

OCT 2014 No. 1



Líneas de Expresión

ISSN 1390-888X



USFQ

WWW.USFQ.EDU.EC

REVISTA DEL COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES COCISOH



Líneas de Expresión
Revista de Difusión Artística
ISSN: 1390-888x
Publicación semestral de la Universidad San Francisco de Quito
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica, Quito-Ecuador
Tel: +593 2 297 1700, ext. 1452. Fax: +593 2 289 0070
E-mail: lineasdeexpresion@usfq.edu.ec
Web: <http://lineasdeexpresion.usfq.edu.ec>

La revista académica Líneas de Expresión es un espacio de crítica literaria y artística que presenta una perspectiva original, académica y atractiva que aporta a la mejor comprensión de la temática sociocultural. Los colaboradores de la revista son ciudadanos ilustrados en los temas editoriales propuestos y tienen total libertad para exponer sus impresiones en relación a libros, cine, arte plástico, fotografía, y artes escénicas.

Lista de Revisores

Líneas de Expresión agradece a las siguientes personas que actuaron como revisores académicos (lista en orden alfabético)

Adolfo León Caicedo, PhD

Universidad de Los Andes, Bogotá-Colombia

Alexandra Astudillo, Dr

Universidad San Francisco de Quito, Quito-Ecuador

Alicia Torres, PhD (c)

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO, Quito-Ecuador

Álvaro Alemán, PhD

Universidad San Francisco de Quito, Quito-Ecuador

Carmen Fernández Salvador, PhD

Universidad San Francisco de Quito, Quito-Ecuador

Encarnación Aracil, PhD

Universidad Complutense de Madrid, Madrid-España.

Francia Elena Goenaga, PhD

Universidad de Los Andes, Bogotá-Colombia

Gustavo Fierro, PhD

Universidad San Francisco de Quito, Quito-Ecuador

José Julio Cisneros, PhD

Universidad San Francisco de Quito, Quito-Ecuador

Omar Rincón, MA

Universidad de Los Andes, Bogotá-Colombia

Patricia Castañeda, MA

Universidad San Francisco de Quito, Quito-Ecuador

Ricardo Camacho MA

Universidad de Los Andes, Bogotá-Colombia

Valeria Coronel, PhD

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO, Quito-Ecuador

**Editor
GENERAL**

Víctor Cabezas
Universidad San Francisco de Quito

**Consejo
EDITORIAL**

Miguel Molina Díaz
Universidad San Francisco de Quito
María Gracia Naranjo
Universidad San Francisco de Quito
Carlos Eduardo Castro
Universidad San Francisco de Quito

**Editores
ASOCIADOS**

Carmen Fernández Salvador, PhD
Universidad San Francisco de Quito
José Julio Cisneros, PhD
Universidad San Francisco de Quito
Diego F. Cisneros-Heredia, PhD (c)
Universidad San Francisco de Quito
María del Pilar Cobo, MA
Universidad San Francisco de Quito

**Editor de producción
WEBMASTER**

Gabriela Vaca – Universidad San Francisco de Quito

**Foto de
PORTADA**

Carlos Peñaherrera

AGRADECIMIENTOS

El Consejo Editorial de la Revista de Divulgación Artística Líneas de Expresión extiende un agradecimiento especial a:

Santiago Gangotena, PhD. Canciller de la Universidad San Francisco de Quito por haber hecho posible la consolidación de un nuevo proyecto editorial,

Carmen Fernández-Salvador, PhD. Decana del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad San Francisco de Quito por el apoyo incondicional,

Diego F. Cisneros-Heredia, PhD (c). Coordinador de Producción Académica del Decanato de Investigación y Coordinador de Difusión Virtual del Departamento de Relaciones Públicas de la Universidad San Francisco de Quito, por las horas invertidas.

Manifiesto

Sobre la *letra*

y su **oficio** en Líneas de **Expresión**

Miguel Molina, Carlos Eduardo Castro, Víctor Cabezas.*

Recibido/Received: 25/04/2014. **Aceptado/Accepted:** 01/05/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 05/06/2014. **Impreso/Printed:** 01/06/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Víctor Cabezas.

Una revista de literatura no puede limitarse a la compilación de estudios, tiene que plantear una visión sobre el lenguaje y la palabra;

Su único compromiso ético admisible es presentar al mundo como una posibilidad estética; Líneas de Expresión no puede verse a sí misma como una revista académica más; su misión es conspirar, ser irreverente, leer entre líneas, alcanzar la expresión por medio de la duda y el asombro; Rechazar abiertamente la constatación y consagración de lo mediático, es una revista que se presenta como una ruptura en la tradición de la crítica ecuatoriana;

Una revista de divulgación artística solo es viable y válida en la medida en que posibilite un cambio de paradigmas, una forma de resistencia civil frente a las condiciones sociales-antropológicas impuestas y auto-generadas;

Líneas de Expresión viabiliza el impulso creativo surgido a partir del re pensamiento constante, el arte surgido entre crisis, el deber de cuestionar y vivir en espacios incómodos, en padecimiento continuo, un espacio para reñir una comprensión de la problemática socio cultural vigente;

No tenemos miedos reverenciales. Buscamos ser parricidas para abrir la puerta a nuevas tendencias estéticas;

Creemos en el poder del lenguaje para descifrar e incidir en las relaciones sociales pero no lo limitamos a eso. El lenguaje es el vehículo para aproximarnos a la condición humana; una revista de hombres y mujeres libres, que sigue la tradición rebelde de Cervantes y el Quijote, es decir una revista que no cree en verdades absolutas sino en ideas, disenso y discusión permanente;

Así como Don Quijote negando la realidad, forzándose a ver gigantes donde solo corrían molinos, experimentado el paso de lector a escritor y viceversa;

Rondando el impulso malsano de Madame Bovary hacía las tinieblas del impúdico;

Hasta la Maga y su primorosa condición de ser esa zona unidimensional de preguntas y certezas, por su condición de haberse convertido en el asunto, solo el asunto;

El paso por las letras nos recuerdan la fragilidad de la realidad, esa potestad para conocernos en otras vidas, bifurcando la situación mediata, evocando a la vida como la antesala de un repertorio de posibilidades al que no asistimos pero perecemos, determinando el destino por el deseo;

Presentamos una revista que comprende y defiende el silencio como condición de la palabra, como último fin de la poesía y la narrativa, como límite al poder y como redención de la experiencia humana;

Un revista como una forma de soledad colectiva.

¹ *Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades*

**Autor principal/ Corresponding autor; e-mail linesdeexpresion@usfq.edu.ec*



Índice



Sección RESEÑA

I – II Manifiesto sobre la letra y su oficio en Líneas de Expresión

Miguel Molina, Carlos Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

Universidad San Francisco de Quito

III Al Gabo y su obra eterna

Carlos Eduardo Castro

Universidad San Francisco de Quito

A1–A4 El Teatro Cuántico

Alejandro Veiga Expositó

Universitat Autònoma de Barcelona

A5–A7 La angustia de mirar en un espejo

Mario Attie Picker

Universidad de California-San Diego

A8–A11 Philip K. Dick y sus universos que se derrumban en dos días

Felipe Oviedo

Universidad San Francisco de Quito

A12–A14 Divagaciones acerca de una línea imaginaria.

Javier Vásconez

Universidad de Navarra, Facultad

A 15–A19 Cortázar y Johnny, los buscadores

José Julio Cisneros M.

Universidad San Francisco de Quito

A20–A22 La frustración liberada: Humbert Humbert en Lolita

María Beatriz Haro Carrión

Universidad San Francisco de Quito

A23–A26 El Gran Inquisidor: entre la libertad y la sumisión

María Susana Bastidas Tamayo

Universidad San Francisco de Quito,

A27–A31 A treinta y cinco años de la publicación de Ciudad de invierno de Abdón Ubidia: una innecesaria nota introductoria

Carlos Arcos Cabrera

Quito, Ecuador

A32–A35 La masculinidad en La virgen de los sicarios

Miguel Molina Díaz

Universidad San Francisco de Quito

A36–A39 Cinco Novelas Ecuatorianas

Modesto Ponce Maldonado

Quito, Ecuador

A40–A42 Viajera de corazón de pájaro negro: Alejandra Pizarnik y la transformación de los versos

Andrea Armijos

Universidad San Francisco de Quito

A43–A45 Un acercamiento a Pirografías, de César E. Carrión

Kiara Guerra Ayala

Universidad San Francisco de Quito

A46–A48 Urgencia de la Poesía

Pedro Juan Gutiérrez

Editorial Anagrama



Sección ENSAYO

B1–B4 De reliquia cristiana a trofeo de guerra: desencuentros en la frontera amazónica

Carmen Fernández-Salvador

Universidad San Francisco de Quito

B5–B8 La importancia de la educación musical en la infancia

Diego A. Celi-Ramos

Universidad San Francisco de Quito

B9–B12 La creación artística y la conciencia traumática

Jorge Luis Gómez Rodríguez

Universidad San Francisco de Quito

B13–B18 Escribir con la luz: entre la verosimilitud y la falta de identidad

Víctor Cabezas

Universidad San Francisco de Quito

B19–B22 Sobre El último lector y el arte de leer

María Gracia Naranjo Ponce

Universidad San Francisco de Quito



Sección CRÓNICAS

C1–C6 “Thanks for keeping me alive”:

La existencia en la ausencia de estancia y en presencia del ser en el fenómeno Rodríguez

Itziar Letts Tafur

Universidad Complutense de Madrid, Estudiante de

C7–C10 Un Jardinero Extraterrestre

Mario Mendoza

Universidad Javeriana



Sección ENTREVISTA

D1–D5 Jorge Anhalzer: Una vista a ojo de pájaro

Eduardo Castro

Universidad San Francisco de Quito

D6–D10 Mario Vargas Llosa, el nobel que no cree en Dios pero sí en la cultura

Nathalie Iriarte V.

Redactora, Diario El Deber.



Sección PERFIL

E1 La creación el “abrazote” de Caetano Veloso

Farith Simon Campaña

Universidad San Francisco de Quito,

E2–E3 Entre sentir y pensar: La fotografía de Carlos Peñaherrera, el arte escondido en la luz y las sombras.

Victor Cabezas

Universidad San Francisco de Quito

E4–E5 Perfil

Al Gabo y su obra eterna

Carlos Eduardo Castro*

Recibido/Received: 25/04/2014. **Aceptado/Accepted:** 01/05/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 05/06/2014. **Impreso/Printed:** 01/06/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Víctor Cabezas.

Parecería que al interior de los días que hoy nos atraviesan, no queda mayor espacio para sucesos como nubes de mariposas amarillas, doncellas que ascienden al cielo con el agitar de una sábana, fórmulas de alquimia que multiplican el oro, u hombres venciendo al diablo mediante el sonar de un acordeón. Frente a la ausencia contemporánea de éste conglomerado de fantasías, que sin duda son el eje central sobre el que gira aquel prolífico *vallenato de 350 páginas* que es *Cien años de Soledad*, no queda sino preguntar en la actualidad ¿cuál podría ser el objeto de sumergirnos en la enrevesada epopéya de la familia Buendía y su siempre cambiante Macondo?

Para aquel lector que emprenda la aventura literaria de recorrer de cabo a rabo las siete generaciones que componen el árbol genealógico de los Buendía, no le resultará difícil hallar las similitudes que ligan su propia historia con la de esta singular dinastía. Más aún, y en caso de lectores más aguzados, no sería complejo el encontrar patrones comunes entre la historia de aquel revuelto Macondo, y la historia patria de cualquier país de nuestro continente. Efectivamente, *Cien Años de Soledad* no es más que una hoja de ruta y un registro histórico que delata los rasgos naturales de la historia de este pueblito al que llamamos Latinoamérica. En este sentido- y en el marco de esta realidad tan nuestra, donde lo irreal es lo cotidiano- la obra de García Márquez cumple la función de ser un espejo que nos invita a mirarnos a nosotros mismos. De forma particular, *Cien Años de Soledad* es un llamado a descubrir nuestra naturaleza mestiza; naturaleza que sin problema pone en el mismo saco a los santos sacramentos, la parranda, las barajas del Tarot, el orgullo de familia, la superstición, el rito, el juego, y la tradición.

En nuestro tiempo, tiempo que se ha caracterizado por intentos superpuestos de conseguir la construcción de una integración regional latinoamericana, cada una de las palabras de “*el Gabo*” llama al constante y sincero re/descubrimiento de nuestra propia identidad. Identidad que se alimenta de casi todas las posibles culturas, razas, y legados. Por tanto, y siendo ignorantemente simplistas y pragmáticos, podríamos atrevernos a afirmar que el objeto de volver sobre la obra de García Márquez no es otro sino el de empoderarnos de nuestro pasado y presente con el fin de develar nuestra propia identidad. Por tanto, debemos mantener una constante gratitud hacia aquel inmortal cataquero, compadre del legendario Rafael Escalona, por recordarnos cuanto de indio, de chapetón, de negro y de gringo corre por nuestras venas culturales e históricas. Cabe recalcar que, a fin de cuentas, este recordatorio no solo se remite a los confines de la naturaleza latinoamericana, sino que cuenta con el poder de extenderse y abarcar a la condición humana de manera universal.

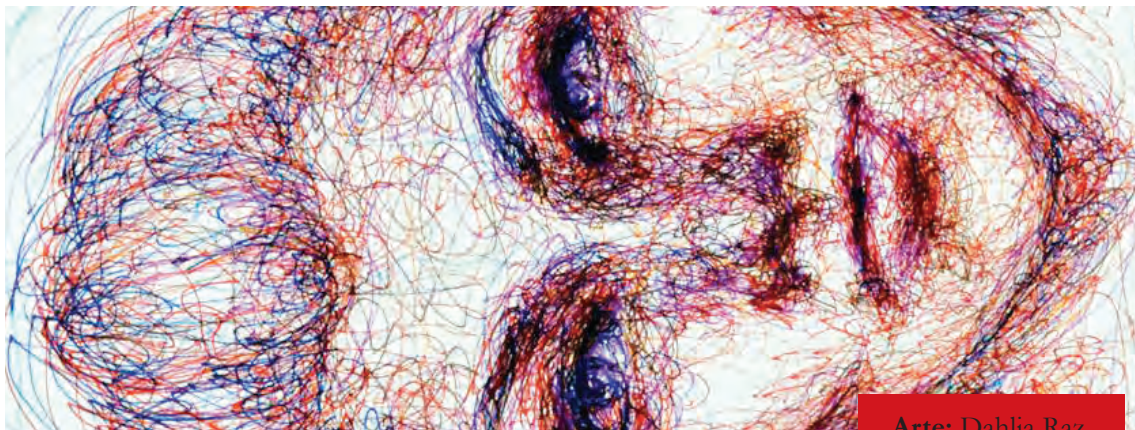
Es por esta razón, y por muchas más que se encuentran escondidas al interior de nuestra nostálgica alma mestiza, que *Líneas de Expresión* dedica su primera edición al siempre vigente Gabriel García Márquez.

¹ Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

*Autor principal/ Corresponding autor, e-mail ecarcasa@hotmail.com

El **TEATRO** Cuántico

Alejandro Veiga Expositó*



Arte: Dahlia Raz

Recibido/Received: 01/03/2014 Aceptado/Accepted: 01/04/2014

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas

RESUMEN

Nick Payne es un joven dramaturgo británico que comienza a ganar fama en los escenarios europeos. *Constellations* es, posiblemente, su obra más compleja, en ella se presentan diversos universos donde las posibilidades de una joven pareja se multiplican. El ensayo expone brevemente algunos de los elementos que la llevan a ser un reto textual de recepción, dirección y actuación; y cómo éstos le dan un valor en la actual estructura político-cultural.

Palabras claves: Nick Payne, *Constellations*, teatro contemporáneo, física cuántica, teatro británico del siglo XXI

ABSTRACT

Nick Payne is a young British playwright who has begun to attract attention on the European scene. *Constellations* is his most complex play, in which different universes show several chances for a young couple. This essay briefly presents some of the elements that make the play a demanding challenge for the audience, the director and the actors; and also how these elements give it a cultural value in today's socio-political context.

Keywords: Nick Payne, *Constellations*, contemporary theater, quantum physics, 21st century British theater.

**Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola, Barcelona, España.
 Autor principal/ Corresponding author, e-mail: veiga507@gmail.com.*

Nick Payne es un dramaturgo británico que debutó en el 2009 con su obra *If There Is I Haven't Found It Yet*, que tuvo gran éxito en el Bush Theatre de Londres y por la que recibió el George Devine Award. El año siguiente, presentó *Wanderlust* en el Royal Court Theater, y recibió muy buenas críticas. En 2012, también en el Royal Court Theater, estrenó *Constellations*, convirtiéndose en una de las principales voces del teatro contemporáneo europeo.

Enfrentarse a *Constellations* es complicado por su entramado estructural. Partiendo únicamente de dos personajes -Marianne y Roland-, se presentan sus vidas desde los múltiples universos donde dibujan su relación. Antes de comenzar a leer el texto, el lector se encuentra con la siguiente frase: “Cada línea entre diálogos indica un cambio de universo”. Es decir, cada raya trazada por Payne entre los diálogos señala que la acción pasa a suceder en un universo paralelo al anterior, por lo que ya el lector sabe que se enfrentará a una concepción del espacio diferente. Más interesante resulta cómo se deviene este proceso en el espectador teatral, cuya capacidad para construir la obra se pone en juego, pues, en la representación, los cambios de universo son un exigente ejercicio de creación de espacios en el vacío. Por ejemplo, la pieza comienza con el encuentro de ambos personajes en una fiesta, pero inmediatamente se desata una repetición del mismo diálogo con ciertas variaciones, hasta que en cierto punto observamos a Marianne pidiendo a Roland que se retire de su casa. Esto convierte la representación en un arduo ejercicio de actuación y dramaturgia para transmitir la multiplicidad de situaciones que están sucediendo en ese espacio y marcar cada cambio de universo.

Mediante este tipo de cambios bruscos, el espectador va asistiendo al desarrollo de una ‘típica’ relación amorosa con sus encuentros, desencuentros, borracheras, infidelidades y tragedias. Pero si la relación es típica, no lo es la forma en que es presentada. El uso de la

repetición en *Constellations* no consiste en que cada personaje repita sus líneas en el diálogo, como sucede en Ionesco, Beckett o Pinter para dar testimonio de la vacuidad del lenguaje y lo absurdo, sino en la repetición de situaciones con ligeros cambios para romper la visión temporal de la mecánica clásica.

A través de estas repeticiones, se intenta establecer las acciones desde el modelo de espacio-tiempo de Einstein. Aquí, varios hechos quedan atrapados simultáneamente en un suceso, y cada ‘cambio de universo’ representa un escenario donde las variables dependen entre sí, donde espacio y tiempo no son independientes. O sea, no se muestran estas vidas en forma lineal, en el espacio newtoniano que conocemos, donde se circunscribe un hecho ubicándolo en una latitud y longitud, y a una altura sobre el suelo y el tiempo que enmarcan cada momento. Entonces, cuando Marianne y Roland se encuentran tras su ruptura, en un universo paralelo ella se casará con alguien más, en otro universo será él, en otro ninguno, y así varias veces, pero esta escena es sólo un ápice de la variedad de posibilidades y repeticiones que se plantean.

Sin embargo, ¿desde dónde nace la lógica cuántica de esta historia? La respuesta viene desde las profesiones de cada uno de los protagonistas. Marianne trabaja en una universidad investigando sobre mecánica cuántica y Roland es apicultor. Ella dice algo borracha: “Una consecuencia de cada una estas teorías -casi totalmente por accidente- es la posibilidad de que formamos parte de un multiverso”. Es a través de este tipo de intervenciones que se va comprendiendo la fragmentación temporal y espacial de la pieza; pero, siendo más estrictos, la clave que impregna de un sentido cuántico al texto nace desde el enfrentamiento de las formas de entender el tiempo que tiene cada uno ante la situación trágica que viven: Marianne, en un universo, sufre de cáncer y decide acelerar su muerte.



Arte: Dahlia Raz

Podría plantearse que estamos frente a una obra cubista, donde no se narra desde una perspectiva lineal, cosmológica, sino desde una perspectiva temporal de la fenomenología, como la que propone Husserl. Es decir, que se muestran tres flujos temporales: el presente, el pasado, y las fantasías. El inconveniente de esta óptica es que Payne no está trabajando desde el tiempo de la recepción, de la percepción del presente. La diferencia se observa al comparar la obra con la visión temporal de las vanguardias. *Constellations* no busca mostrar el tiempo en sí mismo, sino mostrar las múltiples posibilidades que tiene el ser humano desde la interpretación de los universos múltiples: un segundo en la posibilidad del multiverso.

La composición subatómica del mundo hace infinita la cantidad de acontecimientos en el mismo momento. Activando esta simultaneidad, Payne construye, en distintos

planos, las múltiples vidas de esta pareja: en una se casan, en otra se separan, en otra están el cáncer y la muerte, etc. Los distintos universos dramáticos se comportan como ondas en la obra, reduciéndola a un palpito, a un suceso único que vemos desde la visión de Marianne cuando se refiere, ante el cuestionamiento de Roland para que siga viviendo, a que “Hay una flecha del pasado al presente [...] Pero esto es todo lo que podemos decir. El tiempo es asimétrico”. Se introduce entonces la complejidad temporal, llevándola al plano más humano, oponiendo el apego a lo vivencial de Roland frente a la percepción cuántica de la vida que tiene Marianne. A ella no le importa la muerte, entiende que ya ha vivido todo lo que puede.

Igualmente, Roland entiende la vida desde su profesión, para él: “Las abejas tienen un propósito claro e invariable en la vida. Sus

vidas suelen ser extremadamente cortas. Pero aunque parezca extraño, me da envidia. Si tan sólo nuestra existencia fuese tan simple. Si pudiésemos entender porqué estamos aquí y qué se espera de nosotros en esta vida”.

Este apicultor entiende la sociedad paralelamente a las abejas, como una comuna que trabaja por un fin claro y cuyo núcleo es vivir, no se permite pensar en qué más está sucediendo, sino en el ahora; mantiene una visión lineal del tiempo, aristotélica, por esto no puede comprender la decisión de Marianne. Roland está profundamente arraigado a su existencia material en la Tierra.

Enmarcando situaciones moleculares, como una discusión de pareja, una invitación a salir o la relación personal con la muerte, Payne se aleja del “distanciamiento” de Adorno y Brecht. Sus trabajos podrían corresponder a lo que Mayorga denomina “shock”, en ellos hay una gran presencia emotiva. Sin embargo, Payne propone establecer un espacio de diálogo textual, un proceso de codificación, pero desde las emociones y los actos casi cotidianos. No quiere decir esto que el dramaturgo tenga una poética frívola o aburguesada, sino que busca atacar los núcleos atómicos de la sociedad.

Pone en cuestionamiento las creencias más elementales del receptor, hace jaque a las emociones más intrascendentes y a la capacidad que tienen para afectar al mundo, nos pregunta si lo que nos planteamos cada día es lo más adecuado para una sociedad cada vez más individualizada.

Este acercamiento al núcleo social para criticar el ensimismamiento lleva a Payne hacia la creación de textos con pocos personajes. A pesar de ello, que sus piezas sean de una mesurada carga escenográfica es un reflejo de su compromiso a corresponder la forma con su discurso. La austeridad se está convirtiendo en el *leitmotiv* de las representaciones del teatro europeo contemporáneo. Si bien esto no es una novedad, es un elemento sintomático de la actual crisis social que vive el mundo. Mientras se desarrollan políticas públicas de asedio al sector cultural, grandes cantidades de intereses se dirigen hacia las grandes macroproducciones. Resulta así, desde un teatro molecular, una crítica ecologista ante el papel político de la cultura y el derroche capitalista.

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Carles Batlle, por introducirme amablemente a la obra de Nick Payne. |s|

REFERENCIAS

1. Payne, Nick. Constellations [Kindle Edition]. London: Faber&Faber, 2012.

2. Rusell, Bertrand, ABC de la relatividad. Barcelona: Ariel, 1978.

La angustia de mirar un espejo

Mario Attie Picker*



Foto: Emilia Zamora

Recibido/Received: 20/03/2014. Aceptado/Accepted: 13/04/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas

RESUMEN

El autor realiza una aproximación a la película *Sangre*, dirigida por el Mexicano Amat Escalante. Se analizan los personajes, escenarios y trasfondos del film y se estudia su importancia en relación con la condición humana y la realidad social reflejada en los momentos de la película.

Palabras claves: *Sangre*, cine, realidad social, modernidad, hombre.

ABSTRACT

The author makes an approach to the movie *Sangre*, directed by the Mexican Amat Escalante. The characters, scenarios and content of the movie are analyzed and commented in relation to the human condition and the Mexican social reality in modernity.

Keywords: *Sangre*, cinema, social reality, modernity, human being.

*Universidad de California-San Diego, Facultad de Filosofía, San Diego, California
 Autor principal/ Corresponding author, e-mail: marioattie_111@hotmail.com

El cine es el hogar de lo extraordinario, el lugar donde presenciamos lo imposible. La vida diaria se diluye en la pantalla mientras nuestros ojos se deleitan con ráfagas de sueños y hazañas espectaculares. Sin embargo, ¿qué sucede cuando en la película nada sucede? Es decir, ¿qué persiste cuando lo extraordinario es arrancado de la pantalla? La respuesta es simple: nosotros mismos.

Sangre, dirigida por el mexicano Amat Escalante, es una película que invierte los valores convencionales del cine, colocando la rutina como su principal motivo. Al abordar la amargura de lo cotidiano en obsesivo detalle, *Sangre* nos obliga a desviar los ojos de la pantalla para voltearlos hacia nosotros mismos. Y así, al observar la vida rutinaria de Diego Alberto Ríos, lo que en realidad estamos viendo es nuestro propio reflejo. Tal introspección no resulta fácil de observar. Mientras la película avanza, nuestra intimidad es lentamente transgredida; nos encontramos tan solos frente a nuestros pensamientos que nos resulta imposible huir de ellos. La mayor virtud de *Sangre* se encuentra precisamente en forzar al espectador a soportar su propia presencia por noventa minutos.

Diego Alberto Ríos (Cirilo Recio Dávila) trabaja en un edificio Gubernamental. Su trabajo consiste en contar a las personas que entran al edificio. Cada día se posiciona junto a la puerta y pacientemente aprieta el botón de su contador. Así transcurren largas jornadas de trabajo, donde Diego no hace más que observar y pensar. La rutina se extiende hasta su casa, donde cada noche lo espera su esposa, a quien nunca besa durante el sexo y rara vez dirige la palabra. Ante la pregunta constante “¿Por qué tan callado, en qué piensas?”, siempre la misma respuesta: “En nada”. Diego solo conversa consigo mismo, y la presencia de su esposa no hace más que subrayar su absoluta soledad. La enajenación social lo abandona fatalmente a su propia presencia; una cárcel donde él mismo es el guardia y el prisionero.

En *Sangre*, como en sus posteriores películas, Escalante aborda la realidad social mexicana

mediante la psique de sus habitantes. Las películas de Escalante son lo que se conoce en inglés como *character study*, donde la vida interna del personaje principal es el centro y corazón de la obra. Es en el semblante solitario de Diego donde Escalante elabora su crítica social. La pobreza de un México decaído es mejor entendida en el impacto psicológico que ejerce en el individuo. Escalante va de lo social a lo personal, y así vemos cómo individuo y sociedad interactúan circularmente. La pobreza se ve en las calles y en los campos, pero también se observa en las emociones y expresiones de cada persona. Los personajes de Escalante cargan en su interior las problemáticas sociales del México contemporáneo.

Sangre es un estudio sobre el hombre moderno, el hombre que nada le asombra porque nada le sucede. El hombre que lucha por vencer la cotidianidad pero siempre fracasa porque es parte de ella. Diego Alberto Ríos no es más que una secuencia de sucesos que se repiten *ad infinitum*; la repetición es abrumadora, angustiada, insoportable. La rutina se torna en una maldición, una losa tanto más pesada como absurda. La Nada es demasiado para Diego.

Escalante presenta sus ideas en la estructura estética de la obra. La escasez de diálogo y total ausencia de música nos sumergen en un silencio absoluto que funciona como el principal motor de la película. Es en el silencio donde todo sucede, los personajes respiran, viven y mueren silenciosos. La cámara se mantiene neutral en todo momento, las escenas son largas, con pocos cortes y nulo movimiento.

El estilo austero e intimista de *Sangre* rima y coexiste con la propuesta temática de la película. La Nada se escucha, se observa, se siente. La Nada es Diego y la vida que lo rodea. La Nada somos nosotros y nuestra incapacidad para soportarnos.

Sangre ahonda el vacío al que hemos sido reducidos. Sin embargo, al final del camino, ese vacío es lo único que podemos llamar nuestro. Lograr entenderlo es el primer paso para poder soportarlo.

La última escena de *Sangre* narra la visita de Diego al corazón de su existencia.

El reconocimiento de su condición es una sentencia de nuestra realidad. Podemos aspirar a entender nuestra Nada pero nunca a transformarla. La escena transcurre lentamente sin mayores acontecimientos.

Diego se encuentra en un basurero municipal, donde busca a su hija. Montañas de basura se apilan infinitamente, bloqueando todo nuestro panorama. El olor no parece molestarle, la basura le resulta cercana. Diego camina y camina, siempre tranquilo, siempre igual. La basura no sorprende, la basura no asombra. Diego sigue caminando hasta que se encuentra con un riachuelo.

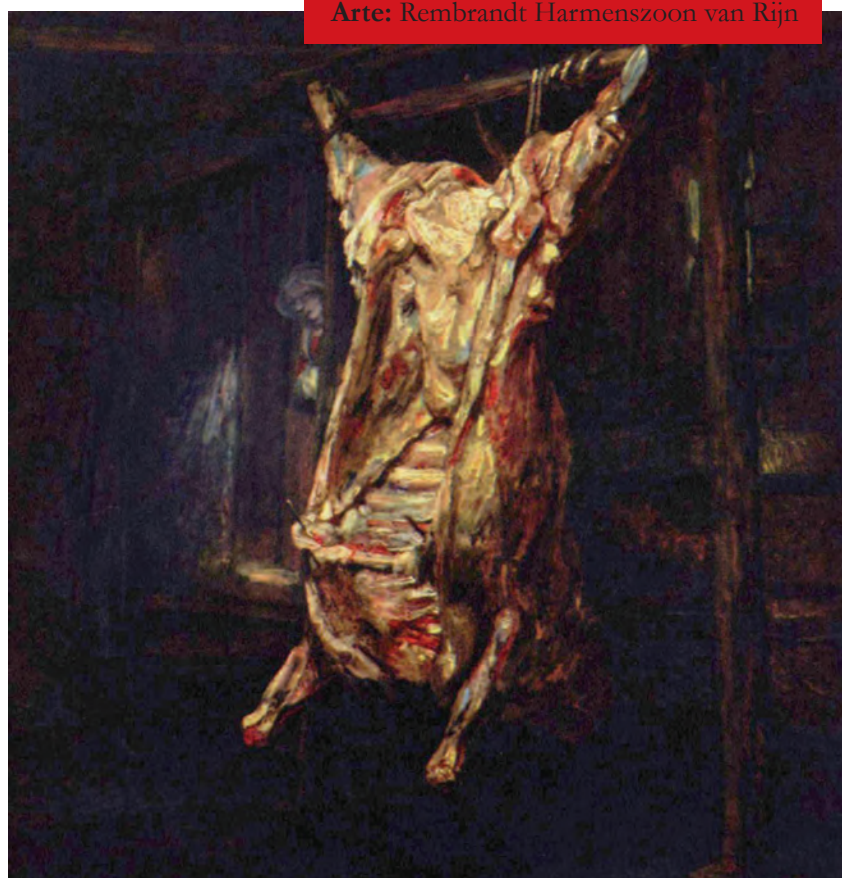
De pronto, la basura ha desaparecido. Estamos ante una imagen onírica, donde el verde de la vegetación lo cubre todo. La imagen

nos transporta a un lugar primitivo, tal vez demasiado primitivo. Diego levanta la cabeza: al otro lado del río, un fruto cae del árbol más brillante del paisaje. El fruto y el árbol evocan un estado anterior; una condición a la que ya no pertenecemos. Diego recoge el fruto y regresa al basurero.

Diego es fruta y basura. Diego es Diego y nada más.

Vemos el árbol por última vez, el árbol de Diego y de todos nosotros. Comprendemos que cielo e infierno son el mismo lugar. Ese lugar que no es otro que nosotros mismos. |\$|

Arte: Rembrandt Harmenszoon van Rijn





Arte: Dahlia Raz

PHILIP K. DICK

y sus universos que se
derrumban en dos días

Felipe Oviedo*



Arte: Dahlia Raz

Recibido/Received: 05/03/2014. Aceptado/Accepted: 19/03/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas

RESUMEN

La obra del escritor estadounidense Philip K. Dick es un punto importante de la ciencia ficción, sin embargo, ha alcanzado reconocimiento universal más allá de los límites del género. Philip K. Dick definió las dos preguntas sobre las que se fundamenta su obra: ¿qué es la realidad? y ¿qué constituye al auténtico ser humano? Estas cuestiones, sumadas a la percepción de la entropía, se encuentran en muchos de sus libros. El valor de la obra de Dick, según Brudillars, está en su capacidad para construir “simulacros de simulación que permiten al lector cuestionar su visión de la realidad”. Dick, como Burroughs y Salinger, se ha consolidado como un referente de la literatura de resistencia.

Palabras claves: realidad, simulacro, simulación, ciencia ficción, androide.

ABSTRACT

The literary work of the American writer Philip K. Dick constitutes an important plug on science fiction; nevertheless he has achieved high recognition beyond this genre. Phillip K. Dick defined the two essential questions that define his labor: What is reality? And, What constitutes and authentic human being? These inquiries, alongside with the perception of entropy, are present in most of his books. The value of Phillip Dick's literary work, according to Baudrillard, is his capacity to build “drills of simulations that allows the reader to question its vision of reality”. Mr. Dick, just like Burroughs and Salinger, is consolidated as a notable author of the resistance literature.

Key Words: Reality, drill, science fiction, android

* *Universidad San Francisco de Quito, Estudiante Colegio de Ciencias e Ingenierías, Politécnico, Quito, Ecuador*
Autor principal/ Corresponding author, email: juan.oviedo@estud.usfq.edu.ec

Comenzaré diciendo que todo género literario es un hogar. El despliegue reiterado de ciertos recursos da origen, en beneficio tanto del lector como del autor, a un lenguaje inteligible, a un espacio de confort, a la anulación aparente del ruido del mundo. En consecuencia, el género es un velo: por un lado, funciona como refugio de mediocres y charlatanes amparados bajo la efectividad comprobada de fórmulas y premisas; por otro, esconde a los genios. A lo largo de la historia de la literatura, obras brillantes, e incluso canónicas, se han constituido desde géneros de consumo masivo. Basta con pensar en Cervantes y la novela de caballería, Cormac McCarthy y el *western*, o Raymond Chandler y la novela negra. La obra del escritor estadounidense Philip K. Dick (1928-1982) es su equivalente en el territorio de la ciencia ficción.

Philip K. Dick murió a la edad de 52 años, víctima de un ataque cardíaco y de años de penurias económicas, poco antes de alcanzar fama con el estreno de la aclamada *Blade Runner*, película dirigida por Ridley Scott de su novela *Do Androids Dream in Electric Sheep?* Dick deja atrás casi cuarenta libros, escritos a una velocidad vertiginosa y publicados en precarias editoriales, y un reducido grupo de fieles seguidores del ‘gueto’ de la ciencia ficción. Poco tiempo después, el influyente crítico literario Fredric Jameson lo define como “el Shakespeare de la ciencia ficción”¹; uno de los escritores esenciales del género, el polaco Stanislaw Lem, lo llama “un visionario entre charlatanes”²; Baudrillard y otros intelectuales franceses lo consideran, sin reservas, uno de los escritores más importantes del siglo XX. Su influencia y prestigio no cesan de crecer.

Dick vivió la mayor parte de su intensa vida en California. Nació en una familia modesta. Creció durante el auge del fascismo y la Segunda Guerra Mundial en los años cuarenta; empezó a escribir durante el clímax paranoico de la Guerra Fría en los cincuenta; formó parte de la contracultura de los sesenta, y vivió la lenta disolución del movimiento

durante los setenta. Al principio, intentó ser un escritor realista. Escribió ocho novelas que, de algún modo, prefiguran el realismo sucio y fueron rechazadas insistentemente por las editoriales. Publicó su primer cuento de ciencia ficción en 1951. Se volvió adicto a las anfetaminas y sufrió recurrentes ataques paranoicos y esquizofrénicos, en los imaginaba ser perseguido por neonazis y la KGB. Ganó los premios más prestigiosos de ciencia ficción. Tuvo cinco matrimonios. Se rodeó de Panteras Negras, traficantes de droga, músicos de rock y *groupies*. Fue investigado por el FBI. Afirmó, a principios de los años setenta, haber recibido un mensaje de Dios o de extraterrestres. Indicó: la historia se ha detenido en el año 50 d.C. y continuamos viviendo en el Imperio Romano. Richard Nixon es, en realidad, el emperador romano y el caso Watergate es solo la punta del *iceberg* de una conspiración global. La revelación también le permitió diagnosticar una enfermedad rara que padecía su hijo y salvarle la vida. El resto de la vida de Dick, no exenta de fervor religioso, está dedicado a abordar con lucidez este momento³. Como el caso de London y Hemingway, resulta difícil separar la obra de Dick de su copiosa biografía.

En una convención en 1978, Dick leyó un discurso titulado *How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later*. Allí explicó algunos rasgos esenciales de su literatura. Afirmó:

The two basic topics which fascinate me are «What is reality?» and «What constitutes the authentic human being? (...) So I ask, in my writing, What is real? (...) It is my job to create universes, as the basis of one novel after another. And I have to build them in such a way that they do not fall apart two days later. Or at least that is what my editors hope. However, I will reveal a secret to you: I like to build universes which do fall apart. I like to see them come unglued, and I like to see how the characters

*in the novels cope with this problem. I
have a secret love of chaos.*

Similar a ciertas creaciones de Borges, la obra de Dick tiene el ambicioso objetivo de mermar los cimientos de lo 'real'. La ciencia ficción clásica ensaya, en palabras de Baudrillard, "simulacros productivos"⁴, proyecciones de los medios de manipulación de la materia y la energía, la extrapolación de lo irreal a partir de lo real. No es raro que las obras de autores como Clarke y Asimov abunden en prodigios técnicos: naves espaciales de gran velocidad, imperios interestelares, autómatas con capacidades superhumanas. Este tipo de ciencia ficción es posible bajo la premisa del progreso, es decir, la existencia de una frontera definida y en expansión entre lo imaginario y lo real. La saturación de información del mundo contemporáneo, la mimesis del modelo con la naturaleza, diluye esta frontera. La ciencia ficción que escribe Dick se constituye mediante "simulacros de simulación"⁵ Poco interesa ya el funcionamiento del prodigio técnico representado, no sin ironía, como defectuoso o hermético; la ficción se basa en la suplantación del espacio, el tiempo y la conciencia misma por una construcción artificial.

Esta suplantación se encuentra en casi todos los libros de Dick y está vinculada íntimamente al poder. En una de sus primeras novelas, *Time Out Joint*, el protagonista descubre que el plácido mundo en el que cree vivir en 1959 es un simulacro, una ilusión meticulosa creada en 1997 por una potencia militar para aprovecharse de sus capacidades de premonición. En *The Man in the High Castle*, Dick imagina una ucronía en la cual los aliados pierden la Segunda Guerra Mundial, y Estados Unidos se encuentra dividido entre invasores alemanes y japoneses. Un misterioso libro revela que la realidad completa es ficticia, los aliados ganaron la guerra. En *Ubik*, su novela más lograda, el producto homónimo, una versión comercial de ciertos atributos de Dios, consigue estabilizar un mundo que constantemente sufre alteraciones en el tiempo. Ante la pregunta complementaria,

¿qué es humano?, Dick propone la figura del androide como instrumento dialéctico. En muchos de sus relatos cortos, como *The Second Variety* o *The Electric Ant*, el carácter humano o artificial del personaje es, a menudo, indiscernible, no solo para el lector, sino para el propio personaje. En todos los casos, Dick, valiéndose de ficciones impuestas por corporaciones o estados policiales, de drogas alucinógenas, de psicóticos y androides o de inconsistencias ontológicas, consigue desgarrar las presunciones del lector acerca de la realidad. Este logro no es poco.

Dick *no escribe bien*, en el sentido modernista de la frase. Sus textos son precipitados, sencillos y, a menudo, caóticos. Los biógrafos atribuyen estas características a los efectos de las anfetaminas y a la incesante necesidad de producir historias para poder comer; algunos críticos, menos severos, han notado en su estilo cierta coherencia con respecto a sus temas. Un rasgo esencial de la obra del escritor tiene que ver con la entropía. En *Martian Time-Slip*, por ejemplo, un niño autista que habita el tiempo de manera no secuencial se ve condenado a sufrir en cada instante la agonía de los últimos días de su vida. La entropía, la degeneración de todas las cosas y la angustia ante esta degeneración permean la obra del escritor. Pienso que ese estilo caótico y desganado, en cierto sentido, es apropiado.

¿Qué nos deja, después de todo, Philip K. Dick? En los últimos años de su vida, la obra se confunde con el hombre. La supuesta revelación ocurrió en 1974, cuando el escritor sostiene que estuvo en contacto con una entidad extraterrestre o divina que denominó VALIS (Vast Active Living Intelligence System). Dick, como sus personajes, vio a la realidad desplomarse ante sus ojos. Dedicó los siguientes años a la escritura de la *Exegesis*, un colosal diario que pretende racionalizar la experiencia mística mediante argumentos filosóficos y teológicos. Las novelas de este periodo son diferentes a todo lo escrito anteriormente. La más importante de ellas,

VALIS, relata su experiencia de modo casi documental, así, tiembla ante la cercanía de la locura e intercala fragmentos de la *Exegesis*. Hay rasgos de ciencia ficción en la novela, pero francamente el documento testimonial supera a la ficción. Hasta el final de su vida, Dick no cesó de cuestionarse. Este hecho, quiero creer, consolida su legado. Dejó tras él una obra que abunda en preguntas incómodas acerca de la naturaleza de la realidad, testimonios paranoicos de primera mano del engaño que nos rodea, críticas cáusticas al poder, registros de la entropía; todo ello, logrado con una habilidad técnica extraordinaria.

Dick prefiguró con aterradora lucidez las ficciones del mundo en que vivimos y sus relaciones con el poder. Bolaño, no en vano, lo llamó “un Kafka pasado por el ácido lisérgico y la rabia”.⁶ La literatura norteamericana posee ciertas figuras que representan la resistencia: está Salinger, está Burroughs y está, merecidamente, Dick. Me quedo con este Dick de la resistencia, aquel que leen los jóvenes *freaks*, antes que su versión edulcorada que ha inspirado una docena de películas. Desde la ciencia ficción, Philip K. Dick construye sus universos y los hace derrumbarse en dos días. Posee un único objetivo: que el lector mire el propio derrumbarse. |\$|

REFERENCIAS

1. Baudrillard, Jean. “Simulacra and Science Fiction”. Paris: *Science Fiction Studies* 18.3 1991.
2. Baudrillard, Jean. “Simulacra and Science Fiction”. Paris: *Science Fiction Studies* 18.3 1991.
3. Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005 (Pg. 6)
4. Carrère, Emmanuel. *I am alive and you are dead: a journey into the mind of Philip K. Dick*. Macmillan, 2004.
5. Jameson, Fredric. *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso, 2005, (Pg. 345)
6. Lem, Stanislaw, and Robert Abernathy. “Philip K. Dick: a visionary among the charlatans.” *Science Fiction Studies* (1975): 54-67. (Pg. 54)

Divagaciones

acerca de una línea imaginaria

Javier Vásconez*



Arte: María Gracia Naranjo

Recibido/Received: 10/03/2014. Aceptado/Accepted: 21/03/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

RESUMEN

El Ecuador se presenta como un espacio secreto e indefnido que apenas y consta al interior de las dimensiones de las letras y la ficción. Este espacio geográfico no figura como una finalidad dentro de la creación literaria, sino como un medio facilitador de otras . En respuesta a esta realidad, obras como el Viajero de Plaga y La Sombra del Apostador se muestran como la posibilidad de crear un puente entre el Ecuador imaginario que se ubica sobre la ilusión de la línea equinoccial y el resto del mundo.

Palabras claves: Ecuador, Javier Vásconez, Viajero de Praga, La Sombra del Apostador.

ABSTRACT

Ecuador is presented as a secret and undefined space that doesn't fit within the dimensions of letters and fiction. This geographical área do not represent a pure end within the literary creation, but as a mean. In response to this reality, literary works as El Viajero de Praga y La Sombra del Apostador are the possibility to create a bridge between the imaginary Ecuador, located over the illusion of the equatorial line, and the rest of the world.

Key words: Ecuador, Javier Vásconez, Viajero de Praga, La Sombra del Apostador.

**Universidad de Navarra, Facultad de Filosofía y Letras, Navarra, España.*

Autor principal/ Corresponding author, e-mail: arcosabrera@yahoo.es

A veces he llegado a pensar que Ecuador no es un país, sino una línea imaginaria cuyo nombre abstracto se lo debemos a los geodésicos españoles y franceses del siglo XVIII. Más aún, es a partir de la misión geodésica que el conjunto del territorio donde se realizaban las investigaciones será conocido bajo la denominación de «tierras del Ecuador».

Este sentimiento contradictorio y equívoco, con el que los ecuatorianos nos hemos habituado a vivir, curiosamente, posee su lado enigmático y luminoso, especialmente en el terreno de la literatura. ¿Cómo escribir sobre una línea imaginaria? Los geodésicos trazaron las coordenadas celestes, pero se olvidaron de los habitantes de las tierras del Ecuador.

Como narrador creo en el poder absoluto de la ficción. Y no intento volver la espalda a ninguna realidad, al contrario, creo en el afán legítimo de todo escritor de inventar y soñar vidas como la de ese viajero osado, el doctor Kronz (protagonista de *El viajero de Praga*), quien un buen día llegó a una ciudad y acabó atrapado en un hospital aquejado por la peste. Debo decir que mi tarea ha sido fascinante por haber inventado un país tan ambiguo y personal a partir de la literatura, un país donde cualquier cosa es posible.

Que haya o no un país llamado Ecuador no tiene ninguna importancia. De modo que voy a continuar suponiendo que Ecuador es una línea imaginaria, cuya literatura aún sigue siendo secreta, casi desconocida. Aunque no puedo menos que preguntarme si no estoy en mi perfecto derecho de dotarle a este país de un rostro. Por más de veinte años he escrito acerca de la misma ciudad, Quito, una ciudad azotada por la lluvia y a menudo vinculada en mis libros con Praga, Barcelona, Madrid, París y Nueva York.

A mi juicio las ciudades y los países sólo adquieren sentido y realidad cuando entran en el terreno de la ficción y un escritor hace un mapa de ellas. De aquí podemos deducir que ninguna ciudad existe fuera de la ficción.

De esta línea imaginaria han salido una serie de poetas y escritores, muchos de ellos desterrados en su propio país, los cuales trabajaron para reinventar y proseguir con su talento la ruta señalada por los geodésicos. Ahí están las figuras de Carrera Andrade, Escudero, Dávila Andrade y Carvajal. El ingeniero de minas y poeta Alfredo Gangotena tuvo el acierto de invitar a Henri Michaux a Ecuador, el cual sigue siendo uno de los viajes más enigmáticos realizado por dos poetas. Pero no nos engañemos. Nadie viaja a Ecuador en busca de un mito o de un país. Nadie va a Ecuador por el país mismo, sino siguiendo un delirio individual. Es el caso de William Burroughs, y del poeta Allen Ginsberg, los cuales estuvieron en Guayaquil y Esmeraldas en la década de los setenta, cuando viajaban tras la misteriosa “ayahuasca”, la droga del conocimiento. Así pues, podemos concluir provisoriamente con la idea de que esa línea tan equinoccial y sospechosa, aparece no sólo en la obra de Michaux, sino de forma notable, a puntapiés, en la obra de Pablo Palacio. Hay otros escritores (Jorge Icaza, José de la Cuadra, Pareja, Rojas, etc.) sobre los cuales debería hacer un registro de su paso por la línea imaginaria, pero no soy un historiador de la literatura. En este breve recorrido, quizás incompleto y arbitrario, me he limitado a nombrar a los que tienen conmigo algún aire de familia. Uno habla de los escritores a quienes uno venera o admira, no a los que leemos como parte de un manual oficial de literatura.

¿Dónde encajo pues en esta línea que señala los límites y las fronteras que hoy día es tan necesario abolir?

Si *El viajero de Praga* fue un abrazo desesperado, acaso un acto de amor y de exorcismo, también fue un puente tendido a la literatura universal— como debe ser, ya que la literatura siempre es un puente, un proceso, una reflexión íntima e individual— cuya composición me permitió moverme sin vacilar por varias ciudades y culturas a fin de atenuar la asfixia literaria que hemos padecido en Ecuador. Escribir *El viajero* fue una manera de entablar un diálogo, legítimo y sin complejos, con autores como Cervantes, Kafka, Camus y Onetti a quienes he rendido velada o abiertamente un homenaje de admiración. No voy a hacer una confesión, pero nunca he pretendido ocultar las fuentes originales de dónde procede tanto el doctor Kronz como ciertos episodios de la novela.

En más de una ocasión, me valí de un espejo a fin de reproducir y distorsionar con mi escritura algunas novelas que siempre he admirado, pues está claro que no escribo para reflejar la realidad, sino para abrir nuevas dimensiones de la misma. Antes había utilizado este recurso en algunos cuentos con el propósito de acercarme impunemente a los originales —no olvidemos: todo escritor es un espía. Detrás de esas apariencias, de esos reflejos, sospecho que empieza el laberinto de mi propia escritura. De ahí que en *El viajero de Praga* haya tantas alusiones a la novela europea, a la novela de espionaje, como también a ciertos aspectos poco iluminados, sin duda secretos, de la novela negra, la cual, sigo creyendo, es una cantera inagotable para cualquier escritor de la actualidad.

Con *La sombra del apostador*, en cambio, el estímulo creador fue otro. La novela nació con la imagen de una niña encerrada en una casa llena de perfumes. O quizá fue creciendo con el desenfrenado galope de un caballo en un hipódromo. Aparte de esto sólo conservaba unas cuantas huellas, unos rostros dispersos, y el latido del lenguaje anunciándome el camino a seguir. Arrebatado por el instinto, dejé correr libremente a las palabras, y bajo

este impulso creador escribí los tres primeros capítulos. Podía adivinar y sentir aquellas voces torrenciales, desarticuladas, las cuales habrían de configurar ciertas situaciones como los paseos de Lena por los miradores de la ciudad, o las visiones nocturnas del jockey Aníbal Ibarra.

De esta forma volví a inventar la ciudad, imaginé un hipódromo y un hospital. Ajeno a todo referente exterior el mundo había dejado de existir. Mantenía con firmeza las riendas de la única dirección posible, renunciar las convenciones del realismo. Para eso fue decisivo el reencuentro con J. Vásconez, quien ya había debutado como narrador en el cuento *Café Concert*, y luego ha vuelto a aparecer, más seguro de sí mismo, incluso más cuidadoso de su estrategia en *Un extraño en el puerto*.

Es evidente que en esta novela aposté por la incertidumbre. No deseaba que estuviera sujeta a ningún modelo establecido, aunque toda novela es en sí misma una realidad, una catedral edificada con palabras. En su definición más amplia —decía Henry James— no es sino una impresión personal y directa de la vida. Con absoluta modestia, sin pretender distorsionar las palabras del maestro, yo me atrevería a añadir que es sobre todo un ejercicio de libertad. Algunos piensan —y es un lugar común— que el arte de novelar consiste en contar bien una historia. Una novela es mucho más que una historia, una intriga o un argumento. Creo que es sobre todo una visión del mundo, un instrumento de indagación y conocimiento, y en un nivel más amplio, es un género esencialmente abierto.

Alguien dijo que no se debe juzgar un texto por lo que enuncia, sino por lo que tiene de inexplicable. En *La sombra del apostador* espero haber alcanzado, de algún modo, esa región donde convive con el mismo derecho lo más insondable y prosaico de una novela, donde a veces, sólo a veces, accedemos a la áspera y «fiel literatura.» |S|

Cortázar y Johnny, los buscadores

José Julio Cisneros M.*

Foto: Jimmy Heath



La tentativa de buscar un centro era y sigue siendo un problema personal mío...lo que busco es un hombre más rico, más abierto...
 Julio Cortázar

Recibido/Received: 11/04/2014. Aceptado/Accepted: 21/04/2014.
 Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.
 Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro.

RESUMEN

En el centenario del nacimiento de Julio Cortázar se examinan los elementos claves de su poética a través de un breve acercamiento a “El perseguidor”. En esta obra emblemática están presentes la aspiración de trascender el tiempo convencional; la búsqueda de “lo absoluto”; la relación entre el jazz y la poesía; la rebeldía ante lo establecido, a través de la producción musical y del comportamiento personal del jazzista Johnny Carter, personaje basado en la vida y las características particulares del célebre Charlie Parker.

Palabras claves: perseguidor, búsqueda, tiempo, jazz, músico, poeta, Octavio Paz.

ABSTRACT

At the hundredth anniversary of the birth of Julio Cortázar we examine key elements of his literary poética through brief reflections on “El perseguidor” (The pursuer). The musical production and the personal traits of jazzman Johnny Carter, a character based on the legendary Charlie Parker, reflect the aspiration to transcend conventional time, the search for lo absoluto, the defiance against the established norms, the relationship between jazz and poetry, all in pursuit of a meaningful existence.

Key Words: Prosecutor, search, time, jazz, poet, Octavio Paz

* Universidad San Francisco de Quito, Profesor a tiempo completo, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades, COCISOH, Quito, Ecuador
 Autor principal/ Corresponding author, e-mail: jcisneros@usfq.edu.ec

Al conmemorar el centenario del nacimiento de Julio Cortázar (1914-1984), este artículo se propone una breve reflexión sobre “El perseguidor”, cuento largo (o novela corta) publicado originalmente en *Las armas secretas* (1959).² Cortázar aclara que en sus cuentos anteriores la prioridad era el cuento mismo, la situación, el mecanismo mientras que en “El perseguidor” “...el cuento gira en torno al personaje y no el personaje en torno al cuento”, afirma que trató así de mirarse a sí mismo “y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, también a mi prójimo...descubrir a mis semejantes...” (Harss 270). Johnny Carter, el personaje principal, está basado en el famoso saxofonista Charlie “Bird” Parker (1920-1955), uno de los iniciadores del *bebop*, a quien está dedicado el cuento; se trata de un artista creador, idealista, sensible, ingenuo, desordenado, de comportamiento errático. Bruno, su biógrafo, es un crítico de jazz que constituye su contraparte, una persona ordenada, preocupada de las formas, del comportamiento convencional, del éxito económico, más que de mostrar la esencia de Johnny. La relación entre Johnny y Bruno es un tema esencial del cuento así como las reflexiones sobre la música en sí y sobre el vínculo entre el jazz y la poesía.

En las obras de Cortázar, en mayor o menor grado pero de manera reiterada, se transmite una actitud de rebeldía ante lo establecido, de exploración constante de intersticios, aperturas, que lo llevan a él como creador, a sus personajes y a sus lectores, al “otro lado” de las cosas, a espacios vivenciales, psicológicos, lingüísticos, que superan la rutina, la lógica establecida – según él, la Gran Costumbre -- convirtiéndolos en buscadores o “perseguidores” de opciones y alternativas que les permitan alcanzar lo que él llamaba “lo absoluto”, una autorrealización a plenitud. Sin embargo, consciente de la imposibilidad de lograr esa plenitud de manera permanente, para Cortázar los momentos de búsqueda e iluminación momentánea son los que dan mérito y sentido a la vida. Estas claves cortazarianas claramente se manifiestan en “El perseguidor”.

Para Cortázar, nuestra vida se basa en convencionalismos muchas veces irrelevantes, nos conformamos con las superficialidades que brotan a primera vista y poco hacemos por superarlas. Johnny, sin embargo, es un músico que no encuentra satisfacción en lo convencional y que intuitivamente está obsesionado por el tiempo y por la necesidad de trascenderlo, de llegar a un tiempo eterno que sea presente continuo. Desde su condición humana y dentro de la realidad cotidiana intenta conquistar lo absoluto mediante la superposición del tiempo. Quiere ser dueño de un tiempo en el que se fusionen pasado, presente y futuro, objetivo que cree alcanzarlo, o que realmente lo alcanza, a través de su música, de su saxo. Sus solos son verdaderas creaciones poéticas. El propio Cortázar anota en su artículo “Del cuento breve y sus alrededores” que,

*...la eficiencia y sentido del cuento dependen de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisible dentro de parámetros previstos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irremediable*³

Hay dos experiencias que elevan a Johnny y le dan acceso a la plenitud anhelada: sus viajes en el metro y su música. Mientras viaja en el metro de una estación a otra se pone a “ver pasar” diversos pasajes de su vida para luego darse cuenta de que en un minuto y medio ha vivido un cuarto de hora. La música y lo que experimenta mentalmente cuando viaja en el metro son los dos caminos que posee para ir en pos de su objetivo, de ese absoluto que daría sentido pleno a su existencia. Así lo expresa a Bruno:

...si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... te das cuenta lo que podría pasar en un minuto y medio...Entonces no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos

*de años, si encontráramos la manera
podríamos vivir mil veces más de lo
que estamos viviendo por culpa de los
relojes... (231)*

La búsqueda de Johnny hace que quienes le rodean perciban que en él hay algo más, no solamente extrañeza. Así, Bruno expresa "... envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado" (237). Octavio Paz, Nobel de Literatura de 1992, en *El arco y la lira* (1956)⁴, libro de reflexiones sobre la actividad poética, expresa una opinión que puede aplicarse y ayudar a comprender las sensaciones de Johnny: "...La otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello..." (266).

Uno de los momentos de mayor realización que experimenta Johnny se da en una sesión con Miles Davis, cuya excelsa improvisación en la trompeta impulsa a Johnny a alcanzar con su saxo niveles insospechados. Al relatarlo, dice: "...Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba...Me oía como desde un sitio lejanísimo pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo...por un rato no hubo más que siempre" (269). Esta sensación corrobora la interrelación entre el jazz y la creación poética, concepto que se clarifica a través de la explicación de Paz, quien afirma que "... en el poema, el ser y el deseo de ser se pactan por un instante, como el fruto y los labios. Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana, aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente, será presencia" (284).

El poeta, sin embargo, es a menudo para la sociedad un ser extraño, raro, hasta loco. Es tal vez por esta razón que aun quienes están más cerca de Johnny no pueden realmente comprenderlo. La biografía escrita por Bruno, a

pesar del éxito comercial no satisface al jazzman pues se ve retratado como en un espejo, y en un espejo se reflejan solo sus características físicas, no se capta su esencia, su búsqueda metafísica, "...Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter" (267), son palabras que reflejan la visión del mundo que tiene Johnny y también un aspecto de los planteamientos filosóficos de Cortázar. El mundo es algo más de lo que está a primera vista. La mirada nos da una realidad pero debemos "buscar la explosión, si así podemos llamarla, que de pronto, y basada en la realidad más obvia e inmediata, nos abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la mirada"⁵.

A pesar de captar destellos de la experiencia de Johnny, Bruno es incapaz de aprehenderla y transmitirla fielmente. Su visión de crítico es diferente y no corresponde a la visión y al poder creador del propio artista. Parecería que lo absoluto y el sentido de su búsqueda solo son comunicables a través de la misma producción artística. Además, la biografía se ha publicado con fines comerciales, dirigida a un público interesado en la música de Johnny mas no en sus problemas existenciales. Por esta razón, Bruno mantiene su relato en un nivel convencional y anecdótico sin ir más allá de los contornos externos de la personalidad de Johnny.

El momento culminante en la búsqueda de Johnny se da durante la grabación de "Amorous". Quienes están en el estudio opinan que el solo es sublime pero, al llegar a un aparente clímax, Johnny actúa de manera incomprensible para los demás y cesa de tocar, aún más, quiere destruir la grabación. Su inesperada reacción surge debido a que su talento musical es la fuerza que impulsa su búsqueda de lo absoluto pero al mismo tiempo es también su limitante. Comprendemos que mientras se deja llevar por su música cree alcanzar una suerte de plenitud pero se da cuenta de que esta sensación está restringida a la duración de su solo en el saxo.

Como antecedente, tiene una visión de campos con urnas llenas de cenizas de individuos que han fallecido. Johnny identifica la suya y supone que debe estar vacía, lo contrario indicaría el fracaso de su esperanza de capturar el tiempo. Al abrirla, sin embargo, ve que está llena de cenizas y comprende que su tiempo no es el infinito que ansía. Como reacción, y continuando su búsqueda, toca. Esta experiencia lo eleva pero al mismo tiempo le hace dar cuenta de que esta satisfacción no se puede perpetuar, que no puede apoderarse del tiempo, que la plenitud terminará al dejar de tocar y descender al nivel ordinario del mundo convencional. Por eso, decepcionado por la imposibilidad de trascender el tiempo de manera permanente, él mismo decide parar, en un acto incomprensible ante quienes le rodean (244-245).

Octavio Paz, nuevamente al comentar el proceso de creación poética expresa que "... antes de la creación el poeta, como tal, no existe. Ni después. Es poeta gracias al poema. El poeta es una creación del poema tanto como éste de aquél" (168). Johnny, de este modo, da el gran salto, cree capturar su objetivo, pero internaliza que esa experiencia no es permanente y sus limitaciones se convierten en frustración. Cortázar, a su vez, anota que "...la poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa angustia de posesión de la realidad, esa licanotropía ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás - si es poeta- con ser solamente un hombre. Por eso el poeta se siente crecer en su obra"⁶. Johnny crece pero no acepta el flujo y reflujo, no desea regresar, mejor dicho, no quiere parar en su crecimiento. Ansía un crecimiento constante y perpetuo que no puede obtener.

Después del fracaso que constituye la experiencia de "Amorous", otro evento afecta aún más el ánimo de Johnny, la muerte inesperada de Bee, una de sus hijas. Ella, producto de la realización amorosa de Johnny, resultado de su actividad

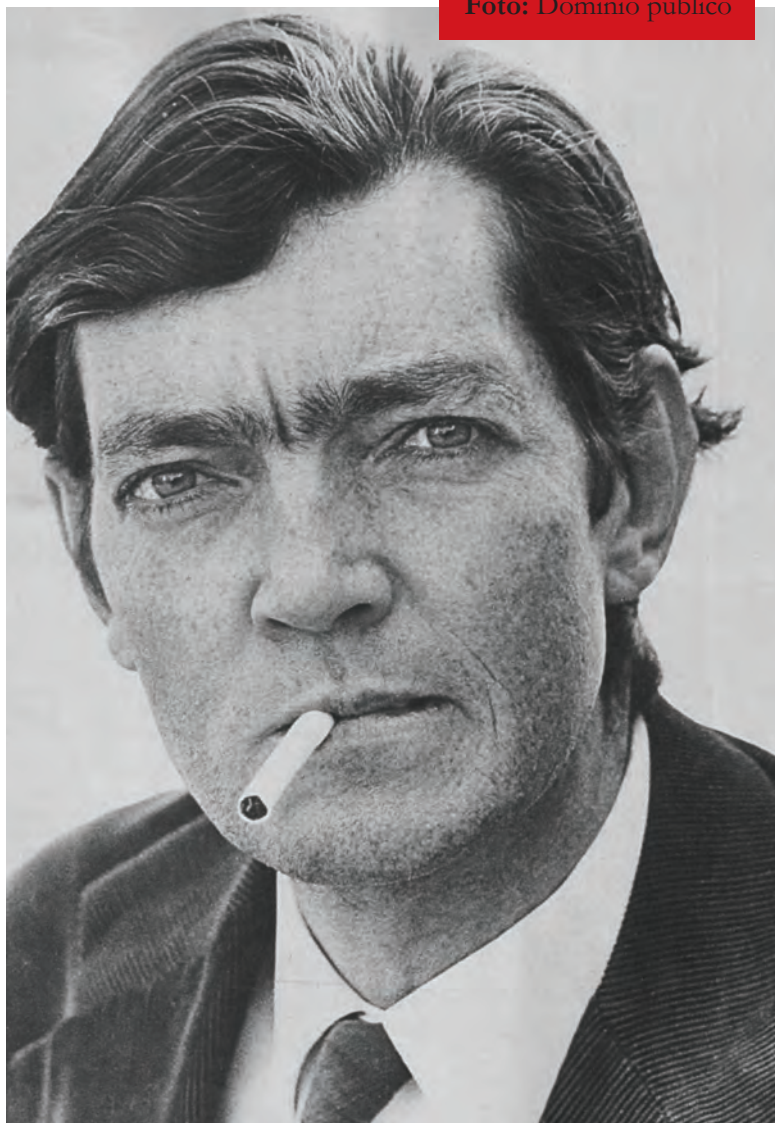
creadora, perpetuaría en cierto modo la existencia de Johnny, perpetuación que no ha logrado obtener mediante su música.

Con su muerte desaparece la esperanza que perduraba luego del desengaño de "Amorous". La búsqueda de Johnny prácticamente llega a su fin. De manera un tanto incidental, Bruno menciona que Johnny ha muerto en Nueva York pero que la biografía ha tenido una segunda edición (272). El ciclo se cierra, Johnny había salido de Nueva York para actuar en Europa, la mayor parte de la narración toma lugar en París, y finalmente retorna y muere en Nueva York.

Su búsqueda ha terminado, mas no la actividad que le dio vida. El verdadero perseguidor, la fuerza creadora que mueve a Johnny, es Julio Cortázar. Johnny, a su modo, fracasa. Pero Cortázar siguió adelante en su intento mediante su creación literaria. Ante la imposibilidad de alcanzar una plenitud permanente, el mérito radica no en la obtención final de la meta propuesta sino en la búsqueda de esos momentos de iluminación que le dan sentido a la existencia elevándola sobre el conformismo y la rutina. Como alguna vez lo sentía el propio Johnny, se debe vivir la vida como una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora (242). Una de las principales características del *corpus* literario de Cortázar es precisamente el afán de activar al lector, impulsándolo a una lectura atenta, alerta a la exploración y búsqueda de indicios y sutilezas en la narración. Narración que, a su vez, es paradigma de precisión y refinamiento, no en vano Cortázar expresaba:

Además de hablar de música, intento hacer música con el lenguaje a través del ritmo, de la construcción de la frase...no puede haber ni una palabra, ni una coma, ni una frase de más. La obra tiene que llegar fatalmente a su fin como llega a su fin una gran improvisación de jazz o una gran sinfonía de Mozart"⁷ |S|

Foto: Dominio público



REFERENCIAS

1 Luis Harss, *Los nuestros*. Buenos Aires: 1969, tercera edición, (pg. 268).

2 Para el presente trabajo se utiliza: Julio Cortázar, *Los relatos 3*. Madrid: Alianza, 1990, (pg. 220 - 274)

3 Julio Cortázar, "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último round*, México: Siglo XXI, (pg. 42)

4 Para el presente trabajo se utiliza: Octavio Paz, *El arco y la lira*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 1994.

5 Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento (1962-1963)", en *Obra crítica 2*, Madrid: Santillana, (pg. 373)

6 Julio Cortázar, "Para una poética (1954)", en *Obra crítica 2*, (pg. 285)

7 Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978, (pg. 111)

La **frustración** liberada: Humbert Humbert en Lolita

María Beatriz Haro Carrión*



Foto: Erik Valium

Recibido/Received: 05/03/2014 Aceptado/Accepted: 25/03/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, Eduardo Castro, María Gracia Naranjo, Víctor Cabezas.

RESUMEN

Lolita, de Vladimir Nabokov, representa un drama pasional capaz de alegorizar la historia del intelectual que tras años de silencio creativo, se entrega vehemente a la tarea de escribir. Nabokov evoca los mundos de la autocensura transgredida.

Palabras claves: Lolita, intelectual, pasión, frustración, locura

ABSTRACT

Lolita, written by Vladimir Nabokov, represents a passion drama capable of allegorizing the story of the intellectual who after years of creative silence, loses himself in the act of writing. Nabokov suggests the worlds of transgressed self-censorship.

Keywords: Lolita, intellectual, passion, frustration, madness

* *Universidad San Francisco de Quito, Estudiante del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades,
COCISOH, Quito, Ecuador.*

Autor principal/ Corresponding author, e-mail: mariabeatrizharo@gmail.com

“El hecho de que para mí los únicos objetos de estremecimiento amoroso fueran hermanas de Annabel, sus doncellas y damas de honor, se me aparecía como un pronóstico de demencia. En otras ocasiones me decía que todo era cuestión de actitud, que nada había de malo en sentirse así”¹, confiesa franco Humbert Humbert, el narrador y protagonista de *Lolita*, quien, inmerso en las seductoras páginas de la historia, entrega al lector su pericia cultural y sus atributos literarios en juegos de palabras, en alusiones sutiles y finísimas que embellecen y complejizan la lectura de la obra capital de Vladimir Nabokov. Pensemos siempre que Humbert Humbert, el cuarentón apasionado por la nínfula, es ante todo un intelectual: “Al principio proyecté graduarme en psiquiatría, como hacen muchos talentos *manqués*. Pero ni para esto servía. (...) Y viré hacia la literatura inglesa, donde tantos poetas frustrados acababan como profesores vestidos de tweed con la pipa en los labios”² A través de este polémico personaje, Nabokov evoca el mundo del intelectual de sillón, del compilador y del ensayista que se niega el placer de la invención a pesar de su latente deseo de creación; del hombre digno y culto que contempla al arte y a la historia sin nunca participar en ellas a pesar de su querer. Nabokov recrea la locura de aquel que tras haber contenido sus instintos más agudos (ya fueran el arte o las nínfulas), quiebra su juicio y se entrega por completo al deleite de sus pasiones.

Como buen intelectual, Humbert piensa en su vida como en una ficción literaria, imagina su narración a través de las frases y obras de sus autores predilectos, y define su amor por Lolita a partir de los romances legendarios que lo justifican: para él, si en la literatura y en el pasado se han escrito este tipo de historias, entonces él mismo no es sino otro amante, su Lolita es una musa reinventada y sus delirios una ubicua forma de amor: “Aquí está Virgilio, que pudo cantar a la nínfula con un tono único, pero quizá prefería otra cosa... Allí, dos de las hijas pre-núbiles del rey Akenatón y la reina Nefertiti (...) Más allá, algunas novias forzadas

a sentarse en el *fascinum*. (...) Después de todo, Dante se enamoró perdidamente de su Beatriz cuando tenía ella nueve años”³. Las creaciones literarias a las que Humbert alude hablan de su ansiedad por experimentar en carne propia (*bring the war home*) a estas narrativas clásicas en las que se siente personificado: si Dante, Petrarca o Poe vivieron estas pasiones, ¿por qué él debería privarse de ellas? Además, al igual que sus amados autores, Humbert reacciona con la escritura como herramienta catártica y de expiación ante su tragedia, y la usa como resolución. Recordemos los afanes literarios de Humbert -“opté por retirarme a mi antiguo cuarto, ahora «estudio» permanente, mascullando que después de todo tenía que escribir una obra especializada” (Nabokov 21)- que no se liberan ni asumen su potencial hasta después del quiebre de su conducta y su moral, solo tras el asesinato cometido es que Humbert se decide a escribir.

La *Lolita* de Nabokov es la imagen de la caída de la abstinencia, de lo que un crítico -según el ruso- llamó “la joven América pervirtiendo a la vieja Europa” (182). Lolita, como personaje, alegoriza la obra maestra que avizora el artista frustrado, autocensurado, es la contemplación de las posibilidades riquísimas que aparecen por azar en la vida del viejo pensador: así como Tatzio encanta con su juventud a Aschenbach en la Venecia de Mann, Lolita corrompe con su belleza a Humbert, pues le restringe lo maravillosa que podría llegar a ser su existencia, al tentarlo con el mundo de los placeres por consumarse, Lolita enloquece al narrador. La novedad y el exotismo de América golpean a sus conquistadores que, provenientes de un mundo cartografiado e inexorable, arriban a una selva que tienta y prueba a su civilidad hasta dominarla y superarla. Lolita es también la perdición del intelectual, pues, al asumir los riesgos con la emoción de quien por mucho tiempo ha esperado, resuelve sus ansias con el desenfreno de un animal liberto: en Lolita el exceso se muestra evidente, las frases largas, barrocas y acumulativas hablan de una mente atormentada que juega a intercalar nombres,

lugares y tiempos por la ansiedad de escritura. “Mi proyecto era una maravilla de arte primitivo”⁷⁴ dice Humbert, recordándonos que su acto era un volver a los instintos, olvidar la civilidad de su intelecto cultivado y enriquecido con la academia de principios del siglo XX; era, ante todo, un regreso a su juventud (a su Annabel en el caso de Humbert), a su ingenuidad creadora que no era mediada por el filtro de la razón, el deber y el intelecto, a ese momento del artista niño que no se preocupa por los receptores y críticos de su técnica.

Lolita, como texto narrado por un homicida, o como nínfula seductora y mordaz, se construye como la alegoría del espejo quebrado del intelectual que ha sacrificado hasta el límite sus pasiones, pero que ahora, después de la visión epifánica de su musa, decide entregarse al exceso de sus instintos, de sus principios que le dictan defenderse, confesarse y crear a través de la palabra. Del intelectual que enloquece en la palabra. |S|

REFERENCIAS

1. Nabokov, V. *Lolita*. (E. Tejedor, Trans.) Barcelona: Edición Grijalvo 1975. (Pag 10)
2. Albuja, M. *Del otro lado de las cosas y Ciudad de invierno: dos recorridos opuestos de la ciudad de Quito*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. 2002
3. Bolaño, R. . Derivas de la pesada. In B. Bolaño, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)* (Pg. 23 a 30). Barcelona: Anagrama. 2004
4. Gadamer, H. G. ¿Que debe saber el lector? In H. G. Gadamer, *Poema y diálogo* (pp. 100-106). Barcelona: Gedisa. 2004.
5. Jaramillo, M. D. . Abdón Ubidia: rastros y rostros de la ciudad. *Revista Iberoamericana* , LXVIII. 2002.
6. Mann, T. . *La muerte en Venecia*. Barcelona: Plaza y Janes S.A. 1982
7. Martínez, F. *Abdón Ubidia y porcelana invernal*. From Matavilela. Gente de letras: <http://www.matavilela.com/> 2013
8. Mudrovicic, M. E. . En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80. (U. o. California, Ed.) *Revista Iberoamericana* , LIX (Pg164-165), 445-468. 1993
9. Pareja Diezcanseco, A. . Prólogo. In A. Ubidia, *Bajo el mismo extraño cielo* (p. 5 a 12). Bogotá: Círculo de Lectores 1979.
10. Rama, Á. El boom en perspectiva. (UNAM, Ed.) *Signos Literarios* , 161 a 208. 2005
11. Rojas, Á. F. . *El Comercio*. Quito: Enero 1980
12. Ubidia, A. *Bajo el mismo extraño cielo*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1970

El **GRAN** Inquisidor: entre la libertad y la sumisión

María Susana Bastidas Tamayo*



Foto: Lilach Peled Charny

Recibido/Received: 20/03/2014. Aceptado/Accepted: 16/04/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

RESUMEN

Considerada una de las obras más influyentes del siglo XIX, *Los Hermanos Karamazov* enmarca la historia apasionada sobre la relación tortuosa de un padre y sus cuatro hijos, mientras describe con precisión el contexto político y social de la Rusia de 1880. Más allá de este aspecto, Dostoievski logra abordar un profundo análisis psicológico sobre el alma humana en el capítulo *El Gran Inquisidor*. Sumamente inquietado por la religión y sus connotaciones en el espíritu humano, el autor realiza una vasta deliberación con respecto a la necesidad que la sociedad ha desarrollado a lo largo del tiempo hacia deidad u autoridad alguna. De esta manera, se desarrolla con precisión la discusión filosófica sobre la falaz decisión entre la libertad y la sumisión.

Palabras claves: Paradoja, espiritual, autoridad, felicidad, naturaleza humana, Iglesia.

ABSTRACT

Considered as one of the most influential works of the nineteenth century, *The Brothers Karamazov*, tells a passionate story about the tortured relationship of a father and his four children, while accurately describes the political and social context of Russia in the 1880's. Beyond this aspect, Dostoievski manages to tackle a deep psychological analysis of the human soul in the chapter *The Grand Inquisitor*. Deeply troubled by religion and its connotations in the human spirit, the author makes an extensive discussion regarding the need that society has developed over time to deity or any other authority. Furthermore, *The Brothers Karamazov* develops precisely the philosophical discussion of the fundamental choice between freedom and submission.

Key words: Paradox, spiritual, authority, happiness, human nature, Church.

* *Universidad San Francisco de Quito, Estudiante Colegio de Jurisprudencia, Quito, Ecuador.
 Autor principal/ Corresponding author; email: masu_720@hotmail.com*

Fundamentado en la búsqueda de un argumento válido y coherente con respecto a la veneración de la autoridad, Dostoiewski analiza con detenimiento esta área filosófica en el quinto libro de *Los Hermanos Karamazov*, el cual llama la atención debido a sus grandes connotaciones espirituales. Sin duda alguna, *El Gran Inquisidor* constituye uno de los más polémicos pasajes dentro de la literatura moderna. De esta forma, el capítulo resulta la narración del poema de Iván Fiodorovitch, segundo en la línea de sucesión familiar, intelectual y escéptico, rebelde y con sed de conocimiento. El relato encierra un dilema sobre la fragilidad de la libertad y la decisión que la humanidad ha tomado a favor de relegar este fundamental aspecto a una deidad. Sin duda alguna, este poema resulta objeto de estudio y crítica debido a la profundidad de análisis que el mismo autor realiza en torno a esta área teleológica.

La acción sitúa al lector en la terrible Sevilla de la Inquisición, escenario en el cual “han transcurrido quince siglos desde que (Dios) prometió volver a su reinado” (Dostoievski 245). Bajo este contexto, la humanidad espera fervorosa e impacientemente la segunda llegada del Salvador, mientras se desarrollan las atrocidades ya conocidas de esta época oscura de la historia. No obstante, en su misericordia infinita, Jesús desciende nuevamente a la Tierra con el fin de mezclarse entre los hombres. Extrañamente, todo el pueblo lo reconoce y es acaparado inmediatamente por la multitud sedienta del bálsamo apaciguador de la religión.

La descripción de semejante personaje constituye un verdadero reto para el autor; sin embargo, Jesús ilumina los parajes de este texto e irradia amor, fuerza y sabiduría a una humanidad devastada por el horror. Al igual que en San Marcos (5, 41), el Salvador resucita a una niña muerta simplemente con el poder de sus palabras, demostrando de esta manera que es el verdadero Redentor. El pueblo se encuentra alborozado, ¡ha regresado su Salvador! A continuación, la historia toma su

rumbo verdadero el momento en el cual el Gran Inquisidor, hombre enjuto y anciano, toma a su cargo la situación que se ha desarrollado en la plaza. Detenido por la escolta del Santo Oficio, Jesús es conducido a una celda y encerrado con prontitud. El pasaje descrito previamente recalca la imperiosa necesidad que la humanidad ha desarrollado hacia alguna figura superior que represente paz, alivio y, sobre todo, esperanza.

El antagonista de este capítulo es un hombre ilustrado y con cierta denotación maligna. Sus palabras, frías y calculadas, imponen una respuesta urgente al Altísimo. De esta manera, la primera pregunta que realiza se centra en la problemática de la venida de Jesús y los trastornos que puede causar en una sociedad estructurada y bajo una organización determinada. Ahora bien, el protagonista es silenciado e imposibilitado de hablar, tema que no influye en el relato, puesto que justamente el Salvador viene para escuchar los reclamos del Gran Inquisidor. Se trata, sin duda alguna, de un proceso de logoterapia, en el cual el antagonista se verá inmerso en un cuasi monólogo, dentro del que sobresalen aspectos inhóspitos de la naturaleza humana.

El tema central reside en la libertad como un obsequio de amor que Dios otorga a la humanidad. De esta manera, la libertad de la fe encierra un concepto elevado de filosofía que busca encontrar una respuesta coherente a este dogma. Sin embargo, para el antagonista, la institución de la libertad no es más que una falacia. En realidad, no existe libertad alguna en seres que no desean correr el riesgo de tener que asumir la responsabilidad de su futuro o destino, llámesele de una u otra forma sin distinción alguna para este análisis. No obstante, ¿a quién representa exactamente el Gran Inquisidor?, ¿puede ser dirigido este análisis únicamente frente a la Iglesia?, ¿existe en realidad la institucionalización de la libertad? Respecto a esto, el Gran Inquisidor demuestra claramente su posición al admitir que “jamás se han creído los hombres tan libres como ahora, aun habiendo depositado humildemente

su libertad a nuestros pies” (Dostoievski 249). En este punto, el rasgo clave de la narración se enfoca en el gran logro por parte del antagonista al conseguir suprimir la libertad de los hombres y conseguir hacerlos felices al mismo tiempo. Por lo tanto, no deja de ser un mecanismo adicional de control ejercido por un determinado poder.

En realidad, el Gran Inquisidor avala este punto como un aspecto positivo para la Iglesia y la imposición de ideas a lo largo de los siglos. Afirma que el hombre rebelde ha demostrado durante todo el transcurso de la historia caer una y otra vez bajo el peso abrumante de cargar con la propia libertad y, de esta manera, no ha conseguido felicidad alguna. Por lo tanto, el peor obsequio que Dios pudo entregar al hombre fue su propia libertad.

Por otro lado, el Gran Inquisidor pregona sobre las más importantes fases de la historia de la humanidad, empleando la Sagrada Escritura con respecto a las tres tentaciones que Jesús supera en el desierto (Lucas 5, 1-13). De acuerdo con el antagonista, “en estas tres tentaciones están condensadas todas las contradicciones insolubles de la naturaleza humana” (Dostoievski 250). En realidad, el Gran Inquisidor emplea el sentido de las tentaciones como instrumentos para acumular poder por medio de la sumisión de un pueblo que obtiene seguridad gracias a varios factores proporcionados.

En primer lugar, al convertir las piedras en panes, la humanidad se convertirá en un rebaño dócil que tiene asegurado el alimento diario. Sin embargo, no es el único aspecto que analiza el antagonista. Bajo este enfoque, los humanos respetarán a la autoridad que les asegure alimento y, al mismo tiempo, obedecerán debido al temor que inflige la falta de sustento. De esta manera, “la libertad no se puede conciliar con el pan de la tierra, porque jamás sabrán repartírselo” (Dostoievski 250), razón por la cual, se necesita de la autoridad.

Con respecto a la segunda tentación, la entereza del espíritu constituye un elemento que caracteriza únicamente a entidades divinas y que no puede ser atribuido a la humanidad. ¿Acaso el hombre no actúa por interés propio y cambia de parecer bajo circunstancias determinadas? Se habla de sumisión de pensamiento, debilidad de carácter y falta total del elemento constitutivo de la libertad. Finalmente, la última tentación reside en el poder per se, en la capacidad de manejar a la humanidad por el sendero deseado. Como es de esperarse, el Salvador rechaza este mecanismo, puesto que considera que la libertad debe primar. A pesar de esta acción, habrá sin duda algunas instituciones que consigan imprimir el sello del poder bajo falsas promesas.

En conclusión, Jesús no quiso privar al hombre de libertad; no obstante, pasó por alto que la humanidad no quiere la libertad y busca con desesperación una deidad u autoridad a la cual inclinarse y venerar. “No hay nada más seductor para el hombre que el libre albedrío, pero también nada más doloroso” (Dostoievski 252). El Gran Inquisidor, aprovechándose de este escenario, recreó ciertos aspectos que



Foto: Carlos Peñaherrera

brindaban seguridad al hombre a cambio de la sumisión. Consecuentemente, el Gran Inquisidor y las instituciones que representa prometen la felicidad terrena a costa de la libertad. Sin embargo, ¿acaso el antagonista resulta tan malo al querer proporcionar una felicidad próxima y real? A fin de cuentas, son pocos los libres que, por medio de la fe, creen verdaderamente en la vida eterna.

Si bien es cierto que Iván pretende que el Gran Inquisidor constituya un personaje que represente a la institución de la Iglesia, la esfera de la ambición del poder no puede

ser meramente reducida a este campo. De esta manera, Dostoievski narra con maestría un escenario sumamente delicado dentro de la religión y los mecanismos del poder. No obstante, este capítulo encierra enigmáticas preguntas que, sin lugar a dudas, influyen decisivamente en el lector. Relatado por Iván, ateo por excelencia, *El Gran Inquisidor*, es un dilema que contiene los más grandes cuestionamientos con respecto al sentido del ser humano y la libertad. |5|

REFERENCIAS

1. Dostoiewski, F. *Los hermanos Karamazov*. Barcelona: Editorial Juventud. Sexta Edición, 2009.

2. La Biblia, Traducción Argentina. Conferencia Episcopal Argentina.

A treinta y cinco años de la publicación de
Ciudad de invierno de Abdón Ubidia:
una innecesaria nota introductoria

Carlos Arcos Cabrera*

Recibido/Received: 10/03/2014. Aceptado/Accepted: 21/03/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas

RESUMEN

Con motivo de los 35 años de la publicación de la obra Ciudad de Invierno del escritor ecuatoriano Abdón Ubidia, el autor realiza una reflexión histórica sobre sus impresiones iniciales en relación al libro, su escenario, la importancia biográfica del autor, los personajes y su contribución a la literatura ecuatoriana. A partir de Ciudad de invierno se realiza un análisis sobre el proceso de construcción y consolidación de una obra literaria a través del tiempo.

Palabras claves: Consolidación, persistencia, prólogo, escritor, ciudad de invierno.

ABSTRACT

Celebrating the 35th anniversary of the novel Ciudad de Invierno, written by the Ecuadorian Abdón Ubidia, the author analyzes his initial thoughts about the book, its scenario, the characters, the biographical importance of the author and its contribution to the Ecuadorian literature. Based on the book: Ciudad de Invierno, the process of construction and consolidation of literary work is examined in this paper.

Key words: Consolidation, persistence, prologue, writer, ciudad de Invierno.

*Quito, Ecuador

Autor principal/ Corresponding author, e-mail: arcoscabrera@yahoo.es



Arte: Dahlia Raz

I. Persistencia de las obras

Hace tiempo atrás un joven escritor me pidió que escribiera un prólogo para su primera novela. Le contesté lo siguiente:

«Gracias por la deferencia pero no la aceptaré. La razón es sencilla, un joven escritor como tú no puede ceder la palabra a un tercero que alabe, defienda o explique su libro. Las novelas y la poesía se defienden solas o mueren en su ley. No hay más. El momento que pides un prólogo, pides un bastón, un padrino y eso es lo más injusto para un libro y para un autor que sabe que lo único que tiene es su palabra y nada más.»

Si esto fue lo que respondía cuando me pidieron un prólogo ¿porqué escribo ahora una innecesaria nota introductoria a la novela *Ciudad de invierno* de Abdón Ubidia? Dos razones me llevaron a hacerlo. La primera es el intento de responder a una pregunta de rigor: ¿Por qué *Ciudad de invierno* aún atrae tan intensamente? ¿Cómo es que una novela publicada en 1979, cuya historia transcurre en una ciudad tan poco literaria (a pesar de los incansables esfuerzos de algunos escritores y escritoras para tornarla un activo literario) tiene tal fuerza que el tiempo no la ha mellado? Contrariamente, la ha pulido, la ha depurado de todo elemento innecesario.

La segunda razón se debe buscar en la relación entre la obra y el escritor y allí contra toda argumentación me dejo llevar por lo que las palabras dicen o callan. Recupero el pragmático punto de vista de H. G. Gadamer que en el breve e incisivo ensayo ¿Qué debe saber el lector? plantea la tesis de que no es necesario conocer la biografía del autor para comprender o interpretar un poema y si se sabe algo es necesario dejarlo a un lado para alcanzar la comprensión del texto¹. Desde mi punto de vista, lo dicho es perfectamente adaptable a la narrativa. Como lectores debemos descubrir lo que el texto, el poema dirá Gadamer, sabe sobre sí mismo y nos transmite.

Roberto Bolaño planteará el mismo problema con la sonoridad de una bofetada: «La literatura —afirma— es una máquina acorazada. No se preocupa de los escritores. A veces no siquiera se da cuenta de que éstos están vivos.»²

Desde esta perspectiva, me pregunto si tiene sentido señalar, por ejemplo, que el autor de *Ciudad de invierno*, Abdón Ubidia nació en Quito en 1944, que fue miembro de un grupo muy especial en la historia cultural del país *Los tzantzicos*; que es autor de una amplia y reconocida obra literaria y de ensayo y que, alguna vez, en 1974, junto con su mujer y alguien más, anduvo por las calles de Quito en un Austin mini, nada menos, ni nada más que con el escritor Julio Cortázar. La pregunta no es tanto de qué hablaron, sino cómo esos dos hombres corpulentos cupieron en el pequeño vehículo. Lo cierto es que podemos leer una obra y que esa obra nos diga sus secretos más allá de su autor. ¿Qué nos dice *Ciudad de invierno*?

2. El camino recorrido por *Ciudad de invierno*

El tiempo pule una novela o la destroza o, implacable, la abandonada en el camino de la historia literaria en un compasivo olvido. No es el caso de *Ciudad de invierno*. Ésta ha tenido una gran fortuna. La primera edición data del año 1979, por *Círculo de lectores* en Bogotá. Apareció junto con otros relatos (once en total) en un volumen titulado *Bajo el mismo*

extraño cielo. El libro lleva prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993) quien señala ser «adversario de hacer prólogos». Aquella primera edición solo podía circular entre los miembros del *Círculo de Lectores*. Curioso restricción.

Que haya formado parte de un libro de relatos y que con el tiempo se haya transformado en un novela, en un hecho es en sí mismo relevante para esta historia. El relato *Ciudad de invierno*, cobró autonomía para convertirse en una novela que ha sido editada y reimpressa no menos de veinte veces. Pareja Diezcanseco intuyó esto al señalar que entre los once relatos que conforman el libro «Unos son clásicamente cuentos; otros hábilmente morosos y extensos, parecen novelinas, novelas cortas o novelas si usted lector quiere acordarse de Unamuno.»³. Luego de esta primera aparición, el relato se comenzó a publicar y a leer como novela, con todo lo que ello significa. Ha sido traducida al ruso, italiano, griego, alemán y está en proceso de ser traducida al inglés. Hoy por hoy *Ciudad de invierno* forma parte de una trilogía con *Sueño de lobos* (1986) y *La madriguera* (2004) que obtuvo el premio Joaquín Gallegos Lara.

¿Cómo explicarlo la persistencia de esa obra y el renovado interés por leerla? Creo que una novela va trazando su camino a través de sus lecturas y relecturas. Por cierto que tiene que cumplir con una condición: el texto tiene que ser lo suficientemente poderoso como para despertar constante y reiterativamente el interés del lector y de la crítica. En la historia literaria o en la historia que construyen y reconstruyen las obras hay una apuesta: siempre es posible una nueva lectura, si la obra tiene valor.

Más allá de estos hechos me interesa señalar el contexto literario en que *Ciudad de invierno* entra en escena. Es una novela posterior al llamado *boom* de la literatura latinoamericana (Rama). Se inscribe en el replanteo de la novela que se escribe en la región en los años setenta y que configuró toda una corriente que al decir de María Eugenia Mudrovivcic fusionó

la vanguardia estética y política dando origen a lo que denomina «novela política», resultado en parte de los violentos cambios políticos que se dieron en América Latina con la emergencia de las dictaduras en el Cono Sur. La «novela política» fue el «producto emergente de la convergencia entre vanguardia estética y vanguardia política, la novela política de los 70 ideologizó los espacios del género y desvió la atención del código hacia lo no literario.»⁴ Cortázar, con *El libro de Manuel* (1973) dio un impulso a este giro puesto que hasta ese momento había sido un fuerte defensor de la autonomía estética.

Mi hipótesis es que la actualidad de *Ciudad de invierno* (me refiero al hecho que el tiempo apenas si la ha tocado) se debe a que no se inscribe en el enfoque dominante en los setenta, el de la ya señalada convergencia de la vanguardia estética y política y en consecuencia, anuncia la modalidad de narrativa que se desplegará en las décadas siguientes. Adicionalmente y desde una perspectiva estética y temática confronta lo que era el ambiente intelectual dominante en Ecuador que privilegiaba el compromiso del escritor con las luchas políticas y sociales de la época, herencia prolongada de *Los Tzantzicos*. En el contexto de la literatura latinoamericana y ecuatoriana de los setenta, *Ciudad de invierno* se muestra poseedora de una gran autonomía y se orienta a la narración del conflicto interior del protagonista.

Existen pocas referencias a la recepción de la novela en sus primeras ediciones. Tenemos dos testimonios de escritores ecuatorianos consagrados de la época: Alfredo Pareja Diezcanseco y Ángel Felicísimo Rojas. Pareja, en el *Prólogo* al que ya me he referido señalaba: «Entre riesgos, impaciencias y esperas de tensión estética cuenta Ubidia la historia de una Ciudad de invierno: espléndidamente la cuenta con la osadía de un poder narrativo profundo.»⁵ Ángel Felicísimo Rojas (1909-2003) la calificó de «Obra maestra. El análisis de los sutiles estados de ánimo del protagonista, la manera cómo se va gestando el sentimiento de la posesión celosa y

su dramático desenvolvimiento están descritos en páginas admirables.»⁶ Para un joven escritor las opiniones de estos dos destacados escritores fue sin duda un fuerte reconocimiento. ¿Cuál fue la opinión de sus coetáneos ante este reconocimiento y frente a una novela centrada en los avatares y dramas de una naciente clase media que experimenta como los sólidos hitos del pasado se desvanecen? No lo sabemos.

En sus sucesivas ediciones *Ciudad de invierno* cosechó una crítica ampliamente favorable. En 2002, María Dolores Jaramillo señalaba que con esta novela: «se instala una moderna propuesta artística basada en el juego de memorias individuales y colectivas que interactúan y se superponen formando un diálogo de espacios narrativos — públicos y privados—, un territorio de amplios significados culturales, históricos, arquitectónicos o personales, evocados por distintas voces a lo largo de los trayectos urbanos y sus transformaciones.» (Jaramillo 1). Su obra sostendría un diálogo con la de Ricardo Piglia.

Ciudad de invierno continúa suscitando nuevas lecturas y reflexiones. Cito dos, tomadas un tanto al azar: Marialuz Albuja en *Del otro lado de las cosas y Ciudad de invierno: dos recorridos opuestos de la ciudad de Quito*⁷, así como la de Francisca Martínez en *Abdón Ubidia y porcelana invernal*⁸. Solo una narrativa poderosa puede seguir despertando un interés crítico. “Un relato conmovedor” dijo en su momento Gianni Vattimo, el filósofo italiano.

3. La trama

El narrador de los hechos relatados en la novela, Sergio, está próximo a cumplir la edad de Cristo, trabaja en publicidad, está casado con Susana (de soltera estudiaba música) y tienen dos hijos. Familia de clase media en una ciudad que se lanza a la modernidad, como lanzarse al vacío, dejando de ser aldea, atenazada por el frío y la lluvia. A despecho de buena parte de la crítica, destacar la ocurrencia del drama en una ciudad en transición es a mi juicio, circunstancial. El escenario podía haber

sido otro y sin embargo, la naturaleza de los personajes y la misma historia, se mantendrían incólumes. De allí que el título de la novela, sea una alegoría, no de la ciudad sino del entramado de vidas urbanas, anónimas marcadas por la desventura y la desilusión, por el temprano invierno que doblega la vida en la modernidad. Los conflictos que viven los personajes y que marcarán su destino son universales y tienen valor literario más allá del entorno de la ciudad.

La razón de que así sea lo confiesa el narrador en la frase que abre la novela: «Lo que suele llamarse desventura está en uno, guardado adentro, todo el tiempo, es una cifra escondida en nuestro propio capital.» La desventura irrumpe en la vida, cuando decide ocultar a Santiago, amigo de la infancia: «cínico, egoísta y megalómano», prófugo por estafador y a quien le une «un ya lejano pasado común.» Sergio, decide darle refugio en su casa y en pocos días las certezas sobre él mismo, sobre Susana, sobre el «amigo», el amor, la amistad, el matrimonio, el bien y el mal, se destruyen, hasta culminar en un final sorpresivo.

La tensión que se acumula a lo largo de las páginas de *Ciudad de invierno* se torna en determinados momentos insoportable pues es la expresión de una lucidez suicida: «Fue un instante como vacío —reflexiona el narrador— como suspendido en el tiempo: abocados a un mismo precipicio, un mismo vértigo nos sacudía, el pavor y la nostalgia de la vida que no vivimos, el asombro, el espanto de saber que la vida pudo ser de otra manera.»

La primera vez que leí *Ciudad de invierno* lo hice a mi regreso de México, hace más de treinta años. Trataba de encontrar respuesta a una pregunta insistente: ¿Qué hay de nuevo en la literatura ecuatoriana? Curiosamente, no me impactó tanto como la lectura actual. Hoy la encuentro de un valor tal que, mientras la leía, me llevó a las páginas de *El último encuentro* de Sandor Marai, publicada en castellano en 1999. Nada sobra en su brevedad, en su consistencia, en su elegancia narrativa de gran intensidad. Creo que con esto digo todo y hace aún más innecesaria esta nota introductoria. | 5 |

REFERENCIAS

1. Gadamer, Hans- George. «¿Que debe saber el lector?» Gadamer, Hans- George. Poema y diálogo. Barcelona: Gedisa, 2004. (Pg 100-106.)
2. Bolaño, Roberto. «Derivas de la pesada.» Bolaño, Roberto. Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Barcelona: Anagrama, 2004. (Pg 23 a 30)
3. Pareja Diezcanseco, Alfredo. «Prólogo.» Ubidia, Abdón. Bajo el mismo extraño cielo. Bogotá: Círculo de Lectores, 1979. (Pg 5 a 12.)
4. Mudrovicic, María Eugenia. «En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80.» Revista Iberoamericana LIX.164-165. 1993: (Pg445-468.)
5. Pareja Diezcanseco, Alfredo. «Prólogo.» Ubidia, Abdón. Bajo el mismo extraño cielo. Bogotá: Círculo de Lectores, 1979. (Pg5 a 12.)
6. Rojas, Ángel Felicísimo. El Comercio 1 de Enero de 1980.
7. Albuja, Marialuz. Del otro lado de las cosas y Ciudad de invierno: dos recorridos opuestos de la ciudad de Quito. Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2002.
8. Martínez, Francisca. «Abdón Ubidia y porcelana invernal.» 2013. Matavilela. Gente de letras. <<http://www.matavilela.com/>>.

La masculinidad en *La virgen de los sicarios*

Miguel Molina Díaz*



Foto: Lilach Peled Charny

Recibido/Received: 05/03/2014. **Aceptado/Accepted:** 13/03/2014.
Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. **Impreso/Printed:** 30/09/2014.
Editado por/Edited by: Maria Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

RESUMEN

A partir de *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, el autor analiza la construcción de la masculinidad como un proceso ligado al sujeto jurídico y, consecuentemente, a la identidad del cuerpo expuesto a un entorno de violencia. Una de las posibilidades que ofrece el realismo, justamente, es el acercamiento a la realidad por medio de la ficción. Este ensayo estudia ese acercamiento con base en dos elementos de la obra: el sicario y la homosexualidad.

Palabras claves: Narcoliteratura, F.Vallejo, narrativa colombiana, cuerpos, sexualidad.

ABSTRACT

From *La virgen de los sicarios*, by Fernando Vallejo, the author analyzes the construction of masculinity as a process linked to the legal subject and, consequently, to the identity of a body exposed to an environment of violence. One of the possibilities offered by realism is the approach to reality through fiction. This paper studies this approach based on two elements: the hitman and homosexuality.

Keywords: Narcoliterature, F.Vallejo, Colombian narrative, bodies, sexuality.

* *Universidad San Francisco de Quito, Estudiante Colegio de Jurisprudencia, Quito, Ecuador.*
Autor principal/ Corresponding author, e-mail: miguelmolinad@gmail.com

*A Álvaro Alemán,
que sabe sobre el poder del lenguaje.*

Un hombre vuelve a Medellín en los meses posteriores a la muerte de Pablo Escobar. Este hombre, narrador y protagonista de la novela de Fernando Vallejo, inicia una relación amorosa con un jovencito, Alexis. Se trata de uno de los sicarios caídos en orfandad después de la desaparición de Escobar. Dos son las resonancias principales que el narrador libera por medio de un parlache descarnado: los recuerdos de su infancia y su asco por el presente. En medio de esos dos ríos torrenciales está varada Colombia.

Medellín es una evocación sórdida, violenta y sin realismo mágico de la Comala de Juan Rulfo. “Que los muertos entierren a sus muertos”, escribe Vallejo, en alusión directa a los evangelios y en referencia a una ciudad que es sinónimo de muerte. Los sicarios matan a diestra y siniestra. Alexis, el sicario, el ‘niño’, asesina sin escrúpulos ni motivos a taxistas, transeúntes, mujeres, niños de corta edad, etc. Esa es la herencia que Escobar legó a Colombia: cuerpos sin valor, cuerpos sin subjetividad jurídica. La narración, en esos momentos, es de una impavidez colosal y casi imperdonable.

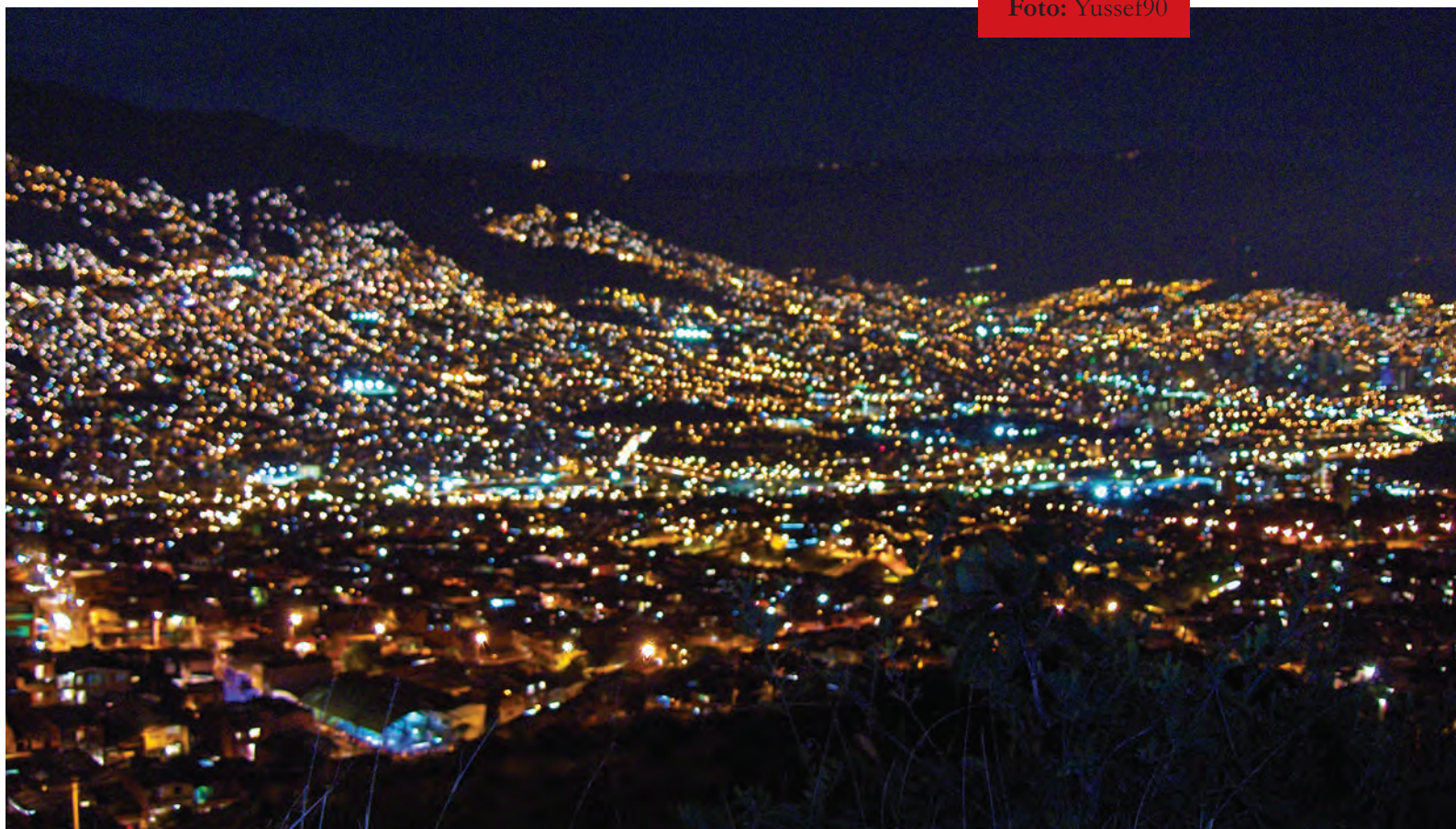
Al igual que en la Santa Teresa de Roberto Bolaño (trasunto de Ciudad Juárez), Medellín vive un estado de violencia sistemática que atenta contra la integridad de los cuerpos. Allí los cuerpos humanos, como materialización de la vida, no valen dos pesos. Se mata y se muere por la droga. Sin embargo, a diferencia de 2666, la problemática alrededor del género se da en el universo complejo y heterogéneo del género masculino, desde su interior.

Dos elementos atraviesan a Alexis: su homosexualidad y su condición de sicario. A partir de esas perspectivas se puede analizar la masculinidad, su construcción, sus signos y sus formas de representación. Alexis no ha estado con mujeres ni piensa hacerlo. “Con que eso era pues lo que había detrás de esos ojos

verdes, una pureza incontaminada de mujeres”, comenta el protagonista. Vale la pena identificar la similitud que existe entre esta forma de masculinidad y la de los ciudadanos (hombres, obviamente) de la sociedad clásica, a quienes no les interesaban las mujeres, que solamente eran un mecanismo reproductivo. Los antiguos griegos creían que el amor puro era posible únicamente entre hombres. La de Vallejo es, además, una alusión a la forma primigenia de pederastia, en la noción más griega del término, que nace del estrecho vínculo entre el amor y la impartición de conocimiento, al estilo de Sócrates (maestro) y Platón (aprendiz); roles en que en *La virgen de los sicarios* son intercambiados constantemente entre el protagonista y el sicario. Cada uno enseña al otro lo que puede.

Fernando Vallejo logra con una prosa tenaz el surgimiento de un erotismo sublime, de intimidad total, que describe, no pornográficamente sino con un sentido de gran sinceridad, los viajes por los territorios de la cama. La cama expuesta como un vasto territorio donde la pureza de ese amor griego, platónico y maldito, tiene lugar. Platónico porque supone una profunda confrontación de ideas (en cierto momento el protagonista reniega de los libros que ha leído y que su ‘niño’ no ha leído, no porque haya necesidad de libros en su relación sino precisamente porque no hay esa necesidad y sin embargo hay ideas). Y es también un amor maldito porque eran ellos, los malditos, quienes preferían el instante a la eternidad, la relación carnal a la amistad.

El palpitante rechazo de Vallejo al conglomerado humano guarda, sin embargo, la posibilidad todavía vigente que se le exige al arte de transformar el mal en bien. La conciencia en *La virgen de los sicarios* no es una que se forma ante el sufrimiento. Pero hay, sin embargo, un resquicio de humanidad que da sentido ético a la novela. Éste se presenta cuando el protagonista y Alexis —representantes de una masculinidad en la que convergen la agresividad y la sensibilidad— encuentran en estado moribundo a un perro y se dan cuenta de que la única posibilidad de



salvarlo implica quitarle la vida y evitar, de ese modo, su martirio. Probablemente se trata del crucial momento de la trama en que se presenta la empatía, la solidaridad y el altruismo respecto de otro ser vivo.

El sicario de Vallejo es, ante todo, un personaje de ficción y precisamente por eso se presta tan directamente al análisis sobre la construcción de la masculinidad. Más allá de eso, el cuerpo de todo sicario sucumbe al mercado de las drogas, consecuentemente, al fetichismo de la mercancía. El sicario es la herramienta para desmantelar el sentido de humanidad por medio de la violencia y el asesinato. Y a esa condición de sicario agregarle la de homosexual supone, como sucede en la obra, nuevos conflictos que lo encaminarán hacia su muerte. La obra problematiza una dialéctica que confronta dos visiones acerca de lo masculino: lo fuerte vs. lo débil, la violencia vs. la sensibilidad, el asesino descarnado vs. el joven sublime que ama a otro hombre.

Sobre los sicarios Vargas Llosa escribe:

constituyen también, como los cowboys del Oeste norteamericano o los samuráis japoneses, una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular; de modo que, cuando se habla de ellos conviene advertir que se pisa ese delicioso y resbaladizo territorio, el preferido de los novelistas, donde se confunden ficción y realidad.

Y eso es lo que esta novela constituye: una puerta por la cual se puede observar el infierno sin quemarse. *La virgen de los sicarios*, una de las novelas icónicas de la llamada ‘narcoliberalidad’, es una radiografía de Colombia y, en consecuencia, de América. Una obra que por medio de la expresión artística confronta los problemas más agudos y frenéticos de las sociedades latinoamericanas, para evidenciar su monstruosidad y apelar, así, a la recuperación de una conciencia de humanidad.

Una conciencia que probablemente Fernando Vallejo no busca, porque él no cree en nosotros, los humanos. Pero una conciencia que definitivamente sí puede ofrecer la literatura, como ente autónomo e independiente, como ese Frankenstein en el que toda novela se transforma cuando el escritor pierde el control sobre ella.

Las camas de los sicarios, las comunas, el centro de Medellín y la Colombia del narcotráfico son los escenarios en donde distintas masculinidades se ponen en juego, se enfrentan, se juxtaponen, copulan, eclosionan. Se acaba la idea de masculinidad excluyente y ortodoxa, existen diversas masculinidades que se construyen permanentemente. Con Vallejo ese proceso de construcción es llevado al límite. Si una realidad pone en jaque a los cuerpos masculinos, esa es la que está presente en *La virgen de los sicarios*. Son ellos los primeros que matan y mueren, bajo su ley del talión, anclados en su orfandad de asombro, de Estado, de sociedad, de Escobar y de Dios. Son seres que pese a su fría aptitud para asesinar, confrontan las distintas aristas de lo masculino: hombres que disfrutan en conjunto de los placeres del amor, la vida cotidiana y la intimidad.

Masculinidades que, además de lucir sanas en ese breve espacio de la pareja, son unas que deben sobrevivir a la guerra que vive Colombia y que no deja de ser, más allá de cualquier análisis, un dolor en los huesos. Si es que existe la virgen de los sicarios, ella debería leer la novela de Fernando Vallejo y si es que se siente conmovida, si llega a derramar una lágrima por los muertos y los olvidados y los masacrados, que voltee su mirada a Colombia y la salve del fuego eterno. |s|

Plegaria a la Virgen de los Sicarios

“Si ojos tienen que no me vean,
si manos tienen que no me agarren.
Si pies tienen que no me alcancen.
No permitas que me sorprendan
por la espalda,
no permitas que mi muerte sea violenta,
no permitas que mi sangre se derrame.
Tú, que todo lo conoces,
sabes de mis pecados,
pero también sabes de mi fe,
no me desampares... Amén”.

REFERENCIAS

1. Albrecht Buschmann, Entre autoficción y narcoficción: la violencia de *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. 1994
2. Antonio Torres, 'Lenguaje y Violencia en La Virgen de los Sicarios, de Fernando Vallejo'.
3. Karl Marx, Manuscritos económicos y filosóficos.
4. Vargas Llosa, Mario «Los sicarios», diario *El País* (España), 4 de octubre de 1999, (Pg. 17-18.)

CINCO | novelas ecuatorianas

Modesto Ponce Maldonado*

Foto: María Gracia Naranjo

Recibido/Received: 18/03/2014. Aceptado/Accepted: 25/03/2014.
Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.
Editado por/Edited by: María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

* Quito, Ecuador
Autor principal/Corresponding author, email: modestoponcem@gmail.com

RESUMEN

El proyecto editorial Líneas de Expresión, entre sus múltiples objetivos, no estará ausente de las manifestaciones literarias ecuatorianas. Se han publicado o reeditado varias novelas que han merecido el reconocimiento de la crítica y una reacción muy positiva por parte de los lectores. En esta oportunidad se comentan obras de Carlos Arcos, Diego Cornejo Menacho, Juan Pablo Castro Rodas, Huilo Ruales Hualca y Óscar Vela Descalzo: escritores de la nueva generación que sin duda estarán presentes en la historia de nuestras letras que se escribirá en los próximos

Palabras claves: Ecuador, novelas, editadas 2013, Huasipungo, boom, escritor, personaje, Quito, literatura.

ABSTRACT

Multiple Ecuadorian literary works has been re-published; the author analyzes five novels that have had important recognition by the critics and the readers. In this paper, the author comments and introduces the work of Ecuadorian writers Carlos Arcos-Cabrera, Diego Cornejo Menacho, Juan Pablo Castro Rodas, Huilo Ruales Hualca and Oscar Vela Descalzo.

Key Words: Ecuador, novels, 2013 edition, Huasipungo, boom, writer, character, Quito, literature.

El año 2013 fue generoso para los lectores de novelas ecuatorianas. La lista no se agota con los títulos mencionados en esta nota.

Carlos Arcos Cabrera (1951), autor de las novelas *Un asunto de familia*, *Vientos de agosto* y *El invitado*, estas dos últimas ganadoras del premio “Joaquín Gallegos Lara” en los años 2003 y 2007, ha escrito *Memorias de Andrés Chilibuinga*, publicada por Alfaguara. Arcos, sociólogo de profesión, ha tomado el nombre del protagonista de la obra *Huasipungo* de Jorge Icaza para proponernos una nueva visión del personaje desde una doble óptica. Por un lado, situarlo en el mundo actual, en un espacio diferente y universal, más amplio que el del pequeño territorio andino a través de un otro Andrés, músico de oficio, trasplantado ahora a los EE.UU. gracias a un viaje que hace para seguir un curso, justamente de literatura; y, por otro lado, realizar una crítica desde la distancia de los años, y en perspectiva, del personaje de Icaza. Una crítica, ante todo, de la interpretación del asunto indígena, en la que nos entrega su versión respecto a la forma cómo se ha interpretado la novela del autor de *El chulla Romero y Flores* y la manera como este presentó en su momento la situación. La ficción ideada por el autor llega a un buen nivel imaginativo y estético, al narrar en su novela el encuentro de este Andrés músico con el otro nacido de la

pluma de Icaza. Arcos es directo. En una de las páginas escribe, a través de la voz del personaje: “Eran crueles las palabras de Icaza y no importaban si era verdad o mentira, o las dos a la vez. (...) El Icaza no nos conocía, decía sólo media verdad”. Carlos Arcos, al escribir esta obra, es naturalmente escritor, pero también es sociólogo y buen conocedor de cómo somos y adicionalmente de la literatura relacionada con el tema por las constantes referencias a nuestra tradición literaria, como también a la colombiana, peruana y boliviana.

Las segundas criaturas de Diego Cornejo Menacho (1949) fue editada por tercera vez por Rayuela. La primera fue de Dinediciones en 2010 y la segunda por Funambulista (España) en 2012. Centra el relato en Marcelo Chiriboga, un personaje de ficción creado por José Donoso y Carlos Fuentes que corresponde a un supuesto autor ecuatoriano del *boom* literario de los sesenta y setenta. El Ecuador, como es sabido, carece de un representante en este movimiento, aunque hay novelas que parece se anticiparon al “realismo mágico”. Acierto de Cornejo al escoger el tema y al presentar a un Chiriboga que “sigue vivo”. Acierto también porque se trata de una obra muy bien estructurada, de lenguaje equilibrado y elegante y un excelente entramado. Novela con novedosos puntos de vista y recursos estéticamente valiosos y llenos

de significados como aquel de presentar al inexistente literato ecuatoriano como el autor que “está escribiendo” (o que sigue escribiendo) justamente una novela cuyo texto se halla en manos de la editora. Obra donde se alternan varios narradores, con oportunas referencias o reflexiones literarias y varias menciones, a veces irónicas, a la manera de ser del ecuatoriano, de sus dirigentes o de hechos emparentados con la realidad. Cornejo es autor de *Garabatos*, un tempranero libro de cuentos que lo leí con mucho agrado, y de otras novelas *Gato por liebre*, directa en sus ambientes y escenas eróticos, y *Miércoles y estércoles* por la cual obtuvo el Premio “Joaquín Gallegos Lara” en 2008, basada en el caso de los hermanos Restrepo, ya mencionados en uno de sus relatos cortos. Se trata de un periodista con gran trayectoria profesional y académica. Cuenta también con obras de investigación como *Crónica de un delito de blancos* y una antología de sus escritos periodísticos que aparecieron como *Nux vómica* (Paradiso Editores, 2011). Recibió por dos ocasiones el Premio Nacional de Periodismo.

Juan Pablo Castro Rodas (1971), autor de novelas reconocidas como *La noche japonesa* y *Las niñas del alba*, cuentos y una obra de ensayo, ha publicado a través del sello Alfaguara su último libro titulado *Los años perdidos*. Con una trayectoria de varias obras, y gracias a su paciente y meticulosa labor como escritor que piensa en todos los detalles y calibra cada página, ha logrado una obra solvente y madura. La historia se centra en el proceso interno de un escritor vencido por la frustración, el fracaso y el inevitable desvarío que le lleva a la espera demente de un asesino, que no es otro que el propio personaje convertido en un *alter ego* que busca su propia y definitiva extinción. Los espacios de la obra se sitúan en Lisboa, donde el escritor se enamora, y en Quito, concretamente en el pequeño parque de Santa Clara. En la novela se pinta a un Quito decadente, mediocre y rutinario. La obra indaga, más allá de la realidad interna de un escritor, problemática y contradictoria, los caminos llenos de fantasmas del creador, las

sombras que le acechan y la imposibilidad, en muchos casos, de la redención o del retorno. En la novela, el personaje fracasa como escritor y fracasa también como ser humano. Quizás, la pintura de un escritor ecuatoriano que lucha por ser conocido (aquí y afuera) a través de los textos de una literatura injustamente olvidada por razones muy complejas que serían materia de un verdadero ensayo. Castro Rodas, sin duda un muy buen lector, demuestra a través de sus páginas un nivel de madurez y solidez que deben ser resaltados, y un depurado manejo del lenguaje.

Edén y Eva es la primera novela que será parte de una trilogía denominada *Los Kitos Infernos*, publicada por Eskeletra. Su autor es Huilo Ruales Hualca (1947). Ruales, que alterna su tiempo entre Quito y Toulouse, es narrador, poeta, cronista y autor de obras teatrales. Entre sus cuentos, contamos con *Loca para loca la loca*, y *Feitiche* y *Fantoche* ganador del Premio “Aurelio Espinosa Pólit” en los años noventa, con las novelas *Maldejo* y *Qué risa, todos lloraban*, para no mencionar más de sus creaciones.

Este ecuatoriano nacido en Ibarra es, ante todo, un gran creador de textos, un artífice desequilibrante, imprevisible e irreverente. En alguna ocasión, el autor de esta nota escribió sobre *Maldejo*, en la Revista *7 Días* que editaba el diario El Comercio, lo siguiente: “Esta novela rompe la inclinación al olvido en la débil memoria de los ecuatorianos. No creo que se encasilla en el realismo fantástico ni en el mágico. No es tampoco una pesadilla ni un desfile de fantasmas. Lo calificaría de novela hiperrealista o, quizás, suprarrealista (...). El mérito más sobresaliente está en el texto. Punteado. Incisivo. Cortante”.

Así es como escribe Huilo Ruales y así sigue siendo, con algunos años más de vida, que implican en un trabajador de la palabra, mayor madurez, rigor, sobre todo intensidad, desenfado, desafío. *Edén y Eva* es para sumergirse en el texto. No debe entrarse en él con prisas; hay que esperar; continuar las

páginas y aprender a leerlo. Lo demás, lo no dicho en este comentario, vendrá después. Está debajo (o más allá) de las palabras.

Óscar Vela Descalzo (1968) redacta novelas, escribe en la prensa, lee mucho, participa activamente en eventos literarios y, por añadidura, es abogado. Entre los años 2002 al 2013 ha escrito cinco novelas, entre las cuales están *La dimensión de las sombras*, *Irene*, *las voces obscenas del desvarío*, *Desnuda oscuridad* que ganó el “Gallegos Lara” en 2011, y, finalmente, en el año pasado, *Yo soy el fuego* (Alfaguara). Leí en su oportunidad la segunda y tercera de las nombradas. He seguido y seguiré leyendo a Vela. A *Yo soy el fuego* la he considerado desde dos ángulos. Por una parte, como novela experimental, como un caleidoscopio de tiempos cambiantes que van y vuelven a lo largo de todas las páginas.

En este sentido constituye también, a más de un reto a sí mismo del autor, un desafío constante al lector, que igual puede leerla tal como está escrita o de acuerdo a la cronología de los capítulos, muchos de ellos muy cortos, fácilmente identificables con fechas y años.

Le dije a Óscar, en una conversación, que haberla escrito así es, en alguna forma, un juego que sin duda quema por el trabajo que implica. ¿No es toda novela también un juego? Por otra parte, y para mi entender, la verdadera fuerza novelesca de la obra se encuentra en los personajes y a los ambientes: únicos, desmesurados, originales, fuertes, duros, extravagantes, irrepetibles. En este sentido, ambientes y personajes arden, pero también fascinan y atraen por su extravagancia, su sordidez y su desenfado. Son los universos narrativos y los personajes preferidos por Óscar Vela. |S|

Viajera de corazón de pájaro negro: Alejandra Pizarnik y la transformación de los versos

Andrea Armijos*

Recibido/Received: 01/03/2014.

Aceptado/Accepted: 18/04/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014.

Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Maria Gracia Naranjo,
Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

RESUMEN

La alianza que nace entre un poeta y su poesía es indeleble, madura y se anida como el puente máximo entre la realidad y la vida, cuando todo puede ser una ficción. Alejandra Pizarnik, la poeta argentina que apenas adquiere notoriedad por sus versos oscuramente lúdicos, es un ejemplo claro, grande y excepcional de tomar la escritura hacia una síntesis personal tan anexa al entorno que se vuelve un testimonio de vida, un diario lírico. En el siguiente artículo se presenta una corta representación de esta amalgama, ejemplificando con versos de la misma autora y un análisis preliminar.

Palabras claves: poesía, Pizarnik, realidad, vida, lírica

ABSTRACT

The Alliance that arises between a poet and his/her poetry is indelible, it grows and lays becoming the biggest bridge between reality and life, where everything can be fiction. Alejandra Pizarnik, the poet from Argentina who is just gaining notoriety for her darkly playful verses, is a clear, large and exceptional example of taking writing into a personal synthesis totally annexed to her environment that becomes a witness of life, a lyrical diary. A short representation of this amalgam is presented in the following article, exemplifying with verses by the same author and preliminary analysis.

Key Words: Poetry, Pizarnik, reality, life, lyric



Foto: Erik Valium

* Universidad San Francisco de Quito, Estudiante Colegio de Jurisprudencia, Quito, Ecuador.
Autor principal/ Corresponding author, e-mail: miguelmolinad@gmail.com

“No puedo creer en la inspiración. Pero no se trata de una creencia sino de asistir a una evidencia”, comentaba la poeta argentina en una de las muy pocas entrevistas que dio, incluso esta fue por escrito.

Flora, después Alejandra, un inalterable rostro de una poética ahora etiquetada como ‘surrealista’, que es más bien un caos desordenado y ordenado de realidad, vivió treinta y seis años entre Buenos Aires, la meca artística de París y ella misma. Arrojada a la escritura con el auténtico impulso de vivir, compuso siete poemarios en vida, de los cuales es evidente la extracción de una línea cronológica lírica; por cronológico no nos referimos a algo enteramente lineal, pero sí de crecimiento literario (nada mejor ni peor), los versos crecen hacia Alejandra y con ella.

En *La Tierra más Ajena* (1955), apenas con diecinueve años Alejandra expresa una iniciación poética que mantiene coherencia, no la más común, pero el uso de aliteraciones y anáforas esporádicas le entregan un grado de cotidianeidad aún sin salirse en extremo de la realidad.

*y el tiempo estranguló mi estrella
cuatro números giran insidiosos
ennegreciendo las confituras
y el tiempo estranguló mi estrella
caminaba trillada sobre pozo oscuro
los brillos lloraban a mis verdores
y yo miraba y yo miraba
Reminiscencias, 1955*

Poesía inaugural en la que se configuran los primeros atisbos de los temas que rodearán sus letras hasta el final. No obstante, esta lírica alberga una esperanza, que entre todo el dolor, recuerdo oscuro, se levanta en ciertas palabras. Su período parisino se transporta a *Árbol de Diana* (1962), es un sentido menos amplio, más acogido a ella misma. Hasta entonces, los tres poemarios que preceden pueden estar universalizados en dolencias psíquicas comunes, demasiadas y abiertas, y todavía

reconocen salida. Octavio Paz prologa *Árbol de Diana* y lo describe así: “El producto no contiene una sola partícula de mentira ... es transparente y no da sombra”. Hablamos de la asistencia de Alejandra a evidenciarse y luego dibujarse, retratarse, a propósito de la posición de los versos en algunas poesías, síntoma que se ahonda en sus siguientes trabajos y que retrata más necesidad de imprimir las emociones inmediatas, una suerte de flujo de conciencia que no repone en el orden.

Las últimas poesías, en su mayoría sin título exponen una creatividad en la forma física de las palabras sobre la hoja, como antes no se había experimentado:

*Alguien
cae
en
su
primera caída*

Paralelamente, la oscuridad termina siendo más elocuente. En *Infierno Musical*, el último poemario publicado en vida de la autora, no solo se transmiten los pesares de infancia, soledad, autoestima y desamor de Alejandra, es sumamente interesante cómo a partir de la década de los setenta empieza también a cultivar en palabras una obsesión por el lenguaje como su único y más óptimo medio.

Y aunque Alejandra decía no atreverse a definir la poesía, sí abusó de su poder de comunión, pero probablemente nunca sintió alcanzarlo por completo. Así, para el final de sus poesías, se trabaja a la palabra y la escritura como la musa y el motor de lo que se expulsa en el papel. Se distingue la desolación, pero a la vez la utilización de la poesía como un plano de convivencia con ello. La interiorización de ese aspecto pudo haber sido culminante o no pudo haber llegado nunca. Lo cierto es que la tragedia de los versos es constante, que desde que ha germinado en la misma Alejandra se ha desarrollado a la revisión de todo lo que de ella parte hasta el *Seconal* o más bien su *víspera*;

todo es una víspera del 25 de septiembre.

*¿Y qué hacía Pizarnik? Nada puede estar más claro, creo, que con un fragmento de su antipoemario prosaico
Extracción de la piedra de locura:*

Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno de ella. Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera, ¿Y qué puedes tú?


Alejandra falleció el 25 de septiembre de 1972, tras haber ingerido cincuenta pastillas de Seconal con la intención de quitarse la vida, sucedió en un intervalo fuera del hospital psiquiátrico en el que era tratada.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad por la oportunidad de la inclusión y difusión artística a través de una producción editorial propia que puede traer la participación de los estudiantes para los estudiantes.

A los maestros que me han permitido conocer sobre poesía, muy pocos por cierto, dos de hecho, gracias a los cuales no solo he conocido a la autora en cuestión, sino también he aprendido a materializar los versos para una providencia personal, que espero pueda ser, de alguna manera, general.

A mis padres y hermano gracias a los que recibí las ediciones de poesía de Pizarnik y simplemente por ser ellos.

A la persona tan importante que una vez me regaló la *Prosa Completa* de Pizarnik, traída directamente desde Buenos Aires. | 

REFERENCIAS

1. Pizarnik, A. *Poesía Completa*. España: Lumen. 2012

2. Lagunas, A. Dos palabras para un reportaje, entrevista a Alejandra Pizarnik por Alberto Lagunas. Extraído el 25 de febrero de 2014 desde <http://nagiko.tripod.com/entrevistale.html>. 1965

Un acercamiento a *Pirografías*, de César E. Carrión

Kiara Guerra Ayala*

Foto: María Gracia Naranjo



Recibido/Received: 01/03/2014. Aceptado/Accepted: 11/04/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

RESUMEN

A lo largo de este poemario, César Eduardo Carrión presenta un reto para los lectores, ya que este *Pirografías* desafía aquellas características tradicionales de la poesía, tales como la métrica, la rima o una temática marcada por el amor o el dolor. En la presente reseña se exponen algunas de las imágenes recurrentes que marcan la temática a lo largo del poemario. *Pirografías* revela un momento importante en la obra de Carrión, como un paso hacia el proceso de transfiguración de su poesía.

Palabras claves: Poesía ecuatoriana, ruptura, imágenes, transfiguración

ABSTRACT

Throughout this collection of poems, César Eduardo Carrión presents a challenge for readers, since *Pirografías* challenges those traditional features of poetry such as meter, rhyme or marked by topics such as love or pain. In this review I discuss some of the images that make a recurring theme throughout the poems. *Pirografías* reveals an important moment in the work of Carrion, as a step towards the process of transfiguration of his poetry.

Keywords: Ecuadorian poetry, rupture, images, transfiguration

* Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades, COCISOH, Quito, Ecuador.
 Autor principal/ Corresponding author, e-mail: guerra_ki@yahoo.com

César Eduardo Carrión¹, poeta y escritor ecuatoriano, publicó uno de sus primeros poemarios, *Pirografías*, en 2008. *Pirografías* representa un reto para aquellos lectores tradicionales, quienes buscan en un poema métrica, rima y una temática orientada fundamentalmente al amor, el dolor, la tristeza, etc. En *Pirografías* se pueden evidenciar imágenes recurrentes, que construyen a lo largo del poemario una temática que se distancia de aquella tradicional que sólo busca expresar dichos sentimientos del autor, con los que el lector pueda sentir una conexión basada en sus propias experiencias. Esta ruptura frente a elementos tradicionales de un estilo de poesía se evidencian desde el mismo momento en que se lee el título de este poemario: *Pirografías*. Del mismo modo en que este poemario desafía a los lectores, considero que también constituyó uno de los primeros pasos y desafíos para César Eduardo Carrión en el camino hacia la intrépida y reveladora publicación de su último poemario, *Cinco maneras de armar un travesti* (2011). Carrión nos abre la puerta a sí mismo a través de este poemario; el vínculo que creará el lector con el autor en el transcurso de *Pirografías* será, por lo tanto, mucho más íntimo.

Pirografías se presenta como una expresión en primera persona de César Eduardo Carrión; el autor ha optado por una manera más personal de abordar esta obra, desde la perspectiva de su 'yo'. Cada verso nos acerca más al autor mismo, quien refleja en ellos una experiencia de reconocimiento; es decir, que el lector

puede compartir aquella incertidumbre sobre el ser, puede sentir el vértigo y los miedos frente al lenguaje y al tiempo. Es así que como lectores podemos percibir a lo largo de este poemario que aquella vulnerabilidad que nos transmite también nos contagia, y termina por envolvernos en cada palabra, en cada pausa.

El título que Carrión ha elegido para este poemario sin duda despierta la curiosidad del lector. ¿Por qué *Pirografías*? A lo largo del poemario, el autor hace alusión en varias ocasiones a imágenes tales como el fuego, las cenizas y el fénix. Éstas están definitivamente relacionadas con la interesante asociación de pirografías. Por un lado tenemos la imagen redentora del fénix, la cual es presentada por el autor como una analogía frente a la historia de Lázaro: "Como el Fénix, levántate y vuela / o aprende a caminar como los hombres" (Carrión 31). Pero también hay recurrentes imágenes que hacen alusión a la palabra, al lenguaje como representación escrita "Las palabras son raíces de un árbol ausente" (Carrión 50). *Pirografías*² evoca no sólo la escritura, como representación gráfica y auditiva de aquel fuego expresado en el uso de piro, sino que también revela la importancia del lenguaje, de las palabras que le ordenan a Lázaro levantarse y volar, palabras que no sólo crean sino que se muestran, adicionalmente, como una grafía: trazos y sonidos, que tomarán sentido una vez pronunciadas y encontradas en la mirada del lector. Así es que *Pirografías* resulta de una necesidad, una llama desatada por el autor sobre sí mismo que se desfoga en la representación de este poemario.

¹ Nacido en Quito en 1976, la primera publicación de Carrión se titula *Revés de luz*, un brillante poemario de 2006, el cual formaliza los esfuerzos literarios de Carrión. En los años siguientes el poeta y escritor ecuatoriano se ha concentrado, no sólo en poesía sino también en el ensayo. A la fecha Carrión ha publicado los poemarios: *Revés de luz* (2006), *Pirografías* (2008), *Limalla babélica* (2009), *Poemas en una Jaula de Fadaray* (2010) y *Cinco maneras de armar un travesti* (2011). Ha publicado los ensayos *La diminuta flecha envenenada: en torno de la hermética poesía de César Dávila Andrade* (2007) y *Habitada ausencia: Historia y poética en la poesía de Javier Ponce* (2008).

² De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española (RAE), *piro* proviene del griego y significa fuego; mientras que de acuerdo a la misma fuente *grafía* también proveniente del griego significa escritura, modo de escribir o representar los sonidos. (Fuente: <http://lema.rae.es/drae/?val=>)

Otras imágenes recurrentes en esta obra de César Eduardo Carrión giran en torno a pájaros, vuelos, piedras, manos, palmas, cuerpo y tiempo; éstas son sin duda una constante a lo largo del poemario, una combinación que enriquece cada verso. Las diferentes temáticas son, junto con la particular utilización de signos de puntuación, la selección precisa de las palabras y el orden en el que los versos están dispuestos, un punto de quiebre importante que es visible en la obra de Carrión. “Por el hábito confuso de los cuerpos” (Carrión 45), en este verso podemos evidenciar otra de las imágenes que constituyen la temática de este poemario: podemos percibir la idea de la rutina voraz de nuestro tiempo que consume a cada uno de nosotros lentamente, ocasionando aquella confusión. Otro verso del mismo poema “(ironía de la forma) que dialogan con el polvo,” (Carrión 45), ¿qué es el polvo? Puede ser más que tierra, pueden ser cenizas de aquel fuego de pirografías, que encuentran su conexión en la confusión de la rutina, o que simplemente son el resultado de aquella confusión. Más adelante, encontramos otros ejemplos de otras imágenes antes mencionadas: “por las piedras de los muros que despiertan / por el vértigo del peso, me adelanto:”

(Carrión 45), ¿son aquellas piedras y aquellos muros las constantes barreras del lenguaje, las percibidas limitaciones de las grafías? “¡Sea intenso, sea breve, sea vano / el instante en que pronuncio este poema!” (Carrión 45), el tiempo relacionado sin duda con la brevedad, con el instante; la grafía, comprendida también como una representación sonora, es acaso evidentemente un temor porque el poema sea demasiado efímero, que raye en lo vano y en el vértigo de la pérdida de un momento, del sonido, del poema mismo.

A lo largo de esta breve reseña sobre *Pirografías*, resalto algunos de los rasgos que caracterizan este poemario temprano de César Eduardo Carrión; considero que para muchos de los lectores de poesía en nuestro país, obras con las características que se evidencian en *Pirografías*, tales como la ausencia de una métrica o rima tradicional, o el reflejo en la obra de una experiencia de reconocimiento del autor representan un reto. *Pirografías* ha sido entonces necesario, no específicamente como un punto de partida, pero sí como un paso hacia el proceso de transfiguración de su poesía. | 5 |

REFERENCIAS

1. Carrión, Cesar. *Pirografías*. Quito: Gescutlura. 2009

Urgencia de la Poesía

Pedro Juan Gutiérrez*



Arte: Dahlia Raz

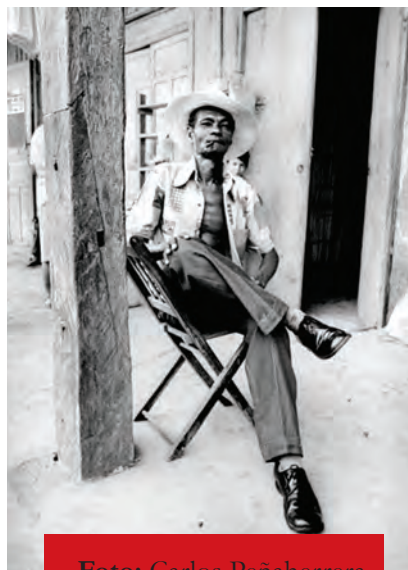


Foto: Carlos Peñaherrera



Foto: Carlos Peñaherrera

Recibido/Received: 01/04/2014. **Aceptado/Accepted:** 09/04/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. **Impreso/Printed:** 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

RESUMEN

El novelista Cubano Pedro Juan Gutiérrez realiza un acercamiento a los fundamentos históricos y humanistas de la poesía y su adherencia a la condición de libertad humana. El autor analiza la importancia de la capacidad de asombro en la persona como elemento formador de la poesía y esta a su vez para la construcción de la individualidad.

Palabras claves: Poesía, asombro, fuerza, alejamiento, sentido de vida, juego.

ABSTRACT

The Cuban writer Pedro Juan Gutierrez makes an approach to the historical and anthropological basis of poetry and its adherence to human freedom. The author analyzes the importance of the capacity of astonishment and its relation to the composition of literary work.

Key words: Poetry, astonishment, force, game, life sense.

* Editorial Anagrama / Portal Cubano de Cultura Cubarte
Autor principal/ Corresponding author, e-mail: pedrojuan@cultura.cult.cu

EL ORIGEN de la poesía es el juego. El juego inicial, infantil y primigenio. Cuando uno camina dentro de las cuevas de Lascaux y de Altamira, por ejemplo, comprende algo esencial: el hombre en sus inicios jugaba. No competía. Sólo jugaba. Utilizaba el dibujo en las paredes y seguramente los sonidos, el entrecocar rítmico de dos piedras, por ejemplo, para conjurar sus miedos a través del juego.

No tenía intención de ejercer poder ni de aplastar ni destruir.

Su intención única era jugar de un modo poético, creativo, mágico, para alejar sus temores y miedos. Aquellos hombres, al igual que nos sucede ahora a nosotros, estaban amenazados por ellos mismos y su mente confusa. Es decir, tenían miedo de la oscuridad, tenían miedo de no tener comida mañana, tenían miedo de morir de hambre y frío durante el largo invierno, tenían miedo de que los matara una fiera, tenían miedo de no tener salud y fuerza suficientes para sobrevivir.

De un modo intuitivo inventaban juegos para alejar y conjurar el miedo. Así ganaban seguridad en sí mismos y comprendían que sí podrían hacer todo lo necesario: conseguir comida y pieles, mantener el fuego encendido, cuidar a los niños, alejar a las fieras.

*Hoy yo deseo lo mismo que ellos:
Necesito
conseguir comida y abrigo
atravesar la nieve y la montaña
caminar incesantemente
y buscar los árboles y el agua
mantener el fuego encendido
cuidar a los niños
alejar a las fieras.
Necesito llegar a la primavera
y evitar que las fieras me devoren
durante el largo invierno.
En las paredes de esta cueva
dejaré mi historia.
Yo soy importante*

*Yo soy el más importante
Yo soy Dios
y contaré mi historia
a estas paredes de piedra
Los que vienen después recibirán
auxilio.
Mis palabras quedarán en la piedra.
Sabrán que yo soy Dios omnipotente
lleno de amor y de fuerza.*

II

El alejamiento del juego y la magia significa abandonar el asombro. Es decir, abandonar la poesía.

La poesía es la libertad total. La libertad individual y cotidiana.

Cuando escribo un poema soy el ser más libre del universo.

Puedo pasear tranquilamente dentro de mí y en los alrededores. No espero nada, no necesito nada. No quiero recompensas por mi poema. No necesito destrozarme nada.

Escribo un poema jugando libremente, sin pretensiones, sin origen y sin destino.

De ese mismo modo se lee la poesía: sin pretender absolutamente nada. Ni siquiera hay que intentar “comprenderlo”. ¿Qué quiso decir el poeta? Nada. Cuando un niño juega “no quiere” decir nada. Simplemente se abstrae y se entrega a ese momento de libertad total.

III

No voy a hablar aquí de cómo se produce hoy en el mundo el alejamiento del juego y de la magia y la pérdida creciente de la capacidad de asombro.

Hablar de esa cuestión sería ponerme reiterativo en exceso. Todos lo sabemos porque todos vivimos en la misma trampa aunque es de mal gusto reconocerlo en voz alta.

Sabemos que es así y, sin embargo, desperdiciamos la vida intentando alcanzar cosas insustanciales. Por consiguiente, hemos perdido el rumbo.

Creo que esta es la esencia del asunto: hemos perdido el rumbo en medio del caos y el vértigo creciente en que vivimos.

La recuperación del sentido de la vida está en los orígenes. En Lascaux y en Altamira alguien, hace miles de años, nos dejó una señal para

iluminar el camino. Esos dibujos me dicen: “Esta es la magia y el asombro, esta es la poesía y la libertad. Este es el único modo de acallar un poco al diablo que habita dentro de cada uno de nosotros y hacer crecer a ese pequeño, ínfimo dios silencioso y humilde, arrinconado en algún oscuro escondite de nuestro corazón”. |S|



Foto: Jonathan Nurko

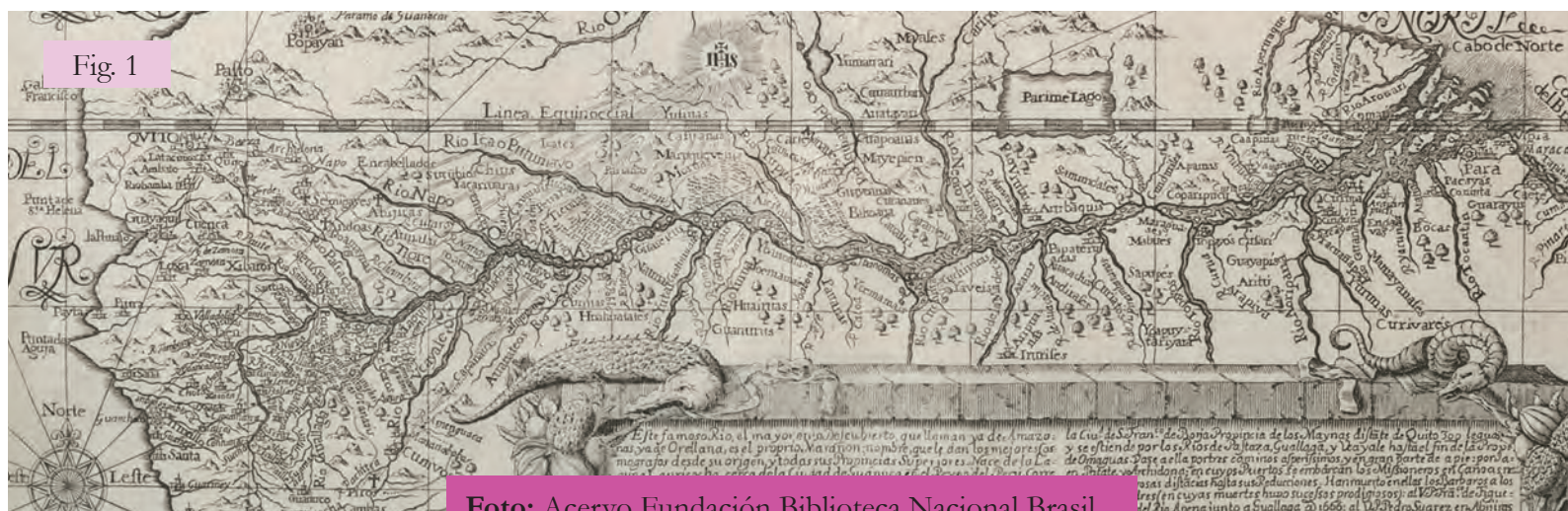
De reliquia cristiana a trofeo de guerra: desencuentros en la frontera amazónica

Carmen Fernández-Salvador*

Recibido/Received: 21/03/2014. Aceptado/Accepted: 16/04/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.



RESUMEN

Durante el siglo XVII, la Amazonía era la frontera geográfica entre el imperio español y el lusitano, pero era también un lugar conceptual, una zona de encuentro y confrontación, y una manifestación de las relaciones de poder colonial. Este era un espacio marcado por la ambigüedad y la indefinición, y, como tal, permitía la subversión de poderes y significados. Esto es particularmente evidente en la apropiación y manipulación de símbolos y rituales cristianos por parte de grupos indígenas que se niegan a aceptar la imposición del poder colonial. Ejemplo de ello son los significados contradictorios que se construyen alrededor del cuerpo de los mártires. Si para los cristianos el cuerpo fragmentado era una reliquia, materia sagrada que evidenciaba la historia de martirio, éste en manos de los indígenas rebeldes se convertía en trofeo de guerra.

Palabras claves: Martirio, reliquia, Amazonas, frontera, misiones jesuitas.

ABSTRACT

During the seventeenth century the Amazon region was the geographic frontier between the Spanish and the Lusitania Empire, but it was also a conceptual location where confrontation and manifest of the colonial relations of power took place. This region was ambiguous and undefined, enabling the subversion of powers and definitions; this fact is particularly evident in the appropriation of Christian symbols and rituals by indigenous groups that blocked the impositions of the colonial power. As a sample of this phenomenon, we appreciate how different purports are built upon the bodies of the martyrs. Meanwhile Christians observe a fragmented body as a relic, the indigenous groups perceive the same body as a war trophy.

Keywords: Martyrdom, relic, border, mission, Jesuits.

* Universidad San Francisco de Quito, Decana del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades, COCISOH, Quito, Ecuador
Autor principal/ Corresponding author,
e-mail cfernandez@usfq.edu.ec

Un mapa pintado durante la primera mitad del siglo XVII muestra una mirada a vuelo de pájaro de la Amazonía, trazando de manera esquemática el curso del gran río de las Amazonas, desde los Andes hasta su desembocadura en el Atlántico (fig. 1). La relación que habría acompañado a la carta geográfica resalta la autoridad de Quito sobre el inmenso territorio, afirmando que el río “no se avecinda tanto ninguna ciudad de las Indias, cuyos muros llegara a besar a no impedirlo las ásperas montañas”. Ratificando esta observación, en la parte superior del mapa aparece la ciudad de Quito como cabeza del Amazonas. En el extremo opuesto, junto a la desembocadura del río, se muestran los asentamientos portugueses de Pará y San Luis de Marañón. A excepción de unas pocas inscripciones que identifican lugares específicos, la región se muestra a los ojos del observador como un espacio vacío, una naturaleza vasta, exuberante e indómita, esperando a ser conquistada y civilizada.

Indefinida y ambigua, la Amazonía del siglo XVII es la frontera geográfica que se extiende entre el imperio español y el lusitano, pero es también un lugar conceptual, una zona de encuentro y confrontación, una manifestación de las relaciones de poder colonial.¹ En los relatos de viaje y en las crónicas e informes escritos por misioneros católicos, el poder colonial se manifiesta en la asimetría entre el observador occidental, la naturaleza y las culturas nativas, y en la articulación de diferencias culturales en términos de una oposición entre orden civil y político (el legado europeo y cristiano) y barbarie (en referencia a las costumbres y religión de los pueblos amazónicos).

Por su ambigüedad e indefinición, los espacios al borde son también lugares en donde los órdenes y estructuras, las jerarquías y clasificaciones se diluyen.² En estos espacios

¹ Véase por ejemplo Mary Louise Pratt, *Travel Writing and Transculturation* (Nueva York y Londres: Routledge, 1993).

² Me refiero al clásico estudio de Victor Turner, *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, trans. Beatriz García

liminales, o desde ellos, la autoridad se vuelve vulnerable y se da paso a la subversión de poderes y significados. Esto es particularmente evidente en la apropiación y manipulación de símbolos y rituales cristianos por parte de grupos indígenas que se niegan a aceptar la imposición del poder colonial. Esto nos lo dejan ver, a veces entre líneas, algunos de los autores de la época.

Con respecto a la frontera noroccidental del Virreinato de Nueva España, la historiadora Maureen Ahern presenta dos ejemplos de la apropiación y transformación de símbolos cristianos por parte de los indígenas Chichimecas. La región fronteriza de Jalisco mantuvo, durante el siglo XVI, una fuerte resistencia a la conquista y evangelización españolas. La rebelión indígena se inició de forma simbólica, por medio de la parodia de rituales cristianos. De esta manera, escribe Ahern, los indígenas celebraron una misa de victoria (sin la presencia de un sacerdote católico) sustituyendo a la hostia consagrada por una tortilla. Poco después, el hábito del misionero franciscano Juan Calero, quien murió como mártir a manos de los Chichimecas, fue utilizado para manufacturar a un ídolo al que se le rindió culto (132-147).

Es quizá el hábito del misionero el principal punto de desencuentro entre cristianos e infieles, españoles e indígenas. El cuerpo de Calero fue recuperado cinco días más tarde; no se había corrompido, lo que fue visto como un milagro. Puesto que el cadáver estaba desnudo, otro franciscano lo vistió con su propio hábito para el funeral. Durante la ceremonia, el cuerpo emitió un aroma fragante, lo que hizo que los asistentes al entierro arrancaran pedazos del traje para llevárselos consigo. A diferencia del ídolo construido por los indígenas, entre los cristianos, tanto el cuerpo milagroso como el hábito fueron considerados reliquias, fragmentos de materia sagrada y evidencia de la santidad del misionero.

Ríos (Madrid: Taurus, 1988), 101-136.

Los ejemplos proporcionados por Ahern nos permiten comprender las contradicciones y divergencias de la frontera Amazónica durante la segunda mitad del siglo XVII. Siguiendo a Ahern, quiero referirme al significado de reliquia en el mundo cristiano y a su incompatibilidad con la cultura y religión de los pueblos amazónicos.

Las reliquias son objetos a los que se confiere un valor fuera de lo común por su asociación con personajes ejemplares.³ Son reliquias los huesos de personajes piadosos y ejemplares, su cabello y uñas, pero también su vestimenta u otros objetos que estuvieron en contacto con ellos; como tal, son evidencia de su presencia histórica. En la práctica, también funcionan como talismanes. Puesto que están imbuidos de un aura sagrada, las reliquias-amuleto sirven para curar a una persona o para protegerla de peligro y contaminación.

En 1639, el jesuita Cristóbal de Acuña escribe *Nuevo Descubrimiento del Gran Río de las Amazonas*, una relación del viaje que emprendió de Quito a Pará en compañía de Pedro de Teixeira y de su tropa de soldados portugueses. A pesar de que otros autores le habían precedido en este esfuerzo --entre ellos el dominico Gaspar de Carvajal, quien acompañó a la expedición de Francisco de Orellana en 1542- - la novedad del texto de Acuña radica en la utilización de estrategias científicas, como son la observación empírica y la descripción etnográfica y corográfica. Mostrando un sorprendente interés en comprender a los pueblos que habitan la Amazonía, Acuña trata de encontrar lugares de encuentro o diálogo entre su propia cultura y la de los habitantes de la frontera. Así, por ejemplo, argumenta que los chamanes, a quienes inicialmente describe como hechiceros, ejercían funciones comparables a las de los sacerdotes cristianos y como tal eran “sus Maestros, sus predicadores,

sus consejeros y guías” (65). Al hablar sobre los artesanos que labraban “idolillos”, afirma que estos poseían una habilidad comparable a la de los artistas cristianos. De igual manera, Acuña no duda en comparar la reverencia que los pueblos amazónicos rendían a sus muertos con las prácticas cristianas (81-82). “Con cierto género de veneración, como si fueran reliquias de santos, van recogiendo todos los huesos de los hechiceros que mueren, los cuales tienen colgados en el aire, en las mismas hamacas en que ellos dormían en vida”, afirma el relator jesuita (65).

La relación de Acuña era necesaria para el futuro trabajo de evangelización y colonización de la Amazonía, empresa que dirigen en los años siguientes los religiosos del Colegio Jesuita de Quito. No obstante, el optimismo de Acuña, con respecto a la posibilidad de conversión a



Fig. 2

Foto: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit

3 Para una definición de reliquias, véase por ejemplo Alexandra Walsham, “Introduction: Relics and Remains”, *Past and Present, Supplement 5* (2010) : 24-30.

partir del diálogo y del encuentro entre culturas se desvanece en los informes de misioneros activos de la región, quienes veían con pesar que sus esfuerzos eran inútiles frente a la resistencia de las poblaciones indígenas.

En tierra de misiones, como era la frontera amazónica en el siglo diecisiete, las reliquias de mártires que habían ofrendado su vida en el ejercicio del trabajo apostólico eran evidencia de santidad, por un lado, y confirmaban el derecho espiritual y temporal de las órdenes religiosas sobre los territorios al borde. Prueba de ello es el mapa del Amazonas realizado por el jesuita Samuel Fritz a fines del siglo XVII; en él, los lugares de martirio de misioneros de la Compañía de Jesús aparecen claramente identificados por medio de cruces, las que a su vez recuerdan a los rituales de posesión territorial (fig. 2). En manos de los infieles, sin embargo, las reliquias se convertían en trofeos de guerra y en señal de la derrota de los soldados de Cristo, como nos los sugiere el padre Manuel Rodríguez en *El Descubrimiento del Marañón*, obra publicada en 1684.

Rodríguez recoge las historias de martirio de los misioneros jesuitas en la Amazonía, siendo la primera de ellas la del padre Francisco de Figueroa. Según Rodríguez, los indígenas “le cortaron la cabeza con alegría y regocijo de su hazaña, celebrándola como insigne victoria”.

Añade que arrojaron su cuerpo al río, porque les bastaba “el despojo de su cabeza, con que celebran su triunfo” (355). Más adelante, Rodríguez se refiere a la inútil búsqueda de las reliquias de Figueroa, pues en el lugar del martirio encontraron únicamente “la patena del ornamento, los anteojos del padre, una suma moral que llevaba consigo y un zapato y papeles rotos, que, aunque pocos, fueron estimables despojos”. Los jesuitas anticipaban que no hallarían su cabeza, seguros de que se la llevaron “aquellos bárbaros carniceros, como acostumbran” (437). La cabeza-reliquia del mártir se había convertido en cabeza-trofeo, parte de la parafernalia con que se engalanaba el guerrero como símbolo de su bravura y coraje.

Para Rodríguez, las reliquias de Francisco de Figueroa eran lugar de violenta disputa entre dos culturas. El cuerpo fragmentado del misionero y los múltiples significados que se construyen alrededor de este permitían imaginar a la frontera como tierra de guerra, espacio indómito y rebelde. | 5 |

REFERENCIAS

1. Acuña, Cristóbal de, “Nuevo Descubrimiento del Gran Río del Amazonas en el año de 1639”. Francisco de Figueroa, Cristóbal de Acuña y otros. *Informes de Jesuitas en el Amazonas 1660-1684*. Iquitos: IIAP – CETA. 1986, (Pg.37-107).
2. Maureen Ahern, “From Habit to Idol: Martyrdom and Ritual Warfare in Nueva Galicia, 1540”, en Ed. Verónica Salles-Reese, *Repensando el pasado, recuperando el futuro: Nuevos aportes interdisciplinarios para el estudio de la América colonial* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 2005, (Pgs132-147).
3. Pratt, Mary Louise, *Travel Writing and Transculturation* Nueva York y Londres: Routledge, 1993.
4. Rodríguez, Manuel, *El descubrimiento del Marañón* Madrid: Alianza Editorial, 1990.
5. Turner, Victor, *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, trans. Beatriz García Ríos Madrid: Taurus, 1988.
6. Walsham, Alexandra, “Introduction: Relics and Remains”, *Past and Present*, Supplement 5 2010 : (Pg24-30).

La importancia de la educación musical en la infancia

Diego A. Celi-Ramos*

Recibido/Received: 05/03/2014. Aceptado/Accepted: 23/03/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

RESUMEN

El modelo educativo vigente a nivel de escuela y colegio, responde a necesidades que no se ajustan a la realidad actual. El valor curricular que el arte recibe es mínimo, como reflejo de un concepto antiguo de inteligencia, el cual favorece los ideales de la era de la Ilustración en el siglo XXI. El presente texto analiza las falencias del sistema educativo presente, en relación al valor de la educación musical.

Palabras claves: Pedagogía musical, educación en artes, efecto Mozart, currículo educativo, inteligencia diversa, modelo educativo de la Ilustración, tipos de inteligencia.

ABSTRACT

The contemporary model for elementary, middle and high school education, responds to needs that do not conform to the current reality. The value that art curriculum receives is minimum, reflecting in that way an old concept of intelligence, favoring the ideals of the Enlightenment, in the 21st century. This paper analyzes the inadequacies of the current educational system in relation to the value of music education.

Keywords: Music pedagogy, arts education, Mozart effect, educational curriculum, diverse intelligence, Enlightenment educational model, types of intelligence.

A lo largo de la historia en diferentes sociedades y culturas alrededor del mundo, la enseñanza y el aprendizaje musical, han servido para satisfacer numerosas necesidades humanas. Pese a que el valor estético de la música es generalmente comprendido, aceptado y valorado, en la mayoría de casos dicha valía no es vista como suficiente justificativo para la creación de un determinado programa de educación en artes. Una visión utilitaria es casi siempre la que justifica a la pedagogía de la música, en especial a nivel de escuela y colegio. Este enfoque se basa en la premisa de que el desarrollo estético del individuo, influencia

positivamente su comportamiento. De tal modo, se espera formar un mejor ciudadano en términos de valores culturales, cívicos, religiosos u otros (Mark 15). Bajo esta misma perspectiva, una investigación presentada en 1998 por Frances Rauscher en la conferencia MENC¹ en Phoenix, Arizona, mostró cierta evidencia de mejoría en el razonamiento espacio-temporal, en niños expuestos a un determinado tipo de música. Recientemente los resultados de dicho estudio han sido cobijados bajo el nombre comercial de “el efecto Mozart”, el cual ha

¹ Music Educators National Conference.

* Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Música, COM, Quito, Ecuador.
 Autor principal/Corresponding author, e-mail: dceli@usfq.edu.ec

recibido una inusitada publicidad a todo nivel (Reimer 38). Resulta incomodo desde el punto de vista artístico, considerar que el arte per se no es lo suficientemente valioso para merecer un sitial equiparable al de las matemáticas y las ciencias en el currículo del sistema educativo. Esto podría explicar en gran medida porqué en países como el Ecuador, la educación en artes ha sido sistemática y deliberadamente ignorada por las autoridades educativas.

Para poder determinar la relevancia de la música (o las artes en general) en el currículo académico a nivel de escuela y colegio, es importante establecer cuál es, o debiera ser, el objetivo o la función de la educación en el siglo XXI. El pensum educativo debería lograr satisfacer las necesidades de niños, cuyas habilidades innatas, intereses naturales o adquiridos, logros y entornos familiares o sociales, sean de la más diversa índole (Travelstead 25). Para esto, el desarrollo curricular se debe dar bajo una premisa principal: La inteligencia humana es por definición diversa (Robinson, *Schools*). Las personas razonan acerca del mundo en todas las formas en que lo experimentan. Se piensa visualmente, a través del movimiento, sonoramente, con el olfato, el gusto y el tacto, cinestéticamente y también de forma abstracta (Robinson, *Death Valley*). Por ende, el currículo académico de escuela y colegio debería enfocarse en abarcar todo este amplio espectro que representa el pensamiento humano.

Sin embargo, el pensum de la educación primaria y secundaria (pública y privada) de casi cualquier lugar del mundo, parece solo enfocarse y darle valor exclusivamente al razonamiento abstracto, el cual no constituye más que una reducida parte de la inteligencia de las personas. Si bien dicho patrón educativo ha sido muy útil para un limitado número de personas, también ha sido responsable de un enorme desperdicio del talento humano a lo largo de la historia reciente (Robinson, *Revolution*). El planteamiento “estandarizante”

de este modelo, proyecta la expectativa de que todos los niños tengan un mismo desempeño en todas las asignaturas, generalmente limitadas al pensamiento abstracto (Travelstead 24).

Esto por supuesto difícilmente sucede. La expectación de un desempeño homogéneo, resulta bajo cualquier punto de vista contradictoria con la condición naturalmente diversa y curiosa de la inteligencia humana. El resultado es un extenso numero de niños para los cuales asistir a la escuela, lejos de ser una experiencia enriquecedora y divertida, es una situación que solo genera apatía, rechazo, desinterés e indiferencia por el estudio y el aprendizaje.

Muchas de las razones que hacen que el modelo educativo vigente fracase de forma casi rotunda, se relacionan con su origen. Los pilares fundamentales sobre los cuales dicho sistema fue construido, son los principios de la época de la Ilustración, que a su vez pretendían suplir las necesidades educativas que la naciente era industrial requería (Robinson, *Schools*).

No obstante el fin de dicha era, el nacimiento y apogeo de la época digital y el avizoramiento de una vertiginosa e inevitable llegada de la etapa virtual, las autoridades educativas alrededor del mundo mantienen este sistema anacrónico de forma miope. Podría parecer difícil encontrar una explicación a dicho escenario, pero en realidad no lo es. Las autoridades educativas perpetúan el modelo porque satisface sus necesidades y no las del niño. Es por esta razón que las reformas curriculares casi siempre pretender mejorar el modelo caduco e inservible en lugar de cambiarlo, porque el ideal de inteligencia que prevalece sigue siendo el de la Ilustración. La época actual requiere repensar los ideales de lo que la inteligencia es.

De las tibias reformas curriculares, se ha logrado en algunos casos incluir programas de música (y artes en general) sin mucho éxito. La falencia

principal de dichos proyectos nace del enfoque utilitario. Se asume de forma arcaica que el estudio musical influencia exclusivamente a las emociones, las cuales están completamente separadas de la razón y el pensamiento². Por ese motivo se pretende justificar la formación de programas musicales, amparados en la idea de que estos fortalecen diferentes áreas que “sí son importantes” para el sistema académico. Bajo este criterio se han realizado investigaciones cuyos resultados pretenden probar que el estudio de la música mejora el pensamiento espacio-temporal, el cual se cree, es fundamental para la comprensión y el aprovechamiento de las matemáticas avanzadas, el razonamiento proporcional y otras actividades que requieren una alta habilidad mental (Reimer 39). Sin embargo, aún con ese justificativo no se le da a la música la misma importancia que a otras asignaturas. En la mayoría de casos, resulta impensable que un niño enfrente problemas escolares por un bajo desempeño en clases de música, lo cual se da por sentado si su rendimiento es pobre en ciencias o matemáticas. Esta disparidad en el sitio de importancia del currículo académico, hace que los programas de música tengan un perfil bajo, carezcan de presupuesto, sean desestimados y en muchos casos terminen por desaparecer.

2 Estos conceptos fueron establecidos por el filósofo y matemático Rene Descartes (1596-1650), quien argumentaba que el pensamiento matemático estaba completamente separado del cuerpo y sus “desconfiables emociones”. Estos conceptos han sido fuertemente cuestionados e incluso frontalmente contradichos en la actualidad.

Si bien numerosas investigaciones han dado como resultado que el estudio de la música podría realzar el aprendizaje de las matemáticas, el lenguaje, estudios sociales, además de ser un constructor de confianza y mejorar muchas formas de memoria, el valor principal de este no radica en dichas posibilidades. El aprendizaje musical es importante por sí solo, porque provoca en el niño una reacción y un resultado que ningún otro tipo de estudio genera, porque se comunica con el infante de una manera irreproducible a través de otra asignatura (Levinowitz 18). La praxis musical en conjunto, genera en los niños experiencias de convivencia, forja de valores y coexistencia irrepetibles. La asimilación musical requiere razonamiento, creatividad, disciplina, pensamiento abstracto, agudización de los reflejos, compromiso, afirma la identidad y genera estándares estéticos en relación con la sociedad.

Es por esto que el desarrollo infantil requiere un modelo formativo que nutra todos los talentos, no un sistema que fomente un único concepto de habilidad. Por esta razón es esencial un cambio educativo que permita al estudiante tener un contacto artístico, que pase de ser una contemplación y consumo pasivo, hacia una participación activa.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Colegio de Música de la Universidad San Francisco de Quito, a Esteban Molina y al Dr. Mark Turner. | 5 |

REFERENCIAS

1. Abril, Carlos R., y Brent M. Gault. "The State of Music in the Elementary School: The Principal's Perspective." *Journal of Research in Music Education* 54.1 (2006): 6-20.
2. Črnčec, Rudi, Sarah J. Wilson, y Margot Prior. "No Evidence for the Mozart Effect in Children." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 23.4 (2006): 305-318.
3. Faulmann, Jo. "Montessori and Music in Early Childhood." *Music Educators Journal* 66.9 (1980): 41-43.
4. Levinowitz, Lili M. "The Importance of Music in Early Childhood." *Music Educators Journal* 86.1 (1999): 17-18. Special Focus: Music and Early Childhood.
5. Mark, Michael L. "The Evolution of Music Education Philosophy from Utilitarian to Aesthetic." *Journal of Research in Music Education* 30.1 (1982): 15-21.
6. Reimer, Bennet. "Facing the Risks of the 'Mozart Effect'." *Music Educators Journal* 86.1 (1999): 37-43. Special Focus: Music and Early Childhood.
7. Robinson, Ken. "Bring on the Learning Revolution!" *Ted Talks*. Web. Febrero, 2010. Video. < http://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_bring_on_the_revolution>.
- . "How Schools Kill Creativity." *Ted Talks*. Web. Febrero, 2006. Video. < http://www.ted.com/talks/ken_robinson_says_schools_kill_creativity>.
- . "How to Escape Education's Death Valley." *Ted Talks Education*. Web. Abril, 2013. Video. < http://www.ted.com/talks/ken_robinson_how_to_escape_education_s_death_valley>.
8. Travelstead, Chester C. "Basic Objectives of Music Education at the Secondary Level." *Music Educators Journal* 44.3 (1958): 24-26.

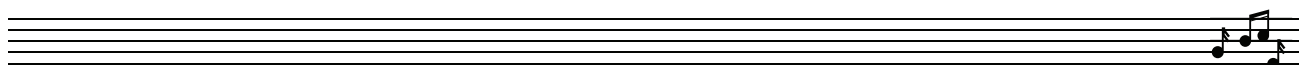




Foto: María Gracia Naranjo

La creación artística y la conciencia traumática

Jorge Luis Gómez Rodríguez*

Recibido/Received: 05/03/2014. Aceptado/Accepted: 23/03/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

RESUMEN

La existencia de desordenes traumáticos se presenta como el impulso primordial y el espacio de desarrollo para la creatividad artística. Esta creatividad se manifiesta como una respuesta a la necesidad insatisfecha y obsesiva de superación del trauma y su conciencia. La creación artística se presenta como una readaptación de la realidad que busca encubrir las imágenes de trauma original, generando un proceso de terapia natural. Consecuentemente, los personajes atormentados por la conciencia de trauma se perfilan como creadores incansables dentro de su necesidad de rehabilitación.

Palabras claves: Enthusiasmós, creación artística, memoria traumática.

ABSTRACT

The existence of traumatic disorders are presented as the primary impulse and the space for the development of artistic creativity. This creativity is manifested as a response to the unmet and obsessive necessity to overcome a specific trauma. Artistic creation is presented as an re-adaptation of reality that seeks to undercover the images of original trauma, generating a process of natural therapy. Consequently, the characters who are tormented by the consciousness of trauma are seen as tireless creators looking for an space of rehabilitation.

Key words: Enthusiasmós, artistic creativity, memories of trauma.

* Universidad San Francisco de Quito, Profesor a tiempo completo de Filosofía, COCISOH, Quito, Ecuador.
 Autor principal/ Corresponding author, e-mail: jgomez@usfq.edu.ec

Las veleidades de la conciencia traumática también parecen manifestarse en el viejo y mal comprendido concepto del *Enthusiamós*, concepto enseñado por Platón al referirse sobre el arte y la creación artística. Si bien la locura y los desórdenes de la conciencia apuntaron originalmente en esta definición a los poderes divinos, como excusándose de los verdaderos desaguisados mentales a los que se refería, la creación artística y la memoria traumática también representan a los principios creativos que Platón nos legó en su obra y en su idea sobre el arte.

Las veleidades de la conciencia traumática también parecen manifestarse en el viejo y mal comprendido concepto del *Enthusiamós*, concepto enseñado por Platón al referirse sobre el arte y la creación artística. Si bien la locura y los desórdenes de la conciencia apuntaron originalmente en esta definición a los poderes divinos, como excusándose de los verdaderos desaguisados mentales a los que se refería, la creación artística y la memoria traumática también representan a los principios creativos que Platón nos legó en su obra y en su idea sobre el arte.

En cierto sentido, la posesión divina no dice o no significa directamente al dios y sus poderes, sino, por el contrario, a los desórdenes mentales que éste provoca en los entusiasmados. Y hoy podríamos profundizar sobre aquellos desórdenes que, en sentido estricto, son más artísticos y donde hay más creatividad que en ningún otro lugar. Pero hablar de desórdenes suena a disculpa, pues en la creatividad que queremos o que intentaremos desentrañar, hay un tormento que se quiere superar, y precisamente en esa voluntad no solo está presente la pulsión creativa como tal, sino el carácter de inacabada o de insatisfactoria en la que se asienta casi como una obsesión.

La función del trauma en la memoria genera una inventiva artística en un amplio sentido. El paciente traumatizado, en cierta medida, crea con el fin de olvidar la herida, a pesar

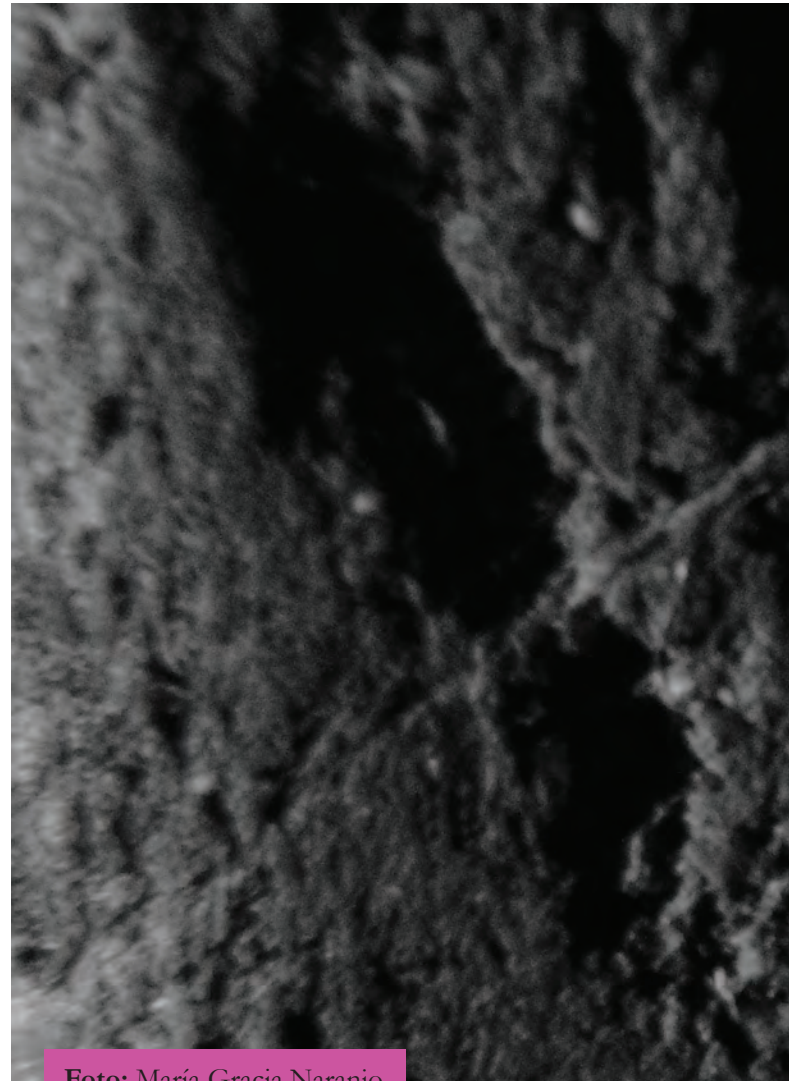


Foto: María Gracia Naranjo

que es ella la fuente misma de la creatividad. Como memoria sana, el pasado permanece sin cambios. En la memoria traumática hay un necesario cambio o arreglo para evitar reflatar una herida que debe permanecer oculta en la profundidad y que, por ningún motivo, debe salir a la superficie. Son los paliativos a la vulnerabilidad neuroemocional. Y esos paliativos los comprende Boris Cyrulnik, neuropsiquiatra francés¹ mediante la idea de la *résilience* (o resistencia).

Es la readaptación resiliente de sus propias representaciones una suerte de terapia natural donde se permiten evitar el dolor arreglando escenas para crear otras con las que tapan o encubren el original. Todo trauma modifica el funcionamiento cerebral y hace de instrumentos neutrales, como la escritura de sí



mismo, un factor de protección. Todo paciente traumatizado abunda en imágenes, pero tiene una mala memoria verbal. Los que aprenden a comunicar resultan menos traumatizados que los que no lo hacen.

Y en el caso de aquellos niños que han sufrido una agresión traumática, tienen sueños recurrentes en los que están encerrados o aprisionados, que viven en un acuario o en una caja en la que no se pueden mover. Este tipo de sueños, que representa la separación de los demás o la incompreensión de los demás, tiende a desaparecer mediante la escritura, pero no mediante las imágenes. Pero la escritura como terapia, si bien es resiliente, no logra sino un placer momentáneo de lejanía del trauma, pues si bien desocupa a la memoria de imágenes obsesivas desplazándolas en el valor social

del lenguaje o en su poder comunicativo, aparentemente desplaza el trauma en un valor simbólico como experiencia universal o sufrimiento de todos.

Como vemos, la escritura de sí tiene un valor de resistencia traumática y, por eso, de terapia.

El artista resiste su propio dolor cuando crea una nueva novela, poema, o teatro. La creación artística hace del desorden emocional lo mismo o algo semejante a las neuronas que niegan un recuerdo al sujeto traumatizado, para evitarle el dolor y el tormento. El arte es una liberación pero lo es sólo en la medida en que al ser una terapia satisface momentáneamente a su creador. Y es esta insatisfacción la verdadera garantía de una creación obsesiva.

También los representantes de minorías excluidas son creadores atormentados que representan en su voluntad de rehabilitación, en su meta de rendir un homenaje a los humillados y en el propósito de rehabilitar lo que vive en la ignominia y la abyección, un espíritu traumatizado que hace de su creación una terapia de rehabilitación precisamente porque en la vida cotidiana son presos de la exclusión y la segregación social. Tanto homosexuales como lesbianas hacen de esta voluntad de rehabilitación de lo excluido, lo que es común a Foucault y Jean Genet, una terapia de rehabilitación de sí mismos, donde la palabra de los excluidos llega a rehabilitarse con ellos y esa palabra es la expresión terapéutica de una liberación. Pero además de querer disociarse de lo que no se es, la voluntad de rehabilitación expresa simbólicamente un modo de liberarse ellos mismos. En este sentido, el tema de las exclusiones como escritura expresa lo que no se quiere ser y manifiesta el ritual emocional de profundizar en la exclusión para liberarse de ella.

Existe otro tipo de creador traumatizado que hace del arte creativo un modo de superar su propia minusvalía. Es el caso de los autores que luchan por alcanzar la gloria personal, llevados por la necesidad compulsiva de superar el trauma de una temprana orfandad. En estos casos, la creación compulsiva los lleva a tomar las ideas de otros como propias, no como plagio consciente, sino como transferencia de personalidad. Es el caso de Baudelaire y Nietzsche. En ambos creadores hay el trasfondo de otra personalidad como de otro autor que creen ser ellos mismos. Baudelaire cree ser Poe y Nietzsche cree ser Emerson. Pero no bastaría, en este caso, decir que en estos creadores hay una creencia que los lleva a la suplantación de la personalidad de otro.

Más bien, con la generación de los personajes conceptuales, con Zaratustra en el caso de Nietzsche y con el artista MG en el caso de Baudelaire, ellos expresan el juego originario, presente en el mito de Narciso, de la imagen en el espejo y del regreso de esa imagen al sujeto del que han nacido. Es decir, en el otro ellos no ven a otro, sino se ven a sí mismos. Esta enajenación en otro intenta sustituir simbólicamente al padre o a la imagen del padre, pues el otro es siempre un genio o un espíritu superior. Pero al idealizarlos consiguen unirse a ellos suplantando su personalidad. Y este fenómeno del otro como sí mismo es o expresa la neurosis obsesiva de asimilarse al padre en un ritual mágico que realizan con el endiosamiento de otro autor que finalmente son ellos mismos. En este caso, la suplantación de la personalidad de otro autor, la utilización y apropiación de sus ideas como propias no obedece más que a la neurosis obsesiva de liberarse del trauma de la separación del padre en la más temprana edad, y la suplantación de la personalidad y el tomar las ideas de otro como propias obedecen a la obsesión de ser un autor famoso y de hacerle ver a su madre que con su obra él conquistó un lugar destacado para la gloria de su padre.

Como vemos, los tres ejemplos de la conciencia traumática que se han expuesto pretenden hacernos entender la complejidad de la creación artística, sobre todo por el lado de los desórdenes mentales a los que hace alusión el término *Enthusiamós*, forjado por Platón en relación con la esencia del arte. Como ya se dijo, el término como tal solo habla de los dioses como causa de la conciencia traumática, sin embargo, los tropiezos y accidentes de la conciencia no parecen ser otra cosa que el destino traumático que el dios eligió para los artistas. |\$|

REFERENCIAS

1. Odile, Jacob "Sauve-toi, la vie t'appelle". Paris: 2012

Escribir con la luz:

entre la **verosimilitud** y la falta de **identidad**

Víctor Cabezas*

“Entre las muchas formas de combatir la nada, una de las mejores es la fotografía”

Julio Cortázar



Foto: Carlos Peñaherrera

Recibido/Received: 20/03/2014. Aceptado/Accepted: 13/04/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro.

RESUMEN

La fotografía nace a finales del siglo XIX, en medio de un discurso social que la valoraba como una técnica que constituía un espejo de la realidad; este carácter mimético representó la identidad de la fotografía como arte y, precisamente, es el que hoy se encuentra transfigurado en virtud de nuevo *software* de manipulación de imágenes como Photoshop. En el presente ensayo se analizará el discurso de la mimesis que fundamentó la identidad de la fotografía y su vigencia como arte a través del estudio de conceptos filosóficos como el *qualia* y el *noúmeno*.

Palabras claves: Fotografía, mimesis, discurso social, software, Photoshop, técnica, mecánica, qualia, noúmeno, espectador, arte..

ABSTRACT

Photography arises in the late nineteenth century in the middle of a social discourse intended to constitute it as a technic that objectively reflected reality, this mimetic character represented the identity of photography as an art. Today, due to the appearance of new software like Photoshop, that makes manipulating images easier; this identical charm has been transfigured. In the present paper, we will analyze the *mimesis* discourse as well as philosophical concepts like the *qualia* and the *numen* as means to achieve artistic relevance. Finally, we will treat how the current scenario has transmuted its identity as an art.

Key words: Photography, mimesis, social discourse, software, Photoshop, technic, mechanical, qualia, numen, spectator, art.

* Universidad San Francisco de Quito, Estudiante Colegio de Jurisprudencia, Quito, Ecuador.
Autor principal/ Corresponding author, e-mail: vdcorleone@gmail.com

Fotografía proviene del griego φως (phōs, «luz»), y γραφή (grafē, «conjunto de líneas, escritura»), que, en conjunto, significa «escribir/grabar con la luz»¹

A lo largo de la historia, la humanidad se ha empeñado en poder recordar y vencer lo nostálgico del tiempo transcurrido y la volatilidad de la memoria. Durante mucho tiempo, el arte plástico fue relevante en virtud de su capacidad de reflejar la relación específica que existía entre un referente externo y el mensaje que transmitía². Los retratos, los paisajes e inclusive el arte de género, intentaron subsanar la necesidad humana de representación. En medio del requerimiento documental de la humanidad, surge la fotografía, y nace amparada en un consenso social de verosimilitud con la realidad, una atribución para rendir cuenta del mundo. Esa era, debatiblemente, la identidad de la fotografía como arte: su capacidad para representar de manera objetiva la realidad, de tener el peso de la representación. La fotografía nace y se identifica como un espejo de lo real.

*“Daguerrotipo: Sustituirá a la pintura”
Gustave Flaubert*

La pintura es, en esencia, una representación gráfica que podría estar fundada en una abstracción o en una realidad material. Entre los géneros pictóricos hallamos a la pintura histórica, el retrato, la pintura de género, el paisajismo, entre otros. Es asimilable que, hasta mediados del siglo XIX, constituía una de las modalidades más comunes para la representación de la realidad³, sin embargo a

¹ Real Academia de la Lengua. Diccionario La Lengua Española. Versión en Línea. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=Fotograf%C3%ADa>

² Greene, David, ed. *FotoGGrafía Que ha sido de la fotografía?* Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2007. (Pag 32)

³ *Supra 1*

finales de este siglo surge la fotografía y logra popularizarse a través del establecimiento de un nuevo estándar de verosimilitud de la realidad representada objetivamente. Germina como un fiel espejo de lo real y de esto se desprende el discurso de la mimesis, un conjunto de declaraciones y discursos sociales que ponderaban a este naciente arte como la imitación más perfecta de la realidad. Esta capacidad mimética le es inherente por cuanto la mecánica de producción es difícilmente manipulable por el ser humano, la técnica fotográfica es solo mutable en razón de la química, la física y la óptica. La cámara capta lo que se enfoca sin prejuicio de las intenciones o subjetivaciones detrás del “shot”.

Bajo esta concepción, la imagen es *sine manu facta*, lejana a lo artesanal, opuesta al talento humano, ergo, constituye un tajante espejo del espectro visible mundano⁴. La mimesis prometida por el discurso social que atañe el nacimiento de la fotografía, viene de la mano de un influjo de artistas legatarios de la ilustración y el romanticismo, y su constante lucha en contra del poder creciente de la técnica sobre el arte; una lucha contra la ponderación del << siniestro visible >> en detrimento de la << realidad interior >>⁵.

El cambio generacional tuvo un gran impacto social, sobre todo en quienes no pudieron adecuarse a observar su rostro salido ya no del pincel de un ser humano, sino de un cuarto oscuro en medio de químicos, papeles y exposiciones. Es el poeta Charles Baudelaire, quien describe la transición en esta carta a su madre en 1865:

Me gustaría tener tu retrato. Hay un excelente fotógrafo en El Havre. Pero temo que esto ahora

⁴ Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983 (pg 20-21).

⁵ *Ibid pag 23*

no sea posible. Sería necesario que yo estuviera presente. (...) los fotógrafos, aunque sean excelentes, tienen manías ridículas, cuanto más dura es la imagen más contentos quedan (...) En París no hay nadie que sepa hacer lo que yo deseo, es decir, un retrato exacto pero que tenga la indefinición de un dibujo.⁶

Precisamente fue Baudelaire quien posicionó duras críticas a la promesa solutiva que presentaba la fotografía a finales del siglo XIX; el mismo opuso que la fotografía, con sus atribuciones indiscutiblemente representativas, contribuye al progreso material y al empobrecimiento del genio artístico. Esto se dio en un momento histórico de cambio de paradigmas. Los intelectuales observaron con cautela la promesa de la fotografía, que luego, se constituiría como el rasgo principal de su identidad, el espejo de la realidad.⁷

La industria, al hacer irrupción en el arte, se convierte en su enemiga mortal (...) si se permite a la fotografía suplir al arte en alguna de sus funciones, pronto lo habrá suplantado y corrompido por completo, gracias a la estupidez que hallará en la multitud. Es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias o de las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía que no han sustituido a la escritura. (...) Que enriquezca álbumes sociales y preste a sus ojos la precisión que faltaría a su

memoria (...) que sea, en fin la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta. Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que solo vale porque el hombre añade ahí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!⁸

El carácter documental de la fotografía y el discurso de mimesis que se funda a su alrededor, generan una incomodidad por parte de los artistas e intelectuales de la época. Ellos la observan como un potencial detrimento de la valía artística humana frente a la tecnicidad y augurio de representación material⁹; preocupaba que una sociedad sin cautela pudiera empezar a ponderar una sobre otra y desvalorizar socialmente el arte.

La fotografía es el sometimiento a una mirada sin respuesta posible.
Craig Owen

Con la enorme carga que constituye pretender representar la realidad y ser el espejo fehaciente del mundo¹⁰, surge la identidad artística de la fotografía como una actividad que aún partiendo de la mecánica incorruptible de la cámara, cedía amplio espacio para la artesanía y el juego humano con el ángulo, la luz, la velocidad y el escenario. La fotografía tiene un extraño poder para mirar al espectador, posee una intrínseca facultad para dialogar y decir algo a través de la luz y las sombras que decide proyectar o esconder. Ese algo que genera la fotografía, lo que los filósofos

⁸ Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983 (pag 22-25)

⁹ Tagg, John. *El peso de la Representación Fotográfica*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SA, 2007.

¹⁰ Harman, G., 1990, "The Intrinsic Quality of Experience," in *Philosophical Perspectives (Volume 4)*, J. Tomberlin (ed.), Atascadero, CA: Ridgeview Publishing Company.

⁶ *Ibid* pag 24

⁷ *Ibid*

han llamado el *qualia*,¹¹ es precisamente lo que se muestra tan evidente y exquisitamente inexplicable en este arte.

Empezaremos hablando sobre el término *qualia*. Este ha sido usado para expresar no-representaciones intrínsecas, de acceso consciente a las propiedades de la experiencia.¹² El *qualia* nace como una necesidad para representar las cualidades subjetivas y abstractas del cerebro, lo que Descartes llamaba *res cogitans*¹³. Es importante mencionar que la existencia de los *qualia* es predicada sobre la existencia de las propiedades que llenan su definición, es decir carece de un lexema determinante.

Aunque lo estético pretenda ser entendible, aunque tratemos de explicar porqué nos llega esa canción, porqué esa pintura logra integrarse a nuestra condición humana, porqué esa obra literaria nos cautiva, aunque tratemos de explicarlo con tecnicismos y aforismos, las propiedades de las experiencias sensoriales son epistemológicamente no cognoscibles, ergo, son, en cierta medida, incomunicables. Es precisamente la incomunicabilidad lo que dificulta el entendimiento de la experiencia estética del arte y su significado abyecto en el ser humano. Por concepción, el *qualia* es inefable en virtud de que no puede ser advertido o asimilado por otros medios diferentes a la experiencia directa; el *qualia* hace estricta referencia a una experiencia personal. Es imposible entender porque algo gusta y se muestra estético para una persona y no para otra, precisamente porque todas las

comparaciones interpersonales de los *qualia* son sistemáticamente imposibles.¹⁴

El arte tiene una extraña capacidad feudal sobre la condición de nuestros pensamientos. En lo personal, la fotografía tiene una potencialidad gigantesca para generar diálogo y cuestionamiento interno; esta propiedad, aunque debatible, puede ser uno de los objetivos característicos del arte. La fotografía encuentra su identidad artística en medio de la disyuntiva de ser un proceso mecánico “espejo de la realidad” y la atribución de hacer que la foto sea arte por nuestra capacidad de hacer que nos hable; es un tipo de arte donde el espectador crea un estado no fenoménico, que sobrepasa el rango de la intuición perceptiva, algo muy cercano a la apreciación estrictamente intelectual y suprasensible, lo que Immanuel Kant y, en cierta medida, la metafísica de Platón hubieran llamado el *noúmeno*¹⁵.

Ya no se puede controlar a la gente por la fuerza y, por tanto, para que no perciba que está viviendo en condiciones de alienación, opresión, subordinación, etc. es necesario modificar su conciencia.
Noam Chomsky, *Los guardianes de la libertad*

Con la introducción de nuevos *software* como Photoshop, que democratizan y pluralizan el acceso a métodos de alteración de imágenes, la identidad mimética de la fotografía se ve transfigurada. La humanidad se encuentra en una cierta transición en relación a la verosimilitud de la fotografía.

11 Block, N., 1980, “Troubles with Functionalism,” in *Readings in the Philosophy of Psychology (Volume 1)*, N. Block (ed.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 268–305.

12 *Enciclopedia, Standford Philosophy*. “Qualia.” *Standford Philosophy Enciclopedia*: n. pag. Religion and Philosophy Collection. Web. 26 Mar. 2014. <<http://plato.stanford.edu/entries/qualia/>>.

13 Maldonado, Germán. *Cátedra de Filosofía Contemporánea*. Universidad San Francisco de Quito: Febrero de 2014

14 Wright, Edmond, Dr, ed. *Qualia*. New York: Bradford Books, 2008. Print.

15 Candel, Miguel, trans. *Estudio Preliminar a la obra: Algunas cuestiones de la Metafísica de Teofrasto*. Barcelona: Anthropos, 1991. Print.

Hemos estado perpetuamente condicionados a pensar que una foto refleja la realidad, *a fortiori*, tiene capacidades infinitas. Las fotografías son pruebas fehacientes en juicios, nos recuerdan de lo que la memoria pretende legar al olvido. Recordemos que la verosimilitud de la fotografía nace como un discurso social fundamentado en el carácter mecánico y no sujeto a la manipulación por parte del ser humano; hoy en día *software* como Photoshop refunda el debate sobre la validez de este argumento y posibilita que la fotografía sea adscrita a lo artesanal; esto no solo genera un cambio de identidad en el arte sino también funda un nuevo paradigma en la sociedad, donde la veracidad objetiva que representaba la foto, hoy ya no puede ser asimilado como tal, en estricto sentido. Desde los retratos hasta los paisajes, todo debe ser repensado como una potencialidad de representación de la realidad, sujeto al nivel de convencimiento del espectador y, de cierta forma, la honestidad del fotógrafo.

*Los sumos mandamientos para la vida:
No hay honor más grande que ser un
charolastra
Cada quien hace de su culo un papalote.
Pop mata poesía.
Un toque al día, la llave de la alegría.
Que muera la moral, que viva la
chaqueta.
La neta es chida pero inalcanzable
Alfonso Cuarón, Y tu mamá también.*

Durante el presente ensayo se ha sugerido que, en cierta medida, la fotografía se encuentra en búsqueda de su identidad como arte. A riesgo de parecer contradictorio, esta búsqueda no supone un problema, ni mucho menos una inconsistencia, mientras el mismo se enfoque en el cuestionamiento y la negación del *status quo*. En esa medida es menester mencionar que el verdadero riesgo del arte es caer en lo útil para preservar la condición, los arquetipos, lo estable; el arte recae en lo execrable cuando no cuestiona, no pretende

un cambio, cuando no ofrece resistencia como una forma de crear humanidad. El arte muerto es aquel que retrata los valores sociales que el sistema impone través de todas sus aristas de poder: el deber ser feliz, la estética corporal a toda costa, el rol social, lo moral entendido como un gravamen externo, la negación total de la individualidad en adecuación a un universo; bajo esta concepción la fotografía tiene campo y potencialidad infinita, ergo, su vigencia como arte se encuentra ampliamente manifiesta.

La fotografía es un arte joven que experimentó el proceso de transfiguración propio del sumario de la vida; a riesgo de caer en un discurso de tinte romántico, me atrevo a definir al proceso de búsqueda de identidad de la fotografía al de un púber en búsqueda de un proyecto; la dicotomía que supone la búsqueda y al mismo tiempo la vigencia plena de su validez como arte es primorosa, como todo lo que aún no es definido pero sí definible; en este sentido se puede considerar a la fotografía como algo problemático, un éter que divaga entre los paradigmas del pasado y los retos del presente, pero que, sobre todo, pondera un funcional y exquisito trasfondo dudoso. |\$|



Foto: Victor Cabezas

REFERENCIAS

- 1 Candel, Miguel, trans. *Estudio Preliminar a la obra: Algunas cuestiones de la Metafísica de Teofrasto*. Barcelona: Anthropos, 1991. Print
- 2 Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983. Print.
- 3 Enciclopedia, Stanford Philosophy. "Qualia." *Stanford Philosophy Encyclopedia*: n. pag. *Religion and Philosophy Collection*. Web. 26 Mar. 2014. <<http://plato.stanford.edu/entries/qualia/>>.
- 4 Greene, David, ed. *FotoGGrafía Que ha sido de la fotografía?* Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2007. Print.
- 5 Onfray, Michael, PhD. *Antimanual de Filosofía*. Madrid: EDAF, 2005. Print.
- 6 Tagg, John. El peso de la Representación *FotoGGrafía*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SA, 2007. Print.
- 7 Wright, Edmond, Dr, ed. *Qualia*. New York: Bradford Books, 2008. Print.
- 8 Block, N., 1980, "Troubles with Functionalism," in *Readings in the Philosophy of Psychology* (Volume 1), N. Block (ed.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 268–305.
- 9 Harman, G., 1990, "The Intrinsic Quality of Experience," in *Philosophical Perspectives* (Volume 4), J. Tomberlin (ed.), Atascadero, CA: Ridgeview Publishing Company.
- 10 Rosas, Alejandro. "Fenómeno, nómeno y mente en Kant." *Areté* 8.1 (2013): 65-80.

Sobre El último lector y el arte de leer

María Gracia Naranjo Ponce*

“Siempre hay una isla donde sobrevive algún lector, como si la sociedad no existiera; un territorio devastado en el que alguien reconstruye un mundo perdido a través de la lectura de un libro”

Ricardo Piglia



Arte: Dahlia Raz

Recibido/Received: 25/03/2014. Aceptado/Accepted: 17/04/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, Eduardo Castro, Víctor Cabezas

RESUMEN

Dentro de la teoría literaria, es más común encontrar análisis sobre el escritor, naturalmente, que sobre el lector. Sin embargo, el lector cumple un papel crucial en la literatura, y en toda obra artística como tal. Ricardo Piglia, en su obra *El último lector*, realiza un profundo análisis sobre el lector; su rol frente al arte, los tipos de lectores, la experiencia literaria como tal, y finalmente, el rol de la literatura y el arte en la vida del lector. El lector define a la obra siempre y cuando realice una lectura que le permita sobrepasar su condición de intérprete, y le permita entrelazar su realidad con su ficción.

Palabras claves: lector, interprete, ficción, Ricardo Piglia, El ultimo lector, percepción.

ABSTRACT

Within the literary theory, a lot has been said about writers, and a few about readers. Nevertheless, readers play a determinant role in literature, and in any artistic work as such. Ricardo Piglia, in his book *The last reader*, makes a deep analysis about the reader; his role in art, the types of readers, the literary experience of the reader, and finally, the role of literature in the life of the reader. The reader always defines the work of art, as long as it performs a reading that allows it to overcome its condition of interpret, and merge his reality with his fiction.

Keywords: reader, interpret, fiction, Ricardo Piglia, The last reader, perception.

* Universidad San Francisco de Quito, Estudiante Colegio de Jurisprudencia, Quito, Ecuador.
 Autor principal/ Corresponding author, e-mail: mariagracianaranjo@gmail.com

Roland Barthes señaló que el autor nunca es nada más que el que escribe, sugiriendo que el verdadero elemento artístico de la obra literaria nace después de la creación de la misma. Es en el lector donde se recoge la multiplicidad de la obra, donde “se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino”¹. Ricardo Piglia, al identificarse a sí mismo como lector más que como escritor, reconoce la importancia de realizar un análisis sobre la figura del lector en la literatura, y el rol que el mismo cumple frente a cada obra literaria. *El último lector* es un recorrido por la vida de los lectores del mundo, y de aquellos escritores que se han definido como lectores insaciables. Es un “libro de casos imaginarios y de lectores únicos”², que busca determinar qué es un lector, y resaltar la importancia del arte de leer, más que del arte de escribir. Sin embargo, a pesar de las correctas apreciaciones de Piglia sobre los lectores y su relación con la literatura y la vida, resulta sumamente difícil determinar si es el lector el que juega un papel importante en la literatura, o la literatura la que es determinante en la vida de todo lector, y más aun, descifrar si es el autor a quien le pertenece una obra literaria, o el lector el dueño de la misma; el que se apropia, el que la crea. “El autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es su productor ni su inventor”³.

Es la lectura la que se concibe como un arte en el sentido de que es esta la que concreta y delimita la obra, la que la ubica en perspectiva, la que le da vida. “La lectura es un arte de la microscopia, de la perspectiva y del espacio (...), es un asunto de óptica, de luz, una dimensión de la física”⁴. Sin embargo, la obra literaria como tal es también una lectura; el acto de escribir es el resultado de leer la vida, de percibir hechos de una manera determinada, para posteriormente, transmitirlos hacia un nuevo lector. “Si el narrador es el que transmite el sentido de lo vivido, el lector es el que busca el sentido de la experiencia perdida”⁵.

La obra literaria es, por tanto, un trabajo en conjunto entre autor y escritor. El que lee no es un mero espectador; el que lee define la percepción de la historia, e incluso define a la historia como tal, partiendo del hecho de que ningún libro, por más logrado que parezca, se encuentra terminado. Una obra no es una categoría absoluta; es un discurso de posibilidades infinitas de interpretación y percepción. Sobre el arte de leer, se ha dicho ya que “no hay, a la vez nada mas real ni nada mas ilusorio”⁶. La ficción, por tanto, no esta limitada por la figura del autor, como señala Foucault, “el autor no es una fuente indefinida de significaciones con las que se hace plena una obra; el autor no precede a las obras”⁷. La obra literaria, y toda obra artística en sí, es una construcción compleja con derechos y reveces, que se presenta ante el lector de manera inconclusa, que requiere de una percepción y una interpretación para verse terminada. Es una obra infinita, pues al existir una diversa gama de lectores, cada lectura no es nunca una ultima palabra. “La obra de arte, en tanto que ambigua, permanece inagotable y abierta, lectura a lectura nunca resulta igual a sí misma”⁸.

Piglia nos permite imaginar a la literatura como una selva, en la cual existe “una suerte de zoología o de botánica irreal que localiza géneros y especies de lectores”⁹ y por tanto, una gradación infinita de percepciones. Las prácticas de lectura presentan variaciones en cuanto a la finalidad de la misma, a los modos de percepción. Hay quienes han pasado su vida leyendo, y “han quemado sus ojos en la luz de la lámpara”, como lo fue Borges. Hay quienes leen mal, quienes distorsionan y perciben confusamente el texto. Hay lectores adictos, que no pueden dejar de leer; lectores insomnes, que están siempre despiertos y habitan en el paralelismo de la historia que leen; lectores puros, para quienes la lectura no es solo una práctica, sino una forma de vida; lectores visionarios, que leen para descubrir cómo vivir. Dentro de la selva literaria en la que habita esta diversidad de lectores, coexiste también una pluralidad disímil de escritores.

Sin embargo, es más apropiado realizar una clasificación de lectores que una clasificación de escritores, pues al fin y al cabo, todo escritor es un lector de la vida, un lector de las historias que vive; que se convierte en escritor al contar lo leído. “Hay que convertirse en escritor fuera del circuito de la literatura; ir a la vida (con libros en la mochila), y volver para escribir (si se puede volver)”¹⁰.

Se han extinto muchos de los tipos de lectores que han sido, a lo largo de los años, identificados dentro de la zoología o botánica de la selva literaria, y han florecido nuevas especies de los mismos: aquellos que leen por obligación, aquellos que leen solo lo que aparece en su cotidianidad, porque no hay que olvidar que la lectura no envuelve, únicamente, al acto de leer literatura; aquellos que simplemente han decidido no leer, o han optado por ritmos de vida lejanos a la práctica de la lectura. El lector propiamente dicho, aquel que corresponde a cualquiera de las categorías originarias de lectores, incluso aquellos que leen mal, es hoy concebido como “una sinécdoque o una alegoría del intelectual”¹¹. Se ha construido, en torno al lector, “la figura del intelectual en el sentido moderno; no solo como letrado, sino como alguien que se enfrenta con el mundo en una relación que en principio esta mediada por un tipo específico del saber”¹², y ha desaparecido el lector apasionado, el que vive para leer y lee para vivir; el que es definido por Piglia como ‘el lector perfecto’.

Sin embargo, hoy todos somos lectores, expuestos a excesivas cantidades de información por interpretar. El lector moderno “vive en un mundo de signos; esta rodeado de palabras impresas”¹³. La clave del ‘leer bien’ se encuentra en hacer de la lectura una práctica; en no hacer una fragmentación entre la vida y la historia leída, en hacer de la lectura un mecanismo de creación de ficción; en considerarse autor de la ficción leída. El arte de leer no gira únicamente en torno a la obra literaria; gira en torno a la capacidad de adaptación de la ficción leída a nuestra realidad, y a la posibilidad de aceptar que lo que está contado como si fuera real, en definitiva, es real. Piglia llega a mencionar que podemos leer como ficción incluso a la Enciclopedia Británica, pues esta es simultáneamente la descripción de nuestro mundo real y “una descripción de un universo alternativo, que surge de la lectura misma”¹⁴.

Piglia, al cuestionarse sobre qué es un lector y tras establecer que esa es la mayor interrogante de la literatura, se responde que el lector es un relato inquietante, singular y siempre distinto. No hay un tipo único de lector, no hay un lector ideal. El lector más apropiado es aquel que sabe comprender su rol, aquel que entiende que es él quien crea la ficción, aquel que logra romper la oposición implícita existente entre la lectura y la vida práctica, “la tensión entre la lectura y la experiencia, la lectura y la vida”¹⁵, es aquel que reconoce que con cada lectura tiene la posibilidad de nacer al presenciar la ‘muerte del autor’, augurada por Barthes. |§|

REFERENCIAS

- 1 Barthes, Roland. *La muerte del lector* (1968), traducción de C. Fernandez Medrano.
- 2 Piglia, Ricardo. *El Último Lector*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2005. (Pág. 189)
- 3 Foucault, Michel. ¿Qué es un autor?, en *Dits et Écrits*, pp. 7, traducción de Gertrudis Gavidía y Jorge Dávila
- 4 Piglia, Ricardo. *El Último Lector*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2005. (Pág. 189)
- 5 *Ibid.* Pág. 105
- 6 *Ibid.* Pág. 30
- 7 Foucault, Michel. ¿Qué es un autor?, en *Dits et Écrits*, pp. 7, traducción de Gertrudis Gavidía y Jorge Dávila
- 8 Rovira, Amparo. *El papel del lector visto por algunos teóricos de la literatura*, Valencia. Tomado de: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6393/1/199024P129.pdf>,
- 9 Piglia, Ricardo. *El Último Lector*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2005. (Pág. 25)
- 10 *Ibid.* Pág. 115
- 11 *Ibid.* Pág. 103
- 12 *Ibid.* Pág. 103
- 13 *Ibid.* Pág. 20
- 14 *Ibid.* Pág. 29
- 15 *Ibid.* Pág. 10

“Thanks for **keeping** me alive”:

La existencia en la ausencia de estancia
y en presencia del ser en el fenómeno Rodríguez

Itziar Letts Tafur*

Recibido/Received: 17/03/2014. Aceptado/Accepted: 01/04/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, Eduardo Castro, Víctor Cabezas



Foto: Dominio público

* Universidad Complutense de Madrid, Estudiante de la Facultad de Filosofía, Madrid, España.
Autor principal/ Corresponding author, e-mail: itziarletts@gmail.com

Cause you've been down on me for too long And for too long I just put you on Now I'm tired of lying and I'm sick of trying Cause I'm losing who I really am And I'm not choosing to be like them

RESUMEN

Se presenta una reseña e introducción a la vida y obra de Sixto Rodríguez, un artista que llegó a ser una de las promesas de la música country y folk durante la década de los setenta, pero que resultó un fracaso en ventas en América. Nadie sabe cómo una copia de su disco *Cold Fact* llegó hasta Sudáfrica y se convirtió en un verdadero fenómeno de ventas e influencia en los movimientos de lucha social contra el *apartheid*, a pesar de que nunca nadie lo conoció ni sabía nada de él. Se analiza la presencia fenomenológica de Rodríguez en Sudáfrica a través de una tenue observación metafísica. La reseña aborda, prosaicamente, el transcurso de la vida de Sixto Rodríguez, desde la promesa, el fracaso y el renacimiento en su primer concierto en Sudáfrica.

Palabras claves: Rodríguez, Cambio de paradigmas, música, himno, apartheid, ser, estar, existencia.

ABSTRACT

In the late sixties, the Mexican-American musician Sixto Rodriguez represented a figure with an enormous potential in the rock and folk environment. Although the musical producers trusted his work, he sold no more than 10 compact discs in America. Nobody knows how one of his compact discs arrived to South Africa, the fact was that it caused a social revolution, in this country. Rodriguez caused great impact, but nobody knew Rodriguez, as a person. In the present paper we will focus on the fundamentals of art and its connection to personalized figures, we will narrate the story of a man that changed the life a country without noticing it.

Key Words: Music, anthem, Apartheid, being, existence, art, Rdriguez.

Es muy probable que usted no conozca a Rodríguez, un músico que vendió 6 copias de un disco que prometía millones; un profeta que cambió al mundo mientras construía una cañería para un baño en Detroit-Michigan; un cantautor que representa el valor del arte sobre el comercio y la vanidad; un músico con la fortaleza requerida para pregonar un cambio e paradigmas en una sociedad consumida por el espectáculo y cada vez más acostumbrada a una

producción artística sumisa con las condiciones y útil al sistema. Rodríguez proveyó de poesía ante la incertidumbre, en medio de una guerra civil sus letras no aceptaron limosna, se apartaron de su autor, lograron personería propia; letras que fueron capaces de sobrevivir y trascender sin un interlocutor, por sí solas, como el arte más entrañable, ese que logra surgir como himno ante la disconformidad, como activista social.

“¿Dylan? ¡Ja! ¿Quién era Dylan al lado de Rodríguez?”. Sentado en la barra del bar, Sixto Díaz Rodríguez canta y toca su guitarra ante una muchedumbre alentada por el licor y el ambiente bohemio que invoca la Detroit de fines de los sesenta. A su lado un agente cazatalentos de Sussex Records lo observa mientras piensa “He’s got something”. Tres palabras bastaron para que ‘Rod-Ríguez’ empezara una carrera musical junto a los mejores productores musicales en los Estados Unidos, una carrera musical donde se veía llegar a un ídolo, a una persona con el talento suficiente para convertirse en leyenda, una trayectoria se empezaba a dibujar al compás de las notas de Sixto Díaz Rodríguez.

Crucify your mind!

*Was it a huntsman or a player That made you pay
the cost That now assumes relaxed positions And
prostitutes your loss? Were you tortured by your own
thirst In those pleasures that you seek That made you
Tom the curious That makes you James the weak?*

Es tarde y la juventud se niega a que la noche disipe sus pretensiones. En la Sudáfrica de inicios de los setenta el humano despierta ante las atrocidades de un poder segregativo, racista y represivo. El panorama social instaurado por el *apartheid* se refleja en los ojos de miles de personas que, diáfanas, buscan alternativa en el grito, la protesta social y el detrimento del poder. El sistema se refleja en un lago tembloroso y hay un equipo de sonido, un Fischer que toca a todo volumen las canciones de Rodríguez que son el himno para la rebelión, el desorden y la inconformidad social.

*So don't tell me about your success
Nor your recipes for my happiness
Smoke in bed I never could digest
Those illusions you claim to have going*

En 1970 se lanza el disco *Cold Fact* de Sixto Rodríguez, en medio de un ambiente de extrema confianza con el éxito, ese extraño sentimiento

de imposibilidad del fracaso. Todos auguraban el éxito del disco, Sixto se perfilaba como la nueva estrella americana; un ídolo de coleta, guitarra vieja y mirada vacía, un latino, un héroe de la clase trabajadora, un profeta.

Pero así como llega la espera por el inminente éxito comercial, llega el lento respirar y la preparación para el más rotundo fracaso musical jamás visto y jamás esperado. Seis discos vendidos, nula reacción por parte del público, silencio en medio de las canciones de Rodríguez. Ante la certeza de la grandeza de Rodríguez y la realidad del fracaso en ventas de *Cold Fact*, la disquera *Sussex* lanza en 1971 el álbum *Coming from reality*, esperando estar preparados con material de sobra ante el inminente éxito de Rodríguez. Los días no niegan su levedad e infinidad ante el calendario, pero los días pasan, los años pasan y no se venden más de 6 copias del disco *Cold Fact* y un número aterrorizantemente parecido de *Coming From Reality*.

*Cause I lost my job two weeks before
Christmas
And I talked to Jesus at the sewer
And the Pope said it was none of his
Goddamned business
While the rain drank champagne*

Nadie sabe cómo el primer disco, *Cold Fact*, llegó a Sudáfrica, lo único cierto es que esas canciones cambiaron para siempre la vida de toda una generación. El misterio es una de las condiciones más atractivas para la promoción y difusión del arte, “¡Se incineró en un escenario, se prendió fuego y murió! ¡Rodríguez se suicidó!” Más que Elvis, más que los Rolling Stones, Rodríguez era un sabio, un profeta. Toda revolución necesita un himno, y el mensaje iba contra lo establecido, el primer rechazo al *apartheid* tuvo que ver con Rodríguez. Sudáfrica mantenía vivo a un hombre a través de su música, Rodríguez vivía a través de las cuerdas vocales de los revolucionarios. Sudáfrica

aprendió a construir personalidad a través de las letras de Sixto, sin tener más que la foto que aparecía en la portada de *Cold Fact*, sin saber de dónde venía, quién daba velocidad a los sueños, qué voz estaba cambiando el paradigma social, quién cargaba con el poder para cambiarlo todo sin estar presente, con solo una voz.

*And you assume you got something to offer
Secrets shiny and new But how much of you is repetition
That you didn't whisper to him too*

A riesgo de recaer en un debate filosófico inútil –y hasta cierto punto pretencioso–, es interesante analizar la condición humana de Rodríguez en la relación con la sociedad sudafricana. Las presencias en el mundo se componen, debatiblemente, de dos potencias: el ser como mayor posibilidad universal, como una posibilidad absoluta, y, por otro lado, el existir como una determinación más allá de una posibilidad.

El existir es una concreción del ser, en el ser hay un universo de posibilidades de identidad, el existir, de cierto modo se vuelve una determinación, la posibilidad concebida como acto. En un mundo donde la ponderación de los entes –quienes están– se ha ponderado sobre el ser, es cada vez más complicado concebir que alguien ha sido sin existir físicamente, más allá de una experiencia sonora y, en tal caso, quien haya podido mantenerse vivo a partir de su expresión artística y prescindiendo de la frivolidad que representan los fenómenos mediáticos generados alrededor de la figura o del ídolo, se concibe como un existente, una posibilidad concretada en el cambio de paradigmas de toda una sociedad. Rodríguez movía masas, inspiraba a una generación, pero su cuerpo no estaba presente, nadie lo había visto; era un ídolo que nacía de la letra y la acústica, existía por ser una verdadera presencia omnipresente, en este sentido las consecuencias de identificar la existencia con el ser humano son que las cosas ‘son’ pero no ‘existen’ en un

sentido estricto. Existencia es lo que trasciende lo material, es el origen a partir del cual se concreta un proyecto, sobre el cual hablo en pasamientos que no son conocimiento de algo: ‘existencia’ es lo que se refiere y relaciona con un signo mismo y, en ello, con su propia trascendencia.

*I don't want to seem impatient
And please don't think me fast but
we've got something going
And I don't want to let it pass so
won't you tell me,
Tell me please What you're gonna do
'Cause you know I wouldn't be
halfway with you*

Seis discos vendidos en los Estados Unidos, la profunda incomprensión a su arte y las inentendibles condiciones que impone el medio y la escucha determinaron el perecimiento de Rodríguez como promesa musical. Sumido en la pobreza extrema y con una familia sobre sus hombros, trabajó como peón en la construcción de los enormes edificios la pujante Detroit. La carga de sus hijas, pero sobre todo la enorme carga afectiva y, hasta cierto punto, filosófica que representaba su guitarra lo llevaron a tocar en privado, para sí mismo, prescindiendo del público y sin que su fracaso ulterior hubiese podido si quiera tocar de lejos su talento y valorización del arte. Rodríguez fracasó para las empresas musicales pero estaba más vivo que nunca para sí, separando el éxito comercial de la valía y esencia de su arte, negando la absurda causalidad de arte-éxito, viviendo en la envidiable autenticidad del ‘fracaso mediático’, en la envidiable construcción de la individualidad desde la intimidad.

*Met a girl from Dearborn, early six
this morn, a Cold Fact*

La angustia es una condición inherente al ser humano, una hoja en blanco puede entenderse de muchas maneras, puede ser la ansiedad



Foto: Dominio público

materializada, una deuda con el pensamiento –ávido de manifestarse- ante la insoportable condición del silencio. Sudáfrica, ahora una república democrática e incluyente, se negaba a olvidar la presencia de Rodríguez, a olvidar la valía de un hombre del que nunca se conoció absolutamente nada más que sus canciones. A mediados de los años noventa, dos periodistas llamados Stephen Segerman y Craig Strydom

comenzaron a investigar acerca de la identidad de Rodríguez y la razón por la cual el cantante jamás se enteró de lo que representaba en Sudáfrica. Nada era igual entonces, las comunicaciones y datos instantáneos no se habían consolidado y buscar a Rodríguez resultó una labor imposible en un mundo que lo había olvidado. Cuando las llamadas a sus productores musicales fracasaron, cuando la

búsqueda a través de medios oficiales resultó inútil, Segerman y Strydom volvieron a lo básico, a lo esencial, a las letras del disco *Cold Fact*; examinaron las relaciones que existían entre las compañías discográficas e intentaron contactar a los productores que trabajaron con él. Strydom logró hablar con Mike Theodore, uno de los productores de *Cold Fact* y, al preguntarle cómo se había suicidado el cantante, Theodore le dijo que Rodríguez no estaba muerto. Strydom escribió un artículo en prensa sobre su búsqueda y Segerman fue posteriormente contactado por Eva, la hija del cantante. Las escenas felices en cine no suelen ser de mi agrado, pero es de noche y Theodore y Strydom duermen bajo la penumbra y la nostalgia de verse impotentes ante la fugacidad de Rodríguez, suena el teléfono y la imposibilidad se materializa, y de pronto todo aquello que se pensó improbable se desvanece y la realidad muestra de nuevo su inverosimilitud, su anomalía: “Yo soy Eva, la hija de Jesús Rodríguez”. El artista más memorable es aquel que nunca ha sido conocido, aquel que vislumbra la manifestación del arte en ausencia del cuerpo y niega los juegos del ego y la vanidad que el arte y su publicación profesa en el mundo actual.

Thanks for keeping me alive

Cuando algo es demasiado bueno para ser cierto, es demasiado bueno para ser cierto. Theodore y Strydom hablaron con Rodríguez como se habla con un mesías, con un espejismo que de pronto posibilita y determina un cambio de paradigmas; se anuncia un concierto de Rodríguez, nadie lo cree, nadie puede concebir lo increíble, pero sucede. El desenlace de la historia es tan cautivador como su fundamento: miles de personas esperan con ansias la salida de ‘Rod’; cuando aparece en el escenario, la turba de gritos, emociones y euforia tiñe el panorama de algo muy cercano a la humanidad y la esperanza. “Thanks for keeping me alive”, nada más; ni agradecimientos ni reproches, cantó, reverenció a su público y partió, no aceptó ser huésped de honor ni candidatearse a la Presidencia, no fue testigo de su propio *show*. Rodríguez comprendió que el arte es independiente de la fama y el reconocimiento, lo entendió y regresó a Detroit, a la construcción al mundo del cemento y la arena, regresó para quedarse con su guitarra, su humildad y la inmunidad a un mundo que lo quiso reconocer y al cual solo le cantó. | 5 |

Un Jardinerero Extraterrestre

Mario Mendoza*

Recibido/Received: 20/03/2014. Aceptado/Accepted: 26/03/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro, Víctor Cabezas.

Foto: Lilach Peled Charny



RESUMEN

Klaus Salcedo es un recluso homosexual, estilista y lector de tarot de la cárcel Picota de Bogotá. En este medio desarrolla una actividad literaria prolija, en esta crónica el autor describe sus diálogos e impresiones en el camino hacia la publicación de un manuscrito autobiográfico. Dentro de los diálogos que el autor mantiene con Klaus Salcedo, se desvelan situaciones que muestran el poder del lenguaje como fuerza liberadora, creadora de universos individuales y como forma de resistencia civil.

Palabras claves: Resistencia, literatura, cárcel, libertad, ficción, viajes cósmicos.

ABSTRACT

Klaus Salcedo is a prisoner at La Picota Jail in Bogota, Colombia. A part from being a convicted, Salcedo is a publically declared homosexual, a stony reader, and a professional hairdresser. In this context, the author describes the process to publish Klaus's story, the dialogues that merged and the disseverment of the infinite power of the language as a liberating force and as a manner of civil resistance.

Key Words: Resistance, literature, jail, freedom, fiction, cosmic voyages.

*Universidad Javeriana, Departamento de Literatura, Bogotá, Colombia
 Autor principal/ Corresponding author, e-mail: frankensteinmendoza@gmail.com

Los viajes cósmicos, la jardinería, el travestismo, el tarot o la literatura eran para Klauss Salcedo estrategias de libertad, formas de resistencia civil.

Klauss Salcedo publicó su historia en el 2007 en este diario. El proyecto se llamaba La Ciudad Jamás Contada. Yo lo acompañé a escribirla. Fui una especie de tutor, de guía. Sin embargo, la crónica que no se publicó fue la mía, mi aprendizaje junto a un individuo tan asombroso como él.

Cuando leí varios de los relatos que habían sido enviados desde distintas cárceles de la ciudad, me sorprendí con unos fragmentos escritos a mano, en una caligrafía cuidadosa, por un recluso de La Picota de Bogotá. Habían sido elaborados en las horas de la noche, a la tenue luz de una linterna, en un rincón de la celda, mientras los demás reclusos dormían. El hombre se llamaba Klauss Salcedo y su tono me impactó, me conmovió.

Klauss afirmaba ser el jardinero de la penitenciaría, escribía novelas de ciencia ficción en unos cuadernos viejos de colegio, era el único gay declarado en los patios, había prestado servicio militar y se enorgullecía de su buena puntería, era estilista profesional graduado en una academia de belleza del sur de la ciudad, tenía fama de ser un lector temible de cartas del tarot, y, como si esto fuera poco, había sido abducido por naves extraterrestres y conducido a través del espacio interestelar hasta otros mundos aún desconocidos por nosotros.

Nuestro primer encuentro fue amistoso e impregnado por una camaradería inusual. Klauss se mostró simpático, hablador, con buen humor, muy entusiasmado con la idea de escribir su historia bajo mi supervisión y de publicarla en las páginas de EL TIEMPO. Me enteré de que había sido condenado por el crimen de un familiar desaparecido cuyo cadáver no se encontró nunca. Klauss se había cortado el cabello a ras y ese estilo militar

contrastaba con sus gestos amanerados y sutiles, con su voz femenina y gentil, y con una sonrisa infantil que le iluminaba el rostro entero.

Empezamos a trabajar una semana después. Lo primero que me impresionó fue la relación de Klauss con su jardín. En el centro del patio de entrada de la prisión, con gran esfuerzo, a punta de azadón y de cuidados elementales como desyerbar y regar todos los días, este prisionero había logrado sostener con vida algunas plantas cuyas flores decoraban un lugar tan sombrío como La Picota. Los paramilitares salían al patio y, en un gesto de homofobia declarada, solían orinarse en las plantas. Lo mismo hacían los guerrilleros, en una demostración de desprecio por ese recluso afeminado que seguía defendiendo sus flores.

En secreto, esos mismos hombres que posaban de tales habían intentado violar a Klauss en los baños varias veces. Él no se dejaba intimidar: con unas regaderas plásticas continuaba transportando agua hasta su jardín, les hablaba a las plantas, les quitaba la maleza, les cantaba en voz baja.

Entendí enseguida que esas flores eran más que eso, eran el símbolo de una lucha, de un batalla que ese hombre libraba solo y en silencio.

Un día le pregunté por sus viajes interplanetarios. Me contó que había sido secuestrado por un platillo volador y conducido a un mundo que funciona en el planeta Marte, en unos subterráneos bien protegidos. Allí lo habían estudiado estos seres avanzados que después le hicieron una cirugía para ponerle un implante en su cerebro.

Gracias a ese dispositivo, que estaba conectado a sus ojos, ellos podían monitorear todo lo que Klauss observaba diariamente. El objetivo principal era analizar la injusticia humana, la capacidad de los hombres para masacrar a otros hombres y causarles dolor. Klauss era el vehículo por medio del cual

esos seres que habitan en el corazón de Marte podían vigilar de cerca la crueldad de nuestra especie. Le pregunté entonces si ya en los laboratorios marcianos sabían de mi existencia y del texto que estábamos escribiendo.

-Claro que sí -me respondió él con seriedad y mirándome a los ojos-. Si quiere, salude.

Saludé, en efecto, y esa mañana, desde una cárcel perdida en el sur de la ciudad, envié mi primer mensaje cósmico, mis primeras palabras verdaderamente universales. Lamenté que Ray Bradbury, el gran escritor norteamericano de ciencia ficción, no estuviera allí para registrar el hecho.

Supe después que cuando Klauss era llevado a una celda de castigo o aislado por algún motivo, se sentaba en posición de meditación y, gracias al implante cerebral, entraba en contacto con su gente, con ese otro mundo al que tarde o temprano regresaría para nunca más volver.

Klauss escribía novelas de ciencia ficción en cuadernos viejos. Aprovechaba sus viajes interplanetarios como material literario. También le gustaba, en breves fragmentos, narrar momentos reveladores de su vida, que no podía olvidar desde su ahora vida carcelaria. Eran párrafos de una sinceridad estremecedora, una escritura que apelaba a los hechos de manera directa y con una ingenuidad casi infantil. Eso los convertía en confesiones de una pureza que dolía.

Un día, gracias a un permiso que le habían dado para ingresar unos vestidos, Klauss se cambió de ropa varias veces para encarnar a algunas de sus personalidades. Travestido, con minifalda y tacones, y con una colombina en la boca, posó ante la cámara en medio de risas y chistes que se le iban ocurriendo. Fue también un brujo que leía las cartas, profesión que, en efecto, había desempeñado durante varios años para ganarse la vida y en la cual había alcanzado cierto prestigio. Mientras lo veía pasar de una

personalidad a otra recordé esa magnífica frase de Don Quijote cuando un vecino lo reconoce y le dice que él no es más que el miserable granjero Alonso Quijano. Don Quijote, muy indignado, responde elevando la voz:

-Yo sé quién soy y quién puedo llegar a ser.

Una mañana, Klauss me dijo que quería leerme las cartas. Sabía por otros presos que en todos los patios le tenían miedo cuando leía el tarot porque era implacable y había acertado profetizando asuntos macabros. Klauss nunca lo supo porque nunca se lo dije, pero ese día me anunció uno de los sucesos más tristes que me han dicho en mi vida: me dijo que moriría en el extranjero, lejos de mi país y mi gente. Cuando salí de La Picota, recordé lo que el oráculo le dice a Ulises en La Odisea: morirás lejos del mar, en un país donde los hombres comen su pitanza sin sal. No hay nada que me haya causado a mí tanta tristeza. Espero de corazón que Klauss se equivoque y que mi destino sea menos injusto. Desde entonces, para mí viajar se convirtió en sinónimo de muerte.

Una tarde, en la biblioteca, me presentó a un profesor universitario que había llegado de una beca en Europa sin un peso y que había decidido robarse unos libros en un almacén de cadena. Lo habían agarrado y el tipo había terminado en La Picota. Me pareció un disparate. En una sociedad como la nuestra, que bordea el analfabetismo funcional (es decir, gente que sabe leer y escribir en teoría, pero que nunca compra un libro), un ladrón de libros debería ser castigado de otra manera: con trabajo comunitario, entusiasmado a otros a leer, contándoles por qué ese amor por los libros es tal que incluso lo llevó a convertirse en un delincuente.

Seguramente la gente, al escucharlo, entendería cuál es la magia de leer, la maravilla de ingresar en otras realidades a través de las palabras. Esa tarde hablamos de literatura Klauss, el ladrón de libros, otros presos que se fueron

sumando y yo hasta que la guardia me anunció que ya tenía que salir. No recuerdo ningún otro lugar donde la gente lea con tanta intensidad. Quizás porque en esa situación se evidencia una de las características sublimes de la literatura: que quien lee nunca está preso. Entonces comprendí que los viajes cósmicos, la jardinería, el travestismo, el tarot o la literatura

eran para Klauss estrategias de libertad, formas de resistencia civil. Y el día que lo abracé para despedirme, como un escudero que se despide de un caballero andante, alcancé a decirle al oído: gracias por recordarme el poder de las palabras, la fuerza infinita y también peligrosa del lenguaje. |5|

Jorge Anhalzer:

Una **vista** a ojo de **pájaro**

Eduardo Castro*

Recibido/Received: 01/04/2014. Aceptado/Accepted: 17/04/2014.
 Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.
 Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Víctor Cabezas



Colimes - Ecuador
 Foto: Jorge Anhalzer

RESUMEN

Jorge Anhalzer es uno de los fotógrafos más importantes del Ecuador, su obra documental se enfoca en el paisaje andino y la cultura Ecuatoriana. En la presente entrevista se devela la inspiración de Anhalzer, sus preocupaciones, el proceso de construcción de una fotografía, la modernidad y los retos a los cuales se enfrenta el arte ante las estas nuevas condiciones.

Palabras claves: Andes, fotografía, luz, identidad, arte, Ecuador.

ABSTRACT

Jorge Anhalzer is one of the most important photographers of Ecuador; his work has captured and documented the Ecuadorian Andes. In this interview Anhalzer reveals his inspiration, the process for the construction of a photo and finally his position in regard to the current role of photography and art in society.

Keywords: Andes, photography, light, identity, art, Ecuador.

* Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades, COCISOH, Quito, Ecuador.
 Autor principal/ Corresponding author, e-mail: lineasdeexpresion@usfq.edu.ec

Espero a Jorge Anhalzer en una gasolinera en la vía Sangolquí-Tambillo; me pide esperar por un Land Rover Blanco; llega en cuestión de minutos, saluda y me pide que lo siga. Después de ver tantos paisajes, tantos nevados, tanta belleza capturada por el ojo de Anhalzer, es muy curioso verlo tan sencillo, tan terrenal y cierto. Los coches se introducen en un pequeño camino empedrado que emula, por su belleza y rusticidad, los típicos escenarios de las fábulas de Esopo.

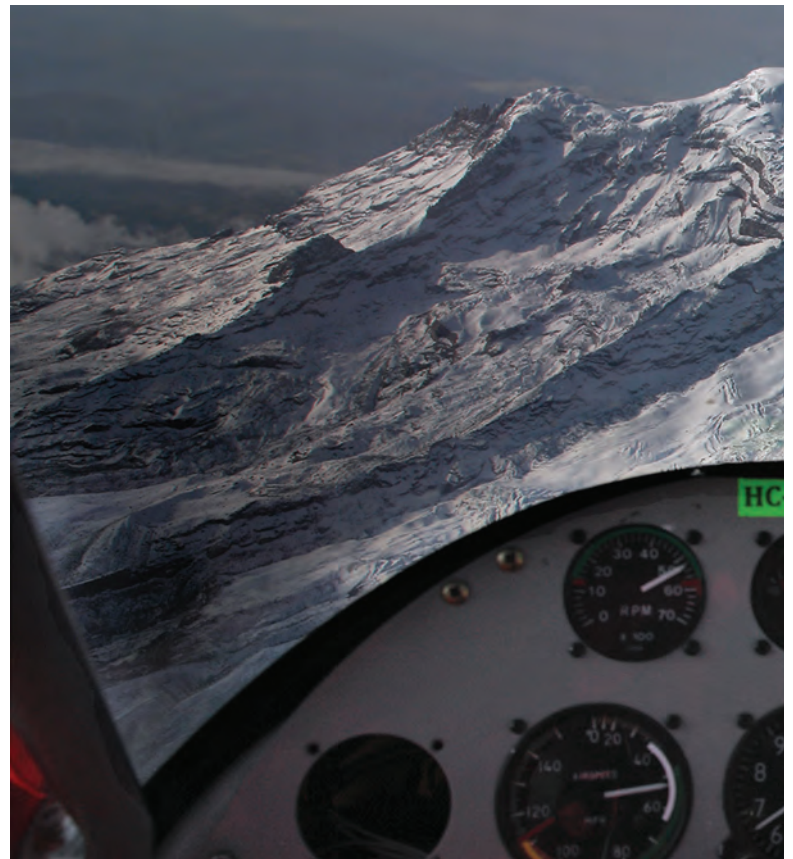
No tenemos idea de cómo empezar la entrevista. De pronto hay tantas preguntas en mente que nublan la posibilidad de un diálogo ameno, simple y sincero. Nos recibe una sencilla casona, construida con adobe y materiales rústicos, una casa consonante con la vaca, el monte, el perro y la paja, en armonía completa con Jorge y su diálogo.

Una entrevista es un diálogo reportado y, de cierta manera, formalizado y tecnicado; quien entrevista pregunta, pero, sobre todo, escucha, trata de hurgar en lo íntimo y profundo del artista; con Jorge, la empatía es inmediata y entonces las preguntas se destruyen, fluye la humanidad. El diálogo es opacado por la fuerza de sus fotografías que crean un extraño clímax en la sala donde charlamos. Pareciera como si de ellas se desprendiera algo muy cercano a la luz, a la eternidad, a la paz perpetua.

Lo que Jorge Anhalzer busca en una foto.

Yo hago fotos de todo lo que atañe al Ecuador; lo que yo intento es captar el alma del paisaje, no me preguntes cómo, ni qué es el paisaje porque ni yo mismo sé (risas). De vez en cuando, uno lo logra.

La foto que yo busco es aquella que venero, aquella que me dice algo; esa que es especial porque me ha sacado muelas, porque me ha costado trabajo. El rato que publicas una foto planteas un diálogo, le dices algo a la persona que ve, haces que ella se diga cosas. Lo que yo busco es que la foto diga, no importa que, puede decir feo, bello, *atatay*, o tal vez que te



haga decir: ¡qué bestia, me iré a conocer! O ¡cómo se ha deteriorado! o lo que sea, pero necesito que diga.

El estado emocional del fotógrafo y la fotografía.

El estado emocional que vives en ese momento te permite captar fotos. Cuando estás creando a través de copiar la naturaleza, tu estado emocional determina todo. Si estás aburrido, simplemente no ves; si estás deprimido o estás en otra onda, no buscas y eso es lo esencial en la fotografía, buscar.

Si algún mérito tengo yo en este oficio es, precisamente, ir a buscar y a veces ¡hasta encuentro! El impulso que te permite salir e ir a buscar es emocional, si no lo tienes simplemente no funciona nada.

Sobre la identidad de la fotografía

Yo creo que es múltiple. Yo soy enemigo de manipular las fotos, pero si lo haces está bien; recreas tu imaginación, amplías tu percepción

Foto: Jorge Anhalzer



del mundo y eso es válido, siempre y cuando lo hagas con honestidad. Ahora, lo mío es real por cuanto soy un fotógrafo documental, que al final termina siendo solo una arista de la fotografía. Así como hay fotografía de modas, que puede ser muy atractiva pero a su vez sabemos que está manipulada, desde la modelo y sus dietas y el maquillaje, hasta la pose y la luz y todo, pero está bien así jugamos los humanos con la realidad.

Ahora, hay fotos que necesitan ser imaginadas primero y después lograr las condiciones necesarias para que ese imaginario pueda ser expresado; buscas la luz, el ángulo, el momento del día y entonces, con suerte, se da la foto imaginada. Hay veces que pasan cosas delante, si estás pilas las logras captar con cámara lista y ojo pelado.

Pero, muchas veces, uno construye su fotografía; esperas el clima, buscas un ángulo correcto, dices “más allasito mejor” o simplemente sabes la noche en que la luna va

salir llena y por dónde va a salir, así construyes tu foto. También, hay fotos muy difíciles, hay lugares que tengo que recurrir varias veces para captar lo que veo, y lo terrible es que al final acaban siendo catalogados como productos del “photoshop” (risas). La gente cree que eso no existe.

La fotografía como arte

¿Qué es arte? (risas). A veces ni siquiera lo estético es una definición, pero tomando esto como punto de partida, la foto tiene un enorme valor estético. Como la literatura, como la poesía, estas también están transformando, desvirtuando o subrayando ciertas cosas de la realidad. Mientras te sacuda, te haga pensar, te invoque, entonces es arte. Yo empecé en esto porque quería desnudar las cosas, las esencias, y plasmarlas de alguna manera, pero esa es solo mi historia.

La foto más recordada

Te voy a contar dos fotografías memorables que no tomé (risas), pero que las tengo en

la mente y en el corazón que es donde se guardan las mejores fotos. Era domingo por la mañana en el Centro de Quito; fui a esa hora para evitar la contaminación que, vista desde el aire, es muy molesta. Yo no me percaté pero debo haber molestado al Párroco de San Francisco que seguramente estaba dando misa mientras yo estaba buscando el ángulo y toda la cosa para una foto; me di varias vueltas y eventualmente vi como salía el cura con una escoba al frente de la iglesia, hizo unos gestos groseros alzando la escoba para denotar que yo no estaba bienvenido (risas); yo volaba y esa era una *fotaza*, el cura con una escoba “mandándome a la olla”; escogí irme rápido; ahora, debí tomar una fotito antes, el curita parado con una escoba frente a la iglesia.

La segunda foto que se me ocurre ahora mismo, sucedió cuando recién empezaba a volar; había un par de bueyes arando la tierra con un campesino. Cuando él me vio pasar se entusiasmó, soltó los bueyes, me saludó y entonces los animales solos hicieron un dibujo lindísimo en el llano. Yo me quedé perplejo y no pude tomar la foto (risas), pero la guardo y la recuerdo siempre. Y de esas hay varias.

Jorge Anhalzer como fotógrafo

Yo no soy un fotógrafo en todo el rigor de la palabra. Yo no sé mucho de fotografía, no manejo la técnica totalmente. Yo hago fotografía porque para mí es una excusa para estar correteando; puedo corretear gracias a la fotografía (risas) porque si lo hiciera sin beneficio, en mi casa no me tolerarían.

Yo tengo dos grandes aristas contraindicadas; tengo un cierto orgullo o una manera de justificar mi trabajo cuando voy al páramo, porque yo hago mucha montaña y desde joven siempre me asombraba porque habíamos muy pocos ecuatorianos en el monte. Ahora se ha vuelto más popular y en ciertas ocasiones me encuentro con gente que ha llegado porque “vi tus fotos” ó “qué lindo que ha sido” y eso es lo

único que me causa satisfacción; pero, al mismo tiempo por ahí hay una foto mía en manos de un empresario que dice “ve esta playa.....aquí quedaría súper bien un hotel cinco estrellas” y ¡tas! Gracias a la foto mía, te ponen el hotel, en medio de la playa. Ahí, en cambio, me siento culpable, porque sin la foto no lo hubieran descubierto, porque ellos mismo no son capaces de salir y buscar un sitio y conocerlo, me siento culpable al ser co-partícipe de algo que irrumpe con el paisaje.

La reinención de la foto ante el nuevo paisaje en Ecuador

Es definitivo, el Chimborazo o el Cotopaxi de hoy no son los mismos. Fotográficamente, son deprimentes; el paisaje que vemos hoy está lleno de nevados “lluchos”. El deterioro del paisaje, en gran parte, ha sido causado por la arquitectura predominante hoy en día. No puedes comparar las casitas de adobe de la antigüedad, con los mamotretos que vemos ahora; el bloque, el cemento, las varillas salidas por encima, las lozas llenas de antenas, todo sin ninguna personalidad ni asomo de cultura. El despliegue de caminos, con enormes movimientos de tierra, las pancartas que anuncian desde pañales para bebés hasta políticos, toda esa cosa daña nuestro paisaje; pero eso es parte de nosotros y yo soy un cronista, y sí, tengo que ir más lejos a buscar lo que cautiva, lo que aun están intacto. Ahora, cada vez más me cuido de que mi fotografía no sea mentirosa; al final de los libro tengo un capítulo que desentona, que no es tan bonito, pero que refleja la realidad de lo que está sucediendo.

La esteticidad del nuevo paisaje

Hay quienes sí pueden retratar el nuevo paisaje en Ecuador. Yo no puedo porque me duele. Pero sí, hay personas con la suficiente sensibilidad para captar ese tipo de cosas estéticamente. A mí me duele, porque conocí algo diferente y sinceramente, no veo el sentido del cemento, de la loza, de la barrilla y de todo

eso. Tú ves mi casa; es hecha a partir de lo más elemental y rústico, y funciona, no desentona, es parte del paisaje. Yo he visto hermosas casas de adobe con teja a las cuales le tapan lo rústico con bloques y pretenden que la casa tiene loza, porque eso es “prestigio”. Hoy les tomo fotos a personas vestidas de indígenas; la autenticidad está en riesgo, algo pasa con la valorización de nuestras raíces.

A donde va la fotografía

Yo me sorprendo de que los fotógrafos que capturan el Ecuador son gringos o medios gringos o gente que viene de fuera, pero hay muy pocos nacionales en el monte, retratando el país. Los fotógrafos ecuatorianos ven afuera; los extranjeros ven adentro, con excepciones. No tenemos una escuela, los jóvenes fotógrafos que ven nuestro país son de afuera. Ojalá algún día asomen artistas del Ecuador que retraten nuestro país. No es que no haya buenos fotógrafos, pero estos salen y retratan otras cosas. Eso te dice mucho de nuestra tendencia a mirar afuera.

Buenos fotógrafos

Hay fotógrafos que trascienden, que van determinando un cimiento por sobre el cual otros transitan; hay muy buenos fotógrafos que tienen su trabajo guardado en un velador y que no trascienden porque no publican; hay gente que tiene el ojo por naturaleza y que permanecen desapercibidos.

La publicación y el arte.

Publicar no valoriza el arte, valoriza el nombre. La persona que recibe una respuesta del público y gana nombre. Pero esa foto famosa es tan valiosa como la que está perdida. Yo soy un cronista, tengo el privilegio de conocer esos rincones naturales y de verlos en el momento adecuado porque estoy ahí constantemente, entonces ahí tienes un amanecer con el Cotopaxi nevado y la luz le da de tal manera que lo hace ver maravilloso. Para lograr eso no hay que ser un fotógrafo bueno. Yo soy un cronista con privilegios y mi intención primaria es compartirlas, el poder estar ahí a las seis de la mañana, volando o caminado; yo me vengo trayendo un pedacito del privilegio para compartirlo. A mí me pasa siempre con mis fotos (risas) cuando llevo a un acompañante a volar y ver el paisaje, luego cuando ven la foto me dicen “más o menos no más” porque vieron la realidad; obviamente si no la ves, si no estás, la foto resulta más impactante.

Sobre la fotografía y la modernidad

Hay un proceso de democratización de la fotografía. Mucha gente toma fotos, algunos toman fotos muy artísticas, estéticas, ahora; la gran mayoría no. Hoy todos escribimos, tenemos computadora, libreta, lápiz, cuaderno, pero los que escriben novela, poesía, arte, son muy pocos. Los que hacen arte serán siempre pocos y pocas, indistintamente de la disposición de las herramientas, cámara, escritura, etc. |\$|

Mario Vargas Llosa, el **nobel** que **no cree** en **Dios** pero sí en la **cultura**

Nathalie Iriarte V.*



Foto: Arild Vagen

Recibido/Received: 15/03/2014. Aceptado/Accepted: 20/03/2014.

Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.

Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Víctor Cabezas

RESUMEN

Mario Vargas Llosa recibió en 2011 el Premio Nobel de Literatura, consagrándose como uno de los más prominentes escritores de la región. En esta pequeña entrevista, la periodista Boliviana Nathalie Iriarte explora las posiciones del autor peruano en relación a la cultura, la literatura, religión, Dios, el impacto de las nuevas tecnologías en el ser humano, entre otros temas de interés. El contenido de la revista esta sustanciado en los comentarios personales del autor acerca de sus libros, su vida personal y la visión que tiene sobre la humanidad.

Palabras claves: Mario Vargas Llosa, religión, cultura, sociedad, ideología, libros, Dios.

ABSTRACT

Mario Vargas Llosa received the Nobel Prize in Literature in 2011; he has been one of the most prominent authors of the region. In this short interview, Bolivian journalist Nathalie Iriarte explores the writers' conception of culture, literature, religion, God, the impacts of the new technologies on the human being, among other topics. The content of the interview is substantiated in personal comments of the author in regard to his books, his personal life and his current view of humanity.

Key words: Mario Vargas Llosa, religion, culture, society, ideology, books, God.

*Redactora, *Diario El Deber*. Santa Cruz, Bolivia

Autor principal/ Corresponding author, e-mail: nathalieiriartevilla@gmail.com

Antes de comenzar, dígame ¿me dirijo a usted como don Mario o como ilustrísimo señor? (denominación que se le da por su título nobiliario de marqués, entregado en 2011 por el rey de España)

No, por favor. Tú te puedes dirigir a mí como Mario porque así me haces sentir más joven.

Bueno, Mario, ¿cómo estás?

Muy bien, un poquito cansado, pero contento. Me voy a llevar un recuerdo duradero de este viaje.

Mario Vargas Llosa celebrará 78 años de vida el 28 de marzo próximo y es dueño de un aire juvenil y enérgico del cual hablan asombrados sus amigos íntimos, los tres argentinos con los que recorrió la Chiquitania. Vargas Llosa es dueño también (entre el Nobel y los máximos premios literarios al que un escritor puede aspirar) de algo que mostró durante la entrevista y en los cuatro días de viaje: un exquisito sentido del humor. Varguitas se ríe con su sonrisa de dientes de conejo que en la adolescencia le incomodó mucho pero que cuando se hizo hombre ya no le importó. Se ríe de la vida, se ríe de sí mismo, se ríe de sus creencias ilusas de la juventud, se ríe con sus amigos y con su esposa. Pero también es serio y analítico, y se muestra preocupado de temas como la falta de valores, el uso desmedido y casi monstruoso de la tecnología o las fallas en la democracia.

En su libro “El pez en el agua” cuenta cómo anhelaba el retorno a Europa después de la candidatura a la Presidencia del 90 para sentirse un poco más anónimo...

Ese anonimato para mí es muy refrescante, es muy rejuvenecedor, porque me dio una libertad que se recorta cuando eres una persona muy conocida. Hay gentes que añoran la fama, creen que eso satisface la vanidad, el ego. En realidad es una pesadilla porque pierdes espontaneidad, esa libertad maravillosa que es poder ir a cualquier parte sin que la gente te mire, te señale, te aborde, te fastidie. Pero lo

tomo con espíritu deportivo (risas).

Lo toma bastante bien, por lo que hemos visto en estos cuatro días de recorrido, usted tiene mucha paciencia con la prensa y con la gente...

Tomo con paciencia a los periodistas (aunque pueden ser muy pesados) porque yo he sido periodista toda mi vida. Empecé siendo periodista a los 14 años, entonces comprendo mucho el trabajo. Aunque, debo decir que antes el periodista era mucho más respetuoso de la privacidad. Hoy el periodista cree que tiene derecho a irrumpir en el mundo privado de las gentes de manera irrespetuosa y hasta brutal, porque vivimos en una cultura que lo autoriza a creerlo. Hoy, como el escándalo es la gran materia prima de la información, buscan el escándalo e incluso a veces lo fabrican.

En ese mundo de la información reina la tecnología. ¿Cómo se lleva usted con la tecnología, las redes sociales y los teléfonos inteligentes?

Yo no tengo teléfono, yo no contesto el teléfono, odio el teléfono. El teléfono es un enemigo que quiere destruir mi tiempo, impedirme escribir y leer. Lo contesta Patricia (su esposa) y tengo cuatro secretarías que son como mis parachoques frente al mundo de los teléfonos. No tengo Twitter, me parece terrible perder el tiempo con esos aparatos que impiden a la gente que lea, que converse. Uno de mis recuerdos más espantosos fue haber ido a comer solo en Nueva York y ver a una pareja de jóvenes almorzando y que durante casi dos horas en ningún momento cambiaron una palabra, a no ser que estuvieran hablando por el celular. Me pareció que las pesadillas de Orwell se estaban materializando ante mis ojos. La tecnología está bien si ayuda a la gente a comunicarse, pero que los incomunique a mí no me parece desarrollo.

Su vida ha quedado plasmada en muchos episodios y personajes de distintos libros. ¿Su vida y los personajes que conoció fueron tan fascinantes o más bien fue la creación literaria suya la que los volvió eso?

En mi caso el punto de partida de todo lo que he inventado han sido siempre experiencias personales. Lo cual no quiere decir que todo lo que he escrito sea una autobiografía disimulada sino que el punto de partida de la creación son siempre recuerdos. Esto hay que entenderlo en un sentido muy ancho. A veces una persona que conocí se queda en mi memoria y poco a poco se va convirtiendo en el origen de un fantaseo, en el embrión de una historia. Pero sí, mi vida ha sido una fuente constante, muy variada y muy rica de materiales para empezar a fantasear historias.

Hay personajes que han maravillado a sus lectores y hace unos días me contaba usted cuál era su personaje favorito...

Pero como eso te lo dije en secreto, espero que no lo vayas a divulgar. (risas)

Ok. Lo mantendremos como un secreto. Pero es imposible no preguntar por dos personajes suyos que son bolivianos. Uno es Pedro Camacho. ¿Fue alguien tan fantástico y descabellado en persona como en La tía Julia y el escritor?

Es muy interesante lo que me preguntas porque yo no podría decírtelo con seguridad. Este escritor de radioteatros que yo conocí, y que luego fue político y hasta alcalde de La Paz, a mí me fascinó. Era un personaje muy pintoresco y le ocurrió un hecho: que los oyentes de radio central, cuyos radioteatros escribía, dirigía y protagonizaba, empezaron a llamar para decir: hay incongruencias, ¿cómo es posible que la señora Del Solar, que es la protagonista de la radionovela de las cuatro de la tarde de pronto asalte la telenovela de las cinco de la tarde? Él tenía un problema de surménage, de fatiga, y esa historia fue el punto de partida de La tía Julia y el escritor. Pero yo he inventado muchas cosas, aunque seguramente algo había en él de lo que yo puse en Pedro Camacho. Eso me pasa con muchísimos personajes que yo tomo de modelos vivos pero nunca respeto el modelo, siempre lo altero en función de las necesidades de la historia. Las personas son de

carne y hueso, los personajes de la ficción son hechos de palabras. No son nunca lo mismo.

El otro personaje que tiene mucha importancia para los bolivianos, ya que incluso aquí se publicó un libro de respuesta al suyo, fue por supuesto la tía Julia...

Yo en "La tía Julia" y el escritor iba a escribir una novela exclusivamente sobre Pedro Camacho que iba a llamarse El escritor. Pero yo tengo la manía, o la vocación, realista. Cuando estaba escribiendo sentí que la historia podía dispararse hacia un mundo puramente artificial, delirante, como son las ficciones de Pedro Camacho. Entonces se me ocurrió un experimento y dije: para poner como un ancla a esta historia voy a introducirme yo y voy a contar una historia real, la historia de mi primer matrimonio, que en cierta forma parecía un radioteatro de telenovela. Pero aunque yo quería contar la historia de una manera verídica, me veía constantemente obligado a introducir modificaciones para que no desentonara de su contexto. La novela es un mundo en el que las verdades se dicen a través de mentiras. Si tú quieres decir verdades directamente matas la novela, matas la ficción. Esa es una de las grandes razones por las que fue un fracaso el indigenismo y el regionalismo, esas variantes o escuelas en América Latina que querían decir la verdad, denunciando al gamonalismo y al colonialismo. Las novelas que dicen verdades que son profundas y que duran en la memoria de las gentes, las dicen a través de mentiras, de invenciones.

Una de las cosas que siempre ha confesado es la obsesión que tenía con París en su juventud. No se veía siendo escritor si no se iba de Perú ¿Sigue pensando eso?

París era la capital de la cultura, era el lugar donde se fijaban los grandes patrones estéticos. Yo tenía la ingenua creencia de que si me quedaba en Perú jamás iba a ser escritor. Hoy ya no lo pienso. Hay muchos escritores que se han quedado en sus países y lo han logrado. Hoy en Perú un joven escritor puede ganarse la vida

escribiendo, trabajando en editoriales, haciendo reseñas. Eso en los años 50 era imposible.

Uno tenía que ser abogado o profesor y escribir como hobby. Yo no quería que sea un hobby, yo quería ser escritor de lunes a domingo. Cuando llegué a París andaba con la boca abierta, todos los franceses me parecían inteligentes, todos me parecían cultísimos (risas). Pero París también ha cambiado completamente, ya no es el hervidero de ideas y de intelectuales que era.

En ese hervidero de ideas los intelectuales eran, en su gran mayoría, de izquierda. Usted compartía esas ideas en su juventud. ¿En qué momento se da el cambio del idilio con los ideales de izquierda a su despertar en lo liberal?

Así es, fui de ideales de izquierda hasta mediados de los años 60. El primer hecho que a mí me revuelve pasó en Cuba. A mediados de los 60 hubo en Cuba una cosa espantosa que se llamaron las UMAP (Unidades Movilizables para la Producción) que en realidad eran campos de concentración donde metieron mezclados a enemigos de la revolución, a homosexuales y a delincuentes comunes.

Por ese hecho le escribí una carta privada a Fidel Castro diciéndole que no podía creer que la revolución, que se suponía iba a crear una sociedad libre, haga cosas de una sociedad medieval. Esa fue la primera vez que comencé a preguntarme si no me había equivocado.

Después, conocí la Unión Soviética en el 66 o 67 y eso fue quizá la más grande decepción política que he tenido en mi vida. Pero en ese tiempo no me atrevía a publicar nada, todavía, para criticar al socialismo ni al comunismo. Fue cuando hubo la invasión a Checoslovaquia, de los países del pacto de Varsovia, que escribí un artículo que se llama El socialismo y los tanques donde fui muy crítico con Fidel Castro por haber apoyado la invasión. Pero todavía fui una vez más a Cuba, (fui cinco veces). Fue la única vez que hablé largo con Fidel, me invitaron a conversar y no me convenció.

Pero para rematar, poco después vino el caso Padilla, acusándolo de agente de la CIA, y muchos escritores firmamos un manifiesto que yo escribí en protesta de su detención. Desde entonces empecé a criticar lo que me parecía criticable y a experimentar una evolución ideológica y fui descubriendo a los grandes pensadores liberales que hasta entonces había evitado.

Descubrí a Popper, que creo es el gran pensador de la libertad de los tiempos modernos. Desde finales de los años 60 comencé a defender cosas como la democracia y la libertad, cosas que eran muy impopulares en esos tiempos, pero que poco a poco se han ido arraigando en el mundo.

Me llamó la atención que en sus discursos por las misiones resaltó la importancia de la fe y de la espiritualidad, siendo que usted es declaradamente agnóstico...

Soy agnóstico y no practico ninguna religión. Pero creo que la religión es uno de los ingredientes fundamentales de la convivencia humana y del orden humano. Creo que la mayor parte de la gente no puede vivir sin la idea de un más allá, no puede aceptar la idea de que la vida se extingue en esta vida. Eso produce en la gente desasosiego, angustia, inseguridad, locura, entonces la religión es la defensa que tiene el ser humano contra eso y creo que la gran mayoría de seres humanos necesita la religión porque la idea de justicia y de legalidad si no viene acompañada de esa fuerza espiritual pierde arraigo. La pura cultura no les basta. Nos basta a una minoría, la gran mayoría necesita una religión y eso no solo hay que aceptarlo sino fomentarlo.

En ese sentido, ¿cree que la presencia de la iglesia católica es importante para que nuestras sociedades vivan en paz?

La iglesia católica es importante porque es uno de los aglutinantes que tenemos en Latinoamérica, pero al mismo tiempo creo que es importante que haya separación de iglesia y

de Estado. Porque si la iglesia se infiltra en el Estado la libertad desaparece. Es importante que el Estado sea laico, pero que también fomente la existencia de una vida religiosa. Fíjate en estos pueblos de la Chiquitania.

Creo que aquí hay una especie de serenidad, de solidez social dada por la música seguramente, pero eso viene en gran parte de la fuerza que tiene todavía la religión en estas comunidades. Esa serenidad y esa vida espiritual deberían darlas la cultura, sobre todo. Pero no es así, la cultura no basta para llenar ese vacío en la gente, y eso hay que aceptarlo. | 5 |

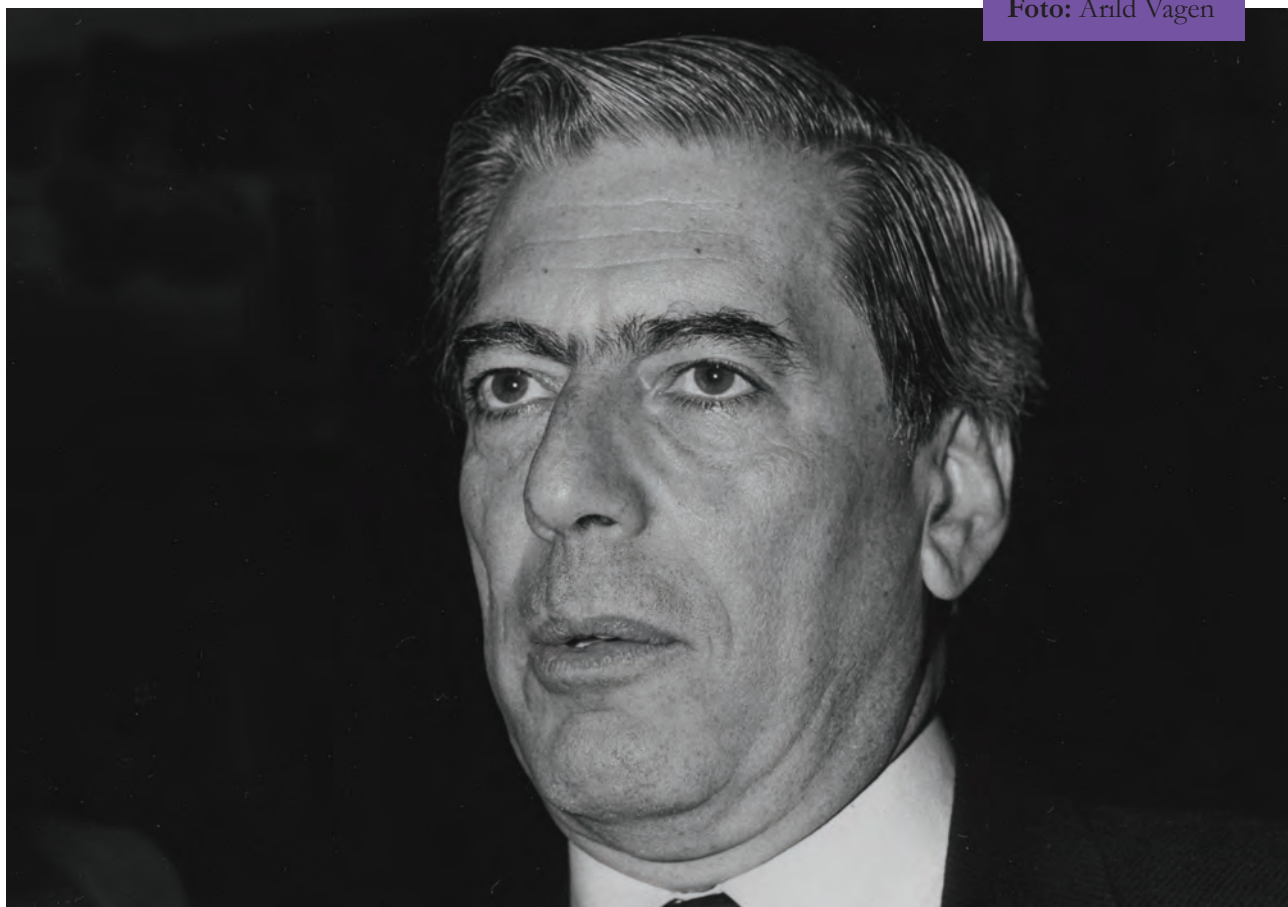


Foto: Arild Vagen

La creación El “abrazote” de Caetano Veloso

Farith Simon Campaña*



Caetano Veloso ha lanzado su disco 49: Abraço; con este disco completa la trilogía formado por los álbumes Cê del 2006 y Zii e Zie del 2009; todos grabados con la BandaCê, una banda rocker (de transrock como se autodefinen), un trio de batería, bajo y guitarra eléctrica conformado por Ricardo Días Gomes, Marcelo y Pedro Sá, este último coproductor del disco con Moreno Veloso, el hijo de Caetano.

Los sonidos electrónicos, de sus últimos discos, son el resultado de esta exitosa asociación que puso fin a más de veinte años de trabajo con el fantástico Jaques Morelembaum, su productor en todos esos años (al que le debemos arreglos increíbles como la versión de “Un vestido y un amor” de Fito Páez,).

Caetano Emanuel Viana Teles Veloso (nacido en 1942 en Santa Amaro de Purificação, Bahía) es un artista completo, músico, poeta, escritor, director de cine; reconocido como uno de los

músicos contemporáneos más importantes al punto que por su trayectoria e influencia es considerado a la altura de John Lennon o Bob Dylan. The New York Times lo ha catalogó como “uno de los más grandes cantautores del siglo”.

Innovando constantemente dio inicio, a finales de los años sesenta, con Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zè, entre otros, al movimiento tropicalista con el cual quería darle un nuevo aire a la música brasileña. Ganador de 5 Grammys, su amplia discografía incluye álbumes que han tenido trascendencia global como Circuladô (1991), Tropicália 2 (1993), Fina Estampa (1994), Prenda Minha (1999). Algunas de los temas más populares son “O leãozinho”, “Haiti”, “Desde que o samba e samba”, “Odara”.

Con 71 años de edad sigue experimentando, probando nuevos sonidos, innovando, en este disco combina su poesía con una serie de ritmos que van desde el tropicalismo, la samba, el rock, el funk, la música popular brasileña (MPB), la bossa nova.

El nombre del álbum “Abraço” significa en español algo así como un “abrazote”, como explico el artista al seleccionar el nombre: “Utilizo esta palabra a veces para finalizar los emails. Creo que tiene gracia. Es como un ‘golaço’, ‘jogaço’, ‘filmaço”.

Un disco que se disfruta completo y que fue premiado el año pasado con el Grammy Latino por el mejor álbum de cantautor y mejor diseño de portada. |S|

Um Abraço,
Farith Simon

* Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Jurisprudencia,
Quito, Ecuador.

Autor principal/ Corresponding author, e-mail:
fsimon@usfq.edu.ec

Entre **Sentir** y **Pensar**:

La Fotografía de Carlos Peñaherrera,
el arte escondido en la luz y las sombras.

Victor Cabezas*



Foto: Felipe Fried

Recibido/Received: 01/04/2014. Aceptado/Accepted: 17/04/2014.
Publicado en línea/Published on Web: 30/09/2014. Impreso/Printed: 30/09/2014.
Editado por/Edited by: Miguel Molina, María Gracia Naranjo, Eduardo Castro

* *Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Jurisprudencia, Quito, Ecuador.*
Autor principal/ Corresponding author, e-mail: lineasdeexpresion@usfq.edu.ec

Cuando tratamos de describir la percepción sensorial, a menudo nos encontramos ante la inútil pretensión de lograr que el lector perciba lo que el observador experimentó de primera mano. Esta exigencia al lenguaje puede llegar a ser, en esencia, contradictoria en virtud de la distinción existente entre el sentir y el pensar; transmutar elementos de un orbe a otro y generar diálogo entre estos dos universos puede llegar a ser uno de los mayores retos del escritor.

Carlos Peñaherrera ha logrado convertir su oficina en un lugar cálido, donde fluye y nace la confianza entre el profesor y el estudiante, donde se gestan amistades desde la sencillez y las sonrisas. *Carlitos* ha convertido su oficina en un hogar para muchos, un espacio cercano a lo familiar dentro del ambiente universitario. Habiendo estado en Vietnam, habiendo fotografiado escenarios tan difíciles como la guerra, posee un carisma extraordinario transmisor de experiencia y benevolencia. Sus arrugas son profundas y expresan un largo caminar que divaga entre la cátedra universitaria, el lente de la fotografía, la literatura y los veleros en el mar. Su oficina huele a café y permanece abierta; cuando entramos sorprende la fuerza visual que imponen las fotografías que lo vigilan constante, una carga visual capaz de hipnotizar por instantes, rostros y siluetas que le dicen cosas que perenemente busca descifrar.

Su obra ha estado expuesta en galerías tanto en Ecuador como en Estados Unidos, donde ha vivido la mayor parte de su vida y donde sacó una Maestría en Educación por la Universidad de Harvard, aunque siempre intente persuadirnos de evitar sorprendernos por aquello. A Carlos Peñaherrera no le gustan las definiciones de arte, pareciera que ha caminado lo suficiente por la vida como para darse cuenta de lo inútil de una descripción; él solo busca que la fotografía le hable. En el momento en que tratamos de interpretar su obra se molesta y prefiere que sintamos, no pensemos; de cierta forma observa al arte como una forma de diálogo interior, ese mismo que se torna tan difícil por

representar una inflexión e interacción con la presencia que más nos incomoda, la propia, lo angustioso y nostálgico de observarse a sí mismo. *Carlitos* no lo dice pero siento entender su mensaje, “Siente... no pienses”.

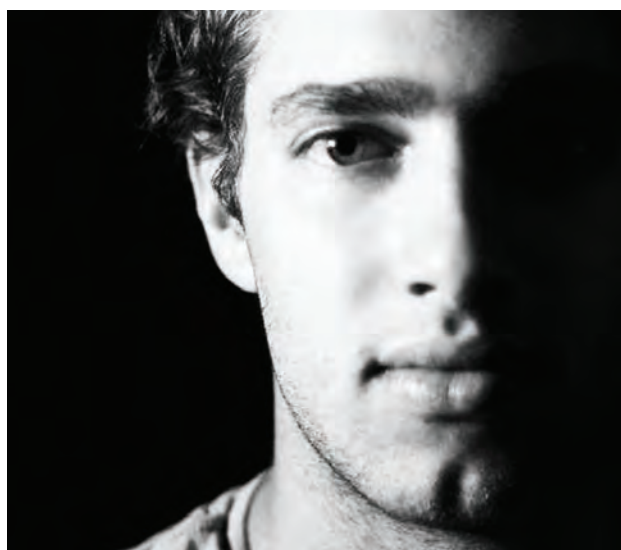
La interpretación técnica que uno quisiera, por ego o vanidad, poder desprender de una obra como la de Carlos Peñaherrera es, en sus palabras, absurda e inútil. “*A rose, is a rose is a rose. Dijo Gertrude Stein, aquí no hay ciencia, hay solo un hombre que toma una foto y esta logra decirle algo, nada más.*” ¿Qué es arte? se pregunta un tanto molesto mientras observa su computador, ¿Qué es? y se responde curioso; “*Un día bien vivido, un café bien hecho, una clase bien dada*” eso es lo más lejos que puedo llegar.

Carlitos es mordazmente humilde, sus palabras tienen un extraño tinte entre abuelo bonachón e intelectual profundamente disconforme con la condición y el sistema; su mirada, tantas veces escabullida entre los lentes de las cámaras, advierte una rara mezcla entre sospecha, ternura y resignación ante todo lo que cuenta. Mientras nos sentimos observados por sus fotografías pensamos en el poder de una presencia capturada, en lo análogo de la realidad, en el instante en que observamos una foto como una transmutación de nuestra realidad, como si nos reflejáramos en algo más energético que nuestra propia manifestación como si de pronto las preguntas interiores podrían ser formuladas al rostro que lascivo se manifiesta en el papel fotográfico. |§|



Eric VALIUM

Erik Valium, seudónimo de Erik Torres estudia Fotografía en la Universidad San Francisco de Quito. Su trabajo ha sido expuesto en algunas galerías y centros de arte de la ciudad de Quito. Observa a la fotografía como un medio para expresarse como individuo y plasmar su forma de ver al mundo a través de un proceso fotográfico. “Hay que tener en cuenta que un proceso fotográfico termina cuando aprietas el botón y haces la foto. Lo importante es pensar, saber que quieres hacer antes de aplastar el botón.”



Jonathan NURKO

Jonathan Nurko nació en México DF en 1993, estudió en el Colegio Israelita de México y en Saint Johnsbury Academy en Vermont, Estados Unidos. Ha realizado cursos de fotografía y video en Estados Unidos y México. Le apasiona la lectura, el cine, el beisbol y Joaquín Sabina. Actualmente es estudiante de Psicología en la Universidad Anahuac México-Norte.



Emilia Zamora

Nacida en 1995, estudio en el Colegio Ludoteca de la ciudad de Quito, Ecuador, le apasiona el trabajo social, la escultura, la literatura y la fotografía. Ha iniciado cursos de especialización en fotografía. Actualmente es estudiante en el Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades en la especialización Psicología Clínica de la Universidad San Francisco de Quito.



DAHLIA RAZ

Nacida en 1996 en la ciudad de Madison, Wisconsin, Dahlia Raz es una artista plástica que ha incurrido en una variedad de géneros como la pintura, el grabado y lo multimedia. La mentora primordial de Dahlia es su abuela Nira Raz quien guía su camino desde Israel. La artista ha estudiado arte en Prozdor Jewish School y en el Massachusetts College of Art and Design. Su inspiración nace, principalmente, de sus viajes alrededor del mundo; dentro de estos su última vista a España representó un punto de inflexión en su arte, debido a la influencia de Salvador Dalí y la arquitectura de Antoni Gaudí. El trabajo artístico de Dahlia ha sido exhibido en el Concord Art Association, el Parsons Gallery entre otras galerías de arte en Estados Unidos. Actualmente vive y trabaja entre Concord, Massachusetts e Israel.



LILACH Peled Charny

Lilach Peled Charny nació en Boston en 1954 pero creció en Israel. Completó sus estudios en Estudios Religiosos por la Universidad Hebrea y realizó cursos de especialización en Fotografía en el Musrara School for Visual Arts de Jerusalén. Lilach es profesora en el Colegio Universitario de Jerusalén y es miembro de la comunidad de Artistas de Jerusalén. Su trabajo ha sido expuesto en exposiciones grupales e individuales en Israel, Alemania y Francia.



Líneas de Expresión

REVISTA DEL COLEGIO DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES COCISOH