia —su asistente cuencano hace muchos años— encuentro a Teresa Margolles cuando acababa de llegar a una de las marisquerías clásicas en la ciudad. Le acompañan Bryan, su hermano Christian, Patricio Palomeque y Mateo García Game, realizador audiovisual. A pesar del sol intenso y del hambre, todos lucen de buen humor. Tenemos una plática amena sobre las primeras impresiones de la Bienal. Después del almuerzo nos dirigimos al Museo de Arte Moderno, que está a pocos metros, y nos lanzamos al jardín posterior buscando un lugar retirado donde platicar. El Museo luce transitado y algunos espectadores ya juegan ping-pong en las mesas realizadas por Teresa para la XVI Bienal de Cuenca, tres megaesculturas de concreto que el jurado ha distinguido con una Mención Especial. Mateo, de cuya amabilidad ya me había percatado, se ofrece a hacer las fotos de esta entrevista que transcurre felizmente.

D

TERESA EN MICRO

Teresa Margolles Sierra (Culiacán, Sinaloa, 1963). Estudió Arte en la Dirección de Fomento a la Cultura Regional del Estado de Sinaloa (DIFOCUR). En 1990 se diplomó en Medicina Forense en el Servicio Mexicano Forense y, más tarde, estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha realizado numerosas exposiciones de manera individual y en grupo, por las que ha recibido importantes premios y reconocimientos, entre ellos: dos becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para Jóvenes Creadores, un premio adquisición en la VII Bienal de Cuenca (2002), el Premio Príncipe Claus (2012) y una Mención Especial en la Bienal de Arte de Venecia (2019). Dos obras suyas son parte de la colección del Tate Modern (Museo Nacional Británico de Arte Moderno).

CO: Teresa, gracias por acoger esta entrevista. Tú vuelves a Cuenca y a la Bienal prácticamente a los veinte años, ¿cuál es tu sentimiento, tu impresión de la ciudad a tu retorno?

TM: La primera vez que me invitaron no vine, mandé la obra, y eso pues es distinto, ¿no? Me sorprendió cuando gané, yo ni siquiera sabía que había un premio. En esa ocasión me invitó un curador sinaloense. En esta Bienal me invitan a hacer la obra, eso genera otro espacio. En la otra hablaba de México y en esta también hablo de México, pero sobre todo de Ecuador.

CO: ¿Y la ciudad?, ¿reconoces la ciudad que conociste?

TM: No, no, vine por muy poco tiempo, porque también quería conocer Guayaquil y Quito, entonces estuve poco tiempo, y no la conozco, o sea, trato de, me queda el sentimiento de que era una ciudad húmeda, quizá por el río, y que era muy amable, me acuerdo del sentimiento, me acuerdo también de los carteles de rock que había en la calle, los carteles de música punk y poco más.

CO: Se podría decir que la muerte violenta, como efecto colateral del narcotráfico, ha sido uno de tus temas centrales; la morgue fue —al menos en un inicio— tu

laboratorio. Has tratado también temas que tienen que ver con asuntos migratorios; ahora, en la Bienal de Cuenca, desplazas tu atención hacia la materialidad de la droga. Juzgada en su aspecto físico, esta obra me recuerda un poco a algunas de tus propuestas anteriores; por ejemplo, las tarjetas para picar coca de Venecia, o esa mesa que hiciste también con concreto y fluidos orgánicos. ¿Encuentras esas conexiones?, ¿sientes que has ido amplificando gradualmente tu campo retórico y tu ámbito temático?

TM: Pues yo hablo básicamente sobre la pérdida y el dolor; el dolor que causa el asesinato de una familia; cómo destruye un barrio cuando ya son varias familias, o una ciudad cuando ya son varios barrios, o un país cuando son varias las ciudades comprometidas con el crimen. Yo vengo del epicentro de México. Nací en Sinaloa y crecí todavía en una ciudad vivible. Mi generación es la de los grandes narcos de ahorita, o sea, de los que corrimos juntos, nos dio el mismo sol, bebimos la misma agua, y por eso me duele mucho lo que sucede.

Pasé toda mi infancia y adolescencia en Sinaloa, después fui a estudiar a Ciudad de México. Allí es donde desarrollé básicamente mi carrera, al comienzo con un grupo de música, yendo a conciertos de punk y rock. Y después fui a Ciudad Juárez, que es otra ciudad con grandes problemas, pero con gente totalmente amable. Un puñado de malvados controla eso que tiene que ver mucho también con Sinaloa. Pero Juárez, siendo esa frontera, tiene, además, esa parte conflictiva de todas las fronteras. Un personaje de Orson Wells, en la película *Sed de mal*, dice que las fronteras tienen lo peor de las dos naciones. En Juárez, que es el epicentro del dolor, es donde fui cambiando, ampliando mi forma de trabajar y de pensar. Ya había entrado a la morgue cuando vine a Sudamérica, a Ecuador, pero yo creo que donde vi de otra manera el cuerpo muerto fue en la residencia en Cali, en Colombia, donde estuve dos meses de residencia y donde hice una obra. De allí regresé distinta. Me dolía muchísimo lo de afuera de la morgue —antes me dolía lo de adentro—; entonces, el cuerpo, el cadáver, se convirtió en un cadáver social. Empecé a hablar con las familias que esperaban los cuerpos. También México



Presentación de la obra *El poder*, de Teresa Margolles, con la participación del equipo de tenis de mesa de la academia Byron Martínez. Museo de Arte Moderno, sábado 9 de diciembre de 2023, 15:00. Foto: Felipe Serrano

se fue haciendo más violento, cada vez peor a partir del 2000. El cuerpo muerto ya no era exclusivo de médicos y de un espacio forense, estaba en las calles, en un espacio público. Los adolescentes contaban cuántos cadáveres habían visto.

CO: Una contabilidad macabra...

TM: Y si ya habían visto un cadáver, ¿cuál fue el primer cadáver que vieron? En la morgue, los cadáveres están desnudos y limpios, en planchas, para que se les practique la autopsia con respeto y silencio; pero ver, de repente, los cuerpos en la calle, en el piso, con los pantalones abajo, enlodados, con sangre, hay una distancia, ¿no? Eso cambió completamente la estética, no solamente la mía, sino la de todos los que convivimos en el espacio público, pero el dolor que causan esas muertes sigue siendo el tema de mi trabajo.

A mí me parece que de los dos lados se está perdiendo; de los dos lados las familias están llorando, no nada más la víctima, también el victimario asesinado, que es parte de esta red en donde lo involucraron. El poder va jalando a los jóvenes, les va ofreciendo más de lo que puede ofrecer el Estado; es una vida corta, pero ofrece más, dejar de ser espectadores de lo que ven en televisión, del lujo que ven en televisión, coches, ropa... a ser participantes de ese lujo, es una seducción muy fuerte.

CO: Podríamos decir que la metonimia es una de las figuras recurrentes, ¿no?; es decir, nombras al cuerpo a partir de sus partes, lo evocas siempre a través del detalle, la huella del cuerpo, la piel, la sangre, los fluidos, los fragmentos, como cuando haces las joyas de oro con los vidrios de la balacera

TM: Con esos restos que quedan, ajá, porque cuando se llevan el coche y ya están hechas todas las evidencias periciales ¿qué es lo que queda?, ese resto que se va a pulverizar; por eso hay ciudades que brillan, porque hay huecos entre las grietas donde más suceden los ajustes de cuentas. En Ciudad Juárez hay una avenida en la que siempre sucede algo, de tanto cristal, de tanto vidrio

que queda por ahí se va agrietando la calzada que nunca se va a limpiar.

CO: Impresionante. Volvamos a tu propuesta para la Bienal de Cuenca, ¿en qué momento fuiste definiendo tu obra para esta edición?

TM: Ya había hecho antes obras con concreto y es como darle sensibilidad a algo tan duro, meterle el agua con la que se limpió el cuerpo después de una autopsia, por ejemplo. Hice unas tumbonas en el parque de mi ciudad para que te sientes a pensar, a pensar en tus muertos, en tu ciudad; es la única pieza que tengo en mi ciudad. Y ahora que me invitaron a la Bienal me puse a leer los periódicos y vi todo lo que iba sucediendo: el aumento de la violencia, las cárceles llenas, los decomisos, los asesinatos, los magnicidios y, además, asociados con México, con Sinaloa. Por eso la pieza, porque leí que los ecuatorianos encontraron una forma de deshacerse de la cocaína —pues era tanta la que habían decomisado, que era imposible desbaratarla pronto, implicaba meses—, que encontraron una forma de encapsularla, mezclándola con cemento. Fue, entonces, cuando le propuse al curador, a Ferran, por qué no hablamos con ellos y que nos den parte de su cemento, algo que ellos ya están haciendo, que sea legal; porque el combate contra el narcotráfico es cuestión del gobierno, no es función del arte, la nuestra es generar una reflexión, y pensaba que esa forma de generar la reflexión sería haciendo, quizá, un juego para que participara el público, quería algo más activo, para jóvenes que están acostumbrados al TikTok, y pensé en la mesa de ping-pong. Me atraía el hecho del brinco, del sonido, del tiempo, el cuentagotas que te va contando como si estuviéramos contando también el número de asesinatos, como si estuviéramos contando el número de decomisos. Pero conseguirla demandó mucho trámite. Bryan [Heredia] coordinó ese trabajo con las autoridades, ellos prepararon el cemento, ellos hicieron todo con notario, las obras se hicieron *in situ*.

D



Actuación del equipo de tenis de mesa de la academia Byron Martínez. Museo de Arte Moderno, sábado 9 de diciembre de 2023, 14:30. Foto: Felipe Serrano

D

CO: Entonces estas mesas de concreto esconden cocaína decomisada

TM: Y no solamente cocaína, también marihuana, a veces fruto de decomisos pequeños; pero, en algunos casos, el decomiso implica muerte, no son decomisos pacíficos, sino decomisos bravos, cuando las dosis son grandes.

CO: Asumo que por todo el proceso que entraña, por el concepto y la realización, por lo que está generando la obra, el jurado te ha dado una Mención Especial

TM: Estas mesas no estuvieron dentro del concurso, porque, de entrada, yo las doné. Sentí que el premio estaba cuando vi que se accionaba la pieza. Invité a la Federación de Tenistas de Cuenca para hacer un performance. Les conté a los chicos de dónde provenía la mesa y que íbamos a hacer una acción silenciosa, y ese silencio iba a generar conciencias. Me traje de México unas camisetas que decían «¿Cuánto puede soportar el Ecuador?», con las que los tenistas entraron en fila, se pusieron de espaldas para que la gente que estaba viendo la acción las lea. Luego, hicieron el juego de giro con las pelotas; yo, que también era público, vi cómo la pieza nos estaba diciendo ¿en qué parte de esto estás tú?, ¿a qué parte de esta ruleta perteneces? Porque en esto estamos todos involucrados, o nos va bien, o nos va a la fregada. Si no escuchamos a las madres que nos gritan, nos va a pasar como en otros países; o sea, si no hacemos algo como sociedad civil, esta paz de Cuenca se va a acabar, y mi trabajo como artista es dentro de la sociedad civil.



Teresa Margolles, *El poder, encapsulamiento de clorhidrato de cocaína decomisado en el Ecuador*, 2023. Museo de Arte Moderno



«PRETENDO GENERAR UNA REFLEXIÓN SOBRE EL SIGNIFICADO DE LOS JUGUETES EN NUESTRA SOCIEDAD»

[DIÁLOGO
CON EL ARTISTA
DARWIN GUERRERO]

*Viernes 18 de enero de 2024, 12:30,
Casa de la Provincia*

A simple vista, Darwin Guerrero pareciera haber transformado el jardín de la Prefectura del Azuay en un parque infantil: en su área verde ha desplegado dos columpios, un subibaja y una rodadera, pero ninguno de estos aparatos sirve para jugar: el columpio tiene unas cadenas hasta el piso o está apegado a una pared, la rodadera se enrosca como una serpiente y las barras del subibaja dibujan una parábola en el espacio, fundiéndose en una sola estructura como un extraño siamés de metal. Las inquietantes esculturas de Darwin son artilugios irónicos, de linaje surrealista, que nos hacen pensar en la sociedad disfuncional que vivimos. Esta muestra, distinguida con un premio-residencia entre las exhibiciones paralelas convocadas por la XVI Bienal, mereció —además— el espaldarazo de Dan Cameron: «Darwin Guerrero es uno de los jóvenes escultores más logrados en Ecuador, particularmente me encanta su astuto uso de tropos familiares en manifestaciones desconocidas», escribió el reconocido curador en su cuenta de Instagram.

D

DARWIN EN MICRO

Darwin Guerrero (Cuenca, 1986). Artista visual por la Universidad de Cuenca. Ha realizado varias exposiciones individuales: *Juguetes/de lo ingenuo a lo perverso* (galería Saladentro, Cuenca, 2022 y Casa de la Provincia, Cuenca, 2022), con la que obtuvo el premio «Residencia y Bienal Saco 2025» dentro de la XVI Bienal de Cuenca; *Para ir al cielo* (galería Talō, Cuenca, 2021 y Arte Actual, Quito 2022); *Tiraje* (galería La Leonila, Cuenca, 2021). Ha participado en más de veinte exhibiciones colectivas dentro y fuera del país. Entre 2018 y 2019 tuvo a su cargo el Departamento de Museografía y Producción de Obra de la XIV Bienal de Cuenca.

CO: Darwin, cuéntame de dónde te viene la idea de deformar o «pervertir» los juegos infantiles para convertirlos en estas grandes esculturas que tenemos alrededor

DG: La idea de deformar o «pervertir» los juegos infantiles surge de una observación y reflexión sobre los cambios en la sociedad y los espacios que marcaron mi infancia. Durante el primer confinamiento debido al Covid-19, en 2020, noté que muchos parques infantiles estaban desiertos y abandonados, cubiertos de maleza. Esto me llevó a visitar los juegos de mi infancia, ubicados en la escuela que hoy está en desuso. La decisión de alterar la forma de estas estructuras tiene varias capas: en primer lugar es una forma de reinterpretar estos elementos comunes en la infancia y darles una nueva vida, desviándolos de su propósito original. Esto crea una sensación de desconcierto y cuestiona la utilidad de objetos que alguna vez fueron esenciales para el juego y la interacción, como si estos cobraran vida y se manifestaran. Luego, uso la palabra «perverso» para transmitir la idea de transformación y distorsión de la realidad. Al llevar estos juegos a un estado surrealista, pretendo generar una reflexión sobre el significado y la función de los juguetes en nuestra sociedad contemporánea. ¿Cuál es su propósito actual en un mundo marcado por el distanciamiento social, la tecnología y el cambio en los

patrones de juego? En última instancia, esta elección artística busca provocar, junto a la contemplación de las piezas, una respuesta emocional por parte del espectador, generar atracción o curiosidad, un acercamiento o «reconciliación» del público con el arte.

CO: ¿Tus piezas están vinculadas a una cierta percepción o memoria traumática de la infancia?, o son básicamente experimentos formales

DG: Este trabajo está, en mayor medida, vinculado a una reflexión sobre la transformación de espacios y experiencias de la infancia. La conexión no es tanto con una percepción o memoria traumática específica, sino más bien con la observación de cómo estos lugares, antes llenos de «vida» y juego, se han vuelto desolados y abandonados. Transformar los juegos infantiles en esculturas tiene la intención de ir más allá de los simples ejercicios formales. Si bien hay un componente estético formal en mi trabajo, la distorsión de estos elementos de la infancia donde habitaba la ingenuidad, busca poner en cuestión la evolución de la sociedad, la desconexión y el cambio en las experiencias infantiles. Diría que estas obras son una fusión de la reflexión conceptual y la expresión formal, utilizando la transformación de elementos familiares para invitar a los espectadores a considerar su propia relación con la infancia, el juego y la sociedad en evolución.

CO: Ahora has participado como artista en la Bienal, dentro de las exhibiciones paralelas, pero anteriormente has colaborado en procesos de montaje y producción. En la XIV edición tuviste a tu cargo la logística del evento. ¿Cómo ves el trabajo de producción y museografía realizado en esta edición?

DG: Mi experiencia en la Bienal de Cuenca ha sido muy enriquecedora y variada, habiendo ejercido algunas funciones en el Departamento de Museografía desde la XI hasta la XIV edición, desempeñando roles como asistente de montaje, asistente de logística y compras, coordinador de montaje y responsable del Departa-



Darwin Guerrero, «Columpios» (de la serie *Juguetes: de lo ingenuo a lo perverso*), metal, madera y suelda eléctrica, 2023. Casa de la Provincia

D

mento de Museografía y Producción de Obras. Ahora, en la XVI edición he sido seleccionado para realizar una exposición paralela. En la XIV edición, cuando tuve a mi cargo el Departamento de Museografía de la Bienal, pude vivir la complejidad y la dedicación que implica la producción y la museografía en un evento de tal magnitud. La coordinación de la producción, logística y montaje de grandes obras fue un gran desafío que asumí con enorme compromiso; se podría decir que fue una «experiencia odiseica» pero muy gratificante. En contraste, en la XVI edición se ha reducido la cantidad de artistas y sedes, pero este ajuste en la escala ha permitido una producción y museografía muy bien lograda en la mayoría de proyectos, y en algunos casos, la calidad es excepcional. Pienso que la Bienal ha mantenido su compromiso con la excelencia y la promoción activa del arte contemporáneo y ha evolucionado en su enfoque convocando a exposiciones paralelas, permitiendo que artistas ecuatorianos —entre ellos varios artistas locales— participen activamente.



Darwin Guerrero, *Juguetes: de lo ingenuo a lo perverso*, metal, madera y suelda eléctrica, 2023. Casa de la Provincia



COLOQUIO
CON LA CULTURA Y
LAS ARTES

Gabriela Rivadeneira Crespo, *Los Guandos* (de la serie *Especies de espacios*), escritura manual sobre pared, montaje sonoro 4K en bucle, sal en grano, 2023. Escuela Central



«LA FUNCIÓN DE LA LITERATURA Y DEL ARTE ES LA OPOSICIÓN ANTE EL PODER»

[ENTREVISTA A FRANCISCO PROAÑO ARANDI POR GUILLERMO GOMEZJURADO]

10 de noviembre de 2023, 11:00, Biblioteca «Hernán Malo», Universidad del Azuay

Descubrí la obra de Francisco Proaño en un puesto de libros usados cercano a la Hermano Miguel, cuando todavía estaba en el colegio. En particular, recuerdo la impresión que me dejaron sus personajes angustiados, perdidos en espacios asfixiantes y laberínticos, algunos tan parecidos a los que encontraba o entreveía, con frecuencia, cuando iba al centro: casonas con patios interiores, librerías de viejo, conventillos, sitios con olor a encierro.

Conocí al autor tiempo después, en el 2014, durante una serie de conversatorios sobre literatura ecuatoriana que se dieron en Cuenca. Pero tuvieron que pasar algunos años hasta que —gracias a una beca de la Universidad Andina Simón Bolívar— pude leer con detenimiento su obra y realizar algunas anotaciones sobre una narrativa que no ha dejado de sorprenderme.

La presente entrevista —de la que ahora se presenta un fragmento— tuvo lugar en dos tiempos: en una cafetería cerca del Parque La Carolina, en Quito, en diciembre de 2021, y continuó de modo virtual, un par de días después. La cesión fotográfica se realizó en la Biblioteca de la Universidad del Azuay, el 10 de noviembre de 2023.

FRANCISCO EN MICRO

Francisco Proaño Arandí nació en Cuenca, en 1944, pero su infancia y adolescencia transcurrieron en Quito, ciudad donde reside. Es novelista, cuentista y ensayista. En los años sesenta fue parte del grupo «Los tzántzicos» y cofundador de la revista *La bufanda del sol*. Es autor de los libros de cuentos: *Historias de disecadores*, *Oposición a la magia*, *La doblez*, *Historias del país fingido* (Premio Joaquín Gallegos Lara) y *Elementos dispares*, y de las novelas *Antiguas caras en el espejo* (Premio José María Lequerica), *Del otro lado de las cosas*, *La razón y el presagio*, *El sabor de la condena*, *Tratado del amor clandestino* (Premio José María Arguedas de la Casa de las Américas y finalista del Premio Rómulo Gallegos), *Desde el silencio* y *Ceremonia de pólvora*. Hizo una larga carrera en el Servicio Exterior. Actualmente se desempeña como secretario de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.

GGQ: En 2022 se cumplirán cincuenta años de la publicación de *Historias de disecadores*. En retrospectiva, ¿cómo ve usted el desarrollo de su biografía literaria?

FPA: Ese libro, con todas sus vacilaciones, lo publiqué porque sentía que en varios de sus textos podía reconocer un estilo acaso ya personal y unos temas que, de alguna manera, se me imponían. Íntimamente, se trataba de una liberación, luego de una infinidad de lecturas de escritores que me marcaban y quizás obsedían, y de cuya forma de escribir era necesario alejarse para encontrarme con un estilo propio. En retrospectiva, aquello me parece muy significativo, ya que en mis obras posteriores hay una profundización de esas premisas escriturales y temáticas iniciales. Refiriéndome a su pregunta, creo que se producen dos tiempos en el devenir de mi quehacer literario: uno, primigenio, que podría calificar de situacional, en el cual lo prioritario parece ser el abordaje, moroso y detenido, y desde todas las perspectivas posibles, a una determinada situación. Mucho más tarde, el estilo se aliviana, se amplía hacia otros temas distintos a los que informan mis producciones más tempranas, como la novela *Antiguas*

caras en el espejo, los cuentos de *Oposición a la magia* o los de *Historias de disecadores*.

GGQ: En una entrevista que le hace Alejandro Moreano he leído que a los 13 años, en el colegio, usted ya era el escritor del grupo. ¿Cómo sostener la escritura, la vocación del narrador en un país como este? ¿Cuál ha sido el ánimo o disposición para mantenerse en la escritura?

FPA: Su pregunta me hace recordar el libro *La poesía ignorada y olvidada* del escritor colombiano Jorge Zalamea. En esa obra, Zalamea sostiene un axioma: «en poesía no existen pueblos subdesarrollados». Lo cual es cierto y, además, fácilmente extrapolable a la narrativa y a todos los géneros artísticos, excepto tal vez al cine que, a más de arte, es una industria y exige recursos económicos, y digo «tal vez» porque la creatividad estará siempre allí, aun cuando fuere en potencia. Por ello, siempre habrá una literatura, y acaso más «en un país como este», donde las falencias y las iniquidades provocan multiplicidad de respuestas, inclusive artísticas.

GGQ: Me imagino que debido a su carrera diplomática, gran parte de su vida la pasó fuera de Ecuador. ¿Qué representó esa experiencia para su escritura? Con esto, evidentemente, no hablo del hecho de tener cierta experiencia cosmopolita que, en su literatura, creo, me parece secundario. Me refiero, más bien, al hecho de que, quizá esta experiencia hizo que usted escribiera en una soledad mayor que la de sus coetáneos ecuatorianos

FPA: Me parece que la experiencia diplomática no ha incidido ni en mi escritura ni en mis temas. Como usted anota, ha sido algo secundario. Lo realmente determinante es aquello que viene del pasado, quizás de la infancia: una ciudad singular, Quito; un sector social, la clase media y todos sus prejuicios, mitologías cotidianas, la represión interna; una época, el velasquismo; la impronta histórica y sociológica. Todo ello, metafórico en episodios y personajes, en ambientes que se retratan, en estados de ánimo. Usted alude a la soledad.



Francisco Proaño y Guillermo Gomezjurado en la biblioteca «Hernán Malo» de la Universidad del Azuay

Yo creo que a la hora de escribir, todo creador se refugia en su soledad. Por otro lado, siempre pude estar en contacto con mis colegas de generación. Y si bien el quehacer diplomático me ha llevado de aquí allá, siempre existe el regreso a la patria, en un eterno retorno.

GGQ: Con relación a su biografía literaria, desde mi perspectiva, hay una unidad bastante evidente en su obra —tanto en temas, estilo, morosidad descriptiva— hasta *Del otro lado de las cosas*, novela de 1993. Sin embargo, en 2003, con la publicación de la novela *La razón y el presagio* y el libro *Historias del país fingido*, considero que usted marca un punto de giro, una ampliación del territorio, tanto de los espacios en que ubica sus narraciones como en cierto aligeramiento de la prosa. ¿Sentía la necesidad de incursionar en nuevas posibilidades narrativas o buscaba llegar con mayor facilidad al lector?

FPA: Me agrada esa alusión a los títulos de dos novelas de Michel Houellebecq, el gran irreverente de la actual literatura francesa: *El mapa y el territorio* y *Ampliación del campo de batalla*. Creo que ese giro en mi narrativa fue más bien inconsciente, pero real y sin tomar en cuenta al lector. Me parece que pese a ese giro, las temáticas,

en el fondo, son las mismas; a veces tengo la impresión de escribir siempre sobre el mismo tema y, aunque alivianada la prosa, hay también una recurrencia de ciertas técnicas: personajes que escriben diarios íntimos, por ejemplo, testimonios, memoriales, etcétera.

GGQ: Esta última pregunta se la hacía también porque ya hacia los noventa hay varios escritores de su generación que, sin dejar motivos ya tratados en sus propias obras, acuden a otros repertorios, jugando con géneros que no solo rebasan el realismo, sino lo ponen en cuestión. No digo que antes no lo hicieran, pero creo que es un momento en el que muchos coinciden en buscar nuevos registros de escritura. Por ejemplo: en 1989, Ubidia publica *Divertinventos*; en 1994, Égüez publica *Cuentos fantásticos*; en 1995, Jorge Dávila publica sus *Cuentos breves y fantásticos*... ¿Qué pasa en los años noventa?

FPA: Creo que frente al realismo social de denuncia, la generación de los sesenta se planteó la posibilidad de un realismo abierto, o nuevo realismo como lo denominó Miguel Donoso Pareja. Con esa premisa era posible la aparición de nuevos subgéneros y tendencias, factibles de producirse también en el contexto de una experien-

cia evolutiva y cambiante en la obra de cada escritor. No podemos olvidar que en la propia generación del 30, en el seno del realismo social ecuatoriano, empezaron a darse, acaso muy temprano, intentos y aproximaciones críticas hacia la búsqueda de vertientes diversas: Alfredo Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta, el propio José de la Cuadra. No podía esperarse menos en un momento en que se planteaba la adhesión a una suerte de realismo crítico o abierto.

Creo también en la influencia de contextos literarios provenientes del exterior, de América Latina y del mundo.

Por otro lado, si me permite, yo quisiera relativizar aquello del género fantástico. Es posible que en los textos de Jorge Dávila haya una voluntad de explorar lo fantástico, creando seres y episodios sin ligamen con lo real, invenciones que sustentan un mundo otro. Pero, en mi caso, y quizás en el de Ubidia o Égüez, lo fantástico guarda siempre, o casi siempre, un cordón umbilical con la realidad, convirtiéndose, más bien, en metáfora de esta o en una revisión de lo real, irónica y hasta paródica.

GGQ: Ya que le he tocado el tema de la literatura fantástica... Sin que su obra pueda leerse como literatura de género, en gran parte de su narrativa hay un cierto uso de elementos propios del fantástico que me parece muy interesante. Muchos de sus cuentos, por ejemplo, presentan eventos insólitos, desestabilizan aquello que convencionalmente denominamos lo real. ¿Cómo ve el uso de ciertos elementos fantásticos en su narrativa?

FPA: Usted alude bien a lo insólito. Esta es una categoría que, con frecuencia, nos acosa en la vida cotidiana. Con mayor razón, creo, cobra carta de naturalización en la obra de ficción. Cosas que tienen que ver con la intuición, con el subconsciente, con lo extraño (e insólito) de la realidad. La realidad es una caja de sorpresas a veces terribles, como podemos observar en el «extraño» mundo que vivimos en esta tercera década del siglo XXI.

GGQ: En muchos de sus textos hay una recurrencia por capturar a los personajes en sus gestos, en sus rictus... esto, por momentos, ralentiza la narración, provoca ciertos efectos que uno no puede dejar de pensar en la pintura, en lo que aprehende y logra contar la pintura a partir de una postura o un gesto. ¿Cree que es en los gestos donde se intuyen rasgos en los que, digamos, se puede ver, o suponer el otro lado de los personajes, la fisura de sus máscaras?

FPA: Siempre me ha parecido, quizás de modo intuitivo, que la verdad de un personaje puede ser revelada justamente en el rictus, o en el gesto, como usted subraya. Mis personajes —en general, o quizá todos— no son retratados con señales que a la final son irrelevantes: el vestido, la moda, los rasgos físicos. Pocas veces, creo que nunca, cuando una mujer aparece en el decurso de la historia, la califico de bella o de lo contrario. Lo que me ha interesado siempre es lo verdaderamente humano o inhumano, lo que es dable encontrar en eso precisamente: el rictus, o lo que transcurre y revela en su discurso interior, si lo hay.

También son aprendizajes en el arte como bien anota usted, en varias instancias de mi narrativa reproduzco en palabras la escenografía de algunas pinturas famosas, algo que creo solo podría ser descubierto por un lector extremadamente avisado. Me animo a recordar algunos de esos cuadros traducidos al lenguaje escrito en ciertos textos: *El grito* de Munch, *Las meninas* de Velázquez, *La visita* de Kingman, *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco. Se trata, sin duda, de un juego intertextual y, tal vez, de nada más.

GGQ: En sus textos, el pasado suele cumplir un rol fundamental en la vida de los personajes. El pasado, en varias de sus novelas o relatos, es fuente de descubrimientos escabrosos, de secretos terribles que, en muchos casos, alienan al protagonista, pero en otros casos lo obligan a salir a la aventura, a buscar la memoria del padre, a intentar descubrir algo que les ayude a descubrirse a sí mismos. Es más, muchos de sus personajes heredan un pasado familiar infame, que pesa. ¿Qué significa para usted re-leer el pasado, asumirlo, heredarlo?

E

FPA: Bueno, es evidente que el pasado suele gravitar de un modo decisivo en el comportamiento de las personas. Se dice, según ciertos analistas, que el entorno vivido hasta los cinco años es determinante en la formación de la personalidad. Lo creo posible, si bien en el curso de la existencia se darán otros factores susceptibles de modificar aspectos de la estructura psíquica. Pero la infancia estará siempre allí, aun si no se la recuerda de manera consciente. Conozco casos patéticos de desórdenes de la personalidad relacionados fundamentalmente con la figura del padre, con su brutalidad o su resistencia a reconocer las posibilidades del hijo, circunstancias que llevan a la frustración, a la paranoia.

Por otro lado, la figura del padre será siempre una metáfora del poder, porque es, a la vez, el poder en sí mismo. Si estamos hablando del arte, territorio que no se puede comprender sin el ejercicio de la libertad, en conflicto siempre con el poder —esa entelequia—, se puede entender la constante apelación a esa figura casi mítica: la necesidad de su búsqueda o, al revés, su execración, cuanto también el miedo, el terror, a veces. Creo que la función de la literatura y del arte, en general, es la oposición ante el poder, ante todo poder, con las armas que le competen: la metáfora, la ironía, lo que fuere.

GGQ: Y en cuanto al espacio... Como es sabido, muchos de sus textos tienen como escenario casonas antiguas de Quito, ¿qué importancia tiene para usted el espacio en su obra?

FPA: Por un lado, no creo que sea casual esa obsesión por lugares propios de esta ciudad específica, Quito, si se tiene en cuenta que mi infancia transcurrió precisamente en una vieja casa del Centro Histórico, en el seno de una familia de clase media y en un momento del devenir político signado por la figura omnisciente de Velasco Ibarra. En el cuento «Los otros», escrito en 1970 —año en que Velasco se proclamó dictador— traté de indagar en esa realidad.

En un ensayo titulado «La ciudad como sombra» hablé de ello, pero no dejé de subrayar que la ciudad es también el pretexto, el marco, la escena, el camino por el cual tratamos de desentrañar los niveles que la convierten en lo que es: una construcción humana, un laberinto de contradicciones humanas. Finalmente, la ciudad será también una suerte de sombra inclinada sobre el escritor que ha sido elegido por ella, o que él ha elegido, determinando su sintaxis, sus temáticas.

GGQ: Aparte de su obra narrativa, usted ha realizado una considerable labor crítica. Ha colaborado, por ejemplo, en la Biblioteca Básica de Autores Ecuatorianos, dirigida por Juan Valdano, ¿cómo ve usted su labor como crítico?

FPA: Nace, creo, de un profundo interés por compartir criterios sobre determinadas obras, tendencias o autores. También por coadyuvar en proyectos, como el que usted señala, para difundir más nuestra literatura, aunque, lamentablemente, «no estarán todos los que deben estar», me imagino.

En el fondo, la labor crítica es parte del proceso creativo, un ademán de simpatía hacia otros autores o una forma de explicarse lo que ha leído; quizá de confrontar posiciones o de invadir, vicariamente, terrenos propios del trabajo de los investigadores especializados, aquellos que encuentran en el texto vetas insospechadas incluso para el propio autor, como sucede con críticos como usted, por ejemplo.

TRAMAS DE LO URBANO / ANTROPOLOGÍA Y CULTURA

VIOLENCIAS QUE ANTECEDEN A LA VIOLENCIA

Gabriela Eljuri Jaramillo*

Hoy es nueve de enero, debía dedicar estas horas de la noche a *Coloquio*; había esbozado algunas ideas, hablaría sobre la ciudad, el arte y la Bienal de Cuenca. Hoy ya no consigo escribir sobre el arte, decido escribir sobre el país que, en un suspiro sostenido, se nos ha develado nuevamente. Tras una noche de terror, el día no llegó a amanecer; una nueva crisis carcelaria se expandió hacia las calles y, junto al caos, se declaró Conflicto Armado Interno que, en palabras del presidente, se traduce en Estado de Guerra.

Escojo escribir sobre algunas reflexiones que van y vienen, tejidas con sentires de otros momentos de nuestra historia reciente. Confieso que la realidad, en sus condiciones coyunturales, políticas y geopolíticas, me resulta ilegible e indescifrable, salvo algunas intuiciones aún difusas. Hoy, no logro leer el país en toda su complejidad, ni mirar con certeza las manos que tiran los hilos del telón y de las marionetas.

No obstante, no puedo dejar de pensar en los rostros de los jóvenes apresados esta tarde, y una y otra vez me vuelve a la mente uno de los videos que circularon desde la cárcel de Turi; allí, uno de los presos decía: «A nosotros nos amenazan con Estado de Excepción; no nos intimidan, porque a la final nosotros ya estamos muertos. Como decimos: estamos regalados... No tenemos nada que perder».

C

Entre las personas apresadas hoy no vimos políticos, narcogenerales, policías ni jueces, tampoco capos de las bandas. Vimos jóvenes; sus rostros son mostrados con claridad y, sin embargo, no tienen nombre. Son los nadie, los incontables, los condenados de la tierra, los que habitan en el mundo cortado en dos y en la ciudad de rodillas a la que se refiere Frantz Fanon, aquella en la que «se nace en cualquier parte, de cualquier manera [y] se muere en cualquier parte, de cualquier cosa» (1983, p. 19); aquellos que, según Galeano, «cuestan menos que la bala que los mata» (2010, p. 59).

Se dice que son carne de cañón; los que ponen la vida y el cuerpo. Y no dejo de pensar que, posiblemente, rodean la edad de mi hija. No tienen nombre, pero sí rostro; su fenotipo los delata. Son casi niños, y encarnan el horror. Son jóvenes marginados de las fronteras internas y externas. Y son, principalmente, jóvenes racializados, cuyos rostros sin nombre, sin historia, se convierten en la imagen mediática del conflicto, profundizando aún más la estigmatización social.

¿Qué quiere decir «nosotros ya estamos muertos»? ¿Qué vacíos llena el crimen organizado en estos jóvenes? Creo, una vez más, que es preciso mirar las violencias que anteceden a la violencia que hoy nos horroriza, y preguntarnos ¿a qué violencias del Estado y de la sociedad son sometidos estos jóvenes reclutados por las estructuras narcodelictivas?, ¿cuáles son las vulnerabilidades que los vuelve presa fácil del reclutamiento?, ¿cómo se construye la marginación en tanto forma primera de violencia?

Estos jóvenes, sin negar sus responsabilidades, son víctimas de la incapacidad de los gobiernos para solucionar los problemas estructurales de la sociedad, de la profundización del modelo neoliberal y un sistema económico que ha privilegiado el individualismo y la competencia, junto a imaginarios nocivos de éxito y reconocimiento, en detrimento de los tejidos sociales que cuidan la reproducción de la vida. A la escasa o nula inversión social se suman el desempleo y la precariedad laboral. Estos problemas tocan fondo en los barrios pobres, allí donde la falta de oportunidades, el hambre, la violencia intrafamiliar, la construcción de masculinida-

des tóxicas, la desesperanza por el futuro y la violencia cotidiana de la estigmatización son el pan de cada día.

«Nosotros ya estamos muertos» es una frase que debería incomodarnos, avergonzarnos e indignarnos, ya que estos jóvenes también son víctimas de aquello que Achille Mbembe ha denominado necropolítica; pues, la noción de biopoder, ampliamente estudiada por Foucault, es insuficiente para entender las formas recientes y actuales de sumisión de la vida al poder de la muerte. Según Mbembe, hoy numerosos sectores de la población son sometidos a «mundos de muerte» o al estatus de «muertos vivientes» (2011). Estos jóvenes con rostro, pero sin nombre, son los muertos que no cuentan, porque en vida sus cuerpos tampoco importan.

¿Cómo muchos jóvenes sometidos a violencias diversas llegan a encarnar la posibilidad de su propia muerte? En contextos en los que se puede morir en cualquier momento se produce la banalización de la vida y de la muerte; la vida del otro importa poco, porque la vida propia no vale nada. En mundos de muerte ¿cómo se construye sentido en los jóvenes?, ¿cómo las violencias aterrizan en sus cuerpos y en sus subjetividades? ¿Cómo las reglas del sistema, el contagio, las jerarquías o el deseo de ascenso construyen la ética del bien y del mal, o la banalidad del mal estudiada por Hannah Arendt?

Estos jóvenes son invisibilizados por un Estado cada vez más punitivo y menos garante del bien común. Un Estado que, frente a la inseguridad, ha tenido como única receta convertir, como señala Agamben, al estado de excepción en paradigma normal de gobierno (2020), limitando los derechos de las personas y disfrazando, con la militarización, la incapacidad de emprender medidas estructurales para la solución de la crisis.

Recuerdo que en agosto del año pasado, con el nudo en la garganta por el asesinato de uno de los candidatos presidenciales del Ecuador, yo llegaba a Lima. En el recorrido desde el aeropuerto hacia la estación de buses, al mirar las zonas pauperizadas del Callao, San Martín de Porres y Caja de Agua, recordaba Ciudad Bolívar en Bogotá y Ciudad de Dios en Río de Janeiro, y en Gua-



Leo Moyano, *Coleccionista nocturno*, plumilla, tinta china, óleo, mineral y acrílico sobre sillas intervenidas, 2020. Cortesía del artista

C

yaquil. Horas después seguía pensando en esos paisajes de la miseria y me preguntaba en qué mundo creíamos que vivíamos. ¿Qué país inventamos en nuestro imaginario si la marginación y la inequidad están enraizadas en nuestra historia colonial y republicana? ¿Qué nos hacía pensar que la desigualdad, la miseria y la concentración absurda de la riqueza no nos iba a estallar en la cara? ¿Qué nos hacía creer que seríamos eternamente una isla de paz y una excepción entre los Sures del mundo? Ese día pensaba que mientras existan ciudades fracturadas, con los contrastes entre Ciudad Bolívar y Los Rosales, Caja de Agua y Miraflores, o El Guasmo y Samborondón, la paz y la democracia serán una entelequia.

Me pregunto, ahora, ¿cómo es la vida de los jóvenes en los cinturones de miseria? ¿Cómo se vive en los asentamientos precarios donde se encuentran los mayores índices de pobreza, segregación, hacinamiento y servicios básicos insatisfechos? Allí, el Estado es ausente, y cuando llega, llega para reprimir y castigar. ¿Cómo se vive en esos lugares que solo miramos de pasada cuando vamos de vacaciones a la playa, o cuando nos trasladamos de los aeropuertos de las grandes ciudades a las zonas turísticas? ¿Cómo se construyen los jóvenes en la ciudad partida?, ¿qué alternativas les ofrece el Estado y la sociedad para que no sean presa del crimen organizado?

Nos sorprende la realidad, como si hubiese llegado sin aviso. Nos habíamos acostumbrado a no ver. Los jóvenes que nos muestran los medios de comuni-

cación, como rostro visible y estigmatizado de la crisis, son los jóvenes históricamente invisibilizados y negados por la sociedad. No los miramos cuando mendigan en la calle, cerramos las ventanas cuando hacen malabares o limpian parabrisas en una esquina, nos encerramos en urbanizaciones amuralladas de espaldas al mundo, planificamos ciudades fragmentadas y privatizamos los espacios públicos. Y hoy, cuando la violencia nos toca a la puerta, nos preguntamos cómo llegamos a este punto, olvidando que la desigualdad y la marginación son el caldo de cultivo de todas las violencias.

La realidad nos llama a reflexionar sobre el mundo fragmentado que vivimos, sobre las heridas y grietas profundas que anteceden a la actual violencia. Es preciso hablar y visibilizar las violencias históricas y estructurales; de lo contrario, lo que hoy hemos visto se presentará una y otra vez, y no habrá estado de excepción que pueda contenerlo. La violencia es multicausal y es sistémica.

Desde nuestro lugar, la academia, debemos reflexionar sobre los temas ausentes en los «sentidos comunes» de la discusión ciudadana; tenemos la responsabilidad ética y política de propiciar la reflexión crítica sobre las bases estructurales, de índole político, económico, social y cultural que sostienen la violencia y que subyacen la participación de los jóvenes en ella. Urge recuperar los tejidos sociales e imaginar nuevas formas de convivencia; los tiempos que vivimos nos llaman al compromiso con la justicia social y el cuidado colectivo.

Referencias

- Agamben, G. (2020). La invención de una pandemia. En G. Agamben, S. Zizek, J. L. Nancy, F. B. Berardi, S. López Petit, J. Butler, et al. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (pp. 17-19). ASPO.
- Fanon, F. (1983 [1961]). *Los condenados de la tierra. Prefacio de Jean-Paul Sartre* (Séptima ed.). (J. Campos, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Galeano, E. (2010 [1989]). *El libro de los abrazos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica y sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina.

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

HISTORIA SOCIAL DE LAS PALABRAS / LENGUA Y CULTURA

LA TRUCULENTA HISTORIA DEL «TRUCUTÚ»

Oswaldo Encalada Vásquez*

El dibujante norteamericano Hamlin comenzó a publicar, en el año 1932, una tira cómica titulada *Alley Oop* (nombre pronunciado como *Ali U*), que se mantuvo hasta el año 1971. *Alley Oop* era un cavernícola que vivía con dinosaurios (sin que importe el anacronismo). Junto a él estaba un personaje llamado «el rey Guz Guzigú». El reino se llamaba «Mu» (en inglés, Moo).

Esta tira cómica fue traducida al español como *Trucutú*. Creemos que en esta palabra hay dos elementos significativos que pueden ser fácilmente visualizados. El primero tiene que ver con la palabra «truculento» (del latín *trux-trucis*), que significa, originalmente, «duro», «que asusta», «amedrentador». El segundo elemento tiene que ver con una apreciación subjetiva del usuario de la lengua. Ya hemos visto que en esta tira cómica la vocal «u» (de *Alley Oop*) está usada en otros casos. Lo mismo debió haber pensado el traductor que pasó del inglés al español. En «Trucutú» está presente la terminación «tu», así como ya salieron «gu» y «mu». De modo que este componente, consonante (*t-g-m*) más una «u», parece haber conformado una especie de sufijo para señalar a los pobladores del paleolítico. En el nombre inglés también aparece este elemento, en *u* (*Oop*).

C

Sobre eso de que el personaje llamado Trucutú pueda parecer amedrentador, solo falta ver su contextura. Es un hombre muy fuerte y musculoso.



Trucutú, en la portada de la revista *Domingos Alegres*, Editorial Novaro, Ciudad de México, c. 1975

Un paréntesis cognitivo

Una de las formas básicas y comunes para acceder al conocimiento es ir de lo conocido para entender lo desconocido.

Una de las leyes del aprendizaje dice que los seres humanos aprendemos las cosas desconocidas a partir de las conocidas. Para aprender una palabra en un idioma desconocido necesitamos relacionarla con una palabra conocida o con una acción, elemento o cualidad que podamos identificar. El aprendizaje es significativo cuando puede estar ligado a elementos conocidos. Enganchamos los conocimientos nuevos a los que ya tenemos en nuestra mente. Así formamos cadenas de conocimientos que van de lo conocido a lo desconocido. (<https://escuelasabatita.com/comparte/2012/t1/I01/tema1>)

Segundo momento

La palabra «Trucutú», allá por los años setenta del siglo pasado, empezó a ser usada para designar un vehículo antimotines, de esos que usaba la Policía para disolver las manifestaciones violentas.

Un testimonio lexicográfico así lo atestigua:

De una página del diario quiteño *El Comercio*, de abril 14 de 2019, obtenemos lo siguiente: **Trucutú**: El Dr. Córdova en su *Diccionario de ecuatorianismos* lo define como el vehículo policial reforzado que se usa para control de desórdenes callejeros. El *Diccionario de americanismos* marca esta grafía como ecuatorianismo y detalla que es un vehículo cisterna, blindado y acondicionado con mangueras de alta presión, que usa la Policía para dispersar manifestaciones lanzando chorros de agua. Se lo conoce como un carro antimotines que se emplea para ayudar a la fuerza pública a controlar el orden en las calles. Por otro lado, *Trucutú* también es una tira cómica de cavernícolas creada en 1932 en EE. UU., con

el nombre original de Alley Oop. (<https://www.pressreader.com/ecuador/el-comercio-ecuador/20190414/282136407799211>)

¿Cómo es que pasó el nombre del personaje paleolítico a designar un vehículo antimotines?

Nos parece que la historia es algo compleja y tiene que ver con esa capacidad de explicar lo desconocido por lo conocido:

Hacia los años setenta, Brasil comenzó a fabricar un vehículo militar llamado «urutú» (que, en las lenguas de la familia tupí, extendidas por Brasil, designa a una clase de serpiente cascabel), que luego fue importado a varios países latinoamericanos, entre ellos, Ecuador. En los países donde había dictaduras militares, estos vehículos fueron usados como antimotines, y de «urutú», que era palabra desconocida, se pasó, de un salto, a relacionarla con el personaje «Trucutú». De modo que en la designación del vehículo está presente toda una historia compleja y significativa de los procesos mentales que viven las palabras en boca de los usuarios.

Sin embargo, todavía quedan asuntos pendientes en este tema: y es que junto con los hechos netamente lingüísticos y de transformación de las palabras y los conceptos, tenemos que observar que la nueva realidad designada por el término «trucutú» resulta un notable acierto en la analogía de la realidad descrita. Si se compara un vehículo ordinario con uno del carácter de antimotines, se puede ver que este último parece algo prehistórico, muy fuerte, amedrentador (tal como era el concepto de «truculento»), lleno de fuerza, grande. Este hecho debió haber pesado (también) de manera decisiva para dar el nombre a este vehículo.



El vehículo «urutú» original, un trucutú de los años ochenta y un actual

C

Esta posibilidad de explicar lo desconocido por lo conocido se presenta también, con cierta frecuencia, en otras palabras. Veamos tres casos:

La ciudad mexicana de Cuernavaca, en su composición parece tener dos elementos: «cuerna» (cuerno) y «vaca», algo así como «cuerno de vaca»; pero la designación original es totalmente diferente, y nada tiene que ver con el nombre españolizado. En náhuatl, el nombre *Kwawnawak* significa «al lado del bosque». De ahí viene «Cuernavaca».

El segundo ejemplo lo tomamos del *Diccionario de autoridades* (1726-1739), y se trata de la palabra «amarillo». Esto es lo que dice el lexicón oficial más antiguo del español:

amarillo. adj. Colór que imita al de el oro quando es subido, y à la flor de la retáma quando es baxo y amortiguádo. Covarr. dice que es voz compuesta del artículo arábigo *a*, y de la voz griega *marillo*, que vale tanto como languído, ò fuego que no resplandéce. Es colór infeliz por ser el de la muerte, ù de la larga y peligrosa enfermedad.

Covarrubias tenía muy cerca de su cultura el griego (lo conocido) y por eso piensa que en «amarillo» está presente el sufijo griego de privación «a»; pero no es así. La palabra «amarillo» es una derivación, en diminutivo, del latín «amarus», que significa amargo.

Y para finalizar este recorrido por entre seres paleolíticos y antediluvianos, nos parece adecuado traer a la mente lo que ocurre en *Don Quijote* (segunda parte, capítulo XXIX), cuando Sancho Panza se explica lo desconocido mediante lo conocido por él:

...y si yo tuviera aquí un astrolabio con que tomar la altura del polo, yo te dijera las que hemos caminado: aunque o yo sé poco o ya hemos pasado o pasaremos presto por la línea equinoccial, que divide y corta los dos contrapuestos polos en igual distancia.

—Y cuando lleguemos a esa leña que vuestra merced dice —preguntó Sancho—, ¿cuánto habremos caminado?

—Mucho —replicó don Quijote—, porque de treientos y sesenta grados que contiene el globo del agua y de la tierra, según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad habremos caminado, llegando a la línea que he dicho.

—Por Dios —dijo Sancho—, que vuesa merced me trae por testigo de lo que dice a una gentil persona, puto y gafo, con la añadidura de meón, o meo, o no sé cómo.

Rióse don Quijote de la interpretación que Sancho había dado al nombre y al cómputo y cuenta del cosmógrafo Ptolomeo.

* **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 alrededor de cincuenta títulos en cuento, novela, ensayos y en literatura infantil. Exdocente y actual investigador de la Universidad del Azuay.

C

LOS DÍAS PASADOS / CAPÍTULOS SECRETOS DE LA CULTURA CUENCANA

UN ESLABÓN GENERACIONAL

Marco Tello*

Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo.

BORGES, «Ulrica»

Había nacido en Turi, en una propiedad contigua a la propiedad indígena, lo que hacía necesario hablar el idioma nativo. De la madre recibió las primeras lecciones. Niños indígenas fueron sus amigos de infancia, con quienes se entendía en la lengua del antiguo imperio incaico. Adolescente aún, había aprendido francés de una tía monja. Estudió, por supuesto, y se graduó de abogado. Manejaba el inglés; leía a los clásicos griegos y latinos en la propia lengua. Ejerció la docencia en la escuela «Luis Cordero» y, después, en el colegio «Benigno Malo», donde enseñaba francés. En la vejez recitaba de memoria a Verlaine: *Les sanglots longs des violons de l'automne...* Sin salir de la ciudad, excepto un corto tiempo en Quito, la lectura le proporcionó visión universal. Los conocimientos lingüísticos le dieron autoridad para traducir al quichua el *Apocalipsis* de San Juan (1935); *El cantar de los cantares* de Salomón (*Taquicunata Yallicta*, 1947); los poemas *Retorno a los Padres* de Jacinto Cordero Espinosa (*Yaya Cunaman Cutishpa*, 1947); *Boletín y elegía de las Mitas* de César Dávila Andrade (*Mita Tarja Huqillapish*, 1968),



Retrato de Manuel Muñoz Cueva por Alejandro Beltrán, óleo sobre lienzo, c. 1972. Colección Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay

Entre los recuerdos de la infancia evocaba el modo de ser del pueblo indígena, sus mitos, leyendas y paisajes; grupo humano subyugado, capaz de obrar con la mayor nobleza o de caer en la abyección. Solidario con los desposeídos, asumió una postura ideológica que devino en la fundación del Partido Comunista de Cuenca (1947), provocando la airada reacción del conservadurismo provinciano. Sin embargo, recibió el entusiasta respaldo de los jóvenes intelectuales recién congregados en el grupo Elan. Celebraba con ellos la «Fiesta del Chumal», en evidente parodia a la Fiesta de la Lira. Fue un eslabón generacional en el proceso de la cultura comarcana. Junto a él estuvieron, entre otros, Jacinto Cordero Espinosa, Eugenio Moreno Heredia y Efraín Jara Idrovo, su exalumno de escuela, quien lo tuteaba.

Fue, asimismo, el temprano iniciador del realismo social en la literatura azuaya con varios relatos publicados por entregas en diarios locales entre 1924 y 1925, que se recopilaron, seis años después, en el libro *Cuentos morlacos*, editado en la imprenta del colegio «Benigno Malo». Publicar en periódicos equivale a no haber publicado, sostenía. Son cuentos que denuncian, testimonian y pintan el paisaje. Por razones de espacio, haremos referencia solo a dos textos, el uno acerca de la idiosincrasia indígena; el otro, del mestizaje campesino.

Juanchito, personaje principal en «El solitario», cortejaba a Manuca; ella le correspondía. El patrón, que ya había cobrado a la doncella la primicia, apoyaba el matrimonio. Pero un indio sombrío, Baltico, asesino de su mujer, también la pretendía y se adelantó a pedir la mano. El patrón se opuso tenazmente y se fijó la fecha para la boda con Juanchito. Se pondría ella muy elegante, pollera sobre pollera. Baltico, enfurecido, amenazó: «¡Ricuzhunmi!» (¡Ya lo veremos!). El martes de Carnaval lo celebraban en Quingeo, con el juego del Pucara, al que estaba invitado Juanchito. Sin que mediara invitación, asomó Baltico, acechante. Se armó la fiesta. Entre pífanos, bocinas, gritos, los jugadores bebieron trago con pólvora antes de comenzar la lucha. Se trataba de herir y enredar al contrario con la guaraca, que para ello tenía bolas de plomo y piedras en el extremo. Fue

el arma con que Baltico acometió a Juanchito aprovechando la algarabía. Lo arrastró luego hasta la cima y lo desbarrancó. Dos meses después, Baltico se casó con Manuca. Estaba tan bella que el patrón no disimulaba su deseo. Baltico vigilaba; oyó en la quebrada el silbo del solitario, ave oscura de cola blanca, cuyo canto en el imaginario indígena significaba adulterio. No esperó más. Invitó a Manuca a cosechar papas en el cerro. Ni bien entraron en la choza, le reventó de un golpe los labios, la desnudó, la ensilló, la hirió con la espuela y, por fin, sacó del fogón el freno incandescente y le acomodó el bocado de hierro. A la madrugada, cerró la puerta y se fue. La piltrafa humana tuvo aún quienes la codiciaran: los cuervos, finaliza el relato. Así mató el indio Benigno Jaigua a su mujer, hace treinta años, aclara en una nota el autor.

«Ánfora rota» cuenta los amores de Rosalía y Benjamín, hijo del Teniente Político. Primos, de la misma edad, se lucieron actuando en la fiesta de la Virgen de los Dolores, patrona del poblado. Ambos fueron enviados a estudiar en la ciudad. Benjamín, alumno muy aprovechado; ella, desmotivada por la discriminación. De vuelta a la aldea se juraron amor eterno; subieron a la colina y enterraron un *huallo* (cántara de chicha) con la promesa de abrirlo el día de la boda. Pacho, hermano mayor del novio, también la cortejaba. Además, los planes de Jiménez —el Teniente—, eran otros. Quería que su hijo estudiara para sacerdote, «suprema aspiración del arribismo campesino». A pesar de la resistencia, le obligó a entrar en el Seminario. Benjamín sobresalió de nuevo por su capacidad; pero la víspera de tomar el hábito se fugó. Regresó al campo y, cuando estaba con Rosalía, el Teniente lo sorprendió. Después del brutal castigo, lo ató a la cabalgadura y lo devolvió al Seminario. Benjamín culminó su formación y recibió el orden sacerdotal. Al año siguiente retornó y fue bien recibido durante una nueva fiesta de la Virgen. En el sermón hizo una velada referencia a los padres que truncan la felicidad de los hijos. El reencuentro con Rosalía fue conmovedor; el sacerdote se esforzó para no deshacerse en llanto. Al día siguiente se vio forzado a celebrar el matrimonio de Pacho con Rosalía. Aún dominado por el rencor, Pacho subió a la colina, desenterró la cán-

C

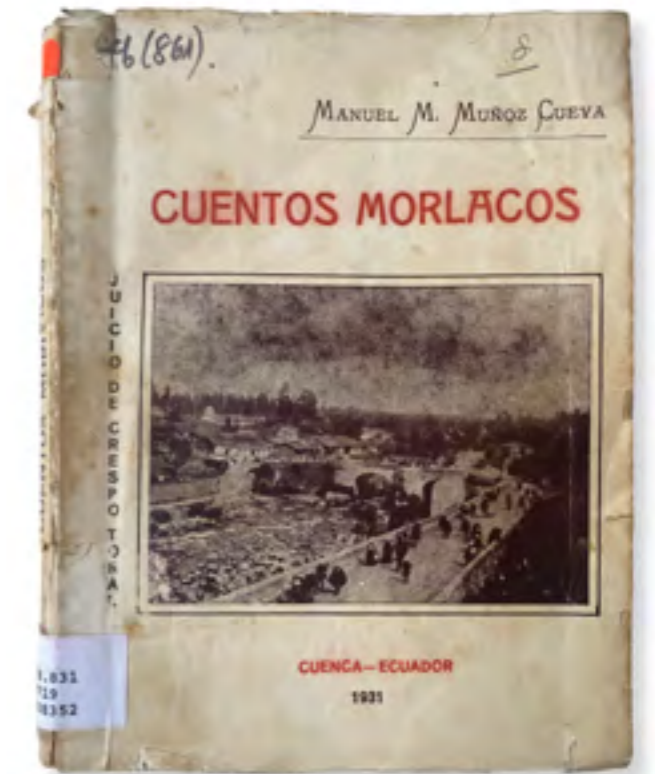
tara; parte de la chicha se derramó por el alto grato de fermentación. Dio un puntapié y la hizo pedazos. Con lo poco que restaba, brindaron los recién casados; Benjamín se rehusó. Más tarde, el Teniente le contó orgulloso que tenía guardada una buena herencia legada por la tía Luz, a condición de que se hiciera sacerdote. Benjamín reaccionó y le reprochó el haberlo sacrificado. Has hecho de mi vida un ánfora rota —le reconvinó, señalando el tiesto—. Así que dejó la herencia a la pareja de recién casados, ensilló el caballo y se marchó al galope, no sin antes anunciar que entraría de monje en un convento de la capital.

Hacia la mitad de los años sesenta, el escritor cuencano era mucho menor a la edad que aparentaba. El poncho y la boina lo protegían noche y día. Así andaba en las calles y así concurría a las sesiones del directorio de la Casa de la Cultura, de cuyo directorio era miembro respetable. Habitualmente, el bastón apenas le servía para sostener el cuerpo a la hora de avanzar hasta el parque de San Blas, o de bajar por la escalinata y tomar, a paso lento, por la orilla del Tomebamba. Necesitaba para ello la compañía de un amigo; en mi caso, menor a él con casi medio siglo, lo cual no impedía que fuéramos en esos años compañeros de columna en *El Tiempo*.

Cierta vez me preguntó si desearía conocer al abominable Hombre de las Nieves, sobre quien había hablado en el paseo matinal. Mañana va a venir a las once, aseguró. Y allí estuve puntual, no sin ansiedad. De pronto, alguien golpeó a la puerta y, antes de que yo pestañeara, avanzó con solemne lentitud un personaje entrado en años, corpulento, de cabellos blancos y cejas plateadas. Ante mi perplejidad, el maestro se adelantó:

—¡Joven! —me dijo—, le presento al director de la escuela de Las Nieves. Viene por el discurso para la clausura del año escolar.

* Marco Tello (Sigsig, 1944). Docente, ensayista y columnista. 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*.



Primera edición de *Cuentos morlacos* de Manuel Muñoz Cueva, Biblioteca Hernán Malo, Universidad del Azuay

El recién llegado logró acomodar el cuerpo en una silla y escuchó del maestro la lectura de la pieza oratoria, escrita a mano, con letra impecable. Terminada la lectura, el visitante le pidió que intercalara una idea que acababa de venirle a la mente.

—¡Qué brillante idea! —exclamó, mirándolo por encima de los lentes—; pero si la ponemos, no han de creer que el discurso lo ha escrito usted.

¿Quién era aquel maestro admirable? Aunque no haría falta nombrarlo, era el doctor Manuel María Muñoz Cueva (1895-1976), cuyo retrato —en poncho y boina— presidía la Biblioteca de la Casa de la Cultura que aún lleva su nombre.

LETRAS BREVES / NOTAS SOBRE LITERATURA ECUATORIANA

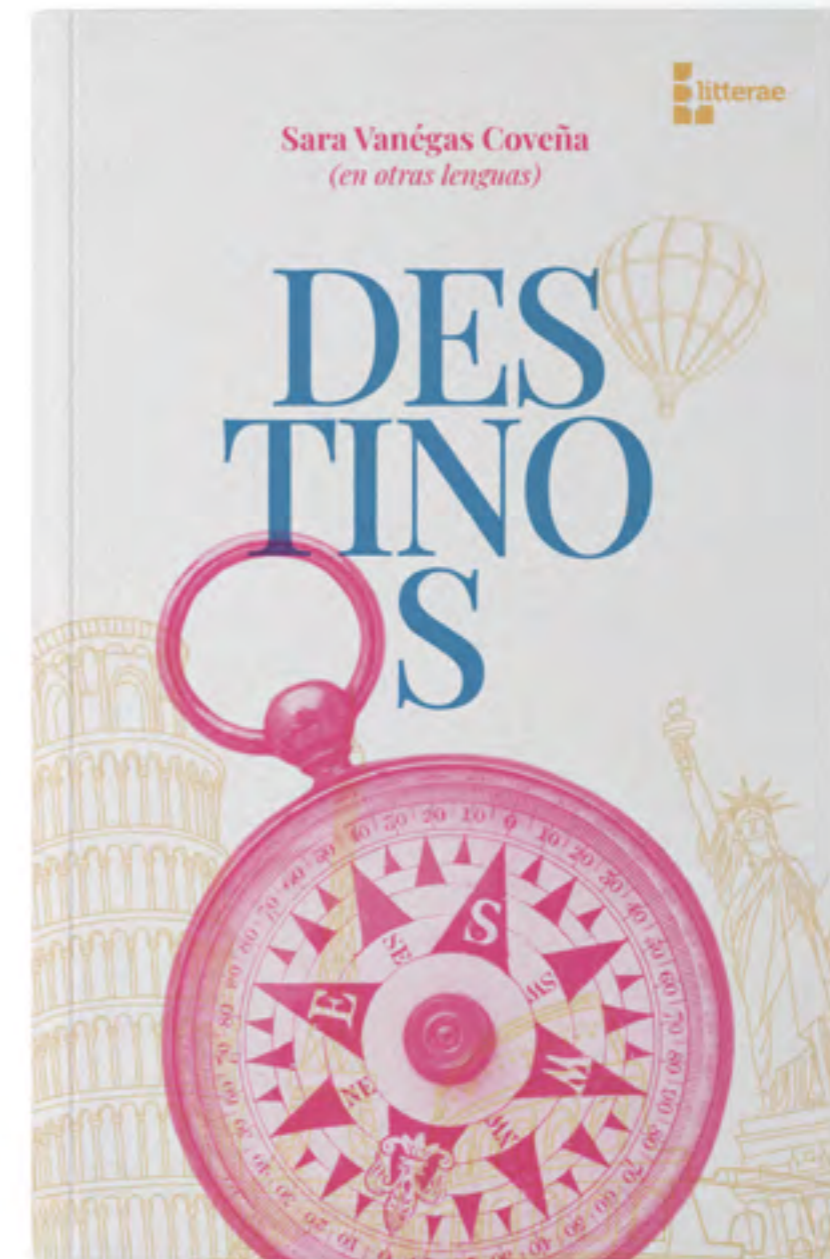
SARA VANÉGAS Y EL PÚBLICO JUVENIL

Franklin Ordóñez Luna*

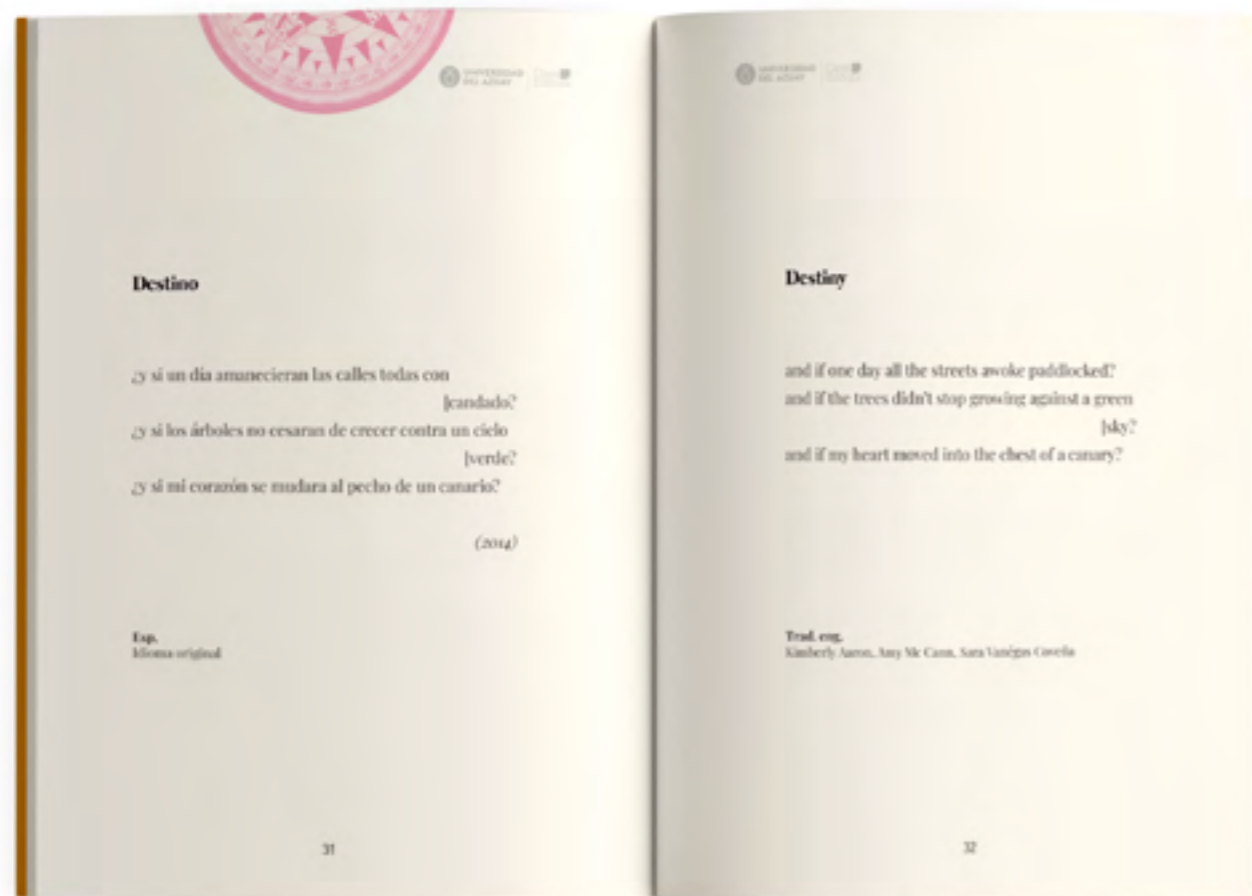
Los adolescentes se refugian en la ficción y encuentran en sus páginas un territorio alternativo en el que agenciarse
PAOLA PIACENZA

Sara Vanégas es una de las grandes poetas del Ecuador, dueña de una lírica concreta e impecable que siempre nos invita al vuelo a través de sus versos. Con su poesía somos nómadas, discurrimos del desierto al cielo y del cielo a las profundidades marinas. El espacio está al alcance de un verso, de un poema, de una imagen poderosa que nos deja perplejos. Pero el trabajo literario de Sara tiene un público definido: académicos, especializados en lírica, lectores cultos y adultos. El libro *Destinos* (Casa Editora, Universidad del Azuay, 2023) es una compilación de textos para ese público. Este libro, en una edición impecable, una selección minuciosa de algunos poemas de Sara; además de los paratextos adjuntos, en las primeras hojas nos encontramos con uno de los textos emblemáticos de la autora y que da título a este libro: *Destinos*: «¿Y si un día amanecieran las calles todas con candado? / ¿Y si los árboles no cesaran de crecer contra un cielo verde? / ¿Y si mi corazón se mudara al pecho de un canario?». Este, como todos los textos, están traducidos al inglés,

L



Portada de *Destinos*. Sara Vanégas (en otras lenguas), Casa Editora-Universidad del Azuay, 2023



L

francés, italiano, alemán, rumano, portugués y kichwa. Es un libro valioso que al incluir ocho idiomas mantiene esa característica de público al que ya nos hemos referido. Personalmente, me interesa la traducción al kichwa, la posibilidad de que la comunidad indígena lea en su lengua original la obra de Sara. Confiamos en que las traducciones estén a la altura de la obra poética de la autora.

La buena literatura debe ser accesible a todos. Los lectores se forman en la escuela, en la niñez y la juventud; por lo tanto, es ahí, a esa edad, donde se debe despertar el interés por la lectura. Los clásicos han llegado a las aulas gracias al trabajo de editores que con buenas adaptaciones y fragmentos adecuados han despertado la pasión por la lectura. Pero en nuestro país, la lectura es un hábito inusual, no se diga leer poesía; el género lírico es uno de los relegados de los libros de texto y las colecciones escolares —porque los niños y los jóvenes no la entienden, dicen algunos maestros y editores—. Pero es el hogar y la escuela donde se debe motivar la lectura a través de la selección adecuada del texto literario. La mediación y animación también es clave en este proceso y es función de los editores generar libros —acordes al público y a la edad— y de los docentes aplicar modos de leer activos y dinámicos.

La Universidad del Azuay, a través de su Casa Editora, está empeñada en atender a ese nuevo público, y para ello ha creado su línea editorial La Caja Mágica. Con este proyecto, más los proyectos de animación y difusión de la lectura, se intenta llenar vacíos necesarios para la comunidad. En este contexto, nos planteamos ¿qué podemos hacer para que la obra de Sara Vanégas sea leída por los jóvenes?

El siguiente volumen de La Caja Mágica incluye ocho tomos de la obra literaria de Sara Vanégas, la misma poesía que ha sido leída por escritores, críticos, poetas y especialistas, ahora llegará a las aulas de colegios. Es un proyecto en el que la autora se ha consagrado con pasión. A este plan hemos sumado al ilustrador Mao Reyes, quien, con su trabajo será ese puente entre la poesía y los jóvenes.

Como dijimos, los paratextos más usados serán las ilustraciones, pero también estamos incluyendo estudios introductorios, notas de pie de página, material audiovisual con códigos QR. Todas estas herramientas interpretativas servirán al docente y al alumno, y orientarán el proceso lector de los libros de esta colección. Estos modos de lectura e interpretación del texto que proponemos están amparados en el modelo sociocultural que tiene como propósito generar mejores prácticas lectoras y que el libro no sea un privilegio de pocos.

En el proceso hemos realizado sesiones de trabajo y es interesante ver cómo el ilustrador propone textos y la escritora los valida o descarta. No estamos ante una colección más, sino ante un conjunto de libros con diferentes temas, algunos ya familiares para los lectores de Sara —el amor, el mar, el desierto—, y otros nuevos, como un bestiario e incluso un volumen de microcuentos inéditos.

Destinos y la producción literaria de Sara Vanégas llegará a las aulas y con ello generaremos nuevos públicos, públicos más sensibles, críticos y consientes de la realidad. Jóvenes que valoren el bien cultural —el libro—, pero, además, respeten y sean orgullosos de su identidad artística, racial y cultural.

* Franklin Ordóñez Luna (Loja, 1972). Poeta y docente la Universidad del Azuay. Doctorando en Educación y Arte en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Es autor de seis libros de poesía. Sus poemas han sido traducidos al inglés y francés, y constan en diversas antologías nacionales y extranjeras.

DOMINIO NÓMADA / ESCRITORES INVITADOS

OCTAVIO PAZ: POETA ABSOLUTO

Josu Landa*

Octavio Paz se definía a sí mismo como poeta. Lo hizo de manera insistente: cada vez que necesitaba precisar su propio ser.

Conviene fijarse en esa autodefinición y ponerla por encima de tantas y tan estimables caracterizaciones de que ha sido objeto la figura de Paz.

Poeta no es sólo el que cultiva lo que hoy entendemos por poesía.

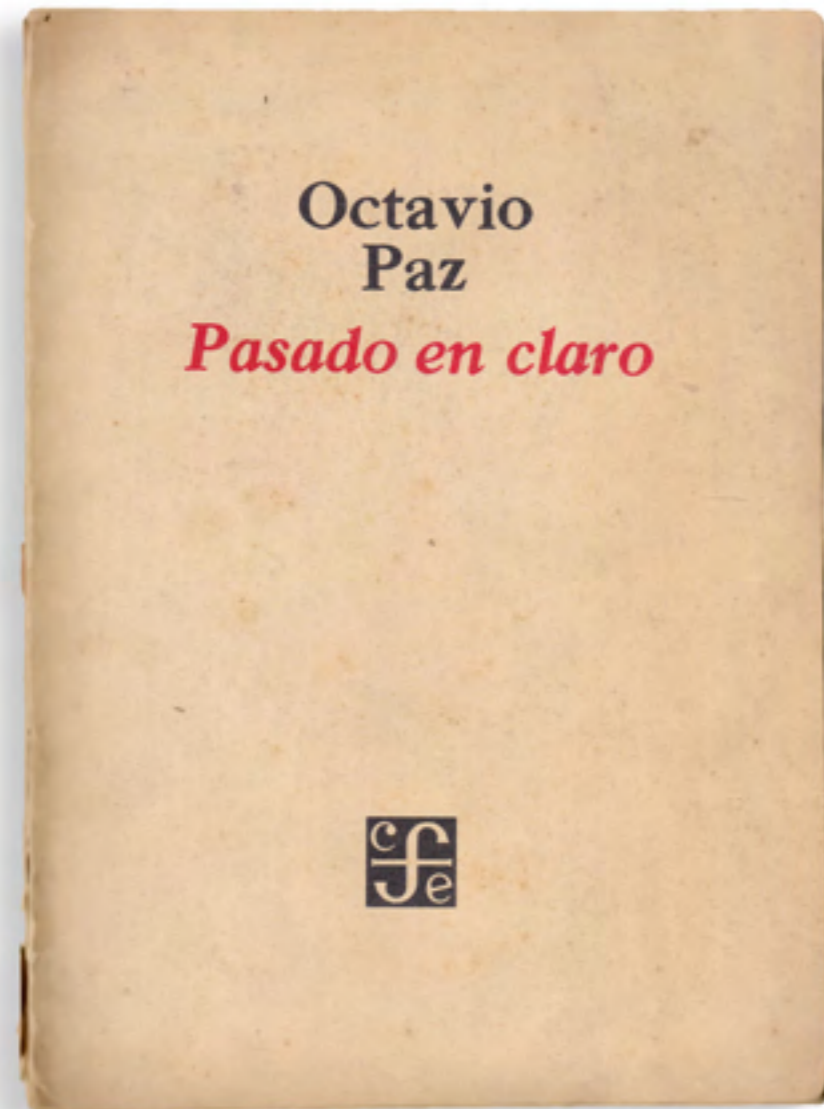
Si asumimos el significado griego del vocablo, poeta es todo el que elabora composiciones de valía artística a base de palabras. Más aún: el ámbito semántico de la *poiesis* antigua remite a un modo de acción, consistente en transfigurar las cosas que ofrece el mundo en obras bellas, es decir, en artilugios destinados a suscitar las emociones humanamente más apreciables y enriquecedoras.

Conforme a esa acepción amplia de la idea de poeta, Octavio Paz se convierte en la figura de mayor relieve en las letras mexicanas, porque ante todo fue poeta de sí: fue capaz de transformar unas disposiciones y virtualidades naturales en un poder creativo, en una fuerza destinada a componer algunas de las obras, en verso y prosa, más eminentes de la lengua.

A/L



Octavio Paz en Mixcoac hacia 1936. Foto: Ricardo Salazar

Primera edición de *Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975

A/L

Obsedido como estaba por apurar hasta la hez la copa de la modernidad, Paz ejerció con audacia y avidez la radical libertad predicada por Pico della Mirandola, en su *Oración sobre la dignidad del hombre*: formarse a sí mismo: hacerse poeta del poeta. *Pasado en claro*, el último de sus poemas mayores, da cuenta, en parte, de esa labor autopoética en el plano existencial. Entre sus versos se lee ese «yo crecía» —triumfo acedo y lastrado de timidez— con que el hombre maduro registra los afanes del niño por llegar a ser lo que terminó siendo, abriéndose paso en medio de «escombros anónimos» y «adultos taciturnos», un abuelo sabio, una madre «niña de mil años», una tía «virgen somnilocua», un padre «atado al potro del alcohol» y literalmente despedazado y convertido en carne de sueños y memoria.

Ese proceso de autocomposición ético-poética no es lineal. No se elabora primero el poema-hombre, para que pueda irrumpir el hacedor de poemas verbales. Parece, más bien, una trayectoria de avances y retrocesos, una suerte de retruécano existencial con el que se aviene la insistencia de Paz en revisar a fondo su historia personal. Una minuciosa fenomenología —que excedería los límites de esta ponencia— podría describir ese movimiento perenne en el que la poesía hace al poeta y viceversa. A falta de una iniciativa así y completando —aunque es un texto anterior— la experiencia que registra *Pasado en claro*, «El cántaro roto», por caso, coloca ese despliegue autopoético en un plano cósmico e histórico, a la par que individual. En la contundencia de sus versos reverbera el ímpetu por reventarse a sí mismo —eclosión de los límites y del rigor del vaso (¿gorosticiano?) en su eco de cántaro— como condición para enfilarse hacia el «centro vivo del origen, / más allá de fin y comienzo», así como para anular las barreras entre cuerpo y alma, entre hombre y hombre, entre vida y muerte, entre pasado y futuro, entre poema y delecto telúrico y sideral del mundo.

Un elemento vital de ese flujo poético-existencial es la compleja y muy rica relación de Octavio Paz con la modernidad poética y artística. Es bien conocida la

apertura, a la vez aquiescente y crítica, del poeta a todas las vanguardias importantes; su diálogo con las obras decisivas de la poesía, la literatura, el pensamiento y el arte más significativos de su tiempo; su acercamiento, igualmente respetuoso e iconoclasta, al pasado prehispánico y colonial, así como al tiempo de la Independencia y la Revolución mexicanas; su comprometido y arriesgado interés por la deriva política internacional en el largo lapso comprendido entre la Segunda Guerra Mundial y la caída del muro de Berlín; su apasionada búsqueda de opciones estéticas en ámbitos culturales como el de la India, China y Japón; su «poetofágica» —con perdón por este feo neologismo inspirado en ese gran poeta brasileño tan paciano: Haroldo de Campos—, práctica de la traducción y, en general, su fervorosa, casi renacentista, disposición a dejarse fecundar por todo tipo de saber (histórico, político, científico, religioso, antropológico...). Todas estas realidades culturales enriquecieron y consolidaron la condición de poeta absoluto que evidencia Octavio Paz, por lo menos, desde la aparición de libros como *La estación violenta* (1958), *El arco y la lira* (1956) y *El laberinto de la soledad* (1959).

Cuando, a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, la persona —es decir, la máscara— Octavio Paz se manifiesta como un irreversible poema, obra humana creada y creativa, lo que exhibe la imagen no es tan sólo el orfebre de piezas en verso o el acucioso tejedor de textos en prosa crítica y ensayística. Aunque estas dimensiones son consustanciales al poeta, derivan de su constitución fundamental como un artista dotado de una autonomía radical; de una libertad creativa rayana en la omnipotencia; de un sentido crítico literalmente extra-ordinario, es decir, fuera de lo común; de una autarquía plena, tanto en el plano estético, como en el ético y el político. En realidad, Octavio Paz encarna, en su momento, una versión poderosa en grado sumo de «el Único y su propiedad», vislumbrado por Max Stirner ya en el siglo XIX. La conciencia poética, la insaciable sed de libre examen y el ejercicio crítico concreto de Paz no parecen emanar, pues, de sendas pasiones identificadas con tales posibilidades de la experiencia

creativa, aunque se expresen con ímpetu pasional. Más bien, en el fondo de todo eso yace una voluntad de singularidad, de unicidad; en definitiva, una pulsión más honda que Nietzsche, inspirado en Heráclito, destacó como «*pathos* de la distancia»: Octavio Paz siempre jugará de manera creativa a acercarse y distanciarse respecto de la tradición y de los nuevos avatares de la modernidad artística, de sus pares y aun de sí mismo, acicateado por el desiderátum de la originalidad y de lo que se figura como «lo mejor», en los dominios de la escritura y el pensamiento. Es el propio escritor, por lo demás, quien mejor expresa la quemante conciencia de ese modo de la voluntad de poder: «Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día», dice al introducir los poemas de *Libertad bajo palabra*.

A la luz de todo lo antedicho, cabría observar a título de hipótesis, un nexo fuerte entre determinados momentos cenitales en la biografía de Paz y lo que, a la luz de ciertos criterios, podría considerarse su mejor poesía. Por ejemplo, la ristra de grandes poemas que publica en los casi cuatro lustros comprendidos entre 1957 y 1975 sucede a un arduo proceso de formación personal y de búsqueda de una voz singular, registrado a partir de 1935. Después de experiencias como las que le toca vivir en la Guerra Civil española y de sus primeros encuentros y desencuentros con la tradición y la vanguardia poéticas, es decir, tras la aparición básicamente —no únicamente— de la amplia gama de poemas recogidos bajo el título de *Libertad bajo palabra*, sale a la luz una fulgurante serie de libros que cimientan la grandeza definitiva de la poesía de Paz: *La estación violenta* (albergando poemas como «Piedra de sol», «El río», «Mutra» y «El cántaro roto»), *Blanco*, *El mono gramático*, «Nocturno de San Ildefonso» y *Pasado en claro*. En realidad, los poemas de *La estación violenta* operan como el gozne entre una etapa y otra.

Parece clara la conexión de este último haz de grandes poemas, por una parte, con el largo proceso inicial de construcción del poeta y, por otra, con la peculiar

agitación que afecta a la historia, a lo largo de la segunda mitad de los años cincuenta del siglo pasado y toda la década siguiente, con acontecimientos como una amplia descolonización, la guerra de Vietnam y la generalizada revuelta política y moral de 1968, entre otros. Es una pista reveladora, en tal sentido, la obvia imbricación de ambas dimensiones —la personal y la histórica— en «Piedra de sol», «Nocturno de San Ildefonso» y *Pasado en claro*. También lo es la vecindad de esta escritura poética con un caudal reflexivo de cara al mundo y a la propia poesía. Es el tiempo de la aparición de *Corriente alterna*, *Postdata*, *Conjunciones* y *disyunciones*, además de otros, por un lado, y de *El arco y la lira*, *Puertas al campo*, *La apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, *Los signos en rotación*, *Traducción: literatura y literalidad*, *El signo y el garabato*, *Los hijos del limo...* por otro.

La poesía más fecunda y potente de Octavio Paz es la que conjuga un aliento cósmico con una composición plenamente consciente de sí —muchas veces objeto estético de sí—; una tematización del lenguaje mismo como materia poética, con una potestad adánica para nombrar el mundo, y con un poder para invocar lo sagrado en medio de las cifras de un tiempo abocado a una secularización amplia, profunda e irreversible. En suma, un avatar de la palabra libre, creadora, transgresora, a la par que rígorosamente articulada, con la que el hombre moderno, sumido en el desamparo y en un ansia siempre insatisfecha de absoluto, puede soñar todavía que sueña un consuelo trascendente. Esa poesía —que habita tanto los poemas como los ensayos de Paz— resulta de la destilación y el añejamiento de los fermentos de un alma grande, movida por la sed generosa y confraternizadora de las diversas advocaciones de Eros, en el lagar de un siglo convulso, sangriento, depredador de vidas y de símbolos, acaso como ninguno. De esa retorta existencial, histórica y poética brota



Octavio Paz y su esposa Marie-José Tramini en el Hotel Drake de Nueva York, luego del anuncio del Premio Nobel de Literatura, 11 de octubre de 1990. Foto: Fred R. Conrad para *The New York Times*

el agua de la mujer, el manantial para beber y mirarse y reconocerse y recobrase,
el manantial para saberse hombre, el agua que habla a solas en la noche y nos llama con nuestro nombre,
el manantial de las palabras para decir yo, tú, él, nosotros, bajo el gran árbol viviente estatua de la lluvia,
para decir los pronombres hermosos y reconocernos y ser fieles a nuestros nombres...

(«El cántaro roto»)

(Este ensayo fue publicado originalmente en el libro *Ensayos* de Josu Landa, Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Eternos Malabares, Ciudad de México, 2013. Se reproduce con permiso del autor).

* **Josu Landa Goyogana** (Caracas, 1953). Filósofo, poeta, narrador y ensayista de origen venezolano. Su pensamiento filosófico gira en torno a la ética y la literatura. Actualmente es profesor de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Entre sus obras más destacadas se encuentran los libros de ensayo *Más allá de la palabra*, *Tanteos*, *Canon City*, y el poemario *Treno a la mujer que se fue con el tiempo* (Premio Carlos Pellicer). Tradujo al idioma vasco el poema «Piedra de sol» de Octavio Paz. Reside y trabaja en Ciudad de México.



«LA JUVENTUD Y LA POESÍA ESTÁN VINCULADAS»

[DIÁLOGO CON
JOSÉ LUIS CORAZÓN]

Martes 5 de diciembre de 2023, 12:00,
UDA-Café

Entre noviembre de 1920 y febrero de 1921, César Vallejo fue encarcelado en Trujillo por un confuso episodio en el que no tuvo ninguna participación. «Me han empapelado a toda impunidad y todo descaro», escribió indignado el poeta. Durante este confinamiento, Vallejo escribirá *Trilce* (libro impreso en los Talleres de la Penitenciaría de Lima, en 1922), que transformó la poesía en lengua española. Este accidental episodio carcelario sirve al poeta y ensayista español José Luis Corazón para construir sobre la figura alegórica de la celda una reflexión poética y filosófica en torno a la obra «peruana» de Vallejo, es decir, los escritos anteriores a su traslado a Europa: *César Vallejo. La celda del poema*.

El libro, publicado por la Casa Editora de la Universidad del Azuay, fue lanzado en el café de la UDA con la cálida presencia de amigos que hizo el autor durante su estadía en Cuenca diez años atrás. El rector, Francisco Salgado, abrió el acto citando oportunamente unas líneas del *Ulysses* de Joyce, el otro hito literario del siglo XX, coetáneo de *Trilce*. La presente entrevista recoge parte del diálogo sostenido en esa ocasión.

D

JOSÉ LUIS EN MICRO

José Luis Corazón Ardura (Madrid, 1973) es profesor en los grados de Comunicación Audiovisual y Artes Escénicas en la Escuela Universitaria de las Artes-ERAM (Universidad de Girona) y en el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Entre 2013 y 2014 vivió en Ecuador como investigador Prometeo. Ha publicado los libros de ensayo *Historias de autómatas. Conversaciones con Sigfrido Martín Begué* (2016), *Poéticas del presente. Actualidad del arte ecuatoriano* (2015), *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot* (2007). Es también autor del poemario *Devastar, sombra* (2014). Entre sus comisarías artísticas destacan *Román Gubern. La imagen expandida; Teresa Margolles. Fuerza centrífuga; Res Publicae. Intervenciones del capitalismo en el videoarte español actual y La comunidad desobrada*.

CO: José Luis, tu libro *César Vallejo. La celda del poema* fue originalmente tu tesis doctoral que ha sido adaptada como un ensayo literario. Desde la primera vez que leí sentí que lo habías escrito en un arrebato poético, pues, para empezar, su tono desborda el estilo académico propiamente dicho

JLC: Buenos días, a mí me gustaría decir que estar rodeado de amigos, de los Beatles y de este círculo de montañas es muy grato y quiero agradecer, por supuesto, a ti, al rector, a Toa, a Silvia, a Daniela, y a todos los involucrados en este libro. Ciertamente, cuando hablamos de las tesis doctorales, muchas veces pensamos que son estudios muy sesudos, y es cierto, pero yo me planteé que debía escribir algo, digamos, más imbuido por la poesía y más relacionado con una expresión que se deslindara un poco de ciertas teorías literarias que en ocasiones convierten al poema, a las figuras poéticas o a los escritores como en algo del pasado. César Vallejo es de los pocos autores que, en mi opinión, todavía concitan mucho interés al día de hoy. Cuando empecé a estudiar a Vallejo, si eso se puede decir, ¿verdad?, yo

me quería centrar en Vallejo cuando estaba en América, no en el Vallejo que se va a Francia y que ha sido, sobre todo, recuperado por las teorías literarias, o por ciertas visiones políticas que las puedo compartir en algún momento, pero que no me parece lo más importante de su vida ni de su obra. Para mí tiene mucho valor que un chaval, un joven, alguien que viene de la sierra del Perú, estuviera decidido a escribir su primer libro, *El romanticismo en la poesía castellana*, como si fuera un libro de teoría literaria. En aquella época, Vallejo estaba escribiendo algunos poemas, colaboraba con publicaciones minoritarias y se hallaba bajo el magisterio de José María Eguren. El poeta Eguren fue un maestro vital y estético, que tenía una conexión muy importante con el Ecuador y que puso a Vallejo en contacto con la revista *Renacimiento* de Guayaquil para que le publicaran sus textos. Entonces, este carácter extraño de un joven que decide estudiar algo tan complejo como el romanticismo de la literatura castellana, me parecía el inicio de esa revolución que iba a emprender en contra de las posiciones poéticas establecidas. Por lo demás, curiosamente, en España no habido mucho interés en escribir ensayos acerca del poeta. Creo que *Trilce* —que para mí es el libro más importante de Vallejo— es, a su vez, su libro menos leído. ¿Por qué? Porque es una poesía difícil, complicada, de algún modo es un poeta que va contra el lenguaje, contra el lenguaje adocenado, un poeta rebelde, existencialista; un poeta joven que vive en Trujillo, en la sierra del Chuco y que es un buen conocedor de la literatura española y de la poesía francesa. A mí eso me fascinaba, esos viajes culturales de ida y vuelta que me tocaban personalmente. Mi estancia en el Ecuador, en Cuenca, contribuyó decididamente a que me pusiera a escribir este libro, porque encontré algo del ambiente, del espíritu andino del poeta acá, pero no escribí nada sobre él ese momento, empecé después. Entonces, no te creas que fue tal arrebato poético, tardé mucho en escribirlo, los libros hay que escribirlos de una, estar ocho años dándole vueltas a un libro acaba con cualquiera. Por otro lado, como nos ha recordado el rector, en el mismo año de *Trilce* se publica el *Ulises*, y un año antes, en 1921, el *Tractatus* de Wittgenstein, que también trata sobre los límites del mundo, sobre los



En la presentación del libro: Cristóbal Zapata, editor; Francisco Salgado, rector de la Universidad del Azuay, José Luis Corazón, autor; Genoveva Malo, vicerrectora académica de la UDA, y Toa Tripaldi, directora de la Casa Editora

límites del lenguaje, y hay otro poeta que creo que tiene una vinculación muy importante con estas experiencias del lenguaje que es E. E. Cummings. Yo no me planteé decirlo todo, yo me propuse, y en eso tienes razón, hacerlo desde un punto de vista poético, con cierto arrojo para decir las cosas como uno las siente.

CO: Durante 112 días de cárcel, cuando tenía apenas 28 años, y ya era conocido como el autor de *Los heraldos negros*, Vallejo fue encerrado en una prisión de Trujillo, acusado de participar en un extraño incidente, en su natal Santiago de Chuco. La tesis nuclear de tu libro se articula sobre lo que llamas «la experiencia de la celda»; es decir, a tu parecer, en su escritura, Vallejo replica la experiencia del encierro

JLC: Es imprecisa la razón por la que César Vallejo ingresa a la cárcel. Por decirlo muy rápido: él vuelve con su hermano a Santiago del Chuco porque todavía está viviendo en Trujillo por esa época, se producen unos altercados, no sé si hay un fallecido, y se le acusa a él. Luego se sabe que fue por una especie de venganza, pero eso para Vallejo fue muy complicado porque después de salir, y durante toda su vida, estuvo recibiendo requerimientos para volver a presentarse en un juicio. Vallejo temía que lo volvieran a encarcelar y ese fue el motivo para que se fuera a Europa. Allí estuvo dieciséis años, viajando a Rusia, viviendo en España, en París, y en la embajada peruana seguía recibiendo notificaciones para ir a juicio. Llama la atención que para Perú sea tan importante la figura de Vallejo, pero que el gobierno peruano, de algún modo, le persiguiera toda su vida. Por otro lado, *Trilce* no es un libro que él escribiera completamente en la cárcel, hay poemas de *Trilce* que están escritos al mismo tiempo que *Los heraldos negros*. Allí aparece ya ese espacio cerrado que Vallejo va a relacionar también con el ataúd, con el muerto, con una cierta comprensión del mundo, que es un antecedente del existencialismo, ¿no? La poética de Vallejo es una poética de los límites, una poética muy cerrada en sí misma, autónoma absoluta, separada. Y, entonces, esa sensación me llevaba a considerar que cuando uno escribe un poema, cuando uno trata de escribir un poema, si es

que eso se puede decir, el poema tiene una estructura también cerrada, la idea de que el poema puede ser también una sepultura. Dentro de la filosofía ese es un tema tópico, un tema clásico, ahí está *La consolación de la poesía* de Boecio, que la escribe cuando está en la cárcel, pero digamos que la experiencia de la cárcel fue parte de la visión de *Trilce*. Creo que lo más importante era vincular ese espacio cerrado —de carácter absoluto, insisto—, esa separación, esa soledad que siente quien está encerrado, que es alguien que puede estar también encerrado en la taberna, en su casa, en la choza, en el espacio donde el contacto con los límites está muy presente. Además, es muy curioso que *Los heraldos* y *Trilce* hayan sido publicados en los Talleres de la Penitenciaría de Lima. Entonces me volví a encontrar con el término «cárcel», pero la palabra cárcel es demasiado dura para mí; pienso que la palabra «celda» tiene otro aspecto, ¿no? La celda también se puede comprender, como en las colmenas, como un espacio de comunidad, pero cada uno está encerrado en lo suyo; la idea de que el poema es algo cerrado forma parte de esta especie de metáfora que utilizo para señalar que este tema es algo continuo en esos momentos de la escritura de Vallejo.

CO: Tu ensayo se centra en el periodo peruano de Vallejo

JLC: Que es cuando hace su gran obra. En 1918 publica *Los heraldos negros*, en 1922 publica *Trilce*, al año siguiente empieza a escribir *Los poemas en prosa*. Sus años peruanos son muy prolíficos. En Europa, Vallejo no volvió a publicar un libro, salvo unos poemas de *España aparta de mí este cáliz*. Quería destacar que, de algún modo, la juventud y la poesía están vinculadas. Hay en Vallejo una especie de metafísica, de teología negativa, me interesa este lado religioso, no olvidemos que sus dos abuelos habían sido curas españoles, en su casa estaba muy presente la religión, y esa relación que Vallejo tiene con la poesía está ligada a su relación con Dios, a su relación con lo divino.

D

CO: El Dios omnisciente puede funcionar también como una metáfora del celador, del guardián de la prisión

JLC: Sí, el celador, no tanto el alcaide, sino alguien que vigila. De ahí también esa relación que tiene Vallejo con Dios, esa especie de ateísmo poético, no el ateo que no cree en Dios, sino el ateo que es rechazado por Dios, y esa experiencia que yo creo que él siente es parte fundamental de esta idea de la celda y de considerar que desde la poesía o la literatura se puede intervenir en la metafísica, en la teología negativa y en todos estos aspectos. A ratos es casi una escritura de terror; los cuentos de Vallejo, que tampoco son tan leídos y son importantísimos, están absolutamente vinculados a muchas experiencias que hacen pensar en Kafka o Samuel Beckett. Es decir, Vallejo ha influido hasta en autores que no le han leído, porque la experiencia de la modernidad la han vivido también esos autores.

CO: La poesía y el arte existen para ofrecernos una visión más intensa del mundo, pero también para complejizar nuestra percepción del mundo, y yo creo que el mérito de *Trilce* es que complejiza de un modo radical nuestra comprensión de la realidad, ¿no?

JLC: Vallejo es un poeta de la memoria, del olvido, de la ausencia, de los muertos, los fallecidos están siempre presentes en él. Escribe todo en cinco años, escribe todo cuando se le han muerto sus padres y algún hermano; esa sensación que le rodea se acentúa con la estancia en la cárcel, o sea, constantemente existen elementos negativos que forman parte de su biografía, pero Vallejo no se queda ahí, rebasa todo eso a través de la lengua: por mucho que digan que Vallejo es el poeta del dolor, el poeta de la comunidad, etcétera. Yo no conozco mucha gente que escriba como escribe Vallejo, utilizando esas palabras tan extrañas, esos giros con los que parece que corta, que borra el texto, y esos son comportamientos muy contemporáneos, son procedimientos que, de algún modo, los inicia él. Entonces creo que lo que podemos llamar la realidad, para Vallejo



Portada de César Vallejo. *La celda del poema*, Casa Editora-Universidad del Azuay, 2023

es algo mucho más profundo, mucho más complejo. A través de la poesía, de una fábula o un cuento, establece que esa realidad fugitiva corresponde a un presente, pero se ha abandonado, se ha pasado a otro plano, y eso al final es como un sedimento en sus poemas. Luego, por qué Vallejo cuando llega a Europa deja de publicar o, por lo menos, ya no vuelve a escribir de la misma manera; *Trilce* no tiene una continuidad, *Los poemas humanos* son otra cosa. Vallejo insiste muchas veces: «quiero escribir, pero me sale espuma», que es una frase muy bonita que le dice a Pablo Abril de Vivero en una carta. Pero, digamos que sí, que esa concepción del tiempo, esa mala experiencia que él ha tenido con la vida le hace ser muy radical en su comprensión de la realidad.

LA VENTANA INDISCRETA / CINE Y FILOSOFÍA

MELODRAMA Y BOLERO EN EL CINE NEGRO MEXICANO: UNA FENOMENOLOGÍA DE *DISTINTO AMANECER*

Diego Jadán-Heredía*

El cine negro mexicano tiene muchos puntos de encuentro con el estadounidense: la influencia del expresionismo alemán con su claroscuro, el espacio de la ciudad como símbolo del proceso de modernización, personajes cínicos y corruptos, temáticas fatalistas y, siempre, la re-presentación de la mujer como símbolo erótico. Pienso en *Perdición* (Billy Wilder, 1944) y en *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949) como dos buenos ejemplos del *film noir* norteamericano; y en *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1948) y en *Los dineros del diablo* (Alejandro Galindo, 1952) como dignos representantes del *noir mex*. Sin embargo, en este ensayo propongo una fenomenología de *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), una de las mejores películas del cine negro mexicano, que hace que destaque este género original y latinoamericano.

La primera plana de un periódico anuncia que Armando Ruelas, un líder sindical, fue asesinado. Octavio, interpretado por un joven y galán Pedro Armendáriz, investiga el crimen y sabe que existen unos documentos que prueban que el gobernador Vidal ordenó el asesinato. La búsqueda de estos documentos sirve como *leitmotiv* para contar otra historia, la de Octavio y Julieta, papel interpretado por la bella —pero especialmente melancólica— Andrea Palma. Una ciudad oscura, iluminada solo por letreros, es el contexto laberíntico en el que Octavio es perseguido por los secuaces del gobernador. Las calles están llenas de gente y, no

C/F



Afiche de *Distinto amanecer*, película mexicana dirigida por Julio Bracho, 1943

obstante, cada uno va por lo suyo; más que soledad, lo que existe es desamparo. Octavio, huyendo de un «inspector de luz» —un pillo encubierto, clásico personaje del cine negro—, entra en un cine y se encuentra con Julieta, un amor de juventud; a partir de ese momento es menos importante saber qué dicen los documentos que conocer su historia de amor.

Se suele decir que el cine negro no es un género sino un estilo, un tono —todos los tonos del negro del expresionismo alemán—, que se interesa más por la forma que por el tema. En el caso de *Distinto amanecer*, esto

es relativo. Ciertamente, el genial Gabriel Figueroa —su director de fotografía— explora con su cámara todas las posibilidades estilísticas para construir atmósferas oscuras, oníricas y nostálgicas. La escena en la que don Santos (una especie de anticuario), toca *Claro de luna*, mientras Julieta se pasea entre los objetos olvidados, casi convirtiéndose en uno de ellos, debe estar entre las mejores escenas jamás filmadas. La técnica del cine negro, sin duda, se respeta y glorifica en este filme, pero logra soldarse con el espíritu melodramático latinoamericano. La sed de poder, la corrupción moral de la clase política, con narrativas de suspenso e intriga, recurren-

tes en el cine negro, ceden ante los temas primordiales del melodrama: el amor, la traición, la desventura, la fatalidad, el erotismo y la culpa.

Cuando Julieta se reencuentra con Octavio, mira en él la posibilidad que daba por perdida de ser feliz y redimirse. Julieta, casada con Ignacio —un escritor venido a menos y aquejado de un complejo de inferioridad, al que no ama o, por lo menos, dejó de amar—, se ve obligada a trabajar en un cabaret porque «hay cosas, como el hambre, que no esperan», le dice a Octavio, y no la suya, que no es poca, sino la de Juanito, su pequeño e inocente hermano que vive con ellos. El melodrama y el cine negro tienen una predilección por incluir en sus tramas el ingrediente de la nostalgia, pero siempre acompañada por la convicción trágica de un pasado que no volverá, que está perdido. En este caso, Julieta se enfrenta a un dilema que expresa de forma poética: «Estoy detenida en el cruce de dos caminos: uno el del amor, otro el del deber. Yo misma no sé cuál de los dos va a arrebatarme». ¿Debe huir con Octavio y ser feliz?, o quedarse y seguir sacrificándose por Juanito e Ignacio...

El cine mexicano de la época de oro, a diferencia del estadounidense, casi nunca puede deshacerse del peso de la culpa religiosa, y así vuelve, una y otra vez, a terminar sus historias con moralejas sentimentales y la defensa de los valores de la época. El parecido de Andrea Palma —la primera gran diva del cine mexicano— con Marlene Dietrich, la destinó a interpretar en sus películas más que a la santa o a la madre buena y sumisa, a la *femme fatale*, a la puta, a la cabaretera, la encarnación del mal; y por eso siempre estará destinada a sufrir, a pagar sus culpas. Diez años antes también interpretó a una prostituta en *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), pero, a diferencia de aquel papel, en *Distinto amanecer* no es el deseo lo que la mueve sino la necesidad, y eso, por supuesto, es mucho más triste. Ella quisiera no pasar las noches en el Tabú (nombre del cabaret), pero su capacidad de sufrimiento y aguante —propriamente cristiano— permite que se sacrifique por su hermanito y su marido, y así puede justificar su indigno trabajo, aunque nunca ante Dios.

Octavio, en cambio, personifica —en la estructura del melodrama— al justiciero. Castiga y salva al mismo tiempo. Su compromiso político con sus compañeros de sindicato lo motiva a luchar contra el podrido poder político, pero también debe salvar a la víctima, Julieta, que necesita su protección. El esquema del melodrama no estaría completo sin el momento mágico de la película, y este sucede en el ecuador de la historia, cuando Octavio y Julieta bailan lentamente el bolero *Cada noche un amor*, interpretado desde el escenario del Tabú por una grande del género, Toña la Negra.

Una característica del bolero romántico es que se baila abrazado, lento, con movimientos ligeros, casi sin moverse de su sitio; este tipo de bolero no busca llamar la atención del público, sino la comunión de los amantes. Lo importante es la mirada cercana, la palabra al oído, la respiración en el cuello y las manos del hombre que, al conducir el baile, dominan el cuerpo de la mujer. El bolero romántico es íntimo, pasional, sugerente y profundamente erótico. Si hasta la mitad de la película, las conversaciones entre Octavio y Julieta se centran en los recuerdos, en este momento bolerístico —si así se puede llamar— comprenden o, más bien, sienten que en realidad siguen amándose y que es posible soñar un futuro distinto.

Se dice que los latinoamericanos aprendimos a decir «te amo» gracias al bolero, que tenemos alma de bolero, que los boleros *dicen* por nosotros. El bolero compuesto por Agustín Lara dice lo que Julieta y Octavio expresan con su mirada:

Cada noche un amor
distinto amanecer
diferente visión
cada noche un amor
pero dentro de mí
solo tu amor quedó

Oye, te digo en secreto
que te amo de veras
que sigo de cerca tus pasos
aunque tú no quieras



Andrea Palma en una escena de *Distinto amanecer*

Que siento tu vida
por más que te alejes de mí
que nada ni nadie
hará que mi pecho
se olvide de ti

El bolero, por lo menos el de aquellas décadas, permite expresar el devenir amoroso de forma íntima y erótica. A diferencia del bolero de despecho o de cantina que no pretende ser bailado sino solamente sufrido, o el bolero político que hace crítica social, el bolero romántico es la enunciación musical del acto amoroso. Tradicionalmente, el tema de los boleros es la mujer, la mujer en tanto objeto del deseo, y por eso el melodrama negro, como variante latinoamericana del cine negro, no puede sino conjugarse con este género. El cine negro estadounidense se musicalizó principalmente —y de forma exquisita, cómo no— con el denominado «jazz criminal» (el *hard bop* y el *bebop* como expresión de lo

urbano y la noche), pero sería imposible pensar que la historia de amor entre Octavio y Julieta pueda involucrarse en un lenguaje distinto al del sentimentalismo cursi del bolero.

Pocas veces se han conjugado de forma tan perfecta tantas genialidades: la experiencia teatral de Julio Bracho, el ojo de Gabriel Figueroa, el oído de Raúl Lavista, el dejo melancólico de Palma y la altivez de Armendáriz. *Distinto amanecer*, ciertamente, no es la única película del cine negro mexicano ni la mejor de la época —ya exploraré la filmografía de Roberto Gavaldón para mostrarlo—, pero tiene un mérito propio e inigualable: representó una posibilidad del cine mexicano de ser original, no solamente al crear nuevos géneros (los corridos y rancheras), sino en traducir los modelos filmográficos de otras latitudes a una forma propia, desde coordenadas melodramáticas que los latinoamericanos seguimos disfrutando.

* **Diego Jadán-Heredia**. Profesor de la Universidad del Azuay. Su campo de investigación dentro del Doctorado en Filosofía de la Universidad de Sevilla son la filosofía política, la filosofía de la religión e historia de las ideas. Dirige la Maestría de Investigación en Filosofía y la Cátedra Abierta de Filosofía de la Universidad del Azuay.

LA MIRADA DE LOS OTROS / VISITANTES EXTRANJEROS DE CUENCA

«CUENCA ES UNA VERDADERA JOYA QUE PARECIERA RESGUARDADA POR LOS DIOSES DE LOS ANDES A TRAVÉS DE LOS SIGLOS»

Adriana González Brun*

CO: ¿Cuándo visitaste Cuenca y por qué motivo?

AGB: Visité Cuenca por primera vez en el año 2016, en un viaje de reconocimiento para desarrollar una obra de sitio específico para la XIII Bienal de Cuenca. Conocía sobre la famosa Bienal, pero poco sabía de la ciudad y nunca había estado en Ecuador. Siempre estuve interesada en la historia ancestral de los pueblos andinos, pues sus testimonios materiales dan cuenta de culturas extraordinarias, de gran sabiduría, un mundo, para mí, fascinante. Aunque hoy me considero ciudadana del mundo (pues en los últimos 25 años he vivido en distintos continentes), mi patria primera es Paraguay, el país donde nací y donde se desarrollaron mi niñez y adolescencia en medio de una hermosa y combatiente familia en tiempos de la terrible dictadura de Stroessner. Paraguay es, al igual que muchos países latinoamericanos, un país multicultural, donde conviven culturas urbanas, rurales e indígenas. Nuestras culturas indígenas, colmadas de saberes ancestrales, se saben parte de un mundo interrelacionado y son reverentes con la naturaleza; su manera de entender el mundo, sus ritos, su eterna búsqueda de la «Tierra sin mal» y sus idiomas dan cuenta de sabias culturas milenarias. Sin embargo, existe poca evidencia material de tiempos pasados. En Ecuador, por

V



El conjuro («The Spell»), instalación multimedia, 2016. Diseño de sonido: Carlos Freire. Posproducción de video: Arapy Yegros. Obra comisariada por la Bienal de Cuenca y el proyecto «IN SITU. Arte en el espacio público», de UNASUR. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca

V

el contrario, se encuentran manifestaciones edilicias, artefactos y objetos que nos relatan la historia casi sin necesidad de palabras. Y Cuenca, Cuenca es un museo vivo, una verdadera joya que pareciera resguardada por los dioses de los Andes a través de los siglos.

CO: ¿Cuál fue o es tu impresión general de la ciudad?

AGB: ¡Una ciudad mágica... Cuenca es una ciudad mágica! ¡Me sentí como estar viviendo en varios tiempos en paralelo! Una ciudad que conserva una escala humana y el encanto de la ciudad colonial, donde encontramos la calma, el disfrute de la naturaleza, el contacto con los vecinos, el trato cálido entre las personas; donde aún existen pequeños negocios que no han sido consumidos por grandes corporaciones y que son atendidos por sus propios dueños, donde aún vemos el fruto de sueños de juventud en pequeños espacios comerciales o culturales, donde aún podemos sentarnos tranquilamente en una de sus plazas y charlar sin temor con un orgulloso cuencano y conocer más de la historia de la ciudad.

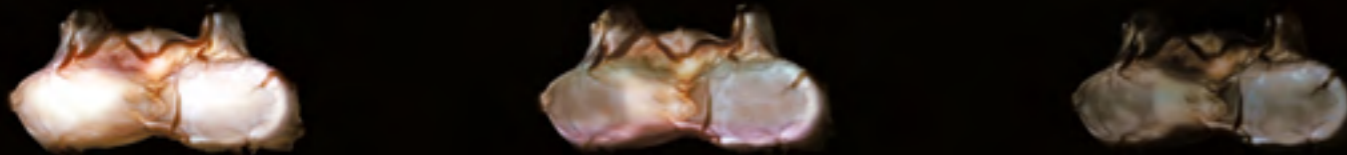
A la vez, Cuenca es una ciudad con mucha energía, ¡vibrante! Encontramos lugares bohemios que remiten a los años sesenta, setenta u ochenta, y sitios colmados de adolescentes y jóvenes que nos trasladan al futuro, espacios donde aprehendemos la cultura local a través del sabor de sus comidas, a través de la explicación de una artesana que vende lo que ella misma ha realizado, o a través de un río que corta o une la ciudad y nos relata cuentos de todos los tiempos pasados y futuros, un río rudo, potente, con tanta expresión y grandeza como la ciudad misma.

Cuenca es una ciudad culta, de múltiples culturas, con gente culta, con alma culta. Mi impresión fue que es una ciudad donde la cultura es valorada y en la cual se invierte para conservarla, potenciarla y desarrollarla en una escala propia de una ciudad mucho mayor. Por último, además de mágica creo que Cuenca es una ciudad con inigualable identidad. ¡No es como otras, es realmente única!

CO: ¿Tienes algún recuerdo especial que puedas compartir con los lectores?

AGB: Tengo muchos recuerdos, sobre todo recuerdo a gente maravillosa: el periodista e historiador Ángel Vera que ya de inicio me hiciera un tour guiado por la ciudad y raudamente me sumergiera en sus tiempos paralelos; el músico y múltiple instrumentista Carlos Freire a quien tanto debo, no sólo por haber ejecutado y grabado el eterno sonido de una de las botellas dobles del Museo Pumapungo —que fue parte esencial de mi obra—, sino por todo lo que de él aprendí sobre la cultura musical, los instrumentos ancestrales y sobre nuestros hermanos latinoamericanos; el entonces director de la Bienal, el poeta Cristóbal Zapata, quien comprendiera la esencia de la pieza de cada artista y nos permitiera trabajar de forma profesional como en pocos sitios puede verse; la maravillosa Diana Quinde, sin ella no sé qué hubiéramos hecho los artistas, con una sonrisa permanente y mucha sabiduría logró, como una malabarista, mantenernos a todos en marcha y a tiempo. Y a tantos artistas que compartieron conmigo y me apoyaron generosamente.

Pero también recuerdo sitios increíbles como el Museo Pumapungo y todo lo que descubrí y aprendí en él; recuerdo el aura del Museo de las Conceptas —antiguo convento de claustro—, donde fue exhibida mi obra, un espacio que transpira tiempos y energías superpuestas. Tengo presentes muchos sitios, como un pequeño local de CD con películas de todos los tiempos donde conseguí, por ejemplo, *Cinema Paradiso* y otras joyas; es que recuerdo tantos sitios mágicos que sólo pensándolos *chemopirĩmbaite*.



Detalles de *El conjuro*. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca

«EN CUENCA PUDE SER YO, SIN UN DISFRAZ»

Maurizio Medo*

CO: ¿Cuándo visitaste Cuenca y por qué motivo?

MM: Cuenca es la única ciudad en el mundo que he visitado no con traje de «civil», más bien «vestido de poeta». Asistí como invitado al II Festival de la Lira, en 2009, poco después, en el 2011, volví para el XI Encuentro sobre literatura ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla», organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca, y en el 2013 como jurado del IV Festival de la Lira. Una primera impresión que tuve de esta ciudad fue la de estar en un lugar que se parece sólo a sí mismo. «Cuenca parece haber sido transportada desde una región mediterránea», dijo Ingrid Sipkes, esposa del poeta Rodolfo Hinostroza, la primera vez que paseamos juntos. Ingrid tenía razón, y no. Creo que su magia la hace única. Con lo distraído y desubicado que soy, y me temo que es algo que seguiré siendo, Cuenca es la única ciudad en la que, casi estoy seguro de ello, no me perderé gracias a esa maravillosa Calle Larga que obra de modo tal que todo parece «estar en orden» para poder ser descubierto, y después regresar.

CO: ¿Cuál fue o es tu impresión general de la ciudad?

MM: Recuerdo el tiempo cuando el Festival de la Lira se constituyó en la Arcadia para la poesía hispanoamericana y asocio ese evento con otro de gran envergadura como es la Bienal de Cuenca. Decir que se trata de una «ciudad culta» termina siendo un calificativo que, en lugar de hacerle justicia, la banaliza. Es «cultura», sí, cómo no, pero no con esa «cultura de museo», espléndida para aparecer en una postal, más bien de «cultura viva» y eso resulta muy difícil de encontrar.

CO: ¿Tienes algún recuerdo especial que puedas compartir con los lectores?

V



Maurizio Medo conversando con estudiantes del colegio «Catalinas», durante un encuentro del IV Festival de la Lira, noviembre de 2013. Foto: Ludy Villanueva



Con el poeta y ensayista Eduardo Milán buscando un bar en San Sebastián, noviembre de 2013. Foto: Ludy Villanueva



Vista de Cuenca desde el patio posterior del Museo de Arte Moderno (Presidente Córdova). Foto: Maurizio Medo

MM: Tengo muchos recuerdos. Cuenca fue el lugar del origen de mi amistad con Tamara Kamenszain, con quien paseamos una buena parte del mundo, y también de otras, muy entrañables, que me condujeron a lugares impensables como hospedarme en el «Circo Beat» que regentaba en Quito el poeta Andrés Villalba (¿aún existe?, Villalba, no el «Circo...»), o escuchar a un guía cuencano decir una frase como «perdonarán, pero en este tiempo la plusvalía de la montaña ha decrecido» y, a través de ella comprender —estaba con el querido Eduardo Milán— que el barroco —con o sin neo— constituía un espíritu y no un estilo. Mientras cuento esto se me aparece don Juan Eljuri abriéndose paso en medio de una fiesta para buscar a Ludy y decirle «quédense cinco minutos más» y fue así. Tanto que hoy —diez años después de mi última visita—, esa fiesta se sigue celebrando en mi

memoria, y me veo en las cercanías del mercado con Eduardo Espina comprando camisetas para un equipo de fútbol; Juan José Rodinás preguntándome por el origen de las fotografías en el concepto de mi libro *Dime novel*; Winter baila con Armenta flanqueando a Ludy; me pregunto si el Efra llegará o no desde Quito mientras Vizcaino bebe otra copa celebrando una ocurrencia del gran Huilo Ruales, y yo me pregunto ¿cómo se sentirán esas muchachas vestidas de musa a merced del viento de la fría noche cuencana? Cuenca para mí fue fundamental. No en función de una «carrera» —la escritura es otra cosa—, sino para encontrar ese tiempo epifánico donde uno no puede hacer más que celebrar la amistad. Y tanto así que hoy descubro que «vestirse de poeta» fue sólo una frase retórica. En Cuenca pude ser yo, sin un disfraz.

Maurizio Medo (Lima, 1965). Poeta, ensayista y difusor cultural. Su obra, recopilada en el volumen *Cuando el destino dejó de ser una vispera. Poesía reunida 2005-2015* (Liliputienses, 2015), ha sido parcialmente traducida al inglés, francés, checo, croata, portugués e italiano. En 2006 obtuvo el Premio de Poesía José María Eguren. Es editor, junto a Mario Arteca y Benito del Pliego, de la antología *País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía latinoamericana 1980-1992* (Ediciones Amargord, Madrid, 2014 / *Ay del seis Poesía*, Madrid, 2018). Dirige el taller literario «El Laboratorio».



EL LIBRO DE MI VIDA / LECTORES Y LECTURAS

«NADIE PUEDE LEER DOS VECES EL MISMO LIBRO, PORQUE LA SEGUNDA VEZ YA NO ES EL MISMO»

[Entrevista con María Augusta Vintimilla]

*Viernes 12 de enero de 2024, 15:00,
Challuabamba*

María Augusta Vintimilla nos recibe en su casa en Challuabamba, una calurosa tarde de enero; es viernes y hasta el sol lo sabe. Nos invita una cerveza para acompañar el diálogo y el atardecer. Subimos a su «habitación propia», una hermosa buhardilla-biblioteca-estar, con un ventanal al campo. Allí, colmados de luz, dialogamos.

MARÍA AUGUSTA EN MICRO

Ensayista, crítica literaria y docente universitaria. Cursó sus estudios académicos en la Universidad de Cuenca y en la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha desarrollado su actividad intelectual en la enseñanza universitaria, la investigación y la crítica literaria. Actualmente es profesora emérita de la Universidad de Cuenca, profesora visitante en cursos de posgrado en diversas universidades y miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. En 2021, el Municipio de Cuenca le otorgó la presea «Fray Vicente Solano» al mérito cultural. Ha publicado ensayos sobre poesía y narrativa ecuatoriana e hispanoamericana. Entre sus títulos más destacados se cuentan sus extensos estudios sobre la poesía de Efraín Jara Idrovo y César Dávila Andrade.

CO: Si tuvieras que hacer el ejercicio de pensar en un libro o en algunos libros que han marcado tu vida, ¿cuáles serían esos títulos elegidos?

MAV: Tu pregunta me ha llevado a pensar que la lectura tiene algo de paradójico: leer es siempre un acto de soledad porque al abrir un libro uno se retira del mundo y se refugia en su intimidad; y al mismo tiempo es un acto de apertura, un salirse de uno mismo para internarse en mundos desconocidos que nunca podría conocer de otra manera. Con razón el viaje es una metáfora de la lectura. Y es que una sola existencia es insuficiente para la inmensa variedad del mundo y de la vida. Se me ocurre pensar cómo sería yo si nunca hubiera leído *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*, *Madame Bovary*, los cuentos de Chejov o los de Pablo Palacio, la poesía de Vallejo o de César Dávila. ¿Qué ideas tendría sobre el mundo, sobre la muerte, sobre la justicia, el amor, la política, la religión, la amistad, sin Borges o Neruda, sin Dostoievski, Camus, Kafka, Onetti o Virginia Woolf? Lo que quiero decir es que creo que todos los libros que he leído forman parte de mi ADN, han dejado marcas, huellas y cicatrices en mi memoria, unas marcas que a veces son tan poderosas como las experiencias vitales.

También es cierto que los libros van y vienen en la memoria, y a veces un libro que creía olvidado por años, de pronto regresa con una fuerza que quizá no tuvo cuando lo leí por primera vez; cambia la percepción de los libros que hemos leído porque cambia la vida, porque uno cambia continuamente; nadie puede leer dos veces el mismo libro, porque la segunda vez ya no es el mismo, porque los libros también nos transforman.

Yo diría que, en este momento de mi vida, los libros que recuerdo con mayor emoción e intensidad son los que muestran un desajuste con los modos de vida convencionales, con personajes que se atreven a explorar otras formas de existencia, a ser distintos de lo que su entorno existencial les imponía. Pienso, por ejemplo, en Juan Carlos Onetti y sus personajes descreídos en novelas como *El astillero* o cuentos como «El posible Baldi», antihéroes que no encuentran acomodo en los modos de vida convencionales y se aventuran obstinadamente en proyectos a contracorriente de

lo que harían las personas sensatas, aun sabiendo de antemano que están condenados al fracaso. O *Madame Bovary*, ese personaje trágico que se deja inflamar por la imaginación para escapar de la mezquina existencia doméstica de una señora de provincia y cede a la intensidad de su deseo de ser otra, de parecerse a las heroínas de las novelas que leía y de tener, como ellas, una vida cargada de intensidad y de pasión. Mencionaré también *La señora Dalloway*, quizá porque la leí en estos días y aún no me sobrepongo a su encanto; pienso que Clarissa Dalloway es, de alguna manera, la mujer que Virginia Woolf se negó a ser, que esa era la figura de mujer que le estaba destinada por su clase social y su época: una señora de la alta sociedad londinense en la Inglaterra posbélica, una imagen que Woolf exorciza magistralmente a través de esta novela repleta de talento, gracia e ironía, desde una mirada femenina que encuentra la vibración de la vida en las cosas más ordinarias y en los acontecimientos más banales, pero también en el contrapunto con el miedo en el atormentado Septimus Warren que ha vuelto de la guerra acosado por la muerte y la locura; Woolf descubre en ellos una belleza y una dignidad impensables.

Y me detengo aquí porque podría nombrar muchos más y la lista se alargaría demasiado.

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

MAV: Leí por primera vez los cuentos de Onetti por pura casualidad, cuando era todavía estudiante universitaria y encontré un libro suyo buscando al azar en las estanterías de la Facultad; todavía recuerdo el impacto emocional que me produjo en esa edad de los deslumbramientos, una fascinación que ha durado ya para siempre; poco después leí *El astillero*, una de sus novelas más intensas, que fue un regalo de una amiga muy querida con quien compartíamos la predilección por el autor uruguayo. *Madame Bovary* llegó en una época complicada de mi vida y pienso que la emoción que me produjo tuvo que ver con las circunstancias que entonces vivíamos toda una generación de mujeres cuencanas, de entre las primeras que accedíamos a la universidad y a la vida profesional, en una ciudad todavía muy rígida y llena

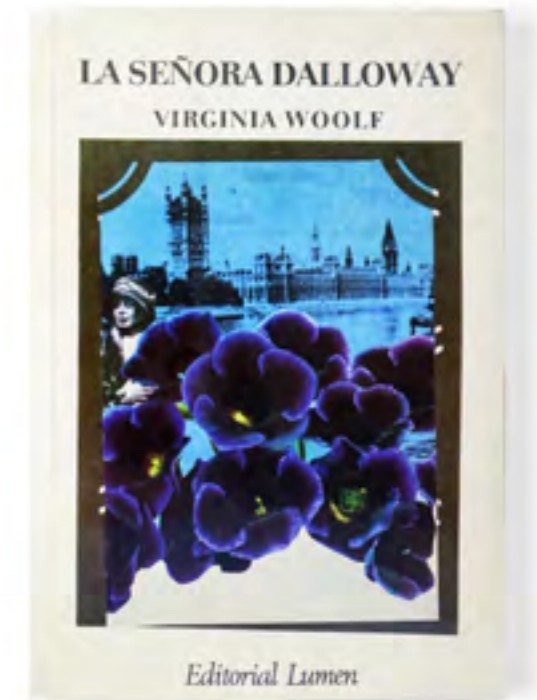
E

de prejuicios. *La señora Dalloway* es más reciente, la había leído con poca atención hace algunos años, pero, por lo que fuere, en ese momento no encontré en ella nada que me conmoviera; en estos días hallé la novela entre mis libros y me di cuenta de que casi no la recordaba; esta vez el asombro comenzó desde la primera página y todavía resuena en mi memoria el rumor de su escritura.

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

MAV: De *Madame Bovary* es difícil decir algo más de lo que ya se ha dicho innumerables veces a lo largo de todo el siglo XX; es un emblema de perfección estilística y formal, uno de esos grandes monumentos en el arte de la novela. Creo que la obra maestra de Flaubert conserva intacta su vitalidad tanto en su técnica impecable, como en su retrato social, emocional y psicológico de la sensibilidad del siglo XIX, pero escrita con tal maestría que escapa a su tiempo, a todos los tiempos, que continúa hablándonos a los lectores contemporáneos. *Madame Bovary* pertenece a esa ilustre estirpe de personajes que, como Don Quijote, se mueven en las fronteras difusas entre el mundo real y la imaginación, que no se conforman con la estrechez de la vida «real» —y se aventuran a vivir una vida soñada y a tomarla como más verdadera y digna de ser vivida.

La señora Dalloway es una de esas novelas que revolucionaron la manera de escribir narrativa en el siglo XX, tanto por el maravilloso alarde de perfección técnica, como por la sutileza de la mirada femenina que la atraviesa de principio a fin. Virginia Woolf descubre un modo de narrar que recrea convincentemente los recovecos de la subjetividad humana, los ritmos imprevisibles de la conciencia de los personajes que viven el presente pero asediados por la memoria, de modo que relativiza el tiempo: todo es presente. Yo creo que la significación de Virginia Woolf en el arte de la novela es tan definitiva como la de Joyce o Proust a quienes, sin duda, tenía en mente al momento de su escritura; en esta novela es magistral la intromisión en el mundo interior de sus personajes a través del monólogo interior y el estilo indirecto libre que ella reinventa y enriquece



La señora Dalloway, de Virginia Woolf, Lumen, Barcelona, 1975

desde la perspectiva de una mujer, esa perspectiva que con tanta lucidez e ironía explicó en ensayos célebres como «Una habitación propia». Leerla hoy es volver a encontrar, con enorme placer, los orígenes de la novela del siglo XX.

A pesar de que las novelas de Onetti no atraen a grandes masas de lectores, creo que es uno de los escritores que más ha incidido en la narrativa hispanoamericana desde los años sesenta. Sus huellas —casi siempre secretas— aparecen en buena parte de la narrativa contemporánea. Esos mundos deteriorados que existen en el reverso de las zonas luminosas de las ciudades, esa reticencia para narrar las peripecias de unos personajes desolados, ese modo ambiguo de contar historias equívocas, con una mirada que nunca da por sentada alguna verdad, sino una versión siempre parcial, y al mismo tiempo con una precisión de relojería en la que nada falta ni está demás. Creo que la seducción que ejercen las novelas de Onetti se debe a su enorme poder de alusión, a esa poética de la incertidumbre: son novelas que dicen mucho más de lo que cuentan, de modo que se realiza plenamente aquello de que lo narrado es solo la punta del iceberg. Hay una frase de Macbeth que siempre me viene a la mente cuando leo a Onetti: «La vida es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia que nada significa».

LA PALABRA PRECISA / POESÍA

TE DEBÍA UNA, HOUELLEBECQ

Issa Aguilar Jara*

Es buen escritor, lástima lo bestia.
(Lector color helado de chicle-Diálogo políticamente correcto)

descubrir que el amor
nace de nuestras contradicciones
o de la obsesión por la luz
que no alcanza a penetrarnos.

un golpe de serotonina y tú:
un *croissant* rancio que se suicida en libros porno.

yo:
una cabrita coja que habla de ella en diminutivo
para no encontrar la quinta pata del gato
y encerrarlo,
tampoco abrir la caja de Schrödinger
porque no me gustan los gatos
pero dicen que se debe hablar de ellos
que eso hacen los artistas reales.

P



Priscila Urdiales, *Vulvaláctea: vulva de vaca*, plumilla y tinta sobre lienzo, 120 x 120 cm, 2022.
Cortesía de la artista

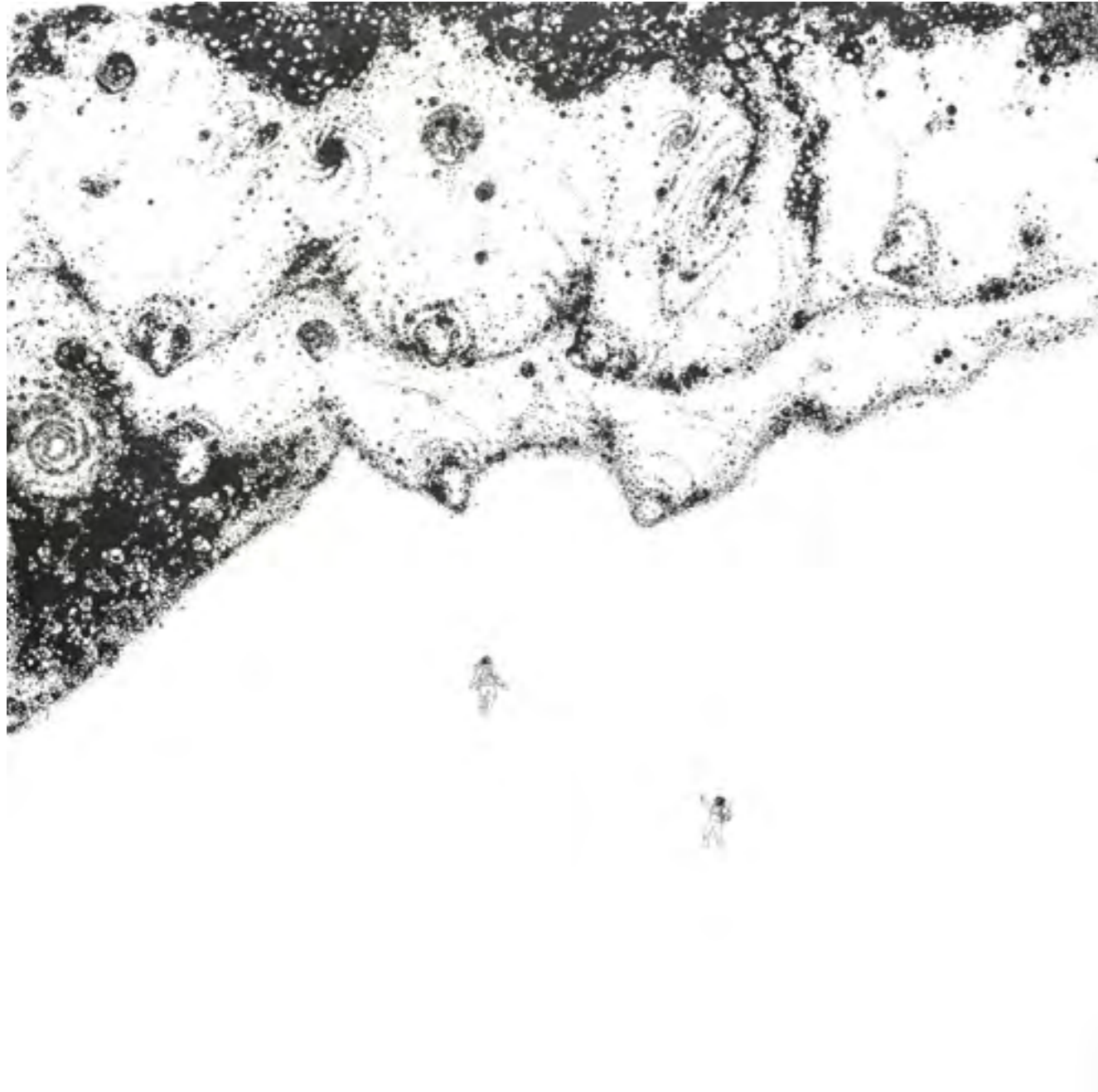
usaría las yemas de mis pulgares e índices para ahorcar al europeo más feo del mundo.
él me abrazaría para calmar mi tembladera, bajaría los dedos que me apuntan, me
revolcaría en el lodo con un preciosísimo vestido de ego, reconocería mis sombras a
través de su sombra, sumaría las monedas para llevármelo a casa.

descubrir cómo los libros nos amamantan, vernos humanos mientras lactamos.

(De *Dos tragos de sinestesia*, 2022)

* **Issa Aguilar Jara** (Cuenca, 1988). Periodista y escritora. Ha publicado los poemarios *Con M de Mote se escribe Mojigata* (La Caida, 2018), *Poliamor Town* (ganador de la convocatoria para publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2020) y *Dos tragos de sinestesia* (Premio Nacional de Poesía César Dávila Andrade, 2022). Actualmente dirige la Unidad Editorial y de Publicaciones de la CCE Azuay.

P



Priscila Urdiales, *Mamíferas: leche cósmica*, plumilla y tinta sobre lienzo, 120 x 120 cm, 2022.
Cortesía de la artista

DESDE ACÁ (III)

Rosalía Vázquez Moreno*

Quería escribir una carta.
Pensé «familia».
Compré cinco postales.

En ellas,
Madrid y su cielo claro y vasto,
de rascacielos y arcos,
de leones, de cuando en cuando,
de gente, como ríos,
huyendo de agosto incendiado.

Pensé en la distancia,
en las trece horas de vuelo,
en el dinero
y lo imposible.
En las ganas de volver al abrazo de la casa,
a la sinfonía de nuestra vajilla en la mañana.
Compré cinco postales:
Mamá,
Papá,
Diana,
Claudia,
y en la costumbre de la quinta te vi,

Alberto:
risa de trueno,
tabaco encendido,
sobremesa de medianoche.

Alberto:
«escucha esta canción»,
«after en mi casa»,
Converse y traje elegante.

P

Alberto,
tienes los ojos de mamá,
no te cortes la barba,
¿quieres leer lo que escribí?

Alberto.

Compré cinco postales.
En la quinta resuena tu velorio
y los ojos tristes de papá,
la claridad de la tierra que te abraza,
las ganas de contarte que Madrid es grande,
que España es amable,
que decidí ser escritora,
que tengo miedo del futuro,
que a veces te sueño.
Aunque no lo sepas,
aunque nunca la leas,
aunque la familia sea menos
y esté para siempre rota,
quise escribirte una carta.

Compré cinco postales:
en la quinta está la familia.

(De *Sobre cómo hacer y deshacer una maleta*, 2023)



Priscila Urdiales, *Lengua mamífera*, plumilla y tinta sobre lienzo, 120 x 120 cm, 2022.
Cortesía de la artista

***Rosalía Vázquez Moreno** (Cuenca, 1991). Licenciada en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales por la Universidad de Cuenca, tiene un máster en Escritura Creativa por la Universidad Complutense de Madrid. En 2023 publicó su primer poemario *Sobre cómo hacer y deshacer una maleta*, ganador de la convocatoria para publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

CÍRCULO VICIOSO

Diego Mogrovejo Ríos*

Nuestras miradas saltan la cuerda
bailando coreografías intrincadas
para evitar mirarse.
Tantos secretos encargados
en una bóveda que no abre a ninguna parte.
Con cada suspiro tatuaste
en mi piel el guion de mis dolencias.
Tu lengua,
aguja al rojo vivo,
que con malicia yerra mi alma
con tu maldita dulzura.
En mi paso se nota la herida
de tanta poesía sin rima
que recitamos en mi memoria,
abrazados a la distancia
bajo mis cobijas.
Extraño despedirme,
extraño no volver a verte.
Extraño el sonido de tus pasos al marcharte,
hasta la próxima ocasión,
en la que nuestras almas vuelvan a encontrarse,
y otra vez,
volvamos a despedirnos para siempre.

P



Priscila Urdiales, *Mu*, onomatopeya para un llamado de ida y vuelta, dibujo-instalación, palabra palíndroma, grafito y tinta sobre papel de algodón de 350 g, 100 x 70 cm, 2023. Cortesía de la artista

* **Diego Esteban Mogrovejo Ríos.** Estudiante de Medicina de la Universidad del Azuay. Actualmente se desempeña como interno en el Hospital Municipal de la Mujer y el Niño. Además, posee un título en Biología por la University of Saint Francis (Illinois, EE. UU). Fue parte de los talleres literarios de la Universidad del Azuay. Prepara su primer poemario.

LA PALABRA PRECISA / MICROFICCIÓN

LO INDECIBLE

Leonardo López Verdugo*

*Y más me duele nunca osar deciros
Que he llegado por vos a tal estado*
MAQUEIRA

MaríaJo cree que duermo; de hecho, cualquiera que me viese acostado, con la tele prendida y pasando estática, lo juzgaría así. Ella piensa que no sé lo que ha estado haciendo estas noches. Me considera un idiota. Me subestima. Pero no... yo sé lo que está haciendo y eso me duele.

Sin embargo, no hago nada para detenerla y pedirle que regrese a la cama. Ella sabe muy bien su posición en el mundo y es capaz de comprender lo que debe —o no— hacer. Aunque me lastime, MaríaJo tomará sus decisiones: yo las respetaré.

Cuando regresa al lecho, siento sus pies helados, sus uñas largas, sus talones ásperos y llenos de tierra. Se acuesta con prolijidad. Intenta no despertarme. Ella gira y busca mi cintura para cruzar sus brazos y aferrarse —con la inercia propia del hábito—. Yo mantengo los ojos bien trabados: ella no debe saber que sé lo que está haciendo, bajo las sombras de la noche, como una criminal.

Cuando despierto, MaríaJo ya se ha ido. En el cuarto solo queda el rastro de su perfume, su desodorante, el olor a los polvos de magnesio para sus pies, el pijama desparramado en el piso. Entonces me levanto. Tomo una ducha. Preparo café. Leo el periódico. Paso a los libros: unas cuantas páginas bastan para comenzar el día.

M

Cerca de la hora del almuerzo telefono a MaríaJo. Ella, por supuesto, no contesta —eso me duele—. Abro un atún, caliento fideos de la cena anterior, enciendo la televisión y me dejo llevar. Bebo café frío. ¿Para qué cocinar algo elaborado si es solo para uno? —pienso.

Me digo —asimismo— que necesito aprender a vivir solo; que algún día MaríaJo ya no estará; que algún día su ausencia en esta casa será perpetua.

La tarde transcurre lenta y aburrida. Afuera llueve sin control; razón por la cual la llamo. No responde.

Regreso a los libros hasta que el sol muere definitivamente y la lluvia se va. No pretendo hacer la cena; de todas formas, ella rechazará mis invitaciones. El café y una rosca dulce calman el hambre.

En la noche, MaríaJo vuelve a la rutina habitual. Se levanta de la cama cuando me considera dormido. Va a la sala. Se sienta en el escritorio que uso para escribir mis novelas. Enciende la lamparita de mesa, toma un lápiz, agarra una hoja y escribe. Mientras garrapatea frases, suelta lágrimas. Sé por qué lo hace; conozco sus tópicos y eso me rompe el corazón: ya los he leído mil veces.

A partir de ese momento la rutina sigue: poco contacto, pies llenos de mugre, llamadas que no conectan, lluvia y sol en proporciones iguales, MaríaJo obrando desde las sombras como si fuera un fantasma futuro, yo encerrado en esta casa, bebiendo café frío, comiendo tallarín y atún de lata casi a diario, leyendo el periódico que ingresa por debajo de la puerta, leyendo libros de autores muertos, leyendo incluso esas notas clamorosas que va dejando MaríaJo y a las que no hago caso porque los ojos de un hombre muerto ya no pueden ver la gramática de la añoranza.

* **Leonardo López Verdugo** (Cuenca, 1991). Estudió Letras en la Universidad de Cuenca. Autor de seis libros de ficción. Mención de Honor en el Premio Miguel Riofrío 2020 con *La narrativa: un ensayo sobre la forma*. Mención de Honor en el Premio de novela breve «La Linares» 2022 con *Enseñar a fumar a las niñas*. Dirige el plan de escritura creativa Proyecto Guerrilla.

Detalle de la «Pizarra» de *Horizontal / Vertical*, instalación multimedia de Rosa Jijón, 2023. Escuela Central

COLOQUIO CON LA COMUNIDAD UNIVERSITARIA

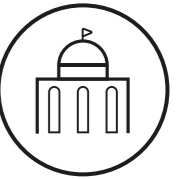
→ I

→ EV

→ Y

H

Horizontal



«PRODUCIR CONOCIMIENTO NUEVO ES URGENTE PARA COMPRENDER NUESTROS SISTEMAS NATURALES Y HUMANOS»

[ENTREVISTA CON ANA ELIZABETH OCHOA]

Viernes 15 de diciembre de 2023, 11:00, Facultad de Ciencia y Tecnología de la Universidad del Azuay

Una de esas mañanas caliginosas de diciembre que no parecían tener fin nos citamos con Ana Elizabeth Ochoa en la Facultad de Ciencia y Tecnología de la UDA para la sesión fotográfica de la revista (conforme lo acordamos, el cuestionario lo respondería por escrito días más tarde). Subimos a la terraza de la flamante torre de la UDA. Desde su amplio balcón, la ciudad se despliega en su plenitud. Conversamos relajadamente de varios temas, entre otros, del clima. Los pronósticos de ETAPA —dice Ana—, no son alentadores. Aunque el cielo luce algo nublado y empezamos a sentir fresco, comparto el escepticismo de las mediciones técnicas. Pero, apenas nos despedimos, y empezamos a descender por las escaleras de la Facultad, comienzan a caer las primeras gruesas gotas de lo que será el aguacero inaugural de la temporada. Cuando una iniciada en los misterios del clima nombra la lluvia en las alturas puede propiciar un milagro.

ANA EN MICRO

Ana Elizabeth Ochoa-Sánchez es Ingeniera Civil, MSc en Ingeniería de Recursos Hídricos y PhD en Recursos Hídricos. Fue la primera graduada de estudios doctorales de la Universidad de Cuenca, donde recibió su título de pregrado, con honores. Estudió su maestría en la Universidad KU Leuven y en la Universidad Libre de Bruselas en Bélgica. Es docente-investigadora en la Universidad del Azuay. Es directora del proyecto internacional SWACH para el manejo sostenible de agua bajo escenarios de cambio climático. Sus investigaciones han sido publicadas en revistas internacionales indexadas en Scopus y Web of Science, clasificadas en cuartil 1 e incluso decil 1.

CO: Ana, creo que esta es la entrevista más difícil que me ha tocado hacer para *Coloquio* dada mi condición de lego en las materias científicas que usted maneja, así que voy a pedirle que hagamos un ejercicio didáctico, y que nos vaya explicando un poco lo que hace y ha hecho en su vida profesional y académica. Empecemos, si le parece, hablando de los proyectos de investigación que ha desarrollado evaluando modelos regionales de clima y productos satelitales de precipitación en la Costa y Sierra de nuestro país

AEO: Gracias Cristóbal por brindarme este espacio. El proyecto al que se refiere fue mi tesis de investigación durante mis estudios de maestría. Escogí un tema que me permita aplicar los conocimientos adquiridos durante mi posgrado a un sitio de estudio en Ecuador; por lo que decidí analizar si un modelo climático y un producto satelital, de los más usados a nivel mundial, son capaces de representar adecuadamente la precipitación en la Costa y Sierra de nuestro país. Cuando estuve trabajando en esa investigación, entre el 2012 y 2014, era importante contar con información que posibilita conocer cómo varía la precipitación en el espacio y en el tiempo. Tuvimos acceso a la base de datos de precipitación del Instituto Nacional de Meteorología e Hidrología (INAMHI), procesamos, corregimos los datos y pudimos ver la variabilidad de la precipitación con información

de campo; es decir, con mediciones de las estaciones meteorológicas del INAMHI. Esta información «real» de precipitación nos fue útil para comparar con estimaciones de precipitación de un modelo de clima (modelos matemáticos que representan procesos de la naturaleza) y de sensores remotos (información captada con satélites). Al final concluimos sobre las limitaciones que todavía tenían los modelos de clima, entendimos cuáles eran las limitaciones; por ejemplo, para mejorar un modelo es necesario comprender el funcionamiento de los ecosistemas de nuestro país, sus procesos atmosféricos. Por otro lado, la información de sensores remotos necesitaba correcciones, pero tenía un gran potencial de uso futuro.

Este estudio se convirtió en mi primer artículo científico, lo publicamos en una de las mejores revistas de hidrología y ciencias del mundo, *Hydrology and Earth System Sciences*. Más importante aún, inicié una colaboración estrecha con investigadores con los que estoy trabajando actualmente.

CO: Después trabajó en el desarrollo de modelos de *downscaling* en la cuenca del Paute y Jubones. Cuéntenos qué es el *downscaling* y cómo fue su experiencia en estos sitios

AEO: El término *downscaling*, traducido literalmente, significa «reducción de escala». Los modelos globales de clima son desarrollados por los principales institutos y universidades que se dedican a comprender cómo funcionan los procesos atmosféricos y sus interacciones. Sin embargo, estos modelos globales no pueden ser usados para comprender el clima local, por ejemplo el clima de Cuenca, que tiene una extensión urbana aproximada de 70 km², porque la resolución espacial de esos modelos es de alrededor de 200 a 600 km², lo que implicaría que toda la ciudad y sus zonas aledañas como el Cajas tengan el mismo clima según los modelos globales. Por lo tanto, es necesario que mejoremos esa resolución y también que capturemos los procesos locales del clima mediante el uso de esta herramienta de *downscaling*.

E

En el proyecto que trabajamos alrededor del 2015, hicimos un intento de comparar dos métodos de *downscaling* mediante modelación del clima y uso de modelos estadísticos. Los dos métodos intentan representar la variabilidad de la precipitación y de la temperatura a escala local, pero son muy diferentes entre sí. Fue bastante complejo porque, otra vez, no teníamos conocimiento suficiente sobre los procesos atmosféricos e hidrológicos que nos lleven a una adecuada modelación del clima; pero nos fue útil para determinar cómo mejorar esta modelación y qué vacíos de conocimiento teníamos.

CO: Ha trabajado también con modelos hidrológicos e hidráulicos y sus estudios doctorales los dedicó a la investigación de la evapotranspiración en el páramo

AEO: En vista de que en mis estudios de posgrado me formé en el área de recursos hídricos, y teniendo en cuenta que me gusta explorar nuevas áreas de conocimiento, he usado modelos climáticos, hidrológicos e hidráulicos para comprender el clima y la hidrología de nuestros ecosistemas. Nos habíamos dado cuenta de que necesitábamos conocer más sobre el funcionamiento conceptual de nuestros ecosistemas, y en nuestro país el más importante, sin duda, en cuanto a recursos hídricos, es el páramo. Así que, durante mis estudios de doctorado tuve la oportunidad de trabajar en el páramo y junto a un equipo estudiamos uno de los componentes más importantes del ciclo hidrológico: la evapotranspiración. Esta variable es sumamente interesante porque permite entender el intercambio de agua y energía entre la atmósfera, la vegetación y el suelo. Fue la primera vez que se midió la evapotranspiración en el páramo y mi tesis se basó en entender su variabilidad, sus subprocesos, los métodos de medición (valor exacto) y de estimación (valor aproximado). Este estudio y muchos otros que se han desarrollado en el páramo nos han llevado a comprender cuál es el proceso que sigue el agua en este importante ecosistema, desde cuando ingresa como lluvia o neblina, su paso por la vegetación y el suelo, la evaporación que existe y, finalmente, su aporte a los ríos. Comprender esto es clave para mo-

delar el ecosistema y manejarlo mejor, lo que incluye la conservación y el uso sostenible de los recursos.

CO: Resúmanos, por favor, cómo fue su experiencia como estudiante en Bélgica. Las lecciones vitales e intelectuales de esas estadias de formación

AEO: Viví dos años en Bélgica, en la ciudad de Lovaina; en la Universidad KU Leuven estudié una Maestría en Ciencias en Ingeniería de Recursos Hídricos. Siempre tuve la ilusión de estudiar en Europa porque sentía curiosidad sobre la cultura y también quería conocer el estado del arte de la ciencia en lo que luego descubrí que me interesaría, los recursos hídricos. Si bien en la Universidad aprendí mucho sobre hidrología, clima, investigación y ciencia, los aprendizajes más importantes fueron personales y culturales. Considero que estudiar en el extranjero nos lleva fuera de nuestra zona de confort, lo cual puede ser desafiante, pues extrañar a nuestra familia, nuestra comida y costumbres, y enfrentarnos a una cultura distinta resulta difícil en ciertos momentos; por ejemplo, yo percibí una cultura donde la relación entre las personas es distante y se planifica, incluso, los encuentros sociales; es decir, me hacía falta la espontaneidad latina. Sin embargo, salir de mi entorno también me llevó a reflexionar sobre las normas sociales y a encontrar rasgos de mi personalidad que estaban ocultos; por ejemplo, me llevó a entender el machismo que está arraigado en nuestra cultura, a comprender cómo sorteé esas trampas en la Universidad sin darme cuenta y que, en adelante, quería visibilizar, cambiar y mejorar esas condiciones para otras generaciones. Sin duda, me acercó mucho a comprender cómo las mujeres enfrentamos y vivimos en ámbitos que estaban reservados para varones, como las áreas técnicas en las que yo trabajo. Asimismo, conocí muchas personas de culturas diferentes que me enseñaron cómo los humanos vemos la vida desde múltiples lentes y con costumbres distintas, lo que fomenta la tolerancia, la empatía y reduce el conservadurismo. Por ello, considero que estudiar en el extranjero puede traer riquezas que van mucho más allá de los conocimientos científicos.

CO: ¿Cuánto puede aportar una científica o científico ecuatoriano en la producción de conocimiento dentro del entorno global?

AEO: Hay áreas científicas, como en las ciencias de la tierra, en las que estudiando nuestros ecosistemas locales podemos aportar con nuevo conocimiento relevante internacionalmente. Entiendo que no es posible realizar esto en todas las áreas. Producir conocimiento nuevo es necesario y urgente para comprender nuestros sistemas naturales y humanos. Considero que, en las áreas en las que es posible, debemos tomar el estado del arte del conocimiento científico mundial, los mejores métodos y partir del conocimiento existente para aportar a nuestro entorno en temas prácticos que sirvan para tomar decisiones que cambien la vida de las personas. Para llegar a esto creo que necesitamos, primero, hacer ciencia pura o básica, como comprender los ecosistemas y sus procesos. Cuando ese paso esté dado será posible hacer ciencia aplicada, que es en lo que estoy incursionando ahora, que incluye la colaboración con quienes toman las decisiones para mejorar el manejo de los recursos.

Considero, también, que las y los científicos ecuatorianos necesitamos, quizás más que en países desarrollados, comunicar adecuadamente los hallazgos científicos. La publicación de artículos científicos en revistas internacionales es importante para compartir los descubrimientos con la comunidad científica local e internacional, pues permite, entre otras cosas, actualizar el estado del arte. Sin embargo, es también importante pensar en la coproducción de conocimiento científico con las personas que habitan el entorno de estudio y comunicar los resultados de investigación en documentos orientados a todos los actores.

CO: Usted es profesora titular en la Facultad de Ciencia y Tecnología, en el campo de conocimiento de Recursos Hídricos y Cambio Climático. ¿Cuáles son sus expectativas como docente?, ¿cuáles considera usted que deberían ser los grandes objetivos de la docencia universitaria?

AEO: Creo que la labor de los profesores va más allá del paso de conocimientos, especialmente en esta era donde el conocimiento está relativamente al alcance de todos. Intento guiar a mis estudiantes para que investiguen por sí mismos. Hay conocimiento básico que no cambia y que intento transmitir de la mejor forma posible; desarrollar pensamiento crítico es primordial.

Considero que uno de los grandes objetivos de la docencia universitaria debería ser convertirnos en profesores, lo que incluye desarrollar nuevos conocimientos con nuestros estudiantes, mejorar continuamente nuestra metodología de enseñanza, vincular nuestros conocimientos con la sociedad. Ser empáticos y cercanos a nuestros estudiantes creo que es clave para mejorar la recepción. Ser profesor o profesora es una de las labores más importantes para el desarrollo del país y tiene sus desafíos y complejidades que requieren apoyo del Estado y de las autoridades universitarias para su consecución.

CO: Ana, para terminar, usted actualmente dirige un importante proyecto de cooperación interinstitucional financiado por el VLIR-UOS, sobre el manejo sostenible del agua en Cuenca, que involucra a la Universidad del Azuay, a la KULeuven, a la Universidad de Cuenca y a ETAPA. Cuéntenos cómo surgió y de qué se trata esta iniciativa

AEO: Como le comentaba al inicio, desde mis estudios de maestría forjé una relación con profesores de la Universidad KULeuven de Bélgica (Patrick Willems) y la Universidad de Cuenca (Patricio Crespo y Rolando Célleri). Hemos trabajado en algunos proyectos y este es para mí el más importante. Junto a ellos y con varios profesores de la Universidad del Azuay (Pablo Guzmán, Johanna Ochoa y María Cecilia Alvarado) escribimos un proyecto para mejorar el manejo de los recursos hídricos en nuestra ciudad, considerando escenarios de cambio climático. ETAPA EP se sumó a esta iniciativa desde el inicio. Así que el proyecto SWACH nació hace un par de años y logramos el financiamiento del VLIR-UOS de Bélgica en septiembre del 2022. Actualmente contamos con un

E



Conversando en las alturas de la UDA

grupo extendido de profesores, estudiantes de doctorado, maestría, pregrado, un asistente de proyectos y una diseñadora gráfica.

SWACH tiene componentes transdisciplinarios. Estamos realizando actividades científico-técnicas, al usar métodos de *downscaling* para realizar proyecciones de cambio climático a nivel local para la cuenca del Paute, y más detallados para la cuenca del río Tomebamba. Esto nos llevará a entender cuáles son los desafíos que tendremos hacia el 2100 en cuanto a cantidad de agua en los ríos. Ya hemos pasado una de las peores sequías en nuestra ciudad y necesitamos conocer, por ejemplo, cuán frecuentes serán estos eventos, así como la frecuencia de días calurosos, la intensidad de épocas lluviosas, entre otros indicadores de cambio climático.

Con SWACH pretendemos buscar soluciones con varios sectores y actores de la comunidad, mostrar cómo la academia se puede aliar local e internacionalmente en la construcción de estrategias que nos lleven a un desarrollo resiliente al clima. Además, estamos comunicando ciencia a través de diferentes medios (artículos científicos, infografías, páginas web, redes sociales).

Para terminar, quiero recalcar el apoyo total e incondicional que he tenido por parte de las autoridades de nuestra Universidad, en especial Andrés López, decano de la Facultad de Ciencia y Tecnología, Raffaella Ansaloni, vicerrectora de Investigación y Francisco Salgado, rector de la Universidad del Azuay.

LA CIUDAD DE CADA DÍA / ARQUITECTURA Y URBANISMO EN CUENCA

REPENSANDO LOS ESPACIOS DE VINCULACIÓN ENTRE LA SOCIEDAD

Diego Proaño*

La Consultora de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad del Azuay es un espacio que busca que el oficio de la arquitectura sea el vínculo entre la academia, la investigación y la sociedad. En este sentido, para el desarrollo de sus encargos, propende hacia un trabajo de corresponsabilidad, gestionando el encuentro de diferentes actores de la sociedad civil, la academia, el gobierno local y nacional, y organismos internacionales.

Al estar conformada por docentes, investigadores y alumnos de la Escuela de Arquitectura, y respaldada por un equipo de apoyo multidisciplinar, la Consultora está en la capacidad de desarrollar proyectos que profundizan sobre varios componentes: urbano, estructural constructivo, expresivo comunicacional y teórico práctico, todos bajo el marco de la sostenibilidad.

A

Operativamente está declarada como un proyecto de vinculación bajo el Objetivo de Desarrollo Sostenible número 11: «Ciudades y comunidades sostenibles»; además, dentro de los diversos proyectos se han abordado los ocho ejes establecidos por la Dirección de Vinculación de la Universidad del Azuay.

Educación

En este eje, la Consultora ha contribuido con proyectos para la escuela «Abelardo Morán» en Piñan (Imbabura), la escuela «Emilia Merchán» en Charasol (Cañar), así como para la Unidad Educativa del CPL Azuay N1. En busca de beneficiar a la comunidad se articula lo social, lo arquitectónico y lo pedagógico, manteniendo un compromiso constante con la mejora de la infraestructura educativa en diversas instancias de la sociedad.

Salud y bienestar

Hemos desarrollado proyectos que contribuyen a la atención y acceso de calidad, como la Casa de la Diabetes y el Centro de Salud del CPL Azuay N1. Además, en busca del bienestar colectivo, se ha planteado el proyecto del Patinódromo del Complejo Deportivo de Totoracocha. También se ha realizado el levantamiento y diagnóstico de doce centros de salud del cantón Cuenca.

Participación e instituciones sólidas

Buscando alianzas para apoyar la consolidación y mejora de la infraestructura de los beneficiarios, se han llevado a cabo proyectos para la Dirección de Trabajo, el Cuerpo de Bomberos del cantón Nabón, el grupo GEAP, el barrio Rayoloma, entre otros.

Inclusión económica y desarrollo productivo

La finca La Posta es un proyecto que se enmarca bajo este eje, fomentando el agroturismo y el desarrollo agrícola en la provincia del Cañar.

Seguridad alimentaria

Dentro del eje se trabajó en el proyecto del Centro de Transformación de Granos, que promueve la siembra e investigación de semillas agrícolas nativas del Cañar.

Ciudades sostenibles, cultura y patrimonio

Proyectos como el Hostal de Todosantos, la Federación de Artesanos del Azuay y el Centro cultural y de inserción para las personas privadas de la libertad están dentro del enfoque de este eje. En estos casos se buscó, principalmente, la recuperación y revalorización del patrimonio arquitectónico de nuestra ciudad a través de análisis sociales, históricos y urbanos.

Ambiente

Se trabajó el proyecto del Biocorredor de Maylas, que buscó la conservación de la naturaleza y sus fuentes hídricas.

Género

El eje de género es transversal en todos los proyectos realizados; sin embargo, de manera específica, hubo una mayor profundización en el proyecto del memorial de la lucha en contra de la violencia hacia la mujer, buscando visibilizar esta latente problemática social a través de una escultura ubicada en el Cementerio Patrimonial de Cuenca.



Conclusiones

La Consultora de Arquitectura y Urbanismo ha tenido un impacto significativo a nivel nacional, abarcando diversas provincias del país como Azuay, Cañar, Morona Santiago, Imbabura y Guayas. En el desarrollo de su labor ha concebido el diseño de 89 568 62 m², generando beneficios directos para 62 109 personas pertenecientes a la sociedad civil, la academia, los gobiernos locales y nacionales, entre otros sectores.

La destacada contribución de la Consultora se manifiesta en la implementación de planificaciones colaborativas orientadas a la creación de redes que favorecen a la comunidad, especialmente a grupos vulnerables. Este logro ha sido posible gracias a la participación activa de diversos actores de la sociedad, quienes, a través de la Consultora, han trabajado de manera conjunta para asegurar el éxito y la efectividad de sus proyectos.

Consultora de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad del Azuay

* **Diego Proaño**. Arquitecto por la Universidad de Cuenca y magíster en Proyectos Arquitectónicos. Docente e investigador de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Azuay desde el 2011. Coordinador de la Consultora de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad del Azuay desde el 2018, puesto desde el cual ha dirigido importantes proyectos arquitectónicos para la Universidad y la sociedad en general. Actualmente cursa sus estudios doctorales en la Universidad de Palermo.

RUTAS AZUAYAS / TURISMO

EL TURISMO RURAL Y SU PAPEL EN EL DESARROLLO LOCAL

Magdalena Corral M., Byron Alvarado y Ronal Chaca*

El turismo rural en la provincia del Azuay se ha convertido en una alternativa de desarrollo local para muchos territorios que apuestan por esta actividad a partir del aprovechamiento responsable de su patrimonio natural y cultural. Sin embargo, la escasa planificación turística y la banalización de la actividad han provocado la creación de productos turísticos que no se articulan con la realidad local y que no tienen un impacto positivo y sostenido en la calidad de vida de la población.

La Universidad del Azuay, cumpliendo con uno de sus objetivos primordiales que es la vinculación con la comunidad, mantiene una oferta académica que ha tenido excelente acogida en el Azuay y en las provincias aledañas: la Tecnología en Turismo Rural. Este programa apuesta a una formación técnica enfocada en las potencialidades de los territorios rurales y en la necesidad de integrarlos al desarrollo turístico nacional, diversificando la oferta turística y previniendo el desgaste y declive de los productos y destinos turísticos como Cuenca y su Centro Histórico. Esta propuesta innovadora y sostenible busca mejorar las condiciones de vida a través de emprendimientos turísticos locales, evitando el abandono del campo y revalorizando el rol del campesino. Con un total de cincuenta y dos estudiantes se lleva a cabo la formación académica con un componente práctico que complementa la propuesta.

T



Paisaje y territorio de la parroquia Chaucha. Foto: Byron Alvarado



Empredimiento de turismo comunitario en la parroquia Chaucha. Fotos: Byron Alvarado

T

Como parte del proceso de prácticas se diseñó una ruta turística piloto en uno de los espacios que se caracterizan por su belleza escénica y paisajística, localizado aproximadamente a dos horas de la ciudad de Cuenca. Nos referimos a la parroquia Chaucha. Pese a los procesos de desterritorialización provocados tanto por la migración como por el despoblamiento del campo, este territorio cuenta con el interés y la motivación de pequeños emprendedores turísticos locales, quienes apuestan por el fomento y desarrollo de un turismo rural responsable. La parroquia Chaucha se encuentra en el suroeste de la ciudad de Cuenca, y forma parte de la zona subandina de la cordillera Occidental de los Andes. Sin duda, su componente paisajístico destaca por la variedad de ecosistemas, con alturas que van desde los 600 hasta los 4500 m s.n.m. La aventura comienza desde la zona de San Joaquín y continúa por el denominado biocorredor del río Yanuncay, donde el simple traslado se convierte en una agradable travesía entre paisajes hermosos, bosques de eucaliptos y el rumor del río que acompaña. Un poco más adelante se nos presenta un sistema lacustre de gran belleza, rodeado por bosques primarios de *polylepis* o árbol de papel, tan característico y propio de nuestros páramos. Sobresale junto a la vía la hermosa laguna Napalé, sitio de presencia cañari.

Otro de los atractivos constituye la cotidianidad de los habitantes reflejada en la vivienda popular que se mimetiza con las zonas de páramo, como un espacio de encuentro donde aún se conservan tradiciones gastronómicas que perduran a pesar del tiempo, cultivos tradicionales como el maíz, las papas y otros tubérculos, cítricos, banano de varios tipos, llegando hasta la producción de café y cacao de gran calidad. Rutas ancestrales utilizadas por los denominados «arrieros» nos trasladan con la imaginación a los tiempos donde no existía una ruta carrozable y la gente caminaba y cabalgaba hacia Cuenca por varios días con su mercancía a cuestas.

Entre otros hermosos recursos podemos citar La Chorrera de Jerez, una hermosa cascada con más de setenta metros de altura a la que se puede ascender por una ruta acondicionada. Para finalizar, la naturaleza nos sorprende con una fuente de aguas termales que brotan directamente del volcán Patawasi, conocidas por los habitantes locales por sus poderes curativos y calmantes que invitan a un relajante baño escuchando las aves y el ruido del río que se abre paso con fuerza hacia el mar.

* **Magdalena Corral.** Máster en Planificación Turística por la Universidad del Azuay. Especialista en el desarrollo turístico sostenible a través de la cultura.

* **Byron Alvarado Vanegas.** Máster en Dirección y Planificación del Turismo por la Universidad de Girona (España). Especialista en la gestión de destinos turísticos, promoción y ciudades inteligentes.

* **Ronal Chaca Espinoza.** Licenciado en Turismo, máster en Planificación Turística. Coordinador y docente de la Escuela de Turismo de la Universidad del Azuay. Realizó estudios de doctorado en la Universidad de las Islas Baleares (España).

AIRE NUESTRO / AMBIENTE Y ECOLOGÍA

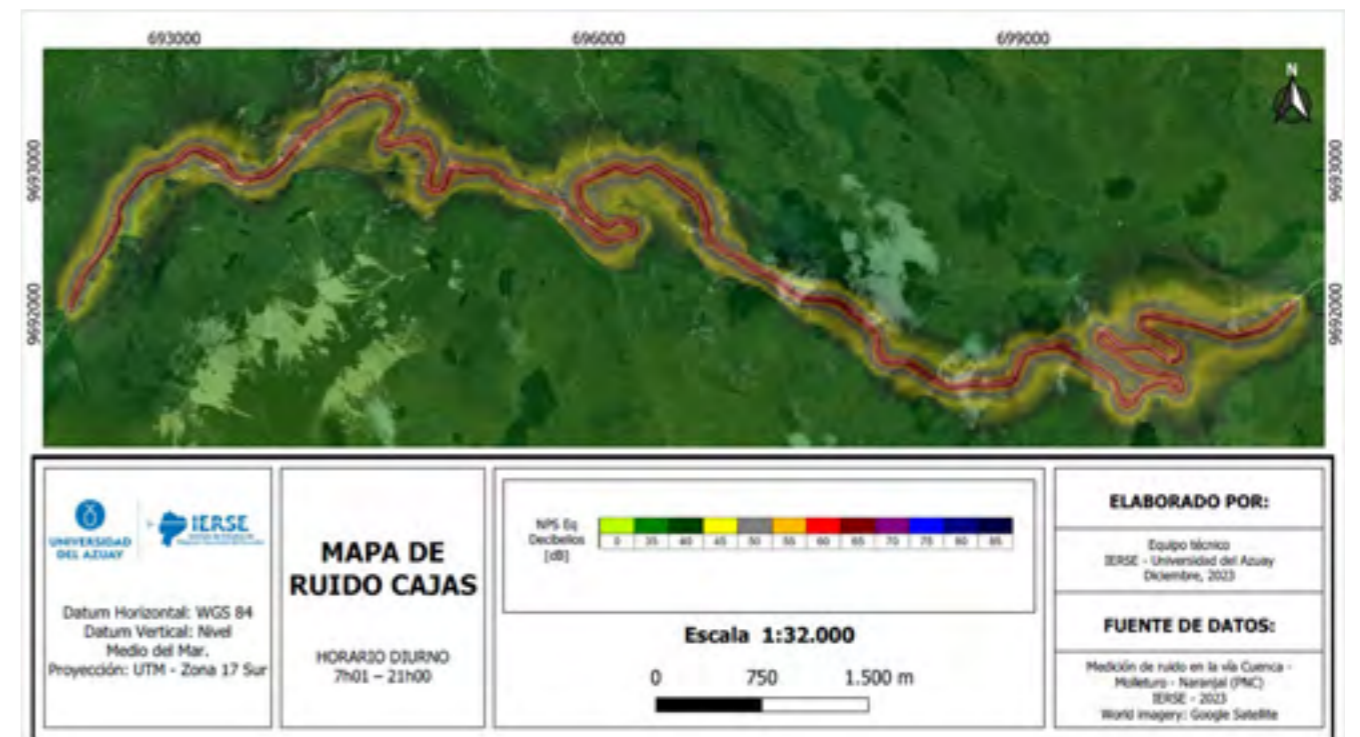
EL RUIDO EN LA VÍA CUENCA-MOLLETURO-NARANJAL-SECTOR DEL CAJAS

Julia Martínez, Ismael Vanegas y Emanuel Martínez*

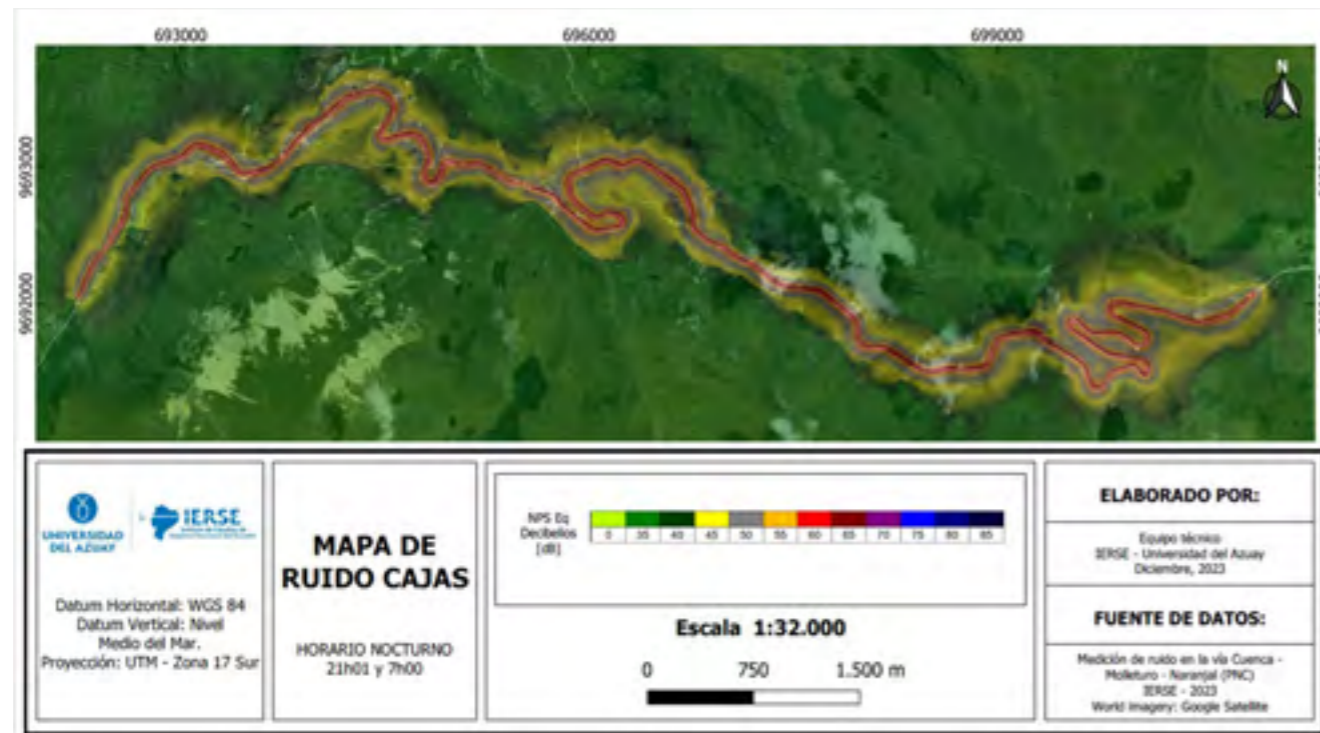
En la actualidad se puede observar que la actividad antrópica no respeta espacio alguno, y las áreas más frágiles y propensas a sufrir afecciones son justamente las que más biodiversidad presentan, razón por la cual es necesario protegerlas. Múltiples son los beneficios que se generan en áreas protegidas; un ejemplo es su capacidad de combatir problemas ambientales mundiales, como es el caso del cambio climático, pues entre las funciones de las áreas protegidas se encuentran: la captura de carbono, la regulación del clima y del caudal de agua de los ríos, la reducción de amenazas naturales, en tanto pueden proteger de fenómenos naturales como inundaciones, deslizamientos, sequías y otros eventos climáticos extremos derivados del cambio climático (WWF, 2016).

Una de estas áreas es el Parque Nacional Cajas (PNC), ubicado sobre la cordillera de los Andes al sur del Ecuador, entre los 3150 y 4450 m s.n.m., atravesado por la carretera Cuenca-Molleturo-Naranjal. Esta vía tiene una alta circulación de vehículos que cruzan el PNC y constituye la principal fuente de contaminación acústica. La topografía del lugar provoca que los vehículos de combustión interna desarrollen mayor trabajo del motor y, por ende, mayor ruido.

E



Mapa de ruido en la vía Cuenca-Molleturo-Naranjal, sector del PNC (07:01-21:00)
Elaboración: Equipo técnico UDA-IERSE, 2023



Mapa de ruido en la vía Cuenca-Molleturo-Naranjal, sector del PNC (21:01-07:00)
Elaboración: Equipo técnico UDA-IERSE, 2023

E

En este marco se realizó el modelamiento de ruido en el sector que atraviesa el PNC, caracterizando este contaminante de manera gráfica, con el objetivo de determinar el área alrededor de la vía que se encuentra expuesta a dicha contaminación.

Para realizar el modelamiento de ruido en ejes viales se utilizó el software CadnaA (Computer Aided Noise Abatement), que requiere el levantamiento de datos viales como son: el modelo digital del terreno, ancho de vía, velocidad de circulación, tipo de material de la calzada, tráfico promedio diario, longitud del tramo en estudio y el porcentaje de transporte pesado que circula por la carretera.

Se generaron dos mapas de ruido, que corresponden al horario diurno, comprendido entre las 07:01 y las 21:00, y el horario nocturno comprendido entre las 21:01 y las 07:00.

Del estudio se desprende que la contaminación por ruido se extiende a cada lado de la carretera, hasta los 500 metros desde el centro de la vía. Además, se puede observar que las variaciones entre horario diurno y nocturno son pequeñas debido a que la diferencia del número de automotores que circulan en los dos horarios no es representativa.

Por medio del modelamiento de ruido es posible estimar distancias donde la influencia de la vía es nula; esta información puede servir de base para estudios futuros relacionados con las afecciones a la fauna, particularmente a la avifauna, tanto por el choque con vehículos, como por el desplazamiento, debido al ruido que impide una correcta comunicación, como se expresa en el reportaje denominado «El cementerio de aves del Cajas», según el cual, en un año de monitoreo se determinaron 61 cadáveres de aves, sin contar las que pueden haber sido aprovechadas por animales carroñeros (Aguilar, 2018).

Referencias

- Aguilar, J. M. (2018). El cementerio de aves del Cajas. *CAMPUS, Seminario informativo UDA*, 20, 8.
- WWF. (2016). Cinco razones por la que las áreas protegidas son clave para afrontar el cambio climático. <https://www.wwf.org.ec/?275130/Cinco-razones-por-las-que-las-reas-Protégidas-son-claves-para-afrontar-el-Cambio-Climático>
- Universidad del Azuay (2023). Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador-IERSE [sitio web]. <https://ierse.uazuay.edu.ec/>

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

* **Ismael Vanegas.** Ingeniero de Sonido y Acústica por la Universidad de las Américas, máster en Gestión Ambiental con mención en Sostenibilidad por la Universidad Hemisferios. Investigador en el Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador-IERSE de la Universidad del Azuay.

* **Emanuel Martínez Urgilés.** Biólogo con mención en Ecología y Gestión por la Universidad del Azuay. Estudiante de la Maestría en Agricultura, Cambio Climático y Desarrollo Rural Sostenible-MACCARD. Se desempeña como investigador en el Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador-IERSE de la Universidad del Azuay.

PUERTAS AL CAMPO / BIOLOGÍA Y AGROECOLOGÍA

LA IMPORTANCIA DEL MONITOREO DE ECOSISTEMAS ACUÁTICOS DE AGUA DULCE: OBJETIVO DE DESARROLLO SOSTENIBLE 6 (ODS 6)

Edwin Zárate*

Gran parte de nuestros recursos de agua dulce están muy alterados con respecto a su estado natural, principalmente por la contaminación proveniente de las actividades humanas. El agua dulce tiene múltiples usos: el doméstico, para riego, el industrial, el sumidero de descargas de aguas residuales, entre otros. En muchos países se han fijado estándares y regulaciones específicas de calidad de agua para los diferentes usos, por lo que el agua debe ser monitoreada antes de su utilización para garantizar que cumpla con los criterios de calidad establecidos. Casi todos los usos generan impactos en la calidad del agua y, por lo tanto, es necesario monitorear estos impactos para garantizar una gestión adecuada que proteja tanto el ecosistema acuático como la salud de las poblaciones que utilizan este recurso.

Muchos son los contaminantes provenientes de las actividades humanas, estos pueden persistir por décadas y afectar el funcionamiento de los ecosistemas acuáticos. A pesar de la importancia del recurso, no existen estadísticas precisas sobre cuán contaminadas están las aguas dulces debido a la falta de monitoreo, lo cual es fundamental para garantizar la sostenibilidad de

E



Laguna de Maylas, cantón Gualaceo. Foto: Edwin Zárate



Toma de muestras de fitoplancton en la laguna de Taita Chugo; estudiantes de la UDA navegando en las lagunas de Maylas. Fotos: Edwin Zárate

E

todos los cuerpos de agua dulce (ríos, lagos y aguas subterráneas) y salvaguardar las comunidades ecológicas y las poblaciones humanas que dependen del agua dulce de calidad.

Garantizar la disponibilidad de suministros de agua de buena calidad es un requisito para contar con sociedades estables, equitativas y sostenibles. De hecho, la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, «un plan de acción para las personas, el planeta y la prosperidad», mide el progreso hacia 2030 a través de indicadores de cada uno de sus diecisiete objetivos (ODS). El ODS 6, conocido como «el objetivo del agua», pretende garantizar la disponibilidad y la gestión sostenible del agua y el saneamiento para todos. Específicamente, la meta 6.3 requiere que los países mejoren la calidad del agua reduciendo la contaminación, aumentando el reciclaje y garantizando el tratamiento adecuado de las aguas residuales, entre otras medidas. El progreso hacia el logro de la meta 6.3 se mide utilizando la información proporcionada por el indicador 6.3.2 sobre la «proporción de masas de agua con buena calidad ambiental». Los datos para el indicador 6.3.2 se deben recopilar a través de programas de monitoreo de la calidad del agua (Chapman y Sullivan, 2022).

Las universidades e institutos de investigación tienen un gran reto en cuanto a la consecución del ODS 6; particularmente en relación a la aplicación y desarrollo de métodos para obtener información para el indica-

dor 6.3.2, existen metodologías estandarizadas que se han utilizado desde hace décadas como son los análisis físicos, químicos y bacteriológicos. Sin embargo, estos presentan limitaciones de escala, por lo que se están desarrollando y aplicando nuevas metodologías para complementar y monitorear áreas extensas a través del uso de imágenes multiespectrales provenientes de satélites y drones.

Las características ópticas de las imágenes multiespectrales se usan para monitorear la cobertura vegetal, concretamente tratan de evaluar el verdor de la vegetación, lo cual está relacionado con el tipo y salud de la vegetación. Esta tecnología se está aplicando para monitorear ecosistemas acuáticos pues estos poseen fitoplancton y clorofila —como todos los vegetales—, que puede ser medida a través de análisis en muestra de agua y de índices de vegetación derivados de imágenes multiespectrales. La cantidad de clorofila es un indicador clave para determinar la salud de los ecosistemas acuáticos. La investigación tiene como reto implementar esta tecnología en diferentes ambientes; por ahora ha sido exitosamente aplicada en ecosistemas marinos, pero aún está por desarrollarse para el monitoreo de lagos altoandinos. Esto entraña un reto para las universidades que buscan establecer un gran sistema de monitoreo de la calidad de agua de las fuentes en ambientes como los páramos que proveen de líquido vital a millones de personas.

Referencia

- Chapman D. V. y Sullivan T. (2022). The role of water quality monitoring in the sustainable use of ambient waters. *One Earth* 5(2), 132-137. <https://doi.org/10.1016/j.oneear.2022.01.008>

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

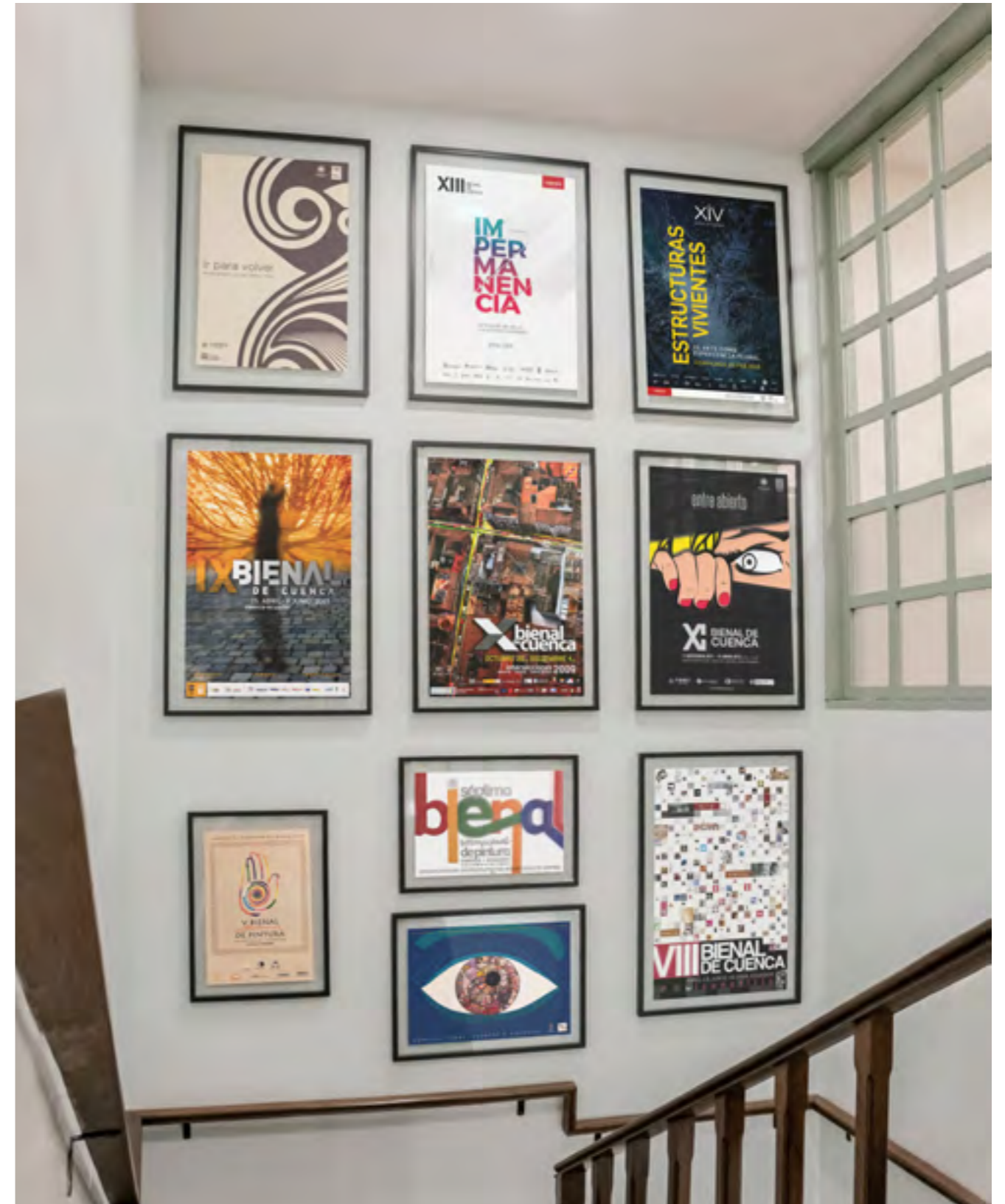
LA IMAGEN Y LAS FORMAS / DISEÑO

DEL VER AL MIRAR: LOS AFICHES DE LA BIENAL DE CUENCA

Juan Pablo Ortega*

Ver y mirar no son sinónimos cuando se trata de contemplar un diseño gráfico, a pesar de tener un mismo canal: la visión. El ojo es susceptible de distracción; en cambio, la mirada domina, el ojo tiene la ambivalencia de ver y mirar. El acto de ver posee una función pasiva frente a la mirada que explora, busca información, datos, y su función es activa. En ocasiones los ojos ven, pero no miran; entonces, el diseñador persuade, embauca y asalta sorpresivamente al consumidor. El ojo cuando ve es vulnerable, distraído, es un dardo, una diana; mientras que la mirada explora, se convierte en un verdadero radar, selecciona las imágenes de interés, pone atención en el detalle. Entre los extremos citados se «acota y se delimita el campo de la libertad de la visión» (Costa, 2003, p.16).

Diseñar para los ojos implica diseñar para la inteligencia, las sensaciones, emociones, informar, dar conocimiento y valores. El diseño se transforma en «una fuerza social que actúa sobre la vida simbólica de la sociedad independiente del valor de sus productos» (Arfuch, Chávez y Ledesma, 1997, p. 85). El diseño gráfico amplía su visión hacia la percepción de la imagen y la decodificación y comprensión del texto. Imagen y texto se complementan a través de su dialéctica: «La imagen muestra y el texto explica. La imagen es fuerte y el texto débil. La imagen es polisémica y el texto es preciso, monosémico» (Copello, 2004, p. 113).



Casa Bienal de Cuenca, febrero de 2024

Afiche (español), cartel (francés) y poster (inglés) son términos que hacen referencia a un ámbito del diseño gráfico, cuyo objetivo es la difusión y comunicación social. Considerado como registro de la evolución del hombre, tiene implicaciones de carácter económico, político, técnico, social, cultural y ético. Por un lado, se orienta a mejorar el entorno visual, la calidad de vida, o bien, a dar información, difundir causas de interés colectivo; y, por otro, puede direccionarse a favor de ideologías y fundamentalismos, estimular el consumo, contaminar el entorno humano y volverse cómplice de la displicencia hacia la identidad y las restricciones de la libertad.

El diseño gráfico en la Bienal de Cuenca

En el país, el diseño gráfico se hace visible en los años sesenta y setenta del siglo pasado gracias a la presencia de ilustradores, dibujantes y publicistas. El diseñador gráfico, como tal, recién adquiere un estatus propio cuando la Academia le confiere un título profesional en los ochenta. Anteriormente, el diseño era una tarea de las que se hacían cargo arquitectos y artistas plásticos. Cabe señalar que las universidades e institutos influyen decididamente en el proceso de evolución del diseño gráfico. En particular, la Universidad del Azuay, con la creación de la Facultad de Diseño en 1984, ha aportado a la comunidad numerosas promociones cuya formación está vinculada a la creación de varios afiches de la Bienal de Cuenca.

Desde 1987, año de su primera edición, la «Bienal Internacional de Pintura» —denominación con la que se originó— se ha constituido en una importante vitrina del arte internacional. Este proyecto, de fundamental trascendencia para la cultura del país y el continente, fue concebido y liderado por la artista Eudoxia Estrella Ordóñez, acompañada por un grupo de personas visionarias, altruistas y comprometidas con el desarrollo de la ciudad.

Desde su primera edición, la Bienal de Cuenca recurre al afiche, cartel o poster como soporte de difusión y medio de comunicación social.

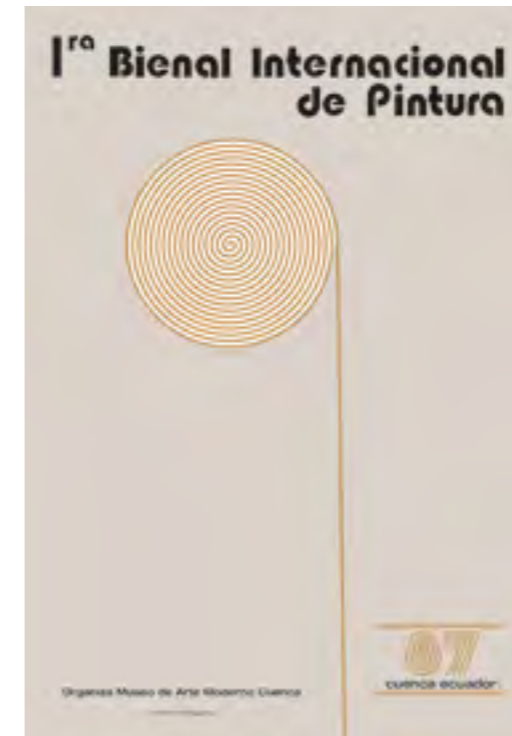
Los afiches de la Bienal, como todo soporte de comunicación cultural, presentan elementos conceptuales y técnicos específicos del diseño contemporáneo. Poseen un lenguaje propio, el «bimedia» (Costa, 2003), donde la imagen y el texto se unen y refuerzan para lograr una mayor expresividad y funcionalidad comunicativa en la difusión del evento. Ambos son lenguajes autónomos relacionados con las funciones sensoriales de los sujetos. Al diseñar un afiche se busca crear una serie de interacciones entre ellos y su relación de complementariedad se impone ante el ojo humano.

Signos, símbolos, grafos (esquemas) marcas, colores, son los componentes que se reflejan en el contenido semántico y lingüístico del afiche. Cuando el sistema iconográfico se prioriza en detrimento del tipográfico se tiende al desequilibrio y se atenta contra la comprensión del mensaje. Para equilibrarlo se requiere la percepción e integración de la imagen y la lectura y legibilidad del texto. La eficacia de este último radica en la acertada selección del tipo, cuerpo, interlineado, énfasis visual y dinamismo tipográfico.

En la imagen del afiche de la primera Bienal Internacional de Pintura, el artista Julio Montesinos recurre a la espiral, símbolo arcaico cuya aparición se remonta al arte megalítico y hace referencia al ciclo nacimiento-muerte-renacimiento. Esta imagen se mantiene en los afiches de la cuarta, quinta, sexta y séptima ediciones, para luego convertirse en el símbolo del imagotipo (texto y símbolo combinados) de la institución hasta la fecha.

Números arábigos y romanos

En la primera Bienal Internacional de Pintura, el artista junta la cifra con las letras del alfabeto, utilizando el número ordinal que era habitual entre los griegos dentro de su contabilidad. Luego se cambia por la numeración romana en la mayoría de sus ediciones, excepto en la séptima, donde aparece en letras; en la décimo quinta y en la décimo segunda se utilizan números arábigos, en esta última, los números aparecen en bajo relieve, apenas perceptibles.



Julio Montesinos, 1ra. Bienal Internacional de Pintura, impresión offset, 68 x 47 cm, 1987



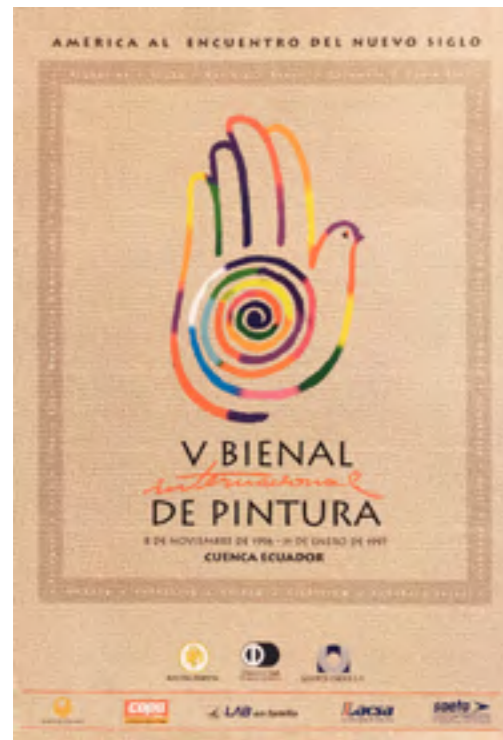
Marcelo Sanmartín, II Bienal Internacional de Pintura, impresión offset, 59 x 42 cm, 1989



Dipaggi (Juan Carlos Lazo), III Bienal Internacional de Cuenca, impresión offset, 63 x 43 cm, 1991



Fabián Cordero, Rafael Estrella y Javier Gabela, IV Bienal Internacional de Pintura, impresión offset, 63 x 43 cm, 1994



Zona Gráfica (Sebastián Naranjo), V Bienal Internacional de Pintura, impresión offset, 62 x 42 cm, 1996



Zona Gráfica (Sebastián Naranjo), VI Bienal Internacional de Pintura, América: vidas, cuerpos e historias, impresión offset, 48 x 68 cm, 1997



Caja Gráfica (Juan Patiño), IX Bienal de Cuenca, Espacios, tiempos identitarios, impresión offset, 98 x 65 cm, 2007



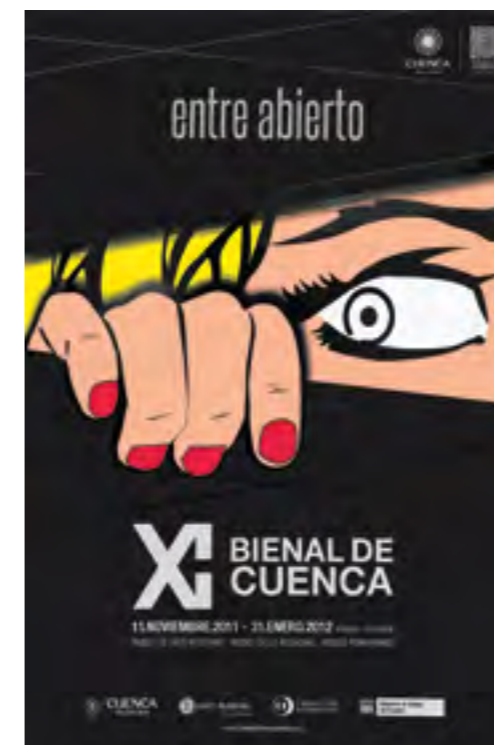
Caja Gráfica (Juan Patiño), X Bienal de Cuenca, Intersecciones, impresión offset, 98 x 65 cm, 2009



Rafael Estrella, Séptima Bienal Internacional de Pintura, impresión offset, 62 x 42 cm, 2001



Juan Patiño y Gabriela Sánchez, VIII Bienal de Cuenca, Iconofilia, impresión offset, 99 x 62 cm, 2004



Tomás Quintanilla, XI Bienal de Cuenca, Entreabierto, impresión offset, 98 x 65 cm, 2011



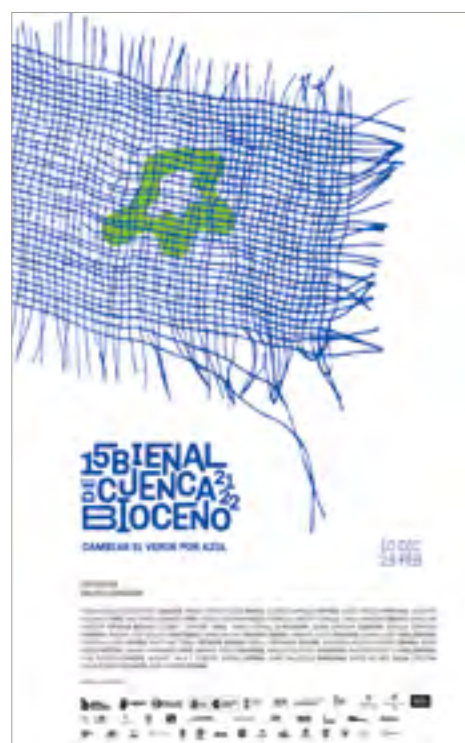
Diego Lara, XII Bienal de Cuenca, Ir para volver, impresión en serigrafía, 90 x 60 cm, 2014



Juan Pablo Ortega, XIII Bienal de Cuenca, *Impermanencia*, impresión offset, 95 x 65 cm, 2016



Juan Pablo Ortega, XIV Bienal de Cuenca, *Estructuras vivientes*, impresión offset, 95 x 65 cm, 2018



Pablo Iturralde, 15 Bienal de Cuenca, *Bioceno: cambiar el verde por azul*, impresión offset, 99 x 62 cm, 2021



Michelle Illescas, XVI Bienal de Cuenca, *Quizá mañana*, impresión offset, 99 x 62 cm, 2023

D

Marcas

Otro componente del afiche son las marcas de las empresas e instituciones que colaboran en la ejecución de las distintas bienales, las cuales reciben apoyos a cambio de publicidad. En la primera Bienal se presenta al Museo de Arte Moderno como el ente organizador del evento con la cortesía de la empresa «Las Fragancias». La mayoría de los afiches contienen marcas de las distintas entidades patrocinadoras, cuyo número evidencia la ayuda recibida para su ejecución. En la segunda y tercera bienal tan solo hay una marca auspiciante, mientras que en la cuarta y octava no se precisa ninguna.

Temática

Desde la V Bienal se incorpora un tema en torno al cual gira el contenido de las obras. Así: *Transformaciones pictóricas de América* (V Bienal); *América, vidas, cuerpos e historias* (VI); *Globalización, nomadismos e identidades* (VII); *Iconofilia* (VIII); *Espacios, tiempos, identitarios* (IX); *Intersecciones: memoria, realidad, nuevos tiempos* (X); «Entre/abierto. Aperturas, contactos y derivas en el arte actual (XI); *Ir para volver* (XII); *Impermanencia: la mutación del arte en una sociedad materialista* (XIII); *Estructuras vivientes. El arte como experiencia plural* (XIV); *Bienal del Bioceno: cambiar el verde por azul* (XV); *Quizá mañana* (XVI).

Referencias

- Costa, J. (2003). *Diseño para los ojos* (2da. ed). Grupo Editorial Design.
- Copello, M. (2004). El afiche como paradigma de la comunicación. *Huellas* N.º 4, 112-116.
- Arfuch, L., Chávez, N. y Ledesma, M. (2005). *Diseño y comunicación: Teorías y enfoques críticos*. Paidós.

* Juan Pablo Ortega (Cuenca, 1977). Estudió la carrera de Diseño en la Universidad del Azuay (1997-2003). Ha sido instructor del área de Diseño Gráfico en el Instituto Tecnológico de Formación Empresarial ITSFE, diseñador gráfico de Helou Design. Fue director gráfico en el V y VI Festival de la Lira y en la XIII y XIV Bienal de Cuenca. Ha realizado numerosos trabajos impresos y digitales que incluyen libros de poesía, catálogos de arte, revistas y folletos. Actualmente es el diseñador de la revista *Coloquio* de la Universidad del Azuay.

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

EMPRESARIOS EN EL LABERINTO: INCERTIDUMBRE Y RESILIENCIA

María José González Calle*

Uno de los objetivos más importantes de la gestión empresarial gira en torno a la sostenibilidad. En palabras de Alarcón y Reina (2023), ello es equivalente a perdurar durante décadas en el mercado, aprovechando periodos de bonanza y superando crisis con agilidad, no sólo limitándose a sobrevivir a situaciones críticas concretas. En este sentido, cabe la pregunta: ¿cómo lograrlo en Ecuador? Consideremos que, en los últimos cinco años, los empresarios han debido hacer frente a una pandemia, al incremento de la migración, a la inestabilidad política caracterizada por escándalos de corrupción, a un panorama económico hostil, a las consecuencias derivadas de conflictos bélicos internacionales e incluso a un propio conflicto interno armado. A su vez, el resto del mundo no se ha detenido, sino que, por el contrario, avanza rápidamente y comienza a tratar temas relacionados con la inteligencia artificial y avances tecnológicos vertiginosos, la transformación digital, entornos de alta innovación y

A

esquemas de trabajo y desarrollo que tienen como único elemento común al cambio. Ante esta compleja realidad, la incertidumbre constituye un factor ineludible a gestionar en todos los procesos de toma de decisiones.

Por lo mencionado, queda claro que cualquier tipo de acción en el mercado nacional tiene altos riesgos asociados, y que, además, quienes tienen el poder de minimizarlos son personas que deben desarrollar habilidades nuevas para lograrlo. En consecuencia, todos los niveles y áreas organizacionales, tanto operacionales, tácticas como estratégicas, desempeñan un rol fundamental a la hora de diseñar, planear y ejecutar estrategias disruptivas y resilientes. Ahora bien, llevarlas a cabo no es un proceso sencillo, pero tampoco imposible. De hecho, uno de los factores claves de éxito radica en el aprendizaje a partir de la experiencia de otros agentes económicos que han logrado superar retos importantes y cuya enseñanza se encuentra en los datos. De ello, las soluciones deben servir como guía para forjar un camino adaptado a la realidad de cada organización. Sin embargo, es importante también reconocer que los escenarios cambiantes de hoy en día exigen respuestas que no se encuentran en el pasado. Ante ello, la solución es crear datos propios a través de procesos bien pensados y estructurados, de acuerdo con las necesidades organizacionales y cuyo costo no necesariamente debe ser elevado. En este sentido, el aprovechamiento de información proveniente de redes sociales y los sistemas de gestión propios son útiles para emprender proyectos de alfabetización digital.

A partir de lo expuesto resulta lógico pensar que en los datos se encuentra el conocimiento accionable útil para romper paradigmas empresariales, para lograr generar aquello que Porter llama «valor» para los *stakeholders* y, finalmente, para alcanzar la tan promulgada sostenibilidad. Los resultados positivos de esta práctica



Leo Moyano, *El lugar de la memoria sin recuerdo*, acrílico y pan de oro sobre lona, 150 x 150 cm, 2020. Cortesía del artista

específica de análisis de datos dependerán del nivel de resistencia al cambio de empleados y empleadores, al igual que de la aceptación de filosofías de liderazgo menos tradicionalistas y más resilientes. De hecho, es claro que el panorama tanto nacional como mundial actual exige el desaprendizaje de esquemas empresariales inflexibles y rígidos, priorizando la formación continua y combinándola con el elemento diferenciador fundamental del proceso de toma de decisiones que es la intuición.

***María José González Calle.** Ingeniera en Producción y Operaciones y magister en Administración de Empresas por la Universidad del Azuay. Doctoranda en el programa de Administración Gerencial de la Universidad Benito Juárez. Directora de la carrera de Administración de Empresas y del proyecto de investigación Cadena de Valor del Observatorio Empresarial de la Universidad del Azuay.

EDUCACIÓN, EXPERIENCIAS Y APRENDIZAJE / EDUCACIÓN E INCLUSIÓN

LA DIVERSIDAD CULTURAL Y DE GÉNERO VISTAS DESDE LA INTERCULTU- RALIDAD

Ángel Japón Gualán*

La diversidad cultural y de género se refiere a la noción de que en el mundo existen múltiples formas de ser, vivir y pensar, todas ellas son igualmente importantes y respetables. Cada cultura posee su propia manera de realizar actividades, sus tradiciones, su gastronomía, su música y su visión del mundo. La diversidad cultural reconoce que no existe un único camino «correcto» para llevar a cabo estas acciones, y que todas las culturas aportan algo valioso.

En el contexto de Cuenca, esta diversidad ha dado lugar a la creación de espacios de convivencia donde el respeto y el diálogo de saberes pueden conducir a la ciudad hacia un enfoque intercultural. La interculturalidad rompe con las nociones universales y homogéneas dominantes, proponiendo, en su lugar, la coexistencia de diversas perspectivas que interactúan. No privilegia ningún sistema conceptual o simbólico en particular. En otras palabras, la interculturalidad fomenta una calidad y un sentido distintos en las relaciones

E

entre grupos sociales, culturales y comunidades, tanto internamente como externamente. Esto conlleva un proceso de decolonialidad y descolonialidad —según Franz Fanon— en la forma de ser y actuar.

Por otro lado, la diversidad de género reconoce que no debemos limitarnos a las concepciones tradicionales de masculinidad y feminidad. Todas las identidades de género merecen respeto y reconocimiento. En este sentido, la interculturalidad se convierte en un proyecto político, ético y epistemológico necesario en este mundo globalizado. Según Boaventura de Sousa Santos (2010), la interculturalidad impulsa la interacción de conocimientos, técnicas, tecnologías, vías de conocimiento, procesos cognitivos, visiones y sentidos de la vida, y formas de relación con la existencia. Esto, a su vez, genera nuevas formas de convivencia que redefinen la conciencia humana.

El encuentro con el otro, como señala Fernet-Bentancourt (2001), es una interpelación que nos desafía, critica e incomoda. Solo a través del diálogo intercultural es posible llevar a cabo este encuentro, ya que su esencia radica en el intento de abrir las culturas, rompiendo posibles barreras categoriales, simbólicas y morales. Esto promueve la reflexión crítica entre los miembros de cada cultura. En última instancia, el diálogo intercultural prepara a las culturas para conocerse mutuamente y, mediante este conocimiento de las otras, conocerse mejor a sí mismas.

En resumen, el espacio simbólico de la ciudad representa una *pacha*, esto es, un tiempo-espacio en el que se manifiestan creaciones provenientes de diversas culturas: cañari, inca, española, francesa, moderna, de género, etarias, entre otras. La riqueza de este espacio reside en su diversidad, ya que cada cultura aporta su perspectiva, formas de ser, hacer, y sus propios con-



Leo Moyano, Sin título, acrílico y pan de oro sobre lona, 20 x 35 cm, 2020. Cortesía del artista

ceptos de cómo deben ser las cosas desde su punto de vista. En este sentido, la interculturalidad se presenta como la vía para superar prácticas racistas y xenofóbicas que se manifestaron en los eventos de octubre de 2019 y se repitieron en junio de 2022.

* Ángel Japón Gualán. Docente-investigador de la carrera de Pedagogía de las Artes y Humanidades de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca. Miembro del Grupo de Estudios Interculturales (GEI).

LA MENTE Y SUS LABERINTOS/ PSICOLOGÍA Y SOCIEDAD

LAS INTERVENCIONES GRUPALES EN SALUD MENTAL

Mario Eduardo Moyano*

Desde la perspectiva que se mire, las personas somos seres sociales, nuestras historias de vida se han desarrollado en diversos grupos y contextos. En la infancia comenzamos con nuestro grupo familiar y luego transitamos por la escuela, campamentos, colonias vacacionales, etcétera. Conforme empezamos a crecer, nos unimos a compañeros de estudio, personal de trabajo, amigos, vecinos, organizaciones, etcétera. Sin duda, los grupos que formamos pueden proporcionarnos aspectos positivos como comprensión, apoyo, felicidad, mientras otros pueden generar sufrimiento, rechazo y conflicto. Al revisar estos aspectos que forman parte de nuestra existencia podemos entender el efecto que un grupo puede ocasionar en la vida de una persona, por ello la importancia de buscar su valor para generar bienestar psicológico.

La vivencia dentro de un proceso grupal es también reflejar la realidad de la sociedad a una escala reducida. Cada persona que forma parte del grupo interactúa y comparte experiencias de su comportamiento social habitual, creándose en el interior del grupo el mismo mundo interpersonal del exterior, donde se pueden aprender y desaprender nuevas formas de pensar, sentir y actuar.

En el espacio de grupo, aunque una persona no hable o no participe activamente, se encuentra desarrollando beneficios que son cobijados por la confianza y sentimiento de no estar solo ante sus situaciones de vida.

P

El grupo promueve un efecto psicológico poderoso de cambio, donde se valoran las conductas más sanas y positivas, descartando y modificando comportamientos limitantes, inadecuados o patológicos que afectan a la persona como a su entorno. Actualmente, las propuestas grupales están centradas en promover desarrollo personal, donde se busca potencializar ciertas habilidades intra e interpersonales que generan factores de protección en temas de salud mental y física.

Un grupo encaminado por un psicólogo puede participar de una serie de vivencias donde el compartir es el eje central, donde se emplea un conjunto de estrategias y técnicas que movilizan nuevas experiencias. Además, este profesional cuenta en su repertorio con ciertas habilidades de comunicación que reflejan el arte de vincularse con el otro, sin invadirlo o abandonarlo. A medida que escuchamos las historias de vida de los participantes, los psicólogos vamos adquiriendo nuevas miradas, conocimientos y perspectivas sobre diversas realidades existenciales, las cuales se deben encauzar como un río para que sigan su camino sin desbordarse y puedan llegar más lejos, esto representaría el bienestar del individuo dentro de un grupo.

Generar propuestas de intervención grupal, no sólo es necesario, sino es una oportunidad de optimizar servicios de salud, que en muchas ocasiones se encuentran saturados y limitados por la inmensa demanda de la población. Un profesional de salud puede encaminar propuestas con esta modalidad a nivel primario, secundario y terciario, generando que los usuarios puedan ser atendidos oportunamente y cuenten con una red nueva de apoyo social.

Frente a esta piedra angular de atención en salud mental en nuestra sociedad, la Universidad del Azuay propone un abordaje integrador de atención, donde la comunidad es el eje principal del bienestar. Actualmente existen programas grupales dirigidos al autoconocimiento, a fortalecer la relación interpersonal, y otros

encaminados al tratamiento de dificultades o trastornos psicológicos.

Las propuestas implementadas en UDA SALUD se dirigen en varios niveles y contextos, donde se concibe a la parte mental como una sola salud integral. A continuación se detallan algunos ejes de nuestras intervenciones grupales dentro de la Universidad:

1. Apoyo social: los grupos han permitido que los participantes puedan compartir experiencias, necesidades y preocupaciones asociadas con su problemática social más cercana.
2. Educación preventiva: en el contexto de grupo se proporciona información, recursos, herramientas y estrategias que permiten mejorar hábitos y promover comportamientos psicológicos saludables.
3. Habilidades interpersonales y directivas: la dinámica de grupo potencializa la calidad de las relaciones humanas y fortalece el trabajo cooperativo en diversos ámbitos organizacionales o institucionales.
4. Intervenciones terapéuticas: el trabajo de grupo brinda acciones de manejo para tratar problemas o trastornos psicológicos, ocasionando disminución o eliminación del malestar; además, mejora los recursos personales de los pacientes.
5. Equidad inclusiva: el grupo aporta un espacio para la erradicación de conductas discriminatorias y violentas, promoviendo entornos de comprensión, aceptación e inclusión dentro de la comunidad universitaria y la sociedad en general.

En resumen, un proceso grupal es una intervención valiosa y efectiva que mejora la calidad de vida, el bienestar integral y la salud tanto física como mental. Su abordaje permite tratar diferentes aspectos sociales, psicológicos, físicos y espirituales, proporcionado a los participantes un entorno de apoyo, exploración y crecimiento personal.

*Mario Eduardo Moyano Moyano. Psicólogo Clínico, magíster en Psicoterapia Integrativa y especializado en Docencia Universitaria por la Universidad del Azuay. Es profesor en la Facultad de Psicología desde 2004, y en la actualidad ejerce los cargos de subdecano de la Facultad de Psicología y director de la Maestría en Psicología Clínica, mención Psicoterapia de Grupo en la UDA.

REDES Y VASOS COMUNICANTES / COMUNICACIÓN

¿AVANZAMOS HACIA LA INQUISICIÓN INTELLECTUAL?

Catalina Serrano*

Lo que conocemos genéricamente como redes sociales surgió como una plataforma para promover la participación de las personas en diferentes formas de interacción en línea. La nueva tecnología se fundió en múltiples instancias de la vida contemporánea, preparando el camino para el nacimiento y consolidación de los llamados movimientos o comunidades sociales, culturas digitales participativas, etcétera. Las ventajas de las redes sociales han sido muchas y, en algunos casos, constituyen importantes motores económicos, como la facilidad de comprar en línea; nos han permitido sortear barreras comunicacionales como la distancia, pero también nos han traído desinformación.

La consolidación de las cibercomunidades en los últimos años ha dado lugar a la generación de términos tales como: «cultura de la cancelación», «poscensura», «periodismo ciudadano», «prosumidor», entre otros. De manera particular, la poscensura o censura *online* supone la desaparición, justificada o no, de personalidades del mundo del espectáculo, políticos, escritores de renombre, marcas y/o productos, etcétera, dando forma y consolidando la cultura de la cancelación.

La cultura de la cancelación es una nueva expresión gestada en las redes sociales en pleno siglo XXI para hablar, por ejemplo, acerca de viejos problemas de orden ético, político, económico,

C

cultural, con los cuales la humanidad ha tenido que lidiar desde hace siglos. (Burgos y Hernández Díaz, 2021, p. 144)

El ámbito de las ciencias sociales —a diferencia de las ciencias duras— no ha podido escapar a este proceso de revisión crítica ejecutado, muchas veces, por cibercomunidades que poca o ninguna importancia dan al contexto histórico en el que fueron gestados. Lamentablemente, abundan los ejemplos de héroes culturales desacreditados, monumentos destruidos, instituciones borradas. En algunos prestigiosos centros de estudio, los alumnos, afectados por posturas de los grandes filósofos, recogen firmas de respaldo a sus exigencias de eliminarlos de los planes de estudio.

Este artículo, que inicia con una breve revisión de cómo surgió y hasta dónde ha llegado la cultura de la cancelación, reflexiona también sobre la importancia de contextualizar las posturas de los grandes pensadores. Umberto Eco resalta la imperiosa necesidad de considerar —al momento de interpretar un texto— la intención del autor, así como el contexto en el que fue emitido el mensaje, y hace un especial llamado a poner límites a este proceso de interpretación pues existe un alto riesgo de caer en una reinterpretación.

Cultura de la cancelación

Las redes sociales no solo se han convertido en un prisma para el intercambio de información, también han allanado el camino para el surgimiento de culturas y movimientos sociales digitales participativos, y se han convertido en un lugar codiciado para la competencia de formas de conocimiento, cultura e ideología. El acto de cancelar a alguien, por tanto, es una de esas prácticas colectivas espontáneas iniciadas por los usuarios de los medios, sin tener en cuenta sus posibles ramificaciones. Sin lugar a dudas, la cultura de la cancelación se ha convertido en parte integrante de la lengua vernácula de la cultura digital, dirigida principalmente contra figuras públicas que rompen las vagas normas de aceptabilidad social (Velasco, 2020, p. 2).

Si bien, la cancelación ha estado presente desde algunas décadas y en diferentes manifestaciones antes del surgimiento de las redes sociales, es esta capacidad de «viralización» de los nuevos medios y los alcances de sus usuarios como prosumidores¹ lo que las revisiten de un poder extraordinario. Para muchos, son una manifestación ciudadana que fortalece la democracia en favor de causas sociales. En su lado positivo, efectivamente, constituyen la voz de quienes antes no podían hablar al momento de denunciar cualquier situación que transgrediera los principios universales de convivencia humana: injusticias, odio, resentimiento, etcétera; pero, en su lado negativo, se dice de quien cancela:

La persona que cancela no es tan benévola como se espera, no está enriquecida de valores humanos como muchos pudieran pensar. El que cancela, en este caso, lo hace motivado por emociones y no por la razón. Gobernado por la venganza y no por evidencias. El cancelador de oficio es un vengador muy astuto. Se escuda detrás de la democracia, de la libertad de expresión, finge ser un sujeto moral, habla de justicia y de Estado de derecho, retórica para cautivar a adeptos. Influencia y tendencia. Cuenta con miles, millones de seguidores. «Es un ser digital, viral y carismático». Globaliza contenidos injuriosos. Lesiona reputaciones. Le quita el brillo a la pluralidad de las ideas y con ello a la diversidad cultural. (Velasco, 2020, p. 145)

Nos enfrentamos, sin duda, a una nueva y diferente manera de hacer comunicación. Este escenario de sociedad e individuos hiperconectados es posible gracias al desarrollo de las redes sociales. Al respecto, Soto (2017) analiza los prejuicios que las redes sociales y sus comunidades (las opiniones ajenas nos rodean), forjadoras de un nuevo panorama en la comunicación,

¹ El prosumidor pasa de ser parte pasiva para convertirse en generador de contenidos, creador de ideas y opiniones. Pero el poder que nos da la web traspasa todo esto, y envuelve una capacidad de elección, la cual se ve en las redes sociales como Facebook o Twitter.

C

ejercen sobre la libertad de expresión, al constituirse en nuevas formas de censura horizontal, a diferencia de las verticales ejercidas por el Estado. Actos tales como el linchamiento digital o la recolección de firmas persiguen denunciar y anular lo que estas cibercomunidades consideran excesos.

Quizás el cambio más radical en la cultura de la comunicación desde la invención de la imprenta ha sido esta capacidad del público para responder. De la galaxia Gutenberg a la galaxia Zuckerberg se ha producido la disolución del concepto de autoridad intelectual. El máximo exponente es ese célebre tuitero que acusó al papa de no tener «ni puta idea de religión». Cuando este tipo de respuestas se agrupan en enjambres de usuarios y se dirigen de forma masiva contra individuos, ¿podemos decir que la mayor libertad de expresión de la historia de la humanidad provoca un mayor control del pensamiento? ¿Un mayor miedo a decir según qué? (Soto Ivars, citado por Burgos y Hernández Díaz, 2021, p. 149)

En procura de explicar el surgimiento y la consolidación de estas comunidades de prosumidores, producto de la confluencia de la sociedad con la tecnología, Soto identifica algunos factores que van desde la legitimidad otorgada por la pertenencia a una determinada comunidad virtual, el empoderamiento derivado de no tener al rival de turno en frente, con el consecuente respaldo de los otros usuarios que secundan la postura, hasta la crisis de credibilidad y de inmediatez de los medios de comunicación tradicionales (Soto Ivars, 2017).

Por otro lado, Camonghne Felix (citada en De La Torre, 2019) sostiene que: «La cancelación no es personal. Es una forma de que las comunidades marginadas afirmen públicamente sus sistemas de valores a través de la cultura pop». Quienes defienden esta forma de censura o «poscensura» argumentan que la cancelación ofrece al ciudadano común las herramientas o medios para hacer justicia social en situaciones de injusticia u ofensa tan heterogéneas como un chiste, una manifestación artística o el pensamiento que los grandes filóso-

fos produjeron algunos siglos atrás. Según De La Torre, el ser acusado públicamente te convierte en culpable, sin posibilidad de defensa, por lo que la aplicación de la justicia no debe ser dejada en manos de las masas, pues estas son viscerales y no respetan la presunción de inocencia. No son ni remotamente conscientes de que un error al momento de emitir acusaciones podría tener consecuencias irreparables. La autora se refiere a esta práctica como un activismo hipócrita y vacío, y es severa al manifestar que:

La cultura de la cancelación es una forma de expiar culpas para quienes sienten remordimientos por sus propios actos, presentes o pasados. Paradójicamente, silencian a aquellos que, en su opinión, pecan de falta de empatía, cuando son ellos, los que cancelan, quienes quieren hacer desaparecer al otro porque atenta contra su visión de lo correcto. (De La Torre, 2019)

Asimismo, con respecto a la consolidación de estas comunidades, coincide con Soto al afirmar que:

Además de lograr una suerte de sublimación exculpatoria, sienten que pertenecen a un grupo, lo cual, a falta de personalidad propia, les proporciona una identidad y, también, una falsa sensación de seguridad: ellos no serán juzgados como las víctimas de sus linchamientos. (De La Torre, 2019)

Para Velasco (2020), ser cancelado significa la expurgación del discurso público:

En este punto, «casi todo el mundo que vale la pena conocer ha sido cancelado por alguien» (Bromwich, 2018). Aquellos que fueron cancelados, traspasaron la línea de aceptabilidad social, según una difusa y completamente ambigua norma del clima actual de las redes sociales. «Es un acto de alejarse de alguien cuya expresión, ya sea política, artística o de otro tipo, fue una vez bienvenida, o por lo menos tolerada, pero ya no lo es» (Bromwich, 2018). Es, además, una táctica de



Leo Moyano, *El vigía*, acrílico sobre lona, 100 x 80 cm, 2017. Cortesía del artista

C

«intentar borrar alguien del discurso público, ya sea a través de un linchamiento público, la «desplataformización» o exigiendo que sean despedidos» (Beiner, 2020). No existe un parámetro claro que alguien merezca cancelación. (p. 3)

La desplataformización

Encontramos aquí otro término que llama la atención porque extiende el campo de acción de la cancelación a áreas del saber y/o a héroes culturales que carecen totalmente de la posibilidad de explicar y/o justificar sus puntos de vista, a saber, la «desplataformización» (del inglés *deplatforming*). Esta forma de cancelación, desde su práctica en las redes sociales, consiste en la exclusión permanente de ciertos grupos o figuras de las diferentes plataformas. No obstante, la desplataformización en su carrera censora ha extendido su accionar hasta la academia. Es así que, a inicios del año 2017, el diario español *ABC* publicó una nota de Luis Ventoso, corresponsal en Londres, sobre la exigencia de un grupo de estudiantes a retirar del pensum a los filósofos blancos:

El sindicato de estudiantes de la Escuela de Estudios Orientales y Africanos (SOAS) de la prestigiosa Universidad de Londres exige que se retire del currículo a los filósofos blancos —eminencias que han sido puntales de la civilización occidental, como Platón, Kant o Descartes—, y que se enseñe en su lugar a pensadores de África y Asia. Por su parte, la Universidad de Glasgow ha instaurado avisos para prevenir a los estudiantes de primero de Teología de que las imágenes de la crucifixión pueden resultarles «incómodas o preocupantes». (Ventoso, 2017)

El pedido de lo que podríamos entender por desplataformización de los filósofos blancos despertó el debate entre quienes, oponiéndose a esta forma de cancelación, calificaron como «ridículo» al pedido y manifestaron que los estudiantes consideran a estos pensadores como «pasados de moda». Por otro lado, quienes secundan la moción de los estudiantes por

considerar que los criterios actuales de enseñanza son estrechos y eurocéntricos, exigen que se incorporen a la enseñanza diferentes contextos culturales. Igual situación se evidenció en otras instituciones de educación superior como en la Facultad de Teología de la Universidad de Glasgow.

Bajo los mismos cánones que guían la cancelación y, de manera especial, la desplataformización, la filósofa y profesora norteamericana Agnes Callard, en su editorial «Should We Cancel Aristotle?» (*New York Times*, julio de 2020), realiza un análisis sobre el peso que los prejuicios y principios de algunos de los grandes pensadores clásicos deberían tener al momento de mantenerlos en los planes de estudio de las universidades. En el caso del racismo expresado en algunos comentarios de Kant y Hume, las posturas antisemitas de Frege o la vigorosa defensa del sexismo de Wittgenstein, los lectores —sostiene Callard— pueden «hacerse de la vista gorda» dado que estos prejuicios poco o nada tienen que ver en sus contribuciones filosóficas. Sin embargo, el caso de Aristóteles es muy diferente debido a que su sentido de la desigualdad (tanto hacia los esclavos cuanto hacia las mujeres), así como sus reflexiones en torno a la virtud que se adquiere al crecer y quiénes —solo algunos hombres— se hacen acreedores a esta, se hallan muy arraigados en su pensamiento, lo que le aleja radicalmente de nuestro compromiso moderno con los derechos humanos. Al respecto manifiesta Callard:

Si la cancelación es la remoción de una posición de prominencia sobre la base de un crimen ideológico, podría parecer que hay motivos para cancelar a Aristóteles. Tiene mucha prominencia: miles de años después de su muerte, sus trabajos éticos continúan siendo enseñados como parte del plan de estudios de filosofía básica que se ofrece en colegios y universidades de todo el mundo. (Callard, 2020)

Sin embargo, la autora no solo que no apoya la causa por la desplataformización de Aristóteles de los planes de estudio de filosofía de las universidades, sino que destaca la importancia de sus aportes. Aristóteles

no es nuestro enemigo, sus enseñanzas nos ayudan a identificar las bases de nuestros propios compromisos igualitarios, y su sistema ético capta verdades, por ejemplo, sobre la importancia de apuntar a la excelencia extraordinaria, que aún tenemos que incorporar a nuestro propio sistema ético. Además, destaca Callard, los filósofos deben considerar siempre la posibilidad de un desacuerdo radical sobre las cuestiones más fundamentales. En filosofía, el interlocutor nunca personifica al enemigo. La contradicción en temas moralmente sensibles debe ser tomada literalmente, pues sus palabras son el vehículo para el contenido de sus creencias.

El contexto del mensaje es lo que cuenta, aclara la autora. La teoría ética de Aristóteles se basó en un enfoque empírico, en lo que vio y vivió: un mundo de esclavitud y subyugación de mujeres y trabajadores manuales:

Cuando lo leo, veo esa visión del mundo, y eso es todo. No leo una mala intención o un motivo oculto detrás de sus palabras. No los interpreto como una señal de su mal carácter, o como un intento de transmitir un mensaje peligroso que podría necesitar combatir o silenciar para proteger a los vulnerables. Por supuesto, en un sentido, es difícil imaginar una idea más peligrosa que la que él articuló y defendió, pero la peligrosidad, he estado argumentando, es menos una cuestión de contenido literal que de contexto de mensajes. (Callard, 2020)

Lo que hace que el habla sea verdaderamente libre es la posibilidad de desacuerdo sin enemistad, y esto es menos una cuestión de lo que podemos decir que de cómo podemos decirlo. «Cancelar la cultura» es, simplemente, la extensión lógica de lo que podríamos llamar «cultura de la mensajería» [*messaging culture*], en la que cada acto de habla se clasifica como amigo o enemigo, en el que el contenido literal apenas se puede comunicar y en el que existe muy poca fe en cuanto a las facultades racionales de aquellos a quienes se les habla. En tal contexto, incluso el

grito de «libertad de expresión» invita a una interpretación no literal, como si no fuera más que la forma más eficiente para que sus defensores adquieran o consoliden el poder. (Callard, 2020)

Para Blench, estos ciclos de ascenso y caída de los héroes culturales —hoy conocidos como desplataformización— no son un acontecimiento exclusivo de la postmodernidad. Lo que llama la atención es la velocidad con la que se producen, así como las concepciones de crimen o delitos que justifican su desacreditación. El resultado final (ojalá no definitivo) es un acelerado cambio en nuestra opinión y percepción de los grandes pensadores del pasado:

Las estatuas se arrojan a los ríos sin consulta, los escritores y pensadores canónicos están prohibidos en los campus por opiniones o acciones que repentinamente han sido declarados delitos de género, raza u orientación política según la visión de la ortodoxia actual. (Blench, 2021, p. 1)

El consenso general es que esta aceleración en la desacreditación de los héroes culturales, dentro de la cultura de cancelación se debe, en gran medida, al auge de las redes sociales y su poder para acumular en el transcurso de pocas horas tanto buenas como malas ideas por insignificantes o pequeñas que estas sean. Al respecto, Blench resalta la importancia del proceso y realiza una analogía con lo que en las ciencias naturales se conoce como «cascada trófica». Poderosas interacciones que se ven afectadas por cualquier cambio en algún nivel trófico —no importa su magnitud— y que pueden arrastrar a toda una red trófica (Carpenter, 2020).

La manera cómo se acumula el conocimiento constituye una de las diferencias entre las ciencias duras y las ciencias sociales —explica Blench— pues, mientras en las primeras, los hechos e hipótesis que constituyen la base del conocimiento se expanden de manera constante como una pirámide y los investigadores basan su trabajo en los hallazgos de otros investigadores; así, por ejemplo, en 1676 en una carta que Isaac Newton escribió a Robert Hooke con respecto a

sus avances y luego de destacar el trabajo de Descartes y los aportes del propio Hooke, consigna: «si he visto más allá ha sido subiéndome sobre hombros de gigantes», una frase atribuida a Bernard de Chartes que nos remonta al siglo XII y que describe magníficamente la sinergia característica en la acumulación del conocimiento de las ciencias duras; en las ciencias sociales no se produce esta acumulación de hechos y la estructura es la de una pirámide invertida que ubica en la cima, en una posición privilegiada, a un conjunto de iconos culturales que se han colocado allí —en gran medida al azar— gracias al peso de la aprobación pública. Ahora bien, al extraer una piedra angular (por ejemplo, la supresión de los grandes filósofos) en la pirámide, por encontrarse invertida, se produce la cascada trófica:

Cuando los principales depredadores se eliminan, el ecosistema se fragmenta y queda un páramo. Cuando destronamos iconos, los nuevos deben crearse instantáneamente, ya que las universidades, las editoriales y los medios de comunicación deben fijarse en algo para acumular brillo. Los iconos fabricados se promueven rápidamente, y al igual caen rápidamente. (...) La célebre predicción de Warhol de que todos seríamos famosos durante quince minutos se hizo antes de que las redes sociales comenzaran a ejercitar su control, pero ciertamente nunca ha sido más relevante. (Blench, 2021, p. 3)

Merece la pena en este momento citar a Octavio Paz quien, al referirse a la dictadura liberal de Porfirio Díaz, comentaba que por mucho tiempo nadie se atrevió a defenderlo, mas, con el transcurso del tiempo se evidenciaron algunos de sus aciertos. «Siempre queda algo del pasado. Es mucha soberbia condenar a nuestros antecesores: no solo necesitan nuestro juicio, adverso o favorable, sino nuestra piedad. Y piedad significa simpatía: quizá yo hubiera hecho lo mismo que tú, si hubiera estado allí» (Paz, 1993, p. 200).

El contexto es importante en las ciencias sociales, y de manera especial en la filosofía, pues la identidad de los aportes de los grandes pensadores está

determinada por las circunstancias en las que fueron concebidas.

Con respecto a esta identidad propia y singular que las diferentes disciplinas han adquirido con el transcurrir del tiempo, sustentada en las tradiciones, principios y métodos propios de cada una de ellas, y que separa y diferencia a una disciplina de otra, Botero (2021) explica que es precisamente esta fragmentación de las disciplinas la que, si bien en algunos casos como en el ámbito científico ha permitido acelerar los hallazgos, sin embargo, en el campo de las ciencias sociales ha creado tensiones entre los diferentes saberes. Gadamer (1997) manifiesta que la filosofía nació identificada con el saber mismo y que, por lo tanto, no solo no es parte de esta fragmentación, sino que es un saber transversal en todos los campos. No obstante, la filosofía (junto con la medicina, el derecho y la teología), que como saber y como profesión es anterior a la modernidad, se ha visto afectada por estos cambios epistemológicos dejando de ser el saber en sí mismo a ser uno más de los saberes dentro de las humanidades.

(...) el paso del tiempo ha trastocado lo que se entiende por filosofía, de manera tal que de esa matriz de la que se desprendieron saberes ya no queda mucho, por lo que hoy día la filosofía es una disciplina académica y universitaria más, encuadrada en las humanidades —algunos dirán ciencias del espíritu o humanas—, con una identidad propia ante las demás que hacen parte de este subconjunto. (Botero, 2021, p. 112)

Esta manera «identitaria» de abordar las diferentes tradiciones filosóficas le ha traído a la filosofía importantes consecuencias epistemológicas, siendo una de ellas —quizá en la actualidad la más importante— la pérdida de contexto al momento de tratar ya sea un autor, ya sea un texto. La reproducción del saber, sostiene Botero, más textual que contextual, relega el contexto histórico y cultural del autor y/o su obra a generalidades de las que muy poco conocemos. El autor plantea así la cuestión de la historicidad (o su ausencia) de la materia prima de los filósofos: los conceptos.

C



Leo Moyano, *Campamento 2da. excursión Cayambe*, acrílico sobre lona, 150 x 150 cm, 2022. Cortesía del artista

C

Esta forma de aprehensión tradicional de los conceptos, más textual que contextual, domina los espacios de reproducción del saber, en especial las facultades de filosofía, pues en estas se suelen presentar los cursos universitarios basados en un autor, en un texto clásico o en problemas transversales que intentan articular autores o clásicos en torno a un asunto concreto. ¿Pero dónde queda el contexto histórico y cultural del autor o la obra? A lo sumo, como anécdotas o generalidades, pocas veces fundamentadas en literatura especializada de la historia o la antropología, por mencionar dos saberes afines (Botero, 2021, p. 13).

Quienes enseñan, tanto como quienes aprendemos filosofía, nos enfrentamos al problema de la historicidad de los conceptos. ¿Qué es más válido: considerar el contexto histórico/cultural (culturalismo) o desprendernos de él (anacronismo)? Ambas posturas suponen un riesgo. Si nos limitamos a abordar los aportes del pensador en su lengua original y circunscrito o encarcelado en el contexto histórico/cultural del momento, restringimos el abordaje a un conocimiento que se ve agotado por su propia temporalidad, y corremos, además, el riesgo de: (1) «distraer» nuestra atención hacia aprender sobre su cultura más que sobre el filósofo como tal, y (2) desde la perspectiva comunicacional (relación signifiicante- significado), al tomar un concepto de otra época tomamos su significado y, en gran medida, reconstruimos su significado. Para Botero (2021), más importante que el concepto en sí mismo es conocer a profundidad la cultura o el entramado de su surgimiento. De igual manera, Aguirre y Tillman (2020) insisten en la importancia del contexto y recomiendan abstenerse de abordar la filosofía de los grandes pensadores a través de criterios de descripción surgidos *a posteriori*. Precisamos, pues, contextualizar; es decir, apoyarnos en reconstrucciones históricas que describan los argumentos y los problemas de los filósofos con base en sus propios términos y desde su propio contexto.

Si en el otro extremo, despojamos por completo al autor del espacio-tiempo en el que postuló su pensamiento, el contexto histórico/cultural de quien revisa

estos textos vendrá a llenar los espacios vacíos dejados por el desarraigo, dando lugar al surgimiento de tensiones y discrepancias entre lo que se entendía como social y políticamente correcto en la época a la que perteneció el filósofo estudiado y los cánones actuales, situación que, como hemos visto, conduce a la desacreditación y hasta a la cancelación de grandes pensadores cuyo magnífico trabajo responde a contextos muy específicos y extremadamente distintos a los actuales.

La cancelación o inquisición intelectual podría traer a la filosofía serias consecuencias. Toda reflexión filosófica requiere de un acercamiento a su historia, pero no todo acercamiento a la historia de la filosofía conduce a la reflexión filosófica, acotan Aguirre y Tillman, es necesario identificar aquellos acercamientos que promuevan la reflexión filosófica.

Conclusiones

Las redes sociales han impulsado la consolidación de las cibercomunidades y las han revestido con un poder que va más allá de lo que tradicionalmente hemos entendido por libertad de expresión. Con la misma facilidad con la que se idolatriza se desacredita, hasta hacer desaparecer a personajes públicos: políticos, escritores, cantantes, actores, etcétera. El sentido de pertenencia de quienes conforman estas comunidades les revierte de un poder especial, el poder de «echar la piedra y esconder la mano». No se responsabilizan por sus actos, ni mucho menos procuran la reivindicación del acusado una vez probada su inocencia.

Las ciencias sociales, por no beneficiarse de la sinergia en la generación de conocimientos de la misma manera que lo hacen las ciencias exactas, se ha convertido en «presa fácil» de estos linchamientos mediáticos, efímeros en su manifestación, pero nefastos en sus consecuencias.

Referencias

- Aguirre, J., y Tillman, R. (2020). Análisis de los roles de la historia de la filosofía en la formación filosófica: hacia una propuesta didáctica para formar filósofos fontaneros. *Saber, Ciencia y Libertad*, 15(2), 164-180. <https://doi.org/10.18041/2382-3240/saber.2020v15n2.6727>
- Blench, R. (2021). No more heroes: trophic cascades and cancel culture. *Academia Letters*, 1-3. <https://doi.org/10.20935/AL2235>.
- Botero Bernal, A. (2021). La formación de filósofos: entre el culturalismo y el anacronismo. *Filosofía UIS*, 20(2), 111-118. Redalyc. <https://doi.org/10.18273/revfil.v20n2-2021001>
- Burgos, E., y Hernández Díaz, G. (2021). La cultura de la cancelación: ¿autoritarismo de las comunidades de usuario? *Comunicación*, 46(193), 143-155. <http://biblioteca.gumilla.org/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=152009>
- Callard, A. (2019, agosto 13). Why Philosophers Shouldn't Sign Petitions. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/08/13/opinion/philosophers-petitions.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article>
- Callard, A. (2020, julio 21). Should We Cancel Aristotle? *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/07/21/opinion/should-we-cancel-aristotle.html>
- Carpenter, S. (2020, mayo 30). Trophic cascade. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/science/trophic-cascade>
- De La Torre, M. (2019, octubre 2). «La <cultura de la cancelación>: el fin del arte... y de la libertad». *Disidentia*. <https://disidentia.com/la-cultura-de-la-cancelacion-el-fin-del-arte-y-de-la-libertad/>
- Ordieres, A. (2018, julio). Importancia del contexto histórico en la filosofía: el caso de la filosofía moral de David Hume. *Alpha*, 46, 233-247. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012018000100233>
- Paz, O. (1993). *Itinerario*. Fondo de Cultura Económica.
- Soto Ivars, J. (2017). *Arden las redes: la poscensura y el nuevo mundo virtual*. Debate https://www.researchgate.net/publication/329570428_Soto_Ivars_J_2017_Arden_las_redes_la_poscensura_y_el_nuevo_mundo_virtual_Madrid_Debate
- Velasco, J. C. (2020). You are Cancelled: Virtual Collective Consciousness and the Emergence of Cancel Culture as Ideological Purging. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 12(5), 1-7. Scopus. <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s21n2>
- Ventoso, L. (2017, enero 10). Alumnos de la Universidad de Londres rechazan a los filósofos blancos. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/abci-alumnos-universidad-londres-rechazan-filosofos-blancos-201701100135_noticia.html#ancla_comentarios

* **Catalina Serrano Cordero**. Diseñadora por la Universidad del Azuay y docente de esta institución desde 1991 en áreas de comunicación comercial. Estudió una maestría en Comunicación con mención en publicidad en la Universidad de California con una beca Fulbright. Posteriormente realizó el doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar (sede Quito). Actualmente desarrolla su trabajo de tesis en la Maestría de Filosofía de la UDA y se desempeña como Coordinadora de la Escuela de Comunicación.

EL MAPA Y EL TERRITORIO / INSTITUTO DE ESTUDIOS DE RÉGIMEN SECCIONAL DEL ECUADOR (IERSE)

FIJACIÓN DE CARBONO DEL ARBOLADO DEL CAMPUS CENTRAL DE LA UDA

Emanuel Martínez, Nubia Guzmán, Mayra Jiménez y Danilo Minga*

En la actualidad, las altas concentraciones de dióxido de carbono (CO₂) están afectando drásticamente el clima, por lo que conocer y crear medidas para mitigar sus efectos negativos se vuelve un objetivo global. El cambio climático provocado por las actividades antrópicas está causando una alteración peligrosa y generalizada en la naturaleza, lo que afecta la vida de miles de millones de personas en todo el mundo, a pesar de los esfuerzos que se han hecho para reducir su impacto. La población y los ecosistemas menos capaces de hacer frente a la situación son los más afectados, según afirman los científicos en el último informe del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC), «Cambio Climático 2022: impactos, adaptación y vulnerabilidad».

Con respecto a esta problemática ambiental, la Universidad del Azuay, a través del IERSE y el Herbario Azuay, se propone generar información para comprender el cambio climático y la degradación de los ecosistemas terrestres; para lo cual se han realizado estudios que permitan estimar el potencial de captura de CO₂ del arbolado del campus de la Universidad del Azuay.

M/A

El campus central posee un arbolado de 421 individuos, distribuidos en 24 familias botánicas, 41 géneros y 49 especies; de estas, el 71 % son especies introducidas y el 29 % son nativas. Para el estudio de fijación de carbono, cálculo de biomasa, captura de carbono y CO₂ de árboles en espacios urbanos se procedió con la

metodología propuesta por McPherson y colaboradores (2016). En este estudio se seleccionaron individuos arbóreos que cumplan con parámetros mínimos de tamaño y diámetro del tronco, entre otros aspectos, por lo que fueron considerados 336 individuos.



Arbolado del campus central de la Universidad del Azuay, 2023.
Elaborado por: Equipo técnico IERSE-UDA, 2023

El cálculo de la biomasa se vuelve un elemento fundamental para la determinación del carbono almacenado en una especie vegetal o en un sitio en particular. Para estimar el valor de biomasa es necesario pensar en todos los elementos constitutivos de un árbol, para lo

cual se requerirán métodos invasivos o destructivos de muestreo; sin embargo, se han desarrollado métodos indirectos no destructivos para su cálculo a través de la utilización de ecuaciones alométricas y factores de multiplicación específicos (Sola et al., 2012).



Diferentes elementos constitutivos de un árbol a considerar para el cálculo de su biomasa
Fuente: Sola et al., 2012

- ✓ Hojas
- ✓ Hojas + semillas

- ✓ Ramas grandes ($\varnothing \geq 7$ cm)
- ✓ Ramas pequeñas ($\varnothing \leq 7$ cm)
- ✓ Ramas muertas

- ✓ Tronco sin corteza
- ✓ Corteza

- ✓ Tocón
- ✓ Raíces grandes ($\varnothing \geq 10$ mm)
- ✓ Raíces medianas ($10 \text{ mm} > \varnothing \geq 2$ mm)
- ✓ Raíces pequeñas ($2 \text{ mm} > \varnothing$)

M/A

Mediante el cálculo de biomasa de todos los individuos forestales estudiados, se procedió a determinar las cantidades de carbono almacenado; algunos autores afirman que, en promedio, la materia seca vegetal contiene un 50 % de carbono, es por ello que el factor de conversión utilizado es de 0,5; por lo que se estima que la biomasa total de los 336 árboles es de 177,22 toneladas (t), los cuales retienen un total de 88,61 t de carbono y 325,19 t de CO₂.

Los árboles juegan un papel importante dentro del campus, ya que prestan varios servicios ambientales como: regulación climática interna, sumideros de carbono, barreras acústicas, sirven de refugio y alimento para la fauna silvestre y, a la vez, brindan una agradable sensación paisajística mejorando la calidad de vida de la comunidad universitaria.

Referencias

- IPCC (2023). Climate Change 2022: Impacts, Adaptation, and Vulnerability. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change [H.-O. Pörtner, D.C. Roberts, M. Tignor, E.S. Poloczanska, K. Mintenbeck, A. Alegría, M. Craig, S. Langsdorf, S. Löschke, V. Möller, A. Okem, B. Rama (eds.)]. Cambridge University Press. doi:10.1017/9781009325844.
- McPherson, E. G., Van Doorn, Natalie S.; Peper, P. J. (2016). *Urban tree database and allometric equations*. U.S. Department of Agriculture, Forest Service, Pacific Southwest Research Station. https://www.fs.usda.gov/psw/publications/documents/psw_gtr253/psw_gtr_253.pdf
- Sola G., Picard N., Saint-André L., Henry M. (2012). Resumen del manual de construcción de ecuaciones alométricas para estimar el volumen y la biomasa de los árboles: del trabajo de campo a la predicción. Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO) y Centre de Coopération Internationale en Recherche Agronomique pour le Développement (CIRAD). http://www.globallometree.org/media/cms_page_media/6/Summary_AE_SP_06feb.pdf

* **Emanuel Martínez Urgilés**. Biólogo con mención en Ecología y Gestión por la Universidad del Azuay. Estudiante de la Maestría en Agricultura, Cambio Climático y Desarrollo Rural Sostenible-MACCARD. Se desempeña como investigador en el Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador (IERSE) de la Universidad del Azuay.

* **Nubia Guzmán Salinas**. Bióloga por la Universidad del Azuay y máster en Plantas Medicinales por la Universidad de La Plata (Argentina). Docente en la Escuela de Biología e Investigadora en el Herbario Azuay de la UDA.

* **Mayra Jiménez Pesántez**. Bióloga por la Universidad del Azuay y máster en Botánica por la Universidad Federal de Río Grande Do Sul (Brasil). Docente en la Facultad de Ciencia y Tecnología e investigadora en el Herbario Azuay de la UDA.

* **Danilo Minga Ochoa**. Biólogo por la Universidad del Azuay y máster en Agroecología por la Universidad Politécnica Salesiana. Máster en Docencia Universitaria por la UDA. Docente en la Escuela de Biología y curador e investigador en el Herbario Azuay de la UDA.

LA ESFERA SENSIBLE / MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS

LA MÚSICA Y EL SURREALISMO

Su Terry*

La palabra «surrealismo» fue acuñada por el poeta Guillaume Apollinaire en 1917, después de escuchar la partitura de Erik Satie para el ballet *Parade*. Pero muchos de los primeros surrealistas no prestaron atención a la música. Esto es algo comprensible, ya que el jazz moderno y la música clásica contemporánea aún no habían comenzado sus incursiones más aventureras. Además, André Breton (que fundó el movimiento artístico y literario en 1924) admitió que no sabía prácticamente nada sobre música.

En todo caso, la música se consideraba sólo un aspecto secundario del movimiento surrealista, a pesar de que hubo compositores que parecían alinearse con sus principios. Además de Satie, estaban André Souris y Francis Poulenc, que se apropiaron de técnicas «visuales» como la fragmentación y el collage en sus obras.

Breton, sin embargo, consideró a John Cage como un compositor surrealista y lo incluyó en el catálogo de la *Exposición internacional del surrealismo* en la galería Maeght de París, en 1947. Entonces Cage estaba trabajando en sus *Sonatas e interludios*, además de tener la idea inicial de *4'33*».

M/A

Algunos de los artistas más conocidos del movimiento surrealista fueron Dalí, Magritte, Max Ernst, Duchamp, De Chirico y Tanguy. ¿Pero hubo mujeres surrealistas? Leonora Carrington suele estar incluida en el grupo. Aunque ella vivía en Ciudad de México al igual que Frida Kahlo, no está claro si se conocían.

Breton organizó la primera exposición individual de Kahlo en la galería Julien Levy de Nueva York, en 1938, declarándola una auténtica surrealista y refiriéndose a su obra como «una cinta alrededor de una bomba». Sin embargo, la mala opinión que Kahlo tenía del grupo surrealista la llevó a rechazar esa etiqueta. No hay duda de que el arte de Kahlo es surrealista, y su popularidad tanto entonces como ahora (con un largo período de oscuridad en el medio) muestra que ella es parte de un espíritu de los tiempos, formado en gran medida por una serie de guerras en curso.

También podríamos sumar los diseños de moda de Elsa Schiaparelli, quien colaboró con varios surrealistas destacados. Su *Vestido de langosta* (que debutó en su colección verano-otoño de 1937) presentaba una gran langosta pintada por Salvador Dalí. Según el Fashion Institute of Technology, ella tuvo que impedir que Dalí echara mayonesa al vestido terminado.

Durante una clase de historia del arte que tomé en la universidad, la profesora comentó que pensaba que Dalí estaba sobrevalorado; en ese momento me perdí como alumna. A lo largo de los años he visto varias exposiciones de Dalí y siempre me ha impresionado su alto nivel de dibujo. En su autobiografía, uno de los libros más extraños —y mejor escritos— que jamás haya leído, cuenta su decepción con los profesores de la Escuela de Bellas Artes, quienes decían a los estudiantes que no había leyes en la pintura y que lo único que contaba era el «temperamento». Mientras tanto, el joven Salvador no pudo obtener respuesta sobre cómo y en qué proporciones mezclar sus óleos, y tuvo que descubrirlo por su cuenta.



Salvador Dalí, *Le sentiment de vitesse (El sentimiento de velocidad)*, óleo sobre tela, 33 x 24 cm, 1931. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres

¿Los artistas contemporáneos todavía hacen referencia al surrealismo? Le pregunté a mi amigo Miguel Betancourt, pintor ecuatoriano reconocido internacionalmente, si él estaba influenciado por este. Él respondió: «He trabajado con el andamiaje surrealista en gran parte de mi obra, sobre todo en las acuarelas y en la serie *Arte pictórica*, donde incorporé el goteo, un procedimiento espontáneo y caligráfico donde las imágenes emergían desde el subconsciente, fuera del control racional, como cuando uso instrumentos como el pincel o los lápices».

Surrealista=más allá de lo real. Si algún arte se presta al surrealismo es la música. Me atrevo a decir que mi música favorita es de naturaleza surrealista. En primer lugar, la música en sí está más allá de la realidad porque ni siquiera sabemos de dónde viene. En segundo lugar, la percepción de la música no depende de objetos, proporciones, perspectivas o colores previamente codificados. También tiene la notable capacidad de mejorar o transformar imágenes en movimiento, como en una película o un anuncio publicitario. Imaginemos el tema de la película *Jaws*: si la llegada del tiburón se anunciara con *Eine Kleine Nachtmusic*, ¿tendríamos miedo?

Las guerras interminables entre humanos parecen alimentar la expresión del absurdo, la discordancia y el surrealismo en las artes. Muchos artistas niegan a esta realidad el acceso a sus creaciones. Stan Getz dijo la famosa frase: «Yo interpreto a la belleza. Ya hay bastante fealdad en el mundo». Pero los elementos surrealistas no tienen por qué ser feos. De hecho, encuentro que la música con elementos surrealistas contiene, al menos, tanta belleza y concordancia como elementos disruptivos. Y así debe ser, pues todo gran arte debe tener una interacción entre tensión y liberación.

No sólo la música se presta de forma bastante natural al surrealismo, también tenemos la técnica de la improvisación (también conocida como «composición espontánea») que se hace eco de la principal técnica surrealista: el automatismo, que en sí misma puede considerarse un tipo de improvisación. La plataforma Khan Academy señala que «los surrealistas sentían que la pura velocidad de la escritura y el habla automáticas pasaban por alto la lógica, las convenciones estéticas y las inhibiciones sociales para permitir una transcripción directa de pensamientos y deseos inconscientes». Algunos, incluso, pueden considerar los procedimientos del surrealismo como una forma de canalización espiritual. Después de todo, los humanos han estado fascinados por los visitantes de reinos de otro mundo desde mucho antes del Oráculo de Delfos. Como practicante

de la improvisación musical desde hace mucho tiempo, puedo dar fe de su misterio.

Sin embargo, la eficacia de la «composición espontánea» reside en su preparación. Los improvisadores deben estar muy familiarizados con todos los aspectos, dispositivos y técnicas de la música y la composición para liberar todo eso de la mente consciente y permitir que entre lo desconocido.

Podría decirse que una pieza como *Lemma-Icon-Epigram* de Brian Ferneyhough estaría mejor concebida como una improvisación. De hecho, tal vez fue una improvisación, aunque si lo fuera, estoy segura de que no lo admitiría. Como comenté una vez una colega mía después de grabar una improvisación grupal aleatoria, «transcribamos esto y consigamos los Fondos Concursables».

Matthew Gale, curador de *Surrealismo más allá de las fronteras*, una exposición de 2022 en la Tate Modern de Londres, dice que «el surrealismo no es un estilo, es un estado mental que conduce a una creatividad individual libre». Por eso el surrealismo puede aplicarse a cualquier arte. Mi profesor, el legendario saxofonista Jackie McLean, me contó esta historia sobre Charlie Parker: «Bird y yo estábamos caminando por una calle en Nueva York. De repente se detuvo y me agarró del brazo, diciendo «¡Mira!» Estábamos frente a una pescadería. Dije «¿Qué? Es un poco de pescado». Él dijo: «¡No, mira los colores!» Luego vi que las escamas de los peces brillaban con el sol y reflejaban hermosos colores. Me mostró que un artista tiene que percibir estas cosas».

M/A



Charly Parker, alias «Bird», (1920-1955), c. 1948

Creo que el objetivo del surrealismo actual es que los artistas puedan utilizarlo para liberarse de las convenciones. Podemos combinar lo racional con lo irracional y llegar a algo que resuene con nuestro *Zeitgeist*. Por ejemplo: los pintores surrealistas querían expandirse hacia la escultura, pero al no estar capacitados en ese lenguaje no pudieron ejecutar sus visiones. Así surgieron las obras *ready-made* (como *El urinario* de Duchamp) y la «escultura objetual» (como *El teléfono langosta* de Dalí).

Quizás este sea el atractivo de algunas imágenes generadas por IA. La inteligencia artificial es, a la vez, racional e irracional, porque no sabe qué hay detrás de lo uno ni de lo otro. Así que junta las cosas y los resultados pueden ser realmente geniales. La IA tiene más éxi-

to con lo visual que con lo musical, posiblemente debido a que su factor de inteligencia musical es bastante bajo.

¿Y qué podría considerarse música surrealista? Si eso significa música basada en sueños, yuxtaposición de elementos dispares y sonidos extraños, diría que hay miles de obras que encajan en esa descripción. Comencemos recordando el nombre de Hermeto Pascoal.



Hermeto Pascoal, *Zabumbé-bum-á*, Warner Bros. Records, LP, Brasil, 1979

Estaba en la escuela secundaria cuando salió *Wish You Were Here* de Pink Floyd, además de otros álbumes surrealistas como *Yesterdays* de Yes, *USA* de King Crimson, *One Size Fits All* y *Bongo Fury* de Frank Zappa, y *Visions of the Emerald Beyond* de Mahavishnu Orchestra. Y no podemos olvidar a la Space Lady de California, a quien se la puede encontrar en YouTube tocando su teclado y cantando en el punto más alto de un sendero de montaña cerca de San Francisco. Me imagino que cualquier caminante que la encontrara en la cima consideraría esta escena verdaderamente surrealista. A veces todo es cuestión de contexto, o de la falta de él.

M/A



The Space Lady, show en el Rhiz-Bar Modern, Viena, Austria, 2014. Foto: Susan Dietrich Schneider

Todos los artistas pueden utilizar las técnicas de los surrealistas para ampliar su creatividad. En 1995 compré un juego llamado *Surrealist Games* que incluía un libro, un diccionario surrealista, un desplegable de «El juego del ganso» y algunos tatuajes temporales. Uno de los juegos del libro se llama «Pregunta y Respuesta», y su instructivo decía: «Para dos o más jugadores. Se escribe una pregunta, se dobla el papel para ocultarla del siguiente jugador, quien escribe una respuesta. Se desdobra el papel para revelar el resultado. Surgen hechos notables». Este es el resultado de jugar el juego con algunos compañeros de la DIVA Orchestra mientras estábamos de gira:

P: ¿Hay vida en otros planetas?

R: El domingo a las 4:00

P: ¿Los animales tienen sentimientos?

R: Sólo si practicas la introspección y la meditación.

P: ¿Qué es una banda?

R: Aunque el aceite y el agua no se mezclan, el aceite y el vinagre se pueden agitar hasta lograr uniformidad durante un tiempo.

P: ¿Qué es lo más importante que hay que aprender en la vida?

R: Si no quieres oírlo, es ruido.

Hay pocos artistas, si es que hay alguno, que se describen a sí mismos como surrealistas en la actualidad. Pero al final nos define más cómo nos llaman los demás que cómo nos llamamos nosotros mismos. ¿Qué pueden aprender los artistas visuales, escritores y compositores de hoy de los surrealistas?, ¿nos sirve para alinearnos con su trayectoria? Mi conclusión se remonta al versículo 70 del Evangelio de Tomás en la biblioteca de Nag Hammadi. Jesús dice: «Si sacas lo que hay dentro de ti, lo que sacas te salvará. Si no sacas lo que hay dentro de ti, lo que no sacas te destruirá». Tanto Freud como Carl Jung estarían de acuerdo.

El trabajo —y la vida— de un artista sólo puede mejorar sacando a relucir los elementos inconscientes que dictan pensamientos y comportamientos. Y debido a que el inconsciente de un individuo está ligado al inconsciente colectivo, esos elementos son, en última instancia, los que le dan a una obra su calidad universal y atemporal.

Estas cualidades son las que yo misma busco en el arte. Que una obra de arte —ya sea pintura, película, música o poema— represente su época, pero también la trascienda. También busco la polaridad entre la expresión interior y exterior. Al final, la expresión exterior debe estar informada por el aspecto interior para que el arte tenga integridad. El artista ni siquiera es necesariamente consciente del aspecto interior, precisamente porque es inconsciente. Por eso, el trabajo interior es importante para un artista. No basta con ser hábil. La inteligencia artificial se volverá hábil muy rápido. Entonces, ¿cómo pueden los artistas distinguirse de la IA?, ¿cómo pueden hacer que su arte sea tan atractivo que la gente no sólo lo prefiera a la IA, sino que también pueda notar la diferencia?

Todos los artistas que venden su obra deben reflexionar sobre cuestiones como estas. Técnicas como el automatismo, el *frottage* y la calcomanía aplicadas a nuestros procesos artísticos nos darán resultados, pues sacan a relucir los tesoros y demonios del inconsciente. Después de todo, no podemos buscar respuestas en el mundo de las preguntas. Las respuestas sólo se encuentran en el mundo de las respuestas.

Los compositores pueden intercalar técnicas tradicionales con composición espontánea (improvisación/ automatismo) para crear contrastes inusuales en una pieza. Incluso es posible crear obras enteras de forma espontánea, como hemos hecho con mi grabación *Adagio For Synth*. En efecto, la improvisación puede ser el mejor método que tenemos para generar nuevas ideas, y existe la ventaja adicional de una sesión de psicoterapia gratuita.

Se puede entender la obsesión que tenían los surrealistas por crear según el inconsciente. El acto creativo supremo es tener bebés, y me atrevería a decir que el inicio de este acto rara vez incluye una gran cantidad de pensamiento consciente. Dado que el índice de natalidad en todo el mundo ha disminuido, tal vez los artistas puedan estar a la altura de las circunstancias dando a luz muchas más obras. La música es el arte surrealista por excelencia.

Artistas: ¡vayan a sus estudios y hagan cosas!

***Su Terry**. Compositora, saxofonista y clarinetista estadounidense radicada en Ecuador. Ha actuado y grabado con músicos sobresalientes de jazz. Ha sido solista con la Orquesta Sinfónica Nacional de EE. UU., la Filarmónica de Brooklyn, la Florida Pops, la New York Pops Orchestra y la Orquesta Sinfónica de Cuenca en Ecuador. Ha participado en numerosos festivales internacionales. Su discografía contabiliza más de 75 grabaciones. Entre otros libros es autora de *Practice Like The Pros*, *Inside the Mind of a Musician*, *For The Curious*. Es columnista en la revista *The Note*, y tiene su propia plataforma «Temple of Artists» en Substack.



«PARA UN PAÍS ES MUY IMPORTANTE CONSTRUIR UNA BASE LITERARIA, UN IMAGINARIO Y UNA MITOLOGÍA EN COMÚN»

[ENTREVISTA CON NUNO CRATO]

Jueves 14 de septiembre de 2023, 11:00, Biblioteca «Hernán Malo», Universidad del Azuay

Entre el 11 y 12 de septiembre de 2023, el catedrático portugués Nuno Crato ofreció dos charlas magistrales en el marco del Simposio Permanente sobre la Universidad, un espacio de reflexión académica de la Universidad del Azuay. Sobre el estrado, Nuno se desenvuelve con la elocuencia propia de un profesor internacional, la misma fluidez que exhibe en la entrevista que concede a *Coloquio*. El diálogo ocurre en la biblioteca «Hernán Malo» de la UDA donde Nuno se siente como en casa.

NUNO EN MICRO

Nuno Paulo de Sousa Arrobas Crato (Lisboa, 1952) es un matemático y estadístico portugués. Licenciado en Economía por la Universidad Técnica de Lisboa, es doctor en Matemáticas Aplicadas por la Universidad de Delaware. Entre 2011 y 2015 fue ministro de Ciencia,

Tecnología y Educación Superior de Portugal. Ha trabajado para el Instituto Superior de Economía, la Universidad de las Azores, el Stevens Institute of Technology y el New Jersey Institute of Technology. Desde 2000 es profesor en el Instituto Superior de Economía y Gestión (ISEG). Fue también prorector de la Universidad Técnica de Lisboa. En 2008, el presidente Cavaco Silva lo nombró Comendador de la Orden del Infante Don Enrique. En 2022, el presidente Marcelo Rebelo de Sousa lo nombró Gran Cruz de la Orden de Instrucción Pública.

CO: Para iniciar este pequeño diálogo quisiera abordar tu impresión general de la ciudad de Cuenca

NC: Me gusta mucho. Las personas son muy amables, entienden bien a los extranjeros. Además, estoy muy contento aquí en la Universidad, los chicos y las chicas son simpáticos. Ayer tuve la oportunidad de hablar con muchos de ellos porque estuvieron en la ponencia. Eso me gusta. También he podido ver un poquito del país. Estuve en Baños y en Quito. Ecuador es un país muy diverso.

CO: En estos días, dentro del simposio «Principios fundamentales para la Educación» has hablado sobre la relación entre ciencia y educación, en términos generales

NC: Lo que intenté mostrar es que hoy en día contamos con mucho más conocimiento científico sobre la educación, y ese conocimiento científico puede ser de gran ayuda. Es esencialmente un conocimiento del siglo XXI. Explicé cuatro aspectos centrales, uno de ellos son las pruebas PISA, entre otras pruebas, que comenzaron en el siglo XXI y proporcionan datos comparables entre países y regiones a lo largo de los años. Esto nos ofrece información sobre una amplia variedad de temas y nos proporciona datos que no teníamos antes del siglo XXI. También existen sistemas y métodos modernos de análisis de datos, como los de la llamada economía de la educación y la estadística de la educación, que permiten identificar las causas esenciales a partir de este conjunto diverso de datos. Luego tenemos la psicología cognitiva y la neurociencia, cuyo estudio es importante

ya que son aspectos que no se conocían en la educación. Por ejemplo, la variación es prácticamente nueva con datos de muchos lugares y análisis de las pruebas PISA. Se pueden observar los resultados de los países a través de procesos de economía de la educación y procesos estadísticos, lo que nos permite entender que la introducción de exámenes nacionales mejora los resultados de un país. Esto va en contra de las tesis un poco antiguas del siglo XX, que afirmaban que examinar no mejora el aprendizaje. Ahora sabemos que cuando se examina, se mejora, se produce un cambio sabiendo cómo está uno.

La psicología cognitiva también muestra algo completamente nuevo, conocido como «el efecto test», que es esencial y válido para el estudio. La realización de pruebas por uno mismo o que los maestros realicen a los niños, al obligarlos a reproducir información, es educativa. No es solo para evaluar lo que el niño sabe, también mejora los conocimientos de los niños. Todos estos son descubrimientos que los niños pueden aplicar en disciplinas diferentes y que antes no se conocían en el siglo XX, o al menos no como hoy.

CO: ¿Qué lección nos dejó la educación virtual o la educación a distancia impuesta por la pandemia?

NC: Yo creo que la lección principal es que nada sustituye al profesor, eso es lo fundamental, porque el contacto directo es muy importante en la educación. También podríamos ser escépticos, ya que, en realidad, sabemos que la educación virtual mejoró mucho nuestros contactos virtuales. Esto significa que, en comparación con dos o tres años atrás, hoy sabemos mucho mejor cómo utilizar instrumentos de conexión virtual y cómo transmitir el aprendizaje a través de videos y otros instrumentos digitales. Hoy se puede utilizar mejor los instrumentos digitales de lo que se podía antes de la pandemia. Esa también es una mejora posible, una lección de la pandemia. Pero yo creo que la primera lección es que los procesos son auxiliares; lo esencial es el profesor, el maestro, el contacto cuerpo a cuerpo, a los ojos.

E

CO: Tú decías ayer que las habilidades del siglo XXI en la educación, es decir, el pensamiento creativo, la comunicación y la colaboración, son insuficientes sin el conocimiento

NC: Es verdad. Se habla mucho de las habilidades, pero hay mucha gente que no sabe, no destaca en el conocimiento o no lo domina. Puedo colaborar muy bien con profesores de matemáticas para crear un currículum o un examen, puedo ser muy colaborativo, pero, por ejemplo, no soy bueno para el fútbol y no podría colaborar bien en una cancha de fútbol. No puedo ser colaborativo en biología porque no sé nada de biología. Muchas veces se olvida que las habilidades son específicas para un cierto dominio. Hay personas que son muy buenas con un sentido crítico para algunas cosas y no muy buenas para otras, pero estas capacidades se deben desarrollar pensando que también existe lo abstracto, y el momento en el que no hay un conocimiento base es peligroso.

Las competencias del siglo XXI son competencias muy necesarias y se debe fomentar la colaboración, la crítica y la creatividad, nadie está en contra de eso. El problema es cómo ser creativo. Para ser creativo es necesario saber en dónde se está o qué se puede hacer. Para ser creativo en informática, por ejemplo, tengo que saber mucho de informática.

CO: Quizá lo más llamativo de tu presentación, para mí y para otras personas como Paco Salgado, ha sido la importancia que has concedido a la literatura y a la lectura en los procesos de aprendizaje, especialmente en el desarrollo de la imaginación. Mucha gente —incluidos algunos profesores y científicos— considera que las novelas y los cuentos son una especie de pasatiempo, un ejercicio de evasión. Tu perspectiva es diferente y, hasta cierto punto, revolucionaria

NC: Sí, hay un estudio que se desarrolló con base en PISA. Varios economistas ingleses liderados por John Jerry, un estadístico muy conocido, han estudiado a fondo la correlación entre lo que los niños leen y sus habilidades lectoras. Su conclusión fue que los niños que leen más literatura tienen más capacidad para interpre-

tar otros textos. Esto es completamente contrario a una tesis que se desarrolló hace unos siete años, que decía que los niños deben leer textos que les sean prácticos, es decir, textos necesarios para la vida real, como horarios de transporte público, guías de bibliotecas y cosas tangibles. En realidad, lo que este estudio muestra es que si tienes conocimientos en literatura estás más capacitado para entender esos tipos de textos, ya que tienes una mayor destreza para estudiar y comprender textos más complejos. Creo que es muy interesante, especialmente porque muchas veces se piensa que la literatura es sólo para divertirse, pero considero que es muy útil. Hay dos o tres aspectos en la literatura que vale la pena resaltar. Uno de ellos es el entrenamiento en la literatura, que es muy importante. Además, si los niños leen cuatro, cinco, seis o más novelas que son definitorias de su país (porque todos los países tienen novelas que definen su identidad de alguna manera)—adquieren un lenguaje común y pueden comunicarse. Creo que para un país es muy importante construir una base literaria, un imaginario y una mitología en común.

CO: A propósito de la lectura, has señalado también que esta debería apuntar a la velocidad con precisión. ¿Cuáles son los motivos para resaltar estos factores?

NC: Creo que al principio lo más importante es decodificar. ¿Qué significa? Tienes letras dispuestas en un libro en árabe, por ejemplo, y si no sabes árabe, no sabes por dónde empezar. Nada tiene sentido para ti en un libro árabe si no sabes árabe. Eso es un entrenamiento necesario para establecer la correspondencia entre lo que está escrito y cómo se pronuncia, técnicamente llamada «correspondencia entre grafemas y fonemas». Para nosotros, esa correspondencia es automática, vemos una frase y la leemos sin pensar porque hemos adquirido esa automatización. Este es el primer paso y uno de los aspectos más importantes. Si no decodificas y lees un poco más, no comprendes lo que estás leyendo y pierdes esa automatización. La automaticidad en la correspondencia permite la velocidad, ya que si es automático lees más rápido, lo que te deja más libre para entender. Así es como algunos educadores estadounidenses pensaron que debería ser: comprender



Nuno Crato durante su charla en el Simposio Permanente de la Universidad. Auditorio de la UDA, martes 12 de septiembre de 2023, 16:30

E

primero y luego leer. Sin embargo, esto produce graves problemas, y por eso se valora la velocidad y la precisión en la lectura. Leer automáticamente y con precisión es la base para adquirir velocidad.

Luego, es importante prestar atención a la morfología de las palabras, revisar y entender la formación de las palabras, las relaciones entre ellas y sus derivaciones. Comprender esto hace que la lectura sea más sencilla. Después de trabajar en el vocabulario, se aborda la estructura gramatical y la sintaxis de las oraciones. Comprender dónde está el verbo, el sujeto y el complemento es fundamental para tener una lectura más fluida y, por ende, mejora la comprensión del texto. Por eso, es crucial adquirir fluidez lectora desde el principio.

CO: Me interesa ese concepto de la psicología cognitiva del que has hablado hoy sobre la interacción de la memoria de trabajo con la memoria a largo plazo. Explicanos un poco cómo funciona este intercambio cognitivo

NC: Muy bien. Hay psicólogos que dicen que aprender es transformar la memoria a largo plazo. Los psicólogos ven la memoria de una forma muy diferente a nosotros porque cuando hablamos de memoria, pensamos que es la capacidad. Pero, para los psicólogos, la memoria no sólo son hechos sino esquemas de pensamiento, relaciones entre conceptos y estructuras complejas de pensamiento. Por ejemplo, un matemático sabe resolver problemas paso a paso, lo que se queda en la mente de un literato son las frases y sus estructuras, y para un jugador de ajedrez son las jugadas y estrategias. Todo esto, para los psicólogos, es memoria, con varias definiciones, pero abarca todo lo mencionado y puede ser de corto o largo plazo. Lo importante es mejorar la memoria, no solamente para acumular datos, sino para entender estructuras de pensamiento, la capacidad de razonamiento y más. Todo esto pasa por la memoria de trabajo y refuerza la memoria a largo plazo en conceptos. La memoria de trabajo es de lo que estamos hablando y pensando en cada momento, lo que se traduce o se hace en la memoria de largo plazo. Al mismo tiempo, la memoria a largo plazo ayuda a la memoria de trabajo, ya

que hay cosas obvias que pasan directamente a través de la memoria de largo plazo. En resumen, es esencial enriquecer la memoria de largo plazo, ya que cuanto más desarrollada esté, mejor se puede comprender la realidad, y menos esfuerzo se requiere para procesar la información recibida, que está encadenada y relacionada entre sí, volviéndose hechos conectados en lugar de eventos aislados. En definitiva y contrario a algunas corrientes educativas del siglo pasado, la memoria a largo plazo es crucial, ya que actuar, comprender y ser creativo no son posibles sin una memoria a largo plazo desarrollada.

CO: Nuno, tú fuiste ministro de Ciencia, Tecnología y Educación Superior de Portugal entre 2011 y 2015. En términos generales, ¿cómo fue tu experiencia?, ¿volverías a ocupar ese cargo si tuvieras la oportunidad?

NC: Es una pregunta muy difícil. Sabes que no pertenezco a ningún partido y fui invitado solamente porque mis opiniones eran muy conocidas en temas de educación. Escribí libros, estuve en la televisión, en la radio, en los periódicos; escribía artículos para los periódicos y hacía muchas cosas a nivel educativo; y cuando llegó al gobierno el primer ministro, que compartía opiniones similares a las mías, pensó: «Aquí está la persona que necesito» y me invitó. Yo acepté, y ahora, mirando diez años después, creo que fue una experiencia muy rica, pero al mismo tiempo muy agotadora. Estoy muy contento con algo que nosotros conseguimos, y no sólo nosotros, sino también muchos que estuvieron antes: mejorar la educación en Portugal. Para mí, eso fue muy importante y me deja muy satisfecho porque subimos en PISA, subimos en TIMSS, bajaron los índices de abandono escolar temprano y las repeticiones de año, introdujimos inglés como lengua obligatoria y alargamos la educación de la escuela de los 9 hasta los 12 años. Todo eso me deja muy satisfecho. Creo que se hizo todo lo que se pudo en el sentido de mejorar la educación y fue un esfuerzo de varios partidos, políticos y personas. Mejorar la educación tiene esencialmente tres significados: mejorar el contenido, mejorar la evaluación y mejorar la formación.



CAMPUS
NOSTRUM

Detalle de *Cartografías de la síndemia* de Voluspa Jarpa, instalación multicanal, 2023. Escuela Central

C

GALERÍA IMPRESA / LA CAPTURA DEL INSTANTE

PAZ

Paúl Carrión*

En los momentos tumultuosos que atraviesa el país, buscamos refugio en la belleza de la Paz. Este nuevo capítulo de nuestra galería explora el concepto de «Paz» para capturar la esencia de la serenidad y la tranquilidad.

La Paz puede manifestarse de diversas maneras: puede ser el tono suave de un amanecer dorado sobre las montañas, el abrazo sincero entre amigos, el rincón tranquilo del hogar o el simple gesto de un desconocido que te devuelve una sonrisa en medio de la rutina diaria.

Es un color que tiñe nuestros corazones, un lugar que ansiamos encontrar, un ritual que nos calma y un momento que atesoramos. La Paz reside en todos, y a través de sus fotografías queremos revelar esta diversidad y su importancia.

Estamos de seguros que las hermosas imágenes que hemos recibido inspirarán reflexión y esperanza en estos tiempos de incertidumbre. La tranquilidad merece ser celebrada y compartida.

Agradecemos a todos los miembros de nuestra comunidad que participaron en esta convocatoria, de manera especial a la fotógrafa María Teresa García por su aporte a esta edición.



* **Paúl Carrión.** Ingeniero de Sistemas y Diseñador Gráfico por la Universidad del Azuay. Magíster en Diseño Multimedia, doctorante en la Universidad de Palermo. Desde 2012 ejerce la docencia en la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte de la Universidad del Azuay. Entre sus áreas de interés se destacan la fotografía digital, la transformación tecnológica, la manipulación, experimentación y generación de la imagen visual.



- ▲ Genoveva Malo
- ▶ Enma Lucía Méndez



▲ Lorena Chérrez

◀ Paúl Carrión



▲ Carolina Vivar

► María Teresa García



▲ Paúl Esteban Bravo
▶ Anderson Sanmartín





▲ Juan Rafael López

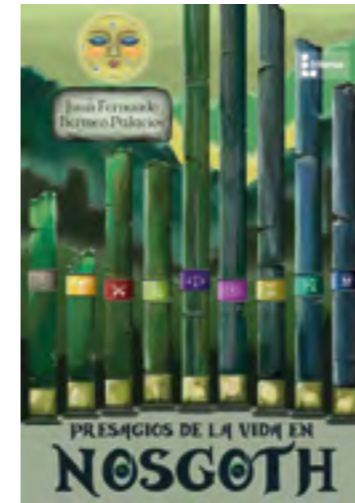
► Rubén Tamayo



ESTANTERÍA / LAS PUBLICACIONES DE LA UDA

Una de las misiones centrales de la Universidad del Azuay es formar personas con pensamiento crítico, comprometidas éticamente con la sociedad, capaces de aportar a la ciencia y al conocimiento para lograr un desarrollo integral de nuestro entorno. Nuestra visión está orientada hacia el desarrollo de la ciencia, el arte, la cultura, la investigación e innovación, con estándares nacionales e internacionales. Desde la Casa Editora, promovemos y acompañamos el aprendizaje, la generación y transmisión del conocimiento a través de la edición, publicación y difusión de obras literarias, científicas, técnicas y humanísticas.

Presentamos, a continuación, todas las publicaciones correspondientes al último cuatrimestre.



Presagios de la vida en Nosgoth

Autor: Juan Fernando Bermeo Palacios

Año: 2023

Páginas: 136

Descripción: El poemario de Juan Bermeo explora el universo del videojuego *Legacy of Kain* en un diálogo entre el «yo» lírico, el *videogame*, mitologías, la banda de heavy-metal Tierra Santa y la realidad contemporánea. «Una paradoja temporal dentro del mundo espectral en donde los personajes en constante dicotomía nos demuestran que no todo es blanco y negro, y que los contrastes grises crean historias fantásticas», escribe Paola Cando.



Árboles urbanos de Cuenca: Guía de reconocimiento

Autores: Nubia Guzmán, Mayra Jiménez, Danilo Minga, Omar Delgado, Emanuel Martínez

Año: 2023

Páginas: 392

Descripción: El Instituto de Estudios de Régimen Seccional del Ecuador (IERSE) y el Herbario Azuay (HA) de la UDA, realizaron un censo de árboles en el casco urbano, parques y en la Universidad del Azuay desde 2017 hasta febrero de 2023. El estudio brinda información sobre la relación entre ciudad y sociedad, destacando los beneficios de la arborización urbana.



Antología de la poesía cuencana vanguardista

Estudio y selección: María Augusta Vintimilla

Año: 2023

Páginas: 232

Descripción: A falta de una vanguardia *strictu sensu*, la connotada crítica literaria María Augusta Vintimilla expande el concepto de vanguardia para incluir textos poéticos publicados desde la época del modernismo y el posmodernismo hasta los años sesenta, teniendo en cuenta la crítica del presente, el desacuerdo con la tradición, la innovación formal y la voluntad de experimentación que esos textos exhiben.





Guía de atención psicológica para víctimas de violencia basada en género

Autores: Lorena Delgado, Eva Peña, María del Carmen Calderón, Juanita Mendoza, Janneth Ávila, Daniel Muñoz

Año: 2023

Páginas: 107

Descripción: La guía de atención psicológica para víctimas de violencia de género es una herramienta clave para profesionales que trabajan con mujeres en situaciones de violencia. En sus seis capítulos aborda antecedentes, enfoques teóricos, ámbitos de la violencia de género, aspectos legales, consecuencias y modelos de intervención psicológica. Su objetivo es orientar la intervención psicológica, empoderar a las mujeres y reducir la violencia de género.



Economía 1

Autores: Bladimir Proaño y Luis Pinos

Año: 2023

Páginas: 209

Descripción: Este texto analiza el funcionamiento del sistema económico desde los agentes económicos hasta los mercados de bienes, servicios y factores financieros. Se aborda tanto el análisis microeconómico de hogares y empresas, como el análisis macroeconómico del papel del gobierno en la política fiscal, monetaria y cambiaria para el crecimiento económico.



Análisis financiero

Autor: Bladimir Proaño

Año: 2023

Páginas: 119

Descripción: El análisis financiero evalúa la salud económica de una empresa para tomar decisiones en la asignación de recursos. Se utilizan técnicas predictivas a partir de los estados financieros para evaluar la liquidez, el endeudamiento y la rentabilidad. Se combinan perspectivas empresariales y bancarias a través de un conjunto selecto de ratios financieros relevantes.



Finanzas operacionales

Autores: Marco Antonio Piedra y Bladimir Proaño

Año: 2023

Páginas: 65

Descripción: Este material, realizado como soporte para estudiantes del área de Administración Financiera, es una recopilación didáctica de definiciones, fórmulas y ejemplos prácticos, diseñados como una herramienta para el estudio y entendimiento del proceso que una empresa desarrolla día a día en las áreas de Planificación y Administración Financiera.



De santos, vírgenes y demonios: Historias de pacientes

Autora: Magdalena Abad

Año: 2023

Páginas: 169

Descripción: Historias de vida entrelazadas en un relato íntimo entre médico y paciente, recogidas en largas jornadas hospitalarias y en las solitarias horas de la madrugada. Personajes bautizados con nombres del santoral católico, que hablan de soledad, amor, engaños y ausencias encarnadas en sus dolencias; relatos recogidos por una médica con un largo historial en los hospitales públicos de Cuenca y la región.



César Vallejo. La celda del poema

Autor: José Luis Corazón Ardura

Año: 2023

Páginas: 209

Descripción: El conocido y accidental episodio carcelario de César Vallejo en Trujillo, sirve al ensayista español José Luis Corazón como trampolín para construir, sobre la figura alegórica de la celda, una reflexión poética y filosófica en torno a la obra «peruana» del autor de *Trilce*, su linaje literario y sus conexiones con otros ámbitos culturales. El autor nos embarca en un viaje lúcido al interior de este libro fundacional de la poesía en lengua española y de los textos coetáneos de Vallejo antes de abandonar su país.





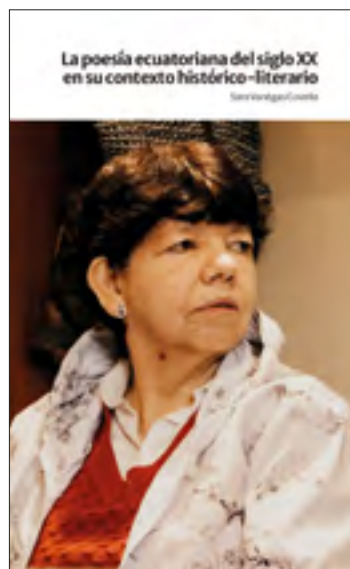
Luces, fe e historia: Morenica del Rosario 90 años

Autoras: Genoveva Malo, Soledad Moscoso y Carolina Vivar

Año: 2023

Páginas: 90

Descripción: Un hermoso libro ilustrado sobre la historia y la devoción a la Virgen Morenica del Rosario, a los noventa años de su coronación canónica como «reina de Cuenca y del Azuay». Una ocasión para repasar la historia de la congregación dominicana y la influencia de esta venerada imagen en la vida de la comunidad cuencana.



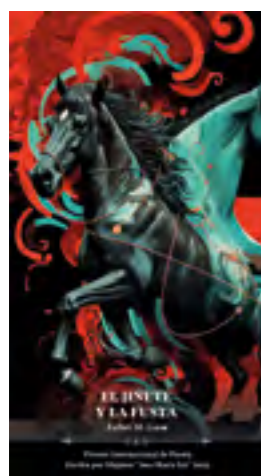
La poesía ecuatoriana del siglo XX en su contexto histórico-literario

Autora: Sara Vanégas Coveña

Año: 2023

Páginas: 240

Descripción: La poesía ha sido el medio de expresión central en Sara Vanégas y el tema principal de sus estudios, antologías y traducciones. Punto sobresaliente de esas indagaciones constituye su *Poesía ecuatoriana (Antología esencial)*, un extenso estudio y selección que va del siglo XX al XXI, publicado por la Casa Editora de la Universidad del Azuay en 2019, y reimpresso en 2022. Esa publicación es la base de esta veloz pero instructiva recapitulación de nuestra poesía durante la luminosa centuria pasada, con la que la autora ingresa como miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.



El jinete y la fusta

Autora: Esther M. García

Año: 2023

Páginas: 140

Descripción: En 2023, este libro de la joven poeta mexicana Esther M. García ganó el Premio Internacional de Poesía Escrita por Mujeres «Ana María Iza» del Festival Poesía en Paralelo. Se trata de un intenso y hermoso testimonio lírico sobre la violencia de género escrito en clave judicial y contado desde distintas voces.



Una breve historia sobre la interdisciplinariedad del Diseño occidental

Autoras: Anna Tripaldi y Toa Tripaldi

Año: 2024

Páginas: 169

Descripción: Esta investigación, dividida en tres fases: antecedentes, consolidación y expansión destaca procesos históricos y actores clave del Diseño a lo largo del siglo XX.



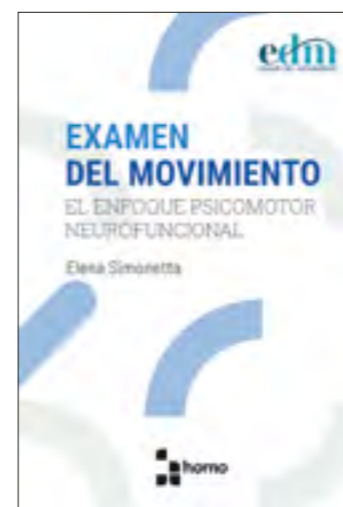
¿Deuda o recursos propios?: Decisiones de financiamiento empresarial (estudio de casos)

Compiladora: Ximena Moscoso Serrano

Año: 2024

Páginas: 170

Descripción: El libro analiza el impacto de la rentabilidad, la estructura del capital, los precios de las acciones y el flujo de efectivo en la predicción de dificultades financieras en empresas manufactureras ecuatorianas. Se destaca la relación entre el desamparo financiero y el incumplimiento de obligaciones a corto plazo.



Examen del movimiento: El enfoque psicomotor neurofuncional

Autora: Elena Simonetta

Año: 2024

Páginas: 290

Descripción: Este libro ofrece una herramienta precisa de evaluación e intervención del aspecto psicomotor neurofuncional de los trastornos específicos del aprendizaje. Un texto de gran utilidad para quienes se ocupan de temas como la educación y la rehabilitación (médicos, psicólogos, educadores, terapeutas, etcétera).





MARZO 07

- Presentación del libro:
98 microcuentos muy (muy interesantes),
de Joaquín Moreno Aguilar
Lugar: Biblioteca Hernán Malo
Organiza: Casa Editora

MARZO 21

- Presentación del libro:
Del paisaje interior al paisaje exterior,
de María Gabriela Moyano Vásquez
Lugar: Biblioteca Hernán Malo
Organiza: Casa Editora

MARZO 12

- Presentación del libro:
Principios del Derecho Tributario,
de Boris Barrera Crespo, Gabriela Duque
Espinoza, Karla González Soto y
María Gabriela Chica Contreras
Lugar: Biblioteca Hernán Malo
Organiza: Casa Editora

MARZO 26

- Presentación del libro:
El corazón de una cirujana,
de Doris Sarmiento Altamirano
Lugar: Biblioteca Hernán Malo
Organiza: Casa Editora

MARZO 14

- Presentación del libro:
Mitología azuayo-cañari,
de Oswaldo Encalada Vásquez
Lugar: Biblioteca Hernán Malo
Organiza: Casa Editora

MARZO 27, 28

- Simposio de Estadística:
Más allá de los números
Organiza: Centro de Estadística



Esta edición de COLOQUIO
se imprimió en el mes de marzo de 2024,
en los talleres del PrintLab de la Universidad del Azuay,
con un tiraje de 200 ejemplares.
Para su diagramación se utilizaron tipografías
de la familia Barlow.





**UNIVERSIDAD
DEL AZUAY**

Casa 
Editora

Universidad del Azuay
Av. 24 de Mayo 7-77 y Hernán Malo
ISSN: 13902865
Apartado Postal: 10107981
Correo: coloquio@uazuay.edu.ec
www.uazuay.edu.ec
Cuenca - Ecuador.

