

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA

SEDE QUITO. CAMPUS EL GIRÓN.

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL PARA EL

DESARROLLO

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIATURA EN
COMUNICACIÓN SOCIAL PARA EL DESARROLLO**

**PRODUCTO EDUCOMUNICATIVO EN RADIO-ARTE: BREVE
ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ECUATORIANA CONTEMPORÁNEA
COMO ESTRATEGIA EN LA FORMACIÓN DE IDENTIDADES**

AUTORA:

RUTH ALEJANDRA TAPIA ARIAS

DIRECTOR:

JUAN PABLO CASTRO RODAS

QUITO, 2008

Los conceptos desarrollados, análisis realizados, sus aplicaciones, resultados y conclusiones contenidos en la tesis previa a la obtención del título de licenciatura en Comunicación Social para el Desarrollo intitulada “Producto educomunicativo en radio-arte: breve antología de la poesía ecuatoriana como estrategia en la formación de identidades”, son de exclusiva responsabilidad de Ruth Alejandra Tapia Arias.

Quito, junio 9, 2008

ABSTRACT:

Mediante una recopilación sintética de la lírica de doce jóvenes ecuatorianos, este trabajo busca -más allá que promocionarlos- provocar un espacio para el encuentro, sea este un resultante de comunión. La poesía, en ese contexto, es una herramienta comunicativa (sin fines utilitarios) para propiciar el intercambio y rebasar una estructura vertical impositiva (emisor-escritor; mensaje-poema; receptor-lector). Procura por ello, a través de los conceptos de educomunicación, arte e identidades, lograr un acercamiento más cotidiano hacia búsquedas existenciales que no exija respuestas finales pues se irá renovando constantemente. Un proceso que se construya a través del “otro” y de nosotros mismos. Identidades construidas por los contrastes y las mezclas, como pasos diversos en constante formación.

A las primeras víctimas de éstas, mis “musas de asfalto”: mi hermano Andrés y mis padres, Ruth y Medardo.

Este trabajo no hubiese sido posible si nos privasen de tertulias interminables en librerías y café; de recorridos de una ciudad donde si uno se detiene puede figurarle un par de alas de smog -pero alas al fin-; de los “oídos salvajes” (y *labios y plumas y pinceles*) de los artistas; del calor de una poesía arrebatada; de los contrastes como felinos electrónicos y garabatos, que con o sin máscaras, me regalaron sus cartas y libros; de las voces de la gente; del color, el silencio, las siluetas y el caos; y, de las variantes anímicas de necedad por rebeldía contra el olvido (como el melancólico final de una lluvia, que por bella, empieza a dolerme).

Con infinita ternura, a todos ellos, muchas gracias:

Antonio Ordóñez, Víctor Hugo Gallegos y nuestro querido Teatro Ensayo, a Radio “Casa de la Cultura”, Norberto Fuertes, Edgar Freire, Edwin Madrid, Alex Salinas, a los poetas de “Machete Rabioso”, Patricia Noriega, César Carrión, Carlos Luis Ortiz, Juan José Rodríguez, Raúl Arias, Aleyda Quevedo, Violeta Luna, Xavier Oquendo, Julia Erazo, Marialuz Albuja, Fernando Escobar Páez, Marcelo Villa Navarrete, Diego Yépez, María de los Ángeles Martínez, Ernesto Carrión, Franklin Ordóñez, Javier Cevallos y los chicos del Colegio “San Gabriel”, Walter Jimbo, Augusto Rodríguez, Sara Vanégas Coveña, Augusto Ordóñez, César Chávez, Fabiano Kueva, Byron Garzón, Raúl Armendáriz, Alex Tupiza, Álvaro Rosero, Ricardo Trujillo, Paulina Salas, Roy Sigüenza, Gerda Resl, Andrés Villalba, Diana Borja, Rosa Boderó, Francisco Navarrete, Alex Grijalva, Wladimir Merino, Francisco Dueñas, Javier Bustos, Santiago Rodríguez, Juan Pablo Castro, Wegner Vásquez, Leonardo Ogaz, Armando Grijalva, Jaime Torres, Rubén Bravo, William Llumipanta, Consuelo Puga, Víctor Vimos, Javier Lara, Darwin Villalba y los chicos del Liceo del “Centro Histórico”, Carlos Vallejo, Klay Guadalupe, Franklin Martínez, Christian Guillén, Rolando Frías, y a las voces bohemias de los amigos del “*Malas Compañías*”.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1. EDUCOMUNICACIÓN Y ARTE	
1.1. LA ESCUELA COMO INSTITUCIÓN IMPUESTA DESDE EUROPA	11
1.2. CRISIS DEL SISTEMA EDUCATIVO ECUATORIANO	12
1.2.1. EL PROBLEMA DEL LIBRO Y LA LECTURA	
La familia, la escuela y las bibliotecas como motivadores	15
El libro: la oferta y la demanda	20
Iniciativas, campañas de lectura en el Ecuador	21
1.3. SOBRE LA EDUCOMUNICACIÓN	22
1.3.1. EL RETO DE LA EDUCOMUNICACIÓN	24
1.4. ARTE Y COMUNICACIÓN	28
1.5. EL ARTE EN LA EDUCACIÓN	31
Enseñanza de Arte en las primeras edades	33
La imaginación y la creatividad, factores determinantes en el proceso educativo	34

CAPÍTULO 2. POESÍA ECUATORIANA E IDENTIDADES

2.1. VERTIENTES POÉTICAS HACIA EL MODERNISMO	36
El Modernismo en el Ecuador	38
2.2. POSMODERNISMO Y VANGUARDIAS	40
Los “ismos” del siglo XX	40
Hacia la contemporaneidad de la lírica ecuatoriana	41
2.3. POESÍA SOCIAL Y EL SER HISTÓRICO	42
La especificidad de lo andino y lo telúrico	43
Sobre nuestros orígenes, mito y utopía	44
Tzántzicos: Reductores de cabezas y su “cerbatana”	45
2.4. GRUPOS POÉTICOS: PANORAMA ACTUAL	47
2.5. IDENTIDADES URBANAS: CIUDAD COMO SÍMBOLO DE IDENTIFICACIÓN	49
Una aproximación a la identidad	49
La ficción de la identidad	50
Identidades urbanas	52
Dimensiones categoriales	53
Elementos simbólicos	54
Imaginarios urbanos	55
La percepción de una Ciudad Imaginada	57
Metáforas urbanas	58

CAPÍTULO 3. RADIO-ARTE

3.1.	EL ESCENARIO RADIOFÓNICO	61
	Del telégrafo a la telegrafía sin hilos	61
	Discurso Radiofónico	63
	La capacidad Narrativa	65
	Las tres voces de la radio...y el silencio	66
	Los planos del sonido	68
	Un proceso educativo	68
3.2	LA ESCUCHA	71
	El acto de escuchar	71
	El aprendizaje de la escucha	74
3.3.	EL GÉNERO DRAMÁTICO	75
	La acción dramática: el conflicto	75
	Los tres momentos del argumento	76
3.4.	RADIO-ARTE: DE EUROPA A LATINOAMÉRICA	77
	Arte sonoro	77
	Radio-Arte	79
	Influencia europea	80
	RAEL: “Los navegantes del éter”	82
	Proceso de grabación de un radio arte	83
3.5.	PAISAJES SONOROS (SOUNDSCAPES)	84
	Diseño acústico	86

CAPÍTULO 4. PRODUCTO EN RADIO-ARTE: BREVE ANTOLOGÍA DE POESÍA ECUATORIANA CONTEMPORÁNEA (LIBRO Y CD)

4.1. CONSIDERACIONES SOBRE EL RECURSO POÉTICO	87
La poesía, un hecho de lenguaje	87
Hechos de la imagen. La arquitectura de los sentimientos	90
Sonoridad del texto poético: el ritmo y la musicalidad	90
Panorama de la poética joven ecuatoriana. Características	92
Mapa generacional	96
4.2. “MUSAS DE ASFALTO”	105
La voz de una ciudad en caos. “La sordera”	105
La poética del cuerpo	106
Guión “ <i>Musas de Asfalto</i> ”	109
4.3. APLICACIÓN DE CAMPO	124
Análisis de resultados	124
A manera de conclusiones sobre el producto (cd y libro)	148
4.4. RECURSOS	152
CONCLUSIONES	156
CRONOGRAMA	159
PRESUPUESTO	160
BIBLIOGRAFÍA	161
ANEXOS	166

INTRODUCCIÓN

El **Capítulo 1** es una primera exploración al sistema educativo ecuatoriano que analiza las bases históricas de aplicación de métodos europeos ajenos a los aspectos socio-culturales de nuestra realidad. La problemática educativa actual, es entendida desde la enseñanza literaria en tres momentos: el entorno familiar, la escuela y las bibliotecas. Se aborda el tema educomunicación desde la noción de interlocución para el aprendizaje liberador. La educomunicación, ligada al arte, desencadena su valoración en la enseñanza puesto que desarrolla los niveles de creatividad e imaginación en el proceso educativo.

Los tópicos tratados acerca de las vertientes de la poesía ecuatoriana, tomados a partir del modernismo y las vanguardias, se desarrollan en el **Capítulo 2**. La pregunta por el ser histórico e identidad nacional es expuesta desde “lo andino y lo telúrico”, que posteriormente, el movimiento tzántzico critica arduamente. En contraste a ello, un panorama actual sienta las pautas sobre las tendencias de los escritores ecuatorianos. Para finalizar el capítulo, se analizan las nociones de identidad en torno a la urbe, mediante elementos simbólicos de pertenencia.

El **Capítulo 3**, se refiere a las potencialidades educativas de la radio basadas en algunas teorías y experiencias de Rosa María Alfaro, Daniel Prieto Castillo e Ignacio López Vigil. En cuanto a la capacidad expresiva del medio radiofónico se abordan temas concernientes a los géneros y formatos, argumentos, metodologías, influencias, aplicaciones, la escucha (Roland Barthes y Prieto Castillo). Desde vertientes europeas y experiencias anteriores, se incluye también el proceso para la grabación de un radio-arte aplicado por el colectivo de artistas sonoros de Quito “LA RAEL”, así como las definiciones de varios artistas y las variantes del radio arte: paisajes sonoros y diseño acústico.

El sustento para el desarrollo del producto educomunicativo en radio-arte (cd y libro), intitulado: “*Musas de asfalto: breve antología de poesía ecuatoriana contemporánea*” está contenido, en su totalidad, en el **Capítulo 4**. Se consideran, en primera instancia, las nociones de poesía (lenguaje, imágenes y sonoridad).

A continuación, en base a los escritos de Xavier Oquendo, se desarrollan las características de la poética joven ecuatoriana que incluye un mapa generacional. Los textos “La sordera” del artista sonoro, Fabiano Kueva (en la sección *la voz de una ciudad en caos*) y “la poética del cuerpo” del escritor Rafael Courtoisie, son tomados como el hilo conductor del guión del producto que se detalla a continuación. Para concluir, se detallan los resultados obtenidos de la “*Aplicación de campo*”, los recursos utilizados, conclusiones generales y anexos (entrevistas, producto: cd y libro)

CAPÍTULO 1

1.1. LA ESCUELA COMO INSTITUCIÓN IMPUESTA DESDE EUROPA

Al referirse al sistema educativo ecuatoriano en la época de la Colonia, Gustavo Larrea señala, en su libro *Hacia una nueva educación*, que “*históricamente el Ecuador no ha tenido un modelo educativo auténtico acorde a sus condiciones socio-culturales*”¹. Este fenómeno explica entonces que los programas de enseñanza aplicados en la época colonial eran acoplados de los programas europeos bajo el signo de la religión cristiana. Por ello, como afirma Larrea, la educación en ese entonces tomaba dos direcciones: “[...] *una elitista, destinada a preparar a los administradores en las posesiones de la colonia; y, otra, orientada a la cristianización de los indios*”². En este sentido, la enseñanza adopta una tendencia alienante y autoritaria como instrumento para sostener la corona y a su vez, el medio que la iglesia debía emplear “*para servir mejor a Dios*”³.

Aunque en 1830 Ecuador logró cierta libertad, independencia y soberanía política, el sistema clasista en que se había basado la educación no cambió significativamente. A decir de Larrea, “*éste aun buscaba preparar a las élites herederas del poder colonial en las distintas formas de control social; y, civilizar y cristianizar a los mestizos de clase baja y a los indígenas*”⁴.

Los cambios político-culturales de la Vieja Europa durante la “Edad de las Luces”, provocarían que en Ecuador se empiece a cuestionar la práctica institucional de la educación. Sería un proceso determinado por dos tendencias que disputaban entre sí el control del sistema educativo: la conservadora y la liberal. La posición radical del liberalismo y sus triunfos en la lucha por un nuevo poder político determinaron que el hecho educativo sea responsabilidad del Estado y que tenga una concepción laica y democrática; sin embargo, no hubo cambios en la condición clasista de la enseñanza que privilegió a las minorías conservadoras: ello se reflejó

¹ LARREA, Gustavo. *Hacia una nueva educación*. Ediciones Abya-Yala, Quito 1990. P., 17.

² Ídem.

³ Ídem., P., 18.

⁴ Ídem.

-como afirma Larrea- “en el sistema clerical que imponía la religión Católica, Apostólica y Romana para consolidar el dominio del poder de la Iglesia ligado al de los terratenientes”⁵. En contraste, las mayorías populares tenían únicamente el derecho a la iniciación a la lectura, escritura, números y práctica artesanal. La educación fiscal que había corrido hasta entonces a cargo del Estado como herencia impartida desde la Colonia era religiosa y dogmática. Sin embargo, explica Larrea que:

Con el transcurso del tiempo pensadores, políticos y pedagogos empezaron a cuestionarse acerca del dominio intelectual de la iglesia; y, durante la República, aparecieron escuelas dependientes de los municipios y de las comunidades, cuya orientación era el desarrollo armónico de la mente, el cuerpo y el mejoramiento de las costumbres⁶.

Las innovaciones con mayor rigor en el sistema educativo ecuatoriano se produjeron entre las primeras décadas del siglo XIX mediante la influencia de la Revolución Industrial, del Positivismo y del Pragmatismo. Estas concepciones ideológicas planteaban determinados prerrequisitos como la disciplina racional del trabajo, el ordenamiento administrativo, la libertad educativa; sosteniendo que “*el único conocimiento válido es aquel que tiene una función utilitaria*”⁷. Para darle continuidad a estos postulados, la programación educativa se centró en el tratamiento de las ciencias, la experimentación, el conocimiento práctico y la investigación de la naturaleza. Sobre estas bases se sustentaron y aplicaron las teorías pedagógicas de Rousseau, Pestalozzi, Froebel y Horace Mann.

1.2. CRISIS DEL SISTEMA EDUCATIVO ECUATORIANO

Ecuador arrastra consigo una crisis estructural: la recesión económica internacional y el endeudamiento externo son el resultado de la aplicación forzada de un modelo de desarrollo neoliberal excluyente que genera dependencia, bajos ingresos, analfabetismo, desempleo y subempleo. El tema educativo es un claro reflejo de ello.

⁵ Ídem.

⁶ Ídem., P., 20.

⁷ Ídem., P., 21.

Si se recurre a la cifras obtenidas del año 2001 realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC) se expone que en Ecuador de 12.6 millones de habitantes la tasa nacional de analfabetismo es del 8.4%, correspondiendo el 9.5% a mujeres y el 7.3% a hombres. El porcentaje de la población analfabeta de 15 años y más en el año 2001 asciende a 9%. Siendo Chimborazo con el 16.5%, seguida de Cotopaxi con 15.3% y Bolívar con 15% las provincias con índices más altos de analfabetismo. Las tasas de analfabetismo son proporcionales a la exclusión y explotación social. Algo similar sucede con los bajos índices de escolarización. De acuerdo a ello, cerca de 100 000 niños/as de 5 años no pueden matricularse en el primer año de educación básica y 757 000 niños/as y jóvenes de 5 a 17 años están fuera de las escuelas y colegios. Cifras sobre el trabajo infantil señalan que 789 070 niños/as de 5 a 17 años trabajan, de los cuales un 39% no están escolarizados. Estos datos son la base para la comprensión del problema del sistema laboral ecuatoriano, así:

El capital educativo mínimo, en términos de acceso al bienestar y al correspondiente ingreso laboral, demanda completar el ciclo secundario y cursar por lo menos 12 años de estudio. Cuando se ingresa al mercado laboral sin haber completado la secundaria, uno a tres años más de estudio no influyen mayormente en la remuneración percibida, y en la mayoría de los casos de poco sirven para salir de la pobreza⁸.

Según las estadísticas del INEC, en el VI Censo de Población y V de Vivienda, el 64% de la población total tiene instrucción primaria completa y 29% secundaria incompleta (datos de 1999). Las tasas de baja escolarización responden a dos fenómenos: repetición y deserción. Según el Sistema Integrado de Indicadores Socioeconómicos del Ecuador (SIISE), la repetición le resta eficiencia al sistema ya que los incentivos para seguir estudiando se ven reducidos porque los estudiantes no cuentan con el apoyo de sus padres o en la mayoría de los casos, prefieren insertarse en la actividad laboral para ayudar a sus familias en necesidades más urgentes. La repetición no sólo genera pérdidas monetarias (más de USD 30 millones por año) sino que tiene implicaciones culturales, sociales, emocionales, a más del perjuicio para la sociedad puesto que deja de contar con personas mejor educadas y preparadas para ingresar a la sociedad global.

⁸ VITERI D, G. "Situación de la educación en el Ecuador". Tomado de Observatorio de la Economía Latinoamericana, Número 70, 2006. En <http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/index.htm>

Las cifras son claras, 1 de cada 3 niños/as no llegan a completar los seis años de educación primaria; 1 de cada 5 niños/as abandonan la escuela en quinto de básica y 3 de cada 10 niños/as, el séptimo de básica. La necesidad de trabajar obliga a muchos niños y adolescentes a interrumpir o abandonar sus estudios. Según el Observatorio de los Derechos de la Niñez y Adolescencia, en el país, apenas 1 de cada 5 adolescentes trabajadores puede estudiar y trabajar a la vez. Mientras más pobres son las familias, mayores son las probabilidades de que los niños y niñas abandonen los estudios y se involucren en actividades productivas o asuman tareas domésticas.

Otro de los problemas radica en la carencia de investigaciones para la generación de proyectos que permitan el mejoramiento cualitativo y cuantitativo de la educación. Según el Informe de los Sistemas Educativos Nacionales para Ecuador, desarrollado por la Organización de los Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) *“es evidente la escasa tradición en investigación educativa [...] Apenas en el año 1970 se crea la unidad técnico administrativa del Departamento de Planeación de la Educación”*⁹. Según el mismo Informe, se sostiene que la planificación educativa era un intento de parte del Estado para el mejoramiento continuo, progresivo y sistemático del ámbito educativo. En cuanto al Capítulo de Evaluación¹⁰, en el Reglamento General de la Ley de la Educación se estipula que ésta debe determinar el cumplimiento de los objetivos; medir la efectividad de los procesos didácticos, del currículo y recursos materiales utilizados; identificar las potencialidades de los alumnos; motivar su aprendizaje e identificar las causas de errores y dificultades de los educandos. Pese a estos requisitos -como expresa el Informe del OEI- *“la realidad demuestra que los esfuerzos están orientados hacia la apreciación cuantitativa de los conocimientos adquiridos por el alumno, marginando otros aspectos que deben ser valorados”*¹¹

Los problemas más graves, responden a necesidades de infraestructura y déficit de los espacios educativos para equipamiento de laboratorios, talleres y carencia de alternativas para el buen mantenimiento de los locales existentes.

⁹ OEI. *Informe de los Sistemas Educativos Nacionales. Ecuador*. 1996. P., 149.

¹⁰ Ídem. 1996. P., 150-151.

¹¹ Ídem.

Los indicadores muestran la deficiencia del sistema escolar: 2 de cada 10 escuelas del país no tienen electricidad; 1.6 de cada 10 escuelas no tienen agua potable y 3 de cada 10 escuelas no tienen alcantarillado. Las cifras son alarmantes en las 6000 escuelas unidocentes: 50% no tienen luz, 98% no tienen alcantarillado y el 97% no tienen agua potable.

Resolver el déficit del sistema educativo significaría elevar el nivel de vida para volverlo más equitativo para el bienestar común de una sociedad, pues como afirma la Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO):

Una educación de buena calidad facilita la adquisición de conocimientos, aptitudes y actitudes que poseen un valor intrínseco y contribuye al desarrollo económico y social. Una sociedad más educada puede traducirse en índices de innovación más elevados, una mayor productividad global gracias a la capacidad de las empresas para introducir nuevos y mejores métodos de producción, y una aplicación más rápida de las nuevas tecnologías¹².

1.2.1. EL PROBLEMA DEL LIBRO Y LA LECTURA

La familia, la escuela y las bibliotecas como motivadores

La enseñanza literaria, en lugar de constituirse en el espacio para la creatividad y la práctica de la libertad, se convierte en sinónimo de castigo e imposición. En Ecuador, el problema de la lectura radica en un modelo educativo tradicional basado en el memorismo en el cual, la reflexión y la crítica de la realidad vinculada a la práctica, resulta escasa. En la parte introductoria de las memorias obtenidas del **2do Maratón del Cuento: Quito, una ciudad que lee**, se ilustra así:

Los niños y los jóvenes no saben leer porque no se les educa convenientemente para leer: aprenden a decodificar, a traducir, pero no a descubrir el mundo del pensamiento y a alcanzar de forma progresiva un sentido crítico firme [...] La mayoría de los problemas que se presentan en niños y jóvenes en relación con los aprendizajes académicos tiene origen en su falta de habilidad para comprender lo que leen, para disfrutar de lo que leen y para aprender a través de la lectura¹³.

¹² VITERI, D. Op. Cit.

¹³ BRAVO, Leonor. Edit. Varios Autores. *Memorias del 2do Maratón del cuento: Quito una ciudad que lee*. Asociación ecuatoriana del libro infantil y juvenil Girándula e Iby Ecuador. Génesis Ediciones. Quito. 2007. P., 11.

Edgar Freire Rubio¹⁴, señala que la débil perspectiva literaria puede entenderse en el contexto ecuatoriano en tres momentos: el entorno familiar, la escuela y las bibliotecas.

El primer acercamiento a la literatura se debe a la tradición oral en que los padres narraban historias a sus hijos, sus vivencias, leyendas; el lazo que los unía era la conversación¹⁵. El libro es una continuación escrita de las historias que se contaban a los niños: no podían faltar los cuentos de hadas y seres maravillosos e historietas animadas antes de dormir. Sin embargo, los avances tecnológicos en que prima la inmediatez y el consumo light dilucida una cruel realidad: *“la televisión suplantó al libro”*. Al respecto, señala Nair Ferreyra de Aparicio, que el proceso que ahora se vive en plena era del conocimiento del siglo XXI, contradictoriamente, ha generado hoy en día más bien el fenómeno de la incomunicación; así: *“existe en esta era la falta de tiempo para la intimidad emocional y creativa en las parejas, y en las familias han desaparecido los espacios de encuentro para establecer un buen vínculo”*¹⁶. En este sentido, no resulta extraño que *“los padres deleguen la formación de sus hijos a escuelas, niñeras, profesores, privados, juegos de computadora y a la televisión”*¹⁷ y la lectura y los lazos familiares se debiliten y en muchos casos, desaparezcan.

La escuela es un segundo aspecto a ser considerado para la comprensión del fenómeno pues si en la familia no se incentiva a la lectura en las primeras edades, es muy difícil cultivar en los jóvenes en edades comprendidas entre los 13 y 15 años el gusto por ella. Como resultado, en éstos jóvenes se aplican metodologías antipedagógicas que lo único que consiguen es generar apatía y hasta repudio en el estudiante. Magdalena Ayala refleja esta realidad del sistema educativo del Ecuador, en donde: *“se plantean objetivos y no indicadores, de tal forma que no se evalúan ni*

¹⁴ Librero ecuatoriano. Autor de 14 libros. Trabaja en la librería Española. Expositor invitado al *2do maratón del cuento: Quito, una ciudad que lee*.

¹⁵ Entrevista realizada a Edgar Freire, por Alejandra Tapia el 18 de Enero del 2008.

¹⁶ BRAVO, Leonor. Op. Cit. P., 79.

¹⁷ Ídem.

los métodos ni el material didáctico que utiliza el profesor; el profesor en muchos casos transmite términos abstractos que ni él mismo entiende”¹⁸

El ámbito literario se destina únicamente a la educación secundaria, en la especialidad Sociales (exclusivamente para los 4tos, 5tos y 6tos cursos) de tal suerte, el énfasis en la lectura de por sí inestable, tiende a desaparecer. Si bien, a los géneros literarios como el cuento o la novela se les da un ligero tratamiento en ciclos primarios finales (5to y 6to de Básica), a la poesía ni siquiera se la considera. El Programa de literatura en la especialización de Ciencias Sociales incluye teoría literaria; estudio de literatura española universal, ecuatoriana e hispanoamericana; redacción y ortografía. Sin embargo, expone Magdalena Ayala “según el Departamento de Programación Educativa del Ministerio de Educación, el Plan y Programa para el Ciclo Diversificado en Sociales no se ha modificado desde hace 27 años”¹⁹. La lectura como derecho en la escuela, dirá más tarde la escritora ecuatoriana Soledad Córdova:

[...] significa que nos eduquen de tal modo que nuestro encuentro con la lectura sea algo interesante y feliz, a pesar del esfuerzo. Todos los niños deberían tener el derecho a aprender a leer en un ambiente de acompañamiento y estímulo, con técnicas pedagógicas efectivas, de modo que se vayan convirtiendo, con el apoyo afectuoso e inteligente de los adultos, en lectores curiosos, hábiles y autónomos²⁰.

Gabriel García Márquez señala: “*la literatura no se educa, se contagia*” y en ello, los maestros tienen gran responsabilidad, así:

El sistema educativo ecuatoriano presenta serias falencias en cuanto a los logros ligados a la promoción y enseñanza de la lectura. Lo propios maestros reconocen que no leen literatura o que leen muy poco, lo cual se refleja en el bajo nivel lector de los estudiantes de educación media y básica²¹.

Como tercer punto, la adecuada implementación de bibliotecas en los centros educativos -como exige la Ley del Libro y que en nuestro país no se cumple- sería un mecanismo importante para fomentar y fortalecer las deficiencias en los hábitos de lectura. Sobre ello, la expositora ecuatoriana asistente al “*2do Maratón del cuento*”, se detiene en la siguiente reflexión:

¹⁸ AYALA, Magdalena. *Radio, educomunicación y literatura: Producción de un programa radial sobre el movimiento cultural tzántzico*. Tesis de Comunicación Social. Ed. FACSÓ. Quito, 2006. P., 104.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Bravo, Leonor. Op. Cit. P., 87.

²¹ Ídem.

La lectura y el acceso a la información son dos pilares de la educación y de la democracia, sin embargo hay muchos estudiantes que no tienen acceso a ella. En esta época de globalización que nos hace competir con todo el mundo, la mejor arma para hacerlo es a través de la educación. [...] ¿Cuál es el papel de la biblioteca escolar en la formación del alumno? Tiene dos muy importantes; uno es la formación de los lectores [...] el otro es la enseñanza del manejo de la información [...] ²².

Según el análisis realizado por la ponente ecuatoriana Liset Lantigua González²³, Ecuador si bien no posee una ley de bibliotecas, cuenta con una biblioteca Nacional ubicada en la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”; una red de cerca de 540 bibliotecas públicas de todo el país del Sistema Nacional de Bibliotecas (SINAB) y un red de bibliotecas municipales. En la actualidad, la biblioteca Nacional Eugenio Espejo²⁴, presta su servicio nacional y público con un fondo total de 150 000 volúmenes en libros más revistas y periódicos; de los cuales, 6000 son el fondo para jóvenes y niños. No cuenta con materiales audiovisuales, ni equipos con DVD o vídeo casetera, equipo de sonido o retroproyector aunque si tiene computadoras y un programa de procesamiento de datos y fotocopiadora. Lantigua, recae sobre las siguientes consideraciones, de las que el resto de bibliotecas no están exentas:

En ninguna de sus salas se realizan inventarios una vez al año. Únicamente el 4% de todo el fondo bibliográfico está catalogado y clasificado [...] Hasta hace dos años la Biblioteca no recibía ningún presupuesto anual para compra de libros, peso a esto mantenía un registro con las solicitudes de los usuarios para futuras adquisiciones. De acuerdo con la Ley Nacional del Libro, vigente desde 1987, artículo 20 y 19 del reglamento, existe la obligación de hacer llegar dos ejemplares de los libros que se editan en el país a la Biblioteca Nacional [...] La Biblioteca Nacional Eugenio Espejo no cuenta con estrategias para recuperar esas obras²⁵.

Liset Lantigua sostiene que la presencia del SINAB es de 83%, en que sólo siete de las veinte y cuatro provincias del país tiene cobertura en todos sus cantones. Según datos del directorio Nacional de Bibliotecas Públicas, Comunitarias y Populares (2003) el SINAB, cuenta con 569 unidades de formación: 477 son bibliotecas, 92 son Centros Populares de Lectura (ubicados en zonas urbano-marginales y rurales de territorio Nacional). La mayoría de estas bibliotecas que en

²² BRAVO, Leonor. Op. Cit. Del texto de la autora ecuatoriana Ana Carlota Gonzáles. “La biblioteca integrada en la actividad docente”. P., 194.

²³ Ídem. P., 190.

²⁴ Eugenio Espejo se hizo cargo de los 14892 tomos de la biblioteca General de los Jesuitas y se estructuró como la primera Biblioteca pública donde Espejo fue nombrado su director entre 1779 y 1795.

²⁵ Ídem., P., 191.

muchos caos circulan con un fondo mínimo de no más de 20 documentos, están poco actualizadas.

Además, “tanto el SINAB como la Biblioteca Nacional carecen de servicios como préstamos de libros a domicilio [...] los usuarios no poseen un carné de lector o de socios, ni tienen acceso a los fondos, pues no existe el servicio de estantería abierta”²⁶. Lantigua concluye diciendo en su ponencia *La Biblioteca en el Ecuador* que:

Si las bibliotecas prestaran los libros las librerías venderían más y se limpiarían los estantes de cadáveres empolvados, porque los libros que no se leen son tumbas del amor, de la cultura, el tiempo, y con otras muertes que nos acechan ya tenemos bastante²⁷.

Otro de los puntos débiles en cuanto al hábito literario, manifiesta Edgar Freire, “recae sobre una sociedad que no privilegia al lector, en que muchas veces es objeto de desdén y mofa al verlo leer o llevar un libro bajo el brazo”. Sociedad que, por si fuera poco, no cuenta con suficientes bibliotecas bien equipadas y en que las políticas estatales no se detienen lo suficiente en solucionarlo. Un ejemplo de ello explica que el sector educativo a nivel estatal es el que menor asignación de presupuesto percibe, por lo que es predecible que el Estado no se preocupe lo suficiente por dotar a la población estudiantil de medios de lectura, materiales de información suficientes y de buena calidad.

Una de las mentiras de un *mal lector*, es afirmar que no se lee por falta de tiempo y por razones económicas, aspecto sobre el cual Edgar Freire mantiene que: “hay que saber diferenciar entre el libro costoso y el libro caro. El libro caro es el que no sirve”. Además, la segunda justificación no se sostiene pues -aunque escasas y deficientes en muchos casos- tampoco se acude a las bibliotecas públicas. Pero se debe destacar que, por si fuera poco, el espacio en las bibliotecas es lo bastante hostil como para no frecuentarlo, además, que es inusual que éstas estén en capacidad de abastecer el término exacto de búsqueda.

Ante la pregunta sobre la importancia de la lectura, Edgar Freire expresa: “el libro implica reconocimiento, sensibilidad, reflexiones abiertas...la lectura es el

²⁶ Ídem. P., 193.

²⁷ Ídem.

bálsamo que puede ayudarle a vivir al lector, volver al solitario más solidario, pues quien lee tiene una mirada diferente del mundo exterior. Un ser que lee es difícil que sea manipulable pues tiene otras herramientas”²⁸.

El libro: la oferta y la demanda

Según la Cámara Ecuatoriana del Libro (CEL), la producción de títulos editoriales ha aumentado mientras que la producción de ejemplares ha disminuido. En el 2007 el número de los títulos editados alcanzaron un total de 3114, mientras que el número de ejemplares fue de 7`153855. Estas cifras en cuanto a títulos, señala Mangia son más altas que en el 2005 (2736 títulos) no así respecto al número de ejemplares (7`576550). El índice para el 2006 en comparación al 2007 supera tanto el número de títulos (3231) como el de ejemplares (9`944807). Sin embargo, estas son cifras “frías” que por sí solas no explican el fenómeno del libro ecuatoriano. Edgar Freire, ha sido claro al cuestionarlo, así:

¿Alguien revisa cuidadosamente las estadísticas que presenta la Cámara del Libro y se percata que es más la paja que el grano? ¿Y que las cifras no demuestran calidad, sino cantidad y que eso nos causa alborozo infundado? ¿Sabemos que el Ecuador no dispone de estadísticas confiables de hábitos de lectura, como hace España y Colombia? (Una nota consoladora: España retrocede en lectura. Obtiene los peores resultados en comprensión de textos [...] Y conste los millones y millones de euros que gastan en educación y promoción de la lectura)²⁹.

Carlos Mangia, encargado del registro estadístico de la CEL, estima que cerca del 80% de los libros que circulan en el país constan en su base de datos. Y que apenas el 20% prefiere, ya sea por falta de financiamiento o por desconocimiento, una publicación casera que no consta en el registro de la CEL. Entre esos 20%, se inserta el caso de los jóvenes poetas pertenecientes a grupos literarios como “Fe de Erratas”, “Machete Rabioso” (Quito), “Buseta de Papel”, “Casa de Iguanas” (Guayaquil), “La Pileta” (Cuenca), entre otros, quienes como acción en rechazo a las políticas editoriales del país editan y publican sus propios textos pero al no tener el respaldo oficial la difusión y venta es muy escasa. Estos datos no cuentan con el registro del CEL.

²⁸ Entrevista realizada por Alejandra Tapia el 18 de Enero del 2008.

²⁹ Las reflexiones tomadas para el análisis del libro ecuatoriano que constan en esta sección se basan en el artículo “*Un mini-balance atípico del libro ecuatoriano 2007*” del librero y escritor ecuatoriano Edgar Freire. Librería Española. Quito, 2007.

Si existiese una especie de censura para los textos que serán publicados significaría un atentado a la libertad de expresión, sin embargo, el bombardeo de publicaciones causa un deterioro excesivo en la calidad literaria en Ecuador, mucho más si se trata de ejemplares que ni siquiera se venden, permaneciendo por años en los estantes de las librerías. La contraparte para comprender mejor este fenómeno sería un público más amplio que los lea y los critique.

Además, en escasas ocasiones, las editoriales asumen su papel inherente de difusión (conseguir entrevistas, reseñas, eventos de lanzamiento, entre otros). No existen Consejos Editoriales en nuestro país, siendo entonces, que las publicaciones que se efectúan en lugar de someterse a una decisión consensuada de selección y corrección, se guían por el escritor que subsidie los gastos de publicación de su libro.

Iniciativas, campañas de lectura en el Ecuador

El problema por el hábito literario ha dado como resultado ciertas iniciativas de interés educativo. Un caso de ello, es la **Campaña Nacional “Eugenio Espejo”** por el libro y la lectura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la cual cuenta con bibliotecas rodantes que son bibliobuses (hoy paralizadas); carpas para ferias de libros y programas de mediación de la lectura para niños y jóvenes; un proyecto editorial de libros Braille y cassettes con la voz de diferentes autores para ciudadanos no videntes; Talleres para bibliotecarios, entre otros. Otro caso de esto, es la tarea de la universidad Alfredo Pérez Guerrero y su colección Educación y Libertad; el Programa de rescate Editorial del Municipio de Guayaquil. A ello, se suma también la colección Escritores de Quito (editorial La Palabra y FONSAL).

Otra de las actividades propiciadas por la Casa de la Cultura Benjamín Carrión es el espacio **El Poeta y su voz**, en que reconocidos escritores como Jorge Enrique Adoum, Francisco Granizo, María Fernanda Espinoza, Efraín Jara Idrovo, Euler Granda y Antonio Preciado, entre otros, han sido invitados para leer sus textos ante el auditorio del Teatro Nacional. Este es un encuentro totalmente gratuito dedicado a la poética ecuatoriana y sus lectores. El más reciente invitado al acto fue Antonio Preciado y su poesía de la negritud. Sumado a ello, se ha iniciado el proyecto *“El narrador en su tinta”*, que reúne a los narradores ecuatorianos en una cátedra abierta,

donde tras la lectura de un texto breve, el público dialogará con el autor sobre su oficio y sobre las obsesiones que sirven de motor a su escritura. El primer acto se realizó con el escritor Abdón Ubidia, el pasado martes 29 de abril.

Cabe mencionar también la **Minga Nacional hacia un país que lee y escribe**³⁰, que pretende “*articular la política educativa con la política social y priorizar provincias, municipios y cantones con una situación educativa más crítica, en cada caso y contexto*”.

El hábito de la lectura, entonces, no ha de ser impuesto sino más bien construido, generado gradualmente, debe existir un compromiso de entrega de parte y parte, mediante estrategias didácticas innovadoras, propuestas por estudiantes y profesores, que se sientan parte de un proceso.

1.3. SOBRE LA EDUCOMUNICACIÓN

Dos consideraciones fueron tomadas en cuenta al tratar de fusionar los conceptos: la primera consideró que los medios reproducen acriticidad y la imposibilidad de una relación dialógica, mientras que la segunda entendió un espacio en que los protagonistas son verdaderos interlocutores. Sin embargo, el aporte comunicacional fue tomado en cuenta en primera instancia reduciéndolo a su dimensión mediática.

Lograr una simbiosis entre estos dos conceptos ha significado desprenderse de la concepción de que comunicación en educación es únicamente el uso de los medios como instrumentos en la enseñanza. En 1979, la UNESCO concluyó que la educomunicación se refiere a:

[...] todas las formas de estudiar, aprender y enseñar, a todos los niveles y en toda circunstancia, la historia, la creación, la utilización y la evaluación de los medios de comunicación como artes prácticas y técnicas, así como el lugar que ocupan los medios de comunicación en la sociedad, su repercusión social, las consecuencias de la comunicación mediatizada, la participación, la modificación que producen en el modo de percibir, el papel del trabajo creador y el acceso a los medios de comunicación³¹.

³⁰ Tomado de Programa “Minga Nacional hacia un país que lee y escribe”. En: http://www.ilo.org/public/spanish/employment/skills/hrdr/init/edu_1.htm.

³¹ Citado en www.airecomun.com.

La educomunicación es un espacio teórico-práctico formado por las interrelaciones entre dos campos muchas veces separados: la educación y la comunicación. Ismar de Oliveira Soares, en su Manifiesto presentado en el IV Congreso Internacional de Pedagogía de la Imagen (La Coruña, julio, 1995) señala que:

Se trata de un proceso educativo promovido en nuestros países con más o menos ambiciones, a partir de concepciones del mundo, teorías sobre la comunicación y filosofías de la educación; fundamentalmente una utopía que se universaliza y que no consiste en otra cosa que motivar a las personas a que se descubran como productoras de cultura, a partir de la apropiación de los recursos de la información y de la comunicación social [...] conjunto de procesos formativos integrados por la educación para la recepción de los mensajes masivos; la educación para la comprensión, evaluación y revisión de procesos comunicacionales; y la capacitación para el uso democrático y participativo de los recursos comunicacionales en la escuela y por personas y grupos organizados de la sociedad³².

Afirmar que el término “educomunicación” se limita a: educación en materia de comunicación, educación para la comunicación, educación por la comunicación, educación en comunicación, entre otras, no desarrolla su verdadero contenido y pautas de acción. Más allá de su definición y partiendo de que todo acto humano es una forma de comunicación, que los medios de comunicación ocupan un lugar central en nuestra sociedad y de que la verdadera educación debe seguir siendo el proceso transformador de hombres y mujeres, la educomunicación debe ser tomada *como una herramienta imprescindible para potenciar el bienestar del ser humano*³³.

La educación es ante todo, un escenario donde se empiezan a estructurar las primeras nociones de identidades, y esto como un proceso normal en la vida de un individuo. La escuela es una etapa complementaria a la familiar; aquí el individuo contrapone sus aprendizajes en el diálogo e interrelación con los otros (maestros, compañeros, padres, hermanos) Se ha demostrado en metodologías de educomunicación que el interés y retención de los alumnos es mayor si se utilizan técnicas audiovisuales como música, fotografías, diapositivas, representaciones teatrales, entre otras.

La educomunicación hace alusión a un cruce entre indagación y producción de conocimientos (la educación y la comunicación) que se interrelacionan, no solo a

³² Citado en Revista Chasqui

³³ Ídem.

partir de las metodologías desarrolladas sino en cuanto a las potencialidades de intervención social que proponen, es decir, que las prácticas educomunicativas se justifican en sus acciones de participación colectiva.

1.3.1. EL RETO DE LA EDUCOMUNICACIÓN

Al hablar sobre el tema educativo, varios de sus autores plantean como referente la liberación de los oprimidos por el ámbito impositivo de la educación, propuesto por Paulo Freire. El concepto clave aquí será el de reformar los sistemas hegemónicos a nivel escolar para configurarlos en un mecanismo mucho más integrador: la educomunicación.

Aunque la práctica comunicativa del ser humano no puede reducirse a su dimensión pedagógica, si compromete actos de enseñanza-aprendizaje cuando propicia la producción social de sentidos, manifestando su dimensión educativa.

Debido a las posibilidades de intercambiar sentidos con “los otros” o de enseñar y aprender de “los otros”, un educomunicador:

[...] es alguien para el que “las ideas del otro” no son ataques a las suyas, no considera al otro como una esponja cuya mayor virtud consiste, como máximo, en absorber los lanzamientos de sus verdades. Todo lo contrario, las ideas del otro son los insumos, los datos que la realidad le da al educomunicador para comenzar a transitar un camino juntos, un camino cuyo punto de llegada no se sabe ni se quiere controlar. Se puede intuir, se puede imaginar, pero no adivinar³⁴.

El proceso educativo y de comunicación popular es, para Rosa María Alfaro, la pertenencia de lo educativo al interior de la vida en la historia de los sujetos sociales, en interacción con la realidad social y la necesidad de superarse para la liberación.

Se da entonces una formulación doble que a la vez integra y complementa “*el saber decir y el poder ser del nosotros popular en el mundo de los hechos sociales*”³⁵.

³⁴ Tomado de la revista digital “ConoSur”. En www.argentina.indymedia.org

³⁵ ALFARO, Rosa María. *De la Conquista de la Ciudad a la Apropiación de la Palabra*. 2da Ed. TAREA. Lima, Perú. 1988. P., 207.

Proceso que toma dos ejes. Por un lado, el poder simbólico de los educandos a través de la producción de historias en base a capacidades y competencias culturales y a las experiencias vividas, organizándolas e interpretándolas. Y también en la relación de las prácticas educativas con las necesidades de organización y vinculación entre actores sociales, para constituirse como sujetos políticos involucrados orgánicamente en un ámbito socio-político. La dinámica del encuentro debiera ser más profunda: aprender de la vida social y cultural y desde allí plantear sus exigencias de cambio, es decir, donde está la dramática relación de los sujetos con las instancias sociales.

El propósito del acto educomunicativo es aportar elementos que ayuden a generar condiciones que produzcan nuevas matrices desde donde interpretar el mundo, la vida social, las relaciones, entendiendo por estas también las relaciones con la naturaleza, o las relaciones entre los seres humanos y su entorno. De esto se trata la nueva educación, matrices para conseguir y crear esquemas de percepción configurados por las fuerzas humanizantes que nos interpelen desde la necesidad de admitir un mundo que pueda ser habitado sin las pulsiones destructivas y deshumanizantes propias del capitalismo.

Al tratarse a la escuela como institución, los estudios latinoamericanos plantean en Martín-Barbero una renovación liberadora cuestionando a las estructuras de dependencia utilizando “el silencio” como dispositivo de control. A este aspecto señala Paulo Freire³⁶ que la “cultura del silencio” es un sistema propio de la mentalidad de conquista, construyéndose en un lenguaje retórico falto de vida, penas y ansias, enfocado a invisibilizar las luchas.

Rosa María Alfaro sostiene que el problema a nivel educativo -coincidiendo con la visión de Paulo Freire- debe alcanzar una ruptura de la opresión social por parte del oprimido y el explotado, a fin de que encause su participación hacia el protagonismo social y político de los pueblos.

³⁶ Paulo Freire (Nació en 1921 en Pernambuco, Recife, Brasil; murió el 2 de mayo de 1997) es considerado como el precursor fundamental a las teorías de comunicación debido a sus aportes innovadores en América Latina desde el campo educativo, por sus escritos en su *Pedagogía del Oprimido*.

No se trata -nos dice ella- de anular al educador, éste justifica su presencia como acompañamiento, como testigo de su evolución, facilitador de la construcción de su historia y saber, como provocador de encuentros y polémicas entre pueblos, organizaciones y clases.

La escuela, íntimamente ligada al poder de una minoría mediante la transmisión de sus testimonios absolutistas y funcionales, configura un sistema caracterizado por la ausencia de participación y decisión.

Estamos inmersos en una sociedad de apariencias -sostiene Martín-Barbero- pues elementos como la democracia, libertad de prensa, administración de la justicia, moralidad y valores sociales operan como mecanismos de ficción. Y aun peor: de incomunicación (imposibilidad de decir del propio mundo y el decirse de sí mismo) que implica renunciar a una lengua materna para acceder a los medios de comunicación y en que la historia no comunica la memoria de América Latina.

La acción se dice en un lenguaje falso cuando la acción misma responde a la realidad de una sociedad de apariencias, de una industrialización dependiente que coexiste con el latifundio y unas instituciones políticas tan formales y huecas como la retórica en que se expresan. La historia -en la escuela- no comunica la memoria de América Latina [...] no se habla del pueblo, pero si de próceres, sacerdotes y soldados³⁷.

Ante el mutismo total, la escuela surge como una “voz prestada”, mediante una serie de códigos de humillación y sumisión del señor feudal hacia los oprimidos, dice Martín-Barbero “una escuela que fue, y sigue en general siendo, el lugar de control más sutil por, y de la palabra”³⁸.

Si Freire se planteó que el lenguaje atraviesa en las normalizadas técnicas de alfabetización por un proceso de vaciamiento, el reto en comunicación consistiría en la activación de la *palabra generadora*, para luchar contra la apatía de un lenguaje alienante. “La acción de la palabra hará posible la construcción y creación de nuevos sentidos para reinventar el presente y construir futuro”³⁹.

³⁷ ALFARO, Rosa María. Op. Cit. P., 29.

³⁸ MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Educación desde la comunicación”. Norma. Bogotá. Colombia. 2003. P., 25.

³⁹ Ídem. P., 34.

El lenguaje cumple un doble papel, por un lado gestor de estructuras y por el otro, regulador de entrada o exclusión del individuo a un determinado grupo social.

Ya que la comunicación adopta una textura dialógica, el lenguaje da forma a la conflictiva experiencia del convivir. La cohesión de un grupo toma otra dirección cuando se llega a la palabra, en este sentido, el ser humano habla y utiliza un sistema de códigos que comparte con otros. Aquí se inserta y se entiende a la alfabetización desde su carácter subversivo, ya que si el analfabeto es “el hombre impedido de decir su palabra” la alfabetización será la “praxis educativa”, el acto de creación que desencadena otros actos creadores como el enraizamiento de un mundo cotidiano. Desde una nueva pedagogía se toma a la educación como la toma de conciencia de los oprimidos desde su situación, es decir, el descubrimiento de la palabra negada. Dice Paulo Freire (Durante 1970-1990): *“Ya nadie educa a nadie, así como tampoco nadie se educa a sí mismo, los hombres se educan en común mediatizados por el mundo”*.

Puesto que hablar no es sólo servirse de una lengua sino poner al mundo en común para hacerlo lugar de encuentro, el lenguaje sería el lugar de cruce que enraíza al sujeto en la tierra, sobre el que los seres humanos forjaron la lengua. Comunicar exige alteridad pero a la vez impone distancia, por ello, la comunicación implica ruptura y puente, mediación. Mediación que involucra al lenguaje en un universo de signos y símbolos, considerándolo como prenda de reconocimiento, pacto, convención o alianza.

Decimos que toda formación simbólica es colectiva, social, pero no por ello se agota en una estructura formal como hecho psicológico ni como reflejo social. La intersubjetividad cabe aquí como el “yo” que se asume en la reciprocidad de la interlocución. A decir de Levinas se entienden los dinamismos de la comunicación a partir de la aparición del otro como “rostro” como la posibilidad de ser sujeto. De ello, Martín-Barbero señala que:

Dialogar es arriesgar una palabra al encuentro no de una resonancia, de un eco de sí misma, sino de otra palabra, de la respuesta de un otro [...] para hacer una pregunta necesito asumir un pro-nombre (yo) al que responde uno otro (tú) y con-formar el *nosotros* que hace posible la comunicación. El diálogo se teje sobre un fondo de pronombres personales que forman la textura de la intersubjetividad [...] Mientras para

el análisis el lenguaje es un *sistema* de signos para el que habla, el lenguaje es una *mediación simbólica*⁴⁰

Sin embargo, las palabras salidas del universo existencial del ser humano vuelven a él transformadas en modo de acción sobre el mundo, objetivadas. La palabra entonces no será un instrumento abstracto sino propio de una cultura en que el “*hacerse del hombre*” será el lugar de construcción y creatividad del sujeto.

La palabra generadora rebasará así la arquitectura de los signos que los muestran como mágicos o extraños de la trama del mundo para reivindicar, en palabras de Martín-Barbero (2003): “*la capacidad de decirse y contar la vida, de pensar y escribir el mundo como historia de la que el alfabetizando forma parte como sujeto y actor*”.

La pedagogía y la cultura implican en el sujeto esa lucha por hacerse reconocer y por alcanzar su liberación. La palabra es el mecanismo constructor de una realidad propia, así, la cultura es la invención de forma y figuras, sonidos y colores. Este proceso debe aliarse mediante la codificación como representación objetiva y común de situaciones y experiencias, la interrogación y reconocimiento del sujeto en el objeto.

1.4. ARTE Y COMUNICACIÓN

Gracias a la capacidad del hombre de contagiarse, a través del arte de los sentimientos de otros hombres, se le hace asequible, en la esfera de los sentimientos de sus contemporáneos, los sentimientos de otras gentes que vivieron hace miles de años y se les posibilita la transferencia de sus sentimientos a otras gentes.

León Tolstoi

El arte es una elaboración compleja no porque resulte difícil o porque sea asunto de iniciados o elegidos, si no porque concurre en ello la manera en que han

⁴⁰ Op. Cit. P., 35.

sido éstos convocados, generalmente a través de una convención que viene a constituirse en un pacto -explícito o no- para poder comunicarse.

Animales sociales, adaptados por convención grupal a un lenguaje articulado -aunque podamos comunicarnos a través de otros medios orales, escritos, corporales, musicales y pictóricos que nos distingue de los otros animales- los seres humanos creamos un sistema simbólico que a través del tiempo nos lleva a relacionarnos con los demás. El ser humano crea diferentes lenguajes y expresa sentimientos al ir desarrollando su lenguaje, contribuyendo así a su desarrollo intelectual, creativo y sensitivo.

La comunicación y el arte atraviesan un campo ambivalente. Para el arte, la expansión comunicativa resulta tentadora, tanto por las posibilidades de difusión como por las intervenciones específicas. A veces, es tal la proliferación de mensajes y de canales en comunicación, que es posible observar la generación de actos de arte que son espontáneos, anónimos y silvestres, tanto como para poner más en cuestión la ya dudosa categoría de autor.

Cuando hablamos de una aproximación semiótica “del lenguaje del arte”, nos dice Omar Calabrese que:

La semiótica tiene frente a sí un campo de intervención extremadamente amplio: se ocupará del lenguaje animal (partiendo de un límite no cultural hasta un límite superior y complejo), de la comunicación táctil, de los sistemas del gusto, de la paralingüística, de la semiótica médica, de kinésica y proxémica (gestos, posturas, distancias), de los lenguajes formalizados (álgebra, lógica; química, por ejemplo), de los sistemas de escritura, de los sistemas musicales, de las lenguas naturales, de las comunicaciones visuales, de las gramáticas narrativa y textual, de la lógica de las presuposiciones, de la tipología de la cultura, de la estética, de las comunicaciones de masa, de los sistemas ideológicos...siempre *desde el punto de vista de la comunicación y de la significación*⁴¹.

La relación "arte y comunicación" es un fenómeno de comunicación y de significación que puede ser investigado como tal. Calabrese plantea las siguientes premisas para que esto se de:

- a) El arte debe ser un lenguaje;

⁴¹ CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona. Ed. Paidós, 1987. P., 24.

b) La cualidad estética necesaria para que un objeto sea artístico, *también* puede ser explicada como dependiente de la forma de comunicar de los objetos artísticos mismos;

c) El efecto estético que es transmitido al destinatario *también* depende de la forma en que son construidos los mensajes artísticos.

Sin embargo, estas premisas pueden conducir a afirmar que el arte ha de ser explicado desde un fenómeno comunicacional, lo que provoca un debate ambivalente. Calabrese plantea que depende de qué se entienda por “explicar el arte”:

[...] Si por "explicar el arte" se entiende dar cuenta de los fenómenos artísticos atribuyéndoles un juicio de valor, reconstruyendo las intenciones del artista, su psicología, su relación con la sociedad, la ubicación histórica de la obra y demás, la respuesta es no. Una teoría del arte sobre una base comunicacional no nos dice todo sobre el arte y, sobre todo, no se ocupa de la formulación de los juicios de valor. En cambio, si para "explicar el arte" se trata de dar cuenta de cómo están construidos sus objetos para crear un sentido, para manifestar efectos estéticos, para ser portadores de valores del gusto, y otros elementos más, entonces la respuesta será un sí⁴².

Aunque la comunicación no logre (ni pretenda) explicar por completo el devenir artístico, es claro que debe existir al menos un vínculo que relacione a los individuos de una sociedad; de lo contrario existirá una ruptura o barrera que imponga una jerarquía tradicional entre el denominado “artista” y un “público/espectador”, similar a la visión funcional en comunicación “emisor- receptor”. A decir de Levi-Strauss:

El arte contemporáneo ha llegado a un punto muerto. Habiendo demostrado que son capaces de lograr un perfecto realismo, los artistas modernos han multiplicado ahora sus pecados al producir formas completamente abstractas, tanto en la música como en las artes visuales: es muy difícil para los individuos pertenecientes a una cultura relacionarse de algún modo con tales manifestaciones⁴³.

Sin embargo, también es erróneo llamar arte a toda clase de manifestación abstracta. Retomando las premisas de Calabrese, el arte es un lenguaje que comunica algo; pues no habrá reacciones ni interpretaciones idénticas ya que depende de los contextos y de los individuos o grupos sociales. De no ser así, quizá se utilice al arte como instrumento de manipulación e

⁴² Ídem.

⁴³ GARDNER, Howard. “Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad”. Ed. Paidós. Barcelona, España. 1987. P., 57.

imposición dedicado a establecer estereotipos y parámetros alienantes que no involucren participación y creatividad. El arte en la comunicación debe entenderse como esa capacidad de convocatoria en que desciframos y compartimos códigos comunes o no, pero que de alguna forma provoca algo entre sus participantes, o *actores* sociales:

Imaginemos que asistimos a un acto teatral: se abre el telón, se escucha una música y varios efectos sonoros, se enciende la luz. Ha comenzado un discurso que involucra a los convocados, muchos de ellos posiblemente no se conocen ni se han visto nunca, sin embargo, con ese primer acontecimiento que implica una organización de un espectáculo y la producción de un fenómeno artístico, se ha producido un acto de comunicación, pues todos se convierten en cómplices y todos comienzan a ser parte de un ceremonial⁴⁴.

1.5. EL ARTE EN LA EDUCACIÓN

Hablar del arte en la educación podría conducir al equívoco de tomar al arte únicamente como herramienta o técnica educativa, pero el significado que agrupe a ambos términos ha de extenderse aun más.

Es cierto que hay grandes avances en cuanto a las “nuevas metodologías de enseñanza” en que los resultados en alumnos de aquellas instituciones que han implantado en sus programas la enseñanza artística han sido favorables, y ello, no solo cuantitativamente sino también cualitativamente (mayores puntajes académicos como en estabilidad psicológica y bienestar emocional) que quizá no conste en cifras estadísticas pero que pueda sentirse vivencialmente. Desde un visión tradicional, el vínculo entre arte y educación significa "educación artística", es decir, educación alrededor de objetos de arte y “educación estética”, constituida sobre el mundo de las formas y sensaciones que trasciende el campo estrictamente artístico. También es cierto que en muchos casos, el factor artístico es tomado como irrelevante, o aun peor, impositivo. De esta forma, se considera que el arte es una actividad eventual extra con la que hay que cumplir, por ejemplo, en sencillas y poco elaboradas representaciones teatrales, coreografías de danza, poemas recitados, entre otras actividades en las que si bien pueden constituirse como actividades acordes a las

⁴⁴ORDÓÑEZ, Gabriela. *Análisis de la actividad del Grupo Teatro Ensayo desde la crítica en los periódicos El Comercio y El Tiempo en Quito entre las décadas del 60 al 90 del siglo XX*. Ed. FACSO. Quito, Ecuador. 2006. P., 71.

aptitudes y gustos de los alumnos, son tomadas como mecanismo para aumentar el puntaje académico.

Es verdad que cada uno tiene sus propios postulados, tendencias y ambigüedad, pero no por esto deben separarse. La clave aquí es la fusión equilibrada entre ambos términos entre lo artístico, cognitivo y afectivo, pues no podemos decir que toda educación es un arte, ni que todo arte para constituirse como tal deba “educar”. Si decimos que la comunicación es expresión e intercambio y que, de acuerdo con la Escuela de Palo Alto, todo comunica, tanto el arte como la educación lo hacen también.

Se pueden mencionar las siguientes premisas para comprender esta conciliación:

• **Arte para educar la mirada, la reflexión.** El arte camina por los márgenes de la sensibilidad, las ideas y las sensaciones. Aproximarse al arte es aproximarse a un acervo cultural que nos integra de infinitas maneras en nuestro pasado y en nuestro presente. Pero también puede utilizarse para agudizar las jerarquías y, por tanto, discriminación, como en el debate entre una concepción simplista de lo masivo - *artesanía*- y lo exclusivo, como perteneciente a la élite -*arte*-.

• **Arte, producto de la experiencia.** Las manifestaciones artísticas están presentes. El arte toma forma en el sujeto que mira. El arte es un encuentro entre un objeto y una mente que siente. Como afirma Torrente Ballester: "El arte no se entiende: se vive". Esto es tan cierto, que cabría decir que la enseñanza artística, más que un cúmulo de conocimientos, es un estilo, una manera de enfocar nuestra actitud hacia las cosas, hacia el entorno; una especie de predisposición especial para captar la belleza y la armonía y a su vez producirla. En consecuencia:

a) Las instituciones y centros artísticos "para unos pocos" transgreden el sentido comunicativo del arte, su esencia.

b) El sentido de la obra no se da totalmente ni en el artista, ni en el espectador, sino en el proceso, en el flujo de uno hacia el otro, interviniendo las sociedades respectivas y la propia creación. Es muy importante educar en el conocimiento de

estilos, artistas, propuestas, pero también aprender de la relación subjetiva e íntima con la experiencia artística.

• **El arte como recurso educativo.** Aquí no cabe postulado de "arte por el arte", sino la "manifestación artística" como fenómeno manifestado a una mirada atenta. Importa aquí un contenido susceptible de reflexión. Así, *“El arte puede ser una plataforma de diálogo entre el creador y el espectador que lo interpreta, entre el contexto que lo ha visto nacer y el contexto que lo ha visto crecer en las mentes que lo reciben, dándole forma”*⁴⁵.

Enseñanza de Arte en las primeras edades

La clave para comprender la creación artística se encuentra, según creo, en una atinada alianza de los enfoques estructuralistas con la investigación filosófica y psicológica de la actividad simbólica del ser humano.

Noam Chomsky

Jean Piaget, epistemólogo genetista o investigador del conocimiento humano –como prefería denominarse- fue el precursor en estudios acerca de las primeras etapas cognitivas del desarrollo en los niños, partiendo de la investigación gradual de sus tres hijos. Mientras Piaget sostenía al respecto de la capacidad investigativa que en el niño iba desarrollándose con el pasar del tiempo; Noam Chomsky -estudioso de la lingüística abstracta- señalaba que el niño ya viene equipado de forma innata, es decir, que solo es cuestión de exponerlo al lenguaje y tiempo para desarrollar otras facultades intelectuales.

En la primera infancia, los niños construyen un repertorio de sensaciones, rutinas y expectativas. A partir de sus experiencias, confieren un sentido práctico a

⁴⁵ Tomado de: www.pcb.ub.es/crea/proyectos/mar/mar/htm/educac.htm

sus mundos físico y social. En base a esta experiencia, entre los dos y los seis años, los niños pasan de “*animales exploradores en seres humanos usuarios de símbolos*” Desde el momento de su nacimiento, el niño busca el conocimiento del mundo por medio de la percepción visual, táctil o auditiva, y posteriormente, llega a una etapa de conocimiento interpretativo e imitativo.

Conforme va creciendo, busca la forma de comunicación y expresión en relación con los demás; para esto, toma los elementos que considera importantes para su entendimiento, comienza a utilizarlos artísticamente y a proyectar situaciones vivenciales, que expresan sus relaciones con lo social, lo familiar y lo escolar. Es aquí donde el niño (de acuerdo con su etapa de desarrollo) comienza a manejar la simbología (su simbología), su interpretación del mundo de acuerdo con su edad.

La danza, la música, el teatro y las artes plásticas en la educación establecen una serie de condiciones importantes que ayudan a la integridad en el desarrollo del alumno, tales como la psicomotricidad, la expresión y la simbología; la imaginación y la creatividad, el sentido estético, la apreciación artística, la sensibilidad, la percepción y el conocimiento.

El arte en la educación crea individuos con actitud abierta y progresiva, capaces de pensar por sí solos, con espíritu de crítica y capacidad de romper lineamientos ya estructurados; es importante intervenir con una pedagogía creativa, que dé soluciones y expectativas, estimulando con el desarrollo estético y eliminando conceptualizaciones cerradas de belleza absoluta que imponen cánones que definitivamente obstaculizan el pensamiento creativo⁴⁶.

La imaginación y la creatividad, factores determinantes en el proceso educativo

El alumno percibe las imágenes que elabora, sueña y anhela; su fantasía está dentro de lo que él conoce, es su realidad interna la que le permite la imaginación. La afectividad es uno de los factores que intervienen en el desarrollo de la imaginación, así como la percepción; el niño o joven puede imaginar cosas inexistentes, que existen sólo al imaginarlas y plasmarlas a través del arte. La asociación de pensamiento e imagen permite el desarrollo cognoscitivo con el que se asimila la realidad externa del alumno, desde el punto de vista neurológico las imágenes se

⁴⁶ VERJÁN, Bertha. *El arte factor determinante en el proceso educativo*. P., 47.

manifiestan en la mente cuando surge el movimiento de las ondas corticales o musculares, esto es, a partir de la percepción surge el movimiento y aparece la imagen mental.

La retención de la imagen se inicia únicamente con la aparición de la función simbólica. Las imágenes permiten que el alumno desarrolle el pensamiento y se auxilie de su simbología y exprese a partir del lenguaje que va adquiriendo su propia forma de expresión artística. La creatividad y la imaginación van de la mano; el alumno crea sus fantasías transformándolas en elementos artísticos según la manifestación simbólica que van adquiriendo; es así como va creciendo dentro de ese proceso de creación artística; su intelectualidad debe ir a la par con su imaginación para ir creando autenticidad expresiva.

La creatividad consiste en el desarrollo de la imaginación y el sentimiento que nos permite representar la realidad por medio de una particular interpretación de elementos, líneas, masas, tonos, colores, movimientos, formas, espacialidad, musicalidad, coordinación, etcétera; no es la simple observación y reproducción de algo externo. Cada individuo reacciona ante las imágenes reales en forma diferente, según su carácter, sensibilidad, formación, experiencia ante los hechos más significativos de su vida, lo que le permite desarrollar una expresión personal que da lugar a imágenes muy emotivas⁴⁷.

⁴⁷ Ídem.

CAPÍTULO 2. POESÍA ECUATORIANA E IDENTIDADES

2.1. VERTIENTES POÉTICAS HACIA EL MODERNISMO

La parte introductoria de la *Antología de la poesía ecuatoriana* de Hernán Rodríguez Castelo explica que es muy poco lo que se ha podido recopilar de los escritos quichuas debido a su carácter oral y a la destrucción posterior del dominio español. Por lo tanto, la mayoría de los libros que documentan la escritura lírica en Ecuador parten de la época colonial. Sin embargo, como se señalará posteriormente -ya entrado el siglo XIX- el interés ibérico por la “lengua del pueblo” impulsaría a escritores como Juan León Mera y Luis Cordero Dávila a realizar un proyecto para recuperar la expresión popular del Ecuador. Así, en 1892, con el auspicio de la Academia Ecuatoriana, Juan León Mera publica su *Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano*, en una versión que se centraba únicamente en una descripción de las costumbres de las razas, sus poderes y engaños amorosos. Por su parte, Cordero Dávila escribe, en el mismo año, su *Diccionario Quichua-Español* publicado en 1904, en el cual, sigue la tradición oral quichua que se basa en una abundante repetición. En los casos en que Cordero se preocupa de introducir fuertemente el recurso de la repetición quichua, el efecto de la misma se pierde en la traducción al castellano.

Estos dos intentos serían más bien traducciones acordes a la estética y estructura formal de lo que en aquella época se denominaba poesía.

Los primeros intentos -en términos formales- en la lírica quiteña comienzan a mediados del siglo XVII. Se caracterizaban en el período de la Colonia, las manifestaciones líricas en versos cortesanos y de circunstancias, lírica popular sardónica y colérica, letras devotas refundidas en novenas y devocionarios⁴⁸, poemas cultos acordes a la moda de la época siendo convocados -según Hernán Rodríguez Castelo- “cuando un soberano moría, o nacía, o subía al trono”⁴⁹.

⁴⁸ RODRÍGUEZ, Hernán. *Antología de la poesía ecuatoriana*. Círculo de Lectores. Centro Cultural Benjamín Carrión. 1993. Quito-Ecuador. De la lírica devota que se hacía en los monasterios de las nuevas ciudades quiteñas se han rescatado unos pocos textos, y hasta una colección, extraída de entre los escombros del antiguo monasterio de Conceptas en Ibarra tras el terremoto de 1868.

⁴⁹ Ídem.

Más tarde, a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, el afán de la ilustración y el progreso material empujaba a la literatura a un carácter utilitario. Los mestizos, en la época independentista, expresaban su descontento en breves sátiras o intencionadas coplas “*pero casi no se conocía de poesía*”⁵⁰. El poeta más importante de esta época sería José Joaquín de Olmedo y su exaltación a las batallas de Bolívar.

Sin embargo, el movimiento literario que mayor fuerza tomó durante casi medio siglo a partir de sus inicios en la década de 1830 en Latinoamérica fue el romanticismo. Argentina entró en contacto con el romanticismo franco-europeo de la mano de Esteban Echeverría y, junto con México, se convirtió en el principal difusor del nuevo movimiento.

En Ecuador, este tipo de lírica fue bastante tardía. Abarcó un período que va desde todo el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. En un contexto donde la teocracia garciana reinaba, la lírica en ese tiempo se caracterizaba por la presencia de aspectos sociales determinantes en movimientos libertarios y la formación de modernas repúblicas. De los poetas románticos, se destacan tres nombres: Dolores Veintimilla de Galindo, Julio Zaldumbide y Numa Pompilio Llona.

En el desarrollo de la literatura romántica de todos los países predomina la imaginación sobre la razón, la emoción sobre la lógica y la intuición sobre la ciencia, anteponiendo el contenido a la forma y estimulando el desarrollo de tramas rápidas y complejas. El romanticismo se prestaba además a la fusión de géneros (la tragicomedia y la mezcla de lo grotesco y lo sublime) al tiempo que permitía una mayor libertad estilística.

La influencia española vendría en el siglo XIX del arte de las piezas cortas de Gustavo Adolfo Bécquer. El ecuatoriano Leonidas Pallares Arteta (1859- 1932) - años después de la muerte de Bécquer (1870)- escribiría sus primeras rimas con tendencia al espiritualismo romántico becqueriano, de las que su desolado pesimismo anunciarían los primeros pasos del modernismo.

⁵⁰ Ídem.

El período -que Rodríguez Castelo denomina becquerianismo- aun conservaba en su lírica un arraigado gusto por las pasiones amorosas. Ante ello, la única forma anti-romántica de la lírica en Ecuador –aunque tardío y escaso- fue el período conocido como parnasianismo.

Una figura naciente de esta época es Remigio Crespo Toral (1860-1939), que en primera instancia, dominó el sector conservador de la creación literaria ecuatoriana y que en un segundo momento, desarrollaría su poesía rural hacia formas cercanas al parnasianismo. Sobre él -señala Rodríguez Castelo- que “*sus líricas son descriptivas y discursivas, recursos retóricos en demasía y débil intensidad verbal*”⁵¹.

Los poetas que se ubican en pleno parnasianismo son Alfonso Moscoso (1879-1952) con una visión provinciana y rural que tiende hacia un ritmo neoclásico de sencilla sonoridad; Aurelio Falconí (1885-1970) de la “*música inoída y la metáfora inesperada*”⁵²; Francisco Fálquez Ampuero (1877-1948) de perfección formal sobre un fondo romántico y neoclásico para lograr una obra parnasiana sustentada en una amplia cultura, anunciando también el modernismo.

El Modernismo en el Ecuador

Las influencias para la llegada de este período en Ecuador se deben a la revolución poética que se produjo en la segunda mitad del siglo XIX en Francia, propiciada por Charles Baudelaire e impulsada por Rubén Darío y el modernismo que conservó, sobre todo, las características del simbolismo francés.

El modernismo en el Ecuador fue, al igual que el becquerianismo, un movimiento tardío. Al respecto, señala el escritor ecuatoriano, Iván Carvajal⁵³:

Hubo que esperar un cuarto de siglo para que el remezón que propiciaron Darío y sus contemporáneos llegase a los Andes ecuatoriales y sus pequeñas ciudades:

⁵¹ Ídem.

⁵² Tomado de su poema “Policromías” de 1907.

⁵³ CARVAJAL, Iván: Ensayista y poeta. Perteneció a la generación tzántzica en los años 60`s. Actualmente es profesor universitario y editor de la revista de ensayo literario “País Secreto”.

Quito, encerrada entre altas montañas, y Guayaquil, puerto casi destruido por los grandes incendios de finales del siglo pasado.

En la segunda década del siglo XX tras un cambio radical en la política nacional –durante el triunfo de la Revolución Liberal- que transformó a las antiguas estructuras feudales, abrió paso a una nueva burguesía. Los auténticos creadores literarios de este período fueron los poetas. En este ambiente apareció una generación compuesta por miembros de la antigua aristocracia (excepto Medardo Ángel Silva) que reaccionaron ante la nueva coyuntura política y social “*mostrando su no adaptación ante el hecho de que el aristócrata hubiese dejado de controlar los ejes del poder cultural*”⁵⁴. Pertenecientes a familias de la aristocracia quiteña, guayaquileña y cuencana (en el caso de Alfonso Moreno Mora) estos jóvenes -diría Hernán Rodríguez Castelo- *abrían nuevos espacios a la libertad y conferían un nuevo sentido y dimensión a la poesía misma y al arte, indignados contra los cánones del Arte por el Arte y contra las audacias mentales de los estetas novecentistas.*

Los poetas modernistas fueron Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja, Humberto Fierro, Medardo Ángel Silva, Alfonso Moreno Mora y José María Egas. De ellos, los cuatro primeros serían bautizados, posteriormente, por Raúl Andrade como la “generación decapitada” debido a sus experiencias de voluptuosidad, placer, opio y morfina; quienes bajo la leyenda del “poeta maldito” se enmarañarían prematuramente hacia una muerte provocada. Aislándola del fatal sino de los cuatro poetas, la lírica modernista se destaca como señala Carvajal por “*su afán cosmopolita y su voluntad poética*”. Fue nutrida tanto por las lecturas apasionadas de Verlaine, Samain, Rubén Darío (más que de vertientes modernistas como José Martí, por ejemplo), Heine, Laforgue y Poe, como del parnasianismo; en palabras de Rodríguez Castelo:

Del parnasianismo toman, gustosos, las calidades plásticas, refiriendo las más sensuales. Y aportan una musicalización de los motivos del parnasianismo -un poco hierático siempre- apenas desarrolló: nuevos ritmos, juegos y efectos sonoros inéditos, extrañas y sutiles impresiones auditivas. El parnasianismo les ha enseñado contención formal y condensación lírica, y del simbolismo han aprendido el arte de la sugestión, las extrañas resonancias, los ambiguos silencios.

⁵⁴ CARVAJAL, Iván. *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Ed. Centro Cultural Benjamín Carrión. Quito. P., 32. 2005.

2.2. POSMODERNISMO Y VANGUARDIAS

La poesía ecuatoriana se caracterizó desde épocas coloniales por su conducta esteticista del verso y la aspiración a las formas nobles del lenguaje. El posmodernismo dejaría tres nombres insignes para ser recordados: Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Alfredo Gangotena. Sin embargo, también se caracterizaron en esta época los poetas Aurora Estrada y Ayala, Augusto Arias, César Andrade y Cordero, Jorge Reyes, Miguel Ángel Zambrano y Hugo Mayo, como el exponente más representativo por su incursión vanguardista en el Ecuador.

César Dávila Andrade, nacido en el fronterizo 1919, se desprende de perplejidades generacionales y se pone a la cabeza del inquieto y rico primer escuadrón de los poetas de la siguiente generación. Esta época es catalogada por Rodríguez Castelo, como la “*transición a la contemporaneidad*”.

Los “ismos” del siglo XX

Las vanguardias nacieron en el siglo veinte en una Europa debastada por la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Las nuevas corrientes artísticas, se denominarían *ismos*. Las renovadas tendencias en el arte se caracterizaron por el rechazo al realismo y por el gusto por la experimentación de múltiples formas artísticas. El Impresionismo y luego el Postimpresionismo constituyen el punto de partida para las corrientes del siglo XX. Los grandes adelantos de la técnica, la Revolución Industrial y el progreso moldearon la mentalidad del ser humano a principios de este siglo.

Los movimientos vanguardistas fueron: el Fauvismo, con los pintores Matisse y André Derain; el Expresionismo en el arte de Munch como principal representante; el Cubismo, en cuadros de Juan Gris y Dalí en un primer momento; el Dadaísmo, iniciado por el poeta Tristán Tzara; el Futurismo, con cuadros de Marinetti; y, el Surrealismo, con el poeta André Bretton.

Tal sería el ímpetu del los “ismos” europeos del siglo XX, que influirían luego en artes diversas como literatura, pintura, poesía, teatro, cine, música hacia el

resto del mundo, principalmente en América del Norte, Centroamérica y América del Sur.

En América Latina afloraron así varias tendencias vanguardistas, como el Estridentismo mexicano. La renovación literaria vendría en Sur América desde Chile con Vicente Huidobro, poeta fundador del creacionismo. La respuesta argentina al reto del Creacionismo fue el Ultraísmo, iniciado en 1921 por Borges. Mientras que en Colombia fue León de Greiff. Y en el Ecuador, Hugo Mayo.

Hacia la contemporaneidad de la lírica ecuatoriana

También a inicios de 1900, aparecería el gusto por la novela, arrojando nombres, aun célebres y leídos, como Pablo Palacio, Jorge Icaza, Alfredo Pareja Diezcanseco, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Ángel F. Rojas, Pedro Jorge Vera y Alfonso Cuesta.

La generación del 50 -escritores nacidos entre 1920 y 1935- madura su expresión lírica que recorría nuestra América desde Argentina con Jorge Luis Borges; Chile con Pablo Neruda; y Cuba con Nicolás Guillén, y que en Ecuador se hacía presente en los poemas de Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, Aurora Estrada y Miguel Ángel Zambrano.

En este período se destacó la poesía intimista del “Club 7” con David Ledesma e Ileana Espinel; las resonancias míticas de Carlos Eduardo Jaramillo, el intencionado juego irónico de Alejandro Cazón Vera; y, el carácter denunciante del poeta Euler Granda.

La nueva lírica cobraría una intensidad a veces sobrecogedora: en el “Boletín y elegía de las mitas” de Dávila Andrade; el “Sollozo por Pedro Jara” de Efraín Jara; la honda poesía de Jacinto Cordero; los desolados himnos del Tobar de “Cantos a Lydia”; el discurso de ancho cauce y solemne andadura del mejor Filoteo Samaniego. Hubo también, ya entrada la contemporaneidad, la lírica del soneto: Enrique Noboa Arízaga, Manuel Zabala Ruiz; Francisco Granizo y Efraín Jara Idrovo.

La nueva historia de la patria la cantó Jorge Enrique Adoum, y Hugo Salazar Tamariz; las angustias del hombre contemporáneo Edgar Ramírez Estrada, Jorge Torres Castillo y Jacinto Cordero; los desgarramientos interiores propios de la condición humana Tomás Pantaleón, Efraín Jara, Jacinto Cordero, Tobar, Granizo y Carlos Eduardo Jaramillo.

2.3. POESÍA SOCIAL Y EL SER HISTÓRICO

Nos situamos en un contexto en que mientras se daba el triunfo de la Revolución Cubana (1ro de Enero, 1959) en Ecuador, se vivían enfrentamientos del centro liberal y la izquierda en contra del gobierno de Camilo Ponce Enríquez⁵⁵.

En el mismo año, el diario *El Universo*, convoca a un concurso de poesía *Isamael Pérez Pazmiño*, en que los ganadores fueron: en primer lugar, Hugo Salazar Tamariz (*Sinfonía de los atrasados*); en segundo lugar, César Dávila Andrade (*Boletín y Elegía de las mitas*) y en tercer lugar, Hugo Mayo (*Caballo en desnudo*). A la par, Jorge Carrera publica *El hombre planetario* y Jorge Enrique Adoum se encontraba escribiendo la tercera parte de *Los cuadernos de la tierra*⁵⁶.

Es importante ubicar un tiempo de secuelas una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial (en un ámbito de Guerra Fría con la consecuente explosión de la bomba en Hiroshima) para lograr explicar la reflexión global, que en literatura significó, en palabras de Iván Carvajal: “*la pregunta por nuestro ser histórico nacional y por nuestra posición en el mundo contemporáneo*”⁵⁷.

En el ámbito de producción literaria, el escritor ecuatoriano Mario Campaña, sostiene lo siguiente:

⁵⁵ En Junio de 1959, se daría la masacre en Guayaquil para aplacar un levantamiento popular, ocasionado por la caída de los precios del banano, cuando Ecuador era el primer exportador. Se estaba construyendo además el puente de Unidad Nacional sobre los ríos Babahoyo y Daule, que lograba unir por vía terrestre, finalmente sobre la base del ferrocarril del sur (iniciados por Alfaro y García Moreno) a la sierra con la costa. Unos años antes, en 1941, Ecuador sufriría la derrota y desmembramiento militar en la guerra contra Perú.

⁵⁶ *Dios Trajo la sombra*.

⁵⁷ CARVAJAL, Iván. Op. Cit.

[...] La vida intelectual ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX estuvo animada por personalidades procedentes social y culturalmente de las clases blancas y mestizas, con general exclusión de la población indígena andina, costeña y amazónica, así como de las comunidades negras. Ello ha sido así porque, como en todos los países, la vida intelectual ha estado íntimamente ligada a los procesos políticos y económicos. La estructura social ecuatoriana ha determinado que, con muy pocas excepciones, los intelectuales, artistas e investigadores procedan sólo de las clases dirigentes, de familias blancas de ascendencia europea -por razones históricas-, cuyo capital económico en algunas -escasas- ocasiones se tradujo en capital cultural; o de las clases medias, que ascendieron en la escala social gracias al crecimiento del estado y a la paulatina expansión y modernización de la economía, accediendo así a bienes culturales antes exclusivos de los sectores de mayor poder económico.

En Ecuador, la producción literaria se desarrolló con mayor fuerza en Quito y Cuenca. Era urgente la necesidad de definir una identidad nacional. Con este propósito, los intelectuales ecuatorianos asumieron que el desarrollo cultural era el camino para la recuperación de la cohesión nacional perdida en los combates. Campaña sostiene además, que “*los años 50 vieron el afianzamiento de la obra de Benjamín Carrión, empeñado en imaginar el país como una pequeña gran nación*”⁵⁸. El afán nacionalista intentaba la fusión de lo político con lo literario.

La especificidad de lo andino y lo telúrico

César Vallejo y Pablo Neruda, contemporáneos a Carrera Andrade, Gangotena y Mayo, publicarían entre los años veinte y treinta las obras que marcarían la poética ecuatoriana posterior: *Trilce*, *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* (Vallejo); *Residencia en tierra* y *Canto general* (Neruda).

En César Vallejo, encontramos la apertura poética a los desgarramientos del hombre contemporáneo en su dimensión universal, partiendo de la experiencia del ser de los Andes, el cholo, lo indio, la voz del mestizo desde otra tierra, que no es la suya y la utopía comunista. Pablo Neruda, hurga en las soledades humanas, sus pasiones, la fuerza del erotismo, y ahonda las raíces míticas y utópicas de su *cantar* de la historia.

⁵⁸ Tomado de CAMPAÑA, Mario. “Ecuador: Vida intelectual y literaria”. www.casa-de-las-iguanas.blogspot.com.

[...] en el siglo XX nos encontramos ante una situación distinta: la apertura cosmopolita, el sentido de contemporaneidad con las grandes tendencias poéticas latinoamericanas, el surgimiento de voces que producen obras vigorosas a partir de una indagación acerca de nuestro modo de ser, de nuestro mundo histórico-cultural⁵⁹.

Alfredo Gangotena ya en su primer libro, *Orogenia* -aunque desde postulados de Heidegger y Pascal- planteaba características simbólicas fuertemente atadas a las raíces, lo telúrico, lo mineral, lo escondido, el ser de la existencia. Carrera Andrade y sus contemporáneos se pondrían a la poética tarea de designar lo visible:

[...] nombrar lo que está a la mano, ante la luz [...] maravillados por sus semejanzas y diferencias ante los seres que se ponían ante la visión, por el fulgor de las cosas bajo la intensa luz de las alturas, gracias a la conjugación del sol y los Andes [...] tenían que empezar por la designación⁶⁰.

Junto a esa necesidad, surgiría la posibilidad de expresar un mundo de la visión de la tierra, el suelo, las montañas, las selvas, los mares, el cielo. Por ello, una temática importante dentro de la poesía de Carrera Andrade, es la de involucrar las fuerzas de la tierra como energía cósmica, en un espacio en que se detienen, como señala Carvajal, *el aliento y la inteligencia*; en el cual, el poeta exaltado dice: “*Espacio, me has vencido*”

Sobre nuestros orígenes, mito y utopía

La geografía de nuestros signos identitarios se ejemplifica en nuestros ancestros, lo mítico. “*El mito exige el relato*” ha denunciado Carvajal. Serían los poetas Jorge Enrique Adoum y Hugo Salazar Tamariz, quienes desbordarían lo narrativo de la historia de los pueblos.

Los “cantos” de Adoum permiten vislumbrar el sentido de lo animal, lo vegetal, lo animado. En Salazar Tamariz, encontramos “[...] *la génesis de lo indio, del abuelo ancestral, desde la tierra, el Sol y los Andes [...] la sustancia autóctona de la nacionalidad*”⁶¹ Ambos poetas de pequeñas urbes, levantaron a través de la poesía los mitos acerca de los restos del mundo indígena anterior a la conquista, en que se construyeron ceremonias que permitían la mirada hacia “lo otro”, lo occidental. Es el

⁵⁹ Ídem. P., 13. En *La modernidad de la poesía Ecuatoriana*.

⁶⁰ CARVAJAL, Iván. Op. Cit. P., 18.

⁶¹ Ídem. P., 22.

suyo un poetizar hispano-andino. Junto a las voces de los mitos del pasado, estaban las promesas de un futuro comunista y socialista. Iván Carvajal, sostiene que:

[...] para que ese futuro sea posible, y en ausencia de una clase obrera moderna, debía existir un suelo, un sustrato histórico: se lo vislumbró en la supervivencia de lo telúrico y en el pueblo indio [...] Algo tienen que ver con ello el escaso desarrollo industrial, la consiguiente inexistencia de una sociedad de clases moderna e incluso, la influencia de José Carlos Mariátegui y la presencia de figuras indias como la legendaria Dolores Cacuango⁶².

Salazar Tamariz con su libro *El habitante Amenazado*, es una pieza clave de una historia desagarrada en los nombres de sus poemas: “las raíces”, “sometimiento”, “desencadenamiento”, “flagelamientos”, “los otros”, “levantamiento”, “identidad”, y “poema contra el pacto militar”.

Tzántzicos: Reductores de cabezas y su “cerbatana”

Decidimos hacer algo, ¿Por qué? Quizá porque nunca hemos tenido un estudio con paredes revestidas de corcho para evadirnos de esa miseria circundante al arte por el arte.

Fragmento del manifiesto Tzántzico⁶³.

De las décadas de los 30 y los 40 sobresalen los movimientos artísticos que toman como eje central la diversidad ecuatoriana -el realismo junto con el indigenismo-

En las producciones literarias se ve reflejada la preocupación de retratar esta heterogeneidad cultural de las clases que habían estado menos presentes hasta entonces. Agustín Cueva generaliza este rasgo común:

[de] crear no sólo un nuevo lenguaje, más cercano de las ‘hablas’ ecuatorianas, sino también incorporar a la cultura literaria y artística ‘nacional’ personajes, idiosincrasias y culturas hasta entonces menospreciadas: las de los indios, los cholos, los montubios, [...] los mulatos, los negros y los habitantes

⁶² Ídem. P., 24.

⁶³ Fragmento del Manifiesto tzántzico, firmado el 27 de agosto de 1962, firmado por Marco Muñoz, Alfonso Murriaguí, Simón Corral, Antonio Ordóñez, Teodoro Murillo, Euler Granda y Ulises Estrella. Tomado de www.blogspot.casade-lasiguanas.com.

suburbanos y proletarios del país. Todo ello, dentro de una nueva visión de la historia, de la sociedad en general y de sus múltiples conflictos⁶⁴.

En la época de la presidencia de Velasco Ibarra, junto a Benjamín Carrión, se crearía la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1941. El propósito de ello, era fomentar alguna actividad artística, en palabras de Carrión: "*Si no podemos ser una potencia militar y económica, podemos ser, en cambio, una potencia cultural nutrida de nuestras más ricas tradiciones*". Esta institución abrió sedes por todo el país y prometía su apoyo no solo a las Bellas Artes, sino también a los campos de investigación como antropología, ciencias políticas y económicas e historia.

El grupo poético social de los tzántzicos, aparecerían a inicios de 1962, en la ciudad de Quito. La *tzantza*⁶⁵ era el término que impulsaría sus propósitos: reducir las cabezas de la "cultura oficial", con acciones parricidas. Para lograrlo, señala Iván Carvajal, tenía dos instrumentos: su revista *Pucuna*⁶⁶ y el recital tzántzico.

El recital tzántzico, en principio, rememoraba a medio siglo de distancia los actos vanguardistas de Tzara y los dadaístas; como en ellos, se procuraba alcanzar sincretismo de poesía, teatro, textos provocadores y música⁶⁷.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana fue intervenida de 1963 a 1966 por la dictadura militar.

Los tzántzicos se opondrían tanto a este hecho dictatorial con la consecuente burocratización de la institución, y al ámbito político en términos de parricidio, de quienes en poesía dominaban la escena cultural: Carrera Andrade y Escudero⁶⁸.

Agustín Cueva en su libro "Entre la Ira y la Esperanza", diría:

Los Tzántzicos aparecieron cuando en el Ecuador se había pasado de la literatura de la miseria a la miseria de la literatura y por eso su primera reacción fue la denuncia a

⁶⁴ CUEVA, Agustín. *Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960*. Revista Iberoamericana. P., 838. En www.sinc.sunysb.edu

⁶⁵ La *tzantza* es la cabeza reducida del enemigo muerto, como resultado de prácticas ancestrales. Se considera como un trofeo alcanzado por los guerreros shuar de la amazonía, obtenida como reconocimiento a su valentía y su destreza.

⁶⁶ *Pucuna* es un término indígena para nombrar la cerbatana. La revista se llamaría así para desde aquella disparar sus dardos. Entre 1962 y 1968, se publicarían 9 ejemplares de la revista.

⁶⁷ CARVAJAL, Iván. Op. Cit. En *Los tzántzicos, nuestros detectives salvajes*. P., 236.

⁶⁸ Diplomáticos de profesión, sirvieron como embajadores y Ministros de Relaciones Exteriores en la dictadura militar de Otto Arosemena Gómez.

los literatos y a la literatura, denuncia que, por supuesto, llevaba ya implícita la severa acusación social que luego formularían de manera directa⁶⁹.

En el tzantismo se destacan los nombres de Ulises Estrella, Leandro Katz, Bolívar Echeverría, Luis Corral, Simón Corral, Marco Muñoz, Antonio Ordóñez, Euler Granda, Alfonso Murriagui. Participaban del grupo Rafael Larrea, Raúl Arias, Humberto Vinueza, Abdón Ubidia, Alejandro Moreano, Francisco Proaño Arandi e Iván Carvajal. En 1967, se fundaría el Frente Cultural⁷⁰, que permanecería cuatro años más, de este recuerda Carvajal: “[...] *leíamos mucha poesía; el grupo mantenía relaciones con poetas de otros países latinoamericanos, se intercambiaban revistas, corregíamos colectivamente nuestros textos. De pronto me encontré leyendo, junto con algunos tzántzicos, a Mallarmé, Pound, Eliot, y por supuesto a Kafka, Joyce, Mann*”

En 1971, se creó una segunda revista *la bufanda del sol*, esta vez se unirían -a los miembros que se quedaron- Fernando Tinajero y Guido Díaz, del grupo VAN, Iván Egüez, Raúl Pérez y Pablo Barriga.

2.4. GRUPOS POÉTICOS: PANORAMA ACTUAL⁷¹

La mayor voz disidente de la gran tradición andina fue la del vanguardista Hugo Mayo, levantada desde Guayaquil, pero su obra solitaria se perdió en la turbia atmósfera de una ciudad ya entregada a la especulación y el mercadeo.

Los intentos en poesía habrían de continuar entre las décadas de los cincuenta y los setenta a lo largo de todo el país, con el coloquialismo existencial de Carlos Eduardo Jaramillo; la lírica de Agustín Vulgarín en *El Ballet de las Moscas*; la antipoesía de Euler Granda y Edgar Ramírez Estrada; la poesía social del grupo los Tzántzicos ("reductores de cabeza"), de Ulises Estrella, Humberto Vinueza y Raúl Arias, especialmente; la poesía de la negritud de Antonio Preciado, y el

⁶⁹ CUEVA, Agustín. *Entre la ira y la esperanza*. Ediciones Solitierra, Quito, 1976. Citado por MURIAGUI, Alfonso en www.blogspot.casade-lasiguanas.com.

⁷⁰ Conformado por los tzántzicos, los pintores del grupo VAN y algunos intelectuales y artistas, con marcadas diferencias políticas entre maoístas, castristas y guevaristas. En esta época Carvajal sería invitado por Ulises Estrella a participar de las reuniones.

⁷¹ Las reflexiones de esta sección son tomadas del escritor ecuatoriano, Mario Campaña. Tomado del diario "*El País*", Bogotá. 2007.

coloquialismo melancólico y rítmico de Fernando Nieto Cadena, radicado en México. Fueron tentativas frescas, que procuraban un nuevo vocabulario y nuevos ritmos pero carecían de una prosodia y una sintaxis capaces de rebasar las fronteras marcadas por los cuatro fundadores de nuestra tradición: Gangotena, Carrera, Dávila y Escudero, convertidos ya en nuestros clásicos.

Campaña sostiene que las referencias actuales a la altura de los mencionados escritores serían: *Cuchillería del fanfarrón*, de Fernando Balseca, que en 2003 publicó *A medio decir*, y *Celebriedades*, de Edwin Madrid, autor que en 2004 obtuvo el Premio Casa de América.

En la tradición hay una amplia y gozosa constelación poética, en la que sería difícil identificar tendencias: desde la sensualidad amorosa de María Fernanda Espinosa (1962) y Margarita Laso (1961) (un erotismo también presente en Zapata y Sigüenza) hasta los inteligentes juegos de una ironía del desarraigo de Sonia Manzano (1947); desde la festiva poética de lo cotidiano de Edwin Madrid (1961) hasta el retorno a la lírica, versátil y utópica, de Diego Velasco y su proyecto utópico (compartido con Alfredo Pérez y Pablo Yépez) de la editorial K-Oz; desde la poesía indígena, que se empieza a escribir ahora, y en la que destaca ya Ariruma Kowii, hasta los poetas veinteañeros que indagan en lo lúcido y lo cibernético. Mención especial merece Miguel Donoso Pareja (1931), un novelista, cuentista, memorialista y poeta de gran influencia en la nueva literatura, cuya obra quizá refleje la experiencia espiritual más intensa y rica vivida por un escritor ecuatoriano en esta época.

Y cerrando el artículo, en un panorama poco alentador sobre la promoción de la poética ecuatoriana si bien, con nuevos textos y autores de peso, afirma Campaña:

Así pues, la poesía actual es un territorio en que el canon se mantiene vivo, ratificándose y enriqueciéndose, caso tal vez único en las literaturas latinoamericanas, lo que podría explicar su aislamiento, ostensible en su falta de presencia en la mayoría de las antologías de las últimas décadas.

2.5 IDENTIDADES URBANAS: CIUDAD COMO SÍMBOLO DE IDENTIFICACIÓN

Una aproximación a la identidad

En términos generales, la **identidad** se remite a un concepto lógico que, empleado en filosofía, designa el carácter de todo aquello que permanece único e idéntico a sí mismo, pese a que tenga diferentes apariencias o pueda ser percibido de distinta forma. En este sentido, la identidad se contrapone a la variedad, y siempre supone un rasgo de permanencia e invariabilidad. En la historia de la filosofía, la afirmación de la identidad como uno de los rasgos del verdadero ser ha sido muy utilizada desde Parménides, que ya afirmó el *carácter idéntico del ser*. Otras posturas filosóficas han afirmado que es precisamente la posibilidad de variación y modificación (es decir, la ausencia de identidad) la que caracteriza al verdadero ser.

Una de las aplicaciones más empleadas del concepto de identidad se encuentra en la lógica, que emplea el llamado ‘principio de no contradicción’, en que no es posible afirmar de un mismo sujeto un determinado atributo y su contrario. La formulación elemental de este principio lógico es: “aquello que es, es; lo que no es, no es”

La **identidad** tiene un fuerte contenido emocional, es una construcción del Yo frente al Otro. Tajfel propone que la identidad es una “*parte del autoconcepto de un individuo que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo o grupos sociales conjuntamente con el significado valorativo y emocional asociado a esta pertenencia*”. Y si nos referimos al “entorno”, la identidad será contraída por los referentes desde el “yo” hacia los espacios donde la persona desarrolla su vida cotidiana, en que puede establecer vínculos emocionales al reconocer su espacio dentro de determinados lugares, donde se crean historias individuales, impulsos y deseos inconscientes, *asumiendo una figura de viaje, en tránsito, que no tiene meta ni final*⁷².

⁷² SILVA, Armando. *Imaginario Urbano. Cultura y Comunicación Urbana*. 3era edición. Tercer mundo editores. Abril, 1997. P., 112-113. Bogotá, Colombia.

La ficción de la identidad

La conciencia de la naturaleza compleja y construida de nuestras identidades proporciona una clave que nos abre a otras posibilidades: reconocer en otras historias nuestra historia, descubrir en la aparente completitud del individuo moderno la incoherencia, el extrañamiento, la brecha abierta por el extranjero que lo subvierte y nos obliga a reconocer el problema: el extranjero en nosotros mismos.

Armando Silva

El lenguaje sería uno de los principales referentes de la identidad, ya que al no ser solo un medio esencial de comunicación, “*es sobre todo -según Vicky Kirby, (Corporeographies, Inscriptions 5, 1989)- un medio de construcción cultural en el que nuestros “yo” y nuestro propio sentido se constituyen.*

Y añade Armando Silva, que “*no hay un mensaje claro u obvio, ni tampoco un lenguaje que no esté pautado por sus contextos, por nuestros cuerpos, por nuestros yo del mismo modo que no hay medios neutrales de representación*”⁷³.

Un sentido de pertenencia se sostiene tanto en la fantasía y la imaginación como en una realidad geográfica y física; el lograr sentir nuestras identidades es un trabajo de imaginación, una ficción, una historia específica significativa. Sin embargo, por más ficticia que sea no deja de ser *una realidad fabricada como cualquier otra*⁷⁴.

La clave entonces estará en el diálogo a través de las diferencias. Pese a ello, actuamos como si tuviéramos una identidad plena, como si se tratase de un viaje abierto e incompleto, enmarañado en una constante fabulación, una invención, una construcción, en la que no hay identidad fija ni destino final. No existe un referente último fuera de nuestros lenguajes.

⁷³ Ídem.

⁷⁴ Ídem. P., 120.

Como señala Friederich Nietzsche, *no existen hechos, sino interpretaciones* y refiriéndose al “yo”: “...ese famoso y viejo “yo”, para decirlo con suavidad, es solo un supuesto, una afirmación...no es una “certeza inmediata”.

El cuerpo (perteneciente a un lugar histórico y social) marca la disolución de los universales de manera decisiva. Cuando se acepta la diferenciación histórica y cultural, el cuerpo no puede considerarse fijo. Por lo tanto, se convierte en una zona flexible, intercalada, cruzada y compuesta por múltiples discursos, construida en diferentes lenguajes, tempos y lugares, recibida y vivida con significados dispares. El mundo, entonces, estaría regido por sus posibilidades y los individuos, ante la alternativa de dar lugar las diferencias, de acuerdo al planteamiento de Armando Silva, estarían en la capacidad de poner en cuestión el “proyecto”:

[...] de perfeccionar el dominio del mundo ya que, dadas las resistencias construidas en el orden de las cosas, dicho proyecto significaría reducirlo todo a una camisa de fuerza mientras se persigue una meta ilusoria. Nadie puede simplemente elegir otra lengua, como tampoco es posible abandonar por completo la propia historia y optar libremente por otra. Nuestro previo sentido del conocimiento, de la lengua y de la identidad, nuestro legado específico, no puede expulsarse de la historia, no pueden borrarse⁷⁵.

Aquello que hemos heredado: cultura, historia, lenguaje, tradición, sentido de la identidad; no se destruye sino que se desplaza, abriéndose como dice Silva *al cuestionamiento, a la reescritura, a un reencausamiento*. Nuestro sentido del ser, de la identidad y el lenguaje, es experimentado y explorado a partir del movimiento: el “yo” precede a este movimiento para salir luego al mundo. Un “yo” formado y reformado constantemente en ese movimiento, en el mundo. Para explicarlo Silva, cita a Sturat Hall donde, en su libro “*Minimal Selves*”, señala que si se plantea que la identidad se forma en el movimiento, ésta estaría constituida *en el punto inestable donde las “inexpresables” historias de la subjetividad se entrecruzan con las narrativas de la historia, de una cultura*”. Silva, cuestiona la paradoja:

A pesar de nuestros desesperados y eternos intentos por separar, contender y enmendar, las categorías siempre fallan. De todas las capas que forma la abierta (nunca finita) totalidad del “yo”, ¿cuál es la que debe depurarse como superflua, falsa, corrupta, y cual debe ser considerada pura, verdadera, real, genuina, original, auténtica?

⁷⁵ Ídem. P., 73.

Identidades urbanas

Ligado al concepto de “identidades urbanas” está el sentido de pertenencia a ciertos *entornos urbanos* significativos para el grupo. A nivel de abstracción grupal, los entornos urbanos son categorizaciones del “yo” -concebidos como algo más que el escenario físico donde se desarrolla la vida de los individuos- como resultado de un producto social proveniente de la interacción simbólica entre las personas que comparten un determinado entorno, que se identifican con él a través de un conjunto de significados socialmente elaborados y compartidos. De esta manera, el entorno urbano supera la dimensión física para adoptar también una dimensión simbólica y social.

Marco Lalli, en su libro “*Urban Identity*”, señala que “*sentirse y definirse como residente de un determinado pueblo, barrio o ciudad, implica también demarcarse en contraste con el resto de la gente que no vive allí*”. Además de considerar la identidad urbana como categorización social, el autor afirma otra función fundamental: permite internalizar las características especiales del pueblo basadas en un conjunto de atribuciones que configuran una determinada imagen de éste. Esta imagen otorga un cierto tipo de personalidad psicológica a las personas asociadas a él. Según Tajfel y Turner, la identidad urbana provee a la persona de evaluaciones positivas del yo y de un sentimiento subjetivo de continuidad temporal que permite la conexión entre identidad y generación en relación al entorno urbano.

Las orientaciones temporales de los grupos sociales juegan un importante papel en las relaciones que se establecen entre estos grupos y sus entornos a la vez que definen la identidad social en función de las particulares perspectivas temporales.

Paralela a la noción de identidad urbana de Lalli se encuentra la idea de *comunidad simbólica* de Hunter, quien propone que el proceso de construcción social de una identidad comunitaria surge de las interacciones que los miembros de un territorio local tienen con los de fuera y que sirven para definir a una comunidad.

Existen dos elementos importantes que actúan a nivel simbólico y que permiten representar las dimensiones categoriales a) el nombre por el que se conoce al barrio, la zona o la ciudad, y b) determinados elementos del espacio urbano percibidos como prototípicos, denominado por Valera, *espacios simbólicos urbanos*. Por su parte, Marco Lalli incluye también otros acontecimientos culturales característicos: ferias, fiestas, exhibiciones; elementos geográficos, ríos, lagos; y, en general, cualquier particularidad distintiva asociada a un entorno.

Dimensiones categoriales

Dimensión territorial. Los límites geográficos definidos por los sujetos que se identifican en base a una determinada categoría urbana pueden resultar un elemento importante en el momento de diferenciarse de otros grupos que ocupan entornos diferentes.

Dimensión psicosocial. Cada pueblo tiene su propia imagen, la afiliación a una determinada categoría urbana puede también derivar en un conjunto de atribuciones (tanto internas como externas) que configuren un carácter especial o distintivo a los miembros asociados a esta categoría, es decir, que doten de un cierto tipo de "personalidad" a los sujetos como característica diferencial respecto a los otros grupos.

Un determinado entorno urbano puede diferenciarse de los otros en función de la calidad de las relaciones sociales percibidas por sus habitantes, o del estatus o prestigio social conferido a sus habitantes.

Dimensión temporal. La historia del grupo y de su relación con el entorno resulta un elemento fundamental en que los procesos por los cuales un determinado grupo llega a identificarse con su entorno dependen en gran parte de la evolución histórica del grupo y del propio entorno. En la medida en que un grupo se sienta históricamente ligado a un determinado entorno será capaz de definirse en base a esta historia común y diferenciarse de otros grupos.

Dimensión conductual. Esta dimensión está estrechamente ligada al conjunto de prácticas sociales propias de una determinada categoría social urbana.

Dimensión social. El contenido de una identificación comunitaria dependerá, hasta cierto punto, de la composición social de la comunidad en la cual se da la realidad desde donde se construye la identidad. Algunos autores como Castells, Rapoport y Firey han establecido una relación entre estructura social y jerarquía simbólica del espacio.

Dimensión ideológica. Los entornos urbanos son reflejos de las instancias ideológicas que rigen y determinan una sociedad. Las formas espaciales pueden ser consideradas formas culturales en cuanto son la expresión de las ideologías sociales.

Elementos simbólicos

Resulta especialmente interesante el análisis de los espacios de un entorno urbano determinado que, siendo considerados por los miembros de un grupo asociado a un entorno como elementos representativos de éste, son capaces de simbolizar las dimensiones más relevantes de la identidad social urbana de este grupo. Determinados espacios o lugares pueden ser considerados como elementos prototípicos de la categoría social urbana relevante para la definición de la identidad social. Entre estos podemos distinguir elementos geográficos (ríos, montañas, lagos, etc.), monumentos y, en general, determinados elementos arquitectónicos o urbanísticos propios y característicos de estos entornos.

El simbolismo del espacio puede contemplarse desde dos perspectivas. La primera considera al aspecto simbólico como una *propiedad del espacio*. Desde este punto de vista, todo espacio tiene un significado propio, que puede derivarse de las características físico-estructurales ligada a las prácticas sociales que se desarrollan en él, o bien ser fruto de las interacciones que, a nivel simbólico, se dan entre los sujetos que ocupan o utilizan ese espacio. Además, el significado espacial puede mantenerse en un nivel individual (significación personal) o puede ser compartido por un grupo de individuos o por toda una comunidad (significación social).

Desde la segunda perspectiva, el simbolismo espacial considera que hay determinados espacios o entornos que tienen la *capacidad de cargarse de un significado simbólico*, definido como un significado social, es decir, reconocido y compartido por un amplio número de individuos. Será en la medida en que un espacio físico represente un significado o conjunto de significados determinados socialmente, en que este espacio pueda ser considerado simbólico para el grupo o la comunidad implicada. Sin embargo, la carga de significados que exhibe un determinado espacio simbólico puede tener una doble fuente de referencia. Como señala Valera⁷⁶:

En primer lugar, la carga simbólica puede ser dictada o determinada desde instancias de poder dominantes, de manera que su significado se orienta hacia un referente político-ideológico o institucional. En segundo lugar, el significado simbólico de un determinado espacio puede ser socialmente elaborado por la propia comunidad, siendo el resultado de una construcción social que opera entre los individuos que configuran esta comunidad o que utilizan este espacio o se relacionan con/en él.

En base a este planteamiento, Sergi Valera define que un espacio simbólico urbano será aquel elemento de una determinada estructura urbana entendida como una categoría social que identifica a un grupo asociado a este entorno:

[...] capaz de simbolizar alguna o algunas de las dimensiones relevantes de esta categoría, y que permite a los individuos que configuran el grupo percibirse como iguales en tanto en cuanto se identifican con este espacio así como diferentes de los otros grupos en base al propio espacio o a las dimensiones categoriales simbolizadas por éste. Así, determinados espacios pueden tener la propiedad de facilitar procesos de identificación social urbana y pueden llegar a ser símbolos de identidad para el grupo asociado a un determinado entorno urbano.

Imaginarios urbanos

*Tanto el mito como la poesía poseen un valor simbólico más que de la palabra, que recorre la lengua y la trasciende, más allá de lo que dice una palabra*⁷⁷

Ya que las cosas existen dependiendo de las figuras determinadas por el pensamiento (que las hace símbolos), como la coherencia de la percepción, de la conceptualización del juicio, del razonamiento, mediante el sentido que las impregna,

⁷⁶ Tomado de Sergi, VALERA. “Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la Psicología Ambiental”, Revista de Psicología Universitas Tarraconensis, 18(1), 63-84 en http://www.ub.es/dppss/psicamb/2_UnivTar.pdf.

⁷⁷ SILVA, Armando. Op. Cit. P., 87.

la imaginación simbólica estaría más allá de una palabra exacta o una descripción única. Es decir, que lo que se presenta ante la conciencia es más que una cosa o un sentido; Paul Ricoeur explica que “*el símbolo se da en expresiones de doble o múltiple sentido*”, lo que equivale a decir que éste símbolo clama a “*ser interpretado*”.

Cassirer, utiliza el término de “*pregnancia simbólica*”, al definirlo como: la impotencia que condena al pensamiento al no poder intuir algo sin dejar de relacionarlo con uno o muchos sentidos. Esta *pregnancia* estaría dada como consecuencia de que “*en la conciencia humana nada sea simplemente presentado, sino representado*”⁷⁸

Por su parte, G. Durand considera que el concepto de “*imaginación simbólica*” debe abordarse de dos formas: directa e indirectamente. La forma directa, se aplica cuando la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación; mientras que la indirecta se presenta cuando por una u otra razón la cosa no puede presentarse en *carne y hueso* a la sensibilidad. Es decir, que al no estar presente el objeto, éste se presenta ante la conciencia como una imagen.

Un imaginario, se refiere a la invención de algo, dice Armando Silva: *como inventarse una novela, o bien colocar una historia en lugar de otra que se sabe verdadera, como corresponde a la mentira*. En la sociedad, se dan una serie de imaginarios, que en conjunto han sido el origen de nuestros órdenes sociales, cumpliendo determinadas funciones. Los simbolismos -sostiene el autor- son actos colectivos que determinan un orden social:

[...] Dios es un imaginario religioso conforme a los fines de la sociedad, ya que “*cumple una función esencial*”. Lo imaginario afecta a los modos de simbolizar de aquello que conocemos como realidad y esta actividad se cuela en todas las instancias de nuestra vida social. Esos símbolos quedan abiertos conforme las rotaciones sociales se adaptan a nuevas disposiciones.

⁷⁸. Ídem. P., 85.

Castoriadis, plantea que el imaginario radical sería la “*capacidad de hacer surgir como imagen algo que no es, ni que fue*”, de lo que dice Silva, que estaría ligado a la mentira⁷⁹.

Elaborar los imaginarios no es una cuestión caprichosa, obedece a reglas y formaciones discursivas y sociales muy profundas, de honda manifestación cultural.

La percepción de una Ciudad Imaginada

La Ciudad es desconocida porque es vivida

Armando Silva

Las relaciones de lo imaginario con lo simbólico, en la ciudad, se dan como principio fundamental en su percepción: lo imaginario utiliza lo simbólico para manifestarse.

Cuando la fantasía ciudadana hace efecto en un simbolismo concreto como el rumor, el chiste, el nombre de un almacén, o la marca de un lugar como sitio territorial, entonces lo urbano se hace presente como la imagen de una forma de ser. La construcción imaginaria pasa así por múltiples estandartes de narración ciudadana.

El simbolismo es propio de cada quien, pero puede darse a través de la religión, mitos, arte u otros motivos psicológicos, como sucede en la percepción de una ciudad dentro de su entramado social, trasladándose a una nueva lengua que estudia o habla: *traspasa el lenguaje y se ubica por encima de los valores referenciales de las palabras*⁸⁰. Una persona puede aprender las formas gramaticales, las palabras en un sistema lingüístico como todo el mundo, pero no por ello llegará a entender todas las formas simbólicas.

⁷⁹SILVA, Armando. Op. Cit. P., 88. En cuanto a la mentira, la denomina como el acto de privar al interlocutor de una información y de, ser posible, de no dejarse siquiera adivinar esa carencia. Una intención deliberada de callar, de no decir todo y de guardar a conveniencia.

⁸⁰ Ídem. P., 97.

En la percepción de ciudad hay un proceso de selección y reconocimiento que va construyendo ese objeto simbólico llamado ciudad; y que “en todo símbolo o simbolismo subsiste un componente imaginario”⁸¹. Algo similar ocurre en la concepción del mito:

[...] en que según modernas aproximaciones, para cualquier construcción lógica de las manifestaciones concebidas como “inconsistentes, cual sería el caso de los mitos”: los mitos son fluidos a pues en ellos puede ocurrir cualquier cosa y la emoción reemplaza la lógica y hace imperceptibles las inconsistencias.

La percepción, es un nivel superior de la conciencia, esta corresponde a dos niveles: la percepción como **registro visual**, es decir, tomar una imagen para su estudio; y los **puntos de vista**, o estudios de la imagen como una muestra de lectura. La percepción de una ciudad involucra una trama de usos, y se caracteriza por la riqueza de sus mezclas e intercambios.

La comprensión de símbolo urbano como expresión deducible de la imagen de la ciudad, entendida ésta como construcción social de un imaginario, requiere de un esfuerzo de segmentación por categorías, en principio formulables de manera abstracta, pero no obstante con una suficiente operatividad en cuanto a experiencias que emergen de la misma vida social⁸².

Metáforas urbanas

En la sociedad urbana contemporánea las distintas expresiones de rebelión juvenil, desde su beat generation, pasando por los Beattles y por el rap music de New York, hasta los punks europeos, con alcances en América Latina, el negro (en su vestimenta, en su música preferida,...) representan, un polo de atracción; se podría afirmar que los jóvenes blancos rebeldes han usado al negro para invertir los valores de su sociedad.

Armando Silva

⁸¹ Ídem. P., 91.

⁸² Ídem.

Comprender lo urbano de una ciudad pasa, por decirlo de este modo, por el entendimiento de ciertos sentidos de urbanización. E. Hall (1971) y P. Levy (1983), afirmaban que todo lo que hace el ser humano está ligado a una experiencia del espacio: “*nuestro sentimiento del espacio resulta de la síntesis de distintos espacios, de orden visual, auditivo, kinésico, olfativo y térmico. Si bien, cada sentido constituye un sistema complejo, todos igualmente están modelados por la cultura*”.

Debido a que **la ciudad no sólo significa, sino que se ritualiza**, también establece distintas mediaciones. Las “metáforas”, presentadas por Silva, se rigen de acuerdo a marcas fundamentales de especialidad, temporalidad, visibilidad e interiorización y exteriorización, aludiendo en unos casos a lo espacial y geométrico de la ciudad, y en otros, a condiciones narrativas. Por ello, propone una lista de 7 ejes metafóricos en cuanto al **sentido de lo urbano**:

-*Adentro y afuera; espacio posmoderno*: paradojas y juegos como el ascensor de cristal para disfrutar el paisaje, ¿se está adentro o afuera? ello, corresponde a mapas mentales. Por ejemplo, el estar afuera responde a cuando se siente “*el olor a madera quemada, boñiga de vaca*”⁸³.

-*Delante y detrás; espacio prospectivo*: el delante expresa una participación frontal y el detrás una posición que impide contacto y niega la visión.

-*Público y privado, interiores de la calle*: Los mismos ciudadanos irrumpen en lo público desde lo privado. Se consideran ejes que se descomponen y se recomponen en las culturas urbanas contemporáneas y que de su redefinición aparecerá una mayor conciencia en la evolución de los entrecruces de los espacios que pueden declararse como fundamentales. Por ejemplo, en el caso del chisme, o cuando los medios de comunicación rebasan las “fronteras” de la intimidad al hacer “pública” su vida amorosa.

⁸³ Ídem. P., 121. Se realizó una serie de preguntas a los habitantes colombianos, acerca de “¿cuándo está usted dentro y cuándo está afuera?”

-Antes y después; orden visual y narrativo: correspondiente a una división temporal de la ciudad. Pueden ser una cuestión topológica, noción de “trama de la ciudad” basada en su morfología, estudios arquitectónicos, la relación de lo vacío urbano (secuencia de espacios públicos y vacíos ocasionales) con lo ocupado (la textura de las formas producidas por la construcción); es decir, una relación de continuidad ente el vacío y lo ocupado, “*que por ser parte de un orden visual de la ciudad funciona como “señal” de comunicación entre los usuarios ciudadanos*”⁸⁴. Se vuelven categorías narrativas de fundamentales, para contar una ciudad en su sentido y tejido históricos, topológicos y utópicos.

-Ver y/o ser visto; cortocircuito de miradas: referido a la captura del ojo humano para ser convertido en experiencia visual y ser representado en imagen. “*Y más allá de una experiencia entre sujetos, las imágenes de la ciudad juegan al mismo cortocircuito de enganchar o librar a alguien en una cadena de mensajes previstos para el ciudadano*”⁸⁵.

-Centro-periferia, circuito-frontera y los rizomas urbanos: condiciones nucleares que establecen determinadas culturas o naciones respecto hacia aquellas que giran, como satélites, alrededor de un centro. Se puede decir de un país central fuerte sobre una nación dependiente y débil, o ciudadanos de una clase dominante y dirigente, respecto de la marginal.

-Interior/exterior; la relación norte-sur: busca expresar una relación imaginaria que vino de los habitantes de las urbes, afectados por distintos modelos de comportamiento. Se siente, principalmente en ciudades de América Latina por su conciencia de “tercería marginal”.

⁸⁴ Ídem. P., 123.

⁸⁵ Ídem.

CAPÍTULO 3. RADIO-ARTE

3.1. EL ESCENARIO RADIOFÓNICO

Al principio eran las palabras. La sabiduría pasaba de boca en boca, de generación en generación, en una tradición oral que duró muchos siglos...en 1877, un contemporáneo de Bell, el norteamericano Thomas Alva Edison, experimentaba con un cilindro giratorio, recubierto de una lámina de estaño, sobre el que vibraba una aguja...había nacido el fonógrafo, abuelo del tocadiscos. El sonido había alcanzado la inmortalidad. El tiempo no se robaría más las voces del mundo.

Ignacio López Vigil

Del telégrafo a la telegrafía sin hilos

Federico Engels, en su ensayo marxista “el papel del trabajo en la transformación del mono al hombre” argumenta que el primer paso de la evolución del especie sería la adquisición de la postura erguida, y con ella –liberada la mano- la posibilidad de fabricar herramientas –para el trabajo-. Ello, en una época primitiva, sin embargo, la especie no se detendría ahí. Los descubrimientos irían concatenándose entre sí. Después del fonógrafo el nuevo invento sería el teléfono, pero se requería suplir los cables. A sus 21 años, el italiano Guglielmo Marconi hizo sonar un timbre en el sótano desde su casa apretando un botón situado en la buhardilla, lo sorprendente era que no había ninguna conexión ente ambos puntos. En 1895, se lograría la *telegrafía sin hilos* (madre de la radio) cuando Marconi, mediante un primitivo sistema transmisor de ondas hertzianas, pulsó los tres puntos de la letra S del alfabeto morse. La señal sería su ayudante quien llevándose un receptor inalámbrico lo esperaría detrás de una colina, con una escopeta. Si el chico lograba escuchar tres veces soltaría un tiro de la escopeta que llevaba. Se oyó el disparo. Marconi no se detuvo allí: conectando una antena al transmisor logró proyectar su señal a 1000 km de distancia; en 1901, logró cubrir los 3300 km que separaban Inglaterra de Canadá.

Los nuevos telegramas volarían libres, prescindiendo de cables y postes terrestres; los llamados *wireless*, como dice Ignacio López Vigil:

[...] la sin hilos, como se le comenzó a llamar al nuevo invento, unía tierras y mares, saltaba montañas, desparramaba los mensajes a través del éter, sin ningún otro soporte que las mismas ondas electromagnéticas. Todos los que dispusieran de un receptor adecuado, podían captarlas. Pero no entenderlas, porque los breves mensajes enviados tenían que ir cifrados en alfabeto morse⁸⁶.

El canadiense Reginald Fessenden realizó la primera transmisión directa de la voz humana sin necesidad de códigos: los radiotelegrafistas de los barcos que navegaban frente las costas de Nueva Inglaterra *lograron captar una voz emocionada leyendo el relato del nacimiento de Jesús y acompañada de un disco de Haendel*⁸⁷. Un año más tarde, Alexander Lee de Foster descubre unas válvulas de electrodos que transforman las modulaciones de sonido en señales eléctricas, las cuales, transmitidas de una antena a otra podían ser reconvertidas en vibraciones sonoras.

Con estos *tubos de vacío*, que servían igualmente para enviar y recibir, nació la *radio*, tal como la conocemos hoy: sin distancias ni tiempo, sin cables ni claves, sonido puro, energía *irradiada* en todas direcciones desde un punto de emisión y recibida desde cualquier otro punto, según la potencia de las válvulas amplificadoras⁸⁸.

En América Latina, Argentina tomaría la posta. Esto se logró el 27 de agosto de 1920. Las primeras pruebas las hicieron el médico Enrique Susini y sus amigos, apodados *los locos de la azotea*, desde el teatro Coliseo donde colocaron un transmisor de 5 vatios. El primer programa de radio dirigido a público abierto fue la transmisión completa de una ópera de Wagner para todo Buenos Aires.

A su vez, en Montevideo, Claudio Sapelli –un trabajador de la General Electric- escribió a Lee de Forest pidiéndole una de aquellas “válvulas mágicas”. Comenzó entonces a transmitir desde la azotea del hotel Urquiza.

⁸⁶ LOPEZ VIGIL, Ignacio. *Manual urgente para radialistas apasionados y apasionadas*. 1ra Edición. 1997. Edición CIESPAL Y AMARC. P 16. En 1912, el Titanic hizo un desesperado SOS a través de su recién estrenado equipo de telegrafía sin hilos y se pudieron salvar 700 vidas del naufragio. A partir de ese momento, todo barco iría provisto de una *estación marconi*.

⁸⁷ Ídem.

⁸⁸ Ídem.

Discurso Radiofónico

Todo está en la palabra...una idea entera se cambia porque una palabra entera se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y le obedeció...tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces [...]

Pablo Neruda

América Latina es por excelencia una cultura oral, la radio encaja aquí como el “*instrumento dinamizador para la preservación de la identidad cultural, que los oyentes necesitan para participar y reflexionar sobre su propio contexto*”⁸⁹. En un sentido social, la radio cumple tres funciones: informar, educar y entretener.

Un discurso es una forma de hacer, de significar. Por ello, el discurso radiofónico podría entenderse como “*ese espacio donde los emisores se hacen emisores, en la medida en que construyen una cierta realidad de la que hablan. Y construyen a la vez a sus propios destinatarios*”⁹⁰

El discurso de una radio dista mucho de estudiar el contenido de sus mensajes o el lenguaje que se emplea en ellos, se trata más bien de preguntarse, como aclara Cristina Mata, por la **realidad** y las **situaciones** que en comunicación son producidas por las palabras, los sonidos, el silencio, los géneros y los formatos.

Daniel Prieto, se refiere al alcance de las palabras en las relaciones cotidianas, y por supuesto en las relaciones cotidianas que se pretende lograr a través del espacio radiofónico. Se refiere, por ello, a cuatro dimensiones o categorías⁹¹: *palabra caricia, palabra euforia, palabra drama y palabra orden*.

⁸⁹ Citado por PINTA, Fabiola; PAZMIÑO, Paola. *Producto Comunicacional en Radio-Arte Participación y ciudadanía de los y las jóvenes en Quito*. Ed. UPS, Quito, Ecuador. 2006. Tomado de MARTÍNEZ, Mario. *Desafíos de la radio en el Nuevo Milenio*.

⁹⁰ MATA, María Cristina. *Investigación Radiofónica. De las palabras a los hechos*. UNDA-AL. Quito, Ecuador. P., 146. 1995.

⁹¹ Sin embargo, no se pretende establecer ningún tipo de jerarquía entre ellas, Prieto se refiere a la palabra caricia, por ejemplo, como “una maravillosa vertiente del discurso oral”

El autor denomina *palabra caricia*, a aquella palabra organizada de tal forma que llegue al otro con dulzura, para no irritar ni el oído ni el espíritu. A través de ella, las radios -buenas y malas- han jugado desde sus inicios con la palabra caricia, por ejemplo, en programación poética, el hablar suave, “al oído”.

La *palabra euforia* es aquella que “salta y juega con los sonidos, avanza por sí misma”⁹², posee su ritmo, pero que puede no decir nada, estar vacía de contenido, orientada hacia el consumismo, llena de lugares comunes. Si este tipo de palabra puede ganar espacios en los medios es “porque la gente se comunica de esa manera en la vida diaria. No es cuestión de lanzarse a la imitación de esta palabra sin más, pero sí de reconocerlo en los propios programas, en la propia producción”⁹³.

La *palabra drama*, que incluye tanto la representación de acciones a través de personajes, ambientes, música, como de situaciones cómicas como las trágicas. Se hace presente en ella, el sufrimiento, pero también la risa, la alegría, la capacidad del juego, la ironía.

La *palabra orden*, que es de por sí autoritaria, es decir, que a través de su estructura discursiva impide al interlocutor reflexionar y tomar conciencia por su parte. Los mensajes son órdenes en primera persona camufladas desde el nosotros: ***debemos, tenemos que...***

Cristina Mata señala que “*el discurso no es un mensaje que se transmite, sino una práctica en la que se construye una relación de intercambio entre interlocutores, entre los sujetos emisores y los destinatarios*”⁹⁴.

En este sentido, las tres dimensiones discursivas giran en torno a tres preguntas principales, relacionadas con la función enunciativa⁹⁵: ¿Qué se dice? ¿Cómo se dice? ¿Cuál es el verdadero fin?

⁹² PRIETO, Daniel. *La Vida Cotidiana*. UNDA-AL. Quito, Ecuador. P., 48.1994.

⁹³ Ídem.

⁹⁴ MATA, María Cristina. Op. Cit. P., 146.

⁹⁵ Ídem. En radio, sería el conjunto de aspectos que involucran las maneras de cómo los emisores involucran su rol, como lo legitiman, cómo hacen creíble su discurso y el modo de interpelación con los oyentes. La dimensión enunciativa del discurso radialista proporciona las estrategias que hacen posible la comunicación con los oyentes.

En el análisis del discurso de una emisora, María Cristina Mata sostiene que éste busca responder tanto la manera en cómo los emisores⁹⁶ desempeñan su rol y el tipo de relaciones con sus oyentes, como la realidad y las ideas construidas en los mensajes difundidos. Esto se puede hacer de una forma distante y crítica, que desglose sus componentes, pero también se requieren investigaciones globales. Dos prácticas investigativas pueden ilustrarlo mejor: programas informativos y educativos. En los primeros resulta útil analizar el tipo de fuentes, los temas más y menos tratados y sus implicaciones; en el segundo caso, se pueden estudiar los recursos utilizados para captar la atención de los oyentes, así como las formas para explicar y hacer que se recuerden los temas.

La capacidad Narrativa

Todo comunicador es, en primer lugar, un narrador, alguien capaz de hacer fluido y atractivo un discurso, capaz de interlocutor, capaz de pintar con las palabras, capaz de poner toda la fuerza y la belleza en lo que dice.

Daniel Prieto Castillo

De acuerdo con Daniel Prieto, “*cuando un discurso se vuelca hacia el otro no puede dejar de lado la estrategia narrativa*”⁹⁷. El alcance y capacidad narrativa debe entonces entenderse desde cinco puntos:

- **Hacer fluido y atractivo un discurso** mediante el intercambio, en los juegos donde se aprueba o desaprueba algo, de encuentros y desencuentros de los interlocutores.

- **Apelación a seres, a situaciones humanas** ya que las cosas no pueden separarse de la vida social, es decir carecer del componente cotidiano en que hablamos de los seres humanos.

⁹⁶Por su parte, Daniel Prieto utiliza el término interlocutor para suplantar “emisor”, “receptor”, “destinatario”. Dice: “me encanta el término *interlocutor* porque se refiere a seres que intercambian sus voces”.

⁹⁷ PRIETO, Daniel. Op. Cit. P., 129.

- **El discurso como relato** que presenta personajes, situaciones y un ambiente determinado, un contexto en que hablamos de seres, búsquedas, incertidumbres, sueños, alegrías a partir de sus características naturales y sociales.

- **La interlocución** entendida como la relación cotidiana de la conversación, incluyendo a la escucha, la profundización en la expresión del otro, el crecimiento discursivo de los interlocutores.

- **La belleza expresiva** en que un discurso es construido: su coherencia interna, un principio, un medio y un fin, coordinación y subordinación de sus elementos, concordancia de los tiempos verbales.

Las tres voces de la radio...y el silencio

En el origen del universo, sólo había *efectos*. Cataclismos, colisiones, rayos que estrenaban la nueva atmósfera y una lluvia incesante, más larga que en Macondo, poniendo un telón de fondo al mundo. La tierra y el agua, el viento y el fuego, ambientaban aquel primer escenario, todavía sin vida. Con los animales, surgieron otros ruidos y, sobre todo, aparecieron los oídos para captar las vibraciones de la naturaleza sorda. Volaron las aves. Y con ellas, sonaba una segunda voz [...] Nació la música y la armonía de las notas en los gorjeos de canarios y calandrias, en los trinos del ruiseñor [...] comenzó a escuchar una tercera voz, por entonces muy gutural, mientras se templaban las gargantas de los parientes del mono. Hablaron las primeras mujeres y los primeros varones para reconocerse. Y fueron inventando signos sonoros.

Ignacio López Vigil.

Los efectos sonoros.- A través de ellos es posible ubicar, o escenificar espacios y objetos de la vida cotidiana. Ellos también producen diferentes sentimientos al ser escuchados. Parafraseando la génesis del sonido que hace Ignacio López Vigil, se diría de ellos que “*van directo a la imaginación del oyente*”.

La música.- No dice conceptos pero sí comunica sentimientos. Se trata de un lenguaje especial en que los sonidos se combinan y seleccionan entre sí, todo ello, ordenado en melodías. Todo ello ligado al ritmo, en que se utilizan tonos agudos, graves e intermedios.

La música dice historias, identidades, descontentos, diferencias, estados de ánimo. En palabras de Ignacio López Vigil “*la música le habla prioritariamente a los sentimientos del oyente*” o de Rosa María Alfaro -la música- “*me aproxima humildemente a la felicidad*”. A través de este lenguaje, ampliamente utilizado en radio, se crean atmósferas, un clima emotivo capaz de transportarnos a otros países, a otras personas, a otros seres.

La voz humana.- Con ella se informa, se explica, se dialoga, se acompaña conversando. En radio dependerá mucho de cómo sean utilizados el tono, la emocionalidad y su modulación para que mediante las palabras correctas provoquen en la mente del oyente imágenes auditivas. La palabra está dirigida, principalmente “*a la razón del oyente*”⁹⁸

El silencio.- Gira en torno a este concepto un *intermedio entre “presencia” y “ausencia”*⁹⁹, la problemática de si debe considerarse como una “cuarta voz”, si está dentro del ritmo de las primeras, o que por el contrario, no debe entenderse dentro de un lenguaje. En cualquiera de los casos y en palabras de Mariano Cebrián Herreros:

El silencio es la ausencia del resto de componentes. Se incorpora como elemento de significación cuando aparece fragmentado entre diversos sonidos. No tiene significación por sí mismo, sino en cuanto que es ausencia de sonido. La radio valora extraordinariamente el silencio informativo. La supresión de los sonidos en un momento dado informa más que si estuvieran presentes. Alcanzan un gran valor ente lo sonidos y siempre que no haya la más mínima sospecha de que se trata de un silencio debido a fallos técnicos¹⁰⁰.

⁹⁸ Ídem. P., 61.

⁹⁹ PINTA, Fabiola; PAZMIÑO, Paola. Op. Cit. P., 64.

¹⁰⁰ Citado por LÓPEZ VIGIL, Ignacio. Op. Cit. P., 63. Tomado de CEBRIÁN, Mariano. *Información radiofónica*. Ed. Síntesis. Madrid, 1995. P., 364.

Los planos del sonido

Los sonidos al producirse, se presentan en distintos planos como en una fotografía, unos están más cerca, otros más lejos y algunos están en un intermedio. Este efecto fotográfica, es conseguido en la radio a través de volúmenes diferenciados por las distancias de las personas frente al micrófono.

Rosa María Alfaro

Como lo ilustra la frase anterior, existen varios planos de sonido, ellos son más visibles en el formato dramático –comedia o tragedia-, ya que en ellas, se describen situaciones que pueden ir volviéndose más densas o conflictivas, o por el contrario, sosegadas, tranquilas. La autora se refiere a cuatro planos radiofónicos.

El primer plano es el más regular, se consigue con este un protagonismo en relación a los demás; el plano íntimo, construido como acercamiento, evoca complicidad, sensualidad, es la voz del susurro; el segundo plano cumple el papel de fondo por su idea de lejanía; el tercer plano, por último es el ruido más lejano, puede utilizarse como recurso radiofónico cuando se quiere colocar varios sonidos al mismo tiempo: el de un avión distante mientras dos personas conversan, todo ello, dentro de una atmósfera de un bar. El sonido del avión se identificaría como el tercer plano.

Un proceso educativo

Una vez que se toman las herramientas principales, el comunicador ha de saber conjugarlas e intercambiarlas entre sí para que lo que desea comunicar no resulte un discurso violento: a ello *“hay que oponerle la riqueza discursiva”*, señala Daniel Prieto. Este proceso dependerá de su capacidad de análisis, revisión y recopilación de material suficiente que sustente su discurso, pero sobre todo de entrega y apertura de pensamiento, hacia el otro.

Un análisis de las potencialidades del discurso radiofónico (del que se ha extraído para este estudio sólo una muestra) permite luego concentrarse en aquello que Daniel Prieto llama la “*mediación pedagógica*”, que promoverá los elementos necesarios en educación para el aprendizaje: facilitándolo a través de la *interlocución, sus relaciones de cercanía, los ejemplos, las experiencias*, etc. La tarea de este proceso de mediación se dará en dos sentidos: en primer lugar, se refiere a la pedagogía del discurso, y en segundo lugar, hacia las posibles prácticas de aprendizaje.

Confluyen dentro de este concepto, a criterio de Daniel Prieto, cuatro elementos básicos¹⁰¹:

- El **otro** es el ser del aprendizaje, y para partir de aquel se necesita una aproximación a sus características culturales.

- La información que se impartirá debe alejarse del mero traspaso de contenidos, o acumulación de datos. Los ejemplos que aluden a las experiencias reales, relatos, iniciativas que promuevan la participación de los interlocutores, soportes interactivos, utilizados oportunamente enriquecerán esta **práctica de “retroalimentación”** con los interlocutores.

- El aprendizaje desarrollado en base a propuestas pedagógicas no debe ser impositivo, o considerarse como consignas inamovibles, u órdenes.

- La forma es importante en la construcción de mensajes. **La forma educa**, como parte del acto pedagógico.

El proceso educativo además ha de tener *objetivos sociales* proyectados, a decir de López Vigil –al plantear la radio comunitaria como “vocación social”- hacia el desarrollo, diversidad cultural, democracia y derechos humanos¹⁰².

¹⁰¹ PRIETO, Daniel. Op. Cit. P., 186.

¹⁰² LÓPEZ VIGIL, Ignacio. Op. Cit. P., 548.

Desarrollo medido no en cifras económicas, sino por los avances en su calidad de vida¹⁰³. Concebido por ello, como un espacio de apertura al diálogo, que implique interacción de los actores sociales.

Democracia en términos de la “soberanía del pueblo”, inmersa en ella la participación ciudadana, libertad de opinión, y, la palabra pública propia. Ciudadanía para ejercer el poder del artículo 1 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: *todos los seres humanos nacemos libres e iguales en dignidad y derechos*. Conceptos inherentes a cada uno, pues a través de la palabra pública se promueve el empoderamiento, autoestima y la construcción de la ciudadanía¹⁰⁴.

Derechos Humanos, quizá este aspecto se considere tan “sobrentendido” que no se le da el tratamiento adecuado. La Declaración Universal de los Derechos Humanos es muy amplia: derechos individuales y sociales, laborales y del consumidor, derechos de las mujeres frente al machismo, derechos de los niños y las niñas, derechos de los ancianos y jubilados, derechos de las nacionalidades indígenas y las poblaciones negras, el derecho a la preferencia sexual, el derecho inapelable de la Naturaleza; sin embargo, tanto los objetivos como las acciones en pro de su defensa deben ser concretos.

Diversidad Cultural ante el sistema neoliberal fundamentado en la homogenización (formas parecidas, contenidos idénticos) que plantea el *mercado como un dios*.

La siguiente reflexión de Ignacio López Vigil, se enfoca al problema de las *fronteras nacionales*:

[...] los gustos distintos, que ponen en peligro las ventas. ¿Cómo aumentar la producción de bluyines si las cholitas insisten en vestirse con polleras? ¿Cómo resolver la sobreproducción de la Columbia y la Warner Bross si los europeos se obstinan en ver su propio cine?¹⁰⁵

¹⁰³ El PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) analiza, actualmente, el índice del Desarrollo Humano en indicadores de esperanza de vida, nivel educativo y PIB per cápita.

¹⁰⁴ LÓPEZ VIGIL, Ignacio. Op. Cit. P., 522. Entendiéndose que “ciudadanía” no es equivalente sólo a lo urbano, pues el término no debe excluir al campesinado. El concepto moderno de ciudadanía hace referencia al profundo respeto que merece todo individuo sólo por el hecho de serlo.

¹⁰⁵ Ídem. P., 552.

Lo primero que se debe defender -y no en un afán de “excesivo nacionalismo” sino, por el contrario de afirmación y reconocimiento de nuestras identidades y de la diversidad- dice López Vigil:

[...] son los idiomas: en nuestros micrófonos se habla en castellano y en quechua, en mixteco y guaraní, en mískito y en quiché, en todas las lenguas de nuestra Abya Yala [...] las manifestaciones de nuestros pueblos desde la medicina natural hasta las recetas de cocina, de las fiestas tradicionales hasta la música de los jóvenes que no clasifica en la OTI y las noticias que no aparecen en la CNN¹⁰⁶.

Cabe citar aquí la defensa por la *biodiversidad*, que ligada al desarrollo sustentable, se basa en los principios básicos de la cosmovisión indígena kichwa: Sumak Kawsay (Bien Vivir), Sumak Allpa (Tierra sin mal) y el Sacha Runa Yachay (el conocimiento ancestral desarrollado por hombres y mujeres, con todas sus tecnologías). Estos son los principios de vida que permiten el equilibrio entre las personas y los seres de otros mundos de la naturaleza.

3.2 LA ESCUCHA

El acto de escuchar

Desde el punto de vista morfológico...la oreja parece estar hecha para la captura del indicio que pasa: es inmóvil, está clavada, tiesa, como un animal al acecho; recibe el máximo de impresiones y las canaliza hacia un centro de vigilancia, selección, decisión; los pliegues, las revueltas de su pabellón parecen querer multiplicar el contacto entre el individuo y el mundo.

Roland Barthes

Esta frase implica un campo más amplio para entender la escucha. En su libro “**lo obvio y lo obtuso**”, Roland Barthes hace una distinción importante entre los conceptos oír y escuchar; según aquello, mientras oír se remite a un fenómeno fisiológico, escuchar sería una acción psicológica: “*podemos describir las condiciones físicas de la audición (sus mecanismos) con ayuda de la acústica y de la*

¹⁰⁶ Ídem. P., 554.

*fisiología del oído; pero el acto de escuchar no puede definirse más que por su objeto o, quizá mejor, por su alcance*¹⁰⁷.

Ya que el objeto de la escucha variará de acuerdo a los seres vivos, Barthes propone para su análisis, tres tipos de escucha:

- **La escucha hacia los índices:** en que tanto animales como humanos orientan su audición hacia la *alerta*, o lo posible: “*el lobo escucha el (posible) ruido de su presa, la liebre el (posible) ruido de un agresor, el niño y le enamorado escuchan los posibles pasos del que se aproxima*”
- **La escucha del desciframiento:** lo que se intenta captar son signos, la escucha se da en base a ciertos códigos que pueden ser identificados por quien los percibe: “*Escuchamos como leemos*”.
- **La escucha como <<significancia>> general:** Al contrario de las anteriores, no se interesa en el qué se dice o emite, sino en quien habla. *Se refiere a un espacio intersubjetivo, en el que <<yo escucho>> también quiere decir <<escúchame>>*. Sin embargo, esta se da desde cierta determinación inconsciente.

Todos los sentidos del ser humano los poseen también los animales, pero desde una visión antropológica, con el desarrollo de la técnica, ha variado en los seres humanos la jerarquía de los cinco sentidos. Concebida a partir de la audición, la escucha es “*el sentido propio del espacio y el tiempo*”¹⁰⁸: permite captar los grados de alejamiento, los retornos regulares de la estimulación sonora; así como los ruidos. En tanto los animales adquieren su noción territorial, a partir de olores y ruidos, la apropiación del espacio, en los seres humanos, también es sonora:

[...] el espacio doméstico, el de la casa, el del piso (el equivalente aproximado del territorio animal) es el espacio de los ruidos familiares, *reconocibles*, y su conjunto forma una especie de sinfonía doméstica: los diferentes golpeteos de las puertas, las voces, los ruidos de cocina, de cañerías, los rumores exteriores¹⁰⁹.

¹⁰⁷ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Ed. Paidós Comunicación. 1986. P., 243.

¹⁰⁸ Ídem. P., 244.

¹⁰⁹ Ídem. P., 245.

La noción del territorio es el espacio de seguridad, en este la escucha es a la vez defensiva y predadora: permite estar alerta contra la sorpresa, el peligro a lo foráneo, a lo desconocido, reconociendo a su objeto (aquello a lo que está atenta) como amenaza. El acto de escuchar implica, en este sentido, el ejercicio de la *inteligencia*, es decir, un proceso selectivo, al contrario de lo que sucede en la contaminación sonora, donde “*el fondo auditivo invade por completo el espacio sonoro*” y resulta imposible la escucha.

Cuando la escucha deja de ser “pura vigilancia” se convierte en creación. Surge entonces una característica que distingue al ser humano del animal: la reproducción intencionada del ritmo: “*Sin el ritmo no hay lenguaje posible: el signo se basa en un vaivén de lo marcado y de lo no-marcado*” afirma Barthes, a lo que añade Octavio Paz, desde la visión literaria:

En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras...el poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo el idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo -por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos- convoca las palabras¹¹⁰.

Dado que la escucha implica un carácter creativo, debe responder a una hermenéutica, en que –según Barthes- lo escuchado ya no es lo posible, sino lo *secreto*, es decir, que corresponde los códigos de ciframiento y desciframiento, así: “[...] *escuchar es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el <<revés>> del sentido (lo escondido se vive, postula, se hace intencional)*”¹¹¹

¹¹⁰ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 2003.

¹¹¹ BARTHES, Roland. Op. Cit. P., 247.

El aprendizaje de la escucha

La escucha moldeó mi oído y hoy puedo gozar desde la más humilde hasta la más compleja composición. ¿Cuál fue la clave de mi aprendizaje? Una sola, sencillísima: cada noche nos acompañaba buena radio. Ni más ni menos. Por entonces nadie hablaba de mediación pedagógica ni de vida cotidiana. Pero la programación estaba hecha de tal manera que cada escucha dejaba huellas.

Daniel Prieto Castillo

El proceso de la escucha implica **comunicabilidad**¹¹², para ello es necesaria la riqueza de la narratividad, de lo cercano, de la interlocución, de los recursos verbales. El aprendizaje, a través de ella, es una expresión de sentido y acercamiento; se facilita por la organización y la forma de presentar los temas en forma gradual, por la apelación a la experiencia, a los ejemplos y a la interpretación. Rosa María Alfaro dice que un comunicador es quien escucha la palabra del oyente, así “*un comunicador radiofónico debe tener orejas grandes y sensibles*”¹¹³, lo plantea así:

- **Escuchar para conocer** a los sujetos: su realidad en diferentes tiempos, contextos cotidianos, conflictos globales.

- **Escuchar para que los otros tengan palabra:** no se trata de anécdotas individuales, ruido, mensajes vacíos de contenido, sino de la tarea de permitir que la palabra se exprese y se comparta con los demás: “*ellos están diciendo, realmente, algo significativo para mí como radialista y para los otros como oyentes*”¹¹⁴.

- **Escuchar para saber responder:** a través de ello, se pueden sentir las necesidades y exigencias expresadas por la audiencia. De esta manera, el proceso de interlocución adquiere una dirección en que mientras el público aprende a formular interrogantes, los comunicadores aprenden a responder.

¹¹² PRIETO, Daniel. Op. Cit. P., 189. La comunicabilidad es la capacidad de llegar al otro y de abrir caminos a su expresión [...] La comunicabilidad da lugar a la alegría de trabajar juntos, al intercambio, al fluir del discurso, a las ocurrencias, a los juegos de palabras... y también a la búsqueda de un concepto, al enfrentamiento de la información necesaria para profundizar un tema.

¹¹³ ALFARO, Rosa María. Op. Cit. P., 141.

¹¹⁴ Ídem. P., 142.

Rosa María lo explica así: “*nuestro papel, más que enunciar nuestras seguridades, es saber responder a las necesidades humanas de crecimiento de los demás*”¹¹⁵

- **Escuchar para mejorar:** es lo diverso lo que presenta las pautas para la creación; a partir del otro (voces, producciones, emisoras, etc.) se puede analizar, comparar, adquirir y confrontar.

3.3. EL GÉNERO DRAMÁTICO

La acción dramática: el conflicto

Si quiere practicar el género dramático, recuerde la consigna que se da antes de rodar una película. No se dice *cámaras, luces...* ¡*reflexión!* El director ordena: ¡*acción!*

Ignacio López Vigil

Aristóteles señala en su *Poética*, que *drama* significa acción, es decir, dónde suceden cosas, hechos. “*Somos dramáticos*” afirma López Vigil, y ello se debe a que el ser humano siempre ha estado seducido y fascinado por el cambio, por lo que se mueve, por la gravitación de los tiempos.

Un conjunto de acciones no necesariamente es válido para fabricar una historia, en ella, debe existir confrontación (acciones enfrentadas). Existen seis combinaciones posibles de los tres verbos a partir de las cuales se puede fabricar un conflicto: querer, poder y deber.

- *Quiere y no puede/- Quiere y no debe/- Puede y no quiere/- Puede y no debe/
- Debe y no quiere/- Debe y no puede.*

Las anteriores son situaciones conflictivas, es decir, que no existiría un nudo entre el poder y deber las si no se contraponen el querer.

¹¹⁵ Ídem.

Estas situaciones son una constante entre los seres humanos, es por ello que el género dramático crea relaciones de cercanía entre su audiencia:

El género dramático evoca ese pasado, adelanta el futuro y pone a ambos en el presente. Los *representa*. Tal vez por eso nos resulta un género tan próximo, tan familiar, porque imita la vida, recrea situaciones que vivimos o quisiéramos vivir. Desde las máscaras africanas hasta los niños calzando los zapatos de los papás, el hombre se descubre como un animal de imitación. Repetimos lo que vemos. Lo reinventamos. Nos desdoblamos. Nos disfrazamos. A todos nos encanta y actuar y ver actuar. El género dramático atrae como el espejo, tanto para los actores como para los actuados, porque en las vidas ajenas reflejamos la nuestra¹¹⁶.

Los tres momentos del argumento

Dependerá de la forma en cómo se desarrollen los conflictos, para involucrar o no al escucha, por ello se requiere del *argumento*, que es la secuencia que da forma a los hechos dramáticos, es la idea convertida en historia, Aristóteles plantea la estructura dramática del argumento: inicio (presentación del conflicto), medio (enredo del conflicto) y fin (desenlace del conflicto).

En estos tres momentos, confluyen cuatro aspectos importantes, desarrollados por López Vigil, así:

- *El dónde y cuándo de la acción*. Se remite a la época donde ocurren los acontecimientos, es importante contar con suficiente documentación para no correr el riesgo de anacronismos o situaciones absurdas.
- *Los personajes*: Todo argumento se manifiesta a través de personajes – aunque pueden existir personajes sin historia-. A partir de los personajes protagonistas y antagonistas se puede desarrollar la acción, pero también existen personajes secundarios. La construcción de los personajes debe tomar en cuenta la creación de su *perfil psicológico* (temperamento, carácter, reacciones, miedos, deseos, sexualidad...). ¿Cuál es el objetivo más preciso para definir su personalidad?, *físico* (edad, etnia, apariencia, modales, manera de hablar, tics, muletillas) y *social* (trabajo, clase social, cultura, religión).

¹¹⁶ Ídem. P., 140.

De la construcción de estos perfiles, dependerá de la participación en *empatía* o *apatía* con los personajes.

- *El subgénero*: puede ser cómico, trágico, de aventuras, romántico, de suspense, etc.
- *El arco dramático*: La tensión interior, un conflicto desarrollado y resuelto.

3.4. RADIO-ARTE: DE EUROPA A LATINOAMÉRICA

Creo que el oído es mucho más creativo que el ojo. Sin embargo, el ojo también inventa. Pero no inventa en el mundo de los sonidos, mientras que los sonidos inventan en el mundo de las imágenes.

Robert Bresson.

Arte sonoro

A principios de este siglo, los movimientos de la vanguardia europea Dadá y Futurista hicieron que las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas se borraran del mapa. “*El ruido se convirtió entonces por vez primera en un elemento expresivo y no exclusivo, y los sonidos de la vida cotidiana se liberaron*”¹¹⁷.

En toda señal considerada como mensaje se presentan dos caras: información semántica e información estética. La aprehensión de estos contenidos, implica también una superposición en el arte radiofónico de dos mensajes sonoros distintos: si a un mensaje semántico, construido por signos conocibles y enunciables por los interlocutores (sean estos palabras, notas musicales, entre otros), se le incorpora un mensaje estético¹¹⁸, resultará, por tanto, que esta información “*extrae su poder*

¹¹⁷ Tomado de www.laneta.apc.org

¹¹⁸ PINTA, Fabiola; PAZMIÑO, Paola. Op. Cit. P., 66. El mensaje estético entendido desde las variaciones que sufre la forma de mensaje para permanecer identificable.

subjetivo tanto de su estructura semántica (excitación virtual del sentido) como de su forma estética (realidad física del sonido)”¹¹⁹.

La base para el radio-arte parte del arte sonoro, o arte experimental; concebida como toda manifestación creativa que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión. **Arte sonoro** es un concepto artificial que surge como una necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto música.

El arte sonoro se involucra con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión. Las obras sonoras, generalmente, utilizan distintos lenguajes artísticos que se entrecruzan e interactúan, “*dándole una dimensión temporal a la experiencia plástica (en el caso de obras sonoro visuales)*”¹²⁰.

Estas manifestaciones se han desarrollado sobre todo gracias a la tecnología del audio, a la posibilidad de grabar los sonidos sobre soportes fijos. Derivaciones de ello, son el radio-arte, la poesía, escultura, performance e instalación sonora, y en un campo más extendido, música electroacústica y música experimental.

Como recurso narrativo en el arte sonoro, se da la apropiación de tres tipologías distintas: fragmentos verbales (literarios dramatizados y secuencias sonoras en que se capturan voces que soportan un discurso comprensible como tal), secuencias musicales y secuencias procedentes de nuestro entorno acústico. El arte sonoro considera que en el lenguaje lo entendible es la palabra, por tanto son frecuentes dentro de sus recursos elementos como la música y la palabra, por medio de la cita musical literal¹²¹.

La expresión más abstracta dentro del campo del arte es probablemente la obra sonora que no se vale de ningún elemento visual para su representación.

¹¹⁹ IGES, José. “Arte radiofónico: un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión” Universidad Complutense, Madrid, 1997. En www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html

¹²⁰ Tomado de www.wikipedia.org

¹²¹ PINTA, Fabiola; PAZMIÑO, Paola. Op. Cit. P., 69.

Radio-Arte

El radio arte es una búsqueda, pero también un reencuentro: con el asombro, con lo inaudito cuando se le trata como materia estética.

Lidia Camacho

La capacidad expresiva de la radio se pone de manifiesto -de la forma más libre que conoce- en el arte radiofónico, aunque ello no implique que su realización sea desordenada o no planificada; por el contrario, su discurso responde a un orden secuencial: temporal y espacial, es decir, que “*al hacerlo, expande el lenguaje propio del medio*”¹²². Esta expansión implica novedad y apertura, el Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico (LEAR), define al radio-arte como:

[...] la realización original, lo auténticamente nuevo, la realidad y la fantasía presentadas en forma diferente a como lo hacen las estructuras radiofónicas tradicionales. Y también es lo que nos gratifica perceptualmente, actuando como un disparador tanto de nuestra imaginación reproductora como de nuestra imaginación creadora¹²³.

Como característica metodológica, además, la forma de narrar en radio-arte parte desde una aproximación literaria y cinematográfica. El radioasta venezolano, Jorge Gómez Aponte, define el radio arte como “*la ordenación estética de las variaciones del sonido o cine para los oídos*”¹²⁴. Mientras la narrativa literaria utiliza la palabra como recurso para contar historias, la narrativa radiofónica lo hace mediante el sonido.

A partir de la noción del “objeto sonoro”, como elemento del lenguaje radiofónico, se distinguen 3 categorías: humanos (verbales y no verbales); del entorno acústico (industrial, natural, urbano); instrumentales (acústicos o sintéticos) y silencios.

¹²² Ídem. P., 65.

¹²³ Ídem.

¹²⁴ Tomado de www.lear-radioarte.com.ar

La clave radica en que la creación de una estética sonora provoque que el escucha genere imágenes y experimente sensaciones, como sucede en el recurso “memoria emotiva”¹²⁵, que dependerá de la diversidad de las vivencias de los individuos. Al respecto de ello, *Simon Elmes*, realizador de la BBC, afirma que:

Lo que resulta mágico es el hecho mismo de que la identificación es en el mejor de los casos imprecisa: la respuesta emocional es por tanto desproporcionadamente importante. Esta especie de “búsqueda difusa” de los bancos de la memoria humana a la que el sonido invita, permite toda especie de encuentros maravillosamente creativos¹²⁶.

Más que educar para determinar qué escuchar, como señala Iriss Disse, artista alemana “*el principal trabajo del radio-arte consiste en la apertura de oídos*”.

Además, en la creación sonora, la fusión de los sonidos o la ausencia de ellos debe ser sugerente ya que, como explica la realizadora mexicana Lidia Camacho:

El radio arte es una manifestación tan radical que busca llevar a sus últimas consecuencias las posibilidades del sonido. Se enfrenta con nuevas formas, nuevos significados y nuevos referentes al arte sonoro por excelencia, la música¹²⁷.

Influencia europea¹²⁸

El primero en referirse a las múltiples capacidades de la radio, denominándolo “arte radiofónico” sería el compositor y artista alemán Kurt Weill. En 1925, esta posibilidad entregaba al arte no sólo la unión de la música y la palabra sino también los sonidos de otros ámbitos:

¹²⁵ Memoria emotiva: ejercicio sensorial que experimenta un individuo ante ciertos objetos, olores, sustancias, u otras personas que evocarán o no en él/ella recuerdos o situaciones pasadas. Por ejemplo, el sabor de un limón puede asociarse a una época de dificultades de la persona, o un por el contrario, un tema musical suave se relaciona mediante imágenes mentales a la experiencia del enamoramiento. Esto puede darse de forma consciente o inconsciente. La memoria emotiva se utiliza como técnica teatral para la construcción de un personaje.

¹²⁶ Tomado de www.lear-radioarte.com.ar

¹²⁷ Ídem.

¹²⁸ La síntesis y reflexiones de esta sección se basan en la tesis de licenciatura de Fabiola Pinta y Paola Pazmiño. Op. Cit.

[...] las voces humanas y animales, el canto de la naturaleza, el susurro de los vientos, del agua y de los árboles, y luego un ejército de nuevos tonos inauditos que el micrófono podría producir de manera artificial por medio de ondas sonoras aumentadas o niveladas, superpuestas o mezcladas, disipadas y nuevamente concebidas¹²⁹.

Durante el régimen del nazismo alemán, surgió un movimiento radial, sin embargo, este sería aplacado por el abuso de propaganda. El desarrollo de una radio artística solo puede reiniciarse una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, principalmente en los años cincuenta con el florecimiento de radiodramas tradicionales: “hörspiel” y el “feature”. Una década más tarde se suplirían estas estructuras por nuevas producciones del drama radiofónico: *nues hörspiel*. También en América Latina, las producciones de radio teatros, principalmente, radio novelas alcanzaron cuatro décadas (entre 1930-1970) en que:

[...] una vez dominada la técnica de creación y producción de radiograma, este padeció una repetición de fórmulas y códigos que indujeron a pensar que todo estaba ya inventado, lo que impidió ampliar las posibilidades estéticas y avanzar hacia nuevas propuestas¹³⁰.

La nueva corriente que daría origen al “arte acústico” se daría entre los 60s y 70s en Europa, Estados Unidos, y Canadá. A partir de estos nuevos procesos se extendieron otros géneros como el radio-arte, poesía sonora, “el text-sound composition”, el “ready made” acústico, el “collage” sonoro.

La radio cultural latinoamericana por su parte, buscaba –más que reafirmar la identidad nacional de cada país-, consolidar la pertenencia latinoamericana a una región común, en oposición a la radio comercial se dedicaba a difundir música norteamericana. Las radios de contenido cultural, poco a poco irían volcándose hacia lo educativo con ausencia, en su mayoría, del conocimiento de las formas artísticas radiofónicas. A esto se debe agregar el hecho de la falta de recursos tecnológicos y económicos y la supremacía de lo visual ante lo sonoro, y por otro lado, las necesidades a las que correspondía el contexto latinoamericano.

En 1990, se crearía el grupo de la unión Europea de radiodifusión Ars Acústicas. Sus experiencias y tareas se fundamentarían en la reflexión sobre el arte

¹²⁹ WEILL, Kurt. “Principios del radioarte absoluto”. Tomado de www.lear-radioarte.com.ar

¹³⁰ PINTA, Fabiola; PAZMIÑO, Paola. Op. Cit. P., 74.

radiofónico y el desarrollo de líneas de actuación para su difusión, promoción y (co) producción, al que se han incorporado realizadores europeos, latinoamericanos y australianos.

Fue a finales del siglo pasado, que los radialistas latinoamericanos se irían insertando en las vanguardias europeas. Dramaturgos y artistas radiofónicos provenientes del estudio de Arte Acústico de Alemania, abrirían como pioneros en Brasil el camino a la experimentación sonora.

El desarrollo del arte radiofónico tomó mayor ímpetu a partir de la primera bienal latinoamericana de radio, realizada en México en 1996.

En Venezuela, por su parte, se creó la serie radiofónica “oír es ver”¹³¹. En Argentina se destacaron los trabajos de experimentación sonora con poesía del artista Fabio Doctorovich.

RAEL: “Los navegantes del éter”

En Quito, La Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL), brindaba la oportunidad de escuchar obras internacionales y nacionales de arte sonoro, a través de la serie radiofónica: *los navegantes del éter*. Los integrantes del grupo se plantearon, como señalan las autoras Pinta y Pazmiño: [...] *llevar el arte radiofónico, a las plazas públicas, autobuses... de allí que buscaban la renovación de los lenguajes comunicacionales, a través de la configuración de un mundo estético, sobre la base de una idea-madre: embellecer.*

La realización de sus productos comunicativos se centraba en la identidad latinoamericana, conceptualización de las matrices teóricas y sensoriales que motivan la manifestación artística; renovación del uso de los espacios de difusión, con la exploración de temas como el Eros, la libertad de las mujeres o la sexualidad.

¹³¹ El nombre de la serie se tomó a partir de la exposición de arte acústico del europeo Gue Schmidt, difundida en Alemania, Colombia, Venezuela y en México (para la 3era bienal latinoamericana de radio) en que se exhibieron una serie de fotografías acompañadas por un texto y asociadas a la pieza sonora compuesta.

Proceso de grabación de un radio arte

Pre-producción: Aquí el/la autor/a ubica la idea que le dará vida a su radio arte, su tarea consiste en *escribir con sonidos*. Confluyen aquí diversos materiales sonoros: sonidos originales, ruidos ambientales, palabras improvisadas, manifestaciones no verbales o no lingüísticas, motivos musicales, fragmentos textuales, entre otros, en que la “escritura dramática” de creación dará una nueva orquestación.

Grabación: Aquí se puede no tener un guión pero nunca carecer de proyecto; es decir que esta fase se refiere a un proceso descriptivo o de constatación, basada en la ruptura y la combinación.

Producción¹³²:

Improvisación: Las posibilidades de los elementos del guión pueden ampliarse con este recurso, dependiendo del valor, libertad y capacidades de cada actor, actriz, músico, técnico, etc. Puede darse en el estudio o en un ambiente determinado. Se trata con ello, de abrir el juego al máximo para alcanzar otros niveles de narración y manejo expresivo.

Puesta en escena: Técnica alternativa basada en el Cine y el Teatro en que se crea en un estudio o en un ambiente vivo correspondiente a una atmósfera particular. Se resuelven en ella, acciones, diálogos, trabajo sonoro, secuencialmente.

Experimentación: Lo experimental, entendido como la identidad en ejercicio de la libertad creativa, lo distinto, personal; es decir, que se refiere al desarrollo y fusión de las formas tradicionales. Se trata de que las imágenes textuales, musicales y sonoras sugieran unidad, un todo; lo que se puede lograr mezclando elementos o inventándolos.

Canalización: Además del autor/a se necesita una presencia *catalizadora* que aporte, sugiera, reoriente y potencie todas las capacidades que se dan en el trabajo tanto de creación como del montaje de la obra.

¹³² PINTA, Fabiola; PAZMIÑO, Paola. Op. Cit. Las premisas que siguen a la producción, citadas en este documento, se basan en la experiencia del equipo de la RAEL de Quito.

Posproducción:

Con los materiales grabados se inicia el montaje de los textos, la música y los sonidos de acuerdo a la estructura o maqueta del guión. Es aquí donde aparecen las nuevas conexiones creativas. En esta etapa se cuenta con filtros, procesadores de efectos, computadoras y más complementos digitales para lograr que la obra sea de óptima calidad.

3.5. PAISAJES SONOROS (SOUNDSCAPES)

A finales de 1960s, Murray Schaffer (1969, 1973) sugirió un concepto radicalmente diferente: el paisaje sonoro como composición "Universal" de la que todos somos compositores. Se formó entonces el World Soundscape Project (WSP) en la Universidad Simon Fraser. El WSP se planteó como alternativa a los problemas del ruido.

Los sonidos de la naturaleza se encuentran opacados por el ruido de las grandes urbes, de la industrialización. Poco a poco la belleza sonora emitida por los cuerpos, los pájaros y los árboles ha sido superada por los avances tecnológicos, lo que cada vez dificulta más la capacidad de la gente para captar sonidos¹³³.

El propósito principal del trabajo del WSP fue documentar ambientes acústicos, tanto funcionales como disfuncionales, y generar una conciencia pública sobre la importancia del paisaje sonoro, apelando directamente a la sensibilidad auditiva del individuo. El objetivo era situar la "Ecología acústica" en el programa ambiental.

Una de las primeras publicaciones más importantes del WSP fue *The Vancouver Soundscape*, un libro y dos grabaciones que aparecieron en 1973. El proyecto de Vancouver no sólo fue, probablemente, el primer estudio sistemático sobre el paisaje sonoro de una ciudad, sino que su continuidad a lo largo de 20 años ha dado como resultado un **retrato auditivo** único de la rápida evolución de la ciudad y de su paisaje sonoro. El estudio de Vancouver estableció además el marco de la ciudad para trabajos posteriores.

En la última década han aparecido "retratos" de ciudad en CD de ciudades como Madrid, Amsterdam, Lisboa, Brasilia, entre otras, que incluyen documentación

¹³³ Tomado de www.bienalderadio.com

y composiciones en una proporción variable. Del mismo modo se han desarrollado muchas otras recopilaciones inéditas e investigaciones individuales.

El paisaje sonoro se concibe como entorno acústico, referido al campo sonoro total, sea al interior o al exterior. La idea se plantea desde una sociedad tecnologizada que deshecha lo viejo, discriminando lo esencial: la naturaleza. Esta sociedad olvida los sonidos más significativos y se queda con los creados por el ser humano.

Los principios de la composición de paisajes sonoros son¹³⁴:

- (a) Mantener la posibilidad de que el oyente reconozca la fuente sonora a pesar de estar transformada;
- (b) El conocimiento del oyente del contexto ambiental y psicológico del paisaje sonoro es invocado y potenciado para completar la red de significados del mismo modo que lo hace la música;
- (c) El conocimiento por parte del compositor del contexto ambiental y psicológico del material del paisaje sonoro le permite manipular la estructura de la composición a todos los niveles, y en última instancia la composición es inseparable de todos y cada uno de estos aspectos de la realidad;
- (d) La obra acentúa nuestra comprensión del mundo, y su influencia repercute en los hábitos de nuestra percepción cotidiana.

El objetivo final de la composición de paisajes sonoros es la reintegración del oyente en el ambiente en una relación ecológica equilibrada.

¹³⁴ Tomado de TRUAX, Barry. En www.escoitar.org

Diseño acústico

El término diseño acústico o sonoro surge a partir de los estudios de paisaje sonoro y ecología acústica que comenzaron en la década de 1960. Frente a la necesidad de modificar el paisaje sonoro, se plantea cuán evitables podrían llegar a ser los ruidos y de qué manera podría modificarse la situación: si algo produce daño o molesta se busca reducir sus efectos, modificarlos o evitarlos. Por esta razón, el diseño acústico está estrechamente relacionado con el paisaje sonoro, con la modificación e intervención frente a una determinada situación acústica.

El diseño acústico se concibe a partir del desarrollo de los medios radiofónicos, porque la materia con la que se trabaja es el sonido en todas sus posibilidades (música, voz hablada, voz cantada, ruidos y sonidos en general). El diseño acústico, mayoritariamente, se aplica en el ámbito comercial para la propaganda de diferentes productos, particularmente en jingles publicitarios, creando sonidos, música instrumental y vocal para vender un producto. Además, se ha utilizado en espacios como supermercados, salas de espera en consultorios médicos, oficinas y otros espacios públicos a través de la llamada *música funcional*: en objetos como teléfonos en línea de espera, celulares, algunos electrodomésticos, juguetes, alarmas en general, también se ha utilizado el diseño acústico con distintas finalidades. Se distinguen tres áreas dentro de las que se desarrolla el diseño sonoro:

- Diseño sonoro de objetos: el objeto se proyecta teniendo en cuenta el resultado sonoro;
- Diseño sonoro de espacios: consiste en modificar los sonidos de un determinado entorno sonoro teniendo en cuenta sus posibilidades y necesidades y según criterios del diseñador. En este caso las fuentes sonoras están en función del medio que se pretende crear;
- Diseño de bandas sonoras: utilizado en radiofonía, cinematografía, teatro y televisión. Está compuesta por todos los sonidos utilizados en esas realizaciones, ya sean voces, música y efectos sonoros en general.

CAPÍTULO 4

PRODUCTO EN RADIO-ARTE: BREVE ANTOLOGÍA DE POESÍA ECUATORIANA CONTEMPORÁNEA (LIBRO Y CD)

4.1. CONSIDERACIONES SOBRE EL RECURSO POÉTICO

La poesía, un hecho de lenguaje

El crítico Hernán Rodríguez Castelo en el prólogo a su *Antología de la poesía ecuatoriana*¹³⁵, plantea la interrogante “¿Qué es lo que hace a un poema bueno, y entre los buenos, a alguno grande?” a la que el mismo autor replica a continuación¹³⁶:

Para responder pregunta de tan breve formulación importaría repasar los fundamentos mismos de la crítica -lo cual incluiría revisar sus cimientos de estética y poética- la historia de su evolución hasta el estado en que nuestra estimativa de la lírica se encuentra. Lo cual hasta para un enorme volumen resultaría descomunal utopía. Pensamos que la lírica siempre fue, y ahora lo es con más conciencia que nunca, un hecho de lenguaje.

Lo anterior empata con la conclusión que hace Rodríguez Castelo, en que ya que “*el poema es una estructura idiomática; una realización de forma verbal, el gran poema luce, a través de los tiempos, ya acendrado por cada nueva lectura, un enorme poder de lenguaje*”. Al respecto, Maurizio Medo¹³⁷ señala en el prólogo del libro *Porque nuestro es el exilio*:

No sé si Luis Carlos Mussó, Ángel Emilio Hidalgo, Ernesto Carrión y Fabián Darío Mosquera sean autores “detectados” dentro del canon. No sé si estén en sintonía con sus supuestos o si escriben desde una “mapa imaginario”. Eso importa poco. Lo importante es apreciar qué hacen con el lenguaje.

¹³⁵ Op. Cit. RODRÍGUEZ, Hernán. *Antología de la poesía ecuatoriana*. Círculo de Lectores. Centro Cultural Benjamín Carrión. Quito-Ecuador. 1993. P., 12. Quito-Ecuador.

¹³⁶ Ídem.

¹³⁷ Antología poética del grupo literario Guayaquileño “Casa de las Iguanas”. MUSSÓ, Luis Carlos; HIDALGO, Ángel Emilio; MOSQUERA, Darío; CARRIÓN, Ernesto. *Porque nuestro es el exilio*. Ed. Eskeletra. Ecuador, 2006. P., 8.

Octavio Paz sostiene, desde una reflexión filosófica, que el planteamiento *el hombre y sus problemas* –tema esencial de las palabras- no tendría cabida sin ellas, ya que: “*son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje*”¹³⁸. Afirmación que coincide con Mallarmé, cuando expresó que: “*los poemas no se hacen con ideas sino con palabras*”.

El énfasis en cuanto a la trascendencia o no de un poema recae -según Rodríguez Castelo- en el poder del lenguaje como la clave “*que el crítico aspira haber captado en los poemas: Un lenguaje tenso, poderoso, de enorme capacidad para codificar una cosmovisión y una sensibilidad*”¹³⁹.

En el poema, el poder del lenguaje enfatiza su expresión gracias a la “arquitectura sonora” que señalaba Bachelard, es decir, la dimensión sonora del lenguaje “*en que la relación sonido-sentido es como la doble faz del signo lingüístico (significado-significante)*”¹⁴⁰. Rodríguez Castelo cita a Bousño cuando nombra al lenguaje del poema como “objeto sonoro” y afirma que este “*como sistema de signos portadores de sentido utiliza la lengua para fines que le son propios*”¹⁴¹.

Ya que el lenguaje lírico es movimiento y presenta dos voces (el que habla y el que oye) el poema como señala Rodríguez Castelo -retomando los planteamientos de Eliot- transmite emociones y responde a una necesidad de comunicación mediante un correlato objetivo, en que “*un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos serán la forma de esa emoción particular, de tal modo que, dados los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, la emoción es inmediatamente evocada*”¹⁴².

Otro criterio que se debe tomar en cuenta es su carácter novedoso, ya que su misma naturaleza lo exige, en palabras de Apollinaire en su libro *Caligrammes*: “*el hombre quiere un lenguaje del que ningún gramático pueda informarnos*”.

¹³⁸ PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica. México, 1996. P., 30.

¹³⁹ RODRÍGUEZ, Hernán. Op. Cit.

¹⁴⁰ Ídem.

¹⁴¹ Ídem.

¹⁴² Ídem.

Luis de Aragón, en su prólogo de “Les yeux d’Elsa”, lo expresó así: “*la poesía solo existe gracias a una constante recreación del lenguaje, lo cual equivale a decir un desquiciamiento del sistema del lenguaje, de las reglas gramaticales y del orden del discurso*”

Al hecho de que en la palabra confluyen lo fónico y lo semántico, se debe añadir -como se apunta en el texto *Escribir poesía*¹⁴³- que ya que el ejercicio poético “*es la forma de escritura más sintéticamente formulada*”, el tratamiento y elección en cada palabra debe ser muy riguroso. Se cumple entonces con cinco funciones¹⁴⁴:

Sugerir. Una serie de palabras –y a menudo una palabra sola- pueden incitar un poema y dictar la forma que tomará el mismo. Al mismo tiempo, todas las palabras del poema deben ser significativas, abrir un espectro de asociaciones.

Decir lo esencial. La palabra de la poesía no informa sino que destaca un estado, una actitud, una condición, un sentido. Puede señalar lazos existentes en la realidad pero no acota lo superfluo.

Mostrar lo escondido. “*En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente que está por debajo de la palabra que las designa*”¹⁴⁵.

Interrogar. La elección de las palabras es un proceso de obligarlas a que no digan más de lo que se pretende deben decir.

Construir un mundo. La fuerza del poema radica en su habilidad para provocar reacciones diferentes basándose en cosas bien concretas (nombres propios: ríos, ciudades, personas)

¹⁴³ ALBA EDITORIAL, s.l.u. De las *Guías del escritor. Escribir poesía*. Barcelona. P., 49. 2002.

¹⁴⁴ Ídem. Las funciones que cumple una palabra dentro de un texto poético son reproducidas del texto citado.

¹⁴⁵ Ídem. P., 50. Tomado del poeta chileno Vicente Huidobro.

Hechos de la imagen. La arquitectura de los sentimientos¹⁴⁶

Imagen y metáfora son arquitectura sensorial de la imaginación. La poesía incorpora todos estos materiales haciendo un uso peculiar del lenguaje, debe darle consistencia a la palabra, para lo cual apela a la imagen y la metáfora, que las atrapan en sus redes y consiguen otorgarles nuevos sentidos. La imagen poética surge de la asociación de ideas semejantes o diferentes.

La imagen siempre ha sido el respaldo oficial para que la poética de todos los tiempos tenga a su bien el hecho de un lenguaje diferenciado del común: el lenguaje figurado. Y de éste se desprende la estilística: así la metáfora, el símil, la fábula, los símbolos, las alegorías, los mitos, entre otros juegos comparativos, que enriquecen el producto literario, volviéndolo original¹⁴⁷.

Una imagen simple debe proporcionar una gama amplia de matices de significado. Acerca del fenómeno de la imagen poética, Gastón Bachelard dice que:

La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad va a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. [...] en cuanto un arte se hace autónomo, toma un nuevo punto de partida. Entonces interesa considerar esta aptitud en el espíritu de una fenomenología. Por principio la fenomenología liquida un pasado y se enfrenta con la novedad [...] si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes¹⁴⁸.

Sonoridad del texto poético: el ritmo y la musicalidad.

El ritmo está en cada momento de la vida. Antes de nacer, nos conforta el latido del corazón de la madre, siendo bebés nos relaja el mecerse de la cuna; son rítmicos el pulso de la sangre, del cuerpo, los movimientos cambiantes de la tierra, el pasaje de las estaciones, la regularidad de la marea, el crecer y menguar de la luna, los vaivenes de las olas.

Tomado del Texto *Escribir poesía*. Alba editores.

¹⁴⁶ Tomado de *Guías del escritor. Escribir poesía*. Op. Cit.

¹⁴⁷ Ídem. P., 85-86.

¹⁴⁸ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. España, Fondo de Cultura Económica, cuarta Reimpresión, 1994. Traducción Ernestina de Champorein.

La concepción de la poesía, desde su iniciación formal fue siempre ligada a estructuras sonoras, rítmicas, sostenidas en mitades exactas en ritmo y pausas, para que el ritmo sea parte completa (y compleja) del cuerpo del poema.

También cabe destacar que las pausas dentro de la poesía son un asunto fundamental -al que no se le ha presentado la suficiente importancia en la consistencia formal-. Respecto del ritmo, el texto **escribir poesía**, lo explica así: *“Hay un sentido estético y un poder innato en el ritmo que palpita en la mente y reverbera en la imaginación. La voz sufre cambios sutiles cuando uno escribe, cambia de un poema a otro [...] cada rima responde a una necesidad y a un valor”*¹⁴⁹

Como recomendación para comprender la estructura compacta de un poema, casi todos los poetas sugieren que dentro de un verso se debe incluir una idea secuenciada a lo largo de todo el poema. Hay un rechazo en general hacia los versos quebrados y las ideas disonantes en ritmo para aletargar o acelerar el discurso poético.

En palabras del poeta y diseñador gráfico Carlos Vallejo *“el ritmo te lleva a cada palabra, ese oleaje a cada poema”*¹⁵⁰.

Por su parte, la música, señala el poeta Marcelo Villa Navarrete, del grupo literario Machete Rabioso: *es la acción, el desplazamiento y comunión de las imágenes, la música como diálogo (o monólogo) de lo visto, soñado, imaginado, deseado*¹⁵¹. Música y ritmo se conjugan dentro de un poema, no se pueden lograr por separado; las guías del escritor¹⁵² lo ilustran así: *“la musicalidad es el resultado de la combinación de consonantes y vocales, y de la duración de los versos”*. Es decir, que como señala el poeta lojano Franklin Ordóñez: *“la musicalidad se la logra a través de las palabras”*¹⁵³.

¹⁴⁹ Alba editores. Op. Cit. P., 62.

¹⁵⁰ Entrevista realizada por Alejandra Tapia. Marzo, 2008.

¹⁵¹ Entrevista realizada vía e mail (reproducida a continuación en la sección: breve antología de poesía ecuatoriana contemporánea) por Alejandra Tapia. Diciembre, 2007. Véase anexos (libro)

¹⁵² Alba editores. Op. Cit. P., 63-64.

¹⁵³ Entrevista realizada vía e mail (reproducida a continuación en la sección: breve antología de poesía ecuatoriana contemporánea) por Alejandra Tapia. Septiembre del 2007. Véase anexos (libro)

Panorama de la poética joven ecuatoriana

*Características*¹⁵⁴

Desde un panorama general, ha dicho Xavier Oquendo respecto de las modas y tendencias de la poesía actual¹⁵⁵:

No creo que nada de lo que hemos visto en la poesía contemporánea sea algo verdaderamente distinto. Poemas en prosa, urbanismo citadino, anti bucolismo, anti coloquialismo, imágenes vanguardistas, un neo parnasianismo, regimiento de la primera persona, nada es nuevo. El poeta viene repitiéndose hace años. Yo me quedo con el estilo, más bien. He notado que ahora muchos de los poetas jóvenes escriben parecido. Hablan del silencio, de la economía de las palabras, del rigor, eso ya se dijo hace tantos cientos de años [...] un dialecto, nada más.

Si al “yo”, no al “nosotros”: Lo individual en la voz poética -en soledad- está presente según Xavier Oquendo en una primera persona que se identifica en primer lugar consigo misma y que luego reflexiona sobre el resto, que no es sino él mismo. Cuando en el campo conversacional el poeta se refiere al “yo” pasa a ser un “tú” impreciso, una segunda persona más amplia que conduce el texto¹⁵⁶.

Las ciudades visibles: Como centro del discurso se considera, en palabras de Oquendo, a la ciudad como una “condena urbana”. A la vez, dice el autor, la ciudad tiene las respuestas. Los poetas encontrarán en ella todo lo que necesitan: la imaginación, lo poético, lo irreversible. Al campo se lo mira desde un discurso citadino exclusivamente para ser recordado y añorado. Oquendo toma el texto de Alicia Ortega, cuando afirma que:

Entender la ciudad exige problematizar la noción de espacio que puede ser trabajado desde dos dimensiones diferentes: el espacio en cuanto a lugar real y topográfico (lo edificado y construido), y el espacio social (vivido y representado). El espacio real se llena de significación solo cuando es percibido, usado y reconocido por quienes lo ocupan: por eso, vivir una ciudad implica adueñarse de ella y percibirla como propia. Más aun, para habitar una ciudad imaginamos relatos que nos permiten insertar en ellos los recuerdos, afectos, ilusiones y deseos de nuestra propia existencia. No es posible pensar una ciudad fuera de un relato que la narre¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Las reflexiones que constan en esta sección son tomadas del texto *Ciudad en Verso* del poeta Xavier Oquendo Troncoso. Universidad Técnica de Loja. 2004. P., 34-50.

¹⁵⁵ Revista sobre arte y literatura “El Quirófano”. Número 4. Entrevista realizada a Xavier Oquendo por el poeta y editor de la revista guayaquileña Augusto Rodríguez. P., 9. 2007.

¹⁵⁶ OQUENDO, Xavier. Op. Cit. P., 34-35.

¹⁵⁷ ORTEGA, Alicia. *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*. Serie Magíster, Vol. 2. Quito. Universidad Andina Simón Bolívar. Corporación Editora Nacional, 1999.

En conclusión -dice Oquendo- la ciudad y sus habitantes se circunscriben dentro de un todo legítimo. Por lo tanto, el urbanismo influye en el comportamiento de lo poético.

El poeta actual mira al horizonte y a todo con aire bucólico que con absoluta lejanía ha hecho que en la nueva poesía haya más interés por lo contemplativo sin llegar a convivir con estas nociones. Desde una perspectiva oriental –mirar desde lejos a Natura, como un fenómeno nuevo-: así, por ejemplo, nos damos cuenta de que el nuevo discurso está vislumbrando la imagen en el mar, las montañas, los ríos, los valles, la naturaleza en su pleno. Es decir, “*la ciudad es el sitio desde donde se lanzan las miradas*”¹⁵⁸.

Quiero ser universal: En el poeta actual, su aferramiento a lo universal pasa de largo por lo local. Al respecto, Oquendo se detiene en esta reflexión: “*el hombre lírico transpolariza su discurso a través del lenguaje hasta volverlo único y, por lo tanto, de todos*”¹⁵⁹.

“Eros” y el lenguaje: El erotismo ha cobrado una inusitada moda en los últimos años en la poesía del Ecuador. A partir de 1989, año en que Aleyda Quevedo publica *Cambio en los climas del corazón*, se ve un movimiento femenino que se desarrolla en el tema de la erotización de los cuerpos y el develamiento del misterio del amor en palabras. Aparecen varios libros de poesía con esta tendencia. El erotismo pasa a ser ya no un recurso temático, sino una propuesta lingüística, como lo fue en el principio de la gran poesía. Todo tema puede ser erótico desde una concepción lingüística y desde su aplicación formal. Según Octavio Paz, habría que trabajar basándose en el lenguaje, no en la imitación de una imagen sexual representada por palabras; señala en *La llama doble* una distinción entre erotismo y poesía: “*el primero es una metáfora de la sexualidad, la segunda una erotización del lenguaje*”¹⁶⁰.

¹⁵⁸ OQUENDO, Xavier. Op. Cit. P., 37.

¹⁵⁹ Ídem. P., 41.

¹⁶⁰ PAZ, Octavio. *La llama doble*. Barcelona, Seix Barral, 1993.

Dice Oquendo, “*se deja ver la ilimitación de temas (frente a lo erótico), llegando a rozar la sensualidad de una ciudad, la femineidad asumida a fuerza de lenguaje y el entusiasmo por el sonido de las palabras*”¹⁶¹.

Un sendero nuevo en la poesía joven ecuatoriana es la voz poética andrógina (asexual) que se replantea en términos generales, los problemas del amor, desde algunas significaciones. Mientras que también se hace presente el discurso homosexual a través de grandes íconos poéticos que son recreados (a lo Cernuda o Kavafis).

El texto múltiple y lo intertextual: Oquendo basa su análisis en este tema en base a las “*Seis propuestas para el nuevo milenio*” de Ítalo Calvino, quien señala que el nuevo escritor es un lector insaciable, es decir la literatura como una enciclopedia. En la poesía joven se pueden notar claramente esa *red de conexiones entre hechos, personas y cosas*. Los textos no se detienen en planteamientos únicos, sino que dicho planteamiento (llamaríamos idea central) es desglosado por la voz poética hasta conseguir nuevos lineamientos, nuevos acercamientos y claras alusiones a temáticas que se dejan ver en la inclusión de hechos sucintos dentro de un discurso. La multiplicidad, dice Calvino, es el mejor camino a la *incapacidad de concluir*, así es como vemos en estos poetas, planteamientos de poesía sin “remates”, es decir, que el tema no termina puesto que la idea central se repleta de nuevas ideas y la secuencia se vuelve infinita. “*No hay final en los poemas de estos escritores, porque no hay intención de cerrar el discurso poético*”¹⁶² afirma Oquendo. Lo intertextual tiene que ver con todo ese aparato de ideas que el escritor de fin de milenio quiere depositar en su texto para completarlo y volverlo uno. Las citas de discursos poéticos de otros autores, sus reflexiones, su cosmovisión frente al mundo, hacen que esta poesía se vuelva un “palimpsesto” de ideas y formas, un enfrentar las ideas con las de otros que tuvieron razón, y que sus nombres ya están aceptados por la crítica, los lectores y el tiempo.

¹⁶¹ OQUENDO, Xavier. Op. Cit. P., 45.

¹⁶² Ídem. P., 74.

Dios y el Olimpo renacen: Los poetas de este libro quieren ser dioses, volver al principio y contar lo que se nos ha contado de una manera, pero recontarla desde otra perspectiva, tomando en cuenta la génesis, y no solo el bíblico, sino el místico génesis de nuestros antepasados; los mitos recreados a nuestro tiempo, la historia vista desde varios modos.

El tema clave se refiere a la recreación de mitos de los poetas:

[...] recreación que parte de sus conocimientos, de sus exploraciones, de su propio yo, hacia una universalización histórica, en donde el poeta deja de burlarse de la historia y de dispararle por otros rumbos (como se dio en la poesía anterior a ésta). Lo mitos se dan cuando el poeta parte del personaje no desde la historia mítica¹⁶³.

El poeta deja de ver nuestros cercanos problemas y pasa a ver los más lejanos (en tiempo y espacio), alcanzando imágenes resplandecientes y novísimas.

El texto corto (la rapidez): Pedro Saad Herrería se refiere a la extensión breve de los textos como: esa obsesión colectiva de llegar a la esencia en la forma, tomando como parámetro el texto corto, tanto en su silabeo por verso (no hay poemas de “largo aliento”), como en su extensión (no hay poema que supere los cincuenta versos). Es decir que el verso libre épico no tiene cauce en este grupo de poetas. Lo caligramático ha regresado al continente del poema nuevo, para ser parte de todo el conglomerado lírico de la época. Ítalo Calvino lo denomina *máxima concentración del pensamiento*. A esto señala Oquendo que “*dentro de la rapidez, encontramos que esta economía expresiva se vuelve funcional (por ágil, por desenvuelta, por veloz) para este grupo de poetas*”¹⁶⁴

Dígale no a la medida formal: El verso libre de esta época se considera una forma vanguardista, sin embargo, en la rima se consiguen los mejores hallazgos –ha dicho Proust-. Los poetas de esta generación tienen verdadero cuidado frente al ritmo interno; sin que haya mucha preocupación por lo formal, hay trabajo rítmico. El ritmo sería el único elemento formal que se sigue trabajando. La forma cayó en su totalidad en los brazos potentes del fondo, no hay trabajo de versificación formal solo el ritmo que lleva, que se deja sentir en las palabras.

¹⁶³ Ídem. P., 50.

¹⁶⁴ Ídem. P., 51.

Octavio Paz afirma que el verso libre “*es una unidad y casi siempre se pronuncia de una sola vez. Por eso la imagen moderna se rompe en los metros antiguos*”. Se ha regresado a la puntuación formal. Las mayúsculas en los versos iniciales y después de cada punto, las comas, en lugar de los espacios más largos, o los “/” que han servido para coadyuvar al enfrentamiento formal de una sintaxis establecida. El verso librismo, llevó a la poesía a romper el canon formal de la medida métrica; esto provocó la supuesta unión de géneros.

Mapa generacional

Año	Poetas	Acontecimientos literarios, políticos y sociales en el Ecuador y el Mundo.
1972	Nacen los poetas Marialuz Albuja, Ana Cecilia Blum, Julia Erazo, Carlos Garzón, María Elena López, Xavier Oquendo Troncoso, Franklin Ordóñez, Aleyda Quevedo.	Aparece en Argentina el grupo de rock <i>Sui Generis</i> . Comienza la exportación de petróleo en Ecuador.
1973	Nacen Ángel Emilio Hidalgo; Eduardo Soria y Walter Jimbo.	Comienza la dictadura militar en Chile.
1974	Nace Alfonso Espinoza Andrade.	
1975	Nacen Javier Cevallos y Solange Rodríguez.	Muere Franco en España.
1976		Guillermo Rodríguez Lara es suplantado por triunvirato militar.

1977	Nace Ernesto Carrión.	Premio Nóbel de Literatura: Vicente Aleixandre. Efraín Jara publica <i>Sollozo por Pedro Jara</i> . Matanza de los trabajadores del Ingenio Aztra.
1978	Nace Javier Lara	APPLE crea el primer ordenador personal. Muere Jorge Carrera Andrade. Aparece su <i>Poesía completa</i> . Triunfa la revolución Sandinista, en Nicaragua.
1979	Nacen Carlos Luis Ortiz y Juan José Rodríguez.	
1980	Nacen David Guzmán y María de los Ángeles Martínez.	Jaime Roldós es electo presidente del Ecuador. Muere John Lennon.
1981	Nace Holger Córdova Vinuesa.	Aparece en España el grupo de pop rock <i>Mecano</i> . Guerra en Paquisha. Muere Jaime Roldós Aguilera. Oswaldo Hurtado es electo presidente del Ecuador. En Estados Unidos se descubre el virus SIDA. Aparece el disco compacto (CD).

1982	Nace Fernando Escobar Páez.	Bill Gates patenta la licencia del MS-DOS. Premio Nóbel de Literatura: Gabriel García Márquez. Auge de los talleres literarios en el Ecuador con Miguel Donoso Pareja.
1983	Nace Diego Yépez.	Nace el internet.
1984	Nace Marcelo Villa Navarrete.	León Febres Cordero asume la presidencia del Ecuador.
1985		Gorbachov inaugura en Rusia la Glasnot y la Perestroika.
1986	M.Villegas: primer premio concurso <i>Isamel Pérez</i> .	
1987		
1988		Muere Hugo Mayo. Rodrigo Borja asume la presidencia del Ecuador.
1989	M. Villegas: Primer premio Poesía joven <i>Ojenana</i> . P Gil publica <i>Paren la guerra que yo no juego</i> . A. Quevedo publica en coautoría el libro <i>Tres testigos textuales</i> . A. Quevedo publica <i>Cambio en los clímax del corazón</i> .	Salman Rushdie es condenado a muerte por el Ayatollah Jomeini. Muere Salvador Dalí, uno de los genios de este siglo. Cae el muro de Berlín en Alemania.

1990	M. Báez: Primer premio Concurso <i>Ismael Pérez Pazmiño</i> .	Premio Nóbel de Literatura: Octavio Paz. Fin de la Guerra Fría, entre URSS y Estados Unidos.
1991	M. Villegas publica <i>Magia, procedimientos y límites</i> .	Guerra en el Golfo Pérsico.
1992	C. Zapata publica <i>Corona de cuerpos</i> .	Sixto Durán Ballén es electo presidente del Ecuador.
1993	P Gil publica <i>Delirium tremens</i> . X. Oquendo publica <i>guionizando poematográficamente</i> , gana el Premio Nacional de Poesía de los “Juegos florales” en Ambato. E. Soria publica <i>Allá en el viento</i> . X. Oquendo recibe el premio Nacional de Poesía.	Jorge Enrique Adoum publica <i>El amor desenterrado</i> . Ecuador y Perú sostienen cruentos combates en la Cordillera del Cóndor.
1994	A. Quevedo publica <i>La actitud del fuego</i> , es invitada al Encuentro Hispanoamericano de Poetas en Colombia. X. Oquendo publica <i>Calendariamente poesía y Detrás de la vereda de los autos</i> .	Aparecen las <i>Memorias de las Primeras Jornadas Poéticas Juveniles del Ecuador Nueva Generación 1994</i> . Segundas Jornadas de Poesía Joven Riobamba. Asume la presidencia Abdalá Bucaram.

1995	<p>A. Blum: Premio Nacional de poesía <i>El Poeta y su Voz</i>.</p> <p>Blum publica <i>Descanso sobre mi sombra</i>.</p> <p>A. Espinosa publica <i>Cascabel con que me matas</i>.</p>	<p>Destitución del presidente Bucaram por Fabián Alarcón.</p> <p>Re-apertura de los talleres literarios permanentes a cargo de Edwin Madrid. CCE.</p>
1996	<p>M. Báez publica <i>Puerto sin rostros</i>, gana el primer premio en el Bienal de Poesía.</p> <p>A. Quevedo publica <i>Algunas rosas verdes</i>, Premio Nacional de Poesía <i>Jorge Carrera Andrade</i>.</p>	
1997	<p>Báez publica <i>Hijas de fin de milenio</i>, Premio Nacional de Poesía.</p> <p>Mussó publica <i>El libro del sosiego</i>.</p> <p>Gil publica <i>Con unas arrugas en la sangre</i>.</p> <p>Oquendo publica <i>El (An)verso de las esquinas</i>.</p> <p>A. Hidalgo publica <i>Beberás de estas aguas</i>, Premio Nacional de Poesía.</p> <p>A. Espinosa publica <i>Fragile</i>.</p>	

1998	<p>Marialuz Albuja publica <i>Las naranjas y el mar.</i></p> <p>M. Serrano publica <i>La suma de los pájaros.</i></p> <p>M. Báez publica <i>Palincesto.</i></p>	<p>El Premio Nóbel de Literatura es para José Saramago.</p>
1999	<p>X. Oquendo publica <i>Después de la caza.</i></p> <p>Soria publica <i>Oleajes de fuego.</i></p> <p>M. López y J. Cevallos publican en coautoría <i>El oculto himen de la laguna.</i></p> <p>A. Espinosa publica <i>Breves anotaciones.</i></p> <p>A. Quevedo es invitada a Chile al encuentro <i>El poeta joven y su libro.</i></p>	<p>Terceras Jornadas de Poesía Joven (Guayaquil)</p> <p>Asume la presidencia Jamil Mahuad.</p> <p>En Brasilia, Ecuador y Perú suscriben un acuerdo de paz. Muere Oswaldo Guayasamín.</p> <p>Sebastián Cordero produce la película <i>Ratas, ratones y rateros.</i></p> <p>Crisis en el país por el feriado bancario.</p>
2000	<p>C. Zapata publica <i>Te perderá la carne.</i></p> <p>M. Martínez publica <i>Un lapso de impiedad.</i></p> <p>L. Mussó gana el primer premio de la bienal de Poesía.</p> <p>M. Albuja publica <i>Llevo de la luna un rayo.</i></p> <p>C. Zapata publica <i>Baja noche.</i></p> <p>M. Martínez publica <i>Neos.</i></p>	<p>Cuartas jornadas de Poesía Joven en Otavalo.</p> <p>El Presidente Mahuad proclama la dolarización.</p> <p>Mahuad es derrocado, lo sustituye Gustavo Noboa.</p>

2001	<p>L. Mussó publica <i>Y el sol no es nombrado y Propagación de la noche</i>, gana el Premio Nacional de la Bienal de Poesía, es finalista del Premio <i>Adonais</i>, España.</p> <p>A. Quevedo es invitada al encuentro de poetas <i>Hablan los jóvenes</i>, en Lima.</p>	<p>Muere Ileana Espinel.</p> <p>Guerra de Estados Unidos contra Afganistán, como pretexto del atentado del 11 de Septiembre.</p>
2002	<p>J. Cevallos publica <i>La ciudad que se devoró a sí misma</i>.</p> <p>F. Ordóñez publica <i>Mapa de sal</i>.</p> <p>A. Quevedo publica <i>Espacio vacío</i>. Es invitada al <i>XI Festival Mundial de la Poesía</i> (Medellín-Colombia).</p> <p>Oquendo publica <i>La conquista del agua</i>.</p> <p>Córdova publica <i>Girasoles muriendo en música</i>.</p> <p>Muere Rubén Astudillo y Astudillo.</p>	<p>Se inician los talleres literarios dirigidos por Edwin Madrid, al que asisten Fernando Escobar y Diego Yépez. La CCE, inicia tres proyectos editoriales para resaltar la importancia de las letras ecuatorianas: Poesía Junta (Francisco Carrión, Fernando Cazón Vera, Filoteo Samaniego Salazar, Manuel Zabala Ruiz, Carlos Eduardo Jaramillo y Violeta Luna), Palabra Viva (Euler Granda, Héctor Cisneros, Antonio Preciado, Ulises Estrella, Bruno Pino y Jaime Galarza) y Memoria de Vida (Miguel Ángel</p>

2003	Walter Jimbo publica <i>Y el verbo se hizo infierno</i> (Premio Universidad Central del Ecuador)	Zambrano, Francisco Tobar García, Hugo Mayo, Eugenio Moreno Heredia, David Ledesma, Manuel Agustín Aguirre, César Dávila y Alejandro Carrión).
2004	Patricia Noriega publica <i>Saxo Gramático</i> . Marialuz Albuja publica <i>Paisaje de Sal</i> .	D. Yépez y F. Escobar terminan los talleres literarios a cargo de Edwin Madrid.
2005	Enver Carrillo publica el primer poemario de la colección a <i>mano armada: Poemas escritos en el inodoro</i> . Libresa publica el libro póstumo <i>Regreso al sol negro</i> de Rubén Astudillo y Astudillo.	Primer Festival de Poesía Joven Hugo Mayo. <i>Toda la poesía al asador: Encuentro de poesía Ecuador-Argentina</i> (Alianza Francesa).
2006	Se publican los poemarios de la colección <i>mano armada: Los ganadores y yo</i> (Fernando Escobar Páez); <i>La voz del impostor</i> (Walter Jimbo);	Primer Encuentro Latinoamericano de Poesía Garganta Profunda. Primer Encuentro Nacional de Poesía Zarandearte en Riobamba.

2007	<p><i>Brújula de polvo</i> (Marcelo Villa Navarrete);</p> <p><i>Zigzag del solitario</i> (Carlos Luis Ortiz);</p> <p><i>Y el destierro nunca será el mismo</i> (Christian Arteaga);</p> <p><i>Duende escapado del espejo</i> (Raúl Arias). Sheyla Bravo publica la antología poética femenina: <i>La voz del eros</i>.</p> <p>Samuel Tituaña publica <i>Un cubierto insatisfecho</i> (colección <i>mano armada</i>).</p> <p>Juan José Rodríguez publica <i>Los rastros</i>. Víctor Vimos publica <i>Perinola</i>. David G. Barreto publica <i>La frágil resistencia</i>. Franklin Ordóñez Luna publica: <i>A cambio de monedas o palabras</i>. Fernando Cazón Vera publica <i>La sombra degollada</i>. Aleyda Quevedo publica <i>Soy mi cuerpo</i>. Edwin Madrid publica <i>La búsqueda incesante</i>.</p>	<p>El escritor turco Ferit Orhan Pamuk obtiene el premio Nóbel de Literatura.</p> <p>El poeta español Antonio Gamoneda recibe el premio Cervantes de Literatura.</p> <p>Muere la periodista y escritora italiana Oriana Fallaci.</p> <p>Amos Oz, escritor israelí obtiene el premio Príncipe de Asturias en la categoría “letras”.</p> <p>Rafael Correa asume la presidencia de la República del Ecuador.</p> <p>Se destituye a 57 diputados por interferir en el proceso de convocatoria a reescribir la constitución.</p> <p>Doris Lessing obtiene el premio Nóbel de Literatura.</p>
------	---	---

2008	<p>Alexis Cuzme publica <i>El club de los premuertos</i>. Ana Minga publica <i>A espaldas de dios</i>.</p> <p>Javier Lara publica <i>Del acabóse (Antología imaginaria)</i>.</p>	<p>Empieza el proyecto de la CCE “El poeta y su voz”, con Jorge Enrique Adoum. Carlos Vallejo, ganador del Premio Aurelio Espinoza Pólit. Augusto Rodríguez, ganador del concurso Universitario Efraín Jara. Alexis Naranjo obtiene el Premio del Festival de la lira.</p>
------	--	--

4.2. “MUSAS DE ASFALTO”

La voz de una ciudad en caos

“La Sordera”¹⁶⁵

El pensamiento se hace en la boca...

Tristan Tzara

Todo suena y cada sonido es único, irrepetible e instantáneo. Ese sonar nos define, nos hace individuos y sociedad, nos abre a diálogos, a la memoria.

Somos hijos del cuento ancestral hecho radionovela o campaña política, del canto shamánico en versión gingle, del tráfico en hora pico y la piratería. Hijos de las palabras, de las mentadas de madre a mitad de la calle, de las declaraciones de amor

¹⁶⁵ El fragmento reproducido a continuación es proporcionado por cortesía del artista sonoro Fabiano Kueva, tomado de su Manifiesto “*La sordera*” presentado en la Bienal Internacional de Radio. México 2002. www.myspace.fabianokueva.com

en teléfono público o celular. Somos la manera en que nos nombran y en que nombramos las cosas para poder seguir existiendo. Hijos del sonido, de la acústica de plazas, zonas rojas, iglesias coloniales, casas de caña y estaciones de ferrocarril.

Somos hijos del disco, el cartucho, el casete y el compacto. Las canciones que de nuestra boca caen al aire y que del aire caen hechas rockola, tropical, regional, romántica, grunge, tecno, punk, pop, new age, metal, hip hop, trance, rock, hard core, death o jungle... hasta agobiarnos o liberarnos.

Somos la tensión y dispersión que cada día nos hace iguales, distantes e ilegibles unos de otros. Somos fragmentos, pedazos de sentido, tiempos que se suceden de manera simultánea, fatal e involuntaria.

Somos una realidad de piezas en espera... nos vamos difuminando en eco, nos bautizaron de BULLICIO, de CAOS, nuestro cotidiano es: la SORDERA, la ciudad imposibilitada de escucharse [...]

La poética del cuerpo¹⁶⁶.

“Convertir en materia literaria un dolor cuya terrible intensidad personal es evidente”

Miguel Donoso Pareja.

Luego de San Pablo, buena parte de la civilización cristiana y occidental aceptó la dicotomía cuerpo-alma, transformándola en un dogma antinómico, en una típica falacia de falsa oposición.

A partir de allí el cuerpo se asocia con materia, con sustancia, con un mundo terrenal y sub-terrenal (en ocasiones infernal), lugar propicio del pecado, campo de batalla de la existencia burda, barrota, concreta y finita de cada ser humano. Luego de San Pablo el alma, en cambio, se asocia, a espíritu, psique, a diversos conceptos

¹⁶⁶ Las reflexiones tomadas y reproducidas en esta sección corresponden a Rafael Courtoisie, en el prólogo al libro “*Soy Mi Cuerpo*” de Aleyda Quevedo Rojas.

relacionados con la <<esfera de las ideas platónicas>> siempre dotadas de caracteres esenciales y nunca accidentales, jamás tocables y particulares.

En esta concepción el cuerpo llega a ser <<cárcel del alma>>. El cuerpo se lee entonces como impedimento, como obstáculo a superar. Una falacia que, literalmente, puede costar la vida.

Llevando las cosas al extremo, de esta concepción paulista, el cuerpo termina siendo percibido como culpa.

El discurso poético de Aleyda desculpabiliza al cuerpo...hace retornar el cuerpo a la unidad primigenia: no se <<tiene>> se <<es>> un cuerpo... desde *dentro*, desde el cuerpo como identidad. [...] Esta poesía funda una identidad, rescata al cuerpo del discurso alienante y lo pone en el centro de un decir literario que es reconocimiento del dolor pero sin enunciación elegíaca, puesto que es también, y esencialmente, celebración y goce.

Si el cuerpo humano en general fue tradicionalmente el lugar del estigma, el cuerpo femenino fue durante siglos la apoteosis del anatema, la fulguración absoluta del mal vuelto sustancia humana.

Aleyda reconstruye ese planteamiento mediante el argumento poético, mediante la afirmación y el reconocimiento poético, mediante la afirmación y el reconocimiento. Saca al cuerpo de la oscuridad discursiva y lo ubica en medio de un proceso identitario íntimo pero universal, compatible, abierto: <<soy mi cuerpo>>.

Vale decir: somos cuerpo. [...] el cuerpo dice, el cuerpo, al decir, al reconocerse como identidad, como unidad, funda una instancia del discurso que sublima ese estado inestable de la enfermedad.

No hay arte sin cuerpo. El cuerpo hace posible otro modo de conocimiento a través de la poesía, inaugura una fecunda erótica del sentido que revoca el horror e instaura la posibilidad patente, tangible, de belleza.

En el prólogo¹⁶⁷ a *La voz del eros*, Sheyla Bravo ha escrito que:

El eros no solo visto como lo sexual, o libidinal, sino como aquel volumen que nos toma para hacernos vibrar en las relaciones del cuerpo y sus sentidos con la vida. Con su necesidad de experimentarla a plenitud. De vivirla hasta que se nos de o agote y aun más allá. Como los sentires y pensamientos del cuerpo-alma que somos los seres. De sus deseos, sus sueños y sus fantasías, sus alegrías, y sus fuentes de felicidad, sus goces, sus picardías, sus trampas, sus protestas, sus laberintos, sus frustraciones, su dolor. Por el camino que va a la vida y su afirmación, en la creativa y lúdica fuerza en que ésta siempre nos envuelve. Así, nuestra poesía erótica está engendrada en nuestras más íntimas vivencias, o en los vuelos y ensueños de nuestra fértil y sensual imaginación.

¹⁶⁷ BRAVO, Sheyla. *La voz del eros*. Trama editores. Quito, 2006. P., 11.

GUIÓN: MUSAS DE ASFALTO (20'17'')

TRACK 1 (3'20'')

CONTROL: ENTRA AMBIENTE DE CIUDAD: PITOS, MOTORES, MOTOCICLETAS; SE INTENSIFICAN LOS PITOS, VENDEDOR, TRÁFICO, SEMÁFOROS PARA NO VIDENTES, PUERTA SE ABRE.

ANTONIO: ¿Hacia dónde se abre esta puerta?

DIANA: Duele tanto no ser niño en las mañanas.

ANTONIO: ¿Quién está allí? ¿Qué hace allí aquel hombre sentado, quién es? ¿Por qué no se levanta?

DIANA: Y no recostarse sobre el lodo que la lluvia forma.

ANTONIO: Le llaman, le llaman, le llaman todos y él sigue escribiendo.

DIANA: Duele la música cuando cesa.

ANTONIO: ¿Qué escribe? ¿Para quién escribe? ¿Desde dónde escribe?

CONTROL: TERMINA LA LLUVIA.

DIANA: Duele escribir, duele.

ANTONIO: La noche arrecia en la zona, se retuerce, animal en celo. Perfora la piel... los huesos donde escribo la historia.

DIANA: Duele la música cuando cesa, duele escribir, duele.

ANTONIO: Tal vez el secreto, se halla en esta pregunta: ¿desde dónde escriben los poetas?

CONTROL: MÚSICA INCIDENTAL. FUSIÓN POEMAS. AMBIENTE DE BAR: BRINDIS, COPAS, VERTER LÍQUIDO, DESTAPAR CORCHOS. MÚSICA. PASOS QUE SE ARRASTRAN, ESCRIBIR SOBRE PAPEL, ROMPER HOJAS, SILBIDO.

TRACK 2 (1'14'')

Coro PATRICIA

y CARLOS: Aquí, como en cualquier lugar del mundo, se respira el terror de las paredes blancas.

DIANA: Y la playa me flota como balsa. ¿Quién nos oirá, los oídos del viento?

ROSA: ¿O el Machángara de menta?

PATRICIA: Me dicen que la cara la tengo de náufrago.

ROSA: ¿El mar de leche o un pájaro que se anida en una nube?

CARLOS: La sal que bebí de tu espalda.

Coro P y C: El cadáver del hombre que lloraba.

CARLOS: Lanzo mis alaridos a la cordillera.

ROSA: O los niños que no saben que es la muerte.

DIANA: Nuestros sueños y las paredes blancas.

CARLOS: Nuestro lecho de metal y marihuana.

PATRICIA: Del delirio de la costa.

ROSA: Me dicen que soy alga encerrada en el agua.

CARLOS: Tus manos que atraparon las mariposas de mi garganta.

DIANA: Me dicen que se acabó la vida y que aún no encuentro la isla que me salve. Del delirio de la costa.

ROSA: Que con sus lápices de colores pintan a la muerte de sus escasas pesadillas.

DIANA: ¿Cómo ibas a entenderme si al intentar leer mis ojos, te saltaste la mitad de los capítulos?

Coro P y C: Ya no habrá que buscar explicación para la inutilidad de sus lágrimas.

ANTONIO: ¿Y este poeta, cómo se atreve a decir esas cosas? ¿Y de dónde vienen esas cosas que dicen los poetas? ¿De dónde las sacan? ¿Dónde las encuentran?

TRACK 3 (0`37`):

CONTROL: ENTRA MÚSICA INCIDENTAL, SE MANTIENE Y DESAPARECE.

MARIUXI: Entonces el poeta abre los ojos, despierta y no tiembla.

CONTROL: PASOS.

PATRICIA: Estarás todavía regada de luz, llovida entre escombros que buscaré para hallarme.

ROSA: No sé porque elegí la oscuridad cuando no estabas.

CONTROL: PUERTA QUE RECHINA.

DIANA: Dibujaba y deshacía tu reflejo en todas partes. Te sentía en los rincones. Te buscaba en la ventana, (*en susurro*) sin comprender que el fantasma era yo.

TRACK 4 (0`19``):

CONTROL: ENTRA MÚSICA INCIDENTAL TEXTO “CIUDAD”,
JADEO.

CARLOS: Navegando entre mis dientes soy efebo de las cloacas que besa las escamas de la noche.

ROSA: Y como un zahorí enloquecido.

CARLOS: Miento a las nubes en busca de mi rostro.

TRACK 5 (1`33``):

CONTROL: MÚSICA INCIDENTAL TEXTO “EFIGIE DEL CALOR”,
ENTRAN SUSURROS ALTERNADAMENTE, SE
MANTIENEN Y DISMINUYEN SU INTENSIDAD,
CAMPANAS DE CRISTAL.

CANON P Y C: ¿Qué pasa cuando dos personas se pierden en la tierra?

ANTONIO: Sentí la llegada de un susurro. Quedé paralizado por su fluorescencia.

CARLOS: Era la efigie del calor.

ANTONIO: Como un incendio dúctil, el epicentro confluía hacia mi pecho; pero había algo rojo, de pétalos que traspasaban el aire.

CANON P Y C: ¿Quién eres? ¿Cómo llegaste?

ALEJANDRA: Me respondió quedamente en el oído, algo tan dulce y simple que lo he olvidado.

ANTONIO: ¿Quién eres? -repetí asustado.

ALEJANDRA: Y nuevamente los pétalos se dilataron, frágiles. Extendí los brazos y vi su rostro.

ANTONIO: ¿Por qué llegaste con la lluvia, desnuda? ¿Por qué hiciste jirones tu antifaz? Mas ella posó su palma en mis labios y sonrió tranquila mientras señalaba el rincón más oscuro de sus ojos. Me senté a su lado y me desnudé. Y me negué a cerrar los párpados. Y vi la lluvia de pétalos traspasando el aire.

CONTROL: JADEO, TERMINAN SUSURROS EFIGIE DEL CALOR, RÁFAGA DE VIENTO.

ALEJANDRA: Y supe que por nosotros llovía.

CONTROL: TRUENO.

TRACK 6 (0`42``):

CONTROL: AMBIENTE DE NIÑOS QUE RÍEN Y JUEGAN. CANCIÓN “ENTRE LOS DEDOS, UNA RITALINA DE LA FARMACIA DE LA ESQUINA, COMO SABÍA QUE NO BASTARÍA, SALIÓ A COMPRAR MÁS RITALINAS... ENTRE LOS DEDOS DOS RITALINAS”.

ANTONIO: El sol salta en el pasto y yo aquí arropado por escombros.

CARLOS: Voy dando vueltas a mi esqueleto y no encuentro el pantalón de la infancia. Tal vez el niño que sonrió en el agua.

ANTONIO: Nunca existió.

TRACK 7 (0`32``):

CONTROL: ENTRA MÚSICA INCIDENTAL.

DIANA, P: Ahora no tengo ganas de levantarte de un disparo la tapa de los sesos, y en una cajita floreada mandarle partes de ti, mal cocinadas, a la puta de tu madre. Me siento horriblemente enamorada... y te veo, y te beso y te beso y...la homicida, se me duerme, se me rinde, se me muere...en tus hermosas pestañas.

CONTROL: ROMPER HOJA DE PAPEL.

TRACK 8 (0`34``):

CONTROL: ENTRA MÚSICA INCIDENTAL, AMBIENTE DE CAMPO, TRINAR DE PAJAROS, LIMPIAR ESPEJO EMPAÑADO QUE RECHINA.

ROSA: Frente al espejo recobró su piel: se puso las medias con parsimonia y bordeó el cieno de sus lunares.

CARLOS: Bajo un mar de sudor próximo a congelarse, alguien dijo loto.

CORO R y P: Ella refutó:

PATRICIA: Nardo.

CARLOS: Y dejó el único beso sobre un pañuelo de papel.

TRACK 9 (0`15``):

DIANA: (Cantando) Entre los dedos doce ritalinas...

CONTROL: ENTRA TRACK 3, DISCO VARIACIONES MENTALES, TEMA "MIEDO", GRUPO ACRÓBATAS, SE VA DISTORSIONANDO Y TERMINA.

DIANA: *(Canto en 2do plano)* ...de la farmacia de la esquina, como sabía que no bastaría salió a comprar más ritalinas. *(En 1er plano)* Entre los dedos, doce ritalinas de la farmacia de la esquina, como sabía que no bastaría, salió a comprar más ritalinas.

TRACK 10 (1`26``):

CONTROL: ENTRA MÚSICA INCIDENTAL, SE MANTIENE.

CANON 3VOCES: ¿Enver? Eeenveeer, Enveeer ¿Dónde está el poema?

ROSA: Huiste al campo a hurgar en el monte la última frase de un poema.

CANON (llamando): ¿Enver? Eeenveeer, Enveeer ¿dónde está el silencio?

ROSA: El pasto suplantó al fuego póstumo de las noches grises.

CANON 3VOCES: Enveeer ¿no me oyes? ¡Enver! ¡Aquí!

CONTROL: TERMINA MÚSICA

ROSA: Buscaste el silencio que brota de los lagos y la elasticidad de la hierba en la mañana.

ANTONIO: ¿Lo hallaste? Amigo mío ¿dónde está el silencio?

ROSA: Yo, sigo escarbando entre las hilachas con que visten las ciudades, encontrando las astas del vacío en los muros y en la gente.

CONTROL: ENTRA TRACK 3, DISCO VARIACIONES MENTALES, TEMA “MIEDO”, GRUPO ACRÓBATAS, BAJA A 2DO PLANO Y TERMINA.

ANTONIO: Pero me fui enamorando de Quito, recorrí cada cruz como si fuesen las alas de mis propias piernas. Fui sorprendido por un cielo anulado.

ALEJANDRA: Hace frío. Esta noche el cielo decidió marcharse y la ciudad permanece suspendida... en el vacío. (*Suspira*)

CONTROL: ENTRA TRACK 1, DISCO VARIACIONES MENTALES, TEMA “ALUCINACIONES”, GRUPO ACRÓBATAS.

ALEJANDRA

Y ROSA: Dale unos cuantos versos a un hombre y creará que es el señor de la creación.

TRACK 11 (1'31''):

CONTROL: CAMPANARIO (3ER PLANO), AMBULANCIA, GENTE, TRÁFICO, ACORDEÓN, MOTORES, AUTOS PASAN, TERMINA ACORDEÓN. MONEDAS QUE CAEN EN UN RECIPIENTE VACÍO.

CARLOS: ¡Demonio de ciudad! Hace tanto tiempo que no creo en los campanarios y el rencor ahora supura una pestilencia incontrolable. La noche zumba sobre mi cabeza como una nube de moscas.

CONTROL: MOSCAS QUE ZUMBAN.

CARLOS: Mi único consuelo no está en las monedas arrojadas con espanto o en el asco que sienten al ver mis ojos muertos y lagañosos. Lo único que hace llevadera mi existencia es la burla suprema de alargar la mano e introducirme en sus mundos de cartón.

CONTROL: CAMPANARIO, MÚSICA INCIDENTAL, VARIACIÓN DE FUSIÓN DE TEXTOS.

ANTONIO: La ventana lleva un dolor desteñido ¿o es mi cuerpo el reflejo de una laguna vacía?

FRANCISCO

(Fragmento

Poema

Baudelaire): Vida espantosa, ciudad espantosa.

TRACK 12 (I`17`):

CONTROL: ENTRA MÚSICA INCIDENTAL.

ANTONIO: (*LOOP*) Tras las máscaras me acechan.

CARLOS: El comienzo es siempre una simiente.

PATRICIA: Que mejora el crimen y el silencio.

CARLOS: O sobre el pecho, esta escalera de mundos.

PATRICIA: Que no llegan a ninguna puerta, a ninguna cerradura.

CARLOS: Que demoran mi temor de no morir ajeno. (*En susurro*) Por no decir que el tiempo me visita.

DIANA: Vivir consigo mismo es tan difícil, cuando lo único cierto es un tambor de pieles que los otros rompen para levantar sus voces.

CARLOS: La majestad del hueso, que asienta su cardumen, sobre el podrido eje de una tierra fría. ¿Pero sabrá el otro, que enarbola su canto desde las entrañas, que yo también existo?

PATRICIA: ¿Qué yo también canto?

CARLOS: Aunque la realidad no puede ser el otro, porque sé que tampoco soy yo mismo.

PATRICIA: Un espejo astillado bajo la luz caliente.

ROSA: Y la poesía, obra pura que derrota mi lugar en este sitio.

PATRICIA: Hermoso monstruo. Reflejo fiel del ser humano que no construye ni destruye nada.

CARLOS: Acaso tú, la más segura de las máscaras que tuve.

ROSA Y CARLOS: La más desvergonzada.

CARLOS: No terminarás siendo otra cuando alguien pase tus páginas sin entenderte.

PATRICIA Y

CARLOS: Cuando alguien piense este canto, para todos.

TRACK 13 (0`41``):

CARLOS: Manuel.

ANTONIO: Vale la pena haber nacido sólo por oír pasar el viento.

CARLOS: Dice Pessoa.

DIANA Y

CARLOS: Yo prefiero las cadenas de tus labios, tus manos como garras.

CARLOS: Tu esperma por mi sangre.

PATRICIA: ¿Lo que soy?

ROSA: Desdoble mi rostro, encuentro a la mujer en dos planos.

PATRICIA: La zona de sombras habitada por murciélagos.

ROSA: Y la de las angustias ocupada por la imposibilidad de vivir.

PATRICIA: Yo soy.

DIANA: Soy.

CARLOS: Los días me descubren huyendo del sufrimiento.

CONTROL: CANCIÓN “ENTRE LOS DEDOS DIEZ RITALINAS DE LA FARMACIA DE LA ESQUINA COMO SABÍA QUE NO BASTARIA...” RISAS, DISTORSIÓN.

ROSA: ¿Es posible que acudamos a la ciudad en busca de soledad?

CARLOS: Soledad como el refinamiento más exquisito de todo diseño urbano.

TRACK 14 (1'10'')

CONTROL: ENTRA MÚSICA INCIDENTAL, SE FUNDE A LOCOMOTORA. TERMINA.

ANTONIO: Es el combate del metal y del bosque.

CONTROL: ENTRA FLAUTA TRAVERSA, SE MANTIENE EN 2DO PLANO.

ROSA: Siempre los dedos de las zarzas cubren los trenes vencidos por la aurora.

ALEJANDRA: Escucho el crecimiento de la yedra sobre las máquinas heridas bajo el óxido.

ROSA: En el hierro gastado crece el musgo cosiendo distancias con su hilo. Arriba del escombros se eleva alguna efigie: este pájaro juega con una rama roja.

DIANA: A mis ojos se abre la floración del bosque.

CORO P, R, A: Los trenes de metal comprenden mi existencia.

PATRICIA: Los trenes de metal comprenden mi existencia.

TRACK 15 (3`16`):

DIANA: *(Cantando en distintos estados de ánimo e intensidad, tres repeticiones)*

Entre los dedos, doce ritalinas de la farmacia de la esquina, como sabía que no bastaría salió a comprar más ritalinas.

CONTROL: ENTRA FRAGMENTO POEMAS DE MIGUEL ÁNGEL GONZÁLES Y OCTAVIO PAZ): “YO SÉ QUE EXISTO PORQUE TÚ ME IMAGINAS”. “LA POESÍA SE DICE PERO QUÉ ES DECIR? DECIR HACER, ENTRE LO QUE VEO Y DIGO, ENTRE LO QUE DIGO Y CALLO, ENTRE LO QUE CALLO Y SUEÑO, ENTRE LO QUE SUEÑO Y OLVIDO...LA POESÍA”.

ANTONIO: ¿Desde dónde escriben los poetas? Tal vez todo el secreto se halla en esa pregunta. ¿Cómo se atreven a decir esas cosas? Y de dónde vienen esas cosas que dicen los poetas, de dónde las sacan, dónde las encuentran? ¿Pero quién diablos me ha metido en el bolsillo estos documentos? Si no son documentos. Son unos versos y muy buenos, los incluiré en mi libro primero.

CONTROL: ENTRA FLAUTA TRAVERSA, VARIAS RISAS DISTANTES Y BURLONAS.

ANTONIO: Y oigo una risa en los rincones de ángeles traviesos. ¿Son estos unos versos blasfemos o son unos sagrados documentos?

CARLOS: La soledad no es aislamiento. El aislamiento es un estado de naturaleza; la soledad es obra de la cultura.

DIANA: El aislamiento es una imposición; la soledad, una elección.

CARLOS: Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno.

DIANA: ¿Será el poema la careta que oculta el vacío?

ANTONIO: Pequeño monstruo: animal en celo que ostenta todos los rostros.

CONTROL: ENTRA AMBIENTE DE CIUDAD: PITOS, MOTORES, MOTOCICLETAS, VENDEDOR. TRÁFICO SE INTENSIFICA. TRUENO.

TRACK 16 (1'10'')

CONTROL: ENTRA CORTINA FINAL, TEMA "BALANCE", GRUPO ANATHEMA, SE MANTIENE HASTA EL FINAL (2DO PLANO).

ALEJANDRA: A pesar de que la ciudad esté envuelta en chatarra y ruido, furia y veneno.

FRANCISCO: Sólo finalmente, ya no se oye más que el rodar de algunos coches rezagados y exhaustos.

ALEJANDRA: De que la gente grite, retroceda y lastime con sus heridas abiertas.

FRANCISCO: Por unas horas hemos de poseer el silencio si no al menos, el descanso.

ALEJANDRA: De que la luz esté distante y sólo atesore el recuerdo.

PATRICIA: El amor envuelto en pirámides y serpientes.

FRANCISCO: Desapareció la tiranía del rostro humano y ya solo sufriré mi dolor.

ALEJANDRA: A pesar de que mi vientre se retuerce con el peso de la muerte.

FRANCISCO: Siento que esta llave incrementa mi soledad y fortalece las barricadas que me separan actualmente del mundo.

ALEJANDRA: A pesar de que la gente grite, retroceda y lastime con sus heridas abiertas.

FRANCISCO: Vida espantosa, ciudad espantosa.

ALEJANDRA: Sí, estoy aprendiendo a ronronear.

CONTROL: SUBE MÚSICA Y TERMINA.

TRACK 17 (0`39``) CRÉDITOS:

CONTROL: ENTRA FLAUTA TRAVERSA QUE ACOMPAÑA EL TEXTO.

DIANA: Acabamos de escuchar *Musas de asfalto*. Producto en radio-arte previo a la obtención del título de licenciatura en Comunicación Social para el Desarrollo: “Breve antología de la poesía ecuatoriana contemporánea como estrategia en la formación de identidades”. Realizado por Alejandra Tapia, bajo la dirección de Juan Pablo Castro. Grabado en los estudios de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y en la Coordinadora de Radios Populares y Educativas del Ecuador, CORAPE. Universidad Politécnica Salesiana, 2008.

4.3. APLICACIÓN DE CAMPO

Análisis de resultados

Para medir la aceptación e incidencia que generase el producto educativo en radio-arte: “*Musas de Asfalto: Breve antología de poesía ecuatoriana contemporánea*” (libro y cd), se realizaron las actividades que a continuación se detallan (aplicadas a 49 jóvenes estudiantes del Colegio “Liceo del Centro Histórico”, pertenecientes a cuarto, quinto y sexto curso, respectivamente):

1. ¿POESÍA?

- Presentación inicial: Consideraciones sobre el radio-arte: definiciones, autores, recursos sonoros (efectos, voces, música, silencio).
- Charla aproximativa hacia la poesía: gustos, conocimientos, preferencias, autores, temas, inquietudes.
- Selección de autores, incluidos en el producto.
- Audio, 1era parte¹⁶⁸: “¿desde dónde escriben los poetas?, fusión poemas”
- 1era hoja del cuestionario¹⁶⁹ (6 preguntas) ¿Poesía?

2. IDENTIDAD, POEMAS Y CIUDAD

- Charla abierta acerca del tema “identidad”.
- Audio, 2da parte: 11 textos poéticos.
- 2da hoja del cuestionario (total, 9 preguntas): preguntas 1-4.
- Selección de autores, definiciones de las palabras dadas por los poetas¹⁷⁰
- Continuación 2da hoja: preguntas 5-9.
- Lectura libro: breve antología de poesía ecuatoriana joven, sección *¿A qué suena la ciudad?*¹⁷¹

¹⁶⁸El producto educativo: “*Musas de asfalto: breve antología d poesía ecuatoriana contemporánea*”, tiene una duración total de 20min 17 segundos, sin embargo, se halla dividida para fines didácticos en 17 tracks. En este caso, se lo dividió en las 3 secciones correspondientes a los 3 tópicos incluidos en el diseño del cuestionario: 1. ¿Poesía?

2. Identidad, poemas y ciudad

3. Musas de asfalto

¹⁶⁹ Los cuestionarios realizados se incluyen al final de este documento, en la sección anexos.

¹⁷⁰ Ver libro, sección “*palabras musas*”. Anexos.

3. MUSAS DE ASFALTO

- Audio, parte 3: poema “*el combate del metal y del bosque*” y poema final “*a pesar de que la ciudad esté envuelta en chatarra y ruido...sí, estoy aprendiendo a ronronear*”.
- Cuestionario 3ra hoja.
- Comentarios sobre el producto en general.

De acuerdo a las 21 preguntas formuladas, en esta sección se consideran únicamente enunciados generales obtenidos por la repetición y similitudes entre las respuestas de cada curso (4to, 5to y 6to) a fin de compararlos. Se incluye al final una visión sintética que toma en cuenta también los temas discutidos en las charlas, así:

1. ¿POESÍA?

- **¿QUÉ SIGNIFICA PARA TÍ EL TÍTULO “MUSAS DE ASFALTO”?**

4to curso:

Inspiración: “*de y en las calles*”
“*a una ciudad muy bella*”
“*en las vías*”
“*de los poetas*”
“*de los poetas de la calle*”
“*de alguna persona*”
“*de los vegetales*”
“*que un poeta tiene por una persona*”
“*por la belleza de las mujeres ciudadinas*”
“*de cosas inertes o personas, callejeras*”
“*para el tema de un poema*”

(2) No responden.

¹⁷¹ Sección del mismo nombre incluida en el libro. Ver anexos.

5to curso:

“Me suena a ciudad, poesía callejera”

“Algo del pasado, personas que se inspiran en la calle del pavimento, que quieren expresar la sociedad en un poema”

“Mujeres en un piso que no se mueve del lugar donde está, donde todos pasamos sobre ellas”

“Mujeres lindas pero de la calle, la belleza sobre las vías, ciudades, paisajes que inspiran a los poetas; mujeres que son bellas pero tal vez frías y sin sentimientos como el asfalto”

6to curso:

“Damas, ninfas, chicas, diosas, mujeres de la calle”

“Historias de mujeres que inspiran belleza por los caminos de la vida”

“Mujer hermosa con una vida no merecida que se presta para un poema o escultura, música”

“Inspiración hacia lo trivial e inalcanzable”

“Mujeres o modelos pintadas en la naturaleza, obra dramatizada en las calles”

“Mujeres que seducirán a los conductores con sus encantos”

“Transformación trascendental del sujeto tomando algún objeto”

▪ **EN TU OPINIÓN ¿QUIÉN ES UN POETA?**

4to curso:

“Quien es libre de expresar sus sentimientos a través de palabras, se inspira dependiendo de su estado de ánimo”

“Un poeta puede ser cualquier persona”

“Quien escribe y crea poemas; se inspira en la sociedad y en las calles. Tiene el don de plasmar sus ideas en un papel de manera agradable”

“Persona muy romántica, que tiene un corazón lleno de amor u odio, crea poesía de su imaginación”

“Quien escribe versos románticos. Expresa en papel lo que siente y percibe relacionado a su vida y a la de los demás”

“Es quien puede transmitir sus emociones al leer sus poemas (sean de amor, muerte, inconformidad, pasión) de tal manera que las sentimos como propias”

(1) No responde.

5to curso:

“Persona que se inspira en la vida, en sus cosas, personas o lugares, problemas sociales y lo expresa en el papel, versos feroces (amor, odio, rencor, etc., por medio de las palabras) para expresar sus sentimientos e ideas”

“Los que escriben poemas sobre cosas verdaderas, que no tienen miedo de decir la verdad sobre sus sentimientos, emociones de felicidad y tristeza, sus pensamientos inspirados en la belleza (humana y material) basándose en sus sentidos”

“Una persona que con pequeñas palabras crea frases de amor o de amistad, para crear primero usa su imaginación e inspiración”

6to curso:

“Una persona sensible que se atreve y transmite sus ideas o pensamientos en palabras bellas”

“Construye su vida (experiencias personales) o las cosas que aprende mediante estrofas que tienen sucesión y riman, se inspira en el amor, la muerte, un verso y los vuelve sublimes por la belleza de las palabras que escribe”

“Tiene la capacidad de interpretar sucesos de distintas formas, relata y escribe un tema de manera figurada, escribe temas románticos”

“Trata de hacernos entender por medio de sus escritos”

(1) No responde.

▪ **¿ESCRIBES POESÍA?**

4to curso:

8 ...SÍ 8 ...NO

5to curso:

5...SÍ 7... NO

6to curso:

9... SÍ 12... NO

▪ **¿SOBRE QUÉ ESCRIBES?**

4to curso:

Emociones: *“Amor, ternura, cariño, dolor, futuro”*
“Según mi estado de ánimo”
“Mis vivencias en la calle y con mi gente”
“Las mujeres”

Un poema sobre: *“una chica que conocí”*
“la amistad”
“una carta para mi enamorada”

5to curso:

“A mi madre” “mi novia”
“A la vida, sus trayectos, sus etapas”
“La tristeza, la alegría inspirado en la belleza de las mujeres”
“Amistad, amor, sobre la decepción o el dolor según mis sentimientos”
“Paisajes”

6to curso:

“Lo que siento”: *“Alegría, tristeza, amor, desamor, enfoques sociales, vida, sociedad, niños, calles, obsesiones que me inspiran”*
“Lo que pienso”
“Lo que quisiera ser”

▪ **¿ACERCA DE QUÉ TEMAS TE GUSTARÍA ESCRIBIR?**

4to curso:

“La vida”, “familia, amor, calle, la realidad, odio, decepción, cariño, ternura, mujeres, aventura”

“Depende de lo que sienta”

“Romanticismo”

“Realidad nacional, celos (no tengo preferencia por la poesía)”

“Drama o novela”

“La vida de un pobre”

5to curso:

“Sobre los problemas del mundo o sobre lo mal que están siendo gobernados los países, la injusticia social, el derecho a vivir sin clases sociales mejores o peores, a la historia mal contada”

“Los sentimientos en general, el amor y la amistad, principalmente”

“Acerca de mi vida”

6to curso:

“Épocas antiguas, historia griega y conflictos”

“Sentimientos”

“Las aventuras de mi vida”

“Naturaleza”

“Sobre cada relación que existe en el mundo: pasión, amor y odio, desamparo de los niños”

“Historias personales, recuerdos del colegio, de los padres, la música, el despecho, melancolía, amistad, confianza, la vida en la calle, guerras, pensamientos, la juventud”

“El poder de la mente humana, sentimientos ocultos”

▪ **¿QUÉ SABES ACERCA DE LA POESÍA ECUATORIANA?**

4to curso:

(6) *“Nada”= No sé mucho”*

(2) *“Que escriben bonito”*

“Hay poetas que saltan a la realidad y otros que imaginan, que es interesante”

“Algo que los ecuatorianos llevamos con dolor en la sangre y con alma en el corazón, el sentimiento de vivir bajo una opresión de locos”

“Es muy popular”

“Un gran escritor fue Juan Montalvo”

“Ser poeta es una profesión muy dura aquí”

(2) No responden.

5to curso:

“Es una poesía muy buena, pero no es atrevida pues muchos autores no se dan a conocer”

“Nada, nunca he escuchado una”

“Diferentes tipos como las épicas para los héroes, poemas de amor como Dolores Veintimilla que habla en sus poemas sobre su madre, hijo y esposo, y poetas no conocidos pero llenos de riqueza”

“Es muy buena porque ha sido escrita por autores grandes y reconocidos”

“La poesía de Francisco Leonidas Isa sobre los problemas sociales”

(8) *“No mucho”*

6to curso:

“Algo de Euler Granda”

“Que todos escribieron sobre cosas injustas de esos días”

“Algo de Medardo Ángel Silva”

“No me llama la atención”

“Es buena pero poco difundida”
“Algo sobre la generación de “Los Decapitados”
“Sólo autores: Pablo Palacio”
“Que hay mucho talento en nuestro país”
(14) *“Nada”*

(3) No responden.

2. IDENTIDAD, POEMAS Y CIUDAD

▪ ¿QUÉ ES PARA TÍ LA “IDENTIDAD”?

4to curso:

“Formación del carácter, comportamientos o personalidad por todo lo que nos rodea, el medio ambiente”
“Una persona no debe reflejar lo que no es”
“Apariencia, forma de ser, cultura”
“Estado de ánimo de una persona”
“Lo que todos tenemos dentro, considerada por la sociedad”
“Es importante”
“Saber quién eres, que eres, y por qué estás en el mundo, de dónde vienes, quiénes fueron tus ancestros, cómo pensaban”
“Cada uno la tiene, se describe con nuestro lenguaje, raíces, gustos, el saber reconocernos”
“Verte como eres”

5to curso:

“Forma de mostrarte con tu lenguaje, cultura, idioma, costumbres”
“Lo que nos identifica para ser buenos ciudadanos”
“Saber todos los datos e información sobre la personalidad de cada uno”
“Reconocernos como personas, aceptar nuestra nacionalidad, vivencias diferentes y únicas”

“Ser uno mismo y no ser como las demás personas, saber quién soy, cómo actúo y de dónde vengo, ¿quién eres y de dónde vienes?”

“Forma de reconocerse uno mismo”

“Lo que uno es y la forma en que se piensa, cómo me comporto ante los demás”

6to curso:

“Nuestra manera única de ser, con lo que reflejamos lo que somos, características que nos diferencia de los otros”

“Personalidad, raíces, principios, comprender quienes somos, conocerse a profundidad, el orgullo de dónde nacimos, quienes son nuestros padres”

“Expresiones y comportamientos”

“Nacionalidad”

“Lo que nos define”

“No idénticos pero si complementarios”

“Es como se presenta cada persona ante la sociedad y sin mentiras”

▪ **¿QUÉ TE IDENTIFICA COMO JOVEN ECUATORIANO?**

4to curso:

“La forma de hablar medio loco”

“Las costumbres y tradiciones heredadas desde pequeños”

“Ser yo mismo”

“Las montañas, los paisajes, vestimenta, alimentos, costumbres”

“Carisma y coraje de nuestra historia, cultura, nacionalidad, color de piel, comportamiento, la cédula, la edad, las raíces de mi territorio”

5to curso:

“Mi lenguaje, la cultura y los rasgos que poseo y mis diferentes costumbres”

“La constante lucha por conseguir algo”

“La historia del país, y las diferentes etnias que tenga, aceptar mi mestizaje”, “Que no soy menos ni más que los demás y ser simplemente quien soy con virtudes y defectos únicos entre los demás y me identifiquen”

“Ser yo misma y actuar con las costumbres e ideas que mis padres me han inculcado”

“Mi nacionalidad, mi raza mestiza, personalidad”

6to curso:

“Ser original, ser como soy”

“Lo que hago”

“Nada”

“Mis costumbres, mis raíces, mi idioma, nacer en Ecuador, la forma de vestir, los gustos, tener las cosas que rodean al Ecuador”

“Hacer las cosas que me gustan sin dañar a nadie”

“El respeto a mi país sin imitaciones”

“El acento”

“Vivir en este hermoso país”

- ***¿PIENSAS QUE PARA RECONOCERTE A TÍ MISMO, NECESITAS DEL OTRO?***

4to curso:

8... ***SÍ*** 7... ***NO***

(1) No responde.

5to curso:

4... ***SÍ*** 7... ***NO***

(1) No responde.

6to curso:

3... ***SÍ*** 18... ***NO***

▪ **¿POR QUÉ?**

4to curso:

SÍ:

“A veces te abren lo ojos par darte cuenta de ti mismo”

“Nos pueden ver los defectos, errores y virtudes que nos ayudan a definirnos y a comprender”

“Podemos descifrar cómo somos a través de las descripciones de amigos”

“Los contrastes nos dicen quienes somos y porque no somos los otros”

“Sin el otro no soy ni me comporto”

NO:

“Soy como soy y no me parezco a nadie, ni dependo de los demás para ser lo que quiero”

“Me gustan mis raíces ecuatorianas”

5to curso:

SÍ:

“A veces la persona que está a tu lado, con quien convives se parece a ti y viceversa”

“En la forma en cómo son, porque las otras personas son mi espejo para ver quien soy y de dónde vengo, a quien tengo parecido”

“Si no existiera el otro simplemente no sabríamos si somos únicos porque necesitamos saber que somos parte de una sociedad pero somos diferentes”

NO:

“Porque debo ser yo mismo”

“Me conozco a mí misma”

“Puedo hacer las cosas sola y no necesito de nadie más”

“Yo soy como soy y a la otra persona aunque me lleve bien no puedo conocerla del todo”

6to curso:

SÍ:

“Por las diferentes formas de comportamientos”

“Otra persona debe decirte en qué fallaste”

“Para ver mis defectos y errores”

NO:

“Debo estar segura de lo que soy valgo”

“Somos dueños de nuestros cuerpos y sabemos como somos”

“Soy original y no copia de los demás”

“Cada persona tiene plasmada su identidad aunque el bagaje histórico lo influya”

“Cada uno lleva una búsqueda interna”

“Cada uno es independiente”

“Tengo mis propios pensamientos, no necesito de nadie para saber quien soy”

“Primero debo conocerme para conocer a los demás”

(5) No responden.

▪ ***¿TE GUSTARON LOS TEXTOS QUE ESCUCHASTE?***

4to curso:

8... **SÍ** 7... **NO**

(1) No responde.

5to curso:

8... **SÍ** 3... **NO**

(1) No responde.

6to curso:

16... **SÍ** 5... **NO**

▪ **¿POR QUÉ?**

4to curso:

SÍ:

“Expresa sentimientos, realidad y otras dudas”

“Nos ayuda a identificarnos y reflejar todo lo que eres”

“Los poetas se expresan muy bien”

“Dan énfasis y sentido expresando amor y tolerancia”

“Porque critican una belleza que solo pretende ser superficial”

“Se relaciona a cosas de la vida actual como los amores prohibidos”

“Identifica apreciaciones, sentimientos, temores de los autores”

“Son irónicos y yo lo soy también”

NO:

“Utilizan palabras muy fuertes que no conozco”

“Muy exagerado, intensidad”

“No entendí muy bien de quien hablaban”

“No me gusta la poesía ni nada de esas cosas”

“No escuché porque no presté atención”

5to curso:

SÍ:

“La vocalización es muy buena”

“Habla sobre la ciudad, muchos poemas y sonidos de la calle, la tranquilidad, la injusticia, la belleza de sus habitantes, la vida cotidiana y real de lo que se vive cada día, acerca de las calles por donde pasa la gente”

“Nos lleva a vivencias anteriores, a imaginar como es un poema y como es nuestra vida”

(1) No responde.

NO:

“No escuché ni entendí”

(4) No responden.

6to curso:

SÍ:

“Trata sobre temas de la vida cotidiana”

“Son realistas con relatos o narraciones de vivencias urbanas muy interesantes”

“Me encanta la poesía de contenido directo”

“Hablan de identidad (nos hace reflexionar acerca de quienes somos) y de los diferentes lugares del Ecuador”

“Porque puedo aprender y saber más del tema sobre poesía, maldad, pobreza, sobre los sonidos”

“Es algo nuevo que me nutre para seguir escribiendo”

NO:

“No me interesa”

“No me gusta la poesía”

“No entendí”

▪ **¿DE QUÉ HABLAN?**

4to curso:

“De la identidad de cada persona”

“Creo que de una pareja de enamorados”

“Del entorno”

“No entendí”

“Amor, vida, odio, ciudades”

“Del gran vacío que tiene la gente en la ciudad, falta de sus raíces”

“De la vida real”

(1) No responde.

5to curso:

“No sé”

“De los poetas”

“De la ciudad, de nuestra identidad”

“De las calles, de los poetas”

“De lo estresante que es vivir en la ciudad pero que ellos tienen que salir a ella para escribir y de lo cansados que están de vivir en la ciudad”

“De las personas que son monstruos”

“De las mujeres y de ellos mismos, la sociedad en la que vivimos”

(4) No responden.

6to curso:

“De la realidad que se vive en una ciudad, la esencia verdadera de la vida”

“De la identidad: ecuatoriana, de nuestras raíces, de cada uno, de la ciudad”

“De la gente, historias de mendigos”

“De la poesía y el pensamiento de los poetas”

“No entendí, no sé”

(4) No responden.

- ***¿CÓMO SIENTES QUE ES LA CIUDAD PARA LOS POETAS DE ESTE AUDIO?***

4to curso:

“Muy cruel y ruda”

“No sé, no entendí”

“Su inspiración de vida”

“Algo muy dramático”

“Hecho pedazos por el ruido, los gritos, la bulla”

“Fue traumático lo que tuvieron que vivir para llegar a ser poetas”

“Súper”

“Una selva de cemento donde somos simples hormigas obreras”

“Muy negativa porque sólo leen lo que les atrae, prensa sensacionalista, trágica”

(1) No responde.

5to curso:

“Tranquila”

“Inspiradora donde ellos tienen que salir a la ciudad a ver cosas para escribir lo que ven”

“maravillosa, sin problemas”

“moderada, con un sonido muy suave y a la vez muy acelerado”

“su paz y tranquilidad y su gente la definen como son, como viven cada día”

“Demasiado bulliciosa y con grandes problemas”

“Estresante y hay mucho ruido”

“Algo vacío y rutinario para la gente, los poetas están cansados de la ciudad”

(2) No responden.

6to curso:

“Realizan muchas actividades comunes y un poco estresantes”.

“Bella y contrastada”

“Ni tan tranquila ni tan caótica”

“Desolada, triste”

“Muy real”

“Confusa”

“Un arte bello casi indescriptible”

“Fría y penetrante”, “de doble cara (brillo y desolada, causa desgano)”

“Agitada, movida y coloquial”

“Maravillosa, un lugar fuera de lo normal”

(9) No responden.

▪ **¿A QUÉ SUENA TU CIUDAD?**

4to curso:

“A tráfico y fiestas, buenas obras, felicidad”

“Guerras”

“No entendí”

“Al contraste entre sufrimiento de los lugares pobres y alegría”

“Contaminación y problemas”

“A ruido y gente gritando y hablando”

“A silencio”

“A todo porque no hay identidad, todos quieren ser más originales que los otros y no se dan cuenta que somos iguales”

“Piedras y empresarios”

“Rivalidad”,

“A un vacío de palabras, individualidad”

“A dolor, dolor-amor, tranquilidad-tortura; limpieza-suciedad, opresión en tiempos pasados, libertad, engaños, verdad, a quito cultura, realidades, esperanza y fe, paz”

(1) No responde.

5to curso:

“A violencia”

“Alguna vez como se le llamó “Carita de dios” por su paz y tranquilidad y a la vez injusticia con los pobres”

“Es linda pero un poco estresante cuando se vuelve rutinaria a causa del tráfico y del trabajo, de la pobreza, no la cambiaría solo intentaría mejorarla”

“A pobreza, discriminación, peligro, ruido y contaminación”

“A mediocridad, ignorancia, a gente hipócrita”

(4) No responden.

6to curso:

“A ‘full’ contaminación: de ruido, llanto de los árboles, ríos, montañas, etc”

“Algo propio, donde me siento y la siento como algo mío, donde no hay nadie más, solo yo”

“A un sonido hueco”

“A unos sonidos comprendidos y otros no”

“A muchas cosas: violencia-integración, irresponsabilidad, tristeza, pobreza, alegría, paz, amor, frialdad, mediocridad, ignorancia, hipocresía”

“A pueblo”

“Un poco estresante y muy común”

(7) No responden.

3. “MUSAS DE ASFALTO”

4to curso:

12 hombres, 4 mujeres.

Edades: Entre 14-18 años.

Niveles: Propedéutico.

5to curso:

5 hombres, 6 mujeres, 1 sin nombre.

Edades: Entre 16-20 años.

Niveles: Informático y Sociales.

6to curso:

11 hombres, 7 mujeres, 3 sin nombre.

Edades: Entre 17 y 20 años.

Niveles: Informático, Sociales y Químico Biólogo.

- ***¿QUÉ TE GUSTÓ DE LO QUE ACABAS DE ESCUCHAR?***

4to curso:

“Todo”

“La poesía existe porque nosotros podemos imaginarla y sentirla y viceversa”

“La tranquilidad con que hablan”

“La parte de Octavio Paz”

“La opinión de los poetas”

“Que hablan de la poesía”

“Nada”

“El señor que dice que existe por la imaginación de quien la escucha”

“Que habla de hechos reales, nuestra realidad”

“Los poemas me identifican”

5to curso:

“La forma de expresar sus poemas, el ambiente en el que está grabado, la poesía es hermosa”

“Estuvo ‘chévere’, me gustó”

“Las voces, los sonidos múltiples, la historia que cuentan en cuanto a la forma de describir la identidad, la ciudad”

“La expresión de las personas”

“La parte de los diablos y sonidos que se parecen a los dibujos animados”

(2) No responden.

6to curso:

“Nada, no es mi tipo de poesía”

“Cuando el hombre se preguntaba de dónde vienen los poetas, de dónde sacaban esas ideas, etc.”

“Todo porque me identifico muchísimo”

“Como se expresaron”

“Habla de la sociedad y la ciudad”

“Todo estuvo ‘chévere’, bien”

“Lo que de verdad uno tiene que sentir lo que expresa con el sentimiento”

“Yo sé que existo...”

“La energía que tienen para hablar”

“Los sonidos”

“Hablan de la pacha mama”

“No entendí mucho”

(4) No responden.

▪ **QUÉ NO TE GUSTÓ?**

4to curso:

“No se entendía muy bien”

“Los sonidos de autos y los gritos de las personas y la gente en la calle sin poder hacer algo”

“Que casi no se habla de amor”

“No me gusta la poesía”

“Que se está acabando el mundo por la contaminación”

“Todo”

“La poesía que no entiendo que quiere transmitir”

“Las malas palabras”

“El eco de las voces”

“Muy bullicioso”

“Las pistas de los poemas, suaves y bajas”

5to curso:

“Me gustó todo”

“Las voces con eco”

“Que repetían una y otra vez una palabra”

“Exageraron mucho”

“Música muy ruidosa”

“Efectos un poco distorsionados”

“El sonido”

6to curso:

“Todo estuvo fresco”

“Todo”

“Muy triste, muy relajada”

“Las distorsiones de las voces me confundían un poco, ciertas voces superpuestas que impedían entender el contenido”

“Que él existe porque el otro le piensa”

“Lo de la soledad”

“Las voces”

- **¿QUÉ SENTIMIENTO GENERA EN TÍ, ESTE AUDIO?**

4to curso:

“Nada”

“Mucho amor, identidad”

“Remordimiento”

“Un sentimiento profundo”

“Tristeza”

“¿Sentimientos?”

“Un sentimiento súper tierno”

“Siento que la realidad es la protagonista del individualismo y la dependencia de otros”

“Nostalgia”

5to curso:

“Estremecimiento en mi cuerpo por sus letras, por cómo hablaban”

“Nada, ninguno”

“Alegría, sentimientos felices por la música”

“Tristeza porque la ciudad se menciona de forma trágica”

“Paz, calma y tranquilidad de este mundo, la oscuridad, inspiración, profundidad”

“Confusión”

6to curso:

“De hacer poesía buena o mala e ir a la casa”

“La verdad no fue clara”

“Curiosidad por saber como piensan las personas que escriben poesía”

“Todo el sentimiento que le genera a todo poeta por escribir, tengo ganas de escribir un poema de amor para mí”

“Ninguno, nada, no entendí, porque no es interesante para mí”

“Que hay que tener más”

“Cotidianeidad de la vida”

“Tal vez de reflexión”

“Recato”

“Ansiedad de ver la realidad”

“Que el poder de la mente y la imaginación puede ser más importante que la ciencia”

“De entender y comprender más”

“Tristeza e interés”

▪ **¿TE IDENTIFICASTE CON ALGUNO DE ELLOS?**

4to curso:

SÍ: 7. *Con el amor y la identidad, la poesía.*

NO: 8

(1) No responde.

5to curso:

SÍ: 5. *Con su sentimiento y entrega, profundidad al escribir y expresar.*

NO: 7

6to curso:

SÍ: 1 **NO:** 11. *Pero me gustó escucharlo.*

(8) No responden.

▪ **¿PIENSAS QUE ESTE AUDIO ES ADECUADO PARA TU EDAD?**

4to curso:

11...**SÍ** 5.....**NO** · **¿POR QUÉ?**

“No hay edad para aprender o darse cuenta de la realidad”

“Para saber sobre la poesía y tu ciudad, cómo se vive en ella”

“Habla de nuestra identidad”

“A los que les gusta la poesía puede que sí”

“No me identifico con este audio”

“No lo entiendo, no me gustó”

“Es lindo y lógico”

“Puedo comprender”

“Es agradable”

“Trata de hechos juveniles como dolor, tristeza, entre otros”

“Es adecuado porque ya estamos grandecitos para tomar conciencia”

“Un poco, estuvo medio raro”

5to curso:

11...**SÍ** 0... **NO** (1) No responde · **¿POR QUÉ?**

“Porque estoy comenzando y me encanta la forma de crear y expresar en la poesía”

“Porque es estresante”

“Porque ya soy mayor de edad”

“Es entendible, excepto por algunas voces”

“Hace que me interese más en la literatura para aprender más sobre los poemas para expresar lo que sentimos, así puedo saber y analizar muchas más cosas”

“Se aprende lo que se puede hacer en radio”

6to curso:

11...**SÍ** 3...**NO** (7) No responden · **¿POR QUÉ?**

“Ya estamos en edad para entenderlo”

“Es muy interesante”

“Como jóvenes necesitamos un poco de aliento par guiarnos por buen camino”

“Para marcar los orígenes de nuestra identidad”

“Porque es fascinante conocer algo nuevo al menos a mi edad”

“Tiene mucho criterio, nos hace reflexionar, todo debe escucharse a su tiempo, ayuda a recapacitar sobre nuestra actitud”

“Es poco interesante” “No es entendible”

- **CALIFICA CON UNA “X” SEGÚN CONSIDERES LOS NIVELES DE NOVEDAD, INTERÉS Y CLARIDAD:**

4to curso:

	ALTO	MEDIO	BAJO
NOVEDAD	XXXXX	XXXXXXXXXX	XXX
INTERÉS	XXXXXX	XXXX	XXXXXX
CLARIDAD	XXXX	XXXXXXXXXXXX	XX

Novedad: medio-alto.

Interés: alto-medio.

Claridad: medio-alto.

5to curso:

	ALTO	MEDIO	BAJO
NOVEDAD	XXXXXX	XXX	X
INTERÉS	XXXXXX	XXXXXX	
CLARIDAD	XX	XXXXXX	XX

(2) No responden.

Novedad: alto-medio.

Interés: alto-medio.

Claridad: medio.

6to curso:

	ALTO	MEDIO	BAJO
NOVEDAD	XXXXXX	XXXXXXXXXXXX	XX
INTERÉS	XXX	XXXXXXXXXXXXXXXX	XX
CLARIDAD	X	XXXXXX	XXXXXXXXXXXX

(1) No responde.

Novedad: medio-alto.

Interés: medio-alto.

Claridad: bajo-medio.

A manera de conclusiones sobre la incidencia y validación del producto (cd y libro)

- De acuerdo a lo expresado por los estudiantes, su p^énsum curricular no aborda suficientemente temas vinculados a la poesía, mucho menos, ecuatoriana. De acuerdo al cuestionario, los alumnos de 6to curso tienen mayor referentes (mencionan nombres de los poetas modernistas, como Medardo Ángel Silva de “Los Decapitados” y Dolores Veintimilla de Galindo, poesía del romanticismo) que los chicos de 4to y 5to, que en general, admiten no saber nada. En contraste, tampoco existen bases a nivel internacional (se menciona únicamente nombres como Pablo Neruda y Mario Benedetti).
- Resultaría errado culpar únicamente al diseño de la programación académica, pues varios alumnos demostraron también bastante interés por el tema, al hablar de actividades que realizan por su parte (presentaciones de libros, escribir poemas). En ninguno de los casos, se conoce sobre poesía joven ecuatoriana. A pesar de que varios asumen no conocer de poesía, si afirman su rechazo a ella y cualquier otro tipo de manifestación literaria: en las respuestas de estos jóvenes es notoria su negativa, incluso antes de escuchar el producto. Los niveles de interés, novedad y claridad, son calificados en una escala de “*bajo a medio*”¹⁷².
- Una tendencia que se puede definir acerca de la noción que se tiene de los poetas es que, para estos alumnos, se considera que un poeta -“*que puede ser cualquier persona*”¹⁷³- es aquél que verse sobre la expresión de sus sentimientos, generalmente, de temas románticos. Por tanto, más de la mitad de los estudiantes que afirman escribir poemas, lo hacen para sus novias/os. Aunque los temas pueden ser varios, el requisito es que deben ser “*bellos*”¹⁷⁴. Un hecho importante que valida la orientación del producto, es que la mitad de los estudiantes que asegura escribir poesía, lo hace sobre temas similares al de los poetas de la selección (los temas principales se refieren a la expresión de sus sentimientos: amor, amistad, odio, muerte, decepción, conflictos sociales), por lo que en muchos casos, se sienten identificados con el audio.

¹⁷² Ver anexos. Sin embargo, ello no es una característica general.

¹⁷³ Ídem.

¹⁷⁴ Ídem.

- Algunas respuestas son ambiguas e incoherentes y presentan, en algunos casos, rasgos de rebeldía y apatía¹⁷⁵ y tendencia a desvalorizar al otro. Lo que resulta constante si se considera la adolescencia como la etapa de contrastes y contradicciones, todo ello, dentro de la formación variante de sus identidades. En preguntas como “*te identificaste con alguno de los textos*”, algunos responden “*no*”, siendo que en la pregunta anterior “*te gustó lo que acabas de escuchar*” respondieron “*si, porque me siento identificado*”¹⁷⁶.
- En otros casos, ante la respuesta “*este tipo de metodología me llamó mucho la atención*” califican el nivel de *novedad*, bajo. Por tanto, las respuestas de los chicos no necesariamente revelan lo que en realidad piensan, mas bien parece una lección en la que temen equivocarse. En la mayoría de los casos, ante la pregunta “*qué sabes de la poesía ecuatoriana*” muchos responden “*no mucho*” y “*casi nada*” que viene a ser igual que nada, pocos lo dicen directamente.
- Muchas de las respuestas se rigen por una idea preconcebida que tiene el estudiante, por ejemplo “*qué sientes que es la ciudad para los poetas de este audio*” en varios casos es respondida desde una propia visión de la ciudad. Si el estudiante respondió que su ciudad suena a “*paz y es maravillosa*”¹⁷⁷, concluye que para los otros (los poetas) también lo es.
- La orientación académica no aborda suficientemente temas de sentimiento de identidad, esta se reduce al territorio, símbolos impositivos (patrios y dogmáticos) Se habla de la identidad como lo propio, único, sin embargo, son respuestas que se repiten lo bastante como para constatar lo contrario. Ante la pregunta: “*crees que para reconocerte a ti mismo necesitas del otro*” aquellos que responden “*no*”, en general lo hacen, considerando que el “*otro*” significa alienación e irrupción.
- La visión común sobre la identidad a la vez que define un carácter idéntico del ser, podría confundirse con autosuficiencia o individualismo al responder “*no*”

¹⁷⁵ En dos casos (6to curso), los estudiantes rayaron los cuestionarios de sus compañeros, y cuatro, escribieron “Te amo” en la parte superior de sus hojas, demostrando dispersión. Cuatro estudiantes (3, de 6to curso y 1, de 5to curso) omiten sus nombres y dejan de contestar a las preguntas.

¹⁷⁶ Ver anexos.

¹⁷⁷ Ídem.

*necesito de nadie más*¹⁷⁸. Por tan trillada que resulta la frase los “jóvenes son el futuro de la patria”, al abordar el tema de *identidad ecuatoriana*, se siente como si los estudiantes asumiesen una carga moral como deuda social cuando afirman escribir o (aunque en muchos caso no lo hagan) sobre los “*problemas sociales*”, “*concienciar*”, “*aprender*”, “*tener criterios*”.

- Una actividad extra-curricular como la aplicación de este producto (cd y libro), un tanto al margen de una planificación académica, despierta expectativa y por ello, atención. En todos los casos, la relación con los estudiantes fue armónica, respetuosa, amigable. Muestran bastante interés y apertura, que en muchos de los casos es más libre si el diálogo es directo. La dispersión es proporcional al grado de presión por parte de los maestros o ante cualquier figura autoritaria. En sexto curso, advertidos por su maestro “*en los otros cursos no hubo problemas, espero que ustedes sepan comportarse*”¹⁷⁹, los alumnos parecían más dispersos y menos interesados, interrumpían los textos, querían llenar el cuestionario antes de seguir los pasos, pero al leer sus respuestas, es a quienes en proporción, les agradó más el audio.

- Este producto (cd y libro) debe ser aplicado, de preferencia, a partir de 4to curso de colegio puesto que la utilización del lenguaje podría resultar complicado para los niños y niñas. Sin embargo, el producto se presta a múltiples interpretaciones, hecho que dependerá de las percepciones de los escuchas. Acercar realidades reconocibles, es una estrategia interesante para generar algo, crear expectativa; en este caso se cumple, pues se genera incertidumbres sin un mensaje único, pues desde un inicio, el producto no pretendía ser una respuesta final. Se trata más bien de una aproximación, una muestra. El libro es un material de soporte tanto para los chicos como para sus maestros. Las caricaturas de los autores se realizaron a fin de acercar una realidad, mostrarles a los autores jóvenes que contiene la antología de edades similares, con temas con los que los estudiantes se sientan identificados. Si bien no es una explicación del audio, contiene las pautas que son el complemento para ampliar posibles dudas conducidas hacia una mayor aproximación de la concepción del ejercicio poético y las técnicas del radio-arte. *Musas de asfalto* es una

¹⁷⁸ Ídem.

¹⁷⁹ Introducción a la clase, 6to curso. Liceo del “Centro histórico”. 26 de Mayo. 2008

herramienta para fomentar discusiones sobre diversos temas: identidad, ciudad, ejercicio poético, contraste campo-ciudad: ruido-calma.

- Para obtener mejores resultados, se recomienda no seguir un esquema impositivo de evaluación por puntaje. No existen respuestas equivocadas.
- Se recomienda hacer pausas (razón por la cual, se halla dividido en 17 tracks de corta duración, siendo el más extenso de 3`20``) y charlas abiertas a fin de guiar e incentivar la participación de la audiencia. Para estos fines, se requiere de cierto nivel de relajación y predisposición para dedicar atención únicamente al ejercicio de la escucha. La escucha es un sentido desplazado en la sociedad actual por la irrupción de la imagen (se dedica más tiempo a la televisión que a la radio) es decir, se mantiene en un segundo plano, oímos pero no escuchamos. Depende de la atmósfera en que se escuche, pues al creer que se pueden hacer varias cosas a la vez se le deja de prestar atención.
- Aunque los niveles, en promedio de los tres cursos (novedad: medio-alto, interés: alto-medio, claridad: medio), en las preguntas a desarrollar mayoritariamente, se descifran múltiples inquietudes, preferencias, generadas por el audio. En general, existe mucho interés por este tipo de actividades y en especial por las vivencias urbanas desarrolladas en el audio, en una realidad más cercana y reconocible por ellos.
- Más allá de si el audio agrada o no, (aunque ello signifique el primer acercamiento y aceptación o rechazo) la intención pretendía provocar al escucha y obtener de aquel sus interpretaciones. En la mayoría de los casos, los temas son entendibles, los estudiantes pueden describir atmósferas, personajes, tópicos, además que disfrutan de los efectos, voces y música. El audio -como afirman los alumnos- es susceptible de ser interpretado dependiendo de las variaciones de los estados de ánimo de quien lo escuche.
- *Musas de asfalto* genera múltiples sentimientos que varían desde “melancolía” “necesidad por defender la naturaleza” “ansiedad por la realidad” hasta la expresión: “me nutre para seguir escribiendo”.

NOTA: Después de la aplicación del producto, se hizo las últimas correcciones técnicas de edición, pues la distorsión en las voces y los ecos, según decían los alumnos, confundía un poco.

4.4. RECURSOS

Recitales:

- Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”: *El poeta y su voz*: Encuentro con Francisco Granizo, Julio Pazos y Antonio Preciado.
- Calle la Ronda “no estaban muertos...”
- Primer encuentro Latinoamericano Garganta Profunda.
- Festival de arte urbano al-Zurich en Chimbacalle.
- Encuentro de Poesía Zarandearte.

Lanzamiento de los libros:

Los ganadores y yo (Fernando Escobar Páez); Brújula de polvo (Marcelo Villa Navarrete); Abrazadero y otros lugares (Roy Sigüenza).

Material sonoro utilizado:

- *Travesías: tres lecturas*. Octavio Paz.
- Pablo Sánchez. *Vida, locura y teatro*. Radio arte realizado por el cuarto año de la Escuela de Teatro de la Universidad Central.

- Selección de poemas y cantos de Miguel Ángel González y Pedro Guerra.
- Cortina final: Grupo **Anathema**. Tema “Balance”
- *Variaciones Mentales*. Grupo **Acróbatas**, “Alucinaciones” (Track 1) y “Miedo” (Track 3)
- Christian Guillén y Rolando Frías. Música incidental, creación digital, para los tracks en *Musas de Asfalto*: (1, 3, 4-8, 10, 14)
- Ambientes del centro histórico: vendedores, acordeonistas, semáforos para no videntes.
- Consuelo Puga. Integrante de la Sinfónica Nacional. Melodía en flauta travesa (*Musas de Asfalto*: track 14, 15 y 17)

Soporte sonoro:

Radio A: Poemas de León Felipe.

La libertad buscando patria. Jorge Carrera Andrade. Raúl Arias.

Bala Perdida. Álvaro Rosero.

Duende Escapado del Espejo. Raúl Arias.

Poemas en las voces de Jorge Enrique Adoum, Carlos Vallejo, Juan Gelman, Eduardo Galeano, Lecturas de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Miguel Hernández, Mario Benedetti, Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni.

-*Cadáver exquisito*¹⁸⁰ (La RAEL, Fabiano Kueva)

-*Sandunga con alas; Sólo éxitos* (Centro Experimental Oído Salvaje, Fabiano Kueva)

¹⁸⁰ Del libro “La voz del Eros”, de Sheyla Bravo.

-Alquimia (Patricio Guzmán)

-Lorca o el laberinto de la mariposa; Yo, Bertold Brecht (Juan Pablo Castro)

-Cantata del padre y marido perfecto (Peky Andino Moscoso)

Investigación y observación de campo:

- Colegio San Gabriel. Clases de Arte contemporáneo y literatura. Javier Cevallos.
- Colegio Liceo del Centro Histórico. Aplicación audio y libro, encuestas: 49 estudiantes (4to, 5to y 6to curso)
- Senderos Guiados. Centro histórico. Calle la Ronda. Quito Eterno. Javier Cevallos.
- Facultad de Artes. Clases de radio. Escuela de teatro. Diana Borja.
- Consejo Provincial de Pichincha. Corape. Técnicas de radiodifusión.
- Amazon Gis-Net. Taller de iniciación al formato radial. Gerda y Richard Resl.
- Universidad Tecnológica Equinoccial. Ricardo Trujillo. Producción de sonido.
- Radio La Luna:
 - Programa Radio “A”. Colectivo “Anarquito. Producciones”. Ricardo Trujillo;
 - Programa Telarañas. Colectivo MÍA (Mujeres, ideas y acción). Paulina Salas.
- Centro Experimental Oído Salvaje. Fabiano Kueva.
- Radialistas apasionados. Tachi Arriola.

Entrevistas:

Edwin Madrid, Patricia Noriega, César Carrión, Jaime Torres, Carlos Luis Ortiz, Juan José Rodríguez, Edgar Freire Rubio, Raúl Arias, Violeta Luna, Xavier Oquendo, Marialuz Albuja, Fernando Escobar Páez, Marcelo Villa Navarrete, Diego Yépez, María De Los Ángeles Martínez, Ernesto Carrión, Franklin Ordóñez, Javier Cevallos, Walter Jimbo, Augusto Rodríguez, Sara Vanégas Coveña, César Chávez, Fabiano Kueva, Byron Garzón, Cesibel Ochoa, Raúl Armendáriz, Álvaro Rosero, Ricardo Trujillo, Roy Sigüenza, Gerda Resl y Andrés Villalba.

Cabinas: Radio Casa de la Cultura Ecuatoriana.
Productora independiente Shell.
Comunicación visual (ex Gamazor)
Universidad Politécnica Salesiana.
Coordinadora de Radios Educativas y populares del Ecuador (CORAPE)

CONCLUSIONES

- Resulta importante aplicar metodologías de enseñanza que renueven al sistema educativo, acordes a una realidad socio-cultural determinada para generar incertidumbres y propiciar la apertura al diálogo y la participación. Las actividades lúdicas aguzan la percepción de los sentidos, proporcionando otra “visión”, constituida como búsqueda y encuentro de los seres como humanos que sentimos, pensamos, queremos, hacemos. Involucrar al arte en la educación no significa reducirlo a un carácter utilitario o instrumental, sino que por el contrario, éste se integra en un proceso que busca facilitar y expandir la interlocución, mediante relaciones de cercanía. El arte en la educación crea individuos con actitud abierta, de espíritus críticos y creativos.
- Los contenidos educativos conducidos por un sistema homogeneizante, que desplaza construcciones simbólicas culturales propias e impone las suyas como manifestaciones alienantes, imperialistas y carentes de historia, no contemplan el estudio de las identidades locales. Hecho que resulta contraproducente pues la educación es ante todo, un escenario donde se empiezan a estructurar las primeras nociones de identidad. La escuela es una etapa complementaria a la familiar; aquí el individuo contrapone sus aprendizajes en el diálogo e interrelación con los otros (maestros, compañeros, padres, hermanos...) Las identidades son las mezclas en constante formación que toman o no referentes de un entorno para contrastarlos según las vivencias de los individuos: las identidades están estrechamente ligadas a la noción del “otro”. Afirmar que existe una “identidad nacional”, es reducirla únicamente a su carácter patriótico (escudo, bandera, himno) que no considera el universo simbólico concebido como los mitos y raíces de un pueblo, además que discrimina la diversidad cultural en términos de costumbres, idioma, religión, etnias.
- La literatura es un arte testimonial que presenta la creación de una realidad concreta o imaginaria tanto para su creador como para los miembros de una comunidad. El recurso literario, se remite al campo subjetivo, emotivo y sensorial humano, como reflejo de una época. Construye significaciones que se interrelacionan.

Los autores expresan en sus creaciones sentimientos más profundos, lo que ven, lo que sienten. La primera etapa de acercamiento a este tipo de manifestaciones se da en la escuela. Sin embargo, cada vez es menor el énfasis en la lectura, y en particular, en lecturas ecuatorianas como posibles vínculos que abrirán más puertas debido a que acercan realidades imaginarias o concretas pero reconocibles, asimilables. La lectura es una actividad de descubrimiento y recreación en un viaje hacia el conocimiento y la verdad que implica tanto el aprendizaje del sujeto que ejecuta el acto, como la razón que justifica en mayor medida la puesta en práctica de la imaginación. A través de la lectura/escucha se comprende al mundo, al ser humano, a nosotros mismos.

- La única especie dramática es la humana, es decir, que todo acercamiento social se da como una interpretación. En este sentido, el lenguaje, en general, es una interpretación asumida mediante un consenso social donde intervienen los campos más complejos de subjetividad. La poesía posee un valor simbólico que, como hecho del lenguaje, puede llegar a trascender las palabras; es decir, que se puede encontrar en ellas, sentidos e interpretaciones más allá de una definición. La poesía es el espacio del diálogo de las diferencias, debido a la búsqueda constante que exige el tratamiento riguroso (más que en otros géneros literarios) de cada una de las palabras, que puede lograr un vínculo más directo con sus lectores-escuchas, pues un individuo no puede transmitir lo que no siente.
- Oír y escuchar son actos distintos. La escucha es una acción psicológica con capacidad creativa para decodificar, descifrar. La sonoridad del lenguaje poético en radio-arte, requiere de este acto. Por ello, la poesía como herramienta de comunicación (sin fines utilitarios) propicia el intercambio y rebasa una estructura vertical impositiva (emisor-escritor; mensaje-poema; receptor-lector) donde no existe interacción. El sentido de la escucha está desplazado por el bombardeo visual de la sociedad actual, sin embargo, mientras las imágenes no logran generar sonidos por sí solas, los sonidos si logran crear múltiples imágenes mentales. Ello dependerá del contexto de quien escuche, mediante la apropiación de un espacio-tiempo en un sistema de sonidos reconocibles, como en una función de selección. La poesía surge como

expresión sublime de un autor lo que la hace por excelencia, auditiva. Tanto la poesía como el lenguaje radiofónico crean imágenes sensoriales.

- Es la nuestra una sociedad con tendencia a “desechar y reciclar” prácticas: se requiere de una irrupción masiva que desplace, casi en su totalidad, los sentidos (lo oral por lo escrito, el oído por la vista, la tradición por lo moderno, lo natural por lo artificial, la televisión por la radio) para retomar un proceso que recuerda la construcción múltiple y complementaria del ser. La sociedad occidental adquiere pensamientos fragmentarios como si se pudiese entender la parte por el todo. Una propuesta edu-comunicativa debe contemplar todas las posibilidades integradoras de espacios poco explorados en estos ámbitos desde una perspectiva amplia (que no olvide raíces ni repudie los cambios) con apertura de pensamiento para construir, consensuar y criticar sistemas que pretendan imponerse sin bases integrales. De la misma manera, el arte no puede contentarse solo con los espacios donde se desarrolla y los actores que lo conforman, pues de lo contrario, podría destinarse únicamente para determinadas clases sociales elitistas, que persisten en mantener los conceptos de “estética absoluta”.
- La literatura debe enseñarse desde los temas más nuevos hacia los más antiguos. Es más fácil comprender e identificarse con un lenguaje común y cercano, en vivencias cotidianas reales o imaginarias que despierten inquietudes en los lectores-escuchas que apenas han empezado a acercarse hacia la literatura. Hablar de la poética ecuatoriana significa un referente estratégico de nuestro legado cultural donde solo mediante su acercamiento y conocimiento nos hará querer lo que somos. Al mismo tiempo, el reconocimiento en el otro -que no implica alienación- propicia el “rostro” para asumirnos como sujetos complementarios. La comunicación es un intercambio social: un autor necesita de sus lectores y los lectores necesitan de los escritores. Publicar no necesariamente significa vender, es un deseo de expresión, extensión hacia los públicos que no debe cerrarse nunca a una idea premeditada inamovible, “sorda” y hermética.

CRONOGRAMA

Actividades Fechas	2007							2008					
	Jun	Jul	A	Sep	Oct	Nov	Dic	En	Feb	Mar	Abr	May	Jun
Redacción Cap. 1	x	x											
Rec. Textos	x	x	x										
Redacción Cap. 2			x	x	x								
Rec. productos radio-arte	x	x	x	x	x						x		
Selecc. Poemas		x	x	x	x		x						
Entrevistas	x	x	x	x	x		x	x			x		
Redacción Cap. 3				x	x			x					
Elab. de Guiones				x	x		x	x		x	x		
Grabación voces				x	x		x	x					
Redacción Cap. 4									X	x		x	
Rev. Capítulos							x	x			x	x	
Encuestas	x			x								x	
Corrección final capítulos												x	x
Obs. de campo								x		x	x	x	
Grab. Música								x		x	x	x	
Edición radio- arte								x	x	x	x	x	x
Caricaturas								x		x	x	x	
Diseño libro										x	x	x	x
Portada y contraportada												x	x
Aplicación y resultados												x	x
Presentación final													x
Revisión lectores													x
Defensa													x

PRESUPUESTO

1. RADIO-ARTE (CD):

	Descripción	Cantidad	Valor (\$)	Autog.	Valor Real (\$)
Recopilación Y Selección del material	Copias libros	30	30		6
	Cds en blanco	130	(10ctvs. c/u)		30
			13		13
Grabación Voces	Actores	4 (1 c/u)	80	XXX	
Operación técnica y Edición	Co-edición	100 horas	(15c/h) 1500	XXX	
Cabina De Radio	Uso del Estudio	24 horas	(6c/h) 144	XXX	
	Edición final	6horas	(5 c/h) 30		
Música	Creación 12 temas	24 horas	25		25
Cds	Copias	30	(0,50x30) 15		15
Equipos	-Mini disc recorder	1	70		70
	-Mini disc	10	30		30
	-Grabadora digital	1	30		30
	-Micrófono omnidireccional	1	70		70
	-Tarjeta de memoria ram para laptop	1 GB	43		43

Subtotal 1: \$ 332

2. LIBRO:

	Descripción	Cantidad	Valor	Autog.	Valor Real
Caricaturas	Poetas	12	(10c/u) 120	XXX	45
Diseño Gráfico	Portada, contraportada, breve antología de poesía ecuatoriana contemporánea		60	XXX	
Impresión	Materiales	30 ejemplares	60		60

Subtotal 2: \$ 105

TOTAL: \$ 437

BIBLIOGRAFÍA:

1. ADOUM, Enrique. *Poesía del siglo XX*. Ed. Seix Barral. Quito, Ecuador.
2. ALBA EDITORIAL, s.l.u. De las *Guías del escritor. Escribir poesía*. Barcelona, 2002.
3. ALFARO, Rosa María. *De la Conquista de la Ciudad a la Apropiación de la Palabra*. 2da ed. TAREA. Lima, Perú. 1988.
4. _____ *La interlocución Radiofónica*. UNDA-AL. Quito, Ecuador. 1994.
5. *Antología poética del grupo literario Guayaquileño "Casa de las Iguanas"*. MUSSÓ, Luis Carlos; HIDALGO, Ángel Emilio; MOSQUERA, Darío; CARRIÓN, Ernesto. "*Porque nuestro es el exilio*". Ed. Eskeletra. Ecuador, 2006. Antología poética del grupo literario Guayaquileño "Casa de las Iguanas".
6. ARDITI, Benjamín. "*El reverso de la diferencia. Identidad y política*". Ed. Nueva Sociedad. Caracas-Venezuela, 2000.
7. ARTEAGA, Christian; ESCOBAR, Fernando; JIMBO, Walter; ORTIZ, Carlos; TITUAÑA, Samuel; VILLA, Marcelo. Colección de Poesía "A Mano Armada". Ed. 2006, Quito, Ecuador.
8. BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. España, Fondo de Cultura Económica, cuarta Reimpresión, 1994. Traducción Ernestina de Champorein.
9. BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación. 1986.
10. BRAVO, Leonor. Edit. Varios Autores. *Memorias del 2do Maratón del cuento: Quito una ciudad que lee*. Asociación ecuatoriana del libro infantil y juvenil Girándula e Iby Ecuador. Génesis Ediciones. Quito, 2007.
11. BRAVO, Sheyla. *La voz del eros*. Trama editores. Quito, 2006.
12. BRIONES, Guillermo. *La investigación en el aula y en la escuela*. Ed. Secab. Bogotá, Colombia. 1992.
13. CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Ed. Paidós. Barcelona, España. 1987.
14. CARVAJAL, Iván. *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Ed. Centro Cultural Benjamín Carrión. Quito, 2005.
15. CEBRIÁN, Mariano. *Información radiofónica*. Ed. Síntesis. Madrid, 1995.

16. CEVALLOS, Javier. C. Ed. *Látigo*. Quito, Ecuador. 2005.
17. CUEVA, Agustín. *Entre la ira y la esperanza*. Ediciones Solitierra, Quito, 1976.
18. _____ *Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960*. Revista Iberoamericana.
19. Diario “*El País*”, Bogotá. 2007.
20. FABARA; Eduardo. *Situación de los sistemas educativos en América Latina. Ensayos Pedagógicos*. Ed. CAB. Bogotá, Colombia. 1996.
21. GARDNER, Howard. *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Ed. Paidós. Barcelona, España. 1987.
22. GASCÓN, María Carmen. *La radio en la educación no formal*. Ceac. Serie Pedagogía Social. Barcelona, España. 1991.
23. LARREA, Gustavo. *Hacia una nueva educación*. Quito-1990. Ediciones Abya-Yala.
24. LEDESMA, David. *Poesía reunida*. Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”. Ed. Línea Imaginaria. Quito, Ecuador. 2005
25. LÓPEZ VIGIL, Ignacio. *Manual Urgente para radialistas apasionados y apasionadas*. 1ra Edición. 1997. Edición CIESPAL Y AMARC.
26. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Educación desde la comunicación*. Norma. Bogotá. Colombia. 2003.
27. MATA, María Cristina: *Investigación Radiofónica. De las palabras a los hechos*. UNDA-AL. Quito, Ecuador. 1995.
28. MUSSÓ, Luis C; *Tiniebla del esplendor*. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, Ecuador. 2006.
29. OEI. “*Informe de los Sistemas Educativos Nacionales. Ecuador*”. 1996.
30. OQUENDO, Xavier. *Ciudad en verso*. Universidad Técnica de Loja. 2004.
31. ORTEGA, Alicia. *La ciudad y sus bibliotecas: el graffiti quiteño y la crónica costeña*. Serie Magístyler, Vol. 2. Quito, Universidad Andina simón Bolívar – Corporación Editora Nacional, 1999.
32. PAZ, Octavio. *El Arco y la lira*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 2003.
33. _____ *La llama doble*. Barcelona, Seix Barral. 1993.

34. PEREIRA, José Miguel; VILLADIEGO, Mirla. *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanía*. Ed. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. 2006.
35. PEREIRA, Alberto (Compilador). *Lingüística para comunicadores*. Editorial UPS, Quito-Ecuador, 1999.
36. PRIETO, Daniel. *La Comunicación en la educación*. Colección signos, Ed. CICCUS. La Crujía, Buenos Aires, 1999.
37. _____ *La Vida Cotidiana*. UNDA-AL. Quito, Ecuador. 1994.
38. QUEVEDO, Aleyda. *Soy mi cuerpo. Crónica de sueños*. Libresa. Ed. Línea imaginaria. 2006.
39. RODRÍGUEZ, Hernán. *Antología de la poesía ecuatoriana*. Círculo de Lectores. Centro Cultural Benjamín Carrión. 1993. Quito-Ecuador.
40. SCHAFER, R. Murray; *El Nuevo Paisaje Sonoro*. Ricordi Americana, Canadá, 1969.
41. SILVA, Armando. *Imaginario Urbanos. Cultura y Comunicación Urbana*. 3era edición. Tercer mundo editores. Abril, 1997. Bogotá, Colombia.
42. TIGNANELLI, Horacio. *Divulgación de la Astronomía y educación por el arte*. Seminario Internacional de Educación Ambiental. XVII Jornadas de educación por el arte. Laprida-Buenos Aires, Argentina, 2005.
43. TORRICO, Erick. *Tesis en comunicación. Elementos para elaborarla*. La Paz, Bolivia. 2da Edición. Artes Gráficas Latina.
44. Varios Autores. *Memorias del 1er Festival Nacional de Poesía Joven "Hugo Mayo"*. Ed. CCE Benjamín Carrión, 2005.
45. VERJÁN, Bertha. *El arte factor determinante en el proceso educativo*.

Revistas:

46. Revista *Signo y Pensamiento No. 48. Historias de la comunicación*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Junio 2006.
47. Revista sobre arte y literatura "*El Quirófano*". Número 4. Augusto Rodríguez. 2007.

Bibliografía digital:

48. IGES, José. “Arte radiofónico: un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión” Universidad Complutense, Madrid, 1997. En www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html.
49. Revista digital “ConoSur” www.argentina.indymedia.org
50. Sergi, VALERA. “Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la Psicología Ambiental”, Revista de Psicología Universitas Tarraconensis, 18(1), 63-84 en http://www.ub.es/dppss/psicamb/2_UnivTar.pdf
51. CAMPAÑA, Mario. www.casa-de-las-iguanas.blogspot.com. En “Ecuador: Vida intelectual y literaria”.
52. TRUAX, Barry. En www.escoitar.org
53. VITERI D, G. "Situación de la educación en el Ecuador" en Observatorio de la Economía Latinoamericana, Número 70, 2006. <http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/index.htm>.
54. WEILL, Kurt. “Principios del radio arte absoluto”. Tomado de www.lear-radioarte.com.ar
55. www.users.ipfw.edu/jehle/DEISENBE/Other_Hispanic_Topics.html.
56. www.letras.s5.com.istempcom/findez.html
57. www.airecomun.com.
58. www.bienalderadio.com
59. www.blogspot.casade-lasiguanas.com.
60. www.laneta.apc.org
61. www.lear-radioarte.com.ar
62. www.pcb.ub.es/crea/proyectos/mar/mar/htm/educac.htm
63. www.wikipedia.org
64. www.sinc.sunysb.edu
65. www.ilo.org/public/spanish/employment/skills/hrdr/init/edu_1.htm

TESIS:

66. AYALA, Magdalena. *Radio, educomunicación y literatura: producción de un programa radial sobre el movimiento cultural tzántzico*. Tesis FACSQ. Quito, Ecuador. 2006.
67. ORDÓÑEZ, Gabriela. *Análisis de la actividad del Grupo "Teatro Ensayo" desde la crítica en los periódicos El Comercio y El Tiempo en Quito entre las décadas del 60 al 90 del siglo XX*. Tesis FACSQ, Quito, Ecuador. 2006.
68. PINTA, Fabiola; PAZMIÑO, Paola. *Producto Comunicacional en Radio-Arte Participación y ciudadanía de los y las jóvenes en Quito*. Tesis UPS, Quito, Ecuador. 2006.

ANEXOS

- ENTREVISTAS

- MUSAS DE ASFALTO:

BREVE ANTOLOGÍA DE POESÍA
ECUATORIANA CONTEMPORÁNEA
(LIBRO Y CD)