

La lengua enfebrecida: la 'autobiografía' de George Febres

Jest for the Pun of It

La primera vez que supe de la existencia de George Febres fue en 1999, meses antes de que termine el siglo XX. Estaba en el Museo de Arte de Nueva Orleans y al subir las gradas hacia el segundo piso descubrí, en el corredor, una pecera rectangular que guardaba un par de zapatos de caimán. Los zapatos eran atípicos y por esa razón no estaban en una zapatería sino en un museo de arte: en lugar de terminar en punta, lo hacían en las cabezas de dos pequeños caimanes.



Todo 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. Cuando me acerqué a mirarlos solo encontré una tarjeta que decía, *Alligator Shoes* y el nombre y fecha de nacimiento y defunción del artista: George Febres, Guayaquil 1943 – Nueva Orleans 1996.

Jorge Xavier Febres Cordero Icaza nació en Guayaquil el 10 de septiembre de 1943. En 1965 llegó a Nueva Orleans, donde se rebautizó como George Febres e inició, en la ciudad, un largo viaje hacia una ciudadanía polifónica en Estados Unidos. En ese proceso adquirió una nueva identidad, carrera y relación con dos lenguas: el español y el inglés. Jorge Xavier pertenecía a una familia con una influencia desmedida no solo en la ciudad de Guayaquil sino en todo el Ecuador. El primer Febres Cordero en llegar al país lo hizo desde Venezuela, fue el subteniente León de Febres Cordero y Oberto, uno de los cabecillas de la Revolución del 9 de octubre de 1820, luego elegido miembro de la "Junta Provisoria de Gobierno Civil y Militar" que lo ascendió al grado de Teniente Coronel y Comandante del 1er. batallón del "Regimiento de Libertadores de Guayaquil".

El recuento que Jorge Xavier hace de su antepasado para la "Historia oral del sueño americano" recogido por Beatrice Rodríguez Owsley en 1992 condensa los hechos y engrandece al personaje. Es nuestra primera entrada al lenguaje enfebrecido de Febres¹ :

El primer miembro de mi familia vino a Ecuador desde Venezuela con los ejércitos de Simón Bolívar para participar en la Guerra de Independencia de España. Era el teniente León de Febres-Cordero, pero, en estilo típicamente latinoamericano, se convirtió en general apenas desembarcó en Ecuador. Liberó a Guayaquil, la ciudad más grande de Ecuador. Desde entonces, la familia produjo muchos políticos, estadistas, ministros, escritores y poetas, muchos sacerdotes y monjas, un obispo e incluso un santo. Pero nunca tuvimos un

¹ Todas las traducciones son mías.

presidente o un artista. Luego, en 1984, el primo León se convirtió en presidente de Ecuador. Y ahora estoy yo.²

El santo al que se refiere es Francisco Febres Cordero Muñoz, nacido en Cuenca en 1854, beatificado por el Papa Paulo VI en 1977 y canonizado por Juan Pablo II en 1984. El Santo Hermano Miguel sobresalió en la enseñanza de lengua y literatura española en las escuelas lasallianas de Quito e ingresó como miembro de número en la Academia Ecuatoriana de la Lengua en 1892. El también académico Alfredo Rodas Reyes dijo en el discurso que pronunció en 1985 en Cuenca:

Para mí tengo, que el Hno. Miguel fue llamado a la Academia Ecuatoriana de la Lengua por haber sido en su tiempo uno de los más sabios en la ciencia de hablar y escribir el castellano; es decir, por gramático doctísimo. Y en segundo lugar, por entendido en el arte de la palabra y versado en el análisis de ella como elemento de expresión de la belleza; es decir, por literato.

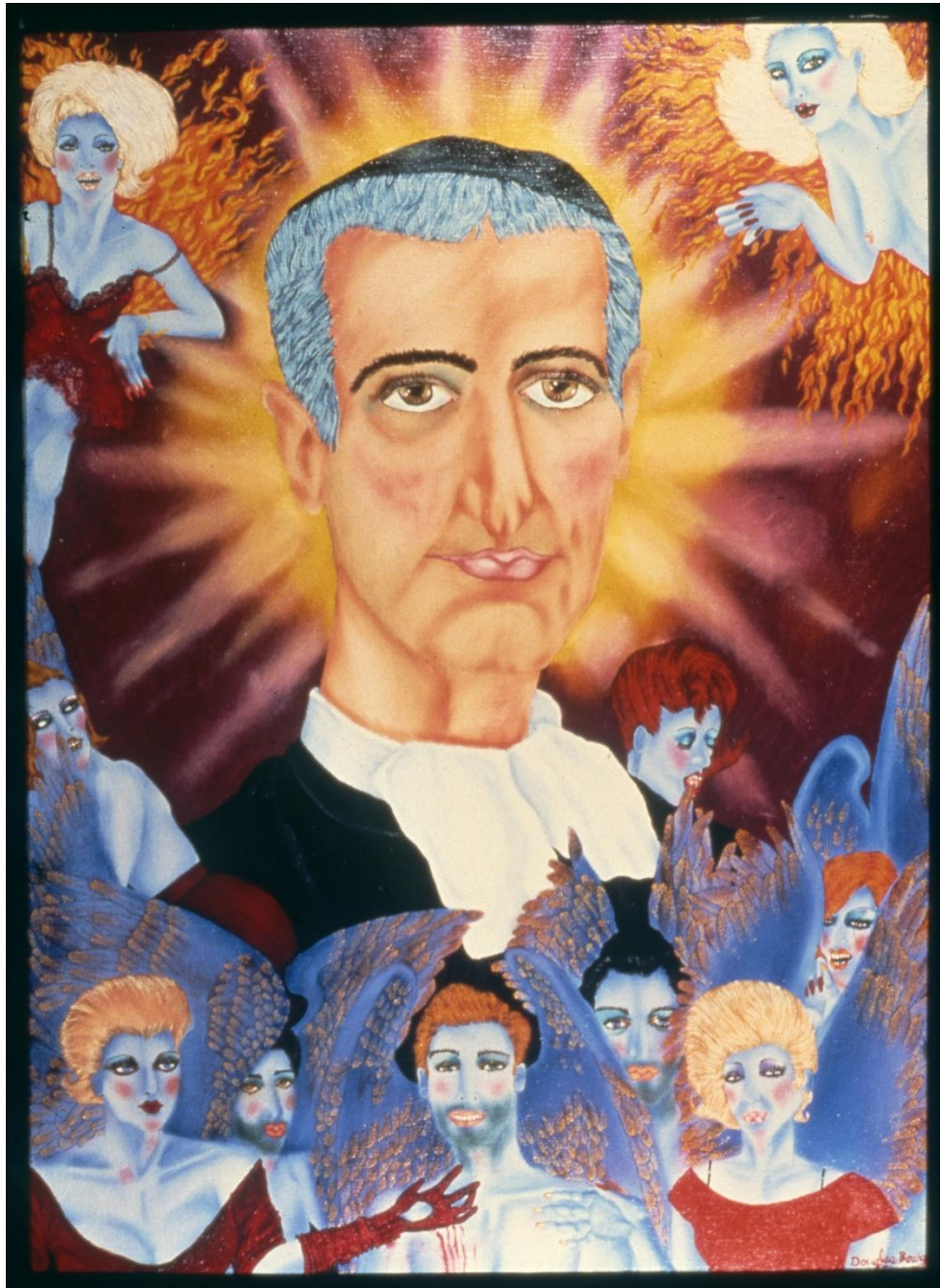
Al respecto, oíd las palabras de otro cuencano, Académico de la Lengua, que nació hace más de un siglo, en 1885, (...) se llamó Honorato Vásquez y dice así: “Entre todo cuanto escribió (el Hno. Miguel), nada admiro más que la serie de libros sobre la lengua castellana. No conozco en la literatura de España y de América, otros que puedan rivalizar con ellos en claridad, método, precisión, facilidad e intento ideológico, que es el propio discernir del niño”.

Y, claro, León Febres Cordero, presidente del Ecuador entre 1984 y 1988, es el “primo” al que se refiere Febres en la entrevista.

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–

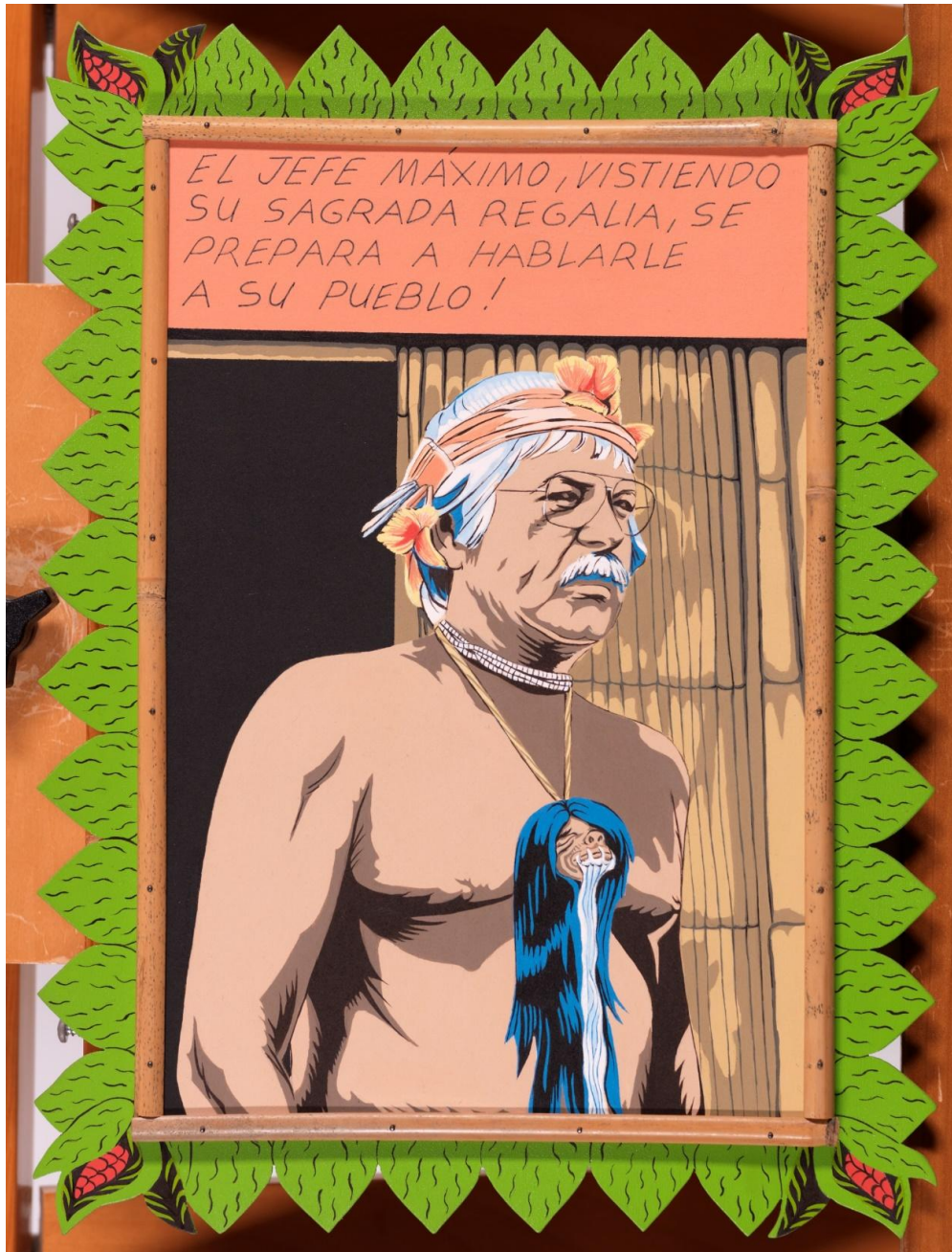
² *The first member of my family came to Ecuador from Venezuela with Simon Bolivar's armies to take part in the war of independence from Spain. He was Lieutenant Leon de Febres-Cordero but, in typical Latin American fashion, became a general when he landed in Ecuador. He liberated Guayaquil, the largest city in Ecuador. Since then, the family produced many politicians, statesmen, cabinet ministers, writers and poets, a great many priests and nuns, a bishop, and even a saint. But we never had a president or an artist. Then in 1984, cousin León [Febres-Cordero] became president of Ecuador. And now there is me.*

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 tentación del Hermano Miguel”
Obra de Douglas Bourgeois, 1978**

Y, 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.



Obra de Dona Lief

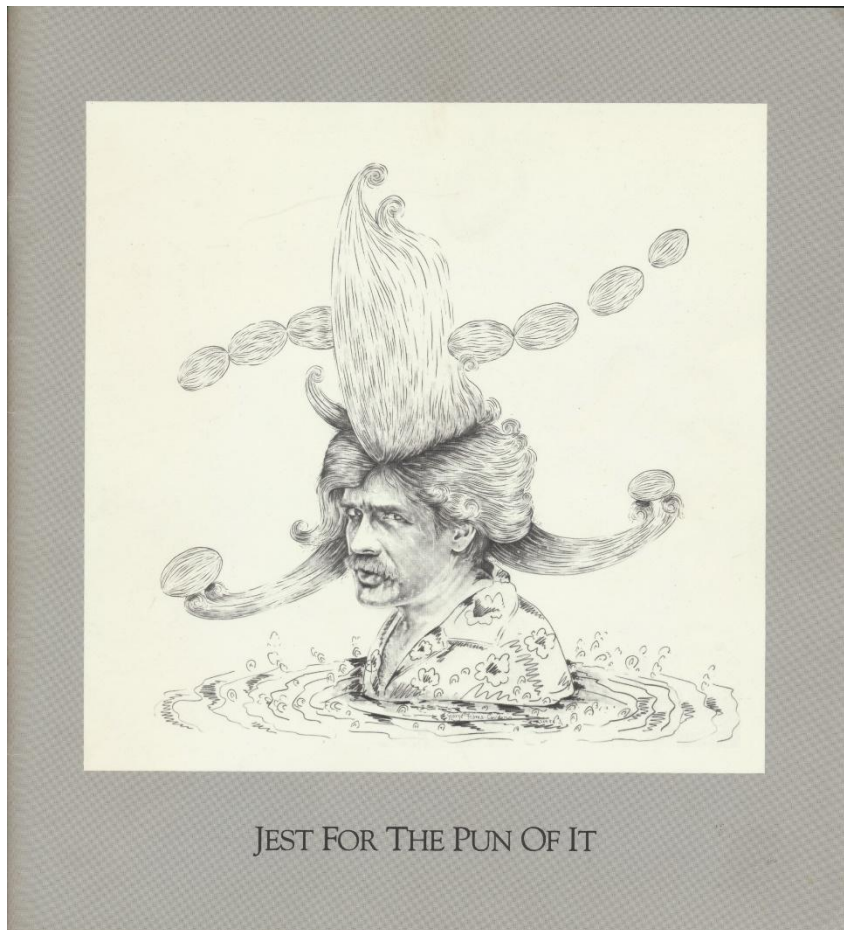
“...para ver qué dicen los artistas norteamericanos sobre un presidente de una pequeña república sudamericana de la misma época de Reagan”
George Febres

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.

Puede resultar extraño que dedique mi discurso de incorporación a la Academia Ecuatoriana de la Lengua a un artista plástico, pero George Febres fue un artista que hizo de su obra una exploración del lenguaje, la representación y la construcción de una identidad. 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 la palabra escrita, 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*.

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.³



Como todo texto autobiográfico es una puerta de entrada –curada y dirigida por el autor– hacia las partes de su vida por las que quiere ser recordado. Y, como todo texto autobiográfico, permite observar no solo lo que incluyó en él, sino lo que excluyó de él. Debo puntualizar que llevo más de dos años investigando la obra y la vida de George Febres en la ciudad de Nueva Orleans gracias a la invitación de la Universidad

³ Como simple ejercicio de traducción aquí señalo algunas aproximaciones al título del libro de Febres, ninguna exacta, aunque cada una de ellas destaca algún elemento humorístico presente en su juego de palabras: *Por pura diversión, por amor al arte o, en ecuatoriano, Chulla vida.*

de Tulane para ser su Greenleaf-Scholar-in-Residence en el 2019, lo que me permitió entrar en el enorme archivo que George Febres donó al Historic New Orleans Collection y el haber realizado múltiples entrevistas con personas que lo conocieron, amigos de sus primeros años en la ciudad y artistas que promocionó en su galería. Este texto forma parte de un proyecto mayor, aquí apenas pretendo iluminar su exploración del lenguaje y cómo este marcó su carrera artística.

El impulso autobiográfico

El impulso de narrar la vida propia y reflexionar sobre ella hasta convertirse en historiador de uno mismo se remonta a las *Confesiones* de San Agustín. Desde entonces ha seguido un largo camino que continúa con *Las confesiones* de Rousseau, pasa por el sujeto Romántico, hasta llegar a su iteración más reciente: el sujeto dividido propuesto por el post estructuralismo. Sigmund Freud, al igual que Lacan, describe un sujeto escindido, cuyo inconsciente –el lugar donde residen sus deseos y que lo determina como sujeto– escapa a su saber. Para ambos, resulta imposible el autoconocimiento aunque el inconsciente deje escapar ciertas claves para lograrlo, en algunos casos, a través de síntomas (que se muestran, en ocasión, a través de modismos), en errores del habla o parapraxis, en bromas o en sueños. Señalan, también, que el significado de las palabras es fluido y cambia en el tiempo y, a la vez, representa al sujeto o persona. Lacan argumenta, además, que el lenguaje no solo nos une, sino que también nos separa: nos vuelve seres alienados y también miembros de una comunidad. Como parte de colectivos, todos sufrimos de la dificultad de comunicarnos de una manera ideal pues el significado de las palabras que utilizamos para hacerlo cambia constantemente y, a

veces, se encuentra fuera de nuestro control, pero no solo eso, para Lacan en el centro de nuestras vidas se encuentra “lo real”, un término que utiliza para hablar de lo que es imposible de poner en palabras y que toma forma de “síntomas” que se presentan a través de expresiones simbólicas en nuestra vida.

Si el lenguaje nos habita, nos determina y nos aliena, entonces ¿cómo contar una vida cuándo ni siquiera tenemos completo acceso a ella?

O, puesto de otra manera, ¿qué estrategia utilizó George Febres para narrar su vida artística?

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.

El surrealismo fue fundamental para Febres, es así que su entrada a la historia del arte, en el libro *American Art Now* del reconocido crítico inglés Edward Lucie-Smith, tiene lugar en el capítulo dedicado al neo surrealismo:

Los objetos 'reales' también tienen un rol importante en el trabajo de George Febres, uno de los surrealistas más rigurosos que trabajan ahora en Estados Unidos de América. (...) Obras como sus *Alligator Shoes* y *Finger Bowl* recuerdan, sobre todo por su genuino poder perturbador, al célebre *Juego de desayuno de piel* de Meret Oppenheim --el objeto surrealista por excelencia.⁴

⁴ 'Real' objects also play an important role in the work of George Febres, who is one of the most stringently surrealist artists now working in America. (...) Pieces like his *Alligator Shoes* and *Finger*



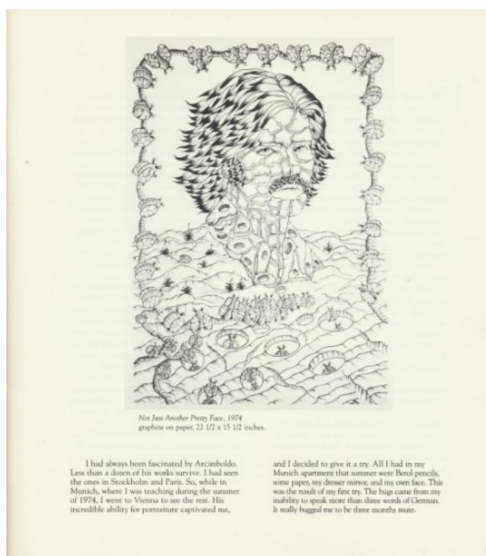
El libro *Jest for the Pun of It* está compuesto por imágenes y palabras que unidas narran una vida o la parte de ella que une a esa vida a la expresión artística. A una expresión que rondó el juego, la imaginación y el lenguaje.

Bowl are reminiscent, not least because of their genuine power to disturb, of the celebrated Fur Teacup by Meret Oppenheim –the surrealist object par excellence.

El título de *Jest for the Pun of It* no es solo un juego de palabras, sino también una guía de lectura que parte del humor para interpretar las imágenes y el texto reunido entre las tapas del libro.

La autobiografía abre con una imagen del autor, un autorretrato titulado *Not Just Another Pretty Face/ Más que una cara bonita*. Este texto lo acompaña:

Siempre me había fascinado Arcimboldo. Sobreviven menos de una docena de sus obras. Había visto las de Estocolmo y París. Entonces, mientras estaba en Múnich, donde dicté clases durante el verano de 1974, fui a Viena para ver el resto. Su increíble habilidad para el retrato me cautivó y decidí poner manos a la obra. Todo lo que tenía en mi departamento de Múnich ese verano eran lápices Berol, algo de papel, el espejo de mi tocador y mi propia cara. Este fue el resultado de mi primer intento. Los insectos/*bugs* procedían de mi incapacidad de hablar más de tres palabras en alemán. Realmente me molestó/*(it) bugged me* estar tres meses mudo.⁵

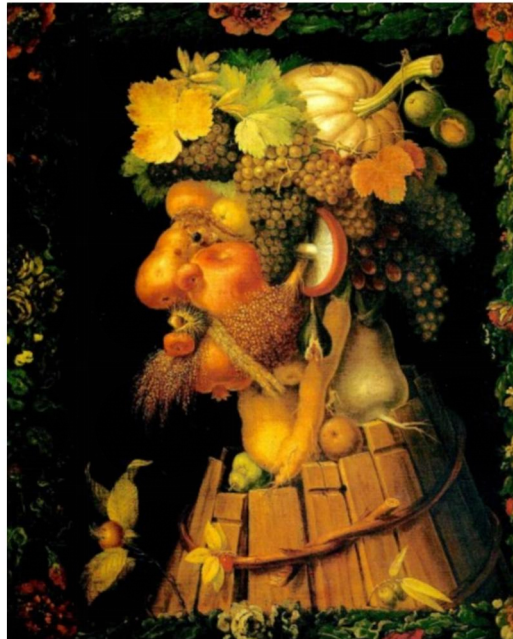


Febres prepara la escena para lo que seguirá en el libro. Arcimboldo es su punto de partida, la mención a uno de los maestros del

⁵ *I had always been fascinated by Arcimboldo. Less than a dozen of his works survive. I had seen the ones in Stockholm and Paris. So, while in Munich, where I was teaching during the summer of 1974, I went to Vienna to see the rest. His incredible ability for portraiture captivated me, and I decided to give it a try. All I had in my Munich apartment that summer were Berol pencils, some paper, my dresser mirror, and my own face. This was the result of my first try. The bugs came from my inability to speak more than three words of German. It really bugged me to be three months mute.*

Renacimiento, redescubierto por los surrealistas en el siglo XX, creador de imágenes extrañas —de rostros compuestos por materia orgánica que representa las estaciones, o el material de la que están hechas— reclama la atención del lector hacia la noción de representación y qué se entiende por ella. Un cuestionamiento que se desplegará a lo largo de las 52 páginas del libro ilustrado.

Otoño
Giuseppe Arcimboldo



Para entender la relación de la representación con el lenguaje en el siglo XVI, el siglo de Arcimboldo (quien nació en 1527 y murió en 1593), quisiera que siguiéramos a Foucault:

La semejanza jugó un rol útil en la construcción de conocimiento en la cultura occidental. Fue la semejanza la que guió en gran medida la exégesis y la interpretación de los textos; fue la semejanza la que organizó el juego de los símbolos, hizo posible el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, y controló el arte de representarlas (...) En el siglo XVI, el lenguaje no es un sistema arbitrario; se ha asentado en el mundo y forma parte de él, tanto porque las cosas mismas esconden y manifiestan su propio enigma como un lenguaje, como porque las palabras se ofrecen a los hombres como cosas a descifrar.

Detengámonos aquí por un momento. El autorretrato que abre el libro es la continuación de lo propuesto por George Febres en su

proyecto de graduación en la Maestría de Arte que cursó en Baton Rouge en el estado de Luisiana. Cuando se graduó, en el mismo año en el que realizó su autorretrato, presentó una serie de lienzos (y un texto escrito) que proponían una representación no solo del mundo exterior, sino de su interior: con sus células y sus núcleos, sus arterias y sus nervios, visibles para el espectador. Una serie de composiciones que abarcaban tanto lo micro como lo macro y que intentaban ser “fieles” a la representación de la realidad. Fue su manera de cortejar a los maestros del Renacimiento y su representación del mundo. Pero fue un proyecto destinado al fracaso, no solo por la imposibilidad de su ejecución sino por el cambio que se había operado en el conocimiento entre el siglo XVI y el XX. Sigamos con Foucault:

(Si) en el siglo XVI uno se preguntaba cómo era posible saber que un signo designaba en efecto lo que significaba; a partir del siglo XVII se empezó a preguntar cómo se podía vincular un signo con su significado. Una pregunta a la que el período clásico iba a responder con el análisis de la representación. (...) Como resultado, toda la episteme de la cultura occidental encontró modificados sus arreglos fundamentales. Y, en particular, el dominio empírico que el siglo XVI veía como un complejo de parentescos, semejanzas y afinidades, y en el que el lenguaje y las cosas se entrelazaban sin fin.

La representación a la que Febres llega en su autorretrato atraviesa y choca contra algunas de las teorías postuladas por la filosofía del lenguaje que siguen los cambios señalados por Foucault.

Veamos; si en el mundo de Arcimboldo la relación entre el mundo y el lenguaje era transparente, para 1994 distaba mucho de serla.

Antes de seguir con el libro, detengámonos por un momento en el lenguaje.

¿Qué es el lenguaje?

Primero quisiera señalar a lo que *no* me refiero cuando pienso en el lenguaje que Febres interpela. No hablo de la gramática, ni la lingüística, ni la filología, ni la fonética, disciplinas que han ayudado a entender la evolución de las lenguas y su construcción, entre otras cosas, pero que no pretenden dilucidar el sentido ontológico del lenguaje. Cuando digo lenguaje me refiero a aquello que nos rodea a diario, aquello que está presente en cada uno de los actos de nuestros días, pero que, cuando queremos establecer una relación cognoscitiva con él, “se escapa a nuestra mirada”. Como señala Danilo Cruz Vélez:

La causa de ello es que el decir es el modo como el lenguaje se nos ofrece. Y lo que se muestra en el decir no es el decir mismo, esto es, el lenguaje, sino lo dicho mediante él: la piedra, la flor, la estrella, los otros hombres y sus acciones y creaciones, etc. El lenguaje, por decirlo así, se oculta altruísticamente, para dejar aparecer ante nosotros todas esas cosas, que obviamente no son el lenguaje.

¿Qué es el lenguaje entonces?

Desde la Filosofía del Lenguaje se ha teorizado sobre su significado, sin haber llegado, a lo largo de los siglos, a una respuesta clara y definitiva. Desde los griegos, que definieron al ser humano como un “viviente que posee el lenguaje” los modelos que han pretendido explicarlo no han dejado de pensarlo desde su época y sus consideraciones particulares. No pretendo nombrar aquí a todas las teorizaciones que se han hecho, pero mencionaré algunas:

La primera es la teoría naturalista del lenguaje, que considera a la imagen como su elemento fundamental:

Las palabras son concebidas como imágenes naturales de las cosas, en lo cual se ve la razón de que los nombres de estas no puedan ser cambiados arbitrariamente.⁶

⁶ Danilo Cruz Vélez, “¿Qué es el lenguaje?”

En la siguiente, la teoría ideal del lenguaje, desarrollada por Platón en el “Crátilo”, existe una relación indisoluble entre el sonido, la imagen y el signo:

Lo significante en los nombres (...) no es el resultado de una convención entre los hablantes, sino la expresión de su contenido ideal, de la idea que encierran.⁷

Para los sofistas, en cambio, los signos eran un producto de la convención:

Los nombres de las cosas eran signos arbitrarios, intercambiables a voluntad, convenidos por los hombres de un círculo cultural determinado para poder entenderse entre sí.⁸

Ellos crean la teoría convencionalista del lenguaje.

Y, por último, la teoría idealista propuesta por Alexander von Humboldt. Para él:

El lenguaje es el gran punto de tránsito de la subjetividad a la objetividad. (...) El lenguaje no es un mero medio de intercambio para la comprensión mutua, sino un verdadero mundo, que el espíritu tiene que colocar, por medio del trabajo interior de sus propias fuerzas, entre sí mismo y los objetos.⁹

No pretendo extenderme sobre cada una de estas teorías, apenas quisiera señalar que nuestra relación con el lenguaje, que pareciera ser tan directa y simple, dista mucho de serlo.

En el caso de la teoría de Platón —que prevaleció por dos mil años, y es la manera en que el mundo de Arcimboldo entendió el ser del lenguaje—, debemos conocer su origen metafísico para comprenderla. Se basa en la doctrina de los dos mundos, que divide al mundo en lo sensible de los sentidos y en lo inteligible de las ideas. En el lenguaje lo sensible es el sonido y la imagen mientras lo inteligible es el signo, el símbolo, la idea, el pensamiento, la significación y el sentido. Por poner un ejemplo,

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Alexander von Humboldt, *Schriften zur Sprachphilosophie*, en “¿Qué es el lenguaje?”, p. 50.

el nombre rosa encierra en sí la idea de rosa, válida para todas las rosas, reales o posibles. Como señala Cruz Vélez:

Junto a la idea universal, se encierran sonidos, sílabas y letras, ingredientes del mundo sensible, que son individuales y cambiantes. Esta mezcla de lo universal, esencialmente invariable, con lo sensible, que es esencialmente cambiante, permitió explicar por primera vez, sin caer en la teoría convencionalista de los nombres, el hecho asombroso de que en lenguas diferentes se pueda expresar el mismo ser esencial con sonidos y letras diferentes, por ejemplo, la idea *mesa* mediante las palabras trápesa, table, tavola, etc.

Pero ya, desde la Antigüedad, se cuestionó esta teoría y la invención de un mundo ideal inteligible diferente del mundo sensible de la experiencia y la manera en que esos dos mundos se encontraban. ¿Cómo los unió el ser humano?

La duda también recayó sobre la teoría convencionalista, pues si el lenguaje es una convención, ¿quiénes, cuándo y dónde se reunieron los personajes que determinaron que el cielo se llamaría cielo y el agua, agua?

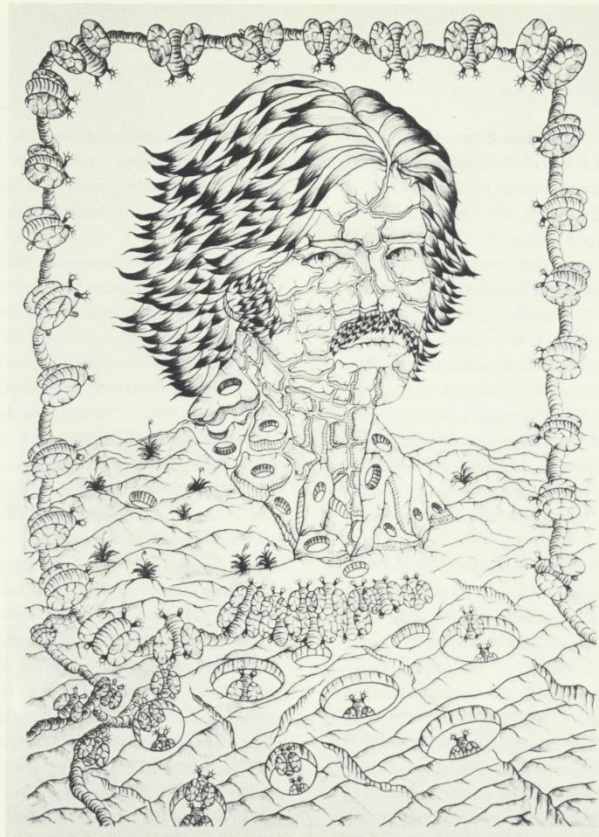
La teoría naturalista, a su vez, nos conduce fuera del mundo real hacia el terreno de lo numinoso, pues si no, ¿de dónde brotan los nombres?

La teoría idealista de Humboldt supone otro momento histórico, uno que ha sufrido un cambio dramático debido a Descartes. Para entonces la relación entre el mundo sensible y el mundo inteligible ha sido reemplazada por la relación entre el sujeto y los objetos. El mundo es visto como un producto objetivo de la “actividad constituyente del sujeto humano” o su espíritu, y es el espíritu y su trabajo lo que da forma al caos de la representación.

Como vemos, el lenguaje, que normalmente nunca cuestionamos, sin el cual no pudiéramos comunicarnos o concebir al mundo, es similar al aire. Está, lo utilizamos, pero no tenemos que conocer su composición, ni

entender su mecanismo de existencia para respirar y vivir. El lenguaje también es así.

Febres reconoce, desde el inicio del libro, que es imposible en el siglo XX representarse a sí mismo de la manera en que lo hubiera hecho Arcimboldo, una de las figuras importantes de su genealogía artística. Él es producto de su época y de su alianza con el surrealismo.



Not Just Another Pretty Face, 1974
graphite on paper, 22 1/2 x 15 1/2 inches.

I had always been fascinated by Arcimboldo. Less than a dozen of his works survive. I had seen the ones in Stockholm and Paris. So, while in Munich, where I was teaching during the summer of 1974, I went to Vienna to see the rest. His incredible ability for portraiture captivated me,

and I decided to give it a try. All I had in my Munich apartment that summer were Berol pencils, some paper, my dresser mirror, and my own face. This was the result of my first try. The bugs came from my inability to speak more than three words of German. It really bugged me to be three months mute.

Si una observa el autorretrato, la representación toma la forma de una excavación. Febres se presenta como un ser escindido, su rostro está

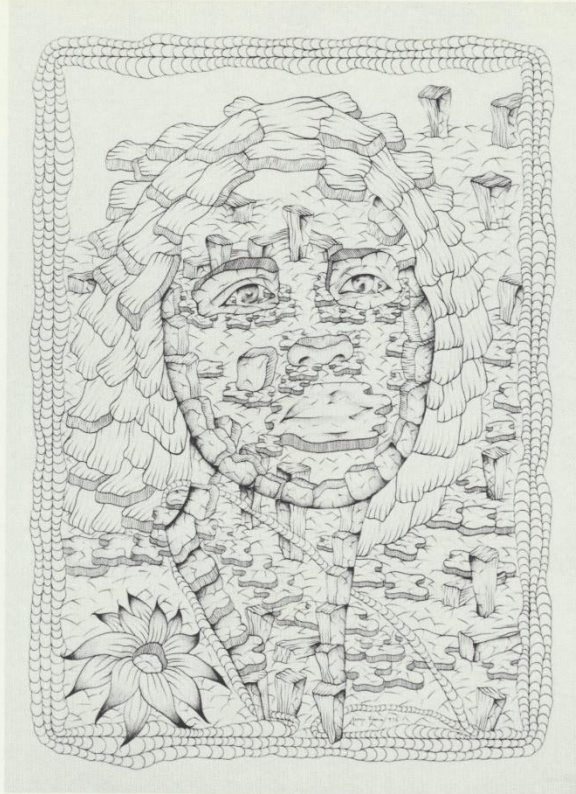
compuesto por tierra arrasada y partida por donde emergen esos insectos que “lo molestaron” (su concesión al humor en ese retrato dramático) y que surgen de las profundidades, ¿tal vez de su inconsciente? Su busto semeja una edificación excavada que evoca, tanto el terreno como el propio rostro, un lugar de la antigüedad. Algo que nos remite a lo que vino antes, a la continuidad de la representación y la civilización.

Es un retrato que reaparecerá con distintos títulos y añadidos a lo largo de su vida.

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 gusanos 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.

En las primeras páginas del libro aparecen (todos en retratos realizados en los años setenta), entre otros: su pareja de treinta años, Jerah Johnson (profesor titular de la cátedra de Historia en la Universidad de Nueva Orleans) y a quien está dedicado el libro); su madre, Emma Icaza Laforgue de Febres Cordero; Jules Laforgue (el poeta al que decidió llamar tío por compartir su apellido y que fue determinante en el desarrollo del arte conceptual de Marcel Duchamp) y Hazel Guggenheim (hermana de Peggy, que solía visitar Nueva Orleans y con quien mantuvo una larga amistad luego de conocerla en el hotel

Maison de Ville donde trabajó por unos meses y donde también conoció al dramaturgo Tennessee Williams).



Emma Icaza Laforgue de Febres-Cordero, 1975
graphite on Arches, 22 x 15 1/2 inches.
Historic New Orleans Collection

This is not Whistler's mother, but, then,
I am not Whistler.

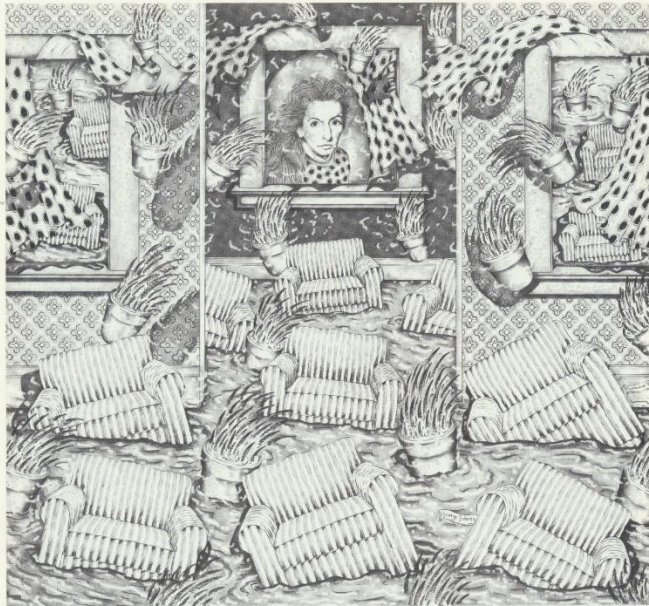
7

Los títulos de los cuadros 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.¹⁰

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:



Remedios Varo, 1992
graphite on Arches, 19 1/2 x 18 inches.

On one of my visits to Mexico City in the 1970s, my host was Juan Somolinos, a physician who was a critic and collector. He introduced me to the work of Varo, who had been a friend and patient of his. Juan also had inherited a vast collection of papers, along with some works,

of Frida Kahlo, who had been his father's friend and patient. I had long known and admired the work of Kahlo, but when I discovered Varo, I realized that she was far superior. What a pity her work is not more widely recognized in this country.

18

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

¹⁰ *The central concern running through most of my work involves relationships between a work of art and its title, between everyday language and “art language” and between the artist, his object, and society, p. 20.*

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 Pedro Friedeberg o al lado de Miss Ecuador 1962:



En el recorrido que yo he propuesto, el que sigue el interés de Febres por el lenguaje, quisiera inclinarme por el orden cronológico, y mirar sus piezas consagratorias, las que lo ubicaron en el imaginario artístico de la ciudad de Nueva Orleans como un *punster* o *punkster*: el hábil artista de los juegos de palabra. Me interesa hacerlo porque quisiera argumentar que el quiebre, lo que hizo que George Febres se preocupara y explorara el lenguaje, se dio por su acercamiento al inglés, un idioma que desconocía en sus fundamentos más básicos al llegar a Estados Unidos.

Otra lengua

Jorge Xavier Febres Cordero conocía algo de inglés porque antes de viajar a Estados Unidos trabajó por unos meses en una agencia de viajes en la ciudad de Guayaquil y eso le hizo creer, erróneamente, que podía comunicarse de manera rudimentaria en ese idioma. Cuando llegó,

primero a Mississippi y luego de unos meses a Nueva Orleans, tuvo enorme dificultad en entender el inglés que se hablaba al sur de Estados Unidos. Esa dificultad marcó sus primeros años en el país y sirvió, junto a su habilidad como ilustrador, para evitar ser enviado a la Guerra de Vietnam cuando fue reclutado por el ejército de Estados Unidos. En lugar de ser enviado al sureste asiático, dada su imposibilidad de entender órdenes o seguirlas, fue enviado a Fort Bliss en Tejas donde trabajó en la cocina y en la limpieza del cuartel previo a que uno de sus superiores descubriera sus habilidades artísticas. Desde entonces y por los siguientes dos años, trabajó como dibujante en las oficinas administrativas del cuartel. En esos años aprendió y comenzó a formar el idiolecto que le acompañaría por los siguientes treinta años en su país de residencia. Al terminar su período de reclutamiento (1966-68) se volvió ciudadano norteamericano e ingresó a la facultad de arte de la universidad pública de Nueva Orleans donde obtuvo su licenciatura en 1972, luego se matriculó en un programa de maestría en Baton Rouge de donde se graduó en 1974. Su primera exposición fue en el campus de Louisiana State University al graduarse, a la que le seguiría una pequeña muestra en Múnich (donde fue profesor de dibujo en el programa de verano de la Universidad de Nueva Orleans en Alemania), también en 1974; varias de las piezas ya expuestas y algunas nuevas formarían parte de su siguiente exposición, la primera en una galería comercial: en el Circle Gallery de Nueva Orleans en 1975. La única exposición que realizó en Guayaquil, en 1977, fue en la sala de la Alianza Francesa de esa ciudad; las piezas que llevó a Ecuador formaron parte de sus tres exposiciones anteriores.

Artista Jorge Febres Cordero expone nuevos grabados y pinturas



Jorge Febres Cordero Icaza, pintor guayaquileño que presenta una muestra de su obra en la Alianza Francesa (Hurtado 432 y José Mascote).



Con símbolos muy propios, con la sugerencia de lo surrealista y lo mágico, el grabado de Jorge Febres Cordero se enriquece al mostrarnos una nueva faz de la realidad. Expone en la Alianza Francesa.

: Desde Nueva Orleans, donde reside su autor, han llegado para exponerse en la Alianza Francesa de este Puerto, unos cuantos grabados y pinturas de Jorge Febres Cordero Icaza, artista guayaquileño que lleva cumplida una intensa labor artística en el Exterior. Portador de este enviado de arte, ha sido Don Jorge Franco.

Febres Cordero se revela como espíritu lleno de inquietudes. Su arte, al menos en los trabajos que se lucen en Guayaquil, reflejan la tensión, los encontrados conflictos de esta época, pero transfigurándose con un palpitar artístico que comunica emociones nuevas al espectador. En sus grabados bulle un mundo incesante de motivos musicales, juveniles, de ansias de amor, belleza y paz, que en los horizontes universales se captan, pero que necesitan del plástico como Febres Cordero Icaza, para fijarse en la sugerencia mágica del cuadro.

Con extraordinaria expresividad para el dibujo, con amor para el detalle que, sin embargo, deja suficiente luz y limpieza en cada grabado, el arte de Jorge Febres Cordero tiende a lo surrealista pero con una poderosa fijación en la circunstancia contemporánea, de tal manera que, como en ilusiones fantásticas, nos muestra la realidad que nos toca vivir.

Además, maneja con muy personal desenfado, símbolos que nos dicen lo apegado que es su sentir por la Naturaleza, por las fuerzas instintivas y primitivas, donde, seguramente, el artista ha encontrado la esencia de lo vital, a donde gusta llegar y traducir con su dibujo directo y seguro.

Invitamos al público porteño a poner sus reflexiones y reacciones síquicas en contacto con esta breve muestra

de arte poco común en nuestro medio, y que se luce en la Alianza Francesa.

Lo importante, ya que se ha acercado a Guayaquil este conjunto de creaciones, es que en una próxima oportunidad, Febres Cordero traiga un conjunto más amplio, más completo de sus obras, que según sabemos, en EE. UU. y otros países han sido acogidas con entusiasmo. En el gran país norteamericano, está entregado en forma total al trabajo artístico y a la creación plástica, lo que es un índice que nos guía para esperar una visita más amplia de sus obras. Tenemos la seguridad de que su estilo original y expresivo, atraerá mucho a nuestro medio cultural.

: En total, en la obra de Jorge Febres Cordero, está vigente una rica e intensa realidad propia de esta época agitada, conflictiva y tensa, a la que ha entendido el artista, con lozana y juvenil intuición.

A pesar de que más adelante tendría una docena de muestras individuales, tanto en México como en Nueva Orleans y otras ciudades de Estados Unidos, y varias exposiciones colectivas, fue en esas primeras exposiciones donde su obra exploró el lenguaje y los mecanismos de funcionamiento del humor.

El lenguaje cotidiano

Ya no hablo del ser ontológico del lenguaje, sino de las reglas y construcciones que lo rigen. Una persona que es hablante nativa rara vez piensa en el lenguaje, lo ha adquirido del “ambiente” a su alrededor y a través de la comunicación verbal y no verbal que lo rodea. Lo ha adquirido por exposición a él, de una manera natural e inconsciente. Lo ha adquirido por osmosis. Junto a él ha creado su identidad y ha aceptado, de una manera inconsciente, las normas sociales y culturales de su comunidad lingüística. No la cuestiona, ni tiene una conciencia plena de sus reglas gramaticales. Simplemente opera dentro de ellas sin tener presente en todo momento que el lenguaje es una construcción artificial y arbitraria y que la relación que tiene una persona con él se debe a su adhesión a un contrato social que le une a una determinada comunidad y al lenguaje que habla. Mientras hablamos no recordamos constantemente, como señaló Saussure desde inicios del siglo XX, que el sonido de un signo lingüístico —el significante— mantiene una relación arbitraria con su significado o el concepto que representa ese sonido. Cuando aprendemos un nuevo idioma todo lo que permanece en las sombras del lenguaje que hablamos (de nuestra primera lengua), se vuelve central en el escenario de nuestro aprendizaje. El aprender un nuevo idioma es, también, un aprendizaje que pone en duda y cuestiona nuestra realidad. Si nuestro entendimiento de la realidad se basa en el lenguaje, cuando tomamos conciencia de su arbitrariedad y del pacto en el que entramos cada vez que lo hablamos, también ponemos en duda nuestro propio entendimiento de esa realidad. Esto, que es una realización casi diaria para una persona bilingüe o polifónica, o por lo menos lo es durante su etapa de aprendizaje del nuevo idioma, no lo es

para una persona monolingüe —firme en su conciencia de la solidez y transparencia del lenguaje.

George Febres no pudo o quiso desoír lo que aprendió en su largo viaje hacia la lengua de su país de adopción.

Es una pregunta que le ronda: ¿cómo señalar la arbitrariedad del lenguaje en una cultura predominantemente monolingüe como es la estadounidense?

¿Su respuesta?

A través del humor, utilizando *puns* o juegos de palabras o juegos visuales de palabras.

Juegos de palabras

Los juegos visuales de palabras o juegos de palabras estarán 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 conciencia, 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 Guiraud¹¹ define como la “desfuncionalización del lenguaje”, que logramos solo cuando aceptamos participar del juego y seguir otras reglas o lógica. Ziv¹² 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 la idea del cratilismo 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.

¹¹ En Debra Aarons, “Puns and Tacit Linguistic Knowledge”, en *The Routledge Handbook of Language and Humor*, NY: Routledge, 2017.

¹² Idem.



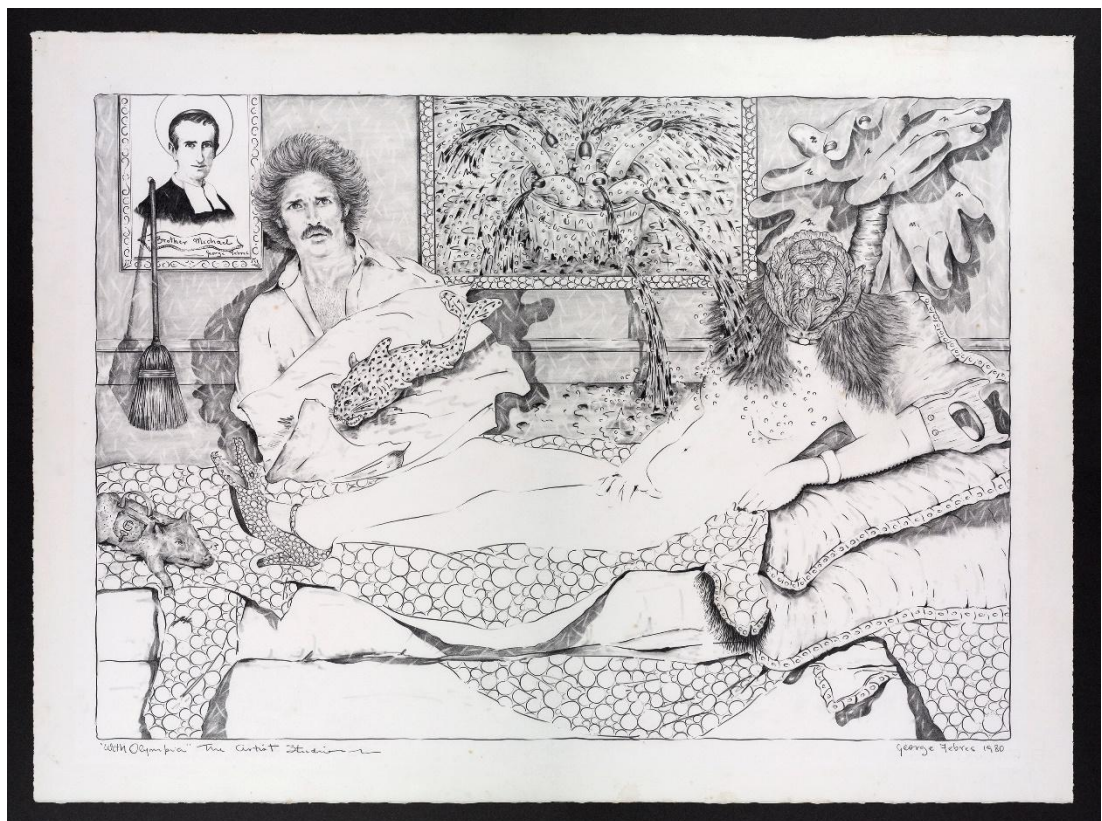
My Favorite Drug Dealer, 1987
graphite on Arches, 12 x 12 inches.
Collection of Roger Ogden, New Orleans

Do unto others....See the cover.

10

Miremos qué hace George Febres con el retrato de uno de sus coleccionistas. 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 terrero 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. La traducción literal es un “distribuidor o comerciante de drogas”. 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.



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 catríticas. Esto es, que hacen referencia a algo único en el mundo. Es entonces cuando aparece la incongruencia entre el uso catrítico y no-catrítico 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 catrítica 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*.

This was my first multiple. I made twelve of these finger bowls with the help of fellow artist and former LSU classmate Jeanie Nunez Donegan. Edith Stern saw one at the CAC and bought it. I almost gave it to her, for she laughed so much when she saw it. She also decided to buy one of my "Hand Bags," and walked out of the center with it slung on her shoulder. I don't know what happened to the two pieces after her death. Later, Edward Lacie-Smith used a color photograph of one of my Finger Bowls in his *American Art Now*. He included my work in his chapter on Neo-Surrealism.



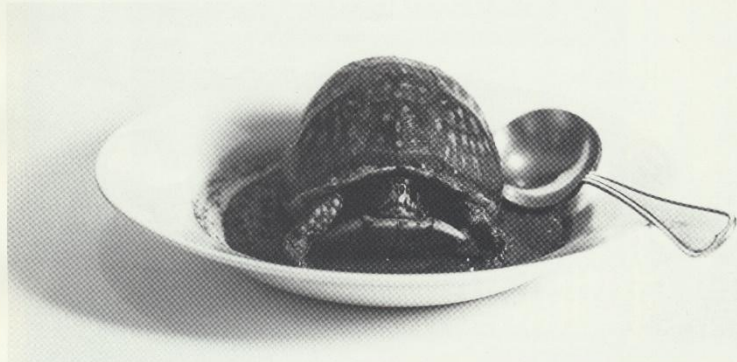
Finger Bowl, 1976
glazed ceramic, 5 inches diameter.
Hugh and Ida Kohlmeier, New Orleans



Handsaw, 1976
glazed ceramic, 23 x 4 x 1/2 inches.
photograph by Eric Brookhardt

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.

El *Handsaw*, literalmente mano-sierra (compuesta de una mano y brazo con un mango de serrucho incorporado), formó parte de varias de sus muestras individuales y colectivas.



Turtle Soup, 1976
mixed media, 9 inches diameter.

I have had three turtles as pets for thirty years: a big male, Mahogany, and two females, Dolly I and Dolly II. They demand little and are loyal and affectionate. And their sex life provides constant entertainment. I once had a fourth turtle, Tulula,

who appears here. But in 1972 she froze to death in my apartment in Baton Rouge. In death, however, she has entertained thousands via the postcards I had made of this piece.

Su *Turtle Soup* o *Sopa de tortuga*, uno de los platos más reconocibles de la cocina de Luisiana, compuesto por una de sus antiguas mascotas, disecada y flotando sobre resina, fue considerada una de sus piezas más escandalosas.

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*.



Un zapato fabricado en México, el que yo vi en 1999 y que, hasta el día de hoy, forma parte de la colección del Museo de Arte de Nueva Orleans y que se exhibe, periódicamente, en los salones del museo. Es la obra que lo mantiene vigente en la comunidad artística local.

Monolingüismo y polifonía

Detengámonos un momento en el inglés que, para los años setenta, George Febres ya hablaba con cierta fluidez y que, en varias entrevistas señaló como el único idioma que privilegió para su interacción con el

mundo. Su trato con Ecuador quedaba, decía, en el pasado, pues decidió voluntariamente “integrarse a la cultura de su país de adopción”. Este es el inicio del corto texto que abre su semblanza en *Jest for the Pun of It*:

Nací en Guayaquil, Ecuador el 10 de septiembre de 1943. Pero Guayaquil es la Calcuta de Sudamérica, así que decidí renacer en las Islas Galápagos, a las que Darwin llamó las Islas Encantadas. Vine a Estados Unidos hace treinta años, el 4 de septiembre de 1964, a los veinte años, había abandonado la escuela secundaria y tenía una visa de residencia. Me instalé en Nueva Orleans en 1965 en la calle Decatur y procedí a integrarme a la cultura de mi país de adopción.¹³

Pero, ¿cuál era la cultura de su país de adopción?

Mauricio Tenorio-Trillo, en su libro *Clio's Laws*, señala en el capítulo “Poliglotismo y Monolingüismo” que el inglés se ha convertido en el latín de hoy en día, es el idioma al que temen todas las otras lenguas debido a su enorme influencia e importancia. Una condición que está intrínsecamente ligada al autoproclamado espíritu democrático de Estados Unidos —como si el nombre fuera el espíritu de la cosa:

Los poetas patrióticos estadounidenses creían que toda la democracia, libertad e igualdad estaban encarnados, como dijo Walt Whitman, en las “palabras honestas” del inglés norteamericano (...). Para el inglés estadounidense, la solución al dilema de ser el innoble aborto de un idioma ilustre o el verdadero idioma de la democracia fue proporcionada por su poderío político y económico a lo largo del siglo XX¹⁴.

El inglés ha entrado a los diccionarios del mundo, lo ha hecho al español, francés o alemán, por señalar unos pocos, y es la *lingua franca*

¹³ *I was born in Guayaquil, Ecuador on September 10, 1943. But Guayaquil is the Calcutta of South America, so I decided to be reborn in the Galapagos Islands, which Darwin called the Enchanted Islands.*

I came to America thirty years ago on September 4, 1964, at age twenty, and a high school drop-out with a residence visa. I settled in New Orleans in 1965 on Decatur Street and proceeded to integrate myself to my adopted country's culture.

¹⁴ *Patriotic United States poets believed that all democracy, liberty, and equality were embodied, as Walt Whitman said, in “the honest words” of United States English (...). For American English, the solution to the dilemma of being either the ignoble abortion of an illustrious language or the true language of democracy was furnished by political and economic might throughout the twentieth century.*

en la que millones de adolescentes se comunican en el mundo; como señala Tenorio-Trillo, una “marca de clase (dominante) en todos los idiomas es la fluidez y buena pronunciación en inglés”.¹⁵

Pero como no existe un solo español, sería absurdo pensar que existe un solo inglés. Todas las maneras concebibles de ambos idiomas se combinan y se hablan simultáneamente. Otra vez Tenorio-Trillo, “Este es un hecho lingüístico y social increíble y sin precedentes”.¹⁶

¿Se puede determinar la versión correcta de un idioma y negar sus varias versiones y su evolución? ¿Se puede señalar que solo un tipo de persona habla la versión correcta y el resto se desenvuelve en una versión bastarda de esa lengua? Aceptar aquello como cierto sería aceptar una versión monolingüe y automática de las lenguas donde la polinización cruzada de los idiomas que han entrado en contacto entre sí solo se percibe como pérdida y no como riqueza. Aceptar eso sería aceptar que existe una solo versión de uno mismo. Algo que hubiera imposibilitado el tipo de arte que hizo George Febres a lo largo de su vida y que también hubiera imposibilitado el “personaje” que creó en su vida privada y en sus múltiples intervenciones artísticas.

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; cuando llegó al carnaval de Nueva Orleans en 1965 entró en contacto con la contracultura del momento de una manera directa, el año anterior a su llegada Bob Dylan había tocado por monedas en las calles de la ciudad (un año más tarde se convertiría en una figura mundial); cuando Febres estuvo en el destacamento militar en

¹⁵ *The mark of class in all languages is fluency and good pronunciation in English.*

¹⁶ *This is an unprecedented and incredible linguistic and social fact.*

Tejas, tuvo contacto con distintos estamentos del ejército norteamericano y con una enorme variedad de tipos sociales devenidos soldados, entre ellos, indígenas estadounidenses, granjeros y obreros, racistas, homófobos, *gays* que habitaban su identidad sexual sin temor (aunque ocultándola a sus superiores), afroamericanos y mexicoamericanos. También conoció a intelectuales, artistas y académicos de la ciudad de Nueva Orleans cuando trabajó en el departamento de Historia de la Universidad de Nueva Orleans (UNO), en la Orleans Gallery como asistente del director, y montando y curando exposiciones en el Centro de Arte Contemporáneo de la ciudad. Su experiencia se extiende aún más al asumir su condición privilegiada cuando, por ejemplo, llevó una carta, redactada en inglés y firmada por el entonces Secretario General de la OEA, antes Presidente del Ecuador entre 1948-1952, Galo Plaza, a la Biblioteca Apostólica del Vaticano para llevar a cabo estudios sobre el entonces Hermano Miguel, como estudiante de una universidad norteamericana: “El Sr. Febres Cordero es un investigador serio de impecable trayectoria, perteneciente a una distinguida familia ecuatoriana...”¹⁷ La lista podría continuar, pero es suficientemente larga para entender que el inglés de Febres era polifónico e incluía varios registros de los que entraba y salía a voluntad, para desconcierto de muchos.

Sin duda, ese descubrimiento –que podía habitar varias maneras de ser o tenía recurso a habitar la lengua desde posiciones disímiles, todas dependientes de ciertas costumbres establecidas pero mutables– alimentó el “personaje” camaleónico que creó en la ciudad en la que vivió sus años más productivos y que también alojó al Barón de Carondelet como administrador colonial, el último gobernador español

¹⁷ *Mr. Febres-Cordero is a serious researcher of impeccable background, belonging to a distinguished Ecuadorian family.*

de Luisiana antes de que volviera a manos francesas para más adelante convertirse en territorio norteamericano. Fue el último cargo que ocupó Carondelet en América del Norte antes de viajar a Ecuador para desenvolverse como Presidente de la Real Audiencia de Quito.

De lo señalado en múltiples ocasiones por distintos críticos culturales que hablaron de su obra o de él en la prensa local, destaco este texto de un artículo firmado por Dana Standish en el suplemento cultural *Gambit* de 1981:

(George Febres) se reserva el derecho de cambiar, sin previo aviso, de un duende que se mueve por la tierra el doble de rápido que la mayoría de las personas, a un pensador silencioso y melancólico, que habla inglés mejor que la mayoría de los estadounidenses y pasa al español cuando se siente en un aprieto, alegando que no entiende. Es el bufón de la corte...¹⁸

Era el *shape-shifter* o *trickster* del que habla buena parte de la mitología indígena de Estados Unidos, el duende caótico o pícaro que utilizó el humor para revelar “verdades” a aquellos sectores de la sociedad que aceptaban sus privilegios desde la inmovilidad de su entendimiento de cultura. Algo que siempre hizo a través del humor.

Otra vez Dana Standish:

Febres tiene una de las imaginaciones más activas y uno de los ingenios más agudos que existen, su trabajo generalmente involucra juegos visuales de palabras que son tan dolorosamente obvios que todos nos castigamos por no haberlos pensado primero, siendo conscientes al mismo tiempo de que Febres es el único que podría haberlos hecho.¹⁹

¹⁸ *He reserves de right to change, without notice, from a magical elf who moves across the earth twice as fast as most people to a quiet, brooding thinker, to speak English better than most Americans and to slip into Spanish when he is on the spot, claiming he doesn't understand. He is the court jester...*

¹⁹ *Febres has one of the most active imaginations and sharp wits around, and his work generally involves a visual pun that is so painfully obvious that we all kick ourselves for not thinking of it first, but at the same time we are aware that Febres is the only one who could have done it so well.*

Los juegos de palabras fueron los bloques de construcción sobre los que armó el edificio de su proyecto artístico.

Simples, económicos y eficaces para lo que quería transmitir: la inestabilidad o tierra pantanosa sobre la que se asientan nuestras creencias más sólidas.

Si en los setenta apostó por los juegos visuales de palabras, en los años ochenta y noventa esos juegos tuvieron menos que ver con el propio lenguaje que con lecturas políticas, contraculturales o identitarias de la realidad.

En *Jest for the Pun of It* Febres incluye:

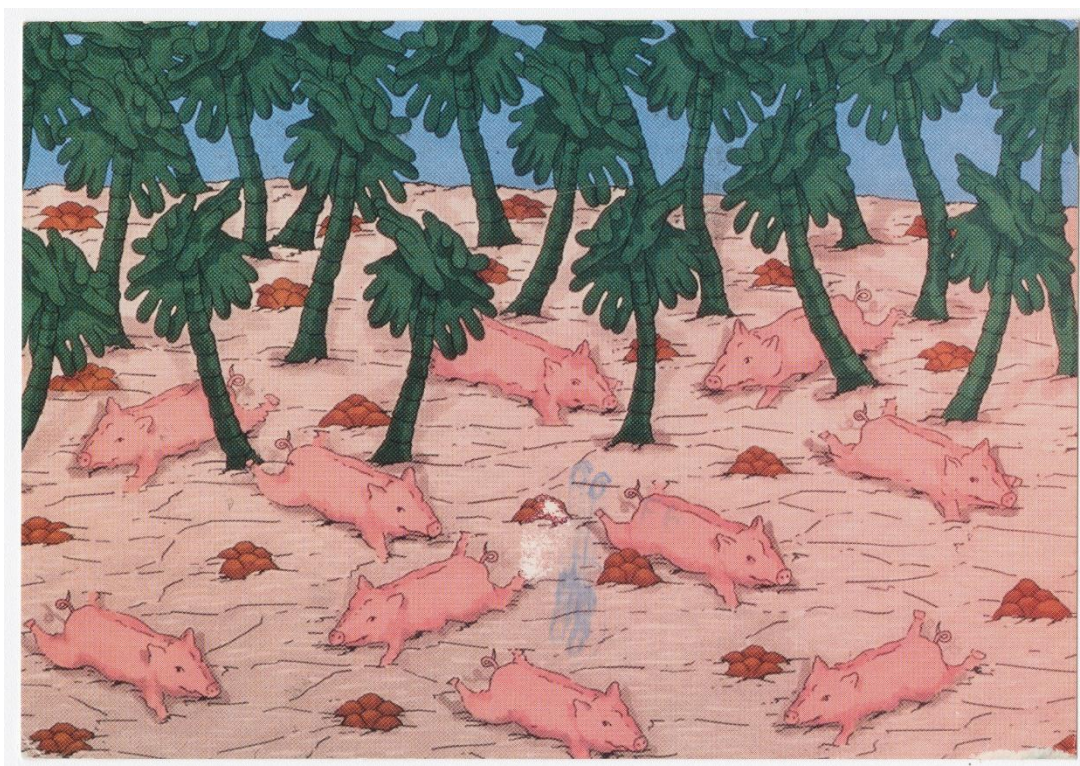


The Bay of Pigs, 1980.
ink on Arches, 22 x 30 inches.
Wifredo Lam Museum. Havana, Cuba

Che Guevara was my neighbor in Ecuador for a short time in the late fifties. I used to watch him play soccer in the park across from my house. In the seventies I went to Cuba, taking, as a gift to the Museum of the Revolution, Che's official entry papers into Ecuador, which I had acquired.

Then in 1986 I went back, invited to participate in the Segunda Bienal de la Havana. I represented Ecuador with "La Bahía de los Cochinos," which was chosen for the exhibition catalog. The Cubans found it hysterical.

The Bay of Pigs o *Bahía de Cochinos*, su entrada a la Bienal de La Habana de 1986, la única vez que representó a Ecuador en lugar de Estados Unidos como artista, dado el bloqueo económico de la isla. El cuadro que luego donó al Museo Wilfredo Lam de La Habana es un óleo que se reproduce en blanco y negro en el libro, pero que en el original tiene color y reúne uno de sus juegos visuales de los años setenta: *Palm trees* o árboles con palmas, palmeras compuestos por palmas de manos, junto a rosados y rechonchos cochinos norteamericanos retozando en Playa Girón, el lugar de la fracasada invasión norteamericana de 1961. En el texto que acompaña al cuadro dice: “A los cubanos les pareció chistosísimo”.²⁰

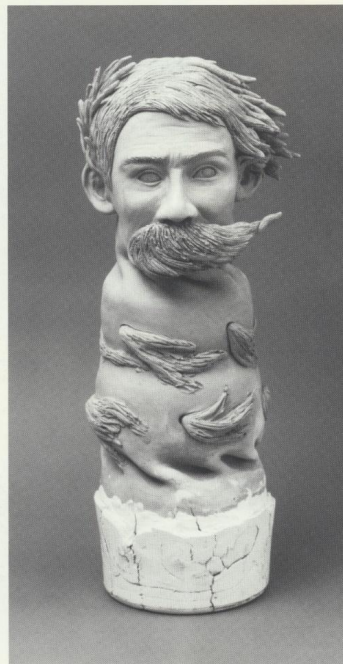


También incluye una de las pocas piezas de cerámica que produjo: *Pot Head*, una representación del rostro de George Ohr, un ceramista excéntrico del sur de Estados Unidos que recibió tardío reconocimiento en su país y que se convirtió en una obsesión para Febres. Escribió tres artículos sobre él para los medios especializados, curó la muestra

²⁰ *The Cubans found it hysterical.*

“George Ohr en Nueva Orleans” para el Museo de Arte de la ciudad, fue consultor de un documental sobre su obra y lo utilizó como inspiración para varias de sus pinturas. Ocupa dos páginas de su corta autobiografía artística, en la página 19: *George Ohr* de 1984 y en la página 34: *Pot Head*, también de 1984. En uno de los textos podemos leer:

He realizado más estudios sobre George Ohr que sobre cualquier otro tema, incluyéndome a mí mismo. Hace muchos años conocí a Bobby Davidson Smith de Oceans Spring, Mississippi. Bobby fue la persona responsable de sacar a Ohr “del ático”. Me prestó muchas fotografías de Ohr, fotografías para las que él había posado, a menudo en posiciones absurdas. En Ohr encontré un alma gemela.²¹



Pot Head, 1984
terracota, 16 3/4 inches high.

I first heard about George Ohr from fellow artist Robert Tannen. But I did not become especially interested in Ohr until I started spending my summers on the Mississippi gulf coast, where I met members of Ohr's family and saw more of his

work. On this bust portrait, I asked Steve Christo for help, for I had no ceramic training. Steve started the piece for me, gave me a few pointers, and I completed it, after much experimentation and many mistakes, mind you.

34

²¹ I have done more studies of George Ohr than of any other subject including myself. Many years ago, I met Bobby Davidson Smith of Oceans Spring, Mississippi. Bobby was the person responsible for pulling Ohr “out of the attic.” She lent me many photographs of Ohr, photographs that he had posed for, often in absurd postures. In Ohr I found a kindred spirit.

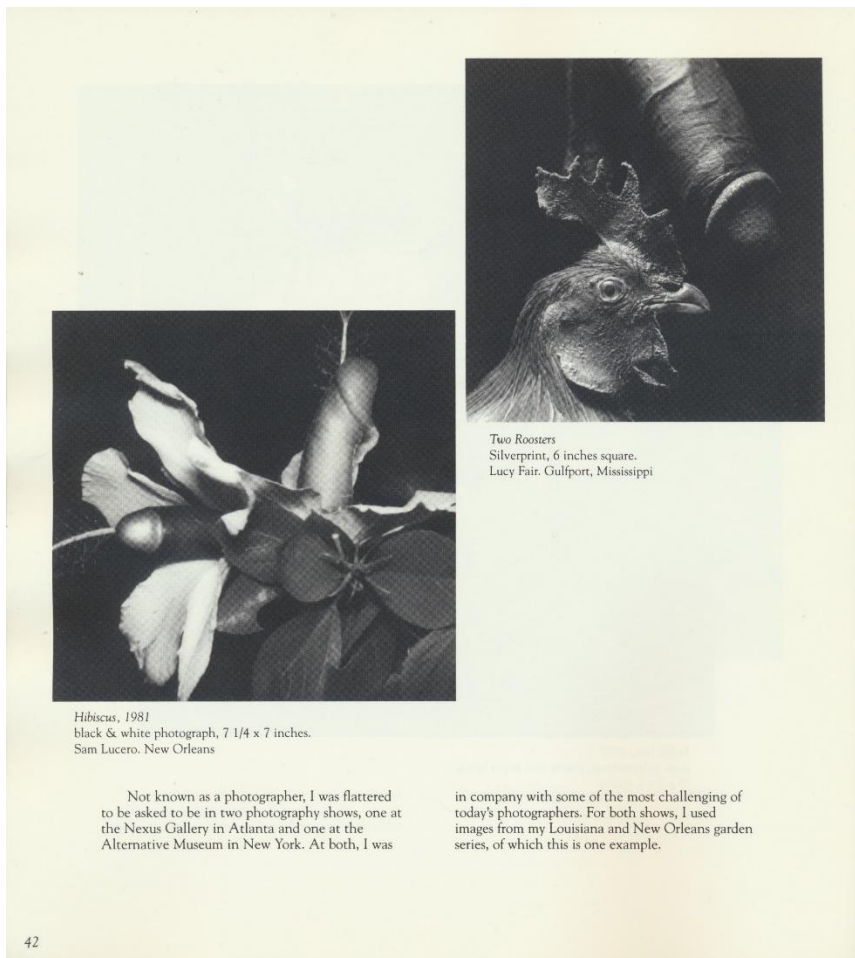


Un *Pot Head*, en inglés, es una persona que utiliza marihuana habitualmente; *pot*, quiere decir maceta (palabra que proviene de *pottery* o cerámica); *head* es cabeza. El otro significado del título, el literal, sería una cabeza (hecha) de cerámica.

En 1981 incursiona en la fotografía y, casi de inmediato, tiene una muestra individual de *polaroids* en el Photo Exchange Gallery II con el título *Naked/Color*. Dos fotografías, en la página 42, de *Jest for the Pun of It* son de ese período. Se encuentran cerca del final del libro y tienen como títulos: *Hibiscus* y *Two roosters*. Esto es lo que dice el texto:

Sin ser conocido como fotógrafo, me sentí halagado de que me invitaran a participar en dos exposiciones de fotografía, una en la Galería Nexus de Atlanta y otra en el Museo Alternativo de Nueva York. En ambas, estuve en compañía de algunos de los

fotógrafos más exigentes de la actualidad. Para ambas exposiciones, utilicé imágenes de mi serie jardines de Luisiana y Nueva Orleans, de los cuales estos son ejemplos.²²



En inglés, la metáfora vulgar de pene es *cock*, sinónimo de gallo o rooster.

En la página 44 hay otra foto de su autoría: *Tres Amigos*, el título está en español y hace referencia a las películas de Walt Disney de 1942 y 1944, *Saludos Amigos* y *Los tres caballeros* que siguen las aventuras del Pato Donald por América Latina y que incluyen al loro brasileño

²² *Not known as a photographer, I was flattered to be asked to be in two photography shows, one at the Nexus Gallery in Atlanta and one at the Alternative Museum in New York. At both, I was in company with some of the most challenging of today's photographers. For both shows, I used images from my Louisiana and New Orleans gardens series, of which this is one example.*

José Carioca y al gallo mexicano Pancho Pistolas. Dos películas que formaron parte del *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, ideada por el Departamento de Estado norteamericano bajo el gobierno de Roosevelt y liderado por Nelson Rockefeller, como parte de la Política de Buena Vecindad para “desaparecer los estereotipos negativos de América Latina y para convencer a los norteamericanos de los beneficios de mantener buenas relaciones con sus vecinos del sur”.

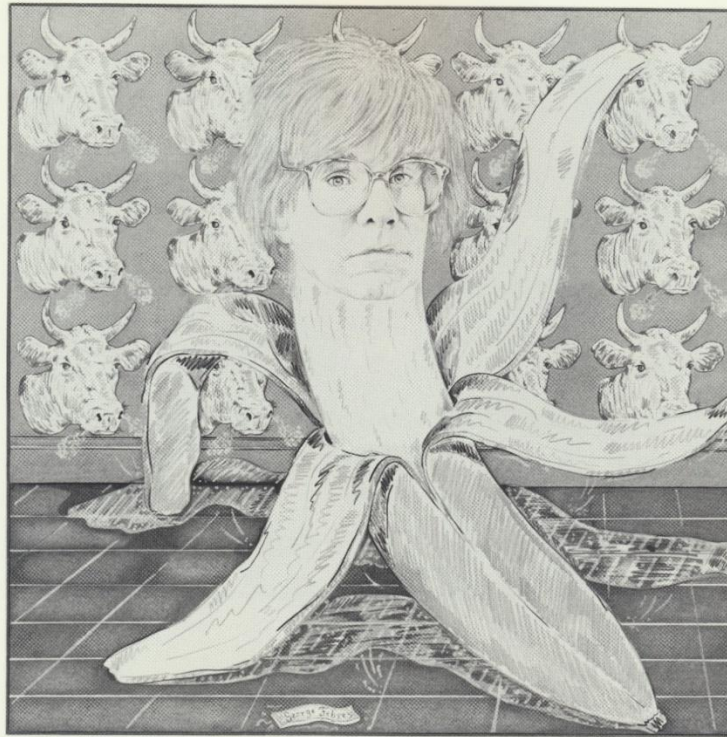


Tres Amigos, 1980
silver print, 10 x 7 3/4 inches.

44

En la foto de Febrés podemos ver tres objetos reunidos en una esquina, cada uno dentro de la piel de un banano: un banano completo, un cactus puntiagudo y un pepinillo, la fotografía data de 1980.

Para el proyecto artístico de Febres es el inicio de una larga exploración del banano que culminará con su última exposición colectiva, que también curó, “The First New Orleans Banana Festival”, unos meses antes de su muerte en 1996, y que tuvo su mayor visibilidad en la muestra individual “Totally Bananas” de 1992 en la Galería Stil-Zinsel de la que incluye un retrato de Andy Warhol titulado *Andy as a Banana* en *Jest for the Pun of It*.

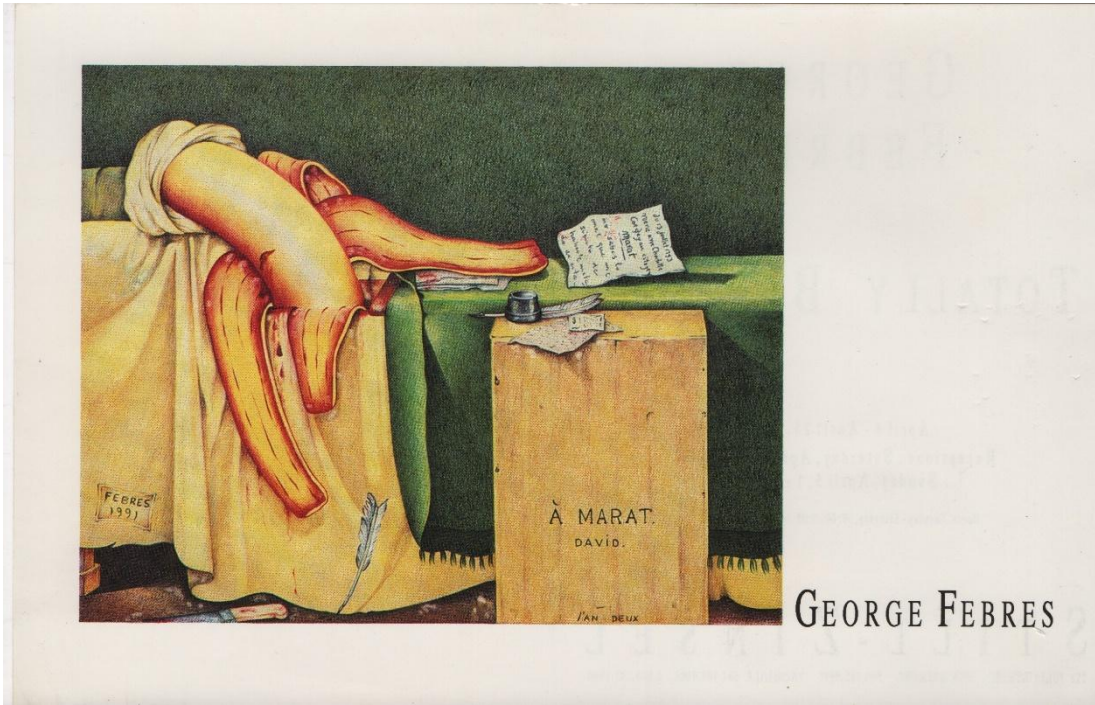


Andy as a Banana, 1987
prismacolor on Arches, 20 x 20 inches.

He is my all-time hero.



La exposición de 1992 era, de alguna manera, la consecuencia lógica de su exploración del lenguaje. Si sus juegos de palabras habían dejado en evidencia la arbitrariedad de este y las convenciones sobre las que se asienta la cultura, en “Totally Bananas” tomó varias de las obras más reconocibles del arte occidental para reemplazar las figuras centrales por bananos: en “La última cena” de Leonardo da Vinci, Jesucristo y sus discípulos son bananos; como lo es Marat en la reproducción del cuadro de “La muerte de Marat” de Jacques-Louis David o “La maja desnuda” de Francisco de Goya, volviéndola un banano y complejizando aún más su propuesta al otorgarle género femenino a la fruta, proponiendo que la simbología masculina a la que está ligada es también una construcción cultural.



**Invitación para la exposición
“Totally Bananas”**

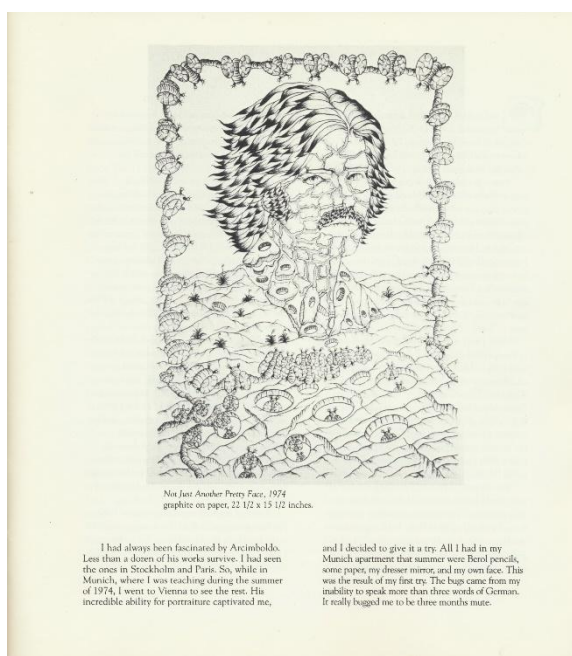


**Invitación para la exposición:
“The First New Orleans Banana Festival”**

Ecuador

Dije antes que el proyecto de Febres, reunido en *Jest for the Pun of It*, sigue las estrategias de la escritura autobiográfica: si bien incluye ciertos aspectos de su vida, excluye otros deliberadamente.

En varias entrevistas y en el propio libro, Febres habla de Ecuador como si lo hiciera de un espejismo, de algo que dejó atrás. No lo niega, pero reitera que no ocupa un lugar en la vida que creó para sí mismo en Nueva Orleans.



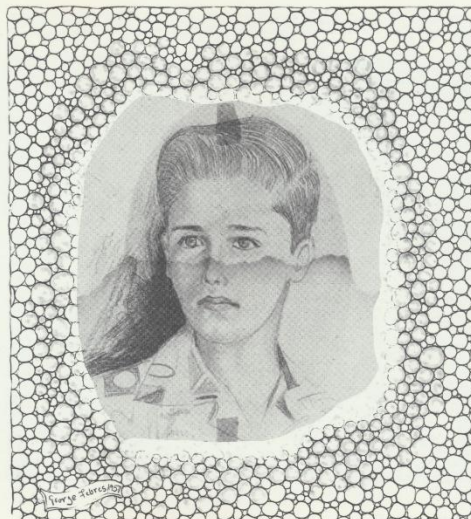
Volvamos a su autorretrato, el que se encuentra en las primeras páginas del libro; antes mencioné a los insectos voladores que lo pueblan. Quisiera ser más específica, los insectos que enmarcan el rostro de Febres, los que emergen de la tierra como una amenaza, listos para asaltarlo, son termitas. Conocidas como colonizadoras, insertan sus colonias de una manera subrepticia en estructuras que luego minan hasta vaciarlas por completo. Miren a las termitas del cuadro, se han alimentado bien, sus cuerpos están rebosantes de George. Han dejado grietas y huecos en el tejido de su rostro y cuello, han traspasado su piel

y resquebrajado sus huesos, lo han dejado al descubierto y lo han vaciado. Una podría mirar a través de los agujeros, explorar el interior para encontrar lo oculto, acercarse al abismo para ver cómo emerge “lo real”.

Es lo que hacen las termitas: destruyen y nos descubren otro panorama. Ahora mismo, mientras escribo esto, descubrí una colonia que vuela, come y anida en la alfombra de mi sala. Una alfombra que fui a escoger junto a mi padre en mi adolescencia. Una alfombra afelpada y colorida que ayer, al levantar una esquina, se volvió polvo en mis manos. Lo que no se deshizo reveló el trabajo de crearla: quedaron a la vista hilos y su entramado y, a la vez, el día y hora en que fuimos a escogerla y comprarla junto a mi papá.

El libro, que inicia con esa imagen de un George “legible y abierto”, se despliega a través de las imágenes, pobladas de claves, que pueblan su interior. Solo hay que saber mirar para ver cómo emerge lo que se excluyó.

Miremos, pues.



George Fábres, 1957
charcoal pencil on news print, 6 3/4 x 5 1/2 inches.
Historic New Orleans Collection

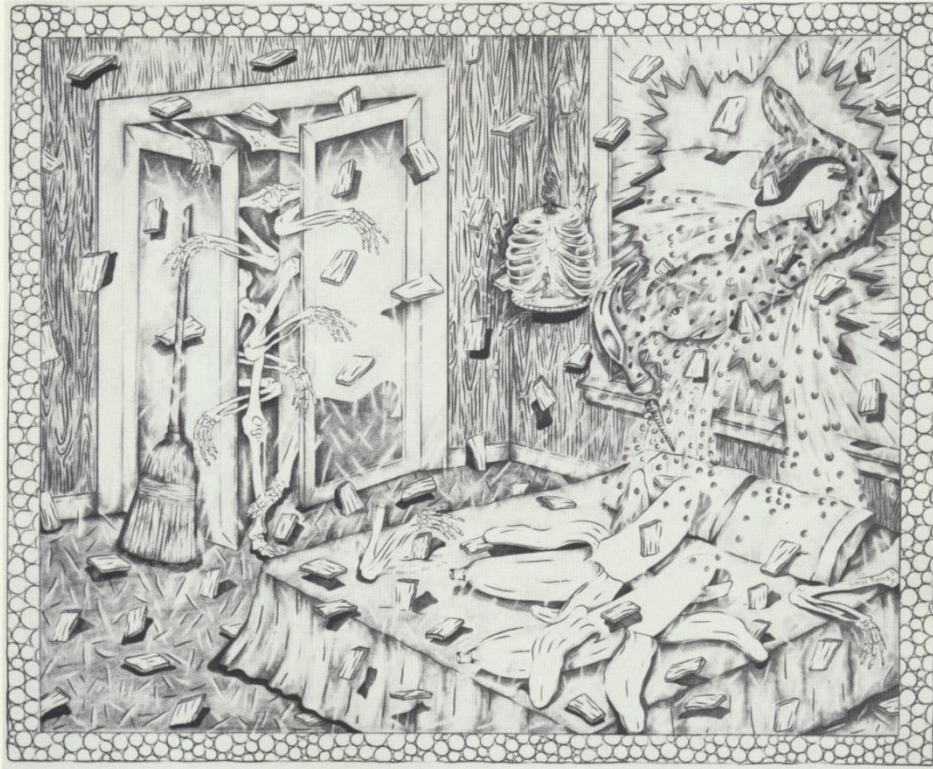
Las únicas referencias directas a Ecuador son un autorretrato que realizó a los 14 años en 1957, un reconocimiento al talento que ya mostraba en Guayaquil y que le sirvió para ganar unos sures cuando ofrecía sus servicios a sus compañeros de aula para las tareas de la clase de dibujo, y su foto a los 19 años junto a la recién electa Miss Ecuador en 1962.

Recordemos que Febres autoeditó el libro e imprimió 500 ejemplares y que su intención siempre fue que el libro solo circulara en Estados Unidos. En el contexto de Nueva Orleans ambas imágenes eran una novedad, el espejismo de algo que nunca conocieron. Una cortina se levantaba para enseñar dos momentos congelados en el tiempo del remoto país sudamericano. Solo que han pasado cerca de treinta años desde que se publicó el libro y ese tiempo es igual de remoto para los ojos del presente que las fotografías que lo embalsaman junto a Warhol o Friedeberg. Sus juegos de palabras se vuelven otro elemento a descifrar pues fueron creados en otro idioma y en otra época. Y las referencias, que necesitan de un contexto para ser entendidas, ya no están, son tan polvo como el que quedó en mis manos al levantar la alfombra.

Pensemos en aquello que planteaba Lacan con el regreso de lo reprimido, eso que vuelve una y otra vez intentando y nunca logrando acabar con “lo real” y pensemos que el mismo Febres propuso una lectura de lo sumergido al colocar su retrato devorado por termitas al inicio del libro.

Existe una imagen cerca de la mitad del libro titulada *A Closet Case/ Un asunto de closet*. Bajo ella dice:

Este es el tipo de collage de objetos que tengo en mi estudio. Lean en él el mensaje que deseen.²³



A Closet Case, 1980
graphite on Arches, 20 x 16 1/2 inches.

This is a sort of collage of objects I have in my studio. Read in any message you wish.

29

En la imagen hay, literalmente, esqueletos en el closet, un juego visual que remite a un modismo que sugiere secretos ocultos. No quiero detenerme en todos los objetos del cuadro, sino apenas en la escoba, para llegar a otra escoba, la que se encuentra en el autorretrato de Febres con Olimpia. La escoba que se apoya sobre la imagen en la pared del Hermano Miguel.

²³ *This is the sort of collage of objects I have in my studio. Read in any message you wish.*



With Olympia on Decatur Street, 1980
graphite on Arches, 18 1/2 x 26 inches.
Jerah Johnson. New Orleans

In the self-portrait with Olympia I incorporated a number of images with which I have been working for some years: finger bowl, catfish, hand-saw, busted cabbage, palm trees, alligator shoes, Brother Michael, etc. In that sense it is a sort of

summary piece. The central concern running through most of my work involves relationships between a work of art and its title, between everyday language and "art language" and between the artist, his object, and society.

¿Qué podemos decir sobre esa escoba? ¿Qué hace cualquier escoba? Barre y esconde, simboliza el mundo de lo oculto y, en el caso específico del libro, condensa varios significados, pero aquí solo quisiera que la leyéramos como un sinécdoque del cuadro anterior, el de los esqueletos en el closet.

El secreto imposible de articular, "lo real" que recibe el asalto de las olas de lo reprimido.

¿Qué es lo que vuelve y persiste a través del libro?

Quisiera argumentar que la respuesta es Ecuador.

El pasado del que no se habla, la lengua que no se utiliza.

Cuando digo Ecuador, digo su familia y las convenciones sociales del Guayaquil de los años cincuenta y tempranos años sesenta. Digo su círculo y las expectativas de su entorno social. Digo una realidad donde la posibilidad de ser distinto no era una opción.

Pero ¿cómo emerge ese Ecuador?

En los *Viajes de Gulliver*, Swift satiriza el fervor del siglo XVII por crear una nueva lengua racional, una que no fuera ambigua y donde los conceptos universales pudieran ser comunicados con claridad. Gulliver visita a la “Gran Academia de Lagado” donde conoce su “plan para abolir por completo a todas las palabras” ya que “las palabras solo son nombres para las cosas”. Como consecuencia la gente deberá cargar todas las cosas que podría necesitar para referirse a ellas y llevarlas en sus bolsillos o en sus bolsos o en sus carretas porque ¿cuántas cosas necesitaríamos para expresar todos los conceptos que existen en el mundo?

Pero no hablemos del mundo, hablemos de Ecuador. ¿Cuántos objetos serían necesarios para representarlo con fidelidad?

En *Jest for the Pun of It*, apenas un puñado. Son referencias veladas, presencias fantasmales que operan de una manera irónica. Si el reino de Febres es la ambigüedad, su relación con Ecuador la exaspera. Le sube la temperatura y lo enfebrecer. Está los cacaos, los bananos, los caimanes, su “primo” el Hermano Miguel y, sobre todo, Lorena Bobbitt que lo lleva a “aliarse” con un Ecuador que no es el mismo que el que dejó atrás.

Recordemos lo que le dijo a Beatrice Rodríguez Owsley:

Cuando vine a los Estados Unidos, decidí que, si me iba a convertir en estadounidense, me convertiría en estadounidense; si iba a cambiar de cultura, cambiaría de cultura. Así que aprendí inglés concienzudamente, hablé solo inglés, salvo en raras ocasiones, y me americanicé, o al menos me volví alguien de Nueva Orleans.²⁴

Ecuador es lo que no puede articular:

Es esa imagen en la tapa del libro: Febres ataviado con un peinado del siglo XVIII, con la peluca esculpida y caótica de una autoridad, coronada por un *mowhak*, se encuentra en el centro de la imagen. Una serie de cacaos flotan y se balancean en los dos extremos del subibaja que ha creado con su cabellera. Es un “Gran Cacao” que se hunde o emerge de las aguas del río Guayas, el Mississippi o el Océano Pacífico en las cercanías de las Islas Encantadas. El título de la ilustración es, *¿Qué pasaría si no me convierto en una leyenda?*²⁵

Están los bananos: por un lado los elementos que utiliza para cuestionar las jerarquías en la historia del arte y los elementos sexuales con los que explora la fluidez de géneros y la identidad sexual, pero también uno de los mayores productos de exportación del Ecuador que, de marca Chiquita Banana, se conseguían y se consiguen en los mercados de Nueva Orleans.

Y que remiten al “País bananero”, el que quiso explorar curando la muestra de “Mi primo el presidente”.

Están los caimanes: tan de Luisiana como de Ecuador. Recordemos que uno de los cuentos emblemáticos de José de la Cuadra,

²⁴ *When I came to the United States, I decided that if I was going to become an American, I would become an American; if I was going to change cultures, I would change cultures. So I conscientiously learned English, spoke only English, save on rare occasions, and Americanized myself, or at least New Orleanianized myself*, p. 52.

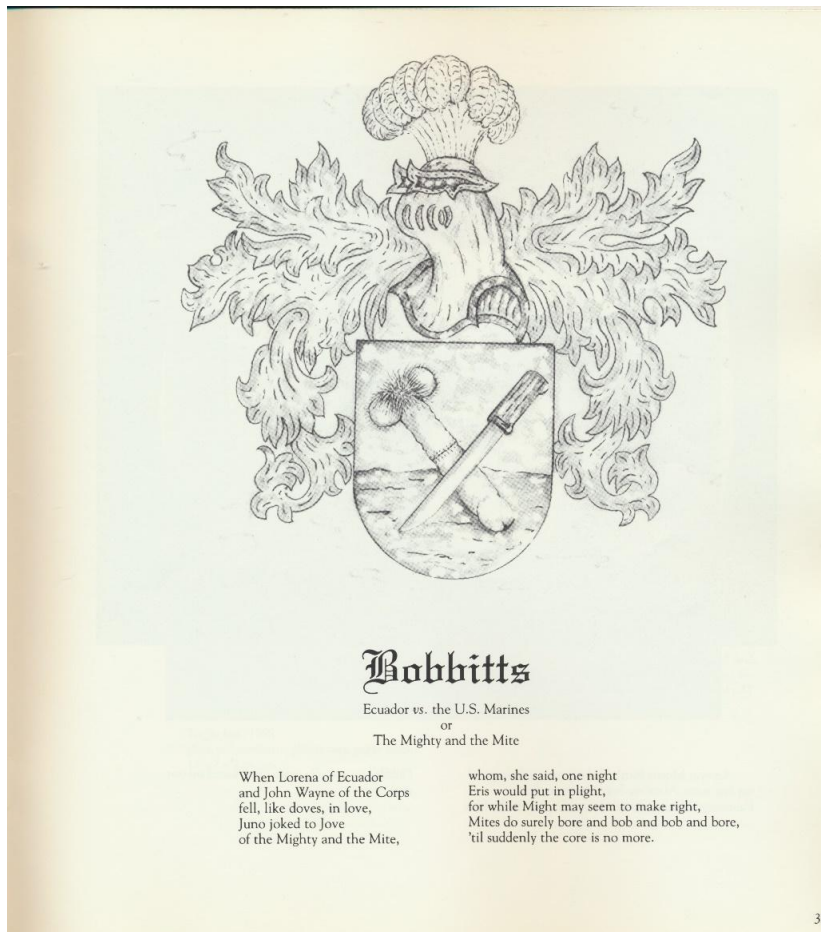
²⁵ *But what if I don't become a legend*, 1986.

uno de los escritores más emblemáticos de Ecuador, tiene en su centro un lagarto/caimán de nombre *Guásinton*.

Está, también, el imperialismo norteamericano y el poder que ha ejercido en el mundo, en especial en América Latina. Cerca del fin del libro, Febres –el ex-recluta del ejército de Estados Unidos, el ciudadano norteamericano– incluye un escudo heráldico que creó para un concurso patrocinado por la Universidad de Yale. Lo inscribió con un verso, cuyo título es:

Bobbitts

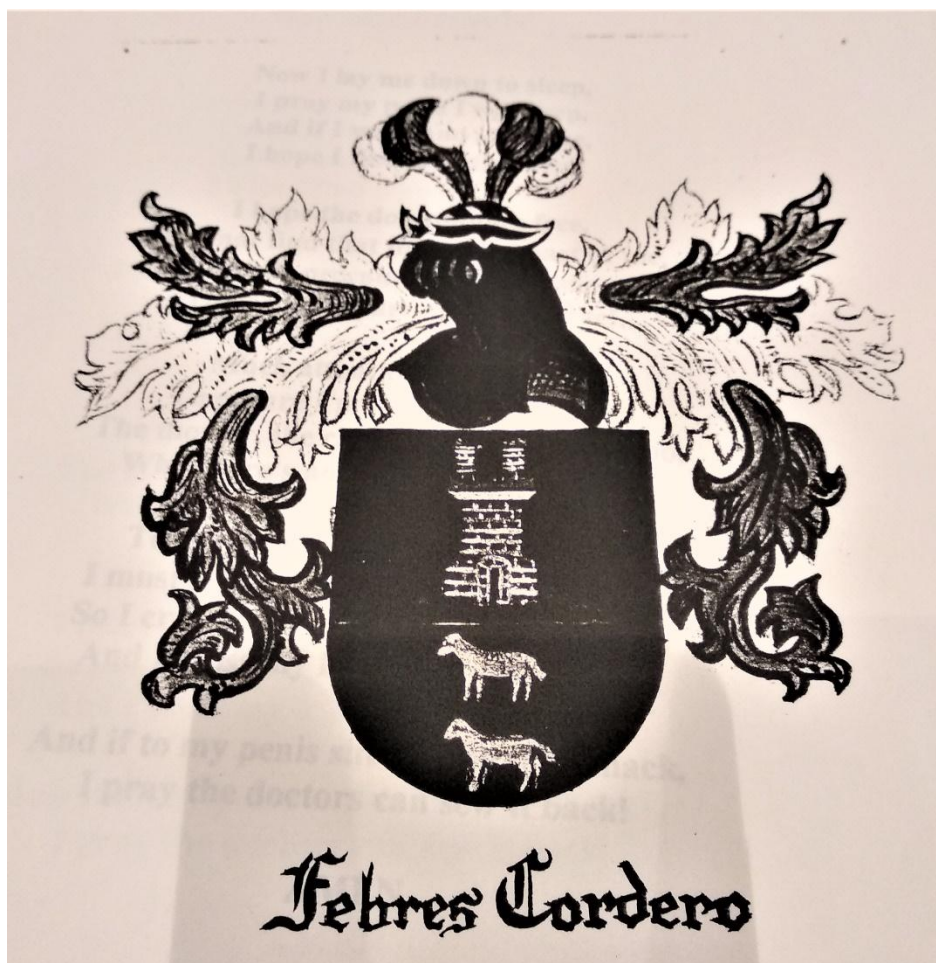
Ecuador contra los Marines de Estados Unidos
O
El poderoso y la desposeída²⁶



²⁶ *Bobbitts/ Ecuador vs. The U.S. Marines or The Mighty and the Mite*

Volvamos a 1994. Recordemos qué ocurrió en el juicio que enfrentó a Lorena con John Wayne Bobbit, el marido exmarine. Fue un circo mediático que condenó a la migrante ecuatoriana antes de que se supiera el resultado del juicio. Se la retrató como una desequilibrada que cortó el miembro de su esposo sin ningún motivo aparente. El juicio se transmitió en vivo por la televisión y George Febres lo siguió a diario y lo grabó en VHS. Cintas que luego donó al Historic New Orleans Collection.

En un ejercicio metonímico –Lorena es tan ecuatoriana como los Febres-Cordero–, Febres copia el escudo heráldico de su familia y retira la torre y los corderos para reemplazarlos por un pene cercenado y cosido cruzado por un cuchillo.

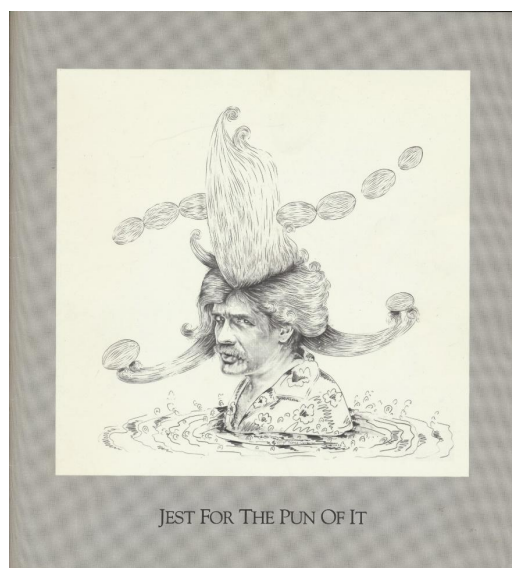


La universidad de Yale rechazó el escudo.

El puñado de objetos que Febres cargaría en sus bolsillos para identificar Ecuador en el ficticio reino de Jonathan Swift tendría un peso desmedido.

Febres, el arte y su legado

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.



But What if I Don't Become a Legend, 1986

El poder perturbador no se da por el trazo y forma de la ilustración –una nota en Febres la habilidad del dibujante perfeccionista de la que rara vez se aparta– sino por la ambigüedad inherente a las piezas. La incertidumbre que provoca en el espectador y que le hace dudar y reconocer que las etiquetas que colocamos en las cosas son por completo arbitrarias.

Dice el antropólogo Garry Gossen que:

Cuanto más rígidas sean las reglas de separación de las clases sociales, los grupo étnicos y las divisiones de género, más probable será que se utilicen juegos de palabras y, la diversión relacionada con ellos, como una forma de mitigar la frustración.²⁷

Las sociedades más rígidas utilizan el subtexto, en especial los juegos de palabras, para tratar temas tabú o sensibles. Pienso en los “Amorfinos” de Manabí, en los “Albures” de México y en los *puns* visuales de George Febres y su intento por poner el mundo patas arriba para poder mirarlo desde otra perspectiva.



Hair Today Gone Tomorrow, 1979

²⁷ *The more rigid the rules of social class, ethnic and gender separation, the more likely it will be that punning, and related fun, with it, will be practiced as a way of mitigating the frustration.*

Recordemos que para reconocer la inestabilidad del lenguaje a través de los juegos de palabra, debemos conocer de una manera tácita ciertas reglas del lenguaje, pero solo para destrozarlas. Y que, al trastocar la relación entre sonido, símbolo y sentido, los *puns* revelan, una y otra vez, que las palabras que utilizamos para definir el mundo no son más que signos arbitrarios.

Que pueden ser cambiados.

La autobiografía de Febres lleva adelante ese argumento, enfebrecido en su claridad, desde la tapa hasta la contratapa del libro.

Gabriela Alemán

Discurso de incorporación a la Academia Ecuatoriana de la Lengua
como miembro correspondiente

Agradecimientos

Las imágenes a color y las que no pertenecen al libro *Jest for the Pun of It* son del Historic New Orleans Collection.

Las imágenes de *Jest for the Pun of It* pertenecen al libro 23/500 de Don Marshall, gentilmente escaneadas por Will Marshall.

Bibliografía

- Aarons, Debra, “Puns and Tacit Linguistic Knowledge” en *The Routledge Handbook of Language and Humor*, NY: Routledge, 2017.
- Anderson, Linda, *Autobiography*, London: Routledge, 2001.
- Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Breton, André, *Manifiesto Surrealista*, 1924.
- Clements, Paul, *The Outsider, Art and Humour*, London: Routledge, 2020.
- Cruz Vélez, Danilo, *El Misterio del Lenguaje*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Febres, George, *Jest for the Pun of It*, Nueva Orleans: Jules Lafourge Gallery, 1994.
- Foucault, Michel, *The Order of Things*, NY: Routledge, 2017.
- Gosse, Gary, “Chamula Totzil Proverbs: Neither Fish Nor Fowl,” from *Meaning in Mayan Languages*, Munro Edmonson, Editor (Ethnolinguistic Studies, 1973).
- Lucie-Smith, Edward, *American Art Now*, New York: Phaidon, 1985.
- Okrent, Arika, *In the Land of Invented Languages*, New York: Spiegel & Grau, 2010.
- Pollack, John, *The Pun Also Rises*, New York: Penguin Random House, 2011.
- Rodríguez Owsley, Beatrice, *The Hispanic-American Entrepreneur, An Oral History of the American Dream*, New York: Twayne Publishers, 1992.
- Standish, Dana, “Fans and Fingerbowls” en *Gambit*, 5 de diciembre 1981.
- Tenorio-Trillo, Mauricio, *Clio’s Laws, On History and Language*, Austin: University of Texas Press, 2019.
- VVAA, *The Artist’s Joke, Documents of Contemporary Art*, Cambridge/London: MIT Press/Whitechapel, 2007.
- VVAA, *Memorias de la Academia Ecuatoriana de la Lengua Correspondiente de la Real Española*, No. 59, Quito, 1991.