

PANCHO JAIME: GRAN HUEVADA SER POLÍTICO

Pancho Jaime: big deal being a politician

Jorge Xavier Carrillo Grandes

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/09/18

Fecha de aceptación: 10/10/18

Resumen:

Este texto es una revisión de la labor de Pancho Jaime (1946-1989) en el Ecuador de los años ochenta. Se examina el juego artístico y político que Pancho Jaime propuso, tomando en cuenta la cartografía que la Red Conceptualismos del Sur levantó sobre prácticas artísticas y políticas alternativas durante aquellos años. Se hace una contextualización de su época y se compara brevemente con lo sucedido en el campo estético oficial en el Ecuador. Luego desde las nociones “estrategia de la alegría”, “hacer política con nada” y “cuerpos y flujos” se analiza el modo en el que Pancho Jaime avanzó prácticas artísticas y políticas que resultan inquietantes hasta el día de hoy.

Palabras clave:

política, arte, años ochenta, Pancho Jaime

Abstract:

This paper is a review of the work of Pancho Jaime (1946-1989) in Ecuador in the eighties. It examines the artistic and political game that Pancho Jaime proposed, taking into account the cartography that the Red Conceptualismos del Sur compiled about alternative artistic and political practices during those years. A contextualization of his time is made and is compared briefly with what happened in the official aesthetic field in Ecuador. Then from the notions “strategy of joy”, “doing politics with nothing” and “bodies and flows” is analyzed the way in which Pancho Jaime advanced artistic and political practices that are disturbing to this day.

Key Words:

Politics, Art, Eighties, Pancho Jaime

Biografía del autor:

Jorge Xavier Carrillo Grandes (Ecuador, 1982). Economista por la PUCE, Licenciado en Actuación Teatral por la Universidad Central del Ecuador (UCE), Magíster en Teatro y Artes Performáticas por la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Becario SENESCYT de Ecuador. He trabajado indistintamente como consultor económico, docente, artista escénico, performer, gestor cultural e investigador. Utiliza la performance como noción inestable para cruzar la teoría económica heterodoxa, la práctica artística y la gestión cultural. Actualmente, investiga la performance desde la fenomenología.

“Yo nunca quise tocar la política, pero 4 maricones hijos de puta me secuestraron y me golpearon en la Gobernación del Guayas, y eso despertó mi interés por entrar a esta sucia profesión.” [Pancho Jaime en Andrade, 1995]

UN MUERTO COMO CUALQUIER OTRO EN LA DÉCADA DE 1980

Septiembre 6 de 1989: Pancho Jaime fue baleado cerca de su casa en Guayaquil. Tenía 43 años. Hasta el día de hoy no se ha investigado quienes perpetraron el crimen ni se ha esclarecido los motivos. El occiso era conocido especialmente por su polémica publicación *Los Comentarios de Pancho Jaime*, en la que lo obscuro y lo pornográfico servían como armas para criticar la situación política y cultural del Ecuador de aquellos años, en los que el Partido Social Cristiano y su líder, León Febres-Cordero, ejercieron el poder sin ambages. El antropólogo ecuatoriano Xavier Andrade (1995), quien ha estudiado a profundidad la vida y labor de Pancho Jaime, recalca que este exacerbaba la imagen de la masculinidad costeña, pues servía para hacerle frente a la violencia y a la corrupción del poder político. Pero, también comenta Andrade, que esa estrategia le funcionó a la lumpen-burguesía guayaquileña para capitalizar una relación más directa con las clases más bajas y marginales; de ahí que la labor de Pancho Jaime haya sido una pieza clave en la reconfiguración político-populista del decenio en cuestión.¹ (pp. 97-98)

Ampliando la perspectiva, las actividades político-artísticas de Pancho Jaime no son un caso único en el horizonte latinoamericano, pues pertenecen a una “multitud de prácticas diversas y dispersas” caracterizadas por “las metamorfosis de los cuerpos” y las experiencias de resistencia y libertad que ocurrieron paralelamente –como réplica, refugio o subversión– durante los años ochenta en América Latina”, frente a “los efectos arrasadores sobre los cuerpos de la violencia ejercida por las dictaduras militares, los estados de sitio y las guerras internas” (Red Conceptualismos del Sur, 2012, p. 11). En ese sentido, sus labores en la promoción del rock (como músico y gestor) y la comunicación alternativa (a través de la radiodifusión y la producción de revistas financiadas autónomamente)

1 En un tuit de abril 16 de 2018, el expresidente Abdalá Bucaram postea una foto conversando con Pancho Jaime y escribe: “Recuerdos de Abdalá...aquí [sic] con mi hermano Pancho Jaime cobardemente asesinado por la derecha ecuatoriana. ..nunca [sic] se investigó quien [sic] lo mató”. Véase el tuit en este enlace: <https://twitter.com/abdalabucaram/status/986098193355157506>

deben comprenderse como parte del contexto descrito anteriormente, en el cual las relaciones arte-política se desbordaron por vías insospechadas.

SEGUIR ATRAPADOS EN EL REALISMO SOCIAL

Diciembre 12 de 2014: se inaugura el mural *Grito de la Memoria* del artista Pavel Égüez, instalado en la fachada sur de la Fiscalía General del Estado. Estéticamente, la obra sigue los cánones del indigenismo propio de Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín, que Marta Traba ya criticó en los años 70 y que Amaru Cholango considera que ya se terminó (El Telégrafo, 2013a). En el mural se distingue al expresidente ecuatoriano León Febres-Cordero junto a dictadores latinoamericanos acusados de delitos de lesa humanidad, como Rafael Videla [Argentina], Augusto Pinochet [Chile], Efraín Ríos Montt [Guatemala], entre otros, y también se destacan las figuras de algunas víctimas de violaciones de los derechos humanos en el Ecuador y en América Latina. El cuestionamiento tampoco espera: mantener el Realismo Social, que data de los años 30 del siglo pasado, como estética oficial, a pesar de contar con prácticas artísticas distintas que también trabajan con la memoria, es anacrónico y no conecta con la contemporaneidad ecuatoriana.² Tres días después, se publica una amplia nota de Avelina Lésper (2014) en el periódico estatal El Telégrafo, en la que la autora defiende el mural y la necesidad de mantener la estética realista social porque es necesario seguir usando el “lenguaje pictórico para decir, para mostrar, denunciar, evidenciar”. La crítica y curadora de origen mexicano ataca al arte contemporáneo por considerarlo un producto del neoliberalismo que infantiliza las prácticas artísticas en pos de agradar al mercado y al estatus. Un dato adicional: según los registros de contratación pública, el mural costó 300.000 dólares y el evento de inauguración 74.140

2 La nota de Roberto Aguilar (2014) sobre el mural es aún más dura: “¿Qué habrá que hacer con el mural de Pavel Égüez en la esquina de la Fiscalía cuando esto haya terminado? Pastiche hecho de sobras de estilos trasnochados, refrito de los lugares comunes más vetustos del repertorio visual estalinista, chapuza ideológica con lo peor de la iconografía caduca de Guayasamín pero sin la cuarta parte de su técnica, panfleto vociferante, violencia ejercida contra el peatón, el mural de Pavel Égüez parece estar ahí para recordarnos en manos de quiénes estamos, para que tengamos presente la estatura de aquellos que dicen estar transformando el país y para que, al situarlo en el contexto de una ciudad que se mueve en el sentido exactamente opuesto al que ese mural representa, consideremos cuán despistados, cuán perdidos, cuán lejos están de la contemporaneidad y de la gente”.

dólares.³

Febrero 24 de 2012: se realiza la premiación del concurso “Alfaro Es-cultura” cuyo fin es erigir un monumento en honor a Eloy Alfaro en el parque El Ejido de Quito, donde fue incinerado junto con sus cercanos colaboradores en 1912. La ganadora fue Tatiana Anatolyevna Trokhimtchouk, con el proyecto “Las alas del hombre que supo soñar”. Ella recibió 40.000 dólares del premio, y 200.000 dólares para la realización de la escultura (El Telégrafo, 2012a). El diario estatal El Telégrafo (2012b) califica la propuesta escultórica como “una estatua poco tradicional”. Y, con razón, pues se trata de una obra abstracta, no realista.⁴

Dos señalamientos inevitables: ni la obra de Trokhimtchouk se ha realizado ni Pancho Jaime fue retratado en el mural de Égüez. Sin duda, ninguno de los dos cabe en la tradición del realismo social ecuatoriano: el primero, por abstracto, y, el segundo por irreverente. Si recordamos lo que Raymond Williams (1983/2008) señala sobre la tradición: “quienes han examinado **tradiciones** específicas señalan a veces que apenas hacen falta dos generaciones para hacer que algo sea **tradicional**: lo cual es bastante natural, porque ese es el sentido de **tradición** como proceso activo” [énfasis en el original] (p. 320), la situación actual del campo artístico ecuatoriano resulta obvia: seguimos atrapados en la tradición del realismo social desde hace casi noventa años.

DE VUELTA A LOS OCHENTA

Si consideramos que la presencia política de Pancho Jaime fue mayor durante el gobierno de León Febres-Cordero (1984-1988), ¿cómo comprender ese decenio en América Latina? La Red Conceptualismos del Sur (2012) ubica esa década como un periodo que inicia:

(...) en 1973, año del golpe militar de Augusto Pinochet en Chile, hito que inaugura una política

3 Estefanía Celi (2014), en una breve nota publicada por el diario privado El Comercio, da cuenta de los pormenores de la contratación para la realización del mural. Se encuentran el documento de la contratación de Égüez (https://especiales.elcomercio.com/documentos/2014/12/contrato_mural_pavel_eguez.pdf) y el evento de inauguración

(https://especiales.elcomercio.com/documentos/2014/12/mural_fiscalia_organizacion.pdf)

4 El diseño de la obra puede verse en el canal de Youtube de la ganadora: <https://youtu.be/4CiCinjJsA0>. El video fue publicado el 16 de noviembre de 2014, en el que se señala que será construido en El Ejido.

genocida de alcance continental que clausura brutalmente un ciclo de expectativas revolucionarias, obligando a transformar los modos de acción y los lenguajes de la política. Marcada por la derrota, dicha reformulación tiene lugar en el marco de la llamada segunda ola del feminismo y la disidencia sexual, del surgimiento de un sujeto-escoria inscrito en subculturas juveniles (caracterizadas por dinámicas subversivas de experimentación corporal y desviación social) y del rechazo de las consignas ideológicas y partidistas tradicionales. Ubicamos un cierre tentativo de este periodo en 1994, cuando el zapatismo inaugura un nuevo ciclo de movilizaciones que refunda el activismo a nivel internacional. (pp. 11-12)

En ese sentido, los ochenta son un periodo que excede su propia temporalidad y, también, las lógicas y dinámicas políticas y artísticas precedentes. Por ello, las actividades de Pancho Jaime deben analizarse desde coordenadas distintas.

Empecemos por lo obvio. En Pancho Jaime se mezcla lo popular, lo marginal, el chisme, el insulto, lo obscuro, la intelectualidad, la política, la comunicación alternativa, el rock. Frente, por un lado, a la oficialidad artística que chapotea hasta el día de hoy en un realismo indigenista de corte socialista, políticamente correcto y comprometido con las grandes causas; y, por otro, frente a élites políticas guayaquileñas, dispuestas a ejercer el poder sin paragon alguno, pero manteniendo los cánones del buen comportamiento en sociedad, Pancho Jaime continúa estorbando.

El sobrenombre “la Mamá del Rock” era una parte de su incorrección política, pues provenía de su labor como gestor y promotor del rock, que la inició en los años setenta, luego de haber residido en los Estados Unidos por casi 20 años, donde recibió la influencia de la contracultura. Debido a que el rock estaba asociado con una marginalidad violenta y drogadicta en aquellos años, no se lo aceptaba. Abrirse paso en este medio significó asumir una actitud distinta a los movimientos culturales aceptados socialmente, es decir, aquellos considerados ya tradicionales. Hizo radiodifusión promocionando bandas icónicas del rock. Después, empezó a organizar conciertos y eventos con bandas locales, que eran promocionados de diversas maneras a fin de evitar su suspensión. De hecho, él mismo tuvo su grupo de rock, *Texaco Gulf*. Varios testimonios señalan que actuaban maquillados, usando disfraces y rompiendo instrumentos en escena (El Telégrafo, 2013b). Aquellos conciertos muy particulares

debieron ser encuentros poco comunes para la época. Este caso cabe en aquello que, en el marco de la dictadura argentina, Daniela Lucena (2012), partiendo de Roberto Jacoby, caracteriza como “estrategia de la alegría”:

(...) un entramado under de formas de encuentro microsociales en bares, discotecas, estaciones ferroviarias, clubes, parques o sótanos en ruinas. Espacios no convencionales del circuito artístico a veces intermitentes o efímeros, otros creados por sus propios protagonistas como centro de reunión y creación artística colaborativa. Una apuesta/respuesta política de resistencia, pero también de confrontación que, valiéndose de la afectividad de los sujetos, apuntó a reconstruir el lazo social quebrado por el poder desaparecedor a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad. (pág. 113)

Y esa capacidad de gestión le permitió generar una gran red de contactos en medios de comunicación, en instituciones estatales, y también entre canillitas y colaboradores anónimos, que le ayudaban a difundir y a obtener información. Becker (1982/2008), por esos mismos años, advertía que:

El artista, entonces, trabaja en el centro de una red de personas que colaboran, cuyo trabajo es esencial para el resultado final. Dondequiera que el artista dependa de otros existe un vínculo cooperativo. La gente con la que colabora puede compartir plenamente su idea de cómo hay que hacer el trabajo. Ese consenso es probable cuando todos los participantes pueden realizar cualquiera de las actividades necesarias de modo tal que, si bien hay una división del trabajo, no se desarrollan grupos funcionales especializados. (p. 43)

Andrade (1995), dado que lo conoció, cuenta que era común encontrarlo conversando en una vereda con sus colaboradores. Y era así, en efecto, pues la causa del rock aglutinaba gente poco a poco. Un movimiento afectivo en torno al rock se producía con esos encuentros señalados, sean fiestas o conversaciones cotidianas. No obstante, como bien lo apunta el mismo Andrade (2010): “La historia del rock en Ecuador es el resultado de un refrito particular, es un recalentado de amor y de paz, pero también de pornografía política, populismo, adventismo religioso, violencia verbal y sangre.” Y con la creciente hostilidad social, no era para menos. Pancho Jaime profundizó esa vía.

Su aspecto más conocido fue las revistas que

produjo: *Rock'On* (dedicada a la promoción del rock), *Censura* (en la que defendía los derechos de los artistas y roqueros, además de lanzar comentarios políticos directos) y, finalmente, *Los Comentarios de Pancho Jaime* (netamente política).⁵ Recordemos que para producirlas en aquellos años:

Las acciones se realizan en un contexto de vacío tecnológico, previo a la sociedad de redes y digital. Así, su afirmación visual es resultado de una materialidad marginal, sostenida en la serigrafía, la fotocopia y el cuerpo. Una materialidad proletaria de cuerpos desnudos a caballo. (Amigo, 2012, p. 145)

Cosa que se aprecia de inmediato en las revistas que se modificaron en función del clima social. Con el paso del tiempo, le resultaba cada vez más difícil llevar a cabo sus actividades culturales. Empezó a usar las redes que poseía para conseguir información sobre las personas que impedían o boicoteaban sus labores. Empleó los chismes para poner en evidencia los tejes y manejes de la cultura, en una primera instancia, y de la política, luego. Así que, dada la oposición permanente que encontraba, redirigió la elaboración de sus revistas hacia un contenido abiertamente violento, tanto visual como escrito contra quienes le impedían sus actividades culturales. Evidentemente, Pancho Jaime concientizó que la disputa cultural era, a la vez, política.

Para cuando se publicaban *Los Comentarios de Pancho Jaime*, el manejo de la información ya era performativo (Eagleton, 2007/2010, p. 118). Con palabras soeces y frases confrontadoras y directas conseguía varios efectos: burla, denuncia, maledicencia, difamación y, paradójicamente, reflexión. Esto otorga a los escritos de Pancho Jaime cualidades comunicativas y autónomas, capaces de cuestionar la realidad social en la que son pronunciadas y la naturaleza misma de las palabras tan agresivas que usa. Se percibe, así, un cruce de referencias cotidianas y símbolos culturales construidos y repasados violentamente. Su red de información devino red de chismes acerca de la vida personal de los políticos para ponerlos en ridículo y juzgarlos socialmente. Abría el juego de la política oficial, mostraba el lado B, es decir, *contrainformaba*.

Pero, ¿por qué ir más allá de la promoción del

⁵ En específico, se sabe que sus colaboradores en *Los Comentarios de Pancho Jaime* fueron: Atilio Gálvez en el área visual, Pepe Leiva en datos de archivo, y Rina Fernández como editora y secretaria.

rock en un país conservador? A juicio del mismo Pancho Jaime (1989-2005):

La labor de los medios de comunicación que gozan de una libertad absoluta para llegar al pueblo, sean éstos escritos, radiales o televisivos, tiene como meta aparte de informar, entretener y culturizar al pueblo, lastimosamente la mayor parte de los programas nacionales que la televisión nos muestra, son una porquería completa, los creadores y productores de los mismos, tal vez por tener un nexo de relación con los dueños de los canales, obtienen la oportunidad para desarrollar las estupideces que su reducido y obtuso cerebro los faculta. (p. 175)

Su preocupación, entonces, se hallaba en lograr que el pueblo ecuatoriano se encontrara mejor en su vida cotidiana, pero ello no era posible mientras los medios de comunicación estén cooptados por los intereses económicos. Además, lejos de proponer un programa político que lleve a algún tipo de revolución, o que se comprometa con alguna gran causa, señala una cotidianidad que debe ser mejorada de inmediato, es decir que el pueblo viva bien y viva tranquilo. El despliegue de su labor contrainformativa, sin duda, “nos remite a experiencias concretas de acción política, muchas de las cuales se inscriben como una parte instrumental de proyectos de cambio social global” (Gamarnik, 2012, pág. 73), tal como lo hicieron en su momento ANCLA en Argentina, o CAUCE, en Chile. Pero con un manejo del lenguaje muy peculiar.

Las revistas *Censura* y *Los Comentarios* se produjeron entre 1984 y 1989. El tiraje resulta un misterio: Andrade (2008) menciona que fluctuó entre 8.000 y 18.000 copias, sin contar las reproducciones “piratas” halladas. Esto hace sospechar que, al contrario de lo que sucedía en otros lugares de América Latina, donde la repercusión de estos medios se reducía a círculos militantes alejados de las audiencias de masas (Gamarnik, 2012, pág. 76), su alcance era mucho mayor. Quizá se deba a que empleó la siguiente estrategia:

(...) cualquier palabra que suena raro para el pueblo es un insulto; el pueblo es la mayoría y los medios de información deben ponerse a la par del pueblo, utilizar su lenguaje para que éste entienda, más no como algunos cagatintas plumíferos hacen, con la intención de mantener al país desinformado (...) (Pancho Jaímen en Andrade, 1995, p. 107)

Pero, como ya lo adelantamos, esta maniobra la llevó al extremo. Citemos *in extenso* al propio Pancho Jaime (1989-2005):

Cómo puede ser posible que no exista un censor, el intendente o la Comisión de los Derechos Humanos para que prohíba el programa “Haga negocio conmigo”, en donde el hijo de puta, cara de verga turca Polo Baquerizo, se burle de la deficiencia física que existe en la humanidad, por qué este rechucha de su madre, no parido, sino vomitado, no lleva a la chucha de su madre o al viejo cachudo de su padre Ché-Ché Baquerizo, a participar en el programa, y que le ponga un solo nombre, como lo hace con la gente humilde, que para ganarse un papel higiénico (no el Universo) o una funda de jabón en polvo tenga que hacer el ridículo ante la teleaudiencia.

[...]

Por qué no hacen una serie de televisión, mostrando las ridiculeces de los hijos de papi, de los peluconcitos de sobacos perfumados, o de todas esas viejas pedorras, socias del Club La Unión, Biblos o de la Sociedad Italiana, por qué tiene que ser el pueblo siempre el payaso, por qué esos actores se prestan para esas jugarretas.

[...]

Pasando de la televisión, a la diversión, la verdad es que le doy la razón a la gente la misma que se queja, y dice que en nuestro país no hay programas buenos de televisión, y que de noche no hay nada que hacer, sólo culear, porque aún la distracción Nocturna es mínima, las discotecas son frecuentadas por putas y maricones, rara vez se ve a una pareja de casados discotequeando, los hombres se consiguen un culito de por ahí, lo meten a una discoteca lo embriagan y luego a darle verga en cualquier lugar de la ciudad. (pp. 175-176)

El juego de insultos es una estrategia para señalar a los responsables de la ignorancia del pueblo que él detesta: los medios de comunicación, en tanto negocio de la burguesía a la cual no le importa la ética ni la estética. Pero, si hilamos más fino, se nota que estos insultos tienen doble sentido: con ellos se señala que la gente que participa en la televisión está corrompida por el sucio negocio de los ricos, que son quienes finalmente están en la política, pero con los mismos vocablos se denota lo divertida que es la vida de los pobres. Emplea el habla guayaquileña cotidiana: ese dialecto agresivo pero

pleno de mofa y chisme, nadie queda sin ser “vacilado”, pues tal como se ingresa para burlarse de alguien, se corre el riesgo de ser burlado y puesto en evidencia. Sin duda alguna, “la frontera entre lo que a alguien se le asigna ser y aquello en lo que alguien puede devenir es un lugar de contradicciones”. (Tarazona, 2012, pág. 86)

Las destrezas lingüísticas de Pancho Jaime se hallan también en el tratamiento del regionalismo ecuatoriano, esa conflictiva relación Quito-Guayaquil, capitales político-administrativa y económica respectivamente, que ha marcado una partición cultural entre “serranos” o “longos” y “costeños” o “monos”. Pero antes recurramos a Williams (1983-2008) para reflexionar sobre el dialecto:

Lo que está en cuestión en la historia no es el hecho evidente de que las formas de hablar difieren en distintos lugares de un país u otra área lingüística, sino la seguridad de esa designación como ‘subordinada’. (...) En efecto, es en la estabilización de una lengua ‘nacional’, y luego dentro de ese proceso centralizador de un ‘estándar’, donde variaciones enteramente NATIVAS, auténticas y duraderas llegan a calificarse de culturalmente subordinadas. (1983-2008, p. 109)

Pancho Jaime (1989) asume ese dialecto subordinado y desde ahí zanja la discusión regionalista de la siguiente manera:

El supuesto ‘REGIONALISMO’ que existe en el país, es sólo a nivel de clase media para arriba, al pueblo chucha le importa que sean largos, indios, negros, cholos, lo que le interesa es que haya papa, cebolla, tomate para complementar el arroz, yuca y verde; productos que papea el pueblo cuando hay cómo. El pueblo no entiende de guevadas de trámites burocráticos, no le interesa que Quito sea la capital, que Guayaquil sea el primer puerto económico del país, el pueblo lo que hace es vivir soñando con las mentiras de los políticos de turno, esperando mejores días (Jaime, 1989).

Para finalizar, destaquemos otro punto: los dibujos realizados por Atilio Gálvez. Aquí cabe hacer un parangón con el Grupo Chaclacayo de Perú: “ (...) varias acciones o secuencias [muestran] actos de masturbación, menstruación o penetración; así como cuerpos travestidos, liminares o ambivalentes.” (Tarazona, 2012, p. 91); de nuevo aquí esa ambivalencia. Hay un tratamiento de los cuerpos: los políticos son dibujados como “maricones” y “miedosos”, en tanto que el pueblo y el mismo Pancho

Jaime, como gente que disfruta del “contacto de los cuerpos, que pasan de su roce privado, clandestino, a su festejo público.” (Amigo, 2012, p. 148)

Esta sexualización absoluta del discurso y su visualidad, permite a Pancho Jaime trazar una línea distinta a la política tradicional: pareciera decir que ser pobre no es malo, lo malo es ser explotado y permanecer ignorante gracias a la corrupción de los medios de información que están manejados por los ricos y políticos. Entonces, si bien existe esa exacerbación de la masculinidad que raya en el machismo más salvaje, como arguye X. Andrade, hay también una defensa de las alegrías populares, de sus formas de hablar y sus formas de ser y de habitar, quizá por eso se le acusaba de haber sido funcional a la *lumpen burguesía* guayaquileña.

En fin, tal como para muchos artistas de América Latina durante aquellos años, para Pancho Jaime:

(...) la política se define por la acción estética. El activismo artístico de los ochenta no discute la autonomía de la institución artística porque actúa en otro espacio de legitimación, en otra institucionalidad que es la de los movimientos sociales. No se “apoya” en el movimiento de derechos humanos, no produce “imágenes” en el contexto de las movilizaciones, sino que lo constituyen. La acción estética es la forma que asume la praxis política. (Amigo, 2012, p. 145)

CODA

Septiembre 6 de 2019: se habrán cumplido 30 años del asesinato de Pancho Jaime, aquel alevoso personaje de la política ecuatoriana de aquellos turbulentos años. Las polémicas que provocó se extienden hasta la actualidad, pues desbordó las maneras de relacionar arte y política. Esos modos a los que él recurrió, corresponden a lo documentado y analizado por la Red Conceptualismos del Sur en América Latina. En ese sentido, no debe esperarse de “La Mamá del Rock” discursos con principios partidistas o defensas de grandes causas; de ahí su distanciamiento de aquello que los grupos de izquierda pretendían de sus colaboradores artistas. Lo que sí encontraremos es polémica, denuncias contra el poder, sea por los usos corruptos de la comunicación como de sus entramados políticos.

Revisarlo nos sirve para analizar con detenimiento, las prácticas artísticas y políticas contemporáneas con cierta desconfianza. Al incluirlo

dentro de las prácticas artísticas, hemos pretendido notar cómo sus procederes se desmarcaron totalmente de la tradición indigenista y realista social. Al recordar la continuidad de esas estéticas tradicionales, sea en el ámbito oficial como en el privado, que repasamos en la segunda parte de este artículo, nos alerta de las relaciones que con las contemporaneidades.

Asimismo, lo ocurrido con este inquietante personaje resulta útil para criticar aquella visión lineal, ya naturalizada, en la que unos países están más adelantados que otros. Al notar la sincronía de las prácticas, salta a la vista que los actuales procesos histórico-culturales regionales, si bien poseen sus particularidades, no son independientes unos de otros, y aquellas porosidades que llamamos fronteras son tan importantes como sus superaciones. En esta conformación contemporánea, que por ahora llamaremos el “sistema-mundo del capitalismo tardío”, todos los países, todas las regiones, ocupan determinados lugares y roles.

En conclusión, estudiar a Pancho Jaime es comprender cómo las formas de hacer arte y política en América Latina, en medio de la arremetida neoliberal de los ochenta, se han conectado con sus momentos históricos, han circulado de diversas formas e, indefectiblemente, tuvieron su roce macro y micro político. Es valioso Pancho Jaime, más aún ahora que el Neoliberalismo no solo es una política económica, sino toda una cultura que no ofrece salidas y que, además, ha logrado intensificar lo cultural, al punto de mercantilizar cada aspecto estético de nuestras vidas privadas, gracias a una gerencialización de la política (Fisher, 2009-2018). ¡Agradecemos que Égüez no lo pinto en su mural!

Referencias

- Aguilar, R. (30 de diciembre de 2014). A Guayasamín le nació un hijo feo. Recuperado de: <https://estadodepropaganda.com/2014/12/30/a-guayasamin-le-nacio-un-hijo-feo/>
- Amigo, R. (2012). Hacer política con nada. En *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 145-148). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Andrade, X. (diciembre de 1995). Pancho Jaime: masculinidad, violencia, imágenes y textos de una narrativa popular. *Ecuador Debate*, 95-108.
- Andrade, X. (2008). Pancho Jaime. En De La Torre, C. & Striffler, S. (Edits.), *The Ecuador Reader: history, culture, politics* (pp. 385-387). Durham, USA: Duke University Press.
- Andrade, X. (17 de mayo de 2010). ¡Maranatha!: de cuando el rock en Guayaquil se hizo. En *La Selecta Cooperativa Cultural*. Recuperado de: <http://www.laselecta.org/2010/05/maranatha-de-cuando-el-rock-en-guayaquil-se-hizo/>
- Becker, H. (1982/2008). *Los mundos del arte*. (J. Ibarburu, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Celi, E. (13 de diciembre de 2014). El mural de la Fiscalía en el centro norte de Quito costó USD 300 000. Recuperado de: <https://www.elcomercio.com/actualidad/costo-mural-fiscalia-derechos-humanos.html>
- Eagleton, T. (2007/2010). *Cómo leer un poema*. (M. Jurado, Trad.) Madrid, España: Akal.
- El Telégrafo. (25 de febrero de 2012a). *La propuesta ganadora del concurso “Alfaro Es-cultura” es de Loja*. Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/la-propuesta-ganadora-del-concurso-alfaro-es-cultura-es-de-loja>
- El Telégrafo. (27 de febrero de 2012b). *Las alas del hombre que supo soñar mostrará el brio de Alfaro*. Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/las-alas-del-hombre-que-supu-sonar-mostrara-el-brio-de-alfaro>
- El Telégrafo. (17 de febrero de 2013a). *Amaru Cholango: “Se quedaron en el tiempo del indigenismo”*. Obtenido de El Telégrafo: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/amaru-cholango-se-quedaron-en-el-tiempo-del-indigenismo>
- El Telégrafo. (19 de septiembre de 2013b). *La ‘Mamá del Rock’, viva aún entre anécdotas y músicos locales*. Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/1/la-mama-del-rock-viva-aun-entre-anecdotas-y-musicos-locales>
- Fisher, M. (2009-2018). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Gamarnik, C. (2012). Contrainformación. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (págs. 73-79). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Jaime, P. (1989-2005). la Tele. En *Pedrada Zurda. Compendio de existencia 1978-2005* (pp. 175-176). Quito, Ecuador: Pedrada Zurda.
- Jaime, P. (1989). No más longos carajo. Recuperado de: http://4.bp.blogspot.com/_T9Q2LXqWhY/

S1DKpmuDpcI/AAAAAAAAAAe0/
Smp3lnhcEjQ/s1600/13nomaslongos.jpg

- Lésper, A. (14 de diciembre de 2014). Pavel Égüez, la pintura como movimiento social: pintar y estallar. Recuperado de: <https://www.cartonpiedra.com.ec/noticias/carton-piedra/1/pavel-egueez-la-pintura-como-movimiento-social-pintar-y-estallar>
- Lucena, D. (2012). Estrategia de la alegría. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 111-115). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Red Conceptualismos del Sur. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Tarazona, E. (2012). Cuerpos y flujos. En *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 85-91). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Williams, R. (1983-2008). *Palabras clave*. (H. Pons, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.