

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2021 - 2023

Tesis para obtener el título de Maestría en Historia

DE JORGE A GEORGE. IDENTIDADES EN EVOLUCIÓN

Subía García Nicolás Xavier

Asesor: Schlenker Galindo Herbert Alejandro

Lectores: León Crespo Paulina De Los Angeles, Castellanos Vallejo Santiago Raúl

Quito, noviembre de 2024

Dedicatoria

A mi abuelo, el Dr. Luis Subía Robalino.

A mi primo Emilio que, como George Febres, se fue a Estados Unidos para hacer su arte.

Epígrafe

And now there is me

-George Febres.

Índice de contenidos

Resumen	9
Agradecimientos	10
Introducción	11
Capítulo 1. Historias, memorias y experiencias	17
1.1 Análisis histórico del contexto social y cultural en Ecuador	17
1.2 Contexto económico de Estados Unidos, América Latina y el Ecuador.....	20
1.3 La guerras: en el contexto de América Latina y Ecuador durante el siglo XX.....	22
1.4 Del Sur al Sur, el rol de la migración entre 1940 y 1990.....	26
1.5 La heteronorma entre 1940 y 1990	29
1.6 Metodología en relación a cómo hacer historia cultural/ historia del arte	32
Capítulo 2. Vida y Obra de George	37
2.1 Quién fue y qué se ha investigado sobre George Febres.....	37
2.2 El concepto de identidad	48
2.3 La identidad nacional	55
2.4 Género e identidad de género.....	56
2.4.1 Género e identidad como categoría de análisis útil para la historia de Gorge Febres	60
2.5 Identidad y religión en George Febres	65
2.5.1 Gerge Febres, primo de un santo.....	70
2.6 Desarrollo de la identidad de Febres con relación a la categoría clase	84
2.7 George Febres y la censura de su vida y arte	94
Capítulo 3. Análisis de series	98
3.1 Serie 1. “Visual Puns”	98
3.2 Serie 2: Retratos/Autoretratos	104

3.3 Serie 3: Escenas.....	110
Conclusiones	114
Referencias	123

Lista de ilustraciones

Figuras

Figura 2.1. “George Febres at U.N.O”	37
Figura 2.2 Documento militar estadounidense fechado el 8 de junio de 1969	43
Figura 2.3. Recorte del informe de aprobación de tesis de maestría en Bellas Artes de George Febres en Louisiana State University, 21 de noviembre de 1971.	43
Figura 2.4. Firma autógrafa de George Febres.....	44
Figura 2.5. “Tres Amigos”	60
Figura 2.6. “Why Doris Day Doesn’t Like Herbert Badeaux”	65
Figura 2.7. Unfinished study of Brother Michael	71
Figura 2.8. Anverso de estampilla conmemorativa de la primera comunión de George Febres.73	
Figura 2.9. Cruxifiction	75
Figura 2.10. Cartel de la exhibición “My Cousin the Saint”.....	77
Figura 2.11. The Last Supper	80
Figura 2.12. Recorte de prensa.....	80
Figura 2.13. Carné de empleado de George Febres Cordero como mesero del hotel Sheraton de Nueva Orleans.	84
Figura 2.14. Extracto de las cuentas que presenta Alberto Febres-Cordero empleado de George Febres Cordero como mesero del hotel Sheraton de Nueva Orleans.	90
Figura 2.15. Sello de censura de los folios en The Historic New Orleans Collection	94
Figura 2.16. The Snake Charmer	95
Figura 2.17. Silhouette of Self	96
Figura 2.18. Breaking up Bananas	96
Figura 2.19. The Pink Panther Strikes Again.....	97
Figura 3.1. Handbag	99

Figura 3.2. Palm Tree 101

Figura 3.3. Alligator Shoes 102

Figura 3.4. Nooner On the Bayou 103

Figura 3.5. “The Earthquake” 104

Figura 3.6. Self-portrait 105

Figura 3.7. Jerah 107

Figura 3.8. Brother Michael 108

Figura 3.9. With Olympia 110

Figura 3.10. A Closet Case..... 112

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Nicolás Xavier Subía García, autor de la tesis titulada “De Jorge a George. Identidades en evolución” declaro que esta obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de Maestría de Historia concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Ecuador.

Cedo a FLACSO, Ecuador los derechos exclusivos de su reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, noviembre del 2024.



Firma

Nicolás Xavier Subía García

Resumen

El presente trabajo aborda la evolución de la identidad personal desde una perspectiva histórica, apoyada en un análisis sociológico, antropológico y semiótico, centrada en la persona y obra de Jorge Javier Febres-Cordero Ycaza (Guayaquil, 1943 – Nueva Orleans, 1996), conocido como George Febres, desde 1966. Se analiza, desde una perspectiva histórica, pues corresponde a una tesis del programa de maestría en investigación histórica, la vida y obra Febres, con un análisis interseccional.

Con un abundante uso de fuentes primarias, se analiza la Historia del personaje, con mención a sus expresiones de identidad analizado cronológicamente. De este modo se teje un texto historiográfico con las bases de dicha disciplina y se utilizan distintos conceptos útiles para el análisis de su vida y obra según lo descrito en capítulos posteriores.

Se tomará en cuenta la dimensión social de la identidad, y sus críticas, en especial las expresiones de comunicación que pueden generar una percepción de identificación a través de un “nosotros” o de separación a través de un “ellos” u “otros”, basados experiencias individuales y colectivas, y como esto afecta a la autoidentificación de George Febres y a su obra.

Al ser el sujeto estudiado un artista, la mención a obras plásticas es necesaria para un completo análisis, por ello en el presente trabajo se añaden algunas, pocas en comparación a la abundante producción del artista, imágenes de sus obras y un capítulo específico con una selección analítica.

Este trabajo fue altamente modificado por requerimientos subjetivos y expresos de FLACSO, Sede Ecuador, así como de los lectores, que no provienen ni poseen conocimientos específicos en Historia, materia propia de esta tesis. Por lo tanto, no responde completamente al proyecto de investigación original, el autor ha acogido estos cambios como parte de un proceso de titulación que ha promovido la imposición violenta de criterios rígidos, anacrónicos, dogmáticos y no adecuados al desarrollo del presente trabajo, y que además no son oportunos para el tratamiento de la genial figura de George Febres.

Agradecimientos

A mi familia, amigos y amigas por darme su cariño, apoyo y tenerme paciencia, antes, durante y después de la producción de este trabajo.

Introducción

Previo a adentrarnos en el objeto del presente trabajo me es imprescindible hacer mención del contexto en el que se ha realizado este trabajo. Actualmente se encuentra vigente un estado de excepción por un conflicto armado interno dentro del Ecuador, previamente, mis estudios dentro del programa de Historia se realizaron en el marco de la pandemia mundial del COVID-19. En este sentido, quisiera mencionar que la realización de este trabajo es, también, un acto de esperanza.

Esperanza personal, en cuanto que este trabajo aporte a los estudios históricos y al redescubrimiento de un personaje tan fabuloso como George Febres, que sigue vivo en sus obras, pero también esperanza en que Ecuador vea mejores días.

Investigar y escribir sobre George Febres, desde el Ecuador, es un ejercicio a la vez conmovedor como doloroso. También ha sido un esfuerzo hermoso, puesto que me ha permitido entenderme y entender a la sociedad nacional mejor.

Espero, que este trabajo sea a penas una puerta de apertura a los estudios “febresianos” y un aporte a los estudios biográficos y de los personajes sexo y género disidentes del país. Tengo esperanza en que estas historias, al ser contadas y recontadas, generen nuevas narrativas y cambios sociales para tener un piso de dignidad mejor, más adecuado y entendiendo la realidad de un modo más amplio.

Después de dos años de estudios en la Maestría de Historia en FLACSO, Sede Ecuador, y una vez realizada esta tesis, creo que el aporte desde la academia es importante, pero se vuelve más relevante si está potenciado por una activación en la sociedad, por eso, en el futuro próximo, espero, la figura de George Febres será reapropiada y reinterpretada por quienes tengan acceso a su historia y a su obra.

Mi objetivo inicial era el de realizar una biografía sobre el artista, pero la academia me violentó a atravesar al personaje con categorías y análisis que, en comparación con la narración de su vida, hacen que se pierdan verdaderas joyas por soportar un discurso, y la industria de clases, papers y auditorios.

Si bien el trabajo académico ha terminado, el trabajo con relación a George Febres todavía no está culminado. La riqueza de este sujeto estudiado todavía tiene mucho que aportar a nuestra sociedad.

En la elaboración de este proyecto académico identifiqué el vacío en los estudios históricos académicos en relación al arte moderno y contemporáneo del Ecuador y de Estados Unidos en lo que se relaciona al artista George Febres y por lo tanto este vacío, que ahora intento rellenar, justifica la necesidad del presente trabajo.

Para la elaboración de este trabajo realicé una visita de investigación de una semana (9 al 16 de abril, 2023) al archivo que resguarda The Historic New Orleans Collection, en la ciudad de Nueva Orleans, donde obtuve acceso a todo el archivo y reproduje con copias, escaneos y fotografías tanto de documentos como de grabaciones de voz del artista, el corazón de este trabajo, que es la voz del propio George. Esto fue necesario pues el contenido documental del archivo mencionado no se encuentra disponibles por otros medios, lo que restringe considerablemente la producción con fuentes únicamente accesibles en Ecuador o en Internet.

Las fuentes primarias se digitalizaron, procesando algo menos de dos mil páginas de documentación, organizada en un índice, para sistematizar su tratamiento y análisis. Varios, muchos, de los documentos escritos por y sobre George Febres nunca han sido publicados. Con esta información se plantearon categorías de análisis sobre las que versa este trabajo.

Luego de adquirir las fuentes primarias del archivo, se realizó un análisis de la información utilizando las diversas categorías analíticas exploradas en este estudio histórico, con enfoque en los aspectos relacionados con la identidad. Antes de profundizar en el análisis del marco teórico, resulta ventajoso ofrecer al lector una visión concisa de la vida del artista como introducción al tema en estudio:

El 10 de septiembre de 1943 llegó al mundo en Las Peñas, Guayaquil, específicamente en la casa número 127. Sus padres fueron Carlos Febres-Cordero Carbó y Emma Icaza Laforgue, ambos estimados artistas e intelectuales de ascendencia ecuatoriana. Sin embargo, después de inmigrar y alistarse en el ejército para servir a los Estados Unidos de América, adquirió la ciudadanía estadounidense.

En el barrio y sociedad portuaria Las Peñas, Febres, miembro de una reconocida familia guayaquileña con un linaje de personajes influyentes, entre ellos próceres de la independencia, un

presidente de la República, un cardenal, un santo y escritores, mostró un carácter rebelde . A pesar de carecer de estabilidad financiera y posesiones materiales, poseía una extraordinaria capacidad para adaptarse y prosperar en las calles. Su comportamiento amable y comunicativo le valió una reputación legendaria dentro de su comunidad, dadas las limitaciones de sus circunstancias. Julio Ramón Ribeyro propuso una vez que toda decadencia está precedida por un cierto nivel de grandeza, concepto que resuena profundamente en la vida de Febres.

En las primeras etapas del desarrollo de Febres, era evidente su afinidad por la preservación y la adaptabilidad, acompañadas de un encanto cautivador que fomentaba la accesibilidad y fortalecía las relaciones. Sin embargo, a medida que avanzaba su trayectoria profesional, reveló una perspectiva artística perspicaz enriquecida por el ingenio, el intelecto y el impacto de la estética popular.

Al darse cuenta de que era poco probable que las circunstancias de su familia mejoraran y al carecer de un diploma de escuela secundaria, Febres tomó la audaz decisión de dejar atrás las escasas oportunidades de Guayaquil y aventurarse a los Estados Unidos. Fue durante la Guerra de Vietnam que Febres se alistó en el ejército de los Estados Unidos, según lo confirmó su familia y lo documentó X. Andrade. Fue allí donde el excepcional talento de Febres para el dibujo llamó la atención de uno de sus superiores. Este oficial, impresionado por la habilidad de Febres, le preguntó sobre sus planes de educación superior después de la guerra. Sin embargo, Febres enfrentó un dilema práctico ya que su problemática juventud en Guayaquil le había impedido completar sus estudios.

En una demostración de su espíritu inventivo, el futuro artista reconocido George Febres (quien, por simplicidad y facilidad de pronunciación, probablemente acortó y americanizó su largo nombre) ideó un plan único y se acercó a su padre, quien residía en Guayaquil. Hizo una petición sencilla: cualquier título en artes sería suficiente. Para su sorpresa, la solución vino de un homónimo, otro Jorge Febres-Cordero, que resultó ser su contemporáneo. Gracias a esta inteligente maniobra, obtuvo la admisión en la Escuela de Artes de la Universidad de Nueva Orleans y más tarde en la Universidad Estatal de Luisiana. Además, se embarcó en un viaje a París durante el tumultuoso año de 1968, sumergiéndose en la vibrante atmósfera artística y perfeccionando su técnica. Febres creía firmemente que el dibujo constituía la base de su arte y se dedicó a perfeccionar sus habilidades. Estados Unidos, en particular la ciudad histórica de Nueva

Orleans, y Europa sirvieron como su santuario, ofreciéndole tanto un escape como un medio de autoexpresión.

Febres se abrió camino sin esfuerzo a través de la escena artística local, utilizando su talento natural y su inquebrantable determinación. A pesar de carecer de formación formal, rápidamente estableció conexiones dentro de la comunidad artística. Al comenzar su viaje artístico como asistente en la Galería Orleans, Febres se vio inmerso en el mundo del estimado pintor Robert Warrens. El trabajo de Warrens era conocido por su conmovedor comentario social y su crítica incisiva de figuras políticas. Esta invaluable experiencia no sólo le permitió a Febres perfeccionar sus habilidades docentes sino que también sirvió como catalizador para su desarrollo artístico. En la vibrante y ecléctica ciudad de Nueva Orleans, Febres perfeccionó su estilo único, caracterizado por una meticulosa atención al detalle, elementos de surrealismo, comentarios sociales que invitan a la reflexión y una exploración introspectiva de su propia psique. El impacto del arte de Febres fue profundo y no dejó indiferente a ningún espectador ante su poder.

El arte de George Febres profundiza en la conexión entre su amor por Guayaquil y sus nuevas raíces en Nueva Orleans, resaltando las características compartidas de estas dos ciudades. Ambos lugares se caracterizan por elementos tropicales, humedad y diversidad, que Febres incorpora hábilmente en su obra de arte. Al yuxtaponer plátanos y cocodrilos, pretende crear una sensación de unidad entre estas dos ciudades fluviales. Febres revela las similitudes entre la naturaleza conservadora y religiosa de Guayaquil, con su calor abrasador, temporadas de cangrejos, pasión por el fútbol y desigualdades sociales, y la atmósfera inclusiva y de espíritu libre de Nueva Orleans, un crisol de creencias, leyendas y diversas etnias, acompañado de música vibrante. Se puede decir que, si bien Guayaquil es la puerta final al Caribe, Nueva Orleans sirve como puerta de entrada al Mississippi.

Antes de presentar una pequeña introducción sobre la vida de Geroge Febres es preciso indicar que se sigue la siguiente estructura:

Los autores que serán analizados en este primer momento provienen de distintas disciplinas incluyendo historia, sociología, psicología social y antropología, las cuales, en mayor o menor medida, sostienen posturas influenciadas por corrientes como el posestructuralismo, el interaccionismo simbólico y el posracionalismo para sus análisis.

El capítulo inicial del estudio pasa a un examen del contexto histórico que abarca desde 1940 hasta 1990. Esta sección comienza aclarando la importancia del valor histórico dentro del marco social y cultural de Ecuador, América Latina y los Estados Unidos, y cómo moldeó a George. Al adoptar una perspectiva histórica, podemos deconstruir y escudriñar sus capas, con el objetivo de cuestionar qué evoluciona y qué persiste.

El libro profundiza en los acontecimientos de la migración que abarcaron desde 1940 hasta 1990, explora los desafíos planteados por la heteronormatividad y proporciona un marco teórico para comprender la metodología de la historia del arte. Estos temas contribuyen a una comprensión más amplia de los acontecimientos que moldearon la vida de George Febres y desempeñaron un papel en la configuración de su identidad.

En el segundo capítulo se abordará la noción de identidad en general, explorando varias teorías que han trabajado este concepto, tanto desde una perspectiva estática como dinámica, es decir, se analizarán posturas en ocasiones contradictorias para destilar algunas características generales, que se usan dentro del análisis del concepto de identidad. Entre los referentes para analizar la construcción de una identidad sexual y de género, me servirán los trabajos principalmente de Judith Butler y Michael Foucault, así como también algunos estudios sobre la identidad homosexual/queer que cuestionan y diferencian los significados que se han construido en torno al fenómeno sexo y género divergente en Latinoamérica y en Estados Unidos.

Del mismo modo, en el segundo capítulo se analizará a detalle el cómo Febres vivió y navegó esta conexión con la Iglesia Católica y las repercusiones identitarias que esto mantuvo. Se tomará en cuenta también que, al ser una persona abiertamente “pecadora”, en cuanto a su sexualidad, las interacciones y la recepción de Febres dentro de interacciones eclesiales podrían haber sido complejas. Se explorarán estas posibles tensiones, contradicciones y negociaciones con atención al desarrollo de su identidad.

También, en este capítulo se concentra el análisis de la identidad de Febres en relación con el concepto de nacionalidad, donde, naturalmente, tendrá relevancia el hecho migratorio del sujeto estudiado. También se profundizará en la identidad de Febres en relación con la clase social. A pesar de su origen en Guayaquil, Febres experimentó dificultades económicas y vivió una experiencia migratoria difícil y que moldearía su autopercepción.

Por último, el capítulo tres profundiza en el examen de tres series distintas de obras de arte seleccionadas cuidadosamente por el autor. Estas series comparten hilos comunes que son cruciales en el estudio de un artista visual. Al analizar estas obras a través de una lente visual, el capítulo absorbe la profundidad de la discusión anterior de manera integral. Los elementos visuales juegan un papel fundamental en este capítulo ya que tienen como objetivo ilustrar los conceptos explorados y transmitir la sensibilidad y las experiencias personales del artista. Esta representación visual es particularmente significativa en relación con los puntos focales conceptuales de cada capítulo posterior.

Capítulo 1. Historias, memorias y experiencias

La historia es un saber que se origina en el marco de la cultura y se recrea en la voz de los sujetos, de la mano del contexto. Delinear un territorio teórico para acercarse a un tema en específico y analizar cómo está interpelado por la cultura contemporánea implica construir un marco explicativo que no es más que sentar una posición política que tiene todo punto de partida de una investigación. Este capítulo comienza explicando la potencia que tiene el valor histórico en el contexto social y cultural en Ecuador, América Latina y Estados Unidos y cómo esto influyó en la vida de George Febres. La mirada histórica permite desarmarla y analizar sus sedimentos con el propósito de problematizar qué cambia y qué permanece.

1.1 Análisis histórico del contexto social y cultural en Ecuador

La región latinoamericana ha sido testigo de uno de los períodos más tumultuosos e intensos de la historia a lo largo del siglo XX. Este siglo, caracterizado por contradicciones y marcadas diferencias, comenzó con un sentimiento de esperanza. Sin embargo, también fue testigo de la devastación de dos guerras mundiales y concluyó con asombrosos avances científicos que nos impulsaron hacia una civilización desconocida, aún fuera de nuestro alcance. Dentro de este período, se desarrollaron acontecimientos monumentales que dieron forma a nuestro presente y proyectaron sus efectos en el futuro cercano. De la Peña (2005) describió acertadamente estos acontecimientos como "providenciales para comprender la existencia humana, combatir enfermedades, prolongar la vida y abordar otros asuntos socialmente significativos para la humanidad". Se puede argumentar que las matemáticas se entrelazaron con la filosofía, mientras que la ciencia impregnó el ámbito de la filosofía. Al mismo tiempo, la política y la economía ejercieron una fuerza influyente en nuestras emociones, estilos de vida y estructuras sociales, provocando que la cultura y la sociedad sufrieran profundos trastornos.

Entre los años 1940 y 1990, América Latina enfrentó un importante dilema histórico relacionado con el choque de ideologías culturales: liberalismo y conservadurismo. La facción liberal pretendía dismantelar la autoridad de la Iglesia católica, abolir las divisiones de clases sociales y erradicar la esclavitud (Calderón & Reyna 1990). Estos temas tuvieron un profundo impacto en la estructura social de la sociedad latinoamericana durante un período prolongado. Si bien la mayoría de los liberales abogaban por una forma democrática de gobierno, la implementación de tal sistema provocó inmensas transformaciones y confusión a principios del siglo XIX (González

2008). Por el contrario, el conservadurismo defendió los sistemas y jerarquías existentes, temiendo que la liberalización del panorama político provocara caos y malestar social. Los partidarios del conservadurismo en América Latina en general favorecían la estratificación de clases y se oponían vehementemente a cualquier cambio radical en el marco gubernamental.

El panorama político del Ecuador a lo largo de su historia se caracterizó por una feroz rivalidad entre liberales y conservadores. Este conflicto se centró principalmente en la religión y las diferentes interpretaciones de su papel dentro del régimen republicano. En un momento crítico, la facción conservadora se convirtió en un campo de batalla para la acción política y las disputas, que estaban estrechamente ligadas al declive de la identidad nacional. Estos acontecimientos desempeñaron un papel fundamental en la configuración de la conciencia nacional emergente desde 1940 (CEPAL 2004), particularmente en relación con las obligaciones morales, el patriotismo y cuestiones clave como la guerra con el Perú, las "facultades omnicomprendivas", la subsistencia y el sufragio. En respuesta, el conservadurismo propuso la moralización del Estado a través de la educación católica, presentando ciertas tesis sociales como parte de un proyecto de gobierno y de Estado caracterizado por elementos autoritarios y corporativos. Este enfoque pretendía abordar la crisis de la nación dentro de un contexto de inestabilidad política, cuyas raíces se remontan a 1925.

Según el autor Celaep, la Revolución Juliana es considerada el punto de partida de la crisis nacional, a la que contribuyeron varios factores lejanos y liberales en 1940. Estos factores, según la perspectiva del autor, incluyen la erosión de los valores patrióticos debido a un sistema educativo defectuoso (Celaep 2017).

El análisis de Celaep revela que la crisis nacional se originó en un momento en que los cimientos de la nación comenzaron a desmoronarse, lo que llevó a un estado de agitación y conflicto dentro del gobierno. Este ambiente caótico impidió el establecimiento de agendas gubernamentales consistentes e incluso representó una amenaza a la visión de la clase dominante para el país (Celaep 2017). Las repercusiones de esta crisis tuvieron un profundo impacto en la sociedad en su conjunto, resultando en un período de regresión según las perspectivas conservadoras.

En su análisis sobre inestabilidad política del periodo estudiado, Espejel (2016) argumentó en contra de la noción de democracia liberal y, en cambio, sostuvo que la democracia no estaba arraigada en la soberanía popular sino más bien en la nación misma, como un reflejo de la

sociedad desde una perspectiva corporativa. Esta perspectiva se alineaba con el concepto de "nacionalismo oficial" de Pérez Vejo, que enfatizaba el papel de las instituciones estatales en la configuración de la nación.

En su crítica a la democracia liberal, Freidenberg y Alcantara (2001), argumentaron que ésta se fundaba en la noción de la "voluntad popular elevada al rango de divinidad", rechazando así la idea de que la sociedad pudiera entenderse como un fenómeno histórico. Según Jijón y Caamaño, la sociedad no debe verse como un mero conjunto de individuos, sino más bien como un organismo vivo regido por reglas inherentes. Esta perspectiva, que enfatizaba una visión corporativa de la sociedad como un sistema organizativo, significaba que las clases sociales no podían alterar su estructura fundamental. Sin embargo, es importante señalar que el objetivo de Jijón y Caamaño no era negar el funcionamiento de la sociedad, sino más bien consolidar la visión corporativa del Partido Conservador. Esto implicó movilizar al partido, establecer jerarquías internas, formar alianzas con la Iglesia y los sindicatos, etc. Esta perspectiva contradice el argumento de Valeria Coronel, que sugiere que era necesario alejarse de la formación de partidos políticos que previamente habían participado en debates sobre la naturaleza de la sociedad y el Estado, y centrarse en cambio en la reconstrucción de una entidad corporativa.

En resumen, según los principios de la ideología conservadora, el período comprendido entre 1940 y 1990 en el país estuvo marcado por una agenda nacional autoritaria y corporativa impulsada por el nacionalismo oficial. Esta ideología se inspiró en la Iglesia católica y tenía como objetivo restaurar una visión de nación arraigada en el catolicismo, utilizando las devociones populares como medio para lograr este objetivo. Hobsbawm señaló astutamente que si bien la religión puede no ser un indicador esencial de la protonacionalidad, los símbolos sagrados, en particular los íconos sagrados, desempeñan un papel importante en las expresiones históricas y contemporáneas del nacionalismo.

Entonces, el catolicismo sostenido por la Iglesia y los conservadores se relacionó con un concepto de autoridad de origen divino, que negaba el principio de soberanía popular, y Ecuador se orientaba por una definición de un Estado confesional, que supone para Freidenberg y Alcantara (2001) afirma que “Es ley divina, como proveniente de la esencia de la sociedad, el que exista una autoridad; [...] debe tener derecho de imponer sus decisiones: recibe así, [...] facultad divina de mandar, que supone en los súbditos obligación de obedecer; de allí que toda autoridad

viene de Dios, pues esta es la esencia de la sociedad, el que haya una función directiva, autoridad, y un órgano encargado de ejercerla, gobierno” (Alcantara 2001, 55).

También la patria de 1940, para los conservadores, se constituyó en factor de unidad que actuó como herramienta política para propósitos cohesionadores coyunturales y generó un sentimiento nacionalista y patriótico que no era solo conservador, sino que era compartido por la izquierda y los liberales independientes.

Entonces, la patria, en primer lugar, como término común para las diferentes agrupaciones políticas, permitiría de acuerdo a Carlos de la Torre “compartir el criterio de que la existencia del país estaba en peligro luego de perder la mitad del territorio nacional en la guerra de 1941 con el Perú”.⁵⁸ En segundo lugar, la patria como cuestión nacional, llevó una acción portadora de sentido, donde la demanda por la libertad electoral, fungió como símbolo universal que unió a los diferentes grupos entre ellos la Junta Patriótica de Cooperación para la Defensa Nacional, la Unión Nacional Ecuatoriana, la Acción Patriótica Ecuatoriana y la ADE.

En relación con la sexualidad, como un punto adicional al análisis del fenómeno complejo que es la vida de George Febres, y sin reducirlo solo a ello. Es importante mencionar que el conservadurismo católico de Ecuador generó un ambiente social suficientemente violento contra cualquier disidencia sexual que imposibilitaba, en la práctica, otros modos de vida. Esto se traducía en una persecución legal a través del Código Penal que sometía a una pena de 4 a 8 años de cárcel a las personas que cometieran los actos descritos: “En los casos de homosexualismo, que no constituyan violación, los dos correos serán reprimidos con reclusión mayor de cuatro a ocho años” (Código Penal vigente hasta 1997, art. 516).

1.2 Contexto económico de Estados Unidos, América Latina y el Ecuador

Durante la segunda posguerra, el orden global se adhirió a los planes trazados por Estados Unidos. Esto fue evidente en el establecimiento del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (inicialmente conocido como Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento [BIRF]). Además, se introdujo un nuevo sistema monetario internacional, en el que el dólar estadounidense estaba respaldado por oro.

La creencia predominante durante un lapso de treinta años fue que la industrialización era el único camino para lograr el desarrollo. Esta noción fue ampliamente adoptada, particularmente en América Latina, donde la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)

centró sus esfuerzos políticos en este objetivo (Acosta 2006). Sin embargo, debido al estado económico del Ecuador a finales de la década de 1940, el país recibió asesoramiento para explorar el cultivo de un cultivo de exportación como medio para generar la acumulación de capital necesaria para la posterior industrialización, siguiendo los pasos de Brasil, Argentina, México, Colombia y Chile, quienes ya se habían embarcado en esta estrategia antes de la teorización de la CEPAL (Mares 1995). El banano se convirtió en el cultivo elegido, iniciando una nueva era de prosperidad exportadora que se detuvo abruptamente en 1965 debido a diversos cambios implementados por las empresas transnacionales estadounidenses en Centroamérica (EIU 2005).

Durante la década de 1970, Ecuador experimentó un aumento en la industrialización liderada por el Estado debido a un nuevo auge de las exportaciones que aumentó la dependencia del país de fuentes externas. En 1975 surgió una crisis, derivada de la lucha de poder entre la dictadura de Rodríguez Lara y el consorcio Texaco-Gulf, la principal empresa de extracción de petróleo. Además, la presión de los grupos importadores que buscaban una mayor participación en los ingresos del petróleo contribuyó a la crisis. La situación se deterioró aún más cuando el precio del petróleo se desplomó a 8 dólares por barril en julio de 1986, lo que llevó a la suspensión de los pagos de la deuda externa en enero de 1987, que se había negociado dos años antes. Una vez más, la caída del precio internacional del principal producto de exportación del Ecuador desencadenó una nueva crisis de cuenta corriente, exacerbada por los devastadores terremotos de marzo de 1987. En respuesta, el gobierno declaró el estado de emergencia y obtuvo un préstamo de 80.000.000 de dólares del Banco Mundial para reconstruir la infraestructura petrolera. Además, prestaron asistencia Nigeria, Venezuela y Colombia.

En estas circunstancias, el equipo económico del gobierno adhirió a la creencia ortodoxa de reducir el crédito para adaptarse a los cambios imprevistos en la producción. Carlos Julio Emanuel, el gerente del BCE, había proclamado previamente la implementación de una política monetaria alineada con esta ortodoxia, asegurando que la economía pudiera expandirse sin dar lugar a presiones inflacionarias (Emanuel 1985, 27). Sin embargo, contradiciendo esta doctrina económica, la oferta monetaria experimentó un crecimiento significativo del 32,3% en 1987, mientras que el PIB se contrajo un 6%. El cuasidinero dentro del sistema bancario experimentó un aumento sustancial del 46,3% y la inflación aumentó modestamente a una tasa anual del

32,5% (Oleas 2013). Desafortunadamente, las decisiones monetarias y crediticias tomadas después del terremoto sólo sirvieron para exacerbar el aumento actual de los precios.

Bajo presión gubernamental, el BCE se vio obligado a introducir moneda en un estado no natural, lo que resultó en un astronómico aumento anual del 75,6% en el índice de precios apenas 21 meses después del terremoto. La expansión de la oferta monetaria provocó una inflación galopante, agotando la reserva monetaria internacional y provocando que el déficit del sector público no financiero escalara hasta el 4,1% del PIB (Oleas 2013).

El clientelismo surgió como resultado del terremoto, causando una interrupción en los ajustes ortodoxos previamente establecidos que se habían implementado desde 1982 bajo el presidente Hurtado y continuaron durante las administraciones de Borja y Durán Ballén. El déficit fiscal aumentó al 10% del PIB, cuando Febres Cordero dio prioridad a la promoción de proyectos de infraestructura pública, particularmente en Guayaquil y sus alrededores. Durante este tiempo, el crédito neto a los bancos privados disminuyó en 28.527 millones de sucres, mientras que el gobierno recibió préstamos por un total de 16.000 millones de sucres del BCE, lo que llevó a un aumento de 18.136 millones de sucres en el crédito neto al sector público (Oleas 2013).

Durante el mes de agosto del año 1988, la reserva monetaria internacional experimentó un déficit de 330 millones de dólares, con una tasa de inflación anual del 66% marcando el final del mandato del gobierno. La decisión de liberalizar el cambio fue revertida debido al aumento de la ansiedad y la especulación, lo que resultó en una disparidad del 109% entre el tipo de cambio de intervención y el tipo de cambio en el mercado libre (Oleas 2013).

1.3 La guerras: en el contexto de América Latina y Ecuador durante el siglo XX

En contraste con la era de las guerras interestatales que dominaron Europa en los siglos XIX y XX, los Estados-nación latinoamericanos experimentaron una trayectoria diferente. A lo largo de sus doscientos años de independencia, particularmente en el siglo XX, estas naciones estuvieron marcadas por una serie de conflictos internos como guerras civiles, movimientos guerrilleros, golpes militares y dictaduras (Rico 1981). En 1944, sólo un puñado de países latinoamericanos, entre ellos Uruguay, Chile, Costa Rica y Colombia, habían alcanzado cierto nivel de democracia. Estas naciones tenían gobiernos civiles elegidos mediante sufragio limitado, permitían la competencia política y respetaban el estado de derecho y las libertades civiles hasta cierto punto. Además, entre 1940 y 1954, América Latina fue testigo de una ola de reformas democráticas,

como lo señalaron Leslie Bethell e Ian Roxborough (Nef & Núñez 1994). Este período se caracterizó por un proceso de democratización gradual, un giro hacia políticas sociales de izquierda y un aumento del activismo de la clase trabajadora.

Sin embargo, el período de democracia que siguió en 1947 se desmoronó rápidamente. Los partidos comunistas fueron ilegalizados y suprimidos en la mayoría de las naciones latinoamericanas. Los partidos llamados "reformistas" se desviaron aún más hacia la derecha, deteniendo o incluso revirtiendo el progreso en las políticas sociales y democráticas. La clase trabajadora y sus sindicatos más militantes enfrentaron persecución. En Brasil, el gobierno de Eurico Gaspar Dutra implementó nuevos decretos-ley en marzo de 1946 para ejercer control sobre los trabajadores. Chile fue testigo de una notoria represión de la huelga de los transportistas en octubre de 1947, que resultó en múltiples muertes y la imposición de la ley marcial en la capital. Se promulgó una legislación similar para suprimir o restringir los derechos de los trabajadores en Cuba (primero bajo Grau en 1947 y luego con Carlos Prío Socarrás en 1948 después de las elecciones), Costa Rica (en 1948 después de la guerra civil) y México (el charrazo en octubre 1948). En palabras de Cueva:

Durante esta nueva era, los partidos comunistas enfrentaron una ola de purgas, persecución, represión e incluso fueron declarados ilegales en varios países. Ejemplos de esto incluyen Brasil en mayo de 1947, Chile en abril de 1948 y Costa Rica en 1948. Además, Brasil experimentó otra ronda de purgas en enero de 1948, que resultaron en la destitución de diputados comunistas del Congreso. Los golpes de estado se convirtieron en algo común, con el derrocamiento de Bustamante en Perú en octubre de 1948, seguido del fin del trienio democrático en Venezuela el 24 de noviembre de 1948, marcando el comienzo de la dictadura de 10 años de Marco Pérez Jiménez. En junio de 1953, Laureano Gómez fue derrocado en Colombia, mientras que Jacobo Árbenz sufrió la misma suerte en Guatemala en junio de 1954. A finales de 1954, América Latina albergaba aproximadamente 11 dictaduras, entre ellas Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Panamá, Cuba, República Dominicana, Venezuela, Colombia, Perú y Paraguay. Si se incluyen a Ecuador y Argentina, el número total de dictaduras podría llegar a 13 (Cueva 1998, 56).

En este sentido, durante este tiempo, surgió un nuevo contexto en América Latina, caracterizado por la Guerra Fría y la participación directa de Estados Unidos en la región. Esta intervención de Estados Unidos sirvió para legitimar el paso de un breve período de democracia a un período de

violencia. El control imperial sobre la región se reforzó efectivamente durante estos años. En 1946 se creó el Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación en Seguridad, más tarde conocido como la Escuela de las Américas. Además, Estados Unidos apoyó el establecimiento de "guardias nacionales" en países como Haití, República Dominicana, Panamá, Guatemala, Cuba y El Salvador. Esta práctica ya se había implementado en Nicaragua desde la década de 1930. También se establecieron centros de inteligencia en varios países, incluidos Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, El Salvador, Haití y Venezuela. Además, a mediados de la década de 1960 se creó el Sistema Centroamericano de Comunicaciones Militares. Estos acontecimientos prepararon el escenario para una mayor agitación política en América Latina bajo el paraguas de la doctrina de seguridad nacional.

A lo largo de la historia de varias naciones latinoamericanas, incluido Ecuador, los golpes de estado han desempeñado un papel importante en la configuración y, a menudo, en la determinación del curso de los acontecimientos (Vargas 1977). Estos levantamientos políticos, que a menudo involucran a facciones clave dentro del Estado y el aparato represivo, y en ocasiones con la participación de potencias extranjeras como Estados Unidos, han dejado un impacto duradero en la región.

Durante toda la Guerra Fría, Ecuador se encontró cada vez más dependiente de Estados Unidos. Las interacciones del país con Estados Unidos se limitaron principalmente a la adquisición de armas y equipo militar, incluidos incluso los lubricantes utilizados por las Fuerzas Armadas ecuatorianas, que debían obtenerse a través del Pentágono estadounidense (Ayerve 2012). Además, Ecuador dependió de Estados Unidos para obtener asistencia financiera y préstamos. Estos lazos cada vez más profundos entre Ecuador y Estados Unidos tuvieron implicaciones significativas para la soberanía de Ecuador. Los políticos estadounidenses adoptaron un enfoque práctico para gestionar los proyectos de infraestructura pública de Ecuador, siendo el proyecto de la carretera de Manta un ejemplo particularmente extremo. Financiado por el Export-Import Bank, este proyecto hizo que Ecuador tuviera que cumplir con las decisiones tomadas por sus supervisores estadounidenses en lugar de poder determinar de forma independiente la ubicación y el diseño de la carretera. La afirmación de los funcionarios norteamericanos de que Ecuador carecía de los conocimientos técnicos necesarios era a la vez condescendiente y falsa. Sin embargo, debido a su dependencia de los préstamos estadounidenses, la mayoría de las decisiones relativas a obras públicas en Ecuador fueron tomadas en última instancia por unos pocos

funcionarios selectos en Washington D.C. Las decisiones tomadas por estos individuos tenían autoridad absoluta, sin dejar espacio para que Ecuador desafiara o disputara sus derechos. El embajador Chiriboga calificó acertadamente esta situación como una "dictadura económica" (MRE-CR 1953), enfatizando la falta de poder e influencia que poseía Ecuador frente a estos veredictos incuestionables.

El enfoque de Estados Unidos hacia Ecuador tuvo ramificaciones adicionales. En plena Guerra Fría, las facciones más radicales de la derecha encontraron en Estados Unidos un apoyo formidable. Los funcionarios ecuatorianos llegaron a comprender que podían justificar cualquier acto brutal de represión política simplemente calificando a las víctimas de "comunistas". Estados Unidos persuadió efectivamente a los líderes ecuatorianos a percibir cualquier manifestación por la igualdad social o cualquier protesta de los empobrecidos y marginados como un componente de un plan más amplio para el control comunista global. Las acciones tomadas por Estados Unidos fueron el catalizador del inicio del "miedo rojo" en Ecuador.

En 1963, Estados Unidos respaldó activamente la dictadura militar que tomó el control de Ecuador. Durante ese año, Estados Unidos suministró al gobierno militar armas y municiones por un valor cercano a un millón de dólares, y también brindó entrenamiento militar en Panamá a la Policía y al Ejército ecuatorianos. Un intercambio revelador ocurrió en septiembre de 1963 cuando el embajador ecuatoriano en Estados Unidos, José A. Correa, se reunió con el Secretario de Estado Dean Rusk en Washington. Rusk expresó un gran interés en hablar sobre los comunistas cubanos y preguntó sobre posibles infiltraciones en Ecuador. En respuesta, Correa detalló con orgullo las medidas represivas implementadas por la Junta Militar, proclamando descaradamente que Estados Unidos debería considerar a Ecuador una nación amiga con una orientación "democrática". El Secretario de Estado Rusk no ofreció ningún comentario sobre el golpe o el uso de la represión por parte del régimen, sino que prometió apoyo a la dictadura.

Después de la guerra, Estados Unidos comenzó a ejercer su influencia sobre Ecuador, lo que marcó un cambio significativo en su relación. Ecuador fue el más afectado por esta nueva atención, experimentando las consecuencias de estar en el lado receptor del poder estadounidense. A lo largo de la Guerra Fría, Estados Unidos logró con éxito sus objetivos en Ecuador, que incluían la supresión de los partidos políticos progresistas, la persecución de los sindicatos de izquierda y el ataque a intelectuales, docentes y periodistas independientes mediante

medidas como despidos, encarcelamientos, golpizas, exilio, e incluso asesinato. Además, los gobiernos que no se alineaban con los intereses estadounidenses fueron debilitados sistemáticamente. Estas acciones durante la Guerra Fría tuvieron un profundo impacto en Ecuador, exacerbando la inestabilidad política y obstaculizando el progreso del país hacia la democracia.

1.4 Del Sur al Sur, el rol de la migración entre 1940 y 1990

Los diferentes períodos de migración a lo largo de la segunda mitad del siglo XX mostraron características distintas, lo que resultó en patrones migratorios variables. Estos períodos abarcaron las oleadas de emigración de los años 1960, 1980 y finales de los 1990 hasta principios del siglo XXI. Durante la década de 1960, un número importante de ecuatorianos tomó la decisión de abandonar su tierra natal y establecerse en Estados Unidos, Canadá y Venezuela. Las familias que partieron durante esta década generalmente no regresaron a Ecuador, y el proceso de adquirir residencia legal o ciudadanía fue un esfuerzo lento pero alcanzable. La población inmigrante ecuatoriana en Estados Unidos experimentó un aumento de cuatro veces entre 1951 y 1960 en comparación con la década anterior de 1940 a 1950. De manera similar, de 1961 a 1970, la población se cuadruplicó una vez más en comparación con los diez años anteriores. Según Kyle (2000), la crisis en la producción de paja toquilla durante la década de 1950 jugó un papel fundamental en la instigación de la migración desde la región sur de Ecuador hacia Nueva York. Esta ola migratoria inicial condujo luego al desarrollo de varias cadenas migratorias que se expandieron significativamente durante la década de 1980.

El cultivo de productos artesanales probablemente ha contribuido al desarrollo de alianzas comerciales entre distintas industrias nativas de la nación, lo que potencialmente ha resultado en la reubicación pionera de comunidades indígenas, específicamente las de Otavalo, a los Estados Unidos y ciertos países europeos (Meisch 2002 y Kyle 2000).

De 1980 a 1998, los patrones de emigración mostraron características distintas. Específicamente, este fenómeno se concentró en dos provincias, Azuay y Cañar, y tuvo un importante aspecto rural. Además, la mayoría de los emigrantes eran hombres, mientras que las mujeres normalmente comenzaron a migrar en una etapa posterior, a menudo a través de la reunificación familiar facilitada por sus maridos o padres. Aunque muchos de estos emigrantes han obtenido documentación legal desde entonces, se cree que un número sustancial permanece

indocumentado, particularmente después de que Estados Unidos implementara políticas de inmigración más estrictas en 1993. Como resultado, aquellos que se fueron después de este período enfrentaron mayores desafíos para legalizar su estatus. en comparación con inmigrantes anteriores. Sin embargo, a pesar de estos obstáculos, el flujo de emigración continuó. De hecho, sólo el 48% del número total de emigrantes entre 1970 y 2000 partieron durante la última década, lo que indica un aumento significativo de la migración desde la región sur del país a lo largo de los años noventa.

Con base en un estudio realizado por Pribilsky (2001), se ha determinado que la población ecuatoriana actual residente en Estados Unidos es de aproximadamente 396.400 individuos. Sin embargo, estimaciones alternativas proporcionadas por Gratton (2004) sugieren una cifra más conservadora de 500.000. La mayoría de los ecuatorianos en Estados Unidos han elegido establecerse en la ciudad de Nueva York, con especial concentración en el condado de Queens. En los últimos tiempos, ha habido una tendencia notable de los ecuatorianos a establecer comunidades en las áreas circundantes de la ciudad de Nueva York, incluidas Nueva Jersey y Connecticut. En general, la población ecuatoriana en Estados Unidos se ubica predominantemente dentro del área metropolitana de Nueva York, representando el 64,3% de la población total, mientras que la población restante está dispersa en ciudades como Chicago, Miami y otras (Gratton 2004).

El empleo temporal para los hombres ecuatorianos se encuentra principalmente en el sector de servicios, mientras que las mujeres tienden a trabajar en industrias como la confección, restaurantes y trabajo doméstico (Gratton 2004y Pribilsky 2001). La emigración que se produjo entre 1980 y 1998 ha sido ampliamente investigada, a diferencia de la ola migratoria inicial (Astudillo y Cordero 1990; Carpio 1992; Herrera y Martínez 2002; Kyle 2000; Pribilsky 2001; Walmsley 2001). Además, en la migración también participan los indígenas Kichwa Otavalo de la región sur, pero con características distintas. Sus migraciones suelen ser temporales, duran de tres a diez meses al año y las realizan principalmente hombres de zonas rurales. A diferencia de la migración Azuaya, el pueblo Kichwa Otavalo tiene varios destinos, incluidas ciudades de Europa, América del Norte y América del Sur. Además, en lugar de ofrecer su mano de obra, este grupo se especializa en el comercio de artesanías hechas a mano.

Según los autores, el acuerdo general es que estas dos oleadas de migración han conducido principalmente a vías y oportunidades de ascenso social. La primera cohorte de migrantes, con sus acciones y logros notables, ha solidificado firmemente la migración internacional como una opción factible, especialmente en las zonas del sur del país, para las personas que deciden quedarse.

A diferencia de la migración de ecuatorianos a Estados Unidos, su emigración a España e Italia se compone principalmente de un grupo demográfico más joven. Vale la pena señalar que esta tendencia no surgió sólo a finales de los años noventa. El Censo de 1991 realizado por el Instituto Nacional de Estadística (INE) en España no incluye a Ecuador como país de origen de inmigrantes. En cambio, la lista incluye a Argentina, Brasil y Venezuela como los únicos países sudamericanos. Sin embargo, los resultados del Censo de 2001 proporcionan un registro histórico de la inmigración ecuatoriana que se remonta a antes de 1961 (Ruiz 2002). Al analizar los datos de 1991, queda claro que el número de ecuatorianos empadronados superó a la población extranjera de Argentina, Brasil y Venezuela. A principios de la década de 1990, Ecuador ya se había convertido en el segundo grupo de inmigrantes más grande en España, sólo detrás de Marruecos y superando a todas las demás naciones sudamericanas (Ruiz 2002).

Para lograr una comprensión parcial del proceso migratorio posterior, es esencial enfatizar un aspecto fundamental. La formación de redes y la identificación de un lugar particular como destino viable para la emigración no son acontecimientos espontáneos; más bien, requieren una inversión considerable de tiempo y la demostración de influencia. La migración a gran escala que se produjo a finales de la década de 1990 se construyó sobre una sólida base de establecimiento de redes y formación de cadenas, que se originó a principios de la década de 1990 (Ramírez y Ramírez 2003).

La actual ola de migración posee características distintas en términos de su tamaño y composición. En contraste con el patrón migratorio anterior en Ecuador, que consistía principalmente en personas de áreas rurales, la ola actual comprende predominantemente personas de regiones urbanas. Además, esta ola se origina no solo en la zona sur sino también en provincias de las tres regiones del Ecuador. Además, el perfil de estos migrantes es cada vez más diverso, compuesto por jóvenes, tanto hombres como predominantemente mujeres, que poseen niveles educativos superiores al promedio nacional y provienen de diversas clases sociales.

Antes de 1997, la mayoría de los emigrantes, que representaban el 63%, elegían Estados Unidos como su destino final. Sin embargo, los datos del censo de 2001 indican un cambio notable en los patrones migratorios. Durante el período comprendido entre 1996 y 2001, España surgió como la opción preferida para el 49% de las personas que abandonaban Ecuador, mientras que Estados Unidos atrajo al 27% e Italia al 10% (Ramírez y Ramírez 2003). En cuanto a España, la mayor concentración de inmigrantes ecuatorianos se encuentra en Madrid, seguida de Barcelona y la región agrícola de Murcia. Es interesante observar que Murcia es el único lugar donde los ecuatorianos forman el grupo de inmigrantes más grande. Sin embargo, los resultados del Censo de Población de 2001 también resaltan una tendencia creciente de la migración ecuatoriana a otros países como Inglaterra, Bélgica, Suiza, Israel y Suecia. Esta diversificación de destinos se ve respaldada aún más por la inclusión de la mensajería en la oferta de servicios para los migrantes ecuatorianos.

1.5 La heteronorma entre 1940 y 1990

Desde la antigüedad, los individuos se han identificado a través de comportamientos, actividades y acciones específicas que se alinean con su género. La sociedad siempre ha puesto expectativas en que tanto hombres como mujeres se ajusten a las normas de género establecidas para ser reconocidos. Como resultado, el sistema sexo-género comienza a moldear a los individuos desde la primera infancia, incluso antes de que nazcan, asignándoles roles y responsabilidades predeterminados en función del género asignado.

El concepto de homosexualidad y de vida homosexual es un catalizador del cambio dentro de la estructura social existente, ya que desafía las expectativas predeterminadas de los cuerpos asignados a los individuos. La sociedad ha construido una realidad que defiende la heterosexualidad como norma, posicionando comportamientos y estilos de vida dentro de los límites del binario hombre-mujer o hombre-mujer. Sin embargo, la homosexualidad trastoca estos roles de género impuestos, ya que involucra tanto relaciones entre personas del mismo sexo como diversas expresiones dentro de la comunidad LGBTIQ+. Estas identidades y acciones disconformes desafían las reglas establecidas y aplicadas por las normas patriarcales.

Freud profundizó en el tema de la homosexualidad y su significado en el marco del psicoanálisis. A través de esta lente, resulta evidente que el tabú social que rodea a los deseos homosexuales sirve como catalizador de las tensiones sociales. Las facciones conservadoras de la sociedad,

impulsadas por un discurso de orden e integridad, albergan miedos, suposiciones e incluso paranoia hacia la visibilidad y el reconocimiento de la homosexualidad (Castelar y Quintero 2012, 220).

En el ámbito del género, las normas culturales y legales prevalecientes están moldeadas por comportamientos dominantes que se adhieren al pensamiento heterosexual. Esto significa que las personas que no se ajustan a los estándares heteronormativos o que no se identifican como heterosexuales a menudo son marginadas y excluidas de la aceptación social.

El concepto de heteronormatividad, tal como lo define Michael Warner, abarca las dinámicas de poder que normalizan y regulan la sexualidad en nuestra sociedad, al tiempo que elevan las relaciones heterosexuales como estándar para la existencia humana (Warner 1993, 8).

Esencialmente, es el predominio de la heterosexualidad como única forma legítima, factible y próspera de expresión sexual, a menudo reforzada a través de medios de normalización sutiles y discretos.

En su libro titulado "Diversidades Enseñanza Transversal en Bioética y Bioderecho", el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México proporciona una definición de heteronormativa como una percepción de la realidad que se basa en los roles de género, específicamente la división binaria entre hombre y mujer. Esta percepción refuerza los sistemas normativos que excluyen cualquier otra forma de diversidad o diferencia como posibilidades viables para la vida u organización, considerándolas como construcciones culturales.

Como destaca Monique Witting (2006) en su obra "Pensamiento heterosexual", la influencia del heterosexismo impregna incluso los aspectos más fundamentales de la sociedad. El lenguaje en sí está construido de una manera que se adhiere únicamente a normas heterosexistas, categorizando todo dentro de los límites de este concepto binario. Esto lleva a suponer que los individuos mencionados en estos contextos son evaluados en función de su adherencia a los roles de género tradicionales, lo que genera preguntas como: "¿Quién asume el rol masculino? ¿Quién asume el rol femenino?" al referirse a una pareja homosexual. Estas evaluaciones llevan implícitos significados de diferenciación de los demás.

Al considerar la heterosexualidad como la única norma y hacer caso omiso de la diversidad, discrimina inherentemente a las personas no heterosexuales, lo que resulta en actos de violencia

normalizados como denigración, insultos, agresiones físicas e incluso crímenes de odio arraigados en la homofobia. Esto perpetúa un ciclo de impunidad y violencia estructural, que impide las libertades, oportunidades y derechos de la diversidad sexual, incluido el derecho a contraer matrimonio.

Hay dos perspectivas a considerar al examinar la heteronormatividad. En primer lugar, abarca una visión del mundo que reconoce sólo dos sexos, dos géneros y valida la heterosexualidad como la única orientación sexual social y culturalmente aprobada. En segundo lugar, Muñoz (2010) destaca cuatro componentes dentro de este marco patriarcal-judeocristiano-capitalista de la sexualidad: la monogamia, la falocracia, el reproducionismo y la heterosexualidad.

En un análisis histórico realizado por Seidman (2009), se exploraron los orígenes del concepto actual de heteronormatividad. Inicialmente, las feministas lesbianas y liberacionistas de los años 1960 y principios de los 1970 introdujeron el concepto de heterosexualidad obligatoria. Este concepto, como señala Seidman, fue un avance significativo que condujo al surgimiento de una sociología estructural de la sexualidad. La innovación clave fue el cambio de enfoque de los actos individuales de discriminación y las experiencias de individuos homosexuales a la aplicación institucional de la heterosexualidad normativa y su impacto en los individuos no heterosexuales.

Desde sus inicios en la década de 1960 hasta la actualidad, la noción de heterosexualidad obligatoria ha sufrido transformaciones significativas. Estos cambios no sólo han sido impulsados por investigaciones teóricas, sino que también han estado influenciados por el activismo y las ideas obtenidas de movimientos como el Frente de Liberación Gay. En la década de 1990, el concepto de heterosexualidad obligatoria fue reemplazado estratégicamente por el término "heteronormatividad" con el surgimiento de la teoría queer como fuerza transformadora dentro de la teoría sexual crítica. Seidman aclara que los teóricos queer no han descartado la idea original de la heterosexualidad obligatoria, sino que la han actualizado dentro de un marco cultural. Esta comprensión actualizada abarca una crítica más amplia de la intrincada estructura heteronormativa que impregna varios niveles de la sociedad.

Cada individuo posee un aspecto fundamental de su ser conocido como sexualidad. Sin embargo, existen ciertas identidades y orientaciones sexuales que aún no han ganado aceptación social. En el caso de Ecuador, el acto de homosexualidad fue considerado un delito penal hasta noviembre

de 1997. Fue durante ese mes y año específico cuando el Tribunal de Garantías Constitucionales tomó la histórica decisión de despenalizarlo.

En los años siguientes, la nación ha logrado avances significativos en la ampliación de los derechos de las diversas orientaciones sexuales, incluido el reconocimiento del matrimonio entre personas del mismo sexo y la capacidad de las personas transgénero de cambiar su género en los documentos de identificación oficiales. Sin embargo, a pesar de estos avances, sigue habiendo una gran cantidad de conceptos erróneos en torno a las identidades y orientaciones sexuales, que con frecuencia se manifiestan como actitudes prejuiciosas y conducen a la marginación de las personas, ejemplificada por la homofobia y la transfobia.

A lo largo de diversas culturas históricas, el castigo y la eliminación eran comunes para las orientaciones sexuales que se desviaban de la heterosexualidad. Esto llevó a la concepción de la heterosexualidad como norma y única orientación sexual aceptable y concebible.

La noción se ha empleado para privar a personas que tienen orientaciones sexuales no heterosexuales de sus derechos y libertades básicos. Sin embargo, es un concepto erróneo.

Según Lorena Pillajo, psicóloga especializada en trabajar con personas LGBTI, la noción de que la heterosexualidad es inherentemente natural es una idea construida socialmente que surge del pensamiento binario, que categoriza a los individuos estrictamente como hombres o mujeres. El experto afirma que todo lo que se desvíe de este marco binario a menudo se considera incorrecto o antinatural. Sin embargo, es importante señalar que este prejuicio hacia las identidades y orientaciones sexuales no binarias no justifica el rechazo de estas identidades.

1.6 Metodología en relación a cómo hacer historia cultural/ historia del arte

Al iniciar una reflexión sobre la metodología de la Historia del Arte damos por supuesto que ésta pertenece al grupo de las ciencias Humanas o Sociales, que tienen al hombre en sociedad como objeto común, aunque cambie el aspecto particular de cada una.

La Historia del Arte tiene como asignatura más próxima a la Historia, porque ambas estudian los hechos humanos en el espacio y en el tiempo y utilizan métodos y técnicas afines, pero sin llegar a identificarse, gozando además de un carácter interdisciplinar (Anson 1979). La Historia del Arte no es la asignatura de adorno y complemento para los libros de textos de Historia, sino una

rama de la Historia general con el mismo derecho que la Historia literaria, la Historia económica, etc.

La Historia del Arte, tal como se concibe hoy, es muy compleja, como lo prueban las dificultades con que se ha tropezado para esclarecer su objeto de estudio: el Arte y las obras artísticas en el tiempo.

Intentar definir el Arte y las obras artísticas con una fórmula universalmente aplicable es una tarea audaz y esquivada. Sin caer en el relativismo tenemos que reconocer que la realidad y la vida humana sufren un continuo cambio y las manifestaciones y fenómenos artísticos no escapan a esta ley (Antón 1985), teniendo en cuenta que las formas de vida humana —las obras artísticas son también formas en el sentido más literal del término son el resultado de unos conceptos y unos ángulos diferentes de visión son de las cosas.

Ugarte (2000) ha señalado que “la historia del arte, como disciplina universitaria, se define perfectamente por los términos de su título: historia del arte” y que “ambos conceptos están sometidos a una serie de definiciones normativas, que sólo tienen en común la relatividad y están dependiendo de las distintas teorías y concepciones ideológicas”.

Es muy amplia la tarea de historiar los hechos artísticos y así, poco a poco, se han ido incorporando a la misma, a veces con una celosa exclusión de otros objetivos, los intentos de explicar el origen de las formas, señalar normas para apreciar la cualidad visual, analizar * los códigos, examinar los contenidos iconográficos o buscar el significado económico y social de la obra de arte (Domínguez 2012). A todo lo anterior hay que añadir el estudio de la biografía del artista, la identificación de los comitentes de las obras, el análisis de los materiales y técnicas, la conservación y otros muchos aspectos de la obra artística.

La disciplina de Historia del Arte se extiende más allá de la mera descripción y categorización de obras y fenómenos artísticos de manera cronológica; en cambio, busca proporcionar explicaciones e interpretaciones empleando la observación, la deducción y la inducción como métodos de estudio y análisis.

La Historia del Arte no es un modelo de ciencia, como lo son las Ciencias Naturales, porque su existencia es reciente y sufre actualmente una crisis que se ha calificado de crecimiento; pero posee unos métodos, la mayoría comunes a otras ciencias, que le permiten llegar a conclusiones ciertas, lo que no es poco cuando intentamos abrirnos camino en un mundo tan complejo como el

Arte, donde caben todas las teorías, incluso las más sorprendentes como la del Non-Art (Foster *et al.* 2006).

Teniendo en cuenta lo dicho y como punto de partida nos adherimos a la definición de Historia del Arte del profesor Fernández Arenas como un sistema de conocimiento ordenado de cómo, en cada lugar y en cada momento, ciertas formas y obras que llamamos arte han sido producidas (reconocidas o no) por sus coetáneos y conservadas (o destruidas) como documentos de una cultura?.

El papel del historiador del arte se extiende más allá de la mera descripción y documentación de obras artísticas; requiere una evaluación y explicación integral de sus orígenes históricos, considerando tanto sus precedentes como sus impactos posteriores. Es crucial reconocer que el arte funciona como un lenguaje formal con implicaciones horizontales y verticales en diversas dimensiones cronológicas, geográficas, ideológicas y económicas, como exploraremos más adelante.

Los puntos antes mencionados amplían los horizontes de la Historia del Arte mucho más allá de la noción convencional de mero recuento de la vida de los artistas y sus obras, que se vuelve abrumadora por el gran volumen de datos sobre nombres y fechas (Domínguez 2012).

La Historia del Arte se centra en el estudio de las obras artísticas, pero el desafío radica en definir qué constituye exactamente arte y objetos artísticos. La gama de objetos que se consideran artísticos es amplia y las personas tienen diferentes perspectivas sobre ellos. Los intentos de proporcionar una definición concreta han dado lugar a una proliferación de opiniones, lo que nos lleva a preguntarnos si es posible capturar las complejidades de la experiencia artística y sus creaciones dentro de marcos conceptuales rígidos. Después de todo, el ámbito artístico abarca la participación de todas las facultades y capacidades humanas, donde la imaginación y la emoción desempeñan papeles importantes.

Para establecer un entendimiento mutuo, es esencial limitar el alcance y esforzarse por lograr un consenso. El término "arte" proviene de la palabra latina "ars", que abarca tanto su definición moderna como el oficio o habilidad de cualquier artesano. Con el tiempo, las artes pasaron a ser categorizadas como serviles o liberales, dependiendo de si se trataba de trabajo físico, así como liberales o mecánicas. Con la llegada del Renacimiento, surgió la distinción entre bellas artes y artes aplicadas, donde las artes puras enfatizaban la belleza separada de la practicidad. Sin

embargo, el concepto de belleza se ha vuelto cada vez más nebuloso, ya que ahora abarca formas que se consideran feas o deformes.

En resumen, es evidente que el Arte y su conexión con el artificio y la artificialidad inicialmente tenían connotaciones de belleza y Estética. Sin embargo, estos significados finalmente se perdieron al enredarse en las formas siempre cambiantes dictadas por los distintos gustos y el paso del tiempo. Sin embargo, no se puede negar que los objetos artísticos están elaborados de manera intrincada y reflejan una capa adicional de significado.

El campo de la historia del arte ha establecido diversas metodologías que tienen como objetivo definir y lograr una evaluación estética e histórica de las obras de arte. Si bien se ha acordado en gran medida el objeto y los objetivos de la Historia del Arte, el enfoque o método para evaluar las obras de arte sigue siendo un tema de exploración y análisis. Por tanto, resulta informativo examinar los diversos métodos empleados por los historiadores del arte.

La Historia del Arte emplea una metodología que la identifica como el estudio de fuentes y documentos. Este enfoque particular, conocido como método filológico, examina cuidadosamente las fuentes, evalúa su credibilidad y utiliza esta información para descubrir la biografía de la obra de arte. Al hacerlo, establece su presencia histórica, incluida su fecha, creador, patrocinadores y las diversas circunstancias que rodean su preservación, restauración, reubicación o pérdida.

Al emplear este enfoque, los profesionales han ampliado significativamente el alcance de la Historia del Arte, incorporando regiones y períodos de tiempo que antes se pasaban por alto, incluidas sociedades antiguas y civilizaciones indígenas no europeas. Además, han logrado avances sustanciales en el ámbito de la datación y la catalogación. Sin embargo, es importante señalar que este método va más allá de ser una técnica convencional de Historia del Arte; Sirve como un requisito previo esencial para la evaluación estética e histórica de las obras de arte. Antes de profundizar en el análisis de la obra de arte en sí, es imperativo familiarizarse con las fuentes y documentos que proporcionan la información fundamental para una comprensión integral.

La búsqueda de registros históricos en archivos, como parte de la metodología filológica, ha estado impulsada durante mucho tiempo por el nacionalismo y la historia local, atrayendo a un número significativo de estudiosos en España. Un ejemplo destacable son los Catálogos

Monumentales de España, colección iniciada en 1900 que continúa siendo ampliamente estudiada en los archivos de protocolos notariales y eclesiásticos, con el respaldo de las diputaciones provinciales y sus institutos de estudios históricos.

Capítulo 2. Vida y Obra de George

Este capítulo se centra en examinar la vida y las contribuciones de George, una figura destacada cuya influencia ha afectado en gran medida su área de especialización. Se ofrece un resumen exhaustivo de los hitos clave de su vida, recorriendo su trayectoria desde la infancia, pasando por su progresión profesional, hasta sus logros más significativos. Este análisis no solo considera los acontecimientos que definieron su trayectoria profesional, sino que también explora los factores personales y contextuales que influyeron en sus pensamientos y enfoques.

2.1 Quién fue y qué se ha investigado sobre George Febres

Jorge Febres Cordero Icaza (George Febres), nació en la casa número 127 de Las Peñas, en la ciudad de Guayaquil, el 10 de septiembre de 1943. Hijo de Carlos Febres-Cordero Carbo y de Emma Icaza Laforgue; artista e intelectual de origen ecuatoriano. Convertido en estadounidense después de su migración y participación en el ejército al servicio de los intereses de Estados Unidos de América.

Figura 2.1. “George Febres at U.N.O”



Fuente: Colección Privada.

Persona con una sexualidad disidente a la norma, tuvo una pareja del mismo sexo, de modo estable por casi 30 años, a quien nunca pudo llamar esposo, porque la figura del matrimonio entre personas del mismo sexo no estaba legalizada ni en la República del Ecuador ni en Estados Unidos de América en esa época.

Durante su vida se vivieron grandes acontecimientos internacionales como la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la lucha por los derechos civiles con figuras como Martin Luther King y la revolución sexual, surgimiento del movimiento feminista, la contracultura y el movimiento hippie, la Guerra de Vietnam (en la que tuvo un papel relativamente activo como veremos más adelante) y el auge de las nuevas tecnologías. Sin duda un período muy interesante y acelerado en el ámbito internacional.

En el ámbito nacional vivió las cinco presidencias de José María Velasco Ibarra, incluyendo la Revolución Juliana, las reformas agrarias de la década de los 60s, el conflicto bélico con el Perú, el auge petrolero nacional, llamado el “boom” petrolero y los antecedentes del proceso de dolarización que culminaría con la adopción de la moneda norteamericana en el año 2000, cuatro años después de su muerte.

Orgullosa miembro de la familia Febres-Cordero de Guayaquil y de sus lazos con la Iglesia Católica a través del Santo Hermano Miguel Febres-Cordero (nacido como Francisco Febres-Cordero, antes de recibir el hábito como religioso).

Estudió en el colegio La Salle de la misma ciudad. Migró un poco después que su hermano a Estados Unidos, por una invitación de una pariente lejana, quien recibió a ambos en su casa y les consiguió un puesto de trabajo en una fábrica de planchas de aluminio para que pudieran mantenerse

Estando en Nueva Orleans conoció al que sería su compañero por más de 30 años, el profesor de Historia en University of New Orleans, Jerah Johnson. Poco tiempo después, recibió una notificación para enlistarse en el ejército de Estados Unidos, en el contexto de la Guerra de Vietnam.

Luego de un intento fallido de su padre para que evada el servicio militar obligatorio con un nombramiento como Vicecónsul Honorario del Ecuador en Nueva Orleans, gestionado por Camilo Ponce Enríquez, se enlistó. Pero por su incapacidad para comunicarse en el idioma inglés y sus muy bajos resultados en la prueba de aptitudes -derivados de esta misma incapacidad de comunicación-, derivó en que su trabajo asignado consistiera en limpiar el cuartel, lavar baños y cuidar del jardín.

Durante sus años de formación, Febres demostró una gran inclinación hacia la preservación y la adaptabilidad, mostrando un encanto cautivador que facilitó el acceso y solidificó las conexiones.

Sin embargo, a medida que avanzaba su carrera, reveló una aguda visión artística impregnada de humor, intelecto y la influencia de la estética pop.

Un breve texto, a modo de autobiografía, de Jorge Javier Febres Ycaza nos llega por una entrevista realizada por Beatrice Rodríguez Owsley publicada, con otros textos, en 1992 en forma de libro titulado “The Hispanic-American Entrepreneur, An Oral History of the American Dream”.

En el trabajo de archivo ha sido interesante revisar las varias versiones de esta entrevista pues la autora recogió un encuentro por escrito con Febres y luego Febres corrigió abundantemente las anotaciones de Rodríguez Owsley, siendo cierto que el resultado se encuentra recogido en una carta de George Febres a Beatrice Rodríguez Owsley de 1 de octubre de 1990, es decir 3 meses después de la entrevista original, que inicia del siguiente modo:

Here is the manuscript of the interview back, revised. I thought you did a good job, but few errors had crept in, and some of my comments as you wrote them, derived from the interview, did not sound like me (...) So I started making a few changes and ended up virtually rewriting it. But I think it is much better now, all around. I hope you like it (Febres 1994, 1).

Es en base a esta carta y a la publicación del libro de Rodríguez Owsley, donde se incorpora la misma que seguiremos la narración de esta “autobiografía” de Febres, como él la quiso transmitir.

George Febres, antes de abordar el relato de su vida, inicia la narración enumerando a los primeros miembros de la familia Febres-Cordero en el Ecuador, explica el lugar relevante que mantuvieron durante las batallas de independencia, y los primeros cargos que ostentaron en la reciente formada República del Ecuador.

Menciona a León de Febres Cordero, quien llegó con el ejército libertario de Simón Bolívar, y, sin ningún tipo de pudor afirmar “He liberated Guayaquil, the largest city in Ecuador” (Febres, 1990) y sigue el relato “since then, the family has produced many politicians, stateman, cabinet ministers, writers, poets, a great many priests and nuns, a bishop, and even a saint. But we had never a president or an artist. Then in 1984, cousin Leon Febres-Cordero became President of Ecuador. And now there is me” (Febres 1994, 3).

Encontramos un similar tono al escribir sobre el entorno familiar del Santo Hermano Miguel Febres-Cordero, en esta ocasión dentro del catálogo de la exposición “My Cousin The Saint”, en

el ensayo titulado “Of Artists and Saints and Brother Michael in particular” cuyo autor es George Febres:

In many ways Brother Michael's father typified his generation of the family, to its considerable wealth and some political power—as liberals they were out of political power more often than in—the family had added a singular prestige. One of their number had liberated Guayaquil and the Ecuadorian coast in the revolution against Spain thirty years before and became one of the national heroes. The Febres-Cordero family name alone now carried a certain magic (énfasis del autor) (Febres 1994, 6).

Al carecer de un diploma de escuela secundaria y al darse cuenta de que era poco probable que las circunstancias de su familia mejoraran en el futuro cercano, Febres tomó la decisión de dejar Guayaquil, donde las oportunidades eran escasas, y probar suerte en Estados Unidos. George Febres llegó por primera vez a Estados Unidos el 4 de septiembre de 1964. Hizo escala en Miami para al día siguiente continuar su camino hasta su destino final, Jackson, Mississippi. Aquí lo recibiría Marjorie Dixon Smith, una pariente lejana que desde 1962 había entablado correspondencia con su padre en Guayaquil, inquiriendo sobre su tío abuelo, Ricardo Paredes, en su afán por reconstruir su línea genealógica.

El resultado de este intercambio de cartas fue que Marjorie extendió una invitación para recibir al artista y a su hermano, Carlos, en su hogar en Mississippi. Su hermano partió primero y enseguida. George -entonces llamado Jorge-, se demoró en partir hacia Estados Unidos pues tenía pendiente una propuesta de matrimonio -aunque no detalla con quien, sí menciona que era una chica de Guayaquil.

Fueron casi dos años después que, cuando el compromiso se deshizo, decidió realizar el viaje. Tenía veinte años y no sabía que se iba para quedarse. Al llegar donde su “prima” Marjorie, como él la llamaba, le chocaron dos cosas.

La primera fue el idioma, porque él no dominaba el inglés y nadie -exceptuando unas personas en el aeropuerto de Miami, según su propio relato- hablaban castellano.

George había trabajado en una aerolínea en Guayaquil poco antes de viajar y creía que con las cincuenta palabras que conocía podía entender y defenderse en ese país. Pero no, en Mississippi la cantidad de hispanoparlantes era casi nula y le tocó aprender inglés a la fuerza y desde cero.

La segunda cosa que le tomó de sorpresa fue que aparentemente su “prima” ya le tenía reservado un trabajo en una fábrica de planchas de aluminio, donde se encontraba trabajando también su hermano. Para la vida de un previamente inexistente trabajo manual, que George había llevado hasta entonces, significó un contacto más directo con la clase trabajadora y con una nueva realidad que modificaría la autopercepción el artista.

Poco tiempo después, en 1965, su hermano se mudó a Nueva Orleans y tras algunos meses residiendo ahí lo invitó a vivir con él en su departamento en el barrio francés. En esta ciudad George se asentaría por el resto de su vida.

Un detalle mencionado por el propio George, como un incentivo para la adopción de esta nueva cultura en la que se había sumergido como propia, lo dice en la entrevista con Beatrice Rodríguez Owsley cuando recuerda las circunstancias en las que conoció Nueva Orleans por primera vez, un viernes anterior a las fiestas del Mardi Gras -el carnaval francés-, conocida por el descontrol de su fiesta en las calles y los cuerpos desnudos.

Confesó en la entrevista cómo se sintió aturdido y atraído por lo que veía, pues había sido criado en un entorno más bien protegido y conservador, donde el carnaval era festejado principalmente por los niños de la calle. Pero cuenta que tan pronto superó la sorpresa inicial derivada de su crianza, se quedó fascinado con la experiencia que se enmarcó con las expresiones propias del pleno surgimiento de una contracultura de liberación sexual de la década de los 60s.

Estados Unidos significó para él un país no solo de nuevas oportunidades, sino un lugar en el que podía experimentar una libertad que estaba vedada en su tierra natal. Sobre esto se profundizará en un capítulo posterior, pero cabe reconocer ahora, que es precisamente este tipo de espacios anteriormente desconocidos, que para Jorge Febres-Cordero se sintieron de alguna manera acogedores, los que con el tiempo construyen una nueva identidad o modifican la anterior -la evolucionan -.

Con el paso del tiempo se conformó un minúsculo hogar gracias a los amigos cercanos que había hecho en Nueva Orleans. Poco después de un año, su hermano fue notificado para enlistarse obligatoriamente en las fuerzas aéreas estadounidenses y, lo propio le sucedió a George, que en 1966 recibió el aviso para alistarse en el ejército, en el contexto de la Guerra de Vietnam.

Según las leyes del país, todos los residentes podían ser reclutados, aunque no tuvieran la nacionalidad estadounidense. La notificación despertó el espanto de su padre, el cual temiendo

que sus únicos dos hijos fueran a morir en el sudeste asiático, y haciendo uso del importante nombre de su familia y las conexiones políticas que mantenían -especialmente su relación de amistad con Camilo Ponce Enríquez, ex presidente del Ecuador en el período 1956-1960-, hizo lo posible para que a George lo nombraran cónsul honorario en Nueva Orleans.

Es interesante analizar también el documento que respalda esta afirmación de Febres, pues consta en el archivo de Nueva Orleans el memorando original de la Dirección General de Servicio Exterior al Gabinete del Ministro de Relaciones Exteriores en el que se trata el tema de George Febres, fechado el 5 de mayo de 1966 que en su parte pertinente dice:

Respecto a la sugestión formulada en la carta dirigida al señor Doctor Camilo Ponce Enríquez', en el sentido de que se conceda un nombramiento honorario en Nueva Orleans a favor del ciudadano ecuatoriano, señor Jorge Febres-Cordero, para así evitar que sea llamado al Servicio Militar Obligatorio que le impone el gobierno americano por su condición de residente en ese país, la Dirección General del Servicio Exterior expone lo siguiente: 1. No existiría inconveniente alguno en lo que se refiere a los intereses del Servicio Exterior el designar al Sr. Febres-Cordero como Vicecónsul ad honorem (...)" (Ministerio de Relaciones Exteriores 1966, 1).

Conocemos por la propia narración de George Febres que el nombramiento no tuvo el efecto deseado -evitar el servicio militar- porque para el gobierno de Estados Unidos primó la notificación a enlistarse más que el nombramiento honorífico.

En este momento, siguiendo la línea de la entrevista, tuvo que tomar la decisión que definiría su vida, tanto directa como indirectamente, el quedarse en Estados Unidos, siguiendo esa vida militar que le era impuesta, y de ese modo volverse estadounidense, o volver al Ecuador.

Hasta ese entonces había pensado en la idea de quedarse un tiempo, pero nunca como algo más que un visitante. Fue entonces que decidió alistarse en el ejército, decisión que no le costó demasiado en palabras del propio artista y transformarse para ser un ciudadano estadounidense completamente.

En la práctica, una vez enlistado, tuvo muchos problemas por su dificultad de comunicarse en inglés y fue justo por esta limitante por la que no fue enviado al otro lado del Pacífico a combate directo, sino tan solo fue asignado a Fort Bliss en El Paso, Texas, para hacer tareas menores como limpieza de las habitaciones, comedor y letrinas, y cuidado del jardín.

En el archivo de Nueva Orleans constan abundantes documentos del paso de Febres por el ejército de Estados Unidos, y es importante para esta tesis mencionar que hay una progresión del uso de su nombre desde el largo Jorge Javier Febres-Cordero Icaza hasta sencillamente George Febres según transcurre el tiempo. Las variaciones de su nombre que utilizó y he identificado, aparte de los dos ya mencionados, son: Jorge Febres-Cordero, Jorge J. Febres-Cordero, Jorge J. Febres, George J. Febres.

Figura 2.2. Documento militar estadounidense fechado el 8 de junio de 1969

DD FORM 1175 (Rev. 6-64) PREVIOUS EDITIONS OF THIS FORM OR FORM 844 AND 847 FORM 300 ARE OBSOLETE.

HOME ADDRESS:
2119 Decatur St
New Orleans, LA 70116

ANACDUTRA

THIS CHANGE IS PERMANENT TEMPORARY FOR 13 DAYS EFFECTIVE 6 Jun 69

PLEASE FORWARD MY MAIL TO MY NEW ADDRESS
I AM ENROUTE PLEASE HOLD MY MAIL PENDING MY ARRIVAL
DO NOT WRITE UNTIL YOU HEAR FROM ME
WRITE TO ME AT MY NEW ADDRESS

PLEASE WITHHOLD MAILING PUBLICATIONS UNTIL I ADVISE YOU OF MY NEW ADDRESS
SUBSCRIPTION REV NO

DATE 7 JUNE 69

SIGNATURE: George Febres-Cordero

Fuente: The Historic New Orleans Collection. Fotografía: Nicolás Subía.

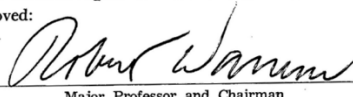
Figura 2.3. Recorte del informe de aprobación de tesis de maestría en Bellas Artes de George Febres en Louisiana State University, 21 de noviembre de 1971

EXAMINATION AND THESIS REPORT

Candidate: George Javier Febres

Major Field: Fine Arts

Title of Thesis: **visual Metamorphosis: Six Paintings Exploring Biological Structure in a Syndrom Ranging from Natural Vision to Microscopic Examination, Based on Compositions of Old Masters**

Approved: 
Major Professor and Chairman

Fuente: The Historic New Orleans Collection. Fotografía: Nicolás Subía.

Nota: Se puede apreciar el nombre de George Javier Febres, como una de sus tantas versiones.

Figura 2.4. Firma autógrafa de George Febres

The image shows a handwritten signature in red ink. The name 'George Febres' is written in a cursive, flowing style. The 'G' is particularly large and loops around the 'e'. The signature ends with a long, horizontal flourish.

Fuente: Archivo de Nicolás Subía.

Una tarde, una vez finalizadas sus labores, un sargento lo vio dibujar con acuarelas en su tiempo libre y, al ver la obra de Febres, lo recomendó para el puesto de dibujante en el mismo ejército. De ese modo, se dedicaría lo que le restaba del servicio militar a pintar comedores, pancartas, letreros e invitaciones de cenas auspiciadas por los generales y miembros del gobierno.

Una vez culminado su servicio militar, cursó el programa de Bellas Artes en University of New Orleans, con una beca como veterano del ejército, y posteriormente obtuvo una maestría en Louisiana State University. Desde allí compartió su tiempo entre la producción artística, clases esporádicas, trabajo de galería y la curaduría de distintos proyectos culturales, incluyendo “My Cousin de Saint”, la muestra expuesta en el Centro de Arte Contemporáneo de Nueva Orleans, que giró en torno del recientemente canonizado Santo Hermano Miguel Febres-Cordero, a quien George trataba como su “tío”, el Santo.

Otro proyecto sobre el que inició su curaduría fue “My Cousin The President”, con relación al Presidente de la República del Ecuador, León Febres-Cordero, a quién trataba como “primo”, lamentablemente no llegó a su culmen pues George murió antes de su concreción con SIDA. En relación con este personaje, existen ya estudios académicos y no académicos previos, el principal y más reciente es el discurso de incorporación a la Academia Ecuatoriana de la Lengua por la académica Gabriela Alemán, con su estudio titulado “La Lengua Enfebrecida”, discurso pronunciado el 04 de agosto de 2022 en la casa matriz de la mencionada Academia, en Quito.

Además de lo anterior existe un ensayo dentro del libro de difusión titulado “101 Arte Contemporáneo Ecuador Vol. I” la autoría de esta obra se atribuye a Rodolfo Kronfle, Cristóbal Zapata y María del Carmen Carrión, acompañada de un rico contenido visual. Además, un artículo en línea dentro de la revista virtual 64 Parishes, escrito por Claudia Kheel y publicado el 13 de marzo de 2014, complementa aún más el artículo.

“Jest for the Pun Of It : Thirty Years in America”, es la única publicación sobre su obra que tiene al mismo George Febres como autor. Este documento es fuente primaria y principal para este trabajo, publicada en Nueva Orleans en 1990. En esta publicación celebra sus 30 años en Estados Unidos y es publicada 6 años antes de su muerte. El investigador consiguió el ejemplar numerado 18/500, firmado por el artista, que ahora está en territorio nacional y se ha digitalizado por primera vez, por lo que su acceso y análisis se ha facilitado mucho.

Del mismo modo, es importante resaltar la relevancia del ensayo titulado “Of Artists and Saints and Brother Michael in particular” de George Febres, dentro del catálogo de la exposición “My Cousin The Saint”, curada por él mismo.

Esta exposición y catálogo recogen decenas de obras de otros artistas en torno a la imagen del santo ecuatoriano el Hermano Miguel Febres-Cordero, publicado por el Contemporary Arts Center de Nueva Orleans, en noviembre de 1982.

El autor de la presente tesis ha realizado las gestiones necesarias y cubierto los costos de Louisiana State University para la búsqueda y digitalización de la tesis de maestría en el programa de Bellas Artes que realizó George Febres. Esto considerando que este texto es la justificación o fundamentación intelectual de parte su realización pictórica. Esta tesis no ha sido revisada por otros investigadores pues simplemente no existía previamente a disposición, ni físicamente en Louisiana State University, ni en internet o digitalizada y tampoco se encuentra dentro de los documentos que reposan en The Historic New Orleans Collection.

Además del material anteriormente mencionado, el autor de este trabajo también ha impulsado desde el año 2020 iniciativas privadas para la repatriación de la obra de George Febres, en colaboración con instituciones públicas y privadas incluyendo la Presidencia de la República del Ecuador, el Museo Nacional del Ecuador, conforme consta en oficio dirigido al autor de este trabajo y en documentos oficiales ya enviados por el Museo Nacional a The Historic New Orleans Collection; y a través de la Embajada de Estados Unidos de América en el Ecuador, así como con Louisiana State University y organizaciones extranjeras filantrópicas dedicadas a la promoción y difusión del arte.

Fruto parcial de esta repatriación fue el incluir por primera vez en territorio ecuatoriano, dentro de una exhibición pública de este siglo, cinco obras de George Febres durante el mes de junio de 2023 en la exhibición “Mirada Queer” en el Museo Muñoz Mariño, en la ciudad de Quito.

Por último, está en revisión un borrador de publicación con una editorial nacional, que se espera vea la luz muy prontamente, en la que se recoge textos originales de George Febres nunca antes publicados, en su idioma original inglés, con una traducción al castellano realizada por el mismo autor del presente trabajo.

Estos esfuerzos se encaminan a dar mayor acceso a las fuentes primarias a los investigadores y curiosos interesados en el personaje que se encuentren en territorio nacional, y así romper la barrera que ha impuesto la distancia de los archivos extranjeros y la escasez de obras en territorio ecuatoriano.

Aunque tratan directamente a la obra y personaje de George Febres, son válidos como referencias, las producciones académicas y no académicas en relación con otro artista con una sexualidad disidente a la norma, también nacido en Guayaquil y que produjo desde la diáspora. Este es el artista Eduardo Solá-Franco y los textos producidos en torno a él y su obra.

En esta categoría encontramos principalmente el artículo de Rodolfo Kronfle “La recuperación de Eduardo Solá Franco: el más contemporáneo de los modernos”. *Índex* [online]. 2018, n.5, y dos libros del mismo autor: el primero titulado “Solá Franco, el teatro de los afectos” publicado por el Municipio de Cuenca en torno a la Bienal de arte del año 2015 y “Diarios ilustrados de Eduardo Solá Franco” que reproducen los diarios del artista e incluyen ensayos en torno a él y su obra.

El profesor X. Andrade -fundador de la Maestría en Antropología Visual en FLACSO, Sede Ecuador- ha realizado varias entradas en su blog en internet tratando a George Febres y ha realizado actividades con alumnos del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE). También ha publicado un artículo en el diario *El Comercio* titulado “George Febres, absolutamente modesto”, el día 02 de octubre de 2022.

Existe un artículo de opinión en la revista *Diners Club* realizado por el Dr. Diego Pérez Ordóñez que trata a la figura de George Febres, de un modo superficial dado el carácter de columna de opinión, con investigación muy limitada.

En base a los estudios de X. Andrade, se realizó una producción videográfica titulada: “George Febres: La fabulosa historia del primo de un santo y sus zapatos de cocodrilo” dirigida por Ivo Huahua.

Los “George Febre Papers” que reposan bajo ese nombre en The Historic New Orleans Collection, tienen una cabida de archivo de 4 pies lineares, más dos cajas previamente censuradas que ahora están a disposición del público por primera vez desde 1993. Se han repatriado de 10 obras del artista a territorio ecuatoriano, que también son accesibles a los investigadores.

En relación con el archivo de Nueva Orleans mencionado, es necesario tomar en cuenta Febres donó gran parte de sus escritos, grabaciones y obras -por las consideraciones que exponemos en las conclusiones de este trabajo- y que poco después de su muerte, su pareja Jerah Johnson, también adicionó con una segunda y tercera donaciones más documentos personales y la mayoría de la colección personal de Febres a esa institución privada de Norteamérica.

Entre los silencios sobre George Febres en la producción intelectual relacionada al arte y su Historia, en el Ecuador, es especialmente importante la omisión total del artista y su obra en la publicación derivada de la tesis doctoral realizada en el programa de Historia de los Andes de FLACSO, Sede Ecuador, por la Dra. María del Carmen Oleas Rueda titulada “El arte contemporáneo en Ecuador: espacios y protagonistas”, publicado en 2021, pues involucra temporalmente todo el período de producción artística de George Febres.

Otro silencio absoluto previo, dentro de una publicación académica, lo encontramos dentro del artículo “Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.” dentro de la revista indexada Arte, Individuo y Sociedad, publicado en 2016 y cuyos autores son Christian Pérez Avilés y Martha Rizzo González de la Universidad de Especialidades Espíritu Santo en Guayaquil.

La riqueza de su experiencia personal, la diversidad de hechos históricos a nivel internacional (centrándonos en Estados Unidos), así como los ocurridos en Ecuador, la revolución cultural de la que fue parte desde su lugar como persona con identidad sexo-genérica disidente y su abundante obra son un caso único de estudio.

Su obra puede entenderse como un patrimonio que da testimonio de un entrelazamiento entre su (auto)biografía y su condición de ser un testigo de una época determinada, en este estudio histórico se utilizarán tanto las fuentes escritas, como las visuales para completar el análisis de este particular caso.

2.2 El concepto de identidad

En relación a los conceptos a ser tratados se hilvanará una discusión pertinente para reconocer algunas características particulares útiles del concepto de identidad para su aplicación en el presente trabajo. Se reconocerán estos elementos teóricos similares dentro de algunos autores que han tratado esta materia, así como los elementos disímiles de algunas de sus posturas.

Stuart Hall (2010) explica que erróneamente se ha percibido a la identidad como algo sólido y fundamental, “una especie de punto fijo del pensamiento y del ser, un fundamento de la acción, un punto aún existente en el mundo cambiante” (Hall 2010, 339) porque las identidades están intrínsecamente ligadas a relaciones de poder y son moldeadas por la interacción con lo que está fuera de ellas.

Para Chantal Mouffe (1994) “la constitución de una identidad implica el establecimiento de una jerarquía: por ejemplo, entre forma y materia, esencia y accidente, negro y blanco, hombre y mujer” (Mouffe 1994, 6) es decir, toda identidad se establece en relación a una diferencia donde surge un antagonismo. La comprensión de quienes somos está en constante dialogo con el entorno, las relaciones y las diferencias con respecto a los demás.

Según el análisis que hace Stuart Hall (2010) la identidad diferencial requiere la distinción de un contexto, “cada identidad se cimienta en una exclusión y, en ese sentido, es un “efecto del poder”. Debe haber algo que sea externo a la identidad (Laclau y Mouffe 1985 y Butler 1993 citados en Hall 2010, 609). Esta perspectiva sugiere que la identidad no es estática ni independiente, sino que se construye y se manifiesta en relación con factores externos.

Además, la identidad no puede entenderse sin considerar lo que no es parte de ella, es decir, todo lo que está fuera de nuestra identidad. La presencia de nuestra identidad está definida por la ausencia o falta de otras cosas en el sistema que la rodea. “Ello significa que lo universal es parte de mi identidad en la medida en que soy penetrado por una carencia constitutiva” (Laclau 1996 citado en Hall 2010, 609) lo que compartimos con otros forma parte de nuestra identidad, cada identidad individual es insuficiente por sí misma; necesita de lo que no es ella para existir.

Por otro lado, “toda configuración de una identidad unitaria implica un principio de oposición y complementariedad con un ellos que afirme la existencia de un nosotros a partir de la "diferencia" (Suárez 2008, 138), cierto grado de conflicto que intenta combatir al “otro” para preservar la existencia, según Chantal Mouffe (1994) es difícil aceptar que la identidad se construye en la

diferencia, y es aún más difícil aceptar que, cualquier idea objetiva sobre la identidad está formada por acciones de poder, “a fin de cuentas, toda objetividad social es política y debe llevar la huella de los actos de exclusión que gobiernan su constitución” (Mouffe 1994, 4).

Asimismo, Mouffe (1994) explica que la historia de una persona está formada por sus identificaciones a lo largo del tiempo. No hay una identidad escondida que necesite ser descubierta más allá de la última identificación realizada. Este proceso implica dos movimientos: uno que evita quedarse fijo en un conjunto de posiciones alrededor de un punto ya establecido, y otro que, como resultado de esta inestabilidad, crea puntos fijos que limitan el significado. “La dialéctica entre inestabilidad y fijación sólo puede existir porque la estabilidad no está predeterminada, ya que las identificaciones del sujeto no surgen de un centro de subjetividad preexistente” (Mouffe 1993, 5).

Esta afirmación se complementa con que la identidad del sujeto es “múltiple y contradictorio es por lo tanto siempre contingente y precaria, dejada temporalmente en la intersección de las posiciones de sujeto y dependiente de formas específicas de identificación” (Mouffe 1993, 7). En este sentido, no podemos ver a una persona como una entidad única y homogénea, hay que entenderla como una multiplicidad, formada por las diversas formas en que se constituye en distintos contextos.

“En lugar de eso, tenemos que aproximarnos a él como una pluralidad, dependiente de las diversas posiciones de sujeto a través de las cuales es constituido dentro de diferentes formaciones discursivas” (Mouffe 1993, 7) La pluralidad no implica simplemente la coexistencia de varias identidades, sino más bien una constante interacción e influencia mutua entre ellas. Esto da lugar a lo que se llama "efectos totalizantes", donde las distintas identidades interactúan y se influyen entre sí, generando complejidad en un espacio con fronteras abiertas e indeterminadas.

Además, según el historiador inglés Eric John Ernest Hobsbawm (1993) la pluralidad de modos de identificarse que tiene una persona es igual a la multiplicidad de experiencias simultáneas y condicionamientos.

A mi entender, "identificarse" con una comunidad particular significa poner un mayor énfasis en una identificación específica por encima de todas las demás, reconociendo que en realidad todos somos individuos complejos con múltiples dimensiones. No hay límite para el número de formas en que yo podría describirme a mí mismo (Hobsbawm 1993, 5).

En este sentido, siguiendo en la línea de la multiplicidad encontramos la siguiente postura de Navarrete, respondiendo a Zizek: “(La identidad) se crea a través de múltiples significantes flotantes y se sostiene bajo un punto nodal, esto es, la identidad se constituye dentro y no fuera del espacio ideológico del que formamos parte” (Navarrete 2014, 34).

Este punto nodal es un elemento significativo más fuerte para la persona, al que se adhiere de alguna manera. La identidad no es algo fijo y permanente, sino que cambia con el tiempo y depende del contexto. Lo que puede ser el punto central de la identidad de hoy puede cambiar en el futuro. Por ello, es crucial entender que la identidad no está completamente determinada “(por la institución, una persona, una idea, un objeto, etcétera), sino que está abierta a múltiples posibilidades de ser en el mundo, en tanto espacio ideológico” (Navarrete 2014, 34).

Añadiendo al concepto de multiplicidad, el autor citado ha intentado demostrar que la identidad no solo tiene elementos simultáneos y contiene la posibilidad de cambio en el tiempo. “No hay ninguna posición de sujeto cuyos vínculos con otras estén asegurados de manera definitiva y, por lo tanto, no hay identidad social que pueda ser completa y permanentemente adquirida” (Mouffe 1993, 8).

Para Noé Gonzales (2003) no debemos ver la persistencia de la identificación como un residuo de la primera modernidad o como un defecto heredado de las eternas preguntas sobre el sentido de la vida. Más bien, la identificación es como un compañero natural que acompaña la era de la globalización “Tal vez más que hablar de identidades vale mejor hablar de identificación para dar cuenta de su carácter inacabado, incompleto o inconcluso en permanente construcción y siempre abierto” (González 2003, 185).

Hasta ahora, la identidad, si es tan amplia, podría terminar significando nada o ser de maleable para que se vuelva inútil para cualquier análisis, pero no es el caso, pues un elemento clave de la identidad es su elemento integrador, que tiene como contraparte un elemento diferenciador de las personas y de los colectivos. Como veremos ahora, este elemento de alteridad supone también la construcción de la identidad desde lo social y la comunicación.

“La estructura, génesis, desarrollo, mantenimiento, transformaciones y disolución de la identidad personal son constitutivamente sociales, esto es, se producen o construyen a través de procesos sociales de interacción, la ausencia de referencia a la identidad personal conduce a una

fundamentación excesiva de la conciencia individual y/o, de manera teóricamente insuficiente, de su fundamento biológico” (Torregrosa 1983, 235).

La interacción a la que se refiere Torregrosa es amplia, pasa por los cuerpos de los sujetos y en algunos casos influye la capacidad de comunicación verbal, escrita y visual, es decir -lo que diría el mismo autor previamente a la cita- la identidad depende de un “acto social de comunicación” (Torregrosa 1983, 230).

Este intercambio subjetivo, en lo que se refiere al concepto de identidad, se genera “el proceso de diferenciación implica que individuos y grupos se identifiquen en función de sus diferencias con los demás, mientras que el proceso de integración permite que los individuos o grupos adopten aspectos que les permitan identificarse o sentir un sentido de pertenencia en función de sus experiencias o pertenencia al grupo” (Rocha 2009, 251).

Es decir, en caso de ser similares la identidad tiene un elemento integrativo, en caso de ser diferentes tendrá un elemento de distinción, basados en las experiencias comunes. A lo que podemos añadir que mientras más amplia sea la multiplicidad de experiencias, como habíamos visto anteriormente, hay una mayor posibilidad de conexión entre sujetos, encontrando un campo común de interacción, aunque muchas de sus experiencias sean disímiles.

George Mead, cuando habla sobre los elementos propios que constituyen a una persona, menciona que “se convierte uno en persona en la medida en que puede adoptar la actitud de otro, y actuar hacia sí mismo como actúan otros (...) la adopción o experimentación de la actitud de otro es lo que constituye la conciencia de sí” (Mead 1973, 49). El autor se refiere a que una persona se da cuenta que lo es cuando en un acto de comunicación social se vincula con la experiencia de otro sujeto, este sería el elemento más primigenio de la identidad, la identidad de ser un ente separado a otros entes, que será modificada a medida que se adopten elementos de la comunicación social de los otros sujetos.

Sin profundizar demasiado, se considera pertinente dejar señalado que en estas interacciones sociales puede haber un ejercicio de fuerza y por lo tanto, como menciona Hegel, dentro de estos actos sociales de comunicación “luchamos para que los otros nos reconozcan tal como nosotros queremos definirnos, mientras que los otros tratan de imponernos su propia definición de lo que somos” (Hegel 1807, 115) esto podría llevarnos a pensar que existen unas identidades más fuertes que otras, que tratarán de imponerse, o dicho de otra manera, un modo de ver el mundo puede

intentar someter a otros modos de ver el mundo y por lo tanto determinar la autoconciencia individual.

Un caso en contra del elemento integrador, pero sin llegar a ser un “otro” completamente distinto porque todavía el sujeto es parte del grupo, es la estigmatización, definido por el sociólogo Erving Goffmann como:

La situación específica de la persona estigmatizada es que la sociedad le dice que es un miembro, lo que significa que es un ser humano más; pero que también es en cierto grado "diferente", y que sería tonto negar tal diferencia. Esta diferenciación en sí misma se deriva de la sociedad, pues antes de que una diferencia importe mucho, debe ser conceptualizada colectivamente por la sociedad como un todo (Goffmann 1963 12).

Como hemos visto, la identidad produce una alteridad, pero esta alteridad permite grados, no son un absoluto “nosotros” o “ellos”. Un ejemplo de estos grados de alteridad lo encontramos en la política electoral, la ciudadanía forma un “nosotros” en el sentido que son todos miembros de una misma nación, pero existen bandos -no absolutos- de “otros” cuando se determinan posturas políticas, especialmente las partidistas. Lo mismo sucede en estados no confesionales con los miembros de distintas religiones.

Los teóricos de José Carlos Aguado y María Ana Portal afirmaron lo siguiente: “El concepto de identidad, como parte del ordenamiento simbólico de la cultura, agrupa varias ideas: 1. la permanencia, 2. la existencia en estado separado (la distinción frente al “otro”) y 3. la relación de semejanza absoluta entre dos elementos” (Aguado y Portal 1991 37).

Ante esta afirmación, y basados en lo revisado hasta ahora, se podría concluir que dicha conceptualización es errónea pues no considera la fluidez, ni multiplicidad del concepto de identidad. Además, considera que el elemento integrativo es absoluto, lo cual, como se mencionó en referencia al estigma, es erróneo.

Tampoco es posible estar de acuerdo con la afirmación de Giménez, en la cual, comentando una postura de Barth a la que hace referencia, dice que son las fronteras mismas y la capacidad de mantenerlas en la interacción con otros grupos lo que define la identidad, y no los rasgos culturales seleccionados para marcar dichas fronteras (Giménez 2008, 15).

Definir la identidad únicamente a través del mantenimiento de las fronteras comunitarias no sería factible, ya que tiene el potencial de crear una identidad permanente y aislada que está separada

de las experiencias colectivas. Este aislamiento absoluto de otros grupos en última instancia obstaculizaría la posibilidad de modificaciones internas dentro de la comunidad.

Considerar la identidad como un aspecto fijo e inmutable es una perspectiva errónea, como lo ejemplifican los autores antes mencionados y Gilberto Giménez, quien sostiene que la identidad abarca la existencia duradera de un individuo como una entidad cohesiva distinta de los demás, al mismo tiempo que reconoce la importancia de reconocer la existencia de otros (Giménez 2008, 9).

Si bien podemos estar de acuerdo con esta afirmación en un plano ontológico, que requiere la presencia de un ser para mantener la identidad, sus múltiples manifestaciones y su potencial ilimitado de transformación que cesa sólo con la desaparición del ser, no podemos respaldar la noción de que la identidad es eternamente inherente a la existencia, fusionando así la existencia con la manera de existir en el mundo.

En su texto “Bauman, identidad y comunidad”, Noé González establece una línea de pensamiento que sigue este trabajo, destacando acertadamente la noción de que:

En la era de la modernidad, la noción previamente percibida de que los seres humanos eran fijos e inmutables ha experimentado un cambio significativo. Ahora se comprende que construir la propia identidad es una tarea continua, un trabajo en constante progreso. Las referencias colectivas que alguna vez fueron influyentes y que guiaron a los individuos en sus acciones han perdido importancia, ya que los individuos ahora tienen la responsabilidad de moldear sus propias identidades. Bauman explica cómo el destino predeterminado inherente a las sociedades premodernas ha sido sustituido por la idea de un proyecto de vida y un sentido de vocación. El concepto de naturaleza humana, que alguna vez se consideró predeterminado, ahora necesita una construcción activa. Este proceso de configuración de una identidad incompleta está entrelazado con todos los aspectos de la sociedad moderna (González 2003, 183).

La construcción de la identidad está intrincadamente entretejida en el tejido social, a medida que los individuos y las comunidades interactúan y moldean la percepción que tienen de sí mismos en un momento dado.

La necesidad de identidad surge entre individuos, grupos, instituciones y entidades sociales porque requerimos un medio de identificación que nos otorgue una posición y un sentido de pertenencia en el mundo social. Esto nos permite definirnos, ser reconocidos y diferenciarnos de

los demás. Es crucial comprender que una identidad no puede existir sin el concepto de alteridad. Sin la alteridad, la identidad sería simplemente igualdad, una identidad idéntica a sí misma. Es imposible poseer una identidad única e inmutable, ya que las identidades siempre cambian y están sujetas a cambios. Sólo podemos tener identidades temporales y parcialmente fijas, donde algunos elementos permanecen constantes mientras otros evolucionan. Es importante reconocer la complejidad del proceso de identificación, la impermanencia de las identidades y la naturaleza contingente y conflictiva de las identidades, ya sean individuales o colectivas. Estas características nos impiden definir las identidades en términos fijos y definitivos (Navarrete 2014, 33).

La comunicación social juega un papel crucial en la formación de la identidad tanto individual como colectiva, ya que es a través de estas interacciones que el cuerpo se convierte en un conducto para la creación de la alteridad, un elemento fluido.

Según Torregrosa (1983, 220), la individualidad y la identidad personales no son rasgos inherentes, sino productos de la construcción social y de la realidad social. Como se analizó anteriormente con referencia a Hegel, esta construcción a menudo se facilita mediante un intercambio dinámico o ejercicio de fuerza. Además, Bordieu (1982, 46) añade que dentro del mundo social, la existencia se entrelaza con la representación, la voluntad y la percepción, enfatizando la importancia de ser percibido como diferente.

Para terminar, es importante resaltar que la noción de identidad no es una verdad externa impuesta a los individuos, sino más bien un proceso continuo de construcción. Los individuos no poseen una identidad fija e inmutable a menos que la moldeen activamente en relación con los demás y en función de sus propios intereses, que en última instancia influyen en sus interacciones sociales.

La cita de Navarrete, influenciada por Heidegger, desde el ámbito de la filosofía, resulta valiosa para realzar el discurso en curso sobre el tema de la identidad.

El Dasein, como explica Heidegger (2004), es la entidad que abarca nuestro propio ser y posee la capacidad inherente de indagar. Es un término que encapsula únicamente la existencia. El Dasein, en su esencia, representa la potencialidad y actualidad de lo que puede ser. A diferencia de las entidades no humanas, los humanos se encuentran en un constante estado de devenir, continuamente comprometidos en la búsqueda de la autorrealización. Este estado perpetuo de

"estar constantemente" enfatiza la siemprenaturalidad evolutiva del sujeto humano (Navarrete 2014, 31).

En resumen, esta tesis conceptualiza la identidad como el resultado dinámico de interacciones sociales que dan lugar a un sentido de relativa diferenciación o unicidad. Reconoce la existencia de diversos grados de identidad y enfatiza su construcción y evolución a través de procesos sociales, a partir de diversos ámbitos de encuentros personales y colectivos que abarcan la encarnación subjetiva. Además, destaca la estrecha conexión entre identidad y autopercepción.

En cada capítulo sucesivo, la noción de identidad se explorará en profundidad, con especial atención a sus aspectos únicos y un análisis cuidadoso. Las creaciones artísticas de George sirven como manifestaciones tangibles de transformaciones de identidad, ya que los diversos elementos de sus pinturas se combinan para formar representaciones simbólicas.

2.3 La identidad nacional

La noción de identidad se ampliará para abarcar la noción de "identidad nacional". Según Bauman (2004), este concepto no surge ni evoluciona orgánicamente dentro de la experiencia humana, sino que es un proceso continuo moldeado por experiencias y contextos particulares. Se forma a través de una multitud de significados fluctuantes que se centran en torno a un punto fundamental. Si bien este punto central puede cambiar con el tiempo, sigue siendo fundamental en la formación de la identidad.

Por tanto, la evolución de la identidad nacional no puede limitarse a un camino singular o una conclusión lineal. Cerutti y González (2008) afirman que la identidad nacional es una realidad activa y en constante cambio, percibida colectivamente como un estado de conciencia que emerge de la afiliación grupal y se solidifica a través de una transición reflexiva del yo al otro. Esta identidad, lejos de estar estancada, exhibe variabilidad e intercambiabilidad en sus formas y contenidos culturales a lo largo del tiempo (Cerutti y González 2008, 88). Es, por tanto, un proceso dinámico que refleja la evolución social y las conexiones interpersonales.

Chantal Mouffe ofrece una perspectiva única sobre la hegemonía y la articulación, sugiriendo que en lugar de rechazar abiertamente las identidades nacionales, es más eficaz influir en ellas. Mouffe sostiene que ignorar los vínculos emocionales ligados al concepto de "nación" y esperar a que surja una identidad posconvencional es peligroso e inútil. Estas fuerzas, sostiene, sirven como poderosos motivadores y no deben ignorarse.

La eficacia de combatir el nacionalismo étnico exclusivo se ve reforzada mediante la articulación de una forma alternativa de nacionalismo conocida como nacionalismo "cívico". Este tipo de nacionalismo tiene sus raíces en un compromiso con el pluralismo y los principios democráticos, enfatizando la importancia de abrazar la diversidad y reconociendo que la universalidad se puede encontrar dentro del ámbito de la individualidad y las distinciones.

Para distinguir entre el concepto de origen y etnicidad a diferencia del concepto de nacionalidad, es útil considerar la perspectiva de Hobsbawm. Sugiere que la etnicidad, a diferencia de la nacionalidad, no es inherentemente política y no conlleva inherentemente connotaciones políticas. Por eso favorece el término "eticidad" sobre "nacionalidad", ya que este último implica una agenda política (Hobsbawm 1993, 9).

A medida que los individuos pierden la base tangible que ancla su identidad nacional, la búsqueda de un "nosotros" colectivo se vuelve cada vez más crucial. Esta búsqueda desesperada de pertenencia surge de la necesidad de establecer un sentido de identificación (Schettini Trindade y Cortazzo 2014, 22).

La perspectiva de Bauman contradice la noción, ya que sostiene que la globalización conduce a la disolución de las comunidades, a pesar de que cada comunidad depende de un territorio específico para su supervivencia. Se refiere a las comunidades actuales como extraterritoriales, enfatizando la naturaleza frágil de las identidades que forman y sostienen en medio de cambios constantes (Bauman 2004, 77). Sin embargo, personalmente no estoy de acuerdo con este punto de vista, principalmente debido a mi propia experiencia de vivir en un mundo interconectado digitalmente facilitado por Internet y una mayor movilidad.

2.4 Género e identidad de género

Para el análisis, añadiremos a lo ya expuesto en relación al análisis del concepto de identidad, el prisma del concepto de género y por lo tanto también la identidad de género, a través de autores canónicos de la materia, de manera más relevante Judith Butler, académica norteamericana a quien se le reconoce por haber consolidado el concepto de género en la contemporaneidad y por lo tanto referencia necesaria en el presente trabajo.

Butler, como otros y otras antes que ella, distinguen el sexo del género. Sobre lo primero no trataremos en el presente capítulo pues ya hemos hecho explícito que George Febres es un hombre biológicamente considerado así desde su nacimiento, por lo tanto, es relevante hacer

énfasis en su definición de lo segundo. "El género no es un atributo personal, esencial, ni una propiedad subjetiva que posee el individuo. La producción y la reproducción del género son el resultado de prácticas culturales repetidas" (Butler 1999, 61).

Butler vincula el género con las expresiones de lo que significa ser dicho género, es decir, los comportamientos, sentimientos, actividades y etc. que implica ese género dentro de una sociedad. En este sentido el concepto de performance es fundamental, pues, como se desprende de la cita anterior, es la sociedad y, en primer lugar, la familia, las instituciones que delimitan la expresión cultural -o social- del género. Sobre lo anterior menciona la autora que "el género es una identidad designada por las prácticas culturales" (Butler 1999, 25).

En este sentido es relevante mencionar la conexión entre Butler y la característica de la identidad como construcción social, pues el performance de la académica está en el mismo campo que las interacciones de comunicación social que van generando la identidad. Por lo tanto, el concepto de identidad de género es compatible con las posturas manejadas en esta tesis.

Para Butler, el género no es algo que viene intrínseco a la persona, sino que es parte indisoluble de su ser. Lo contrario, es un conjunto de actos repetidos que construyen y confirman que dicha persona tiene un sexo y un género. "Si la identidad de género es una actuación, entonces, ¿qué tipo de realidad tiene? Si la identidad es performativa, y no algo que simplemente somos o tenemos, entonces parece que no hay un ser previo que exista antes de los actos que constituyen la identidad" (Butler 1999, 54).

En su trabajo, Butler se basa en las ideas de Foucault, quien discutió las limitaciones a las expresiones personales y el significado de los rituales. Foucault describió el cuerpo como una entidad compleja, llena de placeres pero controlada por regulaciones. Enfatizó la naturaleza rígida de los rituales, donde cada individuo tenía un lugar, rol e identidad designados, dejando una impresión distinta. Esta perspectiva sobre la interacción entre desempeño personal y rituales se alinea con el análisis de Butler (Foucault, 1975, 25).

En lo que respecta al ejercicio del poder dentro de las organizaciones, Michel Foucault sostiene que el poder no sólo impone el castigo y la represión, sino que también desempeña un papel en la construcción y moldeado de las identidades de los individuos, determinando lo que se considera normal y aceptable (Foucault 1975, 26). Comprender este concepto es crucial para comprender el significado del género en este capítulo, ya que es a través del ejercicio del poder dentro de las

instituciones que las posibilidades de expresar la propia identidad, particularmente la de nuestro artista, se restringen dentro del contexto de su vida.

Según Butler (2006), el género no puede definirse como un sustantivo o un conjunto de características ambiguas. Se hace evidente que el género es performativo y se impone a través de prácticas regulatorias para mantener la coherencia de género. En consecuencia, el género se construye dentro del discurso influenciado por la sustancia metafísica, dando forma a la identidad misma que pretende representar. En esencia, el género es siempre un acto, pero no uno que pueda atribuirse a un sujeto existente antes de la actuación.

Al reunir en diálogo a estos dos autores, las "prácticas regulatorias de coherencia de género" se refieren a las reglas impuestas por las instituciones a través del ejercicio de su poder.

En el marco de nuestro carácter examinado, tanto en el presente como a lo largo de la historia, es ampliamente aceptado que la identidad heterosexual sea considerada el estándar, denominado el "discurso" según Foucault o la "matriz heterosexual" según Butler.

El contexto social y cultural desempeña un papel importante en la configuración de las expresiones de género, que están influenciadas por la identidad biológica. Varios aspectos, como la elección de vestimenta, los roles reproductivos, la participación en la violencia, las responsabilidades económicas y los deberes domésticos, ejemplifican algunas de las manifestaciones de género.

Al examinar brevemente la masculinidad, en lo que respecta al próximo análisis, descubrimos que no existe una manifestación clara de este concepto. Si bien su definición es descrita como una "cualidad masculina" según la Real Academia Española, su actualización está supeditada a la "interacción diaria con los demás" como afirma List Reyes (2004, 105). En consecuencia, la masculinidad no es fija sino más bien una construcción social que evoluciona con el tiempo, como enfatiza Guasch (2006, 22).

En el ámbito del contexto cultural, es crucial considerar no sólo las palabras y acciones de los hombres, sino también sus creencias y comportamientos subyacentes, como afirma Gutmann (1997, 158). Al conectar esta noción con el concepto de heterosexualidad considerada la norma social, se hace evidente que uno de los desafíos más importantes a la masculinidad es la existencia de relaciones homosexuales. En consecuencia, surge la homofobia, junto con la

censura institucional y las regulaciones relativas a la sexualidad, todas ellas destinadas a suprimir cualquier expresión que pueda desafiar las nociones tradicionales de masculinidad en la sociedad. Además, la homofobia surge como reacción al desafío que plantea a la autoridad predominante de los hombres en contraste con el estatus subordinado de las mujeres, comúnmente denominado masculinidad hegemónica o patriarcado, que engloba las prácticas establecidas que abordan la legitimidad del patriarcado y aseguran la supremacía de los hombres y la subordinación de las mujeres (Connell 2003, 117).

Debido a la matriz heterosexual de Butler, la sociedad se ve obligada a priorizar la masculinidad hegemónica, lo que resulta en la relegación de las masculinidades homosexuales al peldaño más bajo de la jerarquía de género. Esto ha llevado a la estigmatización de las expresiones homosexuales como trastornos o errores en el desarrollo emocional, percepción que surgió durante el siglo XIX con la construcción científica de la homosexualidad. En varios países, entre ellos Ecuador y Estados Unidos, así como otras 64 naciones en la actualidad, las relaciones homosexuales siguen criminalizadas o no reconocidas legalmente, como lo demuestra la existencia de códigos penales o la ausencia de reconocimiento legal en 161 países según Amnistía Internacional.

En palabras del propio Foucault:

El acto de sodomía, que alguna vez fue considerado un acto prohibido según las leyes civiles y canónicas, definía al individuo nada más que como su estatus legal. Sin embargo, en el siglo XIX, la homosexualidad pasó de ser un mero acto a un personaje complejo con un pasado, una historia y una infancia. Se convirtió en una forma de vida, que abarcaba no sólo una morfología distinta sino también una anatomía que era a la vez indiscreto y quizás incluso misterioso en su fisiología. Mientras que el sodomita era visto como una recaída, el homosexual ahora ha evolucionado hacia su propia especie distinta (Foucault 2009 [1976], 56).

Los peligros de abrazar una identidad "posnacional" y las ilusiones del liberalismo y el racionalismo son evidentes en los desafíos actuales que enfrenta la Alemania reunificada. Mouffe enfatiza la importancia de no reemplazar todas las demás identificaciones con una identidad "europea" homogénea, sino más bien verla como una experiencia de lo imposible. Basándose en la sugerencia de Derrida, este concepto de identidad europea podría iniciar un proceso

esperanzador similar a la noción de "universalismo lateral" de Merleau-Ponty, que es crucial para la política democrática.

Teniendo en cuenta el lapso de tiempo relativamente breve entre su graduación de la universidad y su fallecimiento, es notable cuán prolíficas son sus creaciones visuales. Estas obras se pueden encontrar en varias colecciones, principalmente ubicadas fuera del Ecuador. La colección más notable es la Colección Histórica de Nueva Orleans, que no sólo salvaguarda sus documentos personales sino que también alberga una cantidad sustancial de sus obras de arte.

Las contribuciones artísticas de Febres se extienden más allá de este archivo del museo, ya que sus obras también pueden admirarse en instituciones notables como el Museo de Arte de Nueva Orleans, el Instituto Smithsonian, el Centro Wifredo Lam de Arte Contemporáneo en La Habana, Cuba, y el Museo de Arte de Mississippi. Arte.

En Ecuador las obras de este autor se encuentran exclusivamente en colecciones privadas, ya que no existen registros de ellas en la colección pública a partir de una consulta exhaustiva de las bases de datos de la Colección Nacional.

2.4.1 Género e identidad como categoría de análisis útil para la historia de Gorge Febres

Figura 2.5. “Tres Amigos”



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

George Mead, cuando habla sobre los elementos propios que constituyen a una persona, menciona que “se convierte uno en persona en la medida en que puede adoptar la actitud de otro, y actuar hacia sí mismo como actúan otros (...) la adopción o experimentación de la actitud de otro es lo que constituye la conciencia de sí” (Mead 1973, 49). El autor se refiere a que una persona se da cuenta que lo es cuando en un acto de comunicación social se vincula con la experiencia de otro sujeto, este sería el elemento más primigenio de la identidad, la identidad de ser un ente separado a otros entes, que será modificada a medida que se adopten elementos de la comunicación social de los otros sujetos.

Sin profundizar demasiado, se considera pertinente dejar señalado que en estas interacciones sociales puede haber un ejercicio de fuerza y por lo tanto, como menciona Hegel, dentro de estos actos sociales de comunicación “luchamos para que los otros nos reconozcan tal como nosotros queremos definirnos, mientras que los otros tratan de imponernos su propia definición de lo que somos” (Hegel 1807, 115) esto podría llevarnos a pensar que existen unas identidades más fuertes que otras, que tratarán de imponerse, o dicho de otra manera, un modo de ver el mundo puede intentar someter a otros modos de ver el mundo y por lo tanto determinar la autoconciencia individual.

Podemos poner un ejemplo de lo anterior, la imposición de una identidad religiosa.

Para una persona que profese un cristianismo tradicional, la homosexualidad es incompatible con su fe y por lo tanto la persona que “practica” la homosexualidad es un pecador. Siguiendo la línea de Hegel, el cristiano de este ejemplo podrá intentar imponer su modo de ver la vida y someter al sujeto homosexual para que se reconozca a sí mismo como pecador, con las implicaciones prácticas que esto tiene en ese sistema ideológico cristiano, pues la imposición del ser pecados solamente es posible en la identidad del que envía ese mensaje.

Un caso en contra del elemento integrador, pero sin llegar a ser un “otro” completamente distinto porque todavía el sujeto es parte del grupo, es la estigmatización, definido por el sociólogo Erving Goffmann como:

La situación específica de la persona estigmatizada es que la sociedad le dice que es un miembro, lo que significa que es un ser humano más; pero que también es en cierto grado "diferente", y que sería tonto negar tal diferencia. Esta diferenciación en sí misma se deriva de la sociedad, pues

antes de que una diferencia importe mucho, debe ser conceptualizada colectivamente por la sociedad como un todo (Goffmann 1963, 12).

Los teóricos de José Carlos Aguado y María Ana Portal afirmaron lo siguiente: “El concepto de identidad, como parte del ordenamiento simbólico de la cultura, agrupa varias ideas: 1. la permanencia, 2. la existencia en estado separado (la distinción frente al “otro”) y 3. la relación de semejanza absoluta entre dos elementos” (Aguado y Portal 1991, 37).

Ante esta afirmación, y basados en lo revisado hasta ahora, se podría concluir que dicha conceptualización es errónea pues no considera la fluidez, ni multiplicidad del concepto de identidad. Además, considera que el elemento integrativo es absoluto, lo cual, como se mencionó en referencia al estigma, es erróneo.

También es erróneo considerar la identidad como un elemento permanente, como es el caso de los autores citados inmediatamente anteriores y el caso de Gilberto Giménez cuando afirma que: “El concepto de identidad implica por lo menos los siguientes elementos: la permanencia en el tiempo de un sujeto de acción concebido como una unidad sin límites que lo distinguen de todos los demás sujetos, aunque también requiere el reconocimiento de estos últimos” (Giménez 2008, 9).

Si bien se podría estar de acuerdo en esta afirmación a un nivel ontológico, es decir, se necesita de un ser que soporte la identidad, sus múltiples expresiones y su infinita capacidad de cambio que se terminaría solamente cuando el ser se acaba, no podemos aceptar que la identidad sea permanente al ser, es decir una confusión entre la existencia y el modo de existir en el mundo.

En este trabajo se sigue más la línea establecida por Noé González en su texto “Bauman, identidad y comunidad” donde menciona acertadamente que:

En la era de la modernidad, la noción de la naturaleza humana como inmutable y segura se ha transformado en una tarea continua, un trabajo en progreso. Las referencias colectivas que alguna vez proporcionaron un guión para la acción se han vuelto menos influyentes. Como señala Bauman, el destino predeterminado que era inherente a la cosmovisión de las sociedades premodernas ha sido reemplazado por el concepto de proyecto de vida; el destino ha dado paso a la vocación, y la naturaleza humana previamente predeterminada se ha convertido en una identidad autoconstruida. Este sentido de identidad, caracterizado por su carácter incompleto y la

responsabilidad de darle forma, está intrincadamente entrelazado con todos los aspectos de la sociedad moderna (González 2003, 183).

Febres era homosexual y de apellido Febres Cordero, dos problemas en su patria. Iniciativas puntuales y un puñado de artículos de periódico publicados en el país dan pistas sobre la anatomía del silencio al que este artista fuera condenado.

Las posibilidades de un mejor futuro económico, de poder estudiar arte, de poder producir su arte libremente y con una recepción interesada y sin duda la posibilidad de tener una relación de pareja con otro hombre fueron algunos elementos que determinaron que Jorge Febres-Cordero decida asentarse en Nueva Orleans durante el resto de su vida y convertirse progresivamente en George Febres, con todas las implicaciones y derivaciones que hemos analizado y analizaremos en este trabajo.

Su identidad gay y sus vivencias en torno a la clase conversadora que se promovía en el siglo XX le permitió romper fronteras en un campo de producción cultural conservador, Febres fue uno de los fundadores del Centro de Arte Contemporáneo de esa ciudad, habiendo merecido el reconocimiento de que su obra, Alligator Shoes, sea considerada emblemática. Un par de zapatos con cabezas de cocodrilo bebés -por demás funcionales y que fueran icónicos del único documental sobre su trayectoria, realizado por Ivo Huahua y Augusto Rodríguez en 2005- sirvieron para ampliar mi mirada hacia el círculo gay de Febres en Guayaquil, intentando entender el ambiente que viviera en su ciudad natal hasta la decisión de migrar definitivamente.

En su arte el homoerotismo y sus referencias son abundantes, desde sus fotografías más explícitas en este campo, que se unen al trabajo de personajes norteamericanos de la misma época que Febres, como Robert Mapplethorpe y George Dureau, a los que conoció en vida, ponen al hombre también como objeto del deseo y no solamente a la mujer como convencionalmente en la historia del arte ha pasado. Este hecho, por las mismas razones ya expuestas para explicar el origen de la homofobia, fueron parte de una posible censura y un distanciamiento con el Ecuador.

Pero este distanciamiento no es absoluto, de la revisión de las fuentes primarias, especialmente de aquellas derivadas de los folios censurados por los administradores del archivo, damos cuenta que en Guayaquil existían elementos que, por lo menos con Febres, discutían abiertamente formas fuera de la norma de practicar su sexualidad.

En este trabajo no mencionaremos explícitamente nombres ni acontecimientos por dos razones:

1) No es ético que una persona haga público la sexualidad de terceros sin su consentimiento, pues pertenecen por su naturaleza al ámbito de lo privado y si, como es el caso de varios involucrados, incluyendo miembros de la alta jerarquía de la Iglesia Católica, no han querido que esta realidad atravesase a lo público, el autor de este trabajo no está en facultad moral de realizarlo y 2) porque si bien existen abundantes testimonios documentales que han sido revisados -incluyendo aproximadamente ciento veinte postales dirigidas a hombres con contenido homosexual, romántico o no- y de los cuales el autor posee copias, no son absolutamente esenciales o necesarias para el análisis del presente capítulo.

Pero sus conocidos y familiares en Guayaquil y Quito son mucho más vocales en cuanto al deber ser de George Febres en relación a su sexualidad, o, dicho de otro modo, a lo que se debería esperar de Febres como hombre. En por lo menos 5 cartas de distintos períodos hay frases como las siguientes: Ud. ya consiguió novia? No vale que se desperdicie”, “ya tengo un par de opciones para novia suya, en una próxima le envió sus fotos para que escoja”, “cúntenos como va de amores, ya se casó? (Fabres 1994, pág 20); esta presión consciente o inconsciente, es parte del performance desde el lado heterosexual, para imponer sutilmente un rol que en el caso de Febres no era el que se adecuaba a su realidad.

No es de sorprender que junto con esta presión por comunicar el éxito de un amor heterosexual desde el lado de Febres haya silencio que generó molestias por parte de sus parientes receptores y reclamos por no ser más abierto y comunicativo.

¿Qué hubiera pasado si la contestación hubiera sido más clara por parte de Febres y les hubiera comunicado cuan feliz era con su pareja el profesor Johnson, o les hubiera contado de sus amoríos homosexuales?

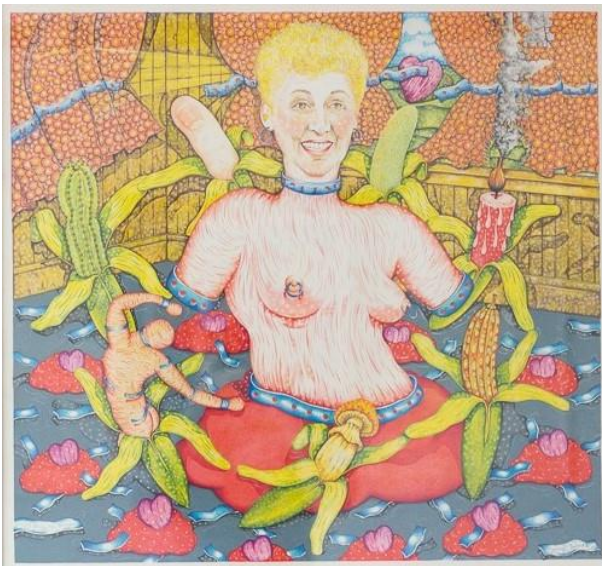
Afirmar que George Febres vivió una vida homosexual durante toda su vida, es falso. De hecho, conocemos que tanto en Guayaquil como en salidas del ejército tuvo relaciones con mujeres, más aún, el propio artista responde un cuestionario de veintiún preguntas variadísimas que le hace el decano de la escuela de Bellas Artes de Louisiana State University - Baton Rouge en 1973. Dos de esas preguntas y sus respuestas son clave para este apartado: “Does your art have any connection with your life style? YES, indeed (...) What are your sexual preferences? Anything that moves” (Febres 1973, 1).

Tampoco es históricamente acertado afirmar que la migración de Febres a Estados Unidos se dio exclusivamente por huir de un lugar cerrado a uno más abierto para vivir su homosexualidad, este error se ha afirmado varias veces, la más reciente por Rodolfo Kronfle en la publicación de difusión mencionada anteriormente, aunque se entiende que no es un trabajo académico igual es reduccionista pues afirma:

al igual que Eduardo Solá-Franco antes que él, el artista evitó retornar dados los límites restrictivos que imponía una sociedad conservadora debido a su identidad sexual o a más de ser de los primeros creadores que inscribieron abiertamente en su trabajo un reconocimiento gozoso vinculado a la alteridad sexual. Pese a contar con una potente producción, el trabajo de Febres no tuvo la consideración que merecía -y que anhelaba- dentro de las narrativas del arte ecuatoriano, un vacío derivado principalmente de los prejuicios de su tiempo (Kronfle 2022).

2.5 Identidad y religión en George Febres

Figura 6.2. “Why Doris Day Doesn’t Like Herbert Badeaux”



Fuente: Colección Privada. Fotografía: Stephanie Santi.

Esta primera fotografía que presentamos es el inicio de un caminar paralelo entre obras de arte de George Febres y el contenido textual del presente trabajo. En ella se ve una figura femenina – que presenta cierta similitud con una joven Hazel Guggenheim- rodeada de bananas contenidas con otras figuras, haciendo alusión al El Baile, de Matisse, pero con elementos propios de la simbología de Febres.

En la imagen anteriormente descrita, la figura central está delimitada, rodeada y presentada con mucho movimiento, con cada elemento simbólico ¿qué elementos de la personalidad de la persona nos quiere transmitir Febres, o qué elemento de un discurso nos está comunicando?

Iniciaré esta discusión sobre el concepto de identidad citando al historiador inglés Eric John Ernest Hobsbawm e inmediatamente identificaré la primera de nuestras características útiles del concepto de identidad.

El concepto de "identificarse" con una comunidad particular implica darle mayor importancia a una identificación específica por encima de todas las demás, reconociendo que cada individuo es multifacético. Las posibilidades de autodescripción son ilimitadas, ya que todos somos seres complejos (Hobsbawm 1993, 5).

La pluralidad de modos de identificarse que tiene una persona es igual a la multiplicidad de experiencias simultáneas y condicionamientos, por ejemplo, en el caso del autor de este trabajo, es una persona de nacionalidad ecuatoriana, profesional, mayor de edad según la legislación de su país, etc.

Como hemos introducido anteriormente, por un lado, en el Ecuador durante el siglo XX la cultura conservadora y religiosa fue muy marcada, lo que determinó el rumbo de la identidad del artista. En el caso de George Febres, tanto en Guayaquil como Nueva Orleans, el fenómeno religioso fue el cristianismo, basado en la Biblia y tradiciones globales y locales, y la estructura es la Iglesia Católica, órgano que regula la práctica del cristianismo para sus fieles.

La Iglesia Católica, como estructura, se encarga de organizar el modo en que los fieles cristianos practican su fe, y a través de esa organización dan un sentido al mundo, a la sociedad y a sus elementos individuales, bajo el prisma de un credo y de unas costumbres y tradiciones. Ante esto se comenta lo siguiente:

La naturaleza lógica y cohesiva de la irracionalidad religiosa se manifiesta a través de un proceso de pensamiento que atiende a los requisitos de la comunidad, estableciendo así un sistema de normas sociales. Esta intrincada red de símbolos y rituales efectivamente aporta orden y significado a la sociedad, con el reino sagrado influyendo sutilmente en el reino secular a través del simbolismo incrustado en los mitos y ceremonias (Camarena, Gerardo 2009, 9).

Los símbolos son especialmente importantes para esta sección pues a través de ellos vemos la influencia en la vida y obra de Febres, quien se reapropia y utiliza tanto los símbolos materiales

como los significados para su beneficio y como referencia en su práctica plástica. El uso de Febres de la cosmovisión católica será, por tanto, el elemento de unión con su propia identidad.

Otro autor menciona:

La religión, en este contexto, construiría una identidad colectiva sólida que impediría la desintegración social y que, al mismo tiempo, inmunizaría a las conciencias individuales ante toda tentativa anómica. Además, la integración social se reconstituiría mediante una coparticipación en una simbología común, por lo que el símbolo es el elemento emblemático en torno al cual se desarrolla un sentimiento de comunidad. Por otra parte, el símbolo nos remitiría a un orden de inmaterialidad, a una autorrepresentación social, sobre la que, obligatoriamente, se edifica toda sociedad (Vergara 2011, 106).

Es decir, en contra de una anarquía de la práctica religiosa, la estructura -como hemos mencionado en este caso es la Iglesia Católica- da un orden que integra a la sociedad de fieles, y ese orden transmite también una cosmovisión, un modo de entender el mundo a través de los símbolos religiosos. En el caso del catolicismo ese orden también implica una jerarquía, derivada de la voluntad de Dios, que distingue el clero de los laicos y todos bajo la autoridad del Pontífice Romano, como representante de Cristo en el mundo.

En el caso latinoamericano la identidad colectiva, integradora, del elemento católico es fundamental para entender la sociedad, especialmente actual en el período de nacimiento e infancia de George Febres. Este elemento católico debió marcar su identidad en los primeros años y lo siguió haciendo -pero con otras expresiones- a lo largo de su vida y hasta su muerte, pues él es enterrado bajo el rito de la Iglesia.

También es interesante considerar que este elemento religioso y el carácter internacional de la estructura católica, también son un puente entre la nación de origen y la receptora de Febres. Posiblemente, según hemos visto en el presente estudio, este sea uno de los principales y más fuertes vínculos entre Ecuador y Estados Unidos en la vida de George Febres.

Como veremos más adelante, el uso de la imagen de su pariente el Santo Hermano Miguel Febres-Cordero en el contexto religioso y fuera de él, es una herramienta de Febres para ampliar su historia de origen mítico a un nivel incluso más allá del orden natural pues era consciente de lo que explica la académica María del Carmen Rodríguez, en su libro “La religión como elemento

de la identidad latinoamericana” al cual nos referiremos varias veces, aunque no de modo exclusivo, en el presente capítulo:

En esta particular forma de representación, el individuo religioso recurre al ámbito de la magia y la mitología para comprender tanto su propia existencia como la presencia de los elementos naturales que lo rodean. Como resultado, estos objetos a menudo se transforman en ídolos, funcionando como fetiches que influyen y guían cada una de sus acciones (Rodríguez 2001, 13).

Volviendo a Hobsbawm a quien hemos acudido de modo transversal en el presente trabajo encontramos una profundización entre este capítulo y el primero, es decir entre religión y nacionalidad, conceptos que vinculamos a al análisis de las expresiones de la identidad: “La cuestión de la religión sí que nos permite localizar ciertas capas o estratos, así como ciertos cambios, en el fenómeno de la identidad nacional o grupal”. Mencionaré dos.

Una distinción clave a tener en cuenta es el contraste entre el patriotismo estatal, el nacionalismo exhibido por líderes y funcionarios, y los sentimientos de la población en general. A lo largo de la historia, ha habido un claro cambio hacia la separación del Estado de las influencias religiosas, desde finales del siglo XVII hasta principios del siglo XX. El surgimiento del Estado-Nación se caracterizó por su carácter secular, al igual que carecía de afiliaciones étnicas específicas.

Los recientes cambios religiosos que entran en la categoría de "fundamentalismo" se caracterizan por dos aspectos clave. En primer lugar, es importante señalar que el término en sí es engañoso, ya que sugiere una restauración de la fe a su forma original y genuina.

En realidad, estos movimientos frecuentemente no sólo sirven como fuente de renovación, sino que también implican una reinterpretación de la fe, limitándola y ajustándola para establecer una división entre los miembros del grupo y los que están fuera de él (Hobsbawm 1993, 12).

Aunque Hobsbawm era judío y de hecho perseguido por las naciones cristianas con una fundamentación también religiosa, su análisis es pertinente en cuando se refiere a la modernidad, a los estados no confesionales y en especial a Estados Unidos donde la libertad de creencias es fundamento de la construcción del Estado desde el elemento constitutivo de ese país en 1789. Ecuador por su parte tuvo constituciones que declaraban la confesionalidad del Estado hasta mucho después de la creación de Estados Unidos.

Casi un cien años después de la Constitución de Estados Unidos, en la República del Ecuador se emitió la Constitución de 1869 -vigente hasta 1878- que incluía el siguiente artículo: “Artículo 9.-

La Religión de la República, es la Católica, Apostólica, Romana con exclusión de cualquiera otra, y, se conservará siempre con los derechos y prerrogativas de que debe gozar según la ley de Dios y las disposiciones canónicas. Los poderes políticos están obligados a protegerla y hacerla respetar.” más aún, el artículo siguiente (número 10) que define quienes eran los ciudadanos ecuatorianos menciona en primer lugar que “para ser ciudadano se requiere: 1. Ser católico; (...)”

El artículo 58 de esa Constitución mandaba a que el presidente electo, al tomar su cargo debía realizar ante el siguiente juramento ante el Congreso de la República, que representaba a la totalidad de los ciudadanos ecuatorianos:

Artículo 58.- El Presidente electo, al tomar posesión del cargo, prestará ante el Congreso o en receso de este ante la Corte Suprema, el juramento siguiente:

“Yo, N. N., juro por Dios Nuestro Señor y estos Santos Evangelios desempeñar fielmente el cargo de Presidente de la República, profesar y proteger la Religión Católica Apostólica Romana, conservar la integridad e independencia del Estado, guardar y hacer guardar la Constitución y las leyes. Si así lo hiciere, Dios me ayude y sea en mi defensa; y si no, Él y la Patria me lo demanden” (Ministerio de Relaciones Exteriores de la República del Ecuador s.f.).

El principal promotor de esta constitución fue el Presidente Gabriel García Moreno, a quien un biógrafo describe así en relación a su ideal de Constitución:

García Moreno sostuvo la creencia de que la constitución sirve como la esencia de una nación, el motor de su existencia moral y material. Razonó que no era responsabilidad de los utópicos construir o reconstruir naciones y familias según sus propios deseos. En cambio, creía que Dios había confiado esta tarea a Su Hijo, quien gobierna tanto las almas como las naciones. Por ello, García Moreno aseveró que la verdadera constitución de un pueblo tiene como autor a Jesucristo y está plasmada en el código evangélico (Berthe 1892, 485).

Con lo anterior quiero hacer énfasis en cuán sólida y hasta cierto punto monopólica era la estructura religiosa de la Iglesia Católica en el Ecuador, para entender cuál era la posible relevancia en términos de referencia para con la identidad de George Febres, más aún tomando en cuenta que sus padres y primeros educadores nacieron apenas 30 años después la vigencia de esta Constitución.

Por tanto, la síntesis de diversos modos y formas de sentimientos y convicciones religiosas caracteriza el desarrollo de la identidad religiosa latinoamericana. Esta unificación de diversos

elementos forma un marco ético-revolucionario que ha ido ganando impulso consistentemente a lo largo de la historia religiosa del continente.

Dentro de este proceso, podemos observar la conexión lógica inherente que existe entre lo nativo y lo extranjero, lo que significa la interacción entre lo específico y lo universal. Como herederos de un legado cultural, amalgamamos lo indígena con principios universales, al tiempo que hacemos valiosas contribuciones a la cultura humana en general a través de nuestras tradiciones, costumbres, leyendas y mitos, enriqueciendo así el patrimonio espiritual de la humanidad” (Rodríguez 1990)

2.5.1 Gerge Febres, primo de un santo

Por la relevancia del asunto religioso en la vida y obra del personaje estudiado en el presente trabajo, se vio la necesidad de incluir esta sección para su análisis. Este apartado, no muy común al tratar de un artista homosexual de la diáspora, recogerá los conceptos previamente analizados más un fundamento teórico sobre las implicaciones que tiene el fenómeno religioso y de la institución de la Iglesia Católica en la identidad individual y colectiva, para así dar paso al análisis de los hechos transmitidos por el testimonio documental.

La presencia de la religión es una parte integral de la estructura individual y social, contribuyendo a la identidad personal y dando forma al colectivo. La manera en que la religión se manifiesta y estructura dentro de la sociedad determina su carácter distintivo como elemento fundamental del progreso humano (Camarena, M., Gerardo, S. 2009, 8).

Como hemos introducido anteriormente, por un lado, existe el fenómeno religioso y por otro la estructura social que regula este fenómeno. En el caso de George Febres, tanto en Guayaquil como Nueva Orleans, el fenómeno religioso es el cristianismo, basado en la Biblia y tradiciones globales y locales, y la estructura es la Iglesia Católica, órgano que regula la práctica del cristianismo para sus fieles.

Los símbolos son especialmente importantes pues a través de ellos vemos la influencia en la vida y obra de Febres, quien se reapropia y utiliza tanto los símbolos materiales como los significados para su beneficio y como referencia en su práctica plástica. El uso de Febres de la cosmovisión católica será, por tanto, el elemento de unión con su propia identidad.

Figura 2.7. Unfinished study of Brother Michael



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

El 24 de mayo de 1974, el expresidente del Ecuador y en ese entonces Secretario General de la Organización de Estados Americanos, Galo Plaza Lasso, escribe una carta al Prefecto de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Monseñor Dr. Alfons Stickler, en los siguientes términos:

Dear Dr. Stickler,

I take pleasure in presenting to you one of my Ecuadorian compatriots, Mr. Jorge Febres-Cordero Icaza, a graduate student of the Louisiana State University, where he is candidate for the degree of Masters in Fine Arts.

In partial fulfillment of the requirements of that degree, Mr. Febres-Cordero is preparing a dissertation on the Blessed Brother Michael. He will be in Rome from approximately the middle of July to middle of August, and would like to profit from this opportunity to consult source material in the Vatican Library relative to the subject of his thesis.

Mr. Febres-Cordero is a serious researcher of impeccable background, belonging to a distinguished Ecuadorian family. I am pleased to support the other recommendations he will

undoubtedly bring you, adding the expression of my hope that you may be able to extend to him the full facilities of the institution under your direction.

With appreciation of the courtesies you may show Mr. Febres-Cordero, I am,

Sincerely yours,

Galo Plaza. Secretary General (Plaza 1974, 1).

Aunque esta carta encierra una mentira, que Febres ya había presentado su tesis y que esta no tuvo nada que ver con el Hermano Miguel, pues se tituló “Visual Metamorphosis: Six Paintings Exploring Biological Structure in a Syndrome Ranging from Natural Vision to Microscopic Examination Based on Compositions of Old Masters”, nos da clara muestra del interés de George para estudiar a su pariente Francisco Febres-Cordero, quien después se cambiaría el nombre al entrar al Instituto Hermanos de La Salle o Hermanos de las Escuelas Cristianas a Miguel.

Siguiendo la biografía oficial expuesta por el Vaticano, conocemos que Francisco Febres-Cordero Muñoz nace en Cuenca el 7 de noviembre de 1854, y recibe su primera educación de sus padres y de instructores privados, en 1863 ingresa en una Escuela Cristiana de los Hermanos de la Salle y a los 13 años, el 24 de marzo de 1868, ingresa como religioso en ese instituto de la Iglesia en calidad de novicio, es en la ceremonia de imposición del hábito que cambia su nombre a Miguel y es desde ese momento conocido como Hermano Miguel.

La decisión de entrar al noviciado hace que se distancie de su padre y este no le escribe, ni se comunican de ninguna manera por 5 años. Se traslada a Quito donde enseña lengua y literatura española y genera sus primeras publicaciones sobre la materia a modo de manuales de enseñanza, los mismos que se vuelven famosos por su capacidad didáctica y son tomados por el Gobierno para la enseñanza en todos los planteles.

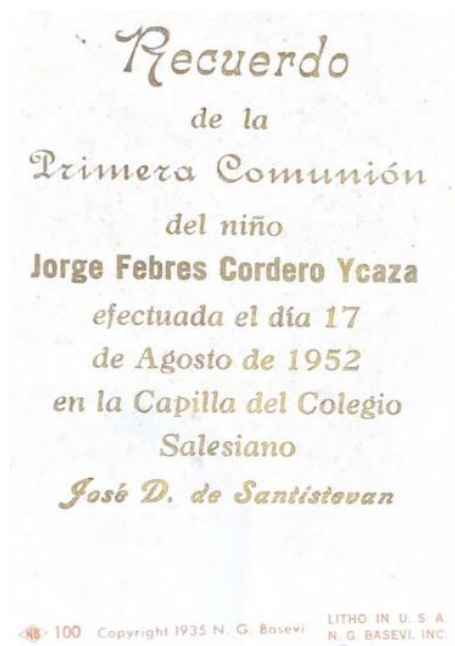
Mantuvo activa su producción literaria y fue incorporado como académico en la Academia Nacional y la Academia de la Lengua, también produjo catecismos para niños y otras publicaciones de difusión religiosa. Su fama como profesor de español hace que su instituto reclame su presencia en París y luego en Bélgica. Posteriormente tomaría a su cargo el centro de estudios de sus hermanos en Barcelona, en esa ciudad enferma de pulmonía y muere el 9 de febrero de 1910.

La noticia de su muerte llega al Ecuador y el Gobierno declara luto nacional.

El 30 de octubre de 1977, el Papa Pablo VI Beatifica al Hermano Miguel y posteriormente, el día 21 de octubre de 1984 el Papa Juan Pablo II lo canoniza, por lo que desde ese entonces es conocido como el Santo Hermano Miguel (Dicasterio para la Comunicación de la Santa Sede, s.f.).

Por lo anteriormente expuesto conocemos que la carta de Galo Plaza y la visita de Febres a la Ciudad del Vaticano para su investigación ocurre antes de los eventos formales de su beatificación y canonización, por ello el expresidente trata a Francisco Febres-Cordero simplemente como Blessed Brother Michael y no como Beato o Santo, como correspondería después de cada evento.

Figura 2.8. Anverso de estampilla conmemorativa de la primera comunión de George Febres



Fuente: The Historic New Orleans Collection. Fotografía: Nicolás Subía.

El interés de Febres en que la Iglesia declare Santo a su pariente va mucho más atrás, encontramos correspondencia abundante entre el artista y organizaciones de la Iglesia, así como embajadores, religiosos, escritores, políticos y otros parientes tanto en Venezuela como en Ecuador impulsándoles a que muevan sus influencias - o sus escritos- para presionar al Vaticano y al Estado del Ecuador para conseguir este fin.

El conocimiento de Derecho Canónico e Historia de la Iglesia que demuestra George en sus cartas es abrumador. Discute, por ejemplo, con el Arzobispo de Los Ángeles, sobre el modo en que se debe seguir cada paso dentro del Consistorio de Cardenales para que el Papa decida sobre una moción de canonización.

Sin duda, las primeras noticias sobre el Santo Hermano Miguel no las recibiría de bocas distintas que las de sus orgullosos familiares, y posteriormente de los Hermanos de La Salle, pues él estudió en un colegio de esta institución religiosa, la misma a la que pertenecía su pariente el futuro Santo. Esta idea de tener un vínculo con el cielo estaría presente durante toda la vida del artista.

En el cuestionario de preguntas que le realizó el Decano de Bellas Artes en 1973 hay la pregunta número 10 y su respuesta que dicen: “Do you feel you have any extrasensory perception or magical powers? I believe I have both and also a direct connection to heaven”.

Una carta fechada en Quito a los 22 días de octubre de 1974 nos da cuenta de la comunicación entre el Hermano Eduardo Muñoz Borrero, franciscano, y George Febres. En esta carta agradece una carta anterior que Febres le envió con ocasión de la publicación “Con los pies torcidos por el camino recto (Vida del Venerable Hermano Miguel)” entregada a Febres por intermedio de Monseñor Arzube, según se menciona en el mismo texto.

El Hermano Muñoz agradece la intención de Febres de traducir esta biografía de “su pariente en común” y le entrega la licencia de los derechos de publicación. Además de esto le da los datos del embajador en Roma, el Sr. Clemente Yerovi Indaburu, para que apresure los trámites ante las autoridades vaticanas. Febres, posteriormente, redactaría dicha carta enviada de Nueva Orleans a Roma.

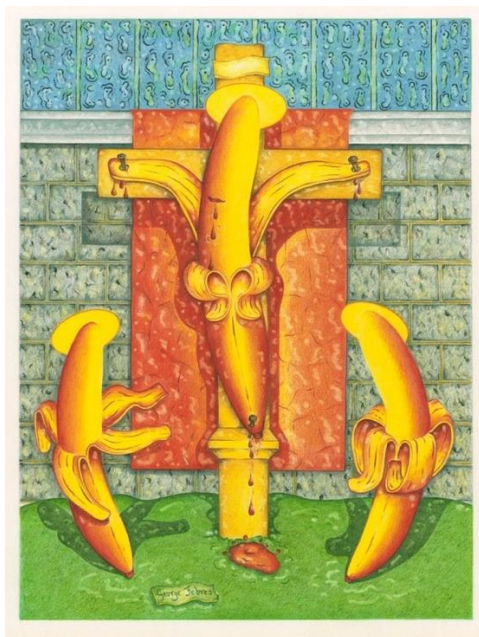
En la contestación al Hermano Muñoz menciona un detalle: “He comenzado a traducir su libro y estoy haciéndolo una página al día, mi inglés me lo corrigen a diario, este trabajo lo hace un escritor americano amigo mío, y creo que me tomará unos diez o doce meses terminar todo el trabajo (...)” (Febres 1975) ¿Se estará refiriendo Febres a su pareja Jerah Johnson, con quien ya vivía en ese momento, a quién veía a diario y era de hecho un escritor que le corregía sus textos?

Sigue la carta de Febres a Muñoz:

(...) yo tomé un avión a Washington y fui a ver a Galo Plaza a quien le presenté el problema y pedí consejos acerca de que sería más importante o necesario para que el Vaticano se mueva y prosigan con el resto del papalero para la causa de nuestro pariente (...) con todo me dijo que Clemente Yerovi, nuestro embajador ante la Santa Sede, estará aquí en los Estados Unidos por unos días y que él hablará con él acerca del asunto.

Quisiera dos favores más (...) desearía me mande copia de la carta de la Academia Francesa al Hno. Miguel (...) y la otra copia que quisiera es la de García Moreno dedicando el Ecuador la Virgen María (...) Al Arzobispo Arzube en Los Ángeles lo tengo informado de mis trabajos (...) también le voy a pedir que me escriba un prefacio para la publicación en inglés (Febres 1975, 1-2)

Figura 9. Cruxifiction



Fuente: The Historic New Orleans Collection

Parecería que escuchamos a otro Febres, completamente distinto al que hemos analizado durante los capítulos anteriores, y es justamente esta riqueza de movimiento y de traducciones de su compleja identidad lo que dan riqueza a la vida del artista y al presente trabajo. Recordemos lo que mencionaba Bauman: “Antes, el poder residía en la afiliación institucional (Estado, Iglesia, Familia) hoy el poder de estas identidades está en su precariedad y en su incierto futuro” (Bauman 2000, 102) En el caso de Febres vemos que las afiliaciones institucionales, en el caso particular del presente capítulo la Iglesia Católica y su familia, son herramientas que propulsan la identidad propia, multifacética y fluida del artista.

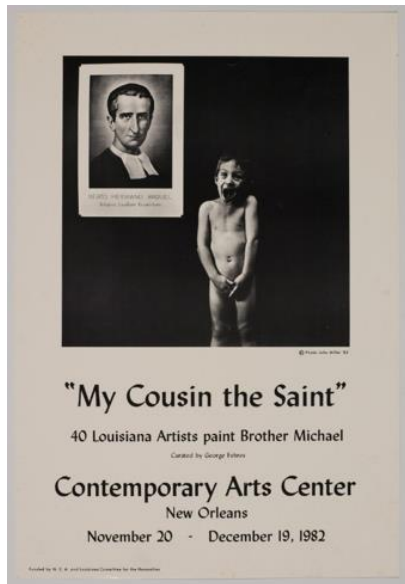
Otra carta bastante ilustrativa es la que Febres le envía a la Sra. Lidia de Abád Valenzuela el día 19 de septiembre de 1975, en ella dice en su parte pertinente:

Ud. me dijo que (su esposo) era miembro del comité encargado de la Canonización de mi pariente el Hermano Miguel. Desearía tener alguna información acerca de los trabajos de ese Comité en Ecuador (...) fui a Roma con una recomendación de Galo Plaza que me abrió las puertas del Vaticano, además mi pariente Gustavo Icaza Borja (Embajador en Londres me recomendó a Clemente Yerovi en el Vaticano) ahora por cumplirse 40 años el día 13 de noviembre próximo, de la introducción de la causa de Canonización hecha por Pio IX he mandado a hacer tarjetas conmemorativas de la ocasión y otras actividades que he planeado con la comunidad católica aquí en New Orleans. Quisiera saber si en la próxima reunión de su directorio les habla pidiéndole que me hagan parte del mismo en el extranjero para poder tener título de miembro del comité y no actuar por mi cuenta, de más está avisarle que ayuda monetaria no quiero, yo cubro mis gastos, quiero tener la satisfacción de tener un Santo en mi familia antes de yo estirar la pata (Febres 1975, 1).

Febres escribió varios textos en relación con el Hermano Miguel, uno de ellos “A Christian Brother in Heaven”, una biografía corta, fue ampliamente difundida antes de su beatificación entre iglesias y organizaciones religiosas de Estados Unidos. También encontramos otro texto no terminado titulado “What a Deception?” sin fecha, donde hace inicialmente un énfasis en el defecto de los pies del Hermano Miguel y cómo eso causó decepción a su familia, pero aún así llegó más alto que cualquier otro Febres-Cordero.

El punto más relevante de las acciones de Febres en torno al futuro Santo Febres-Cordero se dió en 1982 con la exposición colectiva de arte en el Centro de Arte Contemporáneo de Nueva Orleans titulada “My Cousin The Saint”, la cual él promovió y curó. Esta muestra tuvo la colaboración de 40 artistas norteamericanos contemporáneos, Febres no participó como autor de una obra plástica.

Figura 2.10. Cartel de la exhibición “My Cousin the Saint”



Fuente: The Historic New Orleans Collection

El catálogo o libro que se produjo en base a la exposición es una bella recolección de fotografías de todas las 40 obras -una por artista-, entre las que se encuentran obras de artistas muy reconocidos a nivel mundial como George Dureau, Jackie Bishop, Ann Hornback, Hazel Guggenheim, Martin Laborde, Robert Warrens, Jim Richard y Ellen Taylor, más un ensayo de 13 páginas cuyo autor es George Febres que se titula “Of Artists and Saints, and Brother Michael in Particular”.

En este bellísimo ensayo, cuyo manuscrito también fue conservado por Febres con las notas y correcciones de su querido Jerah, desarrolla la idea del arte y la religión, de los artistas y de los santos, de la unión de la búsqueda trascendental. Ha participado en conversatorios y grupos de oración, ha aportado económicamente a publicaciones eclesiales e incluso, como hemos visto, a la impresión de estampas.

El asunto principal salta a la luz cuando Febres entra ya en la materia de la exhibición:

In the nineteenth century the French poet Rimbaud perceived the drifting of artists away from the church and described the new breed of poets and painters as “reverse saints,” artists grown almost anti-religious. Here taking shape before my eyes was a collection of works by artists more or less consciously attempting to re-establish, at least in one piece each, the connection, to re-bridge the gulf that had for centuries been steadily widening (Cordova 2022).

El problema, como lo ve Febres, que intenta solucionar a través de esta exposición (¿Será tal vez el problema que intenta resolver en su vida?) es la discordia entre Arte y Religión. Es decir, quiere volver a unir estos dos mundos y por lo tanto el mundo de los artistas y de los santos. Tal vez Febres quiere unirse a su pariente el Santo sin dejar de ser él mismo.

George ha tenido acceso en el Vaticano al expediente de la causa de canonización y conoce muy bien las reglas de este proceso tan antiguo y tan complejo, por eso incluye en su ensayo los siguientes detalles:

Authorities officially began collecting evidence in 1922-23, only thirteen years after the subject's death in 1910. The material, nearly eleven thousand pages, was presented to the Tribunal in 1925. The Tribunal first heard the phase of the case over a ten-year period, gave a favorable recommendation, and the Pope granted the "Venerable" title in 1935. It took 45 years before the beatification in 1977. How long before the formal canonization will be decreed, if ever, no one can say (Febres 1994).

Sigue su ensayo ensalzando el origen de los Febres-Cordero y de lo ilustrado de los Muñoz en Cuenca y Guayaquil y hace un énfasis en la deformidad del futuro santo, de las angustias de su madre al ver que el niño no podía mantenerse en pie y tenía que ir arrastrándose y de cómo un día, a fuerza de voluntad, pudo comenzar a caminar de modo erguido, pero tambaleándose, como lo haría el resto de su vida.

Habla con mucho orgullo del papel del Hermano Miguel en la educación y afirma:

But on another and more practical level, there is no one in U.S. education with whom to compare him. He created, virtually single-handedly, and personally administered a national school system, for the government in Quito had turned over, upon yearly subvention, complete responsibility for education in Ecuador to Brother Michael and his order (Febres 1994).

Hace incapié en el papel de los santos en actuar, más que en una permanencia pasiva ante los males del mundo y dice que el Hermano Miguel no era ni tímido ni tonto, al contrario, aunque no podía hablar podía hablar, y lo hacía mucho:

But to say that Brother Michael was humble and modest is not to say he was shy or retiring. He was not. He liked to talk, and would talk with anyone about anything, almost always initiating conversations himself and usually dominating them. Nor was Brother Michael backward to recommend himself when he believed himself the best able to get something done. In 1895 a new government threatened his whole school system with closure by taking away the annual subsidy to

the Christian Brothers. He simply got his order to send him to see the new president. It was only the third time he had ever been to see a president officially, though he had known all of them personally and was related to two of them. But this meeting was unusual for other reasons. — The new president was the head of the political party to which Brother Michael's father had belonged, the one dedicated from its inception to reducing the role of the Christian Brothers in education. Finally, they had elected a president and he had taken the first step of canceling the subsidy to the Brothers. Now he was faced with Brother Michael, his old friend's son, become a living saint; The president talked about social ideals and principles. Brother Michael talked about children (Febres 1994).

Posteriormente hace un hincapié en la relación quebrantada con su padre, tal vez como reflejo de su propia relación compleja con su progenitor. Hace un recuento histórico de cómo las artes y los artistas han estado muy relacionados con la religión y la Iglesia y como en cierto momento eran casi indistinguibles hasta la reforma protestante y la persecución de las imágenes religiosas y por lo tanto de los artistas.

Concluye con la presentación del problema y justificación de la exhibición:

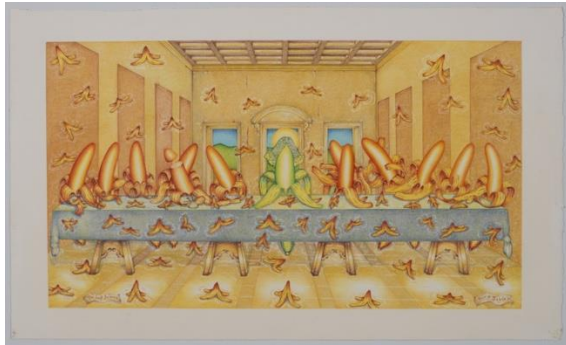
None of the forty artists represented in the present show have, in their work, been heretofore concerned with such problems. And indeed, when I asked them to do pieces, I did little more than present them with the picture postcard of Brother Michael and tell them a bit about his life and work. We did not go into any of the complexities touched upon in the foregoing essay. Their works therefore reflect a series of immediate responses of the idea of “a saint” today. Put another way, their works are answers to the question, “What can a late twentieth century American artist do with a saint as a subject? (Febres 1994).

Este ensayo encierra en muchos aspectos lo que es Febres y lo que hemos intentado analizar en el presente trabajo, un complejo cruce de tópicos aparentemente disímiles pero que en la vida del artista funcionan. La identidad o las identidades simultáneas de Febres que se expresan de muchos modos diversos dependiendo de la circunstancia, a veces en modo de sobrevivencia, otras de un modo generoso y amplio.

La Prefectura de la Casa Pontificia, ente encargado de organizar las celebraciones y actos oficiales del Papa, emitió la invitación número 1887 de la zona más privilegiada de la Basílica de San Pedro para que George Febres estuviera presente en la ceremonia de canonización del Santo

Hermano Miguel Febres-Cordero. Febres, desde su ámbito de acción, había aportado a que este evento se diera y se cumplió lo que esperaba en la carta enviada a Lidia de Abad Valenzuela.

Figura 2.11. The Last Supper



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

En la obra de Febres vemos con frecuencia la representación de símbolos e imágenes religiosas. Estos cuadros no hacen referencia a una finalidad devocional, ni a un uso dentro de un ámbito religioso, al contrario, son importaciones de ese contexto al mundo secular porque para Febres no hay una ruptura entre estos dos mundos, hay una continuidad basada en las actuaciones del ser humano. Por eso para el artista es igual de válido la representación de una imagen de Cristo dentro de una Iglesia como su “Cruxifiction” de bananas.

El arte de Febres es la ventana de su vida, la misma que está atravesada por muchas realidades simultáneas, el Febres interesado en la religión, es el mismo Febres con una pareja homosexual y un largo etcétera de expresiones de su identidad, algunas -pocas- incluidas en el presente trabajo.

Figura 2.12. Recorte de prensa



Fuente: Sun Herald (Biloxi, Mississippi. Thursday, May 23, 1996).

Nota: El periódico comunica la muerte de George Febres. Fotografía: Nicolás Subía.

George Febres murió el martes 21 de mayo de 1996. En ninguna publicación o artículo anterior producido en el Ecuador se ha mencionado la fecha exacta de su muerte pues los documentos de The Historic New Orleans Collection no comunican este dato, los autores previamente solamente han mencionado solamente el año de su fallecimiento.

Aunque el título de la nota de prensa diga que murió a los 54 años, en realidad Febres muere a los 52, a tres meses de cumplir un año más de vida.

En otra parte del periódico mencionado, encontramos dos falsedades, la primera omiten el nombre de su pareja como sobreviviente y la segunda cuando mencionan que el Reverendo Michael Clay Smith de Gulfport es su primo. No entendemos el origen de estas imprecisiones.

Por una nota del viernes 19 de enero de 1996 del periódico *The Times* nos llega la noticia que el 27 de enero del mismo año que murió tuvo una exposición en el Centro de Arte Contemporáneo de Nueva Orleans, al no tener noticia de otra exposición suponemos que fue su última que duró hasta el 10 de marzo de 1996, apenas dos meses antes de morir.

La vida de Febres fue una vida intensa, no es un personaje donde se encuentren largos períodos de inactividad. Siempre estuvo muy presente en las actividades de la sociedad, en los eventos ya sea como espectador o expositor. Fue una persona muy llena del *joie de vivre* francés, así como su origen autoasignado por el lado de su madre.

La obra de George Febres no se ancla en una narrativa ecuatoriana, ni latinoamericana, pues mientras en el país se producía arte desde la perspectiva del indigenismo, las reivindicaciones sociales y un poco de abstracción, Febres se ancla a una genealogía de pensamiento y producción artística desde lo pop, el movimiento de contracultura estadounidense, el surrealismo y el dadaísmo, generando un lenguaje propio que sería llamado Visionary Imagism, de cortísima duración, como corta fue la vida de nuestro personaje.

La búsqueda en su vida y en su arte se centra en la descomposición de elementos para generar nuevas imágenes, lo mismo es aplicable a su identidad, no hay un conflicto directo, hay un desarmar, integrar nuevos elementos y volver a construir desde allí. Esto es lo rico del personaje, la fluidez y el cómo va utilizando elementos tan aparentemente disímiles en beneficio de una construcción más amplia.

Justamente esta mirada amplia, es lo que le hace, por un lado, indescifrable y por otro lado incomprendido. Lo primero en cuanto a que Febres es varias personas al mismo tiempo, aristócrata pariente de un santo que como migrante y de modo forzado limpiaba baños, por ejemplo. También es una persona con una expresión sexual muy amplia, pero a la vez muy entendido en asuntos religiosos. Es también un ciudadano norteamericano, veterano de Vietnam que nunca peleó y cuyo origen mítico ecuatoriano le permitiría entender al mundo desde una posición de privilegio, aunque su relación con ese pasado sea muy deteriorada y tóxica.

Los análisis más simplistas han determinado como un absoluto que Febres migra de Guayaquil a Estados Unidos por su identidad de género. También se ha sugerido que haber sido un Febres-Cordero fue el elemento superlativo en su relativo éxito en un mercado más sofisticado y una barrera de acceso a las mentes rústicas del Ecuador. Creo que estos reduccionismos hieren la memoria de un personaje tan complejo, cuyo análisis ha sido tan enriquecedor en lo personal y ahora en lo académico.

La problemática en este ensayo no es de ningún modo binaria, en ningún momento se trata de una lucha entre dos elementos de la identidad de Febres para llegar a un tercer panorama integrados. Cuando se habla de nacionalidad no se trata de una americanización vs una ecuatorianización, en clase no se discute si Febres era proletario o burgués, en género no se habla de una heterosexualidad vs una homosexualidad, en religión no se conflictúa un ateísmo vs un fideísmo.

La fundamentación teórica de este trabajo impide un reduccionismo anacrónico, aunque hubiera sido mucho más fácil de exponer y de comunicar, tal conflicto es irreal en el caso de Febres. La identidad permite grados de integración o separación, que pueden modificarse en el tiempo y que son atravesados por otras múltiples expresiones de otras ramas de la misma identidad.

La riqueza, entonces, es una riqueza universal pues todas las personas son más complejas que un discurso binario.

Fue muy prudente de parte de Febres que haya donado sus escritos y gran cantidad de obras a The Historic New Orleans Collection, aunque, por la cercanía temporal y otras insinuaciones documentales, podamos inferir que tal vez el artista donó a esta institución su legado justamente cuando tuvo noticias de estar infectado de virus de inmunodeficiencia humana (VIH) y que su muerte se aproximaba inexorablemente por el SIDA, como era el caso de muchos en el siglo pasado.

Esta decisión de resguardar todo en una institución privada y sólida, así como la de su pareja Jerah Johnson en aumentar el acervo documental con una segunda y tercera donación hacen que los estudios en relación con George Febres puedan ser muy amplios y desde muchas perspectivas, por lo que el posible celo del académico que de alguna manera piensa que el personaje es de su propiedad individual pueden estar en calma. La amplitud de mente al aproximarse al personaje es esencial para su comprensión y el trabajo de archivo.

El cambio de nombre voluntariamente decidido y adoptado por el artista, de Jorge a George, es uno de los elementos que dan cuenta de la fluidez de su identidad, de como se reinventa a sí mismo, partiendo y, lo que es más llamativo, utilizando las estructuras que lo delimitaron previamente, en su beneficio personal.

El uso de las estructuras es llamativo pues la literatura académica sobre el efecto de estas estructuras en los individuos pone con generalidad el énfasis en el modo en que estas estructuras condicionan a la persona, la reducen y delimitan sus fronteras de acción, generando paralelamente un sentimiento de pertenencia. El poder condicionante de las normas de convivencias, legales, sociales, religiosas o de costumbre.

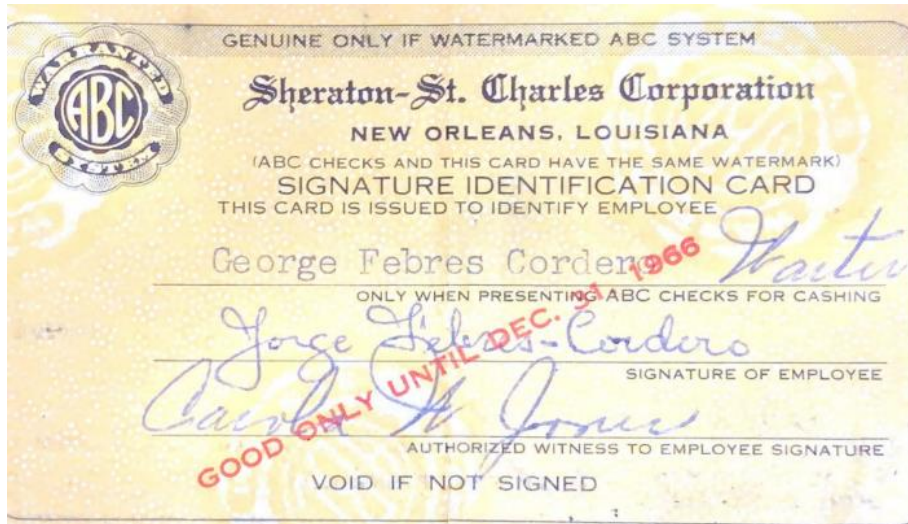
En el caso de Jorge o George, es interesante considerar como el individuo puede también revertir la relación, utilizando a su conveniencia estos límites, de algún modo, y podría ser un elemento de un futuro estudio, Febres queeriza estas estructuras y estas normas a su favor, es decir, a favor de su identidad como el la va moldeando en el tiempo.

En el caso de George Febres vemos que las categorías rígidas de la identidad no soportan la realidad de su vida, por el contrario, los elementos fluidos e integradores son los que nos permiten entender de mejor manera las expresiones de su identidad, que van modificándose en el tiempo, no de manera autónoma, por una simple decisión del individuo, pero tampoco por solamente por el peso de las circunstancias.

En Febres vemos el ejemplo del forjar un destino individual, a través de distintas estrategias, incluyendo el uso de la ficción y de la imaginación, que pone a prueba el sustento último de la identidad basada en la libertad individual.

2.6 Desarrollo de la identidad de Febres con relación a la categoría clase

Figura 2.13. Carné de empleado de George Febres Cordero como mesero del hotel Sheraton de Nueva Orleans



Fuente: The Historic New Orleans Collection. Fotografía: Nicolás Subía.

Siguiendo el orden establecido para el presente trabajo, corresponde ahora abordar el desarrollo de la identidad de Febres con relación a la categoría clase, tomando en cuenta que el objetivo del presente trabajo no es ubicar de Febres -en un momento determinado o a lo largo de su vida- en un lugar dentro de una estructura capitalista norteamericana o hacer relaciones de capital para entender las negociaciones dentro de una lógica de mercado, ni siquiera en un análisis comparativo entre clases sociales entre Estados Unidos y Ecuador y la posición de Febres en cada una de ellas y las tensiones derivadas, por el contrario.

El presente capítulo se enfocará en las múltiples expresiones de la identidad de Febres dentro de una conciencia de clase, para ilustrar esta premisa es conveniente resaltar que:

La identidad de clase requiere para su análisis del conocimiento de dos elementos teóricos fundamentales: clase social y conciencia de clase, ambos básicos dentro de la tradición marxista. La diferenciación habitual entre estos conceptos hace referencia a una definición objetiva de la clase –el lugar que ocupa dentro de la estructura productiva– y a una subjetiva –el grado de conciencia alcanzado por una clase determinada y su organización para llevar adelante sus intereses objetivos frente a otra clase antagónica (Cerutti y González 2008, 90).

Como hemos visto anteriormente, la identidad está relacionada con la autopercepción y está la conciencia de sí es solamente es posible en relación al otro, en comunicación social, del mismo modo que mencionamos anteriormente soportados por las tesis de Rocha (2009), Torregrosa (1983), Hobsbawn (1993), Bauman (2004), entre otros.

Ahora, abordando la categoría de clase es importante resaltar que esta autopercepción y el elemento integrador de la identidad. No obstante, considerando que la identidad no es un elemento fijo de la persona humana o de los colectivos humanos, y en esto difiriendo de la tradición económica marxista más ortodoxa, y tomando en cuenta que la identidad es “una construcción en ejercicio”, esta conciencia de clase también podrá ser fluida y multifacética.

Estos elementos son de importante consideración al momento de adentrarse en el análisis de las fuentes primarias del sujeto de estudio de la presente tesis en el marco del análisis del presente capítulo.

Como menciona Febres en su entrevista con Rodríguez-Owsley ya citada anteriormente, el antecedente familiar de los Febres-Cordero en Guayaquil era privilegiado en comparación con la sociedad Guayaquileña de la época en términos de prestigio social, pero en cuanto a posesión de capital económico no lo era tanto. Muestra de ello es la misma migración a Estados Unidos donde forzosamente George tiene que trabajar para mantenerse, y no lo hace en un lugar estético y placentero, lo hace con un fuerte contenido de trabajo manual en una fábrica de planchas de aluminio.

Cuando Febres toca el tema de por qué, siendo una familia tan importante en su contexto, no tiene los recursos que debieron acompañar a su prestigio simplemente menciona “Papa had spent all the money he ha inherited, and my and my brother’s only birthright was our eminent surname” (Febres 1990, 2).

Febres es consciente de la imagen que quiere transmitir, una especie de aristócrata ilustrado, pero sin dinero. La entrevistadora se da cuenta de quién es su entrevistado y hace la aclaración al lector de la entrevista: (Febres) “(...) comes from an illustrious family, but his own life reads like an immigrant success story. His occupations have included factory worker, busboy, waiter, maître d', U.S. Army draftsman, student, and UNO and Tulane University faculty member” (Rodríguez 1990, 2).

La historia de una migración exitosa es verdadera en este caso. Febres sale de Guayaquil sin dinero y de hecho, con una pésima relación con su padre y con la mayoría de su familia que solo irá empeorando en el tiempo, pero aún así se aferra a esa idea del pasado glorioso de los Febres-Cordero para dar sentido a su vida en una realidad mucho más dura como la del migrante que no sabía hablar el idioma de su país anfitrión, que tuvo que trabajar para mantenerse hasta que el servicio militar obligatorio, donde tuvo que pasar duros trabajos, le diera otras oportunidades.

“La cultura a la que “entró” lo puso en contacto con la clase obrera del sur de Estados Unidos cuando trabajó en una fábrica de planchas de aluminio en Mississippi, una cultura racista y orgullosa de su impenetrable monolingüismo, temerosa de la migración y los mitos creados alrededor de ella” (Alemán 2022)

El Febres que trabajó por un salario diario haciendo planchas de aluminio, o lavando platos en un restaurante de comida popular, o lavando los baños, era el mismo que pocos años antes gozaba de Guayaquil Tennis Club conforme conocemos por la carta de 12 de mayo de 1958 suscrita por Luis Vélez Pontón.

¿Cómo compaginar estas dos realidades tan disímiles de la vida de George Febres? Pues no es necesario separarlas y buscar el conflicto identitario pues no lo hay. Febres desarrolla a la par esta identidad de su pasado mítico y aristocrático con su realidad económica que va progresivamente mejorando desde no tener nada en Estados Unidos hasta ser un artista famoso, profesor universitario y dueño de su propia galería.

Aún en los momentos más complicados de su migración, como el tener que lavar baños en la milicia, él permanecía, incluso con añoranza, en su idea de quién era. La conciencia de clase de Febres en este contexto no se ancla en la posesión de capital financiero o productivo, si no en el capital moral de lo que él entendía era su familia y por lo tanto era él mismo.

En el sentido antes expuesto, la determinación identitaria de Febres no está anclada a una rigidez de una posición social, más aún cuando la experiencia de la migración y sus carencias propias le hacen vivir una realidad distinta, una posición social distinta. La determinación identitaria pasa por la libre elección de esta nueva realidad en búsqueda de un progreso individual, anclado solamente ideológicamente a ciertos elementos que le convenía, para dar un mejor sentido a sus experiencias vitales.

El proceso de la individualización, aparejado a la modernidad, no es otra cosa que la consecuencia de la liberación humana de sus destinos sociales y confrontarse con la tarea ardua y solitaria de construirse otra identidad humana con las responsabilidades y consecuencias de su realización. La modernidad reemplaza la predeterminación de una posición social por una autodeterminación compulsiva y obligatoria.

Febres, siguiendo esta línea, es una persona completamente moderna, libre, que escoge su proyecto de vida aún rompiendo con las instituciones y su relativa rigidez, pero su imaginario y el modo en que se expresa al mundo tiene referencias abundantes a un mundo con una sensibilidad pre-moderna, especialmente relevante cuando trata de sus conexiones con la divinidad a través de santos o con la cultura a través de falsos parientes o del poder temporal a través de relaciones de parentesco, como lo describe otra autora: “Jorge Xavier pertenecía a una familia con una influencia desmedida no sólo en la ciudad de Guayaquil sino en todo el Ecuador” (Alemán 2022).

Karl Marx, en su obra *La Miseria de la Filosofía* dice refiriéndose a los obreros ingleses de los 1840s:

En un comienzo, las condiciones económicas habían transformado la masa del país en trabajadores. La dominación del capital ha creado en esta masa una situación común, intereses comunes. Así, esta masa viene a ser ya una clase frente al capital, pero todavía no una clase para sí misma. En la lucha, de la cual hemos señalado algunas fases, esta masa se reúne, constituyéndose en clase para sí misma. Los intereses que defienden llegan a ser intereses de clase. Pero la lucha de clases es una lucha política de clases (Marx 1847, 218).

Alejándonos un poco de la dimensión conflictiva de la posición marxista de conciencia de clase, es decir, la lucha por la defensa de los intereses de una clase que se reconoce a sí misma afectada por los intereses de otra clase social, como por ejemplo los trabajadores vs la burguesía, etc. o, dicho de otra manera: “la conciencia de clase representa el mecanismo a través del cual una clase pasa de ser una clase en sí a una clase para sí” (Pérez 2014, 122).

También es necesario mencionar, en este capítulo, las relaciones que se evidencian de los soportes documentales de archivo, del sujeto estudiado con personas vinculadas a grupos económicos importantes en el Ecuador.

Su amigo Jorge Franco Puga, por ejemplo, perteneció durante años a la dirección del supermercado Mi Comisariato a nivel nacional y mantuvo acciones en la entonces enorme

Maderera Franco de Guayaquil, o el heredero de la fortuna basada en la producción y exportación de azúcar Rafael Valdez, así también como Farid Mahuad, de familia adinerada guayaquileña.

Aparte de esto, también se ha hecho mención de sus relaciones con el poder político, por ejemplo, su relación de parentesco político por el matrimonio de su tía Ana Leticia Jijón Febres-Cordero con Jaime José Acosta-Velasco Espinosa, o, en la intervención del ex presidente Camiló Ponce Enríquez para su nombramiento como Vicecónsul Honorario, su pariente León Febres-Cordero, incluso la primera dama de Estados Unidos Nancy Reagan o Hazel Guggenheim, hermana de Peggy.

Pero todas estas relaciones, este capital social y el prestigio de su familia no fueron suficientes para que se reconociera su obra o su vida, de hecho, como lo menciona el profesor X. Andrade “iniciativas puntuales y un puñado de artículos de periódico publicados en el país dan pistas sobre la anatomía del silencio al que este artista fuera condenado” (Andrade 2022, 45), afirmación que se mantiene vigente hasta el momento de producción del presente trabajo.

La identidad de George Febres en relación a la categoría de clase es especialmente difícil de develar porque las categorías que tenemos para su análisis son limitadas, desde una aproximación marxista no podemos incluir a Febres estrictamente en el proletariado, aunque pasó años trabajando en oficios menores y difíciles, realmente explotado por los que dominaban el capital, pero sus otras facetas -recordemos la característica de multiplicidad en las expresiones de la identidad- hacen que la autopercepción de Febres no sea únicamente la de un obrero explotado, si no se ancla mítica e ideológicamente a una realidad muchas veces contraria a su experiencia material.

En este punto del análisis debemos mencionar el apoyo que recibió de su pareja, el historiador Jerah Johnson, personaje esencial para mejor entender el progreso material de Febres en Nueva Orleans y una clave de su éxito profesional y académico.

Jerah y George se conocen antes del alistamiento militar obligatorio al que ya hemos hecho mención y existe una atracción inicial, pero ninguno de los dos se auto reconocía en ese momento como homosexual o con cualquier otra identificación que posibilite establecer una relación homosexual. Es solamente con los años que los dos mantienen una relación, que será la más sólida de las relaciones de Febres en todo sentido, pues ni con su familia mantuvo lazos tan estrechos como con Jerah, hasta el punto de que Febres no es enterrado en Ecuador, y no solo

eso, es enterrado junto a Jerah en la misma lápida, aunque sus momentos de muerte estuvieron separados por dos décadas.

Moviéndose como un exótico migrante (su persona pública fue clave en su obra), Febres fue apoyado por su pareja de tres décadas, el historiador Jerah Johnson, quien promovió su carrera brindándole, gracias a sus influencias, la posibilidad de convertirse en un personaje dentro de un ambiente cerrado y clasista; si bien Febres era en estricto sentido un migrante con bajos recursos económicos, su relación con Johnson le permitió llegar a la clase social acomodada y tradicional de Nueva Orleans (Andrade 2022, 55).

Es en este proceso donde la historia que se contaba a sí mismo se armoniza, progresivamente, con su experiencia material, cuando Johnson y Febres se trasladan a vivir al número 2119 de la calle Decatur, en el barrio francés de Nueva Orleans. ¿Esto significa que Febres dejó de ser proletario, para ser burgués? ¿Febres se miró a sí mismo como proletario en algún momento? Gracias a la fundamentación del concepto de identidad ya revisada, podemos afirmar que la dicotomía de conciencia de clase es limitada e irreal en cuanto al análisis objeto del presente capítulo. El elemento que integra las experiencias de vida de Febres hacen imposible que no se identifique en ciertos momentos con un grupo humanos y en otros con otro, más aún, los elementos subjetivos tan fuertes en su imaginario y en su personalidad pública hacen que este análisis sea contradictorio, como hemos mencionado, la autopercepción de aristócrata ilustrado al mismo momento en que trabajaba manualmente, no son autoexcluyentes, más aún, dan como resultado una identidad compleja que traducida al público puede ser indescifrable o, como lo pone X. Andrade, la de un “exótico migrante” y siguiendo a Rodríguez-Owsley, un exitoso migrante.

Pero para poder forjar este camino de migrante exitoso, Febres requirió ayuda de muchos sitios, incluyendo aportaciones económicas del gobierno de Estados Unidos para poder cubrir los costos de sus estudios, conforme encontramos en carta de la Veterans Administration de 16 de mayo de 1968, en la cual contestan un pedido anterior de George solicitando se analice la posibilidad de que sus estudios de pregrado sean pagados con un fondo de los veteranos del ejército al haber participado en el servicio militar obligatorio. La respuesta es afirmativa y son estos fondos los que le permiten ingresar a la carrera de Bellas Artes de University of New Orleans (U.N.O).

Para ingresar a U.N.O debe recurrir a su padre en ayuda, pues Febres nunca se graduó del bachillerato, aunque si cursó algunos grados en el Colegio Salesiano Cristóbal Colón, regentado por los Hermanos de La Salle -misma institución a la que perteneció el Santo Hermano Miguel

Febres-Cordero-. En esa institución encontró el acta de graduación de un pariente lejano de Febres, que también se llamaba Jorge Febres-Cordero y obtuvo el certificado de graduación necesitado, así como el récord de notas requerido por U.N.O para otorgarle una plaza en la licenciatura.

Después para poder progresar con sus estudios recurre a su pareja, Jerah, y consigue un puesto de asistente en el departamento de Historia en el cual Jerah es profesor y además tiene que endeudarse al 7% de interés por la suma restante que no pudo cubrir, conforme la carta de 22 de febrero de 1973 suscrita por el director ejecutivo de la comisión de asistencia financiera de educación superior del estado de Louisiana.

Este análisis en torno al concepto de clase en Febres se complejiza mucho más cuando analizamos las cartas que mantuvo con su familia en Guayaquil, son clave dos líneas de comunicación: la primera, los requerimientos por necesidad de dinero de su padre para cubrir los gastos médicos derivados del tratamiento de sus enfermedades y para su entierro una vez fallecido, y, las negociaciones de sus parientes para pedir dinero y tomar los pocos bienes que resultaron de sus herencias en Guayaquil.

Febres se enfrenta a los representantes de ese pasado glorioso desde una posición de superioridad, principalmente otorgada por la bonanza económica de trabajar en Estados Unidos y de modo comparativo con el estándar de vida de Guayaquil de entre 1965 y 1980.

Su origen aristocrático y su mitología personal no se sostienen cuando la realidad de un migrante ecuatoriano alcanza un nivel de vida superior al de sus referentes. En relación al estándar económico norteamericano del período de análisis -es decir la vida de Febres en ese país- ¿se puede hablar que la clase privilegiada ecuatoriana es realmente burguesa? De la relación epistolar vemos una relación de dependencia que afectaría al modo de entender estas dos experiencias de vida.

Figura 2.14. Extracto de las cuentas que presenta Alberto Febres-Cordero empleado de George Febres Cordero como mesero del hotel Sheraton de Nueva Orleans

Guayaquil Mayo 19.73

CUENTA QUE PRESENTA ALBERTO FEBRES CORDERO AL Sr. JORGE FEBRES CORDERO YCAZA.

1972 Agst.23	Suma entregada por el Sr. Jorge Febres Cordero Icaza, para gastos de pensión i entierro del Sr. Carlos Febres Cordero Carbo	s/ 12.820.-
1973 Mayo	Remesa de un cheque por \$ 50.- vendidos a s/ 25.-	1.250.-
1972	Pensiones por los meses de Oct. Nov. i Dic. s/ 1.200.- cada mes, del Hospicio Corazón de Jesus	s/ 3.600.-

Fuente: The Historic New Orleans Collection. Fotografía: Nicolás Subía.

Nota: Refleja gastos por enfermedad y entierro al momento de fallecer Carlos Febres-Cordero Carbo, padre de George Febres.

Del análisis de las fuentes primarias que resguarda el archivo se nota que este quiebre identitario, genera un rechazo en Febres. Especialmente doloroso para el artista es que su padre requiera de él para pagar sus deudas y se infiere que haberse gastado la herencia, así como la poca permanencia en un trabajo son fruto del alcoholismo.

Una carta, fechada en 1971 dirigida a su padre Carlos Febres-Cordero Carbo, le envía un cheque de US\$50,00 y le dice: “Te quisiera mandar algo por el día del padre, pero qué mejor regalo que pagar tus deudas”.

En la carta de fecha 15 de enero de 1976, enviada por su tía Ana Rosa Febres-Cordero, que mencionamos en el capítulo anterior, su tía le insiste en que tome la decisión de traspasar a su nombre el porcentaje de una casa en Guayaquil que la heredaron de su abuelo en derechos y acciones:

Mi amor, quería hacerle una preguntita, hace tiempo en una carta le preguntaba que si nos podían ceder a Quica y a mí la parte de la casita nuestra. Me contestó que encantado lo hacía, quiero saber Jorgito si no ha cambiado de idea (...) estoy esperando a Carlitos para decirle lo mismo, yo cómo sabe usted, para arreglar la casa y no se nos caiga no tengo (...) (Febres-Cordero 1976, 1)

En cartas posteriores, aparte de la cesión del porcentaje de dominio, le pide dinero para los arreglos y en otras, es especialmente explícita la carta fechada en octubre de 1979, en la que le pide “una ayuda económica, la que tu buenamente puedas (...) si algo tengo seguridad es que

Dios les ha de devolver con creces a todos los que me ayudan y les ha de bendecir (...) ya sabes Jorgito, nada que no esté en tu alcance te pido (...)” (Febres-Cordero 1979, 1)

Como vimos anteriormente, la identidad solo se da en un ámbito de interacción social y al ser una construcción social, es necesario un encuentro de subjetividades. La comunicación social ordinaria para la clase privilegiada Guayaquileña era en ese momento la misma localidad, es decir, los habitantes de Guayaquil y eventualmente del Ecuador.

Cuando llevamos esta interacción social fuera de las fronteras físicas de la comunidad, el privilegio se licua o elimina de modo comparativo, pues los sujetos que intervienen en el análisis y en la construcción de identidad no están condicionados con las mismas variables, o, dicho de otra manera, el elemento diferenciador de las identidades puede aumentar.

No es lo mismo ser burgués en una localidad cerrada y menos desarrollada económicamente, que ser burgués en la principal economía del mundo, con alcances geopolíticos superiores.

Aunque hay un capítulo completo sobre la identidad de Febres en relación a la categoría de género, es absolutamente relevante mencionar y analizar lo que el artista británico Keith Vaughan, contemporáneo de Febres, escribió en su diario:

It is difficult to bear in mind that with all one's honors, distinctions, and successes, etc. one remains a member of the criminal class. My sexual relationships, on the rare occasions when they have been successful, would, or could, earn me at least life imprisonment if known and prosecuted. How can one feel part of one's time and society in that case? (Vaughan 2012, 287).

Esto nos lleva a pensar en cómo, entendiendo a la identidad de Febres como un todo, pero formado de muchas expresiones y partes de sus vivencias, la criminalidad legal en la que vivía como persona con una sexualidad disidente y el posible rechazo de ciertos sectores de la sociedad por este mismo hecho, incluyendo a parte de su familia en Ecuador, afecta a su autopercepción también en la categoría de clase, pues al ser activamente -como lo expresa Vaughan- miembro de la clase criminal, no se puede hablar de una clase privilegiada.

Otra respuesta a este fenómeno también se encuentra en la obra de un amigo de Febres, el afamado Robert Indiana.

Volvemos a la cita de Schettini, Tribidade y Cortazzo (2014, 22) transcrita en el capítulo anterior, hay un elemento de escape y búsqueda de un nuevo “nosotros”, es decir de una nueva comunidad que atraviesa a este desarrollo de las identidades de George Febres.

La búsqueda de un lugar en el mundo incluye su defensa como persona homosexual y evitar lugares donde esta persecución podría materializarse, huir a una ciudad más liberal -que es el caso de Nueva Orleans- rodearse de personas que no vayan a acusarlo frente a las autoridades públicas o solicitar su encarcelamiento, etc. Este escapismo también afectó a su autopercepción dentro de una jerarquía económica, ya sea -como hemos visto, meramente ideológica-, pues añadir capas de seguridad impide ser vulnerable en partes de su identidad que podrían haberle llevado a la cárcel.

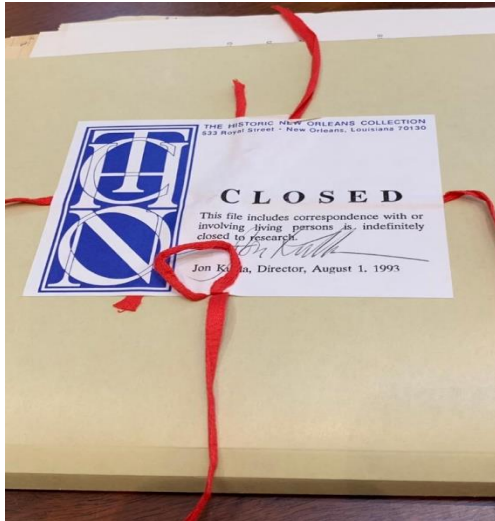
En base al análisis y características del concepto de identidad y después de lo visto en el presente capítulo, sería imposible definir de un solo modo y en absoluto la autopercepción de George Febres en relación con la categoría de clase, más aún, no vemos un solo modo de presentarse y ser reconocido en tal sentido por otros miembros de la sociedad. Lo que podemos anotar a modo de conclusiones parciales es la fluidez que le permite a Febres utilizar su mitología personal al momento de entender el mundo, posicionarse dentro de él y negociar con otros agentes de la sociedad.

Además de lo anterior, también es correcto anotar la disforia entre esta misma historia de origen y su quebranto en la realidad material, pues en gran parte sus propios familiares dependen de Febres, migrante, para sostenerse económicamente, sin importar que tan cercanos afectivamente eran de él.

Por último, es apropiado también dejar sentado que el progreso material de Febres y su mejor posicionamiento en una jerarquía económica capitalista, dependió en parte de medidas relativamente fuera del mercado, como la ayuda de su pareja sentimental Jerah Johnson, apoyos de ejército de Estados Unidos en su calidad de veterano y el acceso a créditos para seguir sus estudios.

2.7 George Febres y la censura de su vida y arte

Figura 2.15. Sello de censura de los folios en The Historic New Orleans Collection



Fuente: Archivo de Nicolás Subía.

La censura de esta parte de la vida de George Febres continuó aún después de muerto. Las cartas y cualquier otro testimonio que daba cuenta de su homosexualidad fueron resguardados aparte para que no se volbiesen públicos y solamente en 2023 se pudieron volver a leer esos textos encerrados desde 1993.

La leyenda del sello de censura dice traducida al español: “CERRADO. Esta carpeta incluye correspondencia que involucra a personas vivas y está cerrado para la investigación de modo indefinido. John Kukla, Director, 1 de agosto, 1993” (Traducción del autor).

Al ser Louisiana un estado del conocido como “Deep South”, esto es de tradición arraigada en el cristianismo -Nueva Orleans en el catolicismo de origen francés- republicano y conservador, las leyes “en contra de la naturaleza” no fueron abolidas si no hasta el dictamen de la Corte Suprema de Estados Unidos en el caso Lawrence v. Texas que estableció que una relación consensuada no puede ser contraria a la ley.

Aún así, de modo formal, Louisiana no ha derogado su norma que criminaliza la homosexualidad por lo que es una norma no ejecutable pero todavía vigente. El matrimonio igualitario sería una realidad en todo Estados Unidos desde el 26 de junio de 2015, también por una decisión de la Corte Suprema.

Nueva Orleans es un oasis de libertad en medio del conservadurismo del sur del país anfitrión de Febres. El Doctor Ryan Prechter (2017), en su texto “Gay New Orleans: A History” argumenta que la comunidad homosexual tuvo un espacio en Nueva Orleans por varias razones, la migración al ser una ciudad portuaria, el Mardi Gras o carnaval francés donde la tradición involucra expresiones de género no apegadas a la norma- incluyendo que de modo general los hombres se vistieran como mujeres, etc.-, la concentración de artistas plásticos y escritores atraídos por la vida bohemia y la cantidad de instituciones culturales, entre otras.

Figura 2.16. The Snake Charmer



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

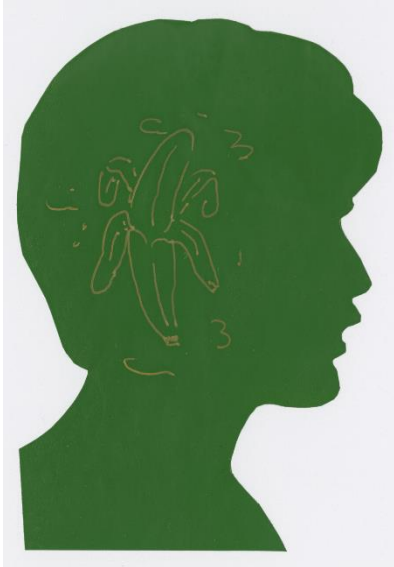
A Febres le atrajo de Nueva Orleans justamente el Mardi Gras de 1965, según la entrevista con Rodríguez-Owsley, y luego las amistades que mantuvo en esa ciudad -incluyendo su relación con Jerah- le harían volver una vez terminado el servicio militar.

Las posibilidades de un mejor futuro económico, de poder estudiar arte, de poder producir su arte libremente y con una recepción interesada y sin duda la posibilidad de tener una relación de pareja con otro hombre fueron algunos elementos que determinaron que Jorge Febres-Cordero decida asentarse en Nueva Orleans durante el resto de su vida y convertirse progresivamente en George Febres, con todas las implicaciones y derivaciones que hemos analizado y analizaremos en este trabajo.

En su arte el homoerotismo y sus referencias son abundantes, desde sus fotografías más explícitas en este campo, que se unen al trabajo de personajes norteamericanos de la misma época que Febres, como Robert Mapplethorpe y George Dureau, a los que conoció en vida, ponen al hombre también como objeto del deseo y no solamente a la mujer como convencionalmente en la

historia del arte ha pasado. Este hecho, por las mismas razones ya expuestas para explicar el origen de la homofobia, fueron parte de una posible censura y un distanciamiento con el Ecuador.

Figura 2.17. Silhouette of Self



Fuente: The Historic New Orleans Collection

Figura 2.18. Breaking up Bananas



Fuente: Colección privada. Fotografía de Stephanie Santi

El silencio también de Febres en sus escritos públicos es llamativo, si bien parte de su obra da cuenta de por lo menos un interés en la estética corporal masculina, sus textos son totalmente

silenciosos salvo contadas excepciones, la más importante es la ya mencionada, la dedicatoria a Jerah Johnson en 1994.

Figura 2.19. The Pink Panther Strikes Again



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

Como hemos visto anteriormente, la identidad de Febres no se construye solamente como efecto de lo que sucede con el Ecuador y sus personajes, es mucho más rica y compleja, también en relación con sus expresiones de género pues no son lineales, ni absolutas.

El margen de comunicación social e integración en este sentido no son restrictivas a una sola consideración o a una dinámica de heterosexualidad vs homosexualidad, en el caso de Febres su identidad de género es mucho más fluida, aunque en el presente capítulo se haya resaltado la durabilidad de su relación de amor con Jerah Johnson.

Capítulo 3. Análisis de series

Como se mencionó en la introducción de este trabajo, se realizará ahora un análisis de 3 series de obras elegidas por el autor, unidas por líneas comunes a cada serie y, desde esta visualidad, importante al estudiar un artista plástico, realizar un análisis que absorba la riqueza de la discusión anteriormente expuesta de un modo interseccional.

El autor de esta tesis ha estado expuesto a obras de George Febres por horas, a través de la contemplación de distintas obras del artista, incluso viviendo con ellas, buscando la sensibilidad del artista y los temas de los que parecen hablar las obras, en conexión a lo que genera en el sujeto que la observa, también siguiendo a Susan Sontag en este ejercicio.

En este sentido, las obras de Febres transmiten construcción, individualidad, naturaleza viva, juegos de palabras, simbología, sexualidad y sensualidad, entre otros elementos. De la totalidad de obras analizadas, se desprende que gran parte, la mayoría, de obras del artista son obras sobre papel, principalmente dibujos y grabados, y en un segundo lugar en cuanto a número de obras producidas se encuentran las esculturas en medios no tradicionales, como sus famosos “Alligator Shoes”, realizados con cocodrilos bebés, o la bolsa de mano “Handbag”, literalmente representando una mano en calidad de bolso.

Es interesante la cantidad de retratos y autorretratos producidos por George Febres, la mayoría realizados en esta composición que invita a pensar en una construcción de la imagen desde la descomposición de elementos de la naturaleza -un ejemplo claro de esto es su autorretrato titulado “The Earthquake”. La influencia de Giuseppe Arcimboldo, así como de los surrealistas, es notoria, también porque el propio Febres la menciona en sus textos.

Para su análisis he dividido algunas obras de George Febres en series con elementos comunes, que encaminarán este trabajo histórico, de la mano de otras disciplinas complementaria:

3.1 Serie 1. “Visual Puns”

En esta serie de obras el elemento común es el uso del lenguaje para su creación y entendimiento. Es interesante resaltar que la mayoría de las esculturas encontradas, aun siendo en proporción menores al resto de su obra, se concentran en esta temática. Aquí aparecen obras como “Finger Bowl”, “Turtle Soup”, además de las ya mencionadas “Handbag”, “Alligator Shoes”, y obras en

papel como “Law Suit”, “Hammer fish”, entre otras. Es interesante desarrollar analíticamente esta serie por dos razones:

- a) La literatura en relación a Febres que actualmente se ha desarrollado se ha enfocado en la relación del lenguaje con la producción artística.
- b) El propio artista ha descrito en sus textos la relación entre el uso del humor literario y sus obras, es un elemento que aparece recogido en críticas de prensa, así como en su correspondencia.

Como lo ha estudiado ampliamente la académica Gabriela Alemán Salvador, en efecto hay un conjunto de obras que tratan, de modo cómico y lúdico, sobre el uso y aprendizaje del lenguaje extranjero por parte de George Febres, en su apartado biográfico de esta tesis se analizó su migración, y en este mismo contexto aparece el uso del inglés de modo visual. La primera serie a ser analizada, trata sobre esto.

Figura 3.1. Handbag



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

Una de las características de las obras de esta serie es que se pueden reconocer al instante o muy rápidamente, por ejemplo, esta primera obra a ser analizada, titulada “*Handbag*” es literalmente

lo que su nombre lo dice, una Bolsa de Mano, una bolsa, a ser utilizada como tal, pues tiene apertura, un bolsillo y un espacio de almacenamiento, pero con la figura de una mano.

Creada con lienzo, material usualmente utilizado por pintores, conceptualizó esta obra y la mandó a confeccionar. “Es una cartera con forma de mano: cinco dedos y una palma cosidos en lona que viajaron por distintos almacenes de Estados Unidos y que fue utilizado y publicitado desde el popular programa de televisión Saturday Night Live” (Aleman 2022).

No está pensada únicamente para que se la exhiba fríamente en una pared de una galería o un museo, de hecho lo contrario, Febres la usaba de distintos modos en su vida cotidiana e invitaba a que la obra se active con su uso cotidiano como una bolsa de mano, para llevar lo que se llevaría en una cartera o bolso ordinario.

En esta obra atraviesan su origen latino hispanoparlante, su proceso de aprendizaje del idioma en la fábrica de planchas de aluminio, su capacidad de visualizar conceptos como artista y claramente su espíritu divertido, que en este encuentro de realidades vio la oportunidad para reír y hacer reír. Si conocemos algo de Febres, de los testimonios escritos y los pocos videos que reposan en el archivo, es que era un hombre verdaderamente divertido y encantador para con sus cercanos.

Una derivación de este ejercicio visual con *Handgag* encontramos en *Palmtree*, que mostramos a continuación:

Figura 3.2. Palm Tree



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

Esta obra de 1976, es decir, posterior a las Bolsas de Mano, representa un árbol de palma literalmente como esto, un árbol de palmas de manos humanas. Pero no cualquier palma, sigue en su diálogo interior, buscando su universo *febreciano* por lo que las palmas que representa son aquellas previamente representadas en las bolsas de mano. Aunque podemos deberían representar las hojas y ramas del árbol de palma, podemos sentir en el dibujo la textura del lienzo con las que antes confeccionó las bolsas de manos, su universo visual, con sus *visual puns*, se sostiene, como si habláramos del mundo de las ideas platónico, George Febres construye conforme avanza en la exploración personal y lingüística.

Estamos en una época de producción artística sobre lo Pop; Febres, como mencionamos en líneas anteriores, demostró su interés en figuras como Andy Warhol, a quien considera su héroe. Esta expuesto a la producción del sur de los Estados Unidos, más informal que aquella producida desde el norte. Su nueva posición dentro de New Orleans le da la holgura suficiente que necesita un artista para crear, se permite a sí mismo explorar lo personal pero sin resentimiento, todo lo contrario, con humor parece acercarse a su realidad más íntima.

Un ejemplo de este divertirse con los conceptos, a veces muy íntimos, es la segunda obra de esta serie que analizaremos a continuación.

Figura 3.3. Alligator Shoes



Fuente: Alligator Shoes. George Febres

Los famosos “*Alligator Shoes*”, que el mismo autor tiene en mucha valía por la fama que le entregaron los años posteriores a su producción, que le llevaron a exclamar que eran “*My Mona Lisa, My Tower of Pisa, My Pyramid of Giza*” (Febres, 1994). Estos zapatos de mujer con piel y cabezas de caimanes fueron reproducidos en estampillas, postales, posters, serigrafías y otros dibujos del autor, así como una considerable atención de la prensa norteamericana a nivel federal.

Pero ¿qué está detrás de lo obvio? Si nos quedamos con lo superficial es un buen chiste, una interpretación literal elevada a una plástica llamativa. Pero esta obra nos dice mucho más. Nos habla de género, nos habla del lugar de origen y de recepción, nos habla de enfrentar la realidad desde el optimismo. También nos transmite sus ansias de fama y reconocimiento, tal vez como respuesta a la frialdad de su recepción en Guayaquil, como un modo de ficcionarse desde sus orígenes, pero sin despegarse de ellos.

Febres, al momento de creación de esta obra, ya convivía abiertamente con su pareja del mismo sexo y en más de una fotografía sale vistiendo estos zapatos pues fueron confeccionados a su medida, fueron pensados desde el inicio para que él los usase. Eran sus zapatos. Era la representación de quien él era en un calzado.

La descripción de la obra del mismo autor dice: “*leather man’s shoe size 9*” (Febres, 1994). Si bien parecerían tacos usualmente usado por mujeres, Febres describe su creación como zapatos de hombre, de exactamente la talla que el calzaba. Nos reafirma que son suyos y creados para él, un hombre homosexual, en este y en un sentido estético estos zapatos también son un ícono del arte queer y una reafirmación de que el género es una construcción social.

Rompe con la norma, rompe con el lenguaje, rompe con lo hetero normado, todo esto con una sonrisa, con un cuerpo hábil y saludable, aunque el calzado de su experiencia de vida le duela en los pies, y posiblemente en el alma.

Se conservan y se exhiben en el Museo de Arte de Nueva Orleans, siendo el testimonio más reconocible de su obra y vida. Este mismo museo impulsó con el gobierno de Luisiana, que se expidieran en 1989 una serie de estampillas postales de alcance internacional en honor a este hito del arte de New Orleans.

Figura 3.4. Nooner On the Bayou



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

La imagen de los Alligator Shoes se repite en otras obras de Febres, especialmente relevante es esta titulada “Nooner On the Bayou”, que se puede traducir como uno de medio día en el pantano, refiriéndose, como la imagen nos lo muestra, a un encuentro sexual entre posiblemente dos hombres, uno encima de una mesa usando *los alligator shoes* y otro parado. Se identifica que

posiblemente son dos hombres por sus piernas peludas y, en el caso de la persona de pie, se deja ver la parte de atrás de sus testículos.

Con esta referencia quisiera dejar mencionado que el uso del lenguaje es una parte para el análisis de las obras de esta serie. Sin entender su amplio contexto y un análisis transversal de la vida del autor y su obra no se puede comprender el por qué sus obras son tan ricas como lo son en un campo histórico y por qué su valía para el estudio del arte queer. Estos zapatos son testimonio de la contracultura americana, del éxito -basado en algunos privilegios que ha sido importante señalar en páginas anteriores- de un hombre latino migrante y homosexual en New Orleans, de fluidez irreverente, humor, sarcasmo e ironía, pero no frívola superficialidad.

3.2 Serie 2: Retratos/Autoretratos

En esta serie se recogeremos algunos ejemplos, de los muchos que se encuentran en la producción del autor, en las que representa su propia imagen personal o de sus amigos, familia o personas que admira. La discusión previa sobre identidad y contexto histórico se ve ahora enfrentada a los testimonios que forman las obras visuales de George Febres, como expresiones en algunos casos íntimas -especial mención al retrato de su pareja Jerah Jhonson-, en otros idealizadas, de quien es el mismo u otras personas vivas o muertas, como veremos en el caso del Hermano Miguel.

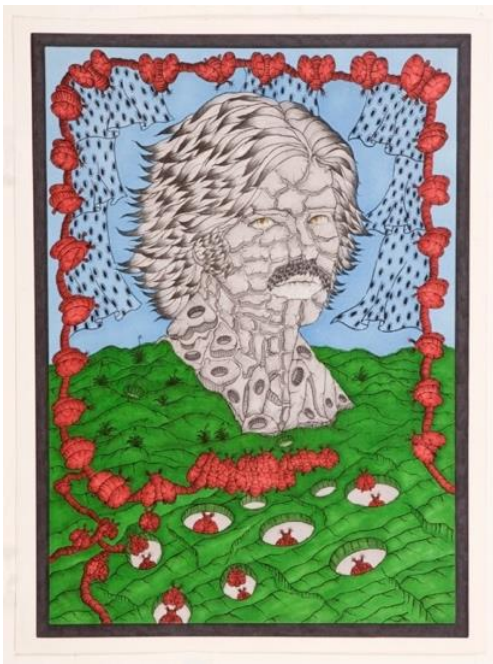
Figura 3.5. “The Earthquake”



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

Existen 11 autorretratos de George Febres identificados. El más antiguo es el titulado “The Earthquake” de 1974, realizada en Múnich, Alemania. Cuando Febres dirigió un curso académico de intercambio en esa ciudad, en el contexto ya previamente descrito en esta tesis. Lo interesante es que esta obra se va transformando a lo largo del tiempo y las nuevas versiones incorporan color, otros elementos de su lenguaje visual (incluyendo caimanes y bananas) o serigrafías superpuestas. Esta misma obra aparece con cambios bajo los títulos “*Not Just a Pretty Face*”, “*Self-portrait*”, entre otros.

Figura 3.6. Self-portrait



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

Al centrarnos ahora en *The Earthquake* y sus versiones, vemos que la composición de esta obra gráfica sobre papel la forma tres elementos, que en conjunto construyen el autorretrato del artista. En primer lugar, está el terreno, que se va destruyendo o fragmentando -como su nombre lo indica- por un movimiento telúrico capaz de desarmar lo que en otro momento estaba armado. Esta literal deconstrucción del paisaje abre agujeros desde los cuales emergen insectos (¿o serán *ladybugs*, es decir mariquitas?) que salen de estos agujeros y forman, junto con un alargado gusano, una especie de marco al autorretrato. La presencia de insectos y gusanos también nos comunica un mensaje de descomposición.

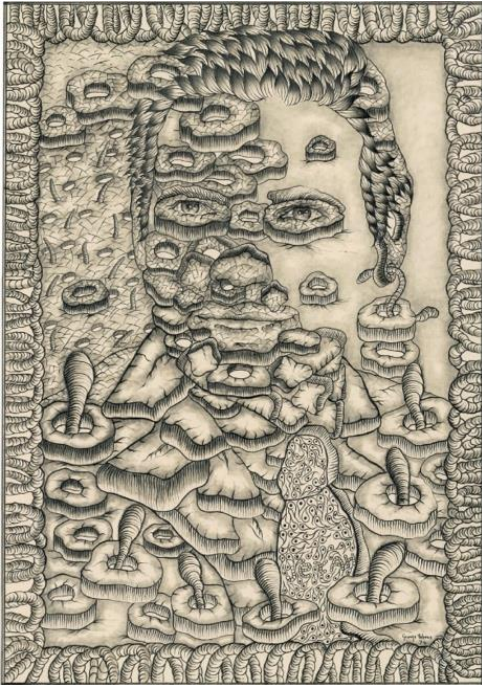
El rostro de George Febres se arma de pedazos de tierra, agujeros y colas de animales (posiblemente zorros) que forman tanto su cabello como su bigote. Pequeñas plantas nacen de las coyunturas de los pliegues del terreno, en este escenario posterior al evento telúrico. De la descomposición y destrucción, sale su figura con proporciones heroicas.

Recuerda a lo que escribía Antonio Gramsci “la crisis consiste precisamente en que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer: durante este interregno surgen los más variados síntomas mórbidos” (Gramsci, 1998) Febres, de la crisis, saca una figura, un autorretrato, como si de la nueva creación de su vida dejara atrás elementos que ya no quisiera sean parte de él, pero que de algún modo siguen presentes aún en la nueva creación de su identidad.

El autor, viéndonos directamente, con sus ojos vivos y claros, a través de este autorretrato, nos invita a considerarlo como un producto de una recreación, de una creación explosiva de su identidad, con una fuerza juvenil y una identidad que rompe con lo que parecía estable y pacífico. La autorrepresentación de Febres de este modo se vuelve, de modo concentrado, un sustrato de este trabajo. La impermanencia de la identidad, la maleabilidad de los elementos que forman el yo. El mismo hecho que de un primigenio autorretrato deriven otros es muestra clara de esto, incluso la inicial deconstrucción puede sufrir nuevos cambios en el tiempo. La presencia de estos insectos, algunos con las alas predispuestas a volar, también nos indica esta predisposición al movimiento, al cambio. Estéticamente su parentesco con León Febres-Cordero es aparente, si se compara una fotografía de joven del expresidente con este autorretrato.

Siguiendo esta línea de representación íntima del ser, quisiera continuar el análisis de la segunda obra de esta serie con la obra “*Jerah*”, el retrato de su pareja con la que convivió la mayor parte de su vida el profesor de la Universidad de Nueva Orleans, Jerah Jhonson.

Figura 3.7. Jerah



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

Este retrato realizado en 1974, el mismo año de producción que “The Earthquake”, se lo realizó con grafito sobre papel. Si bien tiene una conformación similar, el uso de otros elementos que no aparecen en la obra analizada previamente es llamativo. El simbolismo utilizado por Febres refleja la intimidad y la identidad del personaje. En este caso la construcción del retrato no sale necesariamente de una destrucción del entorno, aquí parecería que los elementos han encajado superponiéndose de modo natural, más aún, la presencia de gusanos en este retrato de Jerah es primordial, especialmente de aquellos que forman un gran marco alrededor de su figura y aquellos que salen de los orificios presentes en toda la configuración visual de la obra.

En la parte baja a la derecha, existe una especie de contenedor de figuras que parecen ser espermatozoides, o algún elemento propio de la microbiología, algunos de ellos forman la palabra Jerah. Si bien, como lo vimos en el análisis de la serie anterior.

La parte derecha del rostro de su pareja, así como el fondo de ese mismo lado aparece vacío, o un solo bloque de terreno. Al contrario de su autorretrato, donde todo se arma desde el caos, parece que este elemento firme de el retrato de su amado es señal de la estabilidad que le proporcionaba. Tampoco aparecen aquí los insectos voladores, parece que todo es más terrenal, más sólido.

El juego de agujeros vacíos y agujeros donde salen gusanos, de un modo que posiblemente haga referencia a lo fálico, el recurso de la microbiología que podría recordar a un conjunto de espermatozoides, nos induce también a pensar en una sexualidad compartida, más doméstica, más, como sugiere el conjunto de elemento del retrato de Jerah en contraposición al de George, permanente. Tampoco se conocen otras versiones de retratos de Jerah, y, por su incorporación póstuma al archivo investigado, conocemos que este retrato lo acompañó hasta su muerte.

La última obra para analizarse, muy distinta a las dos anteriores, correspondiente a la presente serie, es la que produjo George Febres en 1986 sobre el Hermano Miguel Febres-Cordero, que a continuación presentamos:

Figura 3.8. Brother Michael



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

Esta escultura realizada en madera, arcilla, plumas de ave y fotografía, es un homenaje al Santo Hermano Miguel Febres-Cordero, que en capítulos anteriores describimos en su relación a George Febres y a su proceso eclesial de elevación a los altares católicos. Es interesante que dentro de la posible irreverencia de presentar a un santo católico de este modo, se percibe una gran admiración y de hecho una reverencia personal para con el Santo. De ningún modo esta obra pretende ser una burla, al contrario, como lo describimos antes, en su ensayo introductorio a la exposición “My Cousin The Saint” habla en altos términos de su pariente y de el modo en que el arte y la religión están unidas.

Aquí vemos una concesión de dicho ensayo. En el arte moderno del lenguaje visual de Febres se presenta una reinterpretación de una imagen devocional, posiblemente la imagen que consta dentro del abanico sea de una estampa de oración a Brother Michael, que Febres acostumbraba a repartir.

También el título de la obra tiene un doble significado, también estamos ante una obra con un “visual pun” pues fan puede ser abanico, como también puede ser admirador. Esta segunda traducción también es pertinente pues George era un admirador muy entusiasmado de la figura del santo.

Su identidad ecuatoriana, la ficción de sus orígenes familiares, se concentran de especial modo en esta obra. Desde Nueva Orleans impulsa su causa de canonización, pero también su inclusión como sujeto/objeto del arte de su época. No solamente es el pasado de Febres algo para los libros de historia, en absoluto, Febres toma esta ficción y la recrea en el presente. El Hermano Miguel vuelve a recobrar vigencia con esta obra, y con las obras artísticas o no que George realiza con su persona, obra y legado.

Los ángeles de arcilla están para demostrar su cariño, como las imágenes religiosas y de devoción a las que estuvo expuesto en Guayaquil y en Nueva Orleans, recordando que esa ciudad también tiene un fuerte influjo católico a diferencia de la generalidad de Estados Unidos. En este sentido, la religión y el Santo Hermano, son puentes entre su origen, la ficción y el presente del artista. Un puente tal vez imaginario, tal vez creado desde la crisis, como en su autorretrato, como una vía de escape para que su narrativa personal tuviera sentido.

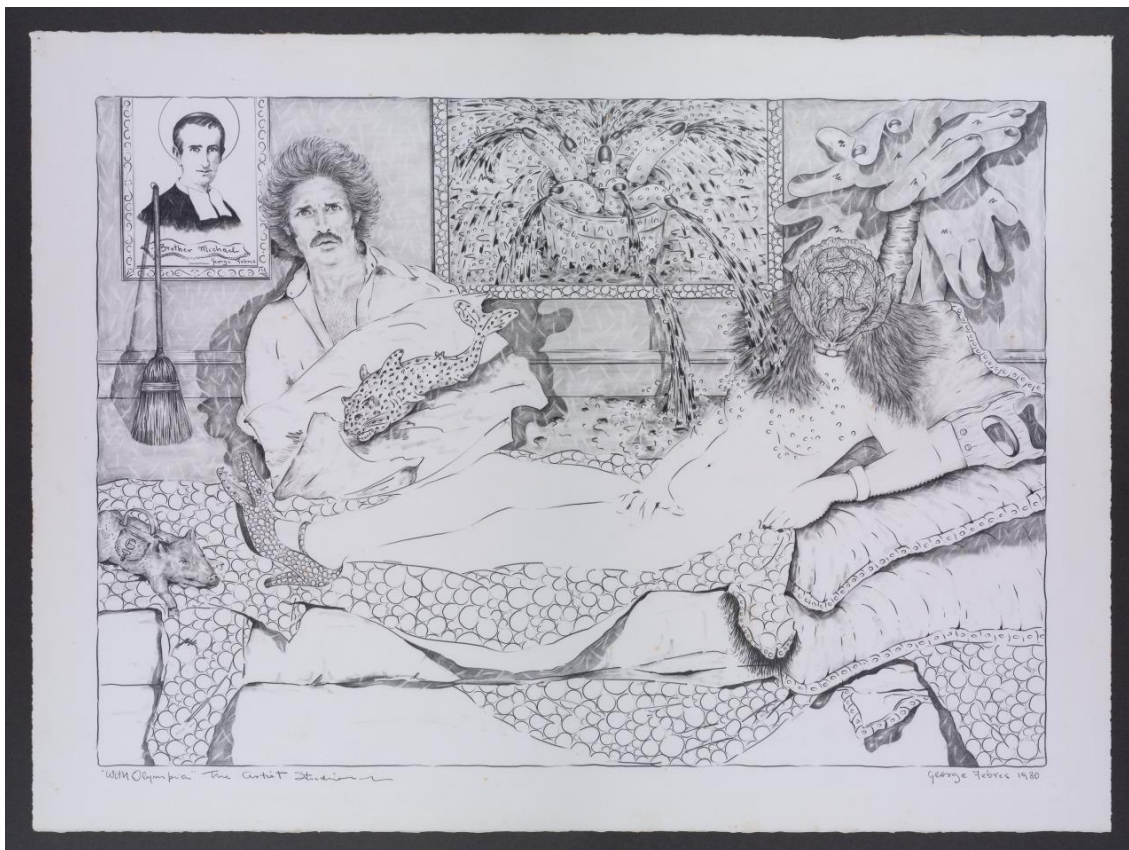
En este sentido, la imagen de Brother Michael es una aspiración idealista del autor, una invitación, a si mismo, de lo que podría llegar a conseguir, porque otros, los suyos, ya lo consiguieron. La trascendencia más allá de los defectos, puesto tanto que el Hermano Miguel nació como una persona con habilidades distintas al común, con dificultad al caminar, al hablar y para trabajar manualmente, y posiblemente, por el ambiente homófobo y heteronormado de la época, tanto en Guayaquil como en Nueva Orleans, Febres se podría haberse sentido igualmente lisiado, posiblemente lisiado moralmente, pero, superando esto que a ojos de la sociedad podría ser un elemento nocivo, también tenía la apertura de la eternidad, como su “primo” ya lo hizo.

3.3 Serie 3: Escenas

Las obras de esta serie son aquellas que dentro de un mismo cuadro o dibujo el autor conecta varios elementos de su lenguaje visual creando una escena determinada, por la riqueza de sus símbolos y la complejidad de los mensajes, son cuadros de formatos más grandes, con más de una posibilidad de lectura.

La primera escena a tratarse se denomina “With Olympia, The Artist Studio” creada en 1980, en esta escena el propio Febres aparece casualmente en lo que se entiende es su estudio, pero desde una visión surrealista y pop acompañado de los elementos con los que ha estado trabajando en la última década. Como hemos analizado anteriormente el uso del lenguaje, la sátira y la irreverencia son fundamentales para decodificar su lenguaje simbólico visual, pero también aparecen elementos propios de su historia personal y de la historia del arte.

Figura 3.9. With Olympia



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

La figura femenina que se encuentra acostada junto a Febres tiene una *cabbagehead* literalmente una cabeza de repollo, que en Ecuador llamamos col, en vez de una cabeza humana. Pero no es lo único no humano de este personaje, si uno se fija su brazo izquierdo tampoco es una extremidad ordinaria, es un *handsaw* una sierra de mano, con mango de madera.

Esta figura, acostada al modo clásico de las representaciones femeninas en el arte europeo, calza los *alligator shoes*, que como habíamos mencionado anteriormente, son símbolos que fluctúan por los géneros sin problema, como constructos sociales que en el universo de Febres juegan, como todos los elementos, a voluntad de su autor.

Y este autor aparece aquí con una cara de seriedad -el único en toda esta escena que puede mantener dicho semblante- sosteniendo un envoltorio de pescado, pero del cual se desprende un *catfish*, bagre en castellano, pero que de modo interpretativo literalmente se podría traducir como el gato-pescado, y así aparece representado, como un pescado con cabeza de gato.

Uno de los elementos más interesantes es el cuadro de Brother Michael, que se sostiene con dignidad, sin aparente intervención del mundo surrealista, en una pared de la habitación. Pero esta apreciación inicial es falsa cuando uno ve a detalle este cuadro, pues parecería que Brother Michael, en este contexto, es una creación de George Febres, que firma el cuadro, como haciendo una sugerencia de que su pariente el Santo, es a la vez una invención y parte de su mundo imaginario.

También aparece una planta de palma, *Palmtree* ya analizada y una reimaginación del *Finger Bowl* utilizado para la limpieza de los dedos al comer mariscos, tan comunes en la gastronomía de Nueva Orleans y del sur de Estados Unidos.

El incluirse a si mismo dentro de su universo nos habla del modo en cómo se auto percibe como parte de esta creación imaginaria, el George Febres de este cuadro en 1980, es distinto al Jorge Febres-Cordero “real” que salió de Guayaquil. Su vida y su identidad en ese momento, como su universo simbólico artístico, es una creación del autor, incluyendo sus héroes o referentes, como el Hermano Miguel. Un elemento desconcertante es la escoba, que parecería estar ahí sin sentido alguno, un sinsentido dentro del surrealismo.

Figura 3.10. A Closet Case



Fuente: The Historic New Orleans Collection.

Esta misma escoba aparece en la segunda escena a ser analizada, y última obra de esta serie, titulada “*A Closet Case*”, literalmente traducido como un armario, pero también, conociendo el uso de lenguaje del autor, pudiendo ser traducido como un caso del closet.

Dos bananas peladas a la mitad se encuentran en una misma cama mientras, desde el clóset, salen esqueletos y por la ventana entra, destruyéndola, un pez martillo con un martillo en su cabeza. En la esquina de la habitación hay unas costillas, formando la visualización de rib cage, donde al parecer había un pájaro que escapó, dejando a penas unas plumas todavía volando en el aire. La escoba se sostiene de la puerta del clóset, sin aparente relación a todo el movimiento que sucede repentinamente.

La vinculación entre la homosexualidad, patente en las dos bananas y el estar “enclosetado” es decir, ser homosexual pero no abiertamente ante la sociedad, son evidentes en esta obra. Más aún, en el idioma inglés la frase *a skeleton in the closet* significa que una persona tiene secretos. En la escena los esqueletos salen del clóset, como liberando el secreto de la homosexualidad, del mismo modo violento como el pez martillo atraviesa la ventana y las bananas homosexuales consuman su amor.

Esta escena condensa también la situación de las personas homosexuales en Estados Unidos de la década de los 80s, si bien ya podían vivir abiertamente era todavía un tabú. La obra lo ejemplifica muy bien, así como George y Jerah formaron un hogar en conjunto, vivieron juntos y, podríamos

intuir, tuvieron relaciones sexuales, las bananas de la escena viven su realidad y los secretos ya no están en el closet. Febres no es un marica enclosetado en ese punto de su vida.

La apertura de Febres también se manifiesta en que su firma dentro de esta obra se encuentra dentro de un brazo de un esqueleto que ha volado al otro lado de la habitación, opuesto al lugar del clóset y junto a las bananas, como una muestra de su sexualidad libre en ese momento.

Conclusiones

La historia de las disidencias es parte de la Historia Nacional, desde los pueblos originarios, - como muestra, la investigación en relación a la arqueología pre hispánica y género de María Fernanda Ugalde, o los enchaquirados de Hugo Benavides- y por lo tanto es pertinente este estudio de George Febres utilizando el género como una categoría útil para el análisis histórico, en este caso moderno. Febres es también parte de este descalabro gay de América Latina, utilizando las palabras de Diego Falconí Trávez y su historia, en este sentido, es necesaria.

El manierismo de Archimboldo fue una influencia directa en los retratos realizados por Febres a manera de litografías, grabados y dibujos. Sus retratos y paisajes están contruidos mediante la configuración de distintos planos en los que se disgregan los rostros de los sujetos y elementos. Entre ellos generalmente aparecen seres que simulan ser gusanos, arqueólogos naturales de la eventual descomposición de quienes fueran sus heterogéneos modelos (desde Hitler hasta Robert Indiana, pasando también por personajes locales como el boticario de su barrio, y uno de sus ídolos, el escultor George Ohr). Estudioso de los clásicos, dedicó su tesis de maestría al estudio de la obra pictórica de Lucas Cranach y Giuseppe Archimboldo, entre otros.

Jorge Xavier Febres Cordero, mantuvo, a lo largo de su vida, una turbulenta y compleja relación con su lugar de origen, su condición social y su familia. Utilizaba sus apellidos completos cuando podía sacar algún provecho de ellos, aunque a partir de 1966 –en Estados Unidos– fue solo George Febres. A lo largo de sus casi treinta años de carrera artística se aproximó, a través del arte, varias veces a sus antepasados, primero para “cuestionar el estatus de un santo en el siglo XX” cuando curó la muestra “Mi primo el santo” en 1982 para el Centro de Arte Contemporáneo de Nueva Orleans.

La obra *My Cousin The Saint* (Mi primo el santo) tenía dos objetivos. Unir el arte con la religión y, de este modo, poderle rendir homenaje a su primo -el santo-. George quiso donar esta exposición al Ecuador, pero nunca se llegó a dar, luego de esperar varios años por una respuesta, no volvió a intentar donar o exponer su obra en el Ecuador.

De modo similar, también en la planificada, pero nunca llevada a cabo, exposición “Mi primo el presidente” para la cual recolectó varios cuadros producidos por algunos de los más destacados artistas de Luisiana. Su propia evolución como artista negoció la relación con el mundo que dejó atrás y con el que creó en sus nuevas circunstancias. Murió en Nueva Orleans en 1996. Cuando lo

hizo no solo había cambiado de país y ciudad, sino que había terminado su tránsito hacia la lengua que habitó como artista, curador y galerista en Nueva Orleans.

Desde que se incorporó a la vida cultural de la ciudad de Nueva Orleans, en la década de 1970, no solo expuso en galerías sino que mantuvo una estrecha relación con las letras, pues redactó los textos de las exposiciones que curó mientras experimentaba con la retórica del humor y se entregaba a los juegos verbales y poéticos de otro pariente que cultivó en su imaginación: el uruguayo-francés Jules Laforgue, al que llamaba *tío* y con cuyo nombre bautizó a la galería que abrió en los años ochenta en el Barrio Francés de Nueva Orleans. Y, sobre todo, por el libro que escribió, editó y publicó en 1994: *Jest for the Pun of It*.

La obra *Jest for the Pun of It* ha sido considerada como una suerte de autobiografía ilustrada donde fijó, en un momento que sabía que su muerte estaba cercana, su legado artístico. Como autobiografía no sigue una ruta cronológica, a pesar de que inicia con un corto texto introductorio donde puntualiza algunos hitos de su vida, como escribe en el epígrafe que abre el libro, es una celebración de sus treinta años en Estados Unidos: “*just for the fun of it*”. Un modismo que denota una acción que se realiza por divertimento, sin más intención que pasarla bien. El propio título del libro es un juego de palabras, pues toma el modismo y lo transforma: reemplaza el adverbio “*Just*”, o precisamente, por el sustantivo “*Jest*”, que significa “broma” y al sustantivo “*Fun*” o pasarla bien por el también sustantivo “*Pun*”, una broma que en su forma más pura es una palabra o frase que contiene varias capas de significado. Una broma anclada en la ambigüedad que transforma una cosa en otra al conectarlas a través del sonido o, en el caso de los *puns* visuales, a través de la vista.

Desde temprano en su carrera, Febres se alió con los surrealistas y adoptó algunos de sus postulados, entre ellos, su acercamiento al inconsciente y la convicción de que el sentido reside en las imágenes. Recordemos lo que dijo Breton: “Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.

Nueva Orleans y el sur profundo marcaron la obra de Febres a dos niveles: elementos paisajísticos de la naturaleza tropical y, principalmente, la excéntrica persona y el legado escultórico del ceramista de Mississippi, George Ohr. Como Ohr. Tal como se observa en la

figura, Febres estaba preocupado por generar distintas capas de movimiento en su obra gráfica y escultórica. Asimismo, la imagen de Ohr, famoso por autorretratos con su pelo y mostacho engominados con miel para simular movimiento y caprichosos choques con el viento para modelar sus esculturas, inspiró a Febres.

La obra *Not Just Another Pretty Face/ Más que una cara bonita* también titulada en otras versiones como *Earthquake/Terremoto*, fue inspirada por el trabajo de Arcimboldo donde su increíble habilidad para el retrato cautivó a Febres. Si una observa el autorretrato, la representación toma la forma de una excavación. Febres se presenta como un ser escindido, su rostro está compuesto por tierra arrasada y partida por donde emergen esos insectos que “lo molestaron” (su concesión al humor en ese retrato dramático) y que surgen de las profundidades, ¿tal vez de su inconsciente? Su busto semeja una edificación destruida que evoca, tanto el terreno como el propio rostro, un lugar de la antigüedad y de reconstrucción.

Durante los años setenta, los primeros años de sus búsquedas artísticas, la representación en su pintura tomó la forma de esas figuras escindidas. En su mayoría rostros que muestran una superficie resquebrajada que, al partirse, devela una profundidad habitada por otros seres que se mueven bajo la superficie. En unos casos gusanitos o solitarias, en otros insectos voladores. Los rostros —armables y desarmables— también semejan piezas de un rompecabezas. El espectador no observa un terreno firme y reconocible, sino uno inestable y movedizo: sobre esos rostros opera un desplazamiento ligado a la identidad. Son rostros que nos alertan sobre una fragilidad que apenas se sostiene con cuerdas y estacas, unas fachadas inestables que podrían desplomarse o colapsar en cualquier momento.

Los títulos de los cuadros de Febres son los nombres de los retratados; nombres propios que son lo único estable de la representación. Recordemos lo que dice el mismo Febres en uno de los textos del libro: “La preocupación central que atraviesa la mayor parte de mi trabajo involucra las relaciones entre una obra de arte y su título, entre el lenguaje cotidiano y el “lenguaje artístico” y entre el artista, su objeto y la sociedad”.

Ya había mencionado que *Jest for the Pun of It* no sigue un recorrido cronológico, sino la ruta que Febres marcó para el libro, esta es: 1) su presentación/representación, 2) retratos de distintas épocas de las personas de su círculo cercano y personajes que lo rodearon en sus primeros años en Nueva Orleans y que lo sitúan como un artista reconocido en el medio (coleccionistas, artistas

y galeristas, entre otros), 3) su genealogía personal/ los artistas con los que se identifica: Remedios Varo, George Orh, Frida Kahlo; 4) obra representativa de sus distintas exposiciones (entre los años 70 y 90), 5) sus piezas más conocidas y/o publicitadas, 6) sus fotografías de tema explícitamente sexual, 7) fotografías grupales en distintos ámbitos y espacios de capital cultural y social: junto a Andy Warhol, cuando este visitó Nueva Orleans para una exposición; junto al reconocido artista mexicano, su amigo, Pedro Friedeberg o al lado de Miss Ecuador 1962.

Otro punto clave en el análisis de las obras de Geoger Febres es el juego de palabras que impone. Los juegos visuales de palabras o juegos de palabras están presentes desde los años 70 hasta su última exposición como una manera de cuestionar la estabilidad de la realidad. O, dicho de otra manera, su proyecto de subvertir esa realidad para señalar lo que yace bajo su superficie.

Para entender un juego de palabras, visual o no, se necesita cierta competencia lingüística. Como señala Debra Aarons, gran parte de nuestro conocimiento de las reglas del lenguaje es tácito, pues la representación mental del lenguaje no es por lo general accesible a la consciencia, aunque pueda ser observado a través de fenómenos como los errores del habla, las sustituciones o retruécanos, que revelan que existe un sistema subyacente de representación lingüística que los hablantes parecen desconocer, pero que existe y queda en evidencia cuando uno realiza un análisis lingüístico de ellos, revelando que existe una sistematicidad en los errores.

Para que los juegos de palabras sean humorísticos no solo debe existir ambigüedad sino ciertos elementos de incongruencia, pues la ambigüedad está presente en todo lenguaje humano. Ocurre en todos los niveles de la gramática. Así, para que funcionen, debemos ser partícipes de algo que Guiraud define como la “desfuncionalización del lenguaje”, que logramos solo cuando aceptamos participar del juego y seguir otras reglas o lógica. Ziv propone el concepto de una “lógica local” que permite que se realicen conexiones de acuerdo con el universo que ha construido el texto humorístico. Para entender y aceptar ese universo debemos regresar a los conceptos de Platón. Existe evidencia antropológica que demuestra que la gente actúa como si la performatividad de la forma (fonológica) evocara al referente. Debido a esa creencia siguen existiendo prácticas religiosas, supersticiones, magia y comportamientos tabú que prohíben nombrar ciertas entidades consideradas poderosas. Se cree que decir el nombre invoca el poder de ese ser. Si dejamos de lado a las onomatopeyas, que son específicas a cada lengua, todo el sistema de comunicación lingüístico sería otro si el cratilismo fuera un recuento fiel del uso del lenguaje. Y, sin embargo,

los seres humanos favorecen esta idea; por eso los juegos de palabra, visuales o no, la utilizan como efecto consciente del uso estético o lúdico del lenguaje.

Sydney Besthoff fue uno de los dueños de la cadena más grande de farmacias de Nueva Orleans (K&B Drugs) con sedes en siete estados y 200 almacenes, que desde los años 60 del siglo pasado se interesó por las artes. En los años 70 donó el terreno y el edificio de las oficinas originales de K&B para que se convirtieran en la sede del Centro de Arte Contemporáneo de la ciudad y, más adelante, donaría más de 100 esculturas (entre ellas algunas de Henry Moore, Alexander Calder, Robert Indiana y Enrique Alférez) para el jardín de esculturas de cerca de 5 hectáreas a un costado del Museo de Arte de Nueva Orleans. Besthoff, que murió en febrero de este año a los 94 años, tenía varias piezas de Febres y mantenía una relación amistosa con él. En su retrato, en la página 10 del libro, no pone su nombre bajo el cuadro, sino que coloca el siguiente título: “Mi vendedor de drogas preferido”. Besthoff está retratado con un corte de pelo mohicano o *mowhak*, relacionado con el movimiento punk y utilizado por ellos como un emblema de inconformidad. Un *drug dealer* es un individuo que vende drogas, de cualquier tipo y cantidad, de una manera ilegal. El utilizar ese corte de pelo en lo que es un retrato fiel del rostro de Besthoff, fácilmente reconocible para cualquier miembro de la comunidad artística de Nueva Orleans, insertaba una cuña entre el nombre y lo nombrado en espera de que se formara una grieta en el muro de nuestras certezas. ¿Qué separa a las drogas legales de las ilegales? ¿El lugar de venta? ¿Y el lugar se equipara con respetabilidad? ¿Lo hace un corte de pelo? El mismo Febres, en la tapa del libro, se coloca un *mowhak* en el centro de su cabellera.

Del mismo modo, la ilustración *With Olympia on Decatur Street/ Con Olimpia en la calle Decatur* reúne en una sola imagen la casi totalidad de juegos visuales de palabras de la carrera artística de Febres. Está, por ejemplo, el *catfish* o bagre, literalmente, gato pescado en inglés. Se encuentra sobre una almohada, apoyada en las piernas del artista; lo rodean otras de sus creaciones más reconocibles, sobre las que hablaré a continuación:

Recordemos que los juegos de palabras son, en esencia, dispositivos metalingüísticos porque exigen a los participantes que finjan que el lenguaje es otra cosa de lo que en realidad es. Para crear y entender los juegos de palabras se debe fingir que las secuencias sonoras (fonemas, morfemas, sílabas, palabras) son cratílicas. Esto es, que hacen referencia a algo único en el mundo. Es entonces cuando aparece la incongruencia entre el uso cratílico y no-cratílico del

lenguaje y, para resolverlo, el oyente debe recurrir a su conocimiento metalingüístico. Cuando realiza esa operación, se vuelve consciente del sistema lingüístico bajo el que opera y, en el que, antes de haber ingresado al juego, no había reparado.

Es un descubrimiento que otorga enorme poder al hablante pues es alertado de qué tanto de su entendimiento del mundo puede cambiar o ser manipulado por la convención.

En los primeros años de 1970, los juegos visuales de palabras de Febres pusieron énfasis sobre los nombres de ciertos objetos. Recurrió a la representación catrínica de una cartera de mano, registrada en el diccionario desde 1859 como *Handbag*, (literalmente) *mano-cartera*. Es una cartera con forma de mano: cinco dedos y una palma cosidos en lona que viajaron por distintos almacenes de Estados Unidos y que fue utilizado y publicitado desde el popular programa de televisión *Saturday Night Live*.

Su *Fingerbowl*, el nombre que se le da a un recipiente que se utiliza para enjuagarse las manos entre plato y plato en una comida formal, contenía un pequeño recipiente lleno de dedos. Febres deconstruyó el concepto, lo volvió literal y transparente y, como consecuencia, perturbador.

Pero de todas sus creaciones, la que él definió como “Su Mona Lisa, su Torre de Pisa, su pirámide de Giza”: fueron sus zapatos de caimán o *Alligator Shoes*. La obra *Alligator Shoes* es impresionantes, puesto que, todo lo que Febres quería expresar estaba ahí: cuatro ojos protuberantes y dos grandes mandíbulas llenas de dientes. Brillaban, como si alguien los hubiera lustrado antes de colocarlos dentro de la caja de vidrio. No formaban parte de una exposición, ni estaban en un salón dedicado a algún movimiento artístico en particular.

A nivel iconográfico, la banana fue un recurso recurrente en su trabajo, elemento polivalente que hablaba tanto de ecuatorianidad como de su propia condición gay. Respecto de esta última, contribuyó a la causa con su participación en eventos públicos y guardó una relación de tres décadas con Jerah Johnson, historiador reputado, patrono e impulsor de Febres en el plano artístico.

El mundo del arte puede llegar hacer muy conflictivo, ya que algunas personas tienen perspectivas, pensamientos, valores y creencias diferentes. George Febres pudo llegar hacer un ejemplo para muchos, pero un completo aborrecimiento para otros, las sociedades deben comprender que existen diferentes tipos de arte y respetarlos así no sea de sus gustos. Hay que

aceptar que sus obras eran un poco descabelladas pero gracias a las mismas fue que Estados Unidos reconoció a Ecuador por su arte.

Los juegos de palabras, visuales o no, en la obra de Febres poseen un espíritu caótico. Son pequeñas bombas detonantes que identifican y articulan conexiones que no son de inmediato aparentes. Son una manera de imaginar, explorar y lograr nuevas conexiones entre objetos disímiles. Las imágenes y los títulos que les otorgó a esas imágenes son, muy en la veta surrealista, perturbadores. Exploran qué tan elástica es la conexión entre las imágenes y las palabras y cuánto se adhieren unas a otras para enmarañar o desenmarañar el sentido. Las ilustraciones operan una suerte de ventriloquía de los textos, creando nuevos significados o, por lo menos, poniendo en duda los viejos.

La vida de Febres fue una vida intensa, no es un personaje donde se encuentren largos períodos de inactividad. Siempre estuvo muy presente en las actividades de la sociedad, en los eventos ya sea como espectador o expositor. Fue una persona muy llena del *joie de vivre* francés, así como su origen autoasignado por el lado de su madre.

La metodología sobre cómo hacer historia cultural/ historia del arte de George Febres no se ancla únicamente en una narrativa ecuatoriana, ni latinoamericana, pues mientras en el país se producía arte desde la perspectiva del indigenismo, las reivindicaciones sociales y un poco de abstracción, Febres se ancla a una genealogía de pensamiento y producción artística desde lo pop, el movimiento de contracultura estadounidense, el surrealismo y el dadaísmo, generando un lenguaje propio que sería llamado Visionary Imagism, de cortísima duración, como corta fue la vida de nuestro personaje.

La búsqueda en su vida y en su arte se centra en la descomposición de elementos para generar nuevas imágenes, lo mismo es aplicable a su identidad, no hay un conflicto directo, hay un desarmar, integrar nuevos elementos y volver a construir desde allí. Esto es lo rico del personaje, la fluidez y el cómo va utilizando elementos tan aparentemente disímiles en beneficio de una construcción más amplia.

Justamente esta mirada amplia, es lo que le hace, por un lado, indescifrable y por otro lado incomprendido. Lo primero en cuanto a que Febres es varias personas al mismo tiempo, aristócrata pariente de un santo que como migrante y de modo forzado limpiaba baños, por ejemplo. También es una persona con una expresión sexual muy amplia, pero a la vez muy

entendido en asuntos religiosos. Es también un ciudadano norteamericano, veterano de Vietnam que nunca peleó y cuyo origen mítico ecuatoriano le permitiría entender al mundo desde una posición de privilegio, aunque su relación con ese pasado sea muy deteriorada y tóxica.

Como pariente cercano del hermano Miguel (Francisco Febres-Cordero Muñoz, beatificado en 1977 y canonizado en 1984), Febres utilizó esta coyuntura para poner a prueba su iconoclastia. Aparte de repetir a sus amigos que, a partir de esa santificación, por fin podrían rezar por un Febres, montó *Mi primo el santo*, una actividad artística consistente en reclutar a un grupo de compañeros de profesión para que, sobre la base del material gráfico que aquel había traído del Vaticano en 1977, esos artistas reinterpretaran la figura del hermano Miguel. Por supuesto que el mismo Febres montó y curó una exhibición de la reinención artística del hermano Miguel, que terminó de consolidar su perfil provocador y heterodoxo. Solo Febres podía dinamitar el sistema desde adentro, remover los cimientos de una sociedad retraída y conservadora. Solo Febres podía examinar así el ascetismo de un santo, desde el lente del color y del pop.

Por otro lado, uno de los elementos más importantes de la historia cultural/ historia del arte de George Febres radicó en la búsqueda de rasgos comunes entre su querencia, Guayaquil, y su arraigo en Nueva Orleans. Con el tropicalismo, la humedad y la diversidad como hilos conductores, la visión de Febres (no pocas veces socarrona e insurrecta) a menudo combina plátanos y cocodrilos, quizá como una forma de comunión entre las dos ciudades fluviales. Encontró, pues, las coincidencias entre la más bien pacata y religiosa Guayaquil, con sus sofocos, sus temporadas de cangrejo, su pasión por el fútbol y sus diferencias sociales, con la ecuménica y libertina Nueva Orleans, amalgama de credos, mitos, colores de piel y músicas. Si Guayaquil, como dicen, es el último puerto del Caribe, Nueva Orleans es la antecámara del Misisipi.

No parece raro que Febres se prendara de Nueva Orleans. El mismo Tennessee Williams, que vivió y gozó del barrio francés, argumentaba, con cierta razón, que en Estados Unidos solamente hay tres ciudades verdaderas: Nueva York, San Francisco y Nueva Orleans. Lo demás, remataba, es simplemente Cleveland. George Febres contaba a sus conocidos que en algún momento se había ganado la vida como portero nocturno del hotel Maison de Ville, situado en la histórica calle de Toulouse, y que había tratado con Williams. En una de las habitaciones del prenombrado hotel, se supone, Tennessee Williams escribió una parte de *Un tranvía llamado deseo*, pieza clave de la literatura estadounidense, con vasos comunicantes con el teatro y el cine. Lo más probable

es que el dramaturgo usara el hotel también para refugiarse, luego de sus correrías alcohólicas y demás impiedades.

Una vez reconocido en la ciudad, y con su prestigio en la comunidad artística debidamente cimentado y difundido, George Febres abrió una galería de arte (llamada Jules Laforgue en honor del poeta, que él señalaba como su pariente) en la calle Decatur del llamado faubourg Marigny de su querida Nueva Orleans. Aunque de poca vida (1981-84), la galería fundada y regentada por Febres se constituyó en el dínamo de un importante grupo de artistas locales que luego fue conocido como el movimiento de los visionarios imaginistas, metodología artística importante en la historia de George Febres. El barrio de Marigny fue el cuartel general de Febres (murió en 1996, por inconvenientes derivados del sida). Menos turístico que el barrio francés (el French Quarter), Marigny aloja los establecimientos de jazz más serios, se caracteriza por la arquitectura criolla más colorida, por su proceso de gentrificación y por ser algo más proclive para las caminatas de placer que otras partes más agitadas de la ciudad. Marigny es el oasis de Nueva Orleans.

Quienes trataron al talentoso George Febres coinciden en retratarlo como de inteligencia perspicaz, de personalidad irresistible, de sonrisa constante y dotado para las artes desde sus primeros años. Se le acredita empezar el movimiento de arte llamado Visionary Imagism en su ciudad adoptiva de Nueva Orleans. Su humor e imaginación intrépida le ganaron admiradores en todo el mundo. Su vida en Nueva Orleans la pasó de artista a coleccionista de arte, a curador y fundador de galería. Esto le puso en una posición central del renacimiento del arte que se desarrolló en la ciudad durante los años de 1970. Febres trabajó con frescos, técnicas mixtas, mosaico, lápiz sobre papel. A pesar de que su trabajo mostró una influencia fuerte de surrealismo y arte de pop, se expandió al movimiento Visionary Imagism.

La riqueza de las experiencias vividas fueron moldeando su identidad, desde ese chico de Las Peñas con un nombre largo, a un nombre corto, que encapsula otro modo de entenderse, desde el norte, desde otro tipo de libertad.

Referencias

- Acosta, Alberto. 2006. *Breve Historia Económica del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional. <https://biblioteca.uazuay.edu.ec/buscar/item/56321>
- Aguado, José Carlos y María Ana Portal. 1991. "Tiempo, espacio e identidad social." *Alteridades* 1, no. 2: 31-41. <https://www.redalyc.org/pdf/747/74745539005.pdf>
- Alemán, Gabriela. 2022. "La lengua enfebrecida: la 'autobiografía' de George Febres". Quito: Academia Ecuatoriana de la Lengua. <http://www.academiaecuatorianadelalengua.org/la-lengua-enfebrecida-la-autobiografia-de-george-febres-discurso-de-incorporacion-de-dona-gabriela-aleman-en-calidad-de-miembro-correspondiente/>
- Asamblea Nacional Constituyente. 1869. "Constitución de la República del Ecuador." Quito. <https://www.asambleanacional.gob.ec/es/contenido/constitucion-de-la-republica-del-ecuador>
- Ayerve, Patricio H. 2012. "Ecuador: entre la seguridad y la inconstitucionalidad." *URVIO: Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, no. 12, 57-70. DOI:10.17141/urvio.12.2012.1167
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Identidad: conversaciones con Benedetto Vecchi*. Buenos Aires: Losada.
- Butler, Judith. 1999. *Género en disputa*. Barcelona: Paidós. <https://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/handle/123456789/80>
- Butler, Judith. 2009. "Performatividad, precariedad y políticas sexuales." *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4934440>
- Camarena, Miguel y Sergio Gerardo. 2009. "La religión como una dimensión de la cultura." *Nómadas* 22, no. 2: 3-15. <https://www.redalyc.org/pdf/181/18111430003.pdf>
- Cueva, Agustín. 1998. *El desarrollo del capitalismo en América Latina: ensayo de interpretación histórica*. México D.F.: Siglo XXI. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=AmqK9nsEX9gC&oi=fnd&pg=PA11&dq=Cueva,+Agust%C3%ADn.+1998.+El+desarrollo+del+capitalismo+en+América+Latina:+ensayo+de+interpretación+histórica.+México+D.F.:+Siglo+XXI.+&ots=iPKyr6mnRq&sig=naLeMVurih_AoHCMViMMkX8FMeY#v=onepage&q=Cueva%2C%20Agust%C3%ADn.%201998.%20El%20desarrollo%20del%20capitalismo%20en%20América%20Latina%3A%20ensayo%20de%20interpretación%20histórica.%20México%20D.F.%3A%20Siglo%20XXI.&f=false
- Foucault, Michel. 1975. *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ys43HNrv8jEC&oi=fnd&pg=PA9&dq=Foucault,+Michel.+1975.+Vigilar+y+Castigar.+Buenos+Aires:+Siglo+XXI+Editores.&ots=VM7kgNy25W&sig=OcInqWZdKsNZq16hDRtY58Fsf3U#v=onepage&q=Foucault%2C%20Michel.%201975.%20Vigilar%20y%20Castigar.%20Buenos%20Aires%3A%20Siglo%20XXI%20Editores.&f=false>
- Freidenberg, Flavia y Manuel Alcántara. 2001. *Los dueños del poder. Los partidos políticos en Ecuador (1978-2000)*. Quito: FLACSO. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/11642-opac>

- Giménez, Gilberto. 2008. "La cultura como identidad y la identidad como cultura." *Frontera Norte* 21, no. 41: 8-15.
- González, Noé. 2003. "Bauman, identidad y comunidad." *Espiral* 14, no. 40: 171-198.
<https://www.scielo.org.mx/pdf/espiral/v14n40/v14n40a7.pdf>
- González, Rigoberto. 2008. "Las revoluciones latinoamericanas del siglo XX: tras las huellas del pasado." *Clío América* 2, no. 4: 259-272.
- Guasch, Oscar. 2006. *Héroes, científicos, heterosexuales y gays: los varones en perspectiva de género*. Barcelona: Bellaterra.
- Kyle, David. 2000. *Transnational Peasants: Migrations, Networks, and Ethnicity in Andean Ecuador*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Meisch, Lynn A. 2002. *Andean Entrepreneurs: Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. Austin: University of Texas Press.
- Ministerio de Relaciones Exteriores de la República del Ecuador. 1966. "Memorando en relación con nombramiento honorífico del Señor Jorge Javier Febres-Cordero Icaza." Quito: Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Navarrete, Zaira. 2014. "¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible." *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 20, no. 65: 24-35.
https://www.academia.edu/44993674/Antropolog%C3%ADas_hechas_en_Uruguay
- Pérez-Agote, Alfonso. 2014. "La religión como identidad colectiva: las relaciones sociológicas entre religión e identidad." *Papeles del CEIC* 16, no. 2: 4-16.
<https://addi.ehu.es/handle/10810/41737>
- Rico, José María. 1981. *Crimen y justicia en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI.
- Rosero, Ana. 2022. "Plazo para capturar a Germán C. vence el 30 de septiembre." *El Comercio*, 29 de septiembre. elcomercio.com/actualidad/seguridad/plazo-capturar-esposo-bernal-vence.html.
- Walmsley, E. 2001. "Transformando los pueblos: la migración internacional y el impacto social a nivel comunitario". *Ecuador Debate*, 54: 155-174 (diciembre). Quito.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/4889>