

**La novela ecuatoriana en el siglo XX:
Escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria**

by

Alicia Ortega Caicedo

B. A. in Literature, Lomonosov Moscow State University, Moscow, 1993

M. A. in Literature, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1995

Submitted to the Graduate Faculty of the

Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures

University of Pittsburgh

2012

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

Dietrich School of Arts and Sciences

This dissertation was presented

by

Alicia Ortega Caicedo

It was defended on

April 5, 2012

and approved by

Elizabeth Monasterios, Ph.D., Associate Professor

John Beverley, Ph.D., Distinguished Professor

Juan Duchesne Winter, Ph.D., Professor

Harry Sanabria, Ph.D., Associate Professor

Committee Chair: Elizabeth Monasterios, Ph.D., Associate Professor

Copyright © by Alicia Ortega Caicedo

2012

La novela ecuatoriana en el siglo XX:

Escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria

Alicia Ortega Caicedo, Ph.D.

University of Pittsburgh, 2012

The purpose of this dissertation is to reflect upon those novels that stand out as milestones of Ecuadorian literary tradition in the twentieth century. At the same time, I am interested in the reading strategies that Ecuadorian literary criticism has built around the novel. Part of my aim is to identify how some writers have been read within the perspective of legitimizing a critical discourse and a new form of intellectual conscience within the frame of a history of appropriations and disputes upon which a new field of knowledge, a critical tradition and a memoir of literary affiliations have been consolidated. Within this context, it is important to distinguish the cultural and political scenarios and the emotional bonds that have coincided in the emergence of both a new aesthetic and critical literary projects.

Within the field of novels of the first half of the century, several questions guide my reading: How does the representation of nature affect the traditional tension of civilization-barbarism and tradition-modernity? What is the meaning of the intersection of space, culture and identity? How should one think about the foundation and defense of one's own place from the margins of the civilized system? What is the sense of community in the face of an institutional violence that pushes more vulnerable subjects to live outside the law? How does the leitmotif of displacement relate to the fracturing of social, ethnic and gender interactions within the national map?

The aim of the second part of the dissertation is the production of novels and literary essays of the second half of the century. I distinguish the representation of the intellectual subject whose practice is defined in the long-sought alliance with the subject of popular origins. This alliance is a problematic encounter that defines itself, in some cases within the framework of a revolutionary political project, and in others, within a context of failure and disappointment. Reflections on realism, questions about nation, dialogue channels and the mutual “contaminations” between critical discourse and that of fiction all are instances that guide my reading of the Ecuadorian novel throughout the twentieth century.

TABLE OF CONTENTS

1.0	INTRODUCTION.....	1
2.0	ESCENARIO INTELECTUAL ECUATORIANO: LOS ESCRITORES COMO ENSAYISTAS. HORIZONTE CULTURAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....	22
2.1	IMPACTO DE LA REVOLUCIÓN LIBERAL. BELISARIO QUEVEDO, PÍO JARAMILLO ALVARADO. MEMORIA AFECTIVA Y OPCIÓN POLÍTICA	24
2.2	LOS ESCRITORES COMO ENSAYISTAS. JOSÉ DE LA CUADRA, JOAQUÍN GALLEGOS LARA, ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO. REALISMO SOCIAL Y CULTURA NACIONAL	36
2.3	DISPUTAS Y ENCUENTROS CON LA VANGUARDIA.....	48
2.4	APRENDIZAJES Y FILIACIONES	55
2.4.1	José Antonio Campos, <i>Cosas de mi tierra</i>	55
2.4.2	“La mala hora” de Leopoldo Benites Vinuesa.....	57
2.4.3	Luis A. Martínez. <i>A la costa</i> (1904), ¿novela precursora?	58
2.4.4	“El guaraguao” de Joaquín Gallegos Lara. Estética del realismo	64
3.0	NOVELISTAS Y CRÍTICOS LITERARIOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....	67

3.1	LAS NOVELAS	72
3.1.1	José de la Cuadra, <i>Los Sangurimas. Novela montuvia</i> (1934). Mito de origen, alegoría nacional, cultura popular.....	72
3.1.2	Demetrio Aguilera Malta, <i>Don Goyo. Novela americana</i> (1933) y <i>La isla virgen</i> (1942). Espacio, cultura, identidad: políticas del buen gobierno	77
3.1.3	Enrique Gil Gilbert, <i>Nuestro pan</i> (1941). Trabajo colectivo, afán de totalidad, desplazamientos	84
3.1.4	<i>Juyungo</i> (1943) de Adalberto Ortiz. <i>Cuando los guayacanes florecían</i> (1954) de Nelson Estupiñán Bass. Dos novelas afroecuatorianas.....	87
3.1.5	<i>El éxodo de Yangana</i> (1949) de Ángel F. Rojas	95
3.2	LOS CRÍTICOS.....	102
3.2.1	Desde el mirador de Próspero	102
3.2.2	Crítica nacionalista I. Ángel F. Rojas, <i>La novela ecuatoriana</i> (1948)	109
3.2.3	Crítica nacionalista II. Benjamín Carrión, <i>El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología</i> (1951)	112
3.3	APOSTILLA. REALISMO: CLAVES DE LECTURA.....	117
4.0	JORGE ICAZA. RETÓRICAS DEL MESTIZAJE	125
4.1	HUAIROPAMUSHCAS, MAMA PACHA, EL CHULLA ROMERO Y FLORES.....	132
5.0	REPRESENTACIONES NARRATIVAS DEL INTELLECTUAL: CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES, HORIZONTE POLÍTICO, ALIANZAS AFECTIVAS. RUPTURAS Y POLÉMICAS DE LOS INTELLECTUALES	155
5.1	REPRESENTACIÓN DEL INTELLECTUAL.....	156

5.2	<i>LAS CRUCES SOBRE EL AGUA, HOMBRES SIN TIEMPO, LOS ANIMALES PUROS. ARTICULACIÓN DE DOS SUBJETIVIDADES: HOMBRE DE PUEBLO/HOMBRE DE LETRAS.....</i>	163
5.3	<i>ARCILLA INDÓCIL: DEL ENCIERRO INTELECTUAL</i>	174
5.4	<i>LOS PODERES OMNÍMODOS: EL “CÍRCULO MÁGICO” DE LA SUBJETIVIDAD REVOLUCIONARIA.....</i>	178
5.5	<i>LA REVOLUCIÓN COMO TAREA DE CULTURA: SENSIBILIDAD PARRICIDA Y CRÍTICA A LA CIUDAD LETRADA</i>	187
5.6	<i>LA CRÍTICA CULTURAL Y LITERARIA: AGUSTÍN CUEVA.....</i>	199
5.7	<i>LECTURAS, RUPTURAS Y POLÉMICAS A PROPÓSITO DE ICAZA Y PALACIO.....</i>	211
6.0	<i>AVENTURA INTELECTUAL Y NOVELÍSTICA. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....</i>	226
6.1	<i>CONCIENCIA INTELECTUAL E INSPIRACIÓN REVOLUCIONARIA</i>	226
6.1.1	<i>Entre Marx y una mujer desnuda. El campanero: aventura de una conciencia intelectual</i>	228
6.1.2	<i>Polvo y ceniza. El poeta/el bandido: el fracaso de un pacto heroico</i>	238
6.2	<i>DEL DESENCANTO Y LA EXPERIENCIA DEL FRACASO</i>	243
6.2.1	<i>Escenario ecuatoriano: década de los ochenta.....</i>	250
6.3	<i>LOS ENSAYISTAS</i>	253
6.4	<i>LAS NOVELAS. MODALIDADES DE LA CONCIENCIA CÍNICA Y LA AFIRMACIÓN FESTIVA.....</i>	278

6.4.1	Ciudad de invierno y Sueño de lobos	283
6.4.2	Nunca más el mar	292
6.4.3	El rincón de los justos.....	303
6.4.4	La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona	308
7.0	LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS DEL SUJETO CON LA HISTORIA.....	316
7.1	ESCENARIO ECUATORIANO: DÉCADA DE LOS NOVENTA	316
7.2	ENCUENTROS Y DESANCLAJES DEL SUJETO CON LA HISTORIA. NOVELAS DE LOS NOVENTA	329
7.2.1	<i>Azulinaciones</i> , de Natasha Salguero. Des-aprendizajes y afirmación femenina	333
7.2.2	<i>El devastado jardín del paraíso</i> , de Alejandro Moreano. Encuentro del sujeto con la historia	337
7.2.3	<i>El otro lado de las cosas</i> , de Francisco Proaño. Ocupación del espacio, fratricidio, la memoria que <i>sobreviene</i>	342
7.2.4	<i>Resígnate a perder</i> , de Javier Ponce. Violencia, culpa, deseo homosexual	350
7.2.5	<i>El viajero de Praga</i> , de Javier Vásconez. Exilio interior y desanclaje de la historia.....	355
7.2.6	Crisis de masculinidad, sujeto letrado y humor. Carlos Carrión: <i>El deseo que lleva tu nombre, Una niña adorada</i>	359
7.2.7	Interpelaciones al presente. <i>Hoy comienzo a acordarme</i> de Miguel Donoso. <i>Ciudad sin ángel</i> de Jorge Enrique Adoum. <i>Acoso textual</i> de Raúl Vallejo.....	367

8.0	CONCLUSIÓN.....	386
	BIBLIOGRAFÍA.....	409

1.0 INTRODUCTION

El propósito fundamental de este trabajo es reflexionar sobre la novela ecuatoriana en el siglo XX. Su aliento no es panorámico, sino que busca destacar aquellas novelas que, desde mi lectura, devienen hitos en la conformación de una tradición novelística en el país. Me interesa también comprender y problematizar las estrategias de lectura que la crítica literaria ecuatoriana, del siglo XX, ha construido en torno a la novela. Parte de mi objetivo es identificar la forma cómo algunos escritores han sido leídos en la perspectiva de legitimar un discurso crítico y una nueva forma de conciencia intelectual, en el marco de una historia de apropiaciones y disputas alrededor de la cual se ha construido un campo de conocimiento, una tradición crítica y una memoria de filiaciones literarias. Con este aliento, busco reconocer los actores y las coyunturas históricas que definen el escenario cultural, el horizonte político, las alianzas afectivas, que han coincidido en la emergencia de nuevos proyectos estéticos y crítico-literarios, a lo largo del siglo.

La primera parte de la tesis, que se organiza en tres capítulos, tiene como objeto de estudio, fundamentalmente, la novelística de las décadas del treinta y del cuarenta. En ese marco, destaca con particular importancia la narrativa realista de la denominada Generación del 30. Vale, sin embargo, advertir que en términos sociales los años 30, en Ecuador, pertenecen a un periodo más amplio que suele abarcar tres décadas, desde los veinte hasta los cincuenta (Manguashca). De la generación mencionada, leo a un grupo de escritores en calidad de novelistas así como en su rol de ensayistas, puesto que intervinieron activamente en la escena

pública desde un lugar de enunciación múltiplemente situado: la literatura, el ensayo, la crítica literaria, la militancia política. En ese sentido, ¿cómo afecta al proyecto estético del colectivo las mutuas “contaminaciones” entre el discurso de la crítica y el de la ficción? ¿Cuáles son los imperativos y tareas que asume el nuevo sujeto intelectual en su potencialidad crítica? Quiero pensar la conformación del escenario cultural que sensibilizó a toda una generación en el compromiso por gestar un Estado y una cultura de carácter nacional: ansia de totalidad, voluntad de realismo, afán de veracidad, conciencia de nacionalidad y despertar social, vitalidad histórica, son elementos que definen los alcances del proyecto colectivo de los nuevos escritores. Destaco el impacto de la Revolución Liberal –en el sentido de posibilitar una relativa democratización de la cultura y la emergencia de nuevos actores en proceso de politización–, el aporte de otros renovadores de la generación anterior y del pensamiento liberal, en el esfuerzo por precisar –y problematizar– líneas de filiación y aprendizajes. Señalo con especial énfasis algunas fechas que han devenido hitos importantes de una memoria afectiva y literaria. El impacto del pensamiento marxista y el problema de la nación son preocupaciones que aúnan al joven grupo de intelectuales. Estos jóvenes escritores afincan la autoridad del nuevo proyecto estético en el conocimiento que tienen de los diferentes componentes étnico-culturales del país, así como en las alianzas que construyen (o buscan construir) con las incipientes organizaciones populares y las luchas campesinas. Se trata de un grupo de intelectuales –escritores y críticos– que tuvieron conciencia de formar parte de una generación, desde la necesidad de pensar el país en clave contemporánea y antioligárquica. ¿Qué noción de literatura, de lenguaje y de crítica literaria articula el proyecto de nación en el que converge la nueva generación de escritores?

Con respecto a la crítica literaria de la primera mitad del siglo, distingo la producción de los escritores del Grupo de Guayaquil en función de críticos –particularmente el aporte de José

de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara y Alfredo Pareja Diezcanseco. Bajo el lema “la realidad, pero toda la realidad”, los escritores no solamente reflexionaron en torno a la “joven literatura ecuatoriana”, sino que se propusieron estudiar y escribir acerca del referente “real” del nuevo universo novelado, en nombre del “verismo” como característica esencial de la nueva generación: “No se basta con presentar la realidad: la escoge, la traduce y la empuja a servir a propósitos, en cuanto busca con eso delatar las injusticias de la organización que rige nuestra vida social”, afirma de la Cuadra (“¿Feísmo?” 973). Es precisamente en calidad de “traductor” cultural, que algunos de ellos escribieron ensayos en los que coinciden componentes de carácter etnográfico, histórico, sociológico (basta leer *El montuvio ecuatoriano*, de José de la Cuadra, o *Biografía del pueblo indio*, de Gallegos Lara). En nombre de un “arte de contenido”, procuraron articular a la literatura la denuncia y la protesta, en el horizonte de una “literatura francamente revolucionaria”. En esta perspectiva, el intelectual de nuevo cuño legitima la autoridad de su proyecto literario en su doble rol de escritor y ensayista, puesto que el cometido fundamental es la producción de una literatura, y de una crítica literaria, de carácter nacional, en la perspectiva de consolidar una conciencia nacional. En este horizonte coinciden Ángel F. Rojas y Benjamín Carrión, cercanos interlocutores de los escritores de la Generación del 30.

La novela ecuatoriana (1948), de Rojas, y *El nuevo relato ecuatoriano* (1951), de Carrión, son dos hitos que sobresalen en la tradición crítica ecuatoriana de la primera mitad del siglo pasado. La relectura de estos dos textos cobra especial relevancia al momento no solamente de releer el corpus novelístico que Rojas y Carrión leyeron, sino en función de comprender las estrategias valorativas –sus alcances y limitaciones– de quienes cumplieron un rol clave en la consolidación contemporánea de lo literario, en tanto objeto de conocimiento y de disputa. ¿Cuáles son las estrategias de selección, jerarquización e interpretación de ambos críticos en el

proyecto de canonización literaria que ambos emprendieron? Como toda construcción canónica, no solamente inventa una literatura al momento de mostrar y poner en relación unas obras con otras, sino que deviene, así mismo, punto de futuras rupturas en la emergencia de otros discursos críticos a lo largo de la historia. Este es mi interés al momento de pensar no solo la producción novelística, sino el discurso que la interpreta y acompaña, en el deseo por anudar los hitos de una memoria crítica de largo aliento. Rojas parte por comprender que la literatura es la “traducción de un estado político y social” (11). De tal modo, interesa al crítico identificar la “huella” del acontecimiento histórico en el texto novelístico, en el empeño por destacar la estrecha relación entre política social y literatura. ¿Cuáles son los criterios de ordenación en la tarea de colocar el texto literario en su entramado político y social? ¿Cómo se convierte la historia en criterio de ordenación y valoración crítica? ¿Cómo se entrelazan el relato de la historia con el de la literatura en la crítica de Rojas? ¿Cómo entra la noción de literatura nacional en el proyecto historiográfico de Rojas? Su perspectiva crítica desarrolla un itinerario de lecturas, que proyecta la cronología de la historia en la trayectoria de una doble consecución: culminación del realismo y advenimiento del socialismo, como elementos que coinciden en la producción novelística de la escena contemporánea al autor.

La producción de Benjamín Carrión debe ser entendida en el marco de una concepción de cultura, que bien se resume en su llamado de “volver a tener patria”. En 1941, Ecuador pierde parte significativa de su territorio en guerra con Perú. Este hecho generó en el país un sentimiento de humillación y derrota, que motivó a Carrión a redactar *Cartas al Ecuador*, de 1943. En dichas cartas, Carrión desarrolla una idea fundamental: el llamado a remplazar el desánimo por un sentimiento de “vocación nacional”, en la empresa colectiva de edificar “una pequeña gran patria” de cultura. El eje de tal llamado se articula alrededor de lo que Carrión

entiende por “vocación nacional”: “desentrañar la verdad” de la realidad para “buscar el rumbo a los destinos de la República”. Con ese aliento, Carrión enfatiza la necesidad de privilegiar el estudio de la geografía nacional, “en su acepción realista”: “hemos de entender por geografía algo real y viviente. (...) una ordenación de criterios humanos, de datos sobre la vida del hombre dentro del ambiente y del clima. El clima y la tierra sobre todo” (*Cartas* 45-46). Es necesario tener presente el llamado de Carrión, en los términos arriba citados, para comprender el alcance de *El nuevo relato ecuatoriano*. En dicho estudio Carrión busca responder, desde el ámbito de la literatura, a la pregunta por el sentido de la ecuatorianidad. Le interesa reconocer en los textos que interpreta, el paisaje, la tierra, el clima, el hombre, la lengua, de la realidad nacional. ¿Cuáles son los puntos de coincidencia y las tareas compartidas entre los escritores de la Generación del 30 –en su producción ensayística y literaria–, con la obra de Rojas y Carrión? ¿Cómo entran las nociones de originalidad y veracidad, nación y geografía, contemporaneidad y proyecto revolucionario en el ejercicio crítico? ¿Cómo se articula dicho proyecto a la “voluntad de realismo y ecuatorianidad”, en palabras de Gallegos Lara? ¿Qué noción de literatura supone –o presupone– un proyecto crítico que articula la producción y el conocimiento literario en su capacidad de intervención sobre la realidad nacional? Es importante pensar el lugar desde donde Rojas y Carrión leen la producción literaria ecuatoriana en relación a sus canales de diálogo con América Latina y Europa. Cómo definen ambos críticos la tradición literaria “local” en sus complejas vinculaciones con la tradición “universal”, es una pregunta que visibiliza la posición de ambos intelectuales en los circuitos de la “ciudad letrada”. ¿Cómo se inserta el aporte de ambos escritores en el marco de la tradición crítica latinoamericana? Las nociones de universalidad, humanismo, americanismo, internacionalismo, literatura nacional, gravitan en ambos autores al momento de construir el juicio de valoración crítica, ¿cómo entran dichas

nociones en el diálogo con otros pensadores latinoamericanos? Son éstas preguntan que guían mis preocupaciones iniciales.

Abordo también el estudio de la producción más relevante de otros críticos –Issac J. Barrera, Gonzalo Zaldumbide, Augusto Arias– que, a diferencia de Rojas y Carrión, se aproximaron al hecho literario desde una óptica de interpretación radicalmente diferente. Se trata de una crítica de matriz eurocéntrica e hispanizante, que se construye sobre la base de una visión sacralizada de la literatura, que pone el acento en el “buen gusto” y la prosa “limpia”, ajena a su lugar de enunciación y a su conflictividad histórica. Mi interés por ellos apunta en varias direcciones: por un lado, destacar la complejidad de un escenario en el que coinciden diferentes criterios de interpretación, para reconocer qué de fundacional hay en los aportes de la Generación del 30 y sus compañeros de ruta –Rojas y Carrión– al interior de las complejas dinámicas de la “ciudad letrada”. Por otro lado, me parece necesario poner en discusión una obra que, en su momento, contó con prestigio, reconocimiento social y amplia difusión a nivel nacional. No pretendo dar cuenta de todos los críticos que tuvieron una destacada presencia en la escena pública del periodo analizado; me limito a la crítica cuyo objeto de estudio es la novela ecuatoriana del siglo veinte. Por esta razón, el significativo trabajo de estudiosos de la literatura como Aurelio Espinosa Pólit o Hernán Rodríguez Castelo, por poner dos ejemplos relevantes, quedan fuera de mi ámbito de reflexión.

En el campo de la producción novelística de la primera mitad del siglo, organizo la lectura desde una perspectiva de interpretación que cruza varias preguntas e intereses: ¿Cómo entra la naturaleza en el conjunto de un proyecto estético que se define como nacional? ¿Qué privilegia el escritor realista al momento de recortar y narrar la geografía? ¿A qué matrices de conocimiento apela en la representación de un espacio pluri-nacional? ¿Cómo legitima la voz

narrativa el relato de la diferencia cultural al interior de un mapa múltiple y heterogéneo? La pregunta por la representación del espacio y la naturaleza me permite problematizar la tensión civilización-barbarie, así como tradición-modernidad. ¿De qué habla la intersección espacio, cultura, identidad? Por otro lado, observo una recurrente construcción de personajes en fuga, ¿cómo pensar desde los márgenes del orden civilizatorio la fundación y defensa de un lugar propio? ¿Cuál es el sentido de comunidad ante el impacto de una violencia institucional que empuja a los sujetos de mayor vulnerabilidad fuera de la ley? Cómo se relaciona el motivo de la fuga y el desplazamiento con las fracturas a nivel de las interrelaciones sociales, étnicas y de género, al interior del mapa nacional. Así, una línea que atraviesa varias lecturas es la pregunta por los límites del diálogo inter-cultural, en un contexto plurinacional. Raza, clase y género son variantes que complejizan la reflexión. El motivo de la fuga y el desplazamiento provee a las novelas cierta dimensión épica, a la vez que reinstala la pregunta por el sentido de comunidad y el lugar de la violencia. ¿De qué habla el relato de origen que muchas de las novelas articulan? ¿Cómo se vincula ese relato con una filiación comunitaria por línea materna? El universo narrativo se construye desde una sensibilidad que dialoga con una matriz local –oral y popular– de conocimiento. Dicha perspectiva de enunciación invita a pensar el trabajo con el lenguaje y su articulación con el proyecto de nación. ¿Cómo afecta el saber etnográfico que porta la voz narrativa –su diálogo con la “comarca oral”– a la formalización de la novela? En otra línea de reflexión, pero que hilvana las preguntas anteriores, me pregunto cómo entra la mujer en las novelas. ¿Qué sentidos propone la feminización de la otredad cultural desde una perspectiva de enunciación masculina? Cabe preguntarse de qué habla esa fascinación por los márgenes de la nación, que simultáneamente articula temor y deseo en la representación de una mujer devoradora como la otra cara de la madre tierra. La crítica se ha pregunta si algunos de los textos

estudiados son propiamente novelas, puesto que a menudo el relato se ve interrumpido por la intervención de fragmentos y relatos que provienen de diferentes y múltiples matrices culturales (tal es el caso de *Los Sangurimas*, *Nuestro pan*, *El éxodo de Yangana*), ¿de qué manera el aprendizaje del autor, en su doble oficio de ensayista y escritor de ficción, afecta al género y lo reinventa?

La lectura de las novelas del periodo en cuestión necesariamente coloca sobre la mesa de discusión la pregunta por el realismo y sus disputas con la vanguardia, aunque la apuesta es comprender ambos proyectos como expresiones de un mismo impulso en la compartida tarea por renovar el lenguaje y la literatura. Lo que resulta apasionante es reconocer, en la perspectiva del siglo, que la discusión en torno al realismo articula no solamente intensas y prolíficas disputas en diferentes décadas, sino que en nombre de Jorge Icaza, Pablo Palacio o Joaquín Gallegos Lara (polarizados en aparentes antinomias), se legitima la construcción del sujeto intelectual en cada nueva generación. Más importante aún, lo que se debate, en el gesto de filiación o rechazo, es la noción misma de literatura. En el marco de la primera mitad del siglo veinte, me detengo en algunos momentos de encuentros y rupturas entre el realismo y la vanguardia. En esa perspectiva, vuelvo sobre la disputa entre Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio, en el marco de una amplia discusión en torno a cómo cada uno de ellos, junto con los aportes de Alfredo Pareja y José de la Cuadra, concibe el hecho literario. Los escritores que coinciden en esta suerte de campo de batalla producen un rico diálogo bajo la modalidad de cartas y artículos que, al calor de una intensa pasión intelectual, circula en un debate público y colectivo en torno al sentido y función de la literatura en la sociedad, así como la relación entre vanguardia artística y vanguardia política. ¿Cuáles son los alcances y derroteros de dicha polémica en la definición de la literatura ecuatoriana?

Concluyo la primera parte con una discusión en torno la categoría de mestizaje, a partir de la lectura de tres novelas de Jorge Icaza y en diálogo con otras líneas de reflexión: las transformaciones étnico-culturales, la filiación por línea materna, la violencia intercultural. La representación icaciana del complejo conglomerado social parte por reconocer la ubicación étnico-cultural como instancia de conflictividad social, en el contexto de un país en el que pervive el peso de una estratificación colonial. Identifico el tema del parricidio, la fraternidad conflictiva y el asesinato entre hermanos, las filiaciones ilegítimas, como motivos recurrentes en el conjunto de la obra icaciana. ¿Cómo dialoga la estética de Icaza con el proyecto de la Generación del 30, en el trabajo con el lenguaje, la representación de los personajes, el imaginario de país? ¿Cómo se inserta Icaza en la renovación de los códigos literarios en la que coinciden los escritores de las primeras décadas del siglo veinte? En la lectura de las novelas, me pregunto por el sentido de comunidad y las formas de religamiento colectivo, así como por el funcionamiento de un mecanismo de violencia que toca diversas instancias de convivencia social. Las categorías de “deseo mimético” y “crisis sacrificial”, tal como las comprende René Girard, me permiten desmontar la lógica de acción de los personajes, en la construcción de mutuas rivalidades que afectan y rompen las relaciones filiales. Me interesa también el diálogo con Homi Bhabha a propósito del mimetismo y la simulación como recursos propios de la experiencia colonial. En el contexto de una sociedad que porta las marcas de colonización y conquista, cómo se construye el mestizo; ¿cuáles son sus estrategias de filiación y reconocimiento social? Más importante todavía, ¿cuál es la representación que ofrece Icaza del mestizaje; cuál es su resonancia social y sus implicaciones políticas, así como su aporte en el contexto de la tradición literaria en Ecuador? ¿Cuál es la lógica del mestizaje, en tanto proceso

cultural, y el proyecto de nación que las novelas proponen? ¿Cuáles sus paradojas, olvidos y limitaciones?

La segunda parte de la tesis tiene como prioritario objeto de estudio la producción novelística y ensayística en la segunda mitad del siglo veinte. En el capítulo cinco leo un corpus de novelas (publicadas entre las décadas del cuarenta y del sesenta), que tienen como motivo central la figura del intelectual cuya práctica, así como su discurso y subjetividad, se define en la problematización de su relación con el sujeto de extracción popular y con la realidad del mundo exterior. Me interesa, en diálogo con la primera parte de este trabajo, pensar cómo la crítica literaria de la segunda mitad del siglo veinte –fundamentalmente de los sesenta a los ochenta– lee la narrativa del 30, en función de legitimar un nuevo discurso crítico, una emergente forma de posicionamiento intelectual, en el esfuerzo por forjar una “cultura verdaderamente nacional” y en el horizonte de un proyecto político revolucionario. En este sentido, lo que está en el centro del debate es el estatuto y funciones del intelectual en las nuevas coyunturas. Busco comprender cómo se enuncia el movimiento intelectual en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo pasado: alrededor de qué apuestas, apropiaciones, búsquedas y rupturas.

La representación del intelectual es eje articulador de la ensayística, así como motivo central en un significativo corpus novelístico. Me pregunto también cómo se articula, o desarticula, con esas preocupaciones el imaginario del país. Un imaginario que iba de la mano con una aspiración sentida como urgencia: la consecución de una cultura nacional y de matriz popular. Se trataba de una aspiración cuya apuesta fue formulada, simultáneamente, en el plano de la cultura y en el de lo político. Destaco los diferentes espacios y trayectorias que consolidaron posibilidades de encuentro y formulación de ideales políticos, así como también la emergencia de nuevas retóricas y proyectos en momentos de desencanto; sobre todo, durante las

últimas décadas del siglo pasado. En esta perspectiva, en un primer momento me detengo en tres novelas de los cuarenta: *Las cruces sobre el agua* (1946), de Joaquín Gallegos Lara; *Hombres sin tiempo* (1941), de Alfredo Pareja Diezcanseco; *Los animales puros* (1946), de Pedro Jorge Vera. En el diálogo con las novelas mencionadas, focalizo mi lectura en la articulación de dos subjetividades: hombre de pueblo / hombre de letras, en la formación de una conciencia de clase y sobre la base de afectos compartidos. ¿Es posible leer en la construcción de esa alianza una posible rearticulación de lo nacional? ¿Cuál es el rol y el lugar del intelectual que estas novelas proponen? ¿Cómo entra en el discurso ficcional las utopías y fracasos de los intelectuales de la generación del 30, la pasión y la militancia revolucionaria? ¿Cuáles son los límites que fracturan y complejizan esa anhelada alianza entre el sujeto intelectual no solo con la causa del pueblo, sino con el hombre de pueblo? ¿De qué manera esos límites revelan las fallas, casi en sentido geológico, de un país fragmentado y roto bajo el peso de los estigmas de clase y de raza? Precisamente, la fractura nacional será motivo central en el cuestionamiento al mestizaje y en el modo de encarar la militancia política en las décadas siguientes. *Leo Arcilla indócil* (1951), de Arturo Montesinos Malo, en la perspectiva de problematizar la imagen del intelectual en clausura. Si en las novelas anteriores, las variantes de clase y raza complejizan la alianza entre letrado y hombre de pueblo, en esta novela, ¿cómo la variante de género hace estallar los frágiles lazos de dicho pacto? *Los poderes omnímodos* (1964), de Alfredo Pareja Diezcanseco, me permite abrir la reflexión hacia la década siguiente, a la vez que propone una suerte de balance interpretativo de lo que significó el aporte literario de la generación de la que el autor formara parte.

En un segundo momento, destaco la emergencia de una generación intelectual en la década de los sesenta. ¿Cómo lee esta nueva generación a los escritores del 30 y, a la vez, desde

qué estrategias establecieron su ruptura con respecto a ella? ¿En qué términos estableció esta generación su crítica a la “ciudad letrada” como instancia oficial de cultura? En dicho escenario tiene especial relevancia la agencia cultural del tzantzismo, en la consolidación de una nueva forma de pensar la cultura, bajo el impacto de la Revolución Cubana. Se trata de un movimiento que intervino en la escena cultural en nombre del parricidio, el llamado a “desprovincializar” la literatura y el compromiso literario bajo el magisterio sartreano. ¿Cuáles fueron sus alcances y proyecciones? En 1967, Agustín Cueva publica *Entre la ira y la esperanza*, que tuvo un impacto fundamental en el ámbito de la literatura y la cultura ecuatorianas. ¿Cuál es la noción de literatura que propone Cueva y cuál su relación con la “marca colonial”? ¿De qué manera Cueva toma distancia con respecto a los parámetros de “ciudad letrada”? ¿Cuáles fueron los límites de Cueva al momento de interpretar expresiones artísticas que portan el sello de su origen colonial? Desde el reconocimiento de una histórica inautenticidad en la literatura ecuatoriana, a Cueva le interesa destacar aquellos momentos en los que, de la mano de una clase social emergente, es posible advertir un combate contra la vigencia colonial: momentos de grietas en la matriz colonial; momentos para la esperanza. ¿Cómo dialoga la apuesta interpretativa de Cueva con otras categorías de valoración –mestizaje, aculturación, transculturación–, que han sido elaboradas en el esfuerzo por interpretar la producción cultural latinoamericana? ¿Cuál es la concepción que del intelectual –sus tareas y responsabilidades– tienen Cueva y sus compañeros de generación?

Una instancia de tensión que atraviesa prácticamente toda la segunda mitad del siglo pasado es la pregunta por la relación Icaza-Palacio, pero no en términos de una tensión entre realismo y vanguardia al interior del mismo campo de producción, sino desde la perspectiva de sus futuras lecturas. Escritores e intelectuales de las generaciones siguientes definieron su

intervención intelectual en la escena pública a partir de la apropiación que hicieron de esos escritores. Cierro el capítulo cinco con una cercana lectura a las lecturas que hizo Agustín Cueva –entre 1968 y 1993– tanto de Icaza como de Palacio, con el propósito de pensar la noción de literatura que se coloca como centro de una polémica vigente hasta el día de hoy. Sin embargo, la intensidad y acritud de esa discusión respondió a la coyuntura de su inicial enunciación, cuando estaba en juego la legitimación de una nueva promoción literaria que, en los setenta, rompía con el realismo social y emergía bajo el tutelaje de Palacio. Resulta fundamental volver a las lecturas de Cueva no solamente por el impacto de sus propuestas, sino porque ensayó una lúcida relectura de la tradición literaria del país, con el propósito de establecer rupturas y filiaciones, sin perder de vista su perspectiva histórica y su arraigo en lo nacional. Básicamente me interesa reconstruir la lectura que Cueva hizo de ambos autores, los cruces y desencuentros que propuso, los debates que articuló: realismo-antirrealismo, localismo-universalismo, literatura auténtica, o de *descubrimiento*-literatura inauténtica, o de *encubrimiento*. Lo que persigue Cueva es comprender cómo se realiza el proceso ecuatoriano de *nacionalización* de la literatura y sus momentos de quiebre con respecto a su matriz colonial. Leo *Débora*, de Pablo Palacio, con el ánimo de acercar mi diálogo con Cueva. ¿Cómo lee Palacio la ciudad y como significa el impacto de la modernidad sobre ella?

Cómo se representa la anhelada alianza entre el letrado y el sujeto popular en el horizonte de la Revolución posible, es la pregunta desde donde leo dos novelas clave de la década del setenta, con las que abro el capítulo seis: *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), de Jorge Enrique Adoum, y *Polvo y ceniza* (1979), de Eliécer Cárdenas. Lo que está en juego en ambas novelas es la aventura de una conciencia intelectual (Adoum), y sus desencuentros en la representación de un pacto que fracasa entre el poeta y el bandido (Cárdenas). Luego de esta

lectura, paso a la década de los ochenta que es el horizonte de mi reflexión en este capítulo. Me propongo reconocer las principales líneas de indagación y las preguntas que articula la ensayística de los ochenta; sus aportes más relevantes en la producción de la crítica literaria ecuatoriana en torno a la novela. En este sentido, tiene especial significado la obra producida por el grupo de investigadores de Cuenca –María Augusta Vintimilla, Alejandro Carrasco, Cecilia Suárez, Alfonso Carrasco, Pablo Estrella–, en el marco de una investigación que tiene como horizonte una cultura nacional y popular por construir. Resalto la producción ensayística de Fernando Tinajero, Agustín Cueva, Alejandro Moreano, Miguel Donoso, Diego Araujo, Jorge Enrique Adoum. Las reflexiones de este grupo de intelectuales giran en torno a la pregunta por las funciones del intelectual, sus vinculaciones con la sociedad y el Estado; el lugar y tareas de la crítica literaria; nuevas claves de lectura en el diálogo con la nueva generación. Toda vez que los ensayos de mayor aliento son aquéllos que releen la obra de la Generación del 30, ¿qué implicaciones tiene esa relectura en los ochenta, en el esfuerzo por construir una tradición literaria y a la vez de romper con ella? Basta pensar, por ofrecer unos ejemplos, en la novela de Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*; la polémica entre Agustín Cueva y Miguel Donoso. Lo que está en debate es la pregunta por el realismo y la formalización de la novela; las peculiaridades que la definen y, a la vez, problematizan el género, en el proceso de “modernización” literaria ecuatoriana. ¿Cómo se complejiza el debate “realismo no realismo” ante la experiencia de la militancia política, del exilio, la crisis y la política neoliberal al interior del país? ¿Cómo el conjunto de esas experiencias afecta la conciencia narrativa de las novelas del período?

En la perspectiva de pensar la novelística de los ochenta, me pregunto cómo el escenario político de la época resignificó el lugar y la práctica del intelectual en el contexto del “fracaso”

de las luchas revolucionarias y bajo el impacto de una aguda crisis económica que decantó en una sensibilidad que bien podría sintetizarse en lo que Norbert Lechner denominó “un desencanto llamado posmoderno”. ¿Cómo incide la experiencia de incertidumbre, orfandad y pérdida de sentidos, en el nuevo horizonte cultural y en la escritura literaria? ¿Cómo entra ese malestar de agobio y desencanto en la novela de los ochenta? En unos casos, la conciencia intelectual desencantada se enmascara en la retórica de una “razón cínica” (Sloterdijk); en otros, en una afirmación festiva y transgresora de la experiencia social, desde una perspectiva popular y de espaldas a la “ciudad letrada”. Mi aproximación a las novelas de los ochenta apunta a la relación entre cultura política y literatura, bajo el impacto de la pérdida de lo que Bolívar Echeverría denominó “las ilusiones de la modernidad”. En suma, quiero pensar de qué manera el fracaso de las políticas emancipadoras, el desplazamiento de la autoridad intelectual, la vuelta a la democracia, la implementación de políticas neoliberales, la rápida recomposición de las ciudades, afectó el “decir” de novelistas y críticos literarios ecuatorianos, en el transcurso de las dos últimas décadas del siglo veinte. Busco comprender las vinculaciones entre discurso novelístico, crítica literaria y representaciones de la conciencia intelectual, sin dejar de considerar sus puntos de contacto con la experiencia de la primera mitad del siglo.

En el diálogo con la novelística de los ochenta retomo una pregunta que no ha dejado de gravitar en la narrativa estudiada: en el nuevo horizonte político, cómo se articula esa añorada alianza entre vanguardia intelectual y masa, en torno a qué búsquedas se sostiene una conciencia que se percibe desde el desencanto y el desencuentro con la historia. Cuando el “gran orden” ha conseguido triunfos indudables, ¿cómo narra la novela el viejo pacto entre intelectual y pueblo? Ironía cínica y desánimo, como dos caras de un mismo espíritu de época; la experiencia del exilio y la desgarradura del sujeto “retornante”, el trabajo con la memoria y el humor, la

experiencia de la modernidad y el suicidio; el tema de la marginalidad urbana y la estética del reciclaje; son algunas líneas de reflexión que desarrollo en el diálogo con las novelas. Mi propuesta de lectura quiere evidenciar los cruces entre conciencia política, modernidad, desencanto y escritura literaria. En el esfuerzo por trazar una suerte de “mapa afectivo” desde la literatura, son varias las categorías que me ofrecen canales de diálogo y comprensión: “estructura del sentimiento” (Raymond Williams), “comunidad emocional” (Michel Maffesoli), “círculo mágico” (Peter Sloterdijk) que, desde diferentes campos del saber, ponen el acento en el lazo social y afectivo como instancia fundadora de todo proyecto pensado en la clave pronominal del “nosotros”.

¿Qué dicen las novelas de fin de siglo? Pobreza, desempleo, corrupción institucional; desencanto democrático; violencia urbana, miedos colectivos e inseguridad ciudadana; migraciones y exilios; una profunda transformación en los medios de comunicación que afectó hondamente la sensibilidad, la construcción de los afectos, las relaciones de pertenencia y el juego de las identidades, son, entre otros, elementos que definen un escenario nuevo, complejo, contradictorio. La experiencia de la globalización, la desterritorialización de la cultura, la emergencia de nuevas identidades y movimientos sociales fuertemente politizados desde una afirmación ciudadana, son instancias que redefinen no solamente el debate académico sino, sobre todo, la experiencia cotidiana de mujeres y hombres, abocados a reinventar nuevas maneras de habitar la ciudad, de construir comunidad. En Ecuador, la profundidad de la crisis se expresó en un colapso del sistema bancario, agudización del desempleo y la pobreza, hiperinflación y devaluación monetaria. Esa crisis desembocó en una polémica dolarización de la economía, que precipitó una migración sin precedentes. La percepción generalizada de corrupción institucional, deterioro social e inseguridad ciudadana, profundizó aún más la crisis de representación y

credibilidad política, el desprestigio de los partidos, así como el debilitamiento del lazo social. En tal escenario de desgaste institucional, cobraron fuerza movimientos sociales y de gestión ciudadana con nuevas lógicas de acción. Sobre todo, adquirieron inusitada visibilidad dos formas de expresión política: la reivindicación de la condición ciudadana y el movimiento indígena, que irrumpe con fuerza en 1990. La percepción de que todo cambia precipitadamente se vio signada por la inmediatez de un fin de siglo/milenio que se avecinaba a toda prisa. “Sentimos hoy que el país se nos desmorona, no sabemos bien por qué, y nos guiamos por el ruido de los trozos que caen o por el hedor de la putrefacción moral y hacia allá volvemos los ojos”, afirma Adoum, en su libro de ensayos *Ecuador: señas particulares*, de 1997 (18).

En el capítulo final, persigo, fundamentalmente, reflexionar alrededor de un conjunto de novelas que en la década de los noventa narran la derrota, resignifican un pasado reciente, articulan nuevas búsquedas, escenifican historias que dejan ver otras subjetividades. De qué habla la literatura cuando la pérdida se convierte en metáfora de una forma de estar en el mundo: pérdida de ilusiones, de caminos, de vidas, de afectos, de sueños. El derrotado medita, dice la filósofa María Zambrano. De allí, el sentido de la relatividad y de la ironía, cierta moderación, la mirada de conjunto y la memoria de larga duración, como aprendizajes que provienen de experiencias de la derrota. La tradicional representación de la vieja alianza entre sujeto intelectual y sujeto popular se ve afectada desde una perspectiva de género y desde la mirada de un sujeto colectivo-indígena. Interpretación de la lucha armada, memoria política y memoria ancestral, desanclajes de la historia; saber literario y juicio estético, son algunas líneas que guían mi lectura de las novelas. En ellas, algunos personajes adquieren nuevo protagonismo: la mujer, el sujeto colectivo, el homosexual, el internauta. En otras ocasiones, se trata de personajes que vuelven obsesivamente a la escena literaria, o, interpelan el presente desde un pliegue oculto de

la historia cercana: el letrado, el militante, el guerrillero; el desaparecido, el retornante; nínfulas, don Juanes.

Cierro el capítulo con una reflexión en torno a lo que la crítica de fin de siglo ha dicho acerca del hecho literario. Me interesa abordar la pregunta por el saber de la literatura, por encima de todo criterio de verdad o ficción. Cómo construye la ficción literaria sus parámetros de fidelidad con respecto a la vida de los seres humanos. Pongo en diálogo la noción de “Síndrome de Falcón”, elaborada por Leonardo Valencia, y las observaciones de Alejandro Moreano, con el propósito de pensar qué significó en la literatura ecuatoriana la drástica ruptura con la Generación del 30 –en particular con Icaza por oposición a Palacio. Cómo se resignifica al cierre del siglo la presencia de esos escritores en nuestra memoria literaria. Cuáles son las obsesiones de esta memoria compartida; sus grietas, las polémicas a las que vuelve, los escritores que desentierra para volverlos a enterrar en unos casos, para seguirlos escuchando en otros. Cuál la noción de literatura y de lenguaje que estas intervenciones postulan, cuáles las estrategias de lectura que ellas privilegian o rechazan. Cómo entra en la discusión del cierre de siglo el viejo tópico localismo/universalismo; en nombre de qué universalidad se habla (Valencia), a qué remite la figura del “matricidio” en la crítica literaria de fin de siglo (Moreano). Cuáles son las apuestas de una crítica que se legitima en nombre de la autonomía estética, la subjetividad del autor, el “lenguaje neutro”, la lengua como el lugar en donde se anulan la identidad y la geografía, la “novela mundial”. Importa advertir el lugar que Icaza, Gallegos Lara, Palacio, siguen ocupando no solo en la producción literaria –como personajes– sino en términos de referentes, filiaciones y demarcaciones. Dicha dimensión intertextual de algunas obras y la constante referencialidad a esos escritores remite a una memoria no solo viva, sino de largo aliento.

Finalmente, quiero decir que mi propia lectura en torno a la novela ecuatoriana nace, como todo, de una pasión y de un largo ejercicio de volver a ellas una y otra vez. Con todas las limitaciones y riesgos que tiene el reto de establecer un recorte cronológico de tan amplio espectro, me resulta fascinante la posibilidad de rastrear las obsesiones, los cruces, las coincidencias, las filiaciones y rupturas, al momento en que una tradición, con toda la carga que deposita en ella la historia de un siglo, se despliega frente a los ojos. Aunque conocía las novelas estudiadas, fue para mí una sorpresa el camino que me fueron trazando al momento de acercarlas en la escritura. Sorprenden los cruces y coincidencias, así como las ausencias y los olvidos. Me interesa el trasiego entre literatura y crítica como dos caminos que se trenzan de forma permanente, en un juego de mutuos aprendizajes y rabiosas sospechas. Una dinámica nada inocente, sin embargo; puesto que lo que está en juego no es solamente una noción de literatura y de lenguaje. Lo que está en juego es una forma de comprender la construcción del sujeto en el lenguaje; el sujeto que lo enuncia y el sujeto referido en él. Lo que está en juego es el lugar del sujeto en el mundo que ese lenguaje construye en el relato, así como el lugar del sujeto en el mundo que hace posible ese lenguaje. Mil gracias a John Beverley, Juan Duchesne, Harry Sanabria por la excelente disposición para participar como lectores en mi comité de tesis y la pertinencia de sus preguntas que me ayudaron a establecer recortes y a clarificar objetivos. A Elizabeth Monasterios por su guía, apoyo y comentarios al trabajo, en calidad de tutora. A Deborah Truhan por su acogida y excelente disposición para encaminar el proceso de estudios al interior del Departamento de Español, desde el momento de llegada hasta su culminación. Mi especial reconocimiento para María Auxiliadora Balladares por haber sido mi más cercana interlocutora a lo largo de todo el proceso que culmina con la redacción de esta tesis: por su siempre generosa lectura, sus observaciones y sugerencias, el aliento en el diálogo y la fe en mi

trabajo. A Alejandra Álvarez que me acompañó durante mi primera estancia en la Universidad de Pittsburgh, y no ha dejado de estar conmigo en su estímulo y alegría del amor de hija. A Alicia Caicedo y Jorge Ortega que han apoyado incondicionalmente todas mis aventuras del conocimiento y de la vida. A Enrique Ayala que, en calidad de Rector de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, apostó por este proyecto. A Alexandra León que desde el Área de Letras de la Universidad Andina no ha dejado de ser un apoyo. A Raúl Vallejo y Raúl Serrano, colegas y amigos del Área de Letras de la Universidad Andina, no solo por el desprendido apoyo y cariño, sino porque fue en el diálogo con ellos que este proyecto tuvo su origen.

PARTE I

Primera mitad del siglo XX: novelas y crítica literaria. Estética del realismo, relatos de origen, personajes en fuga, los límites del diálogo intercultural

2.0 ESCENARIO INTELECTUAL ECUATORIANO: LOS ESCRITORES COMO ENSAYISTAS. HORIZONTE CULTURAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Pensar el comienzo de la tradición novelística, en el contexto del siglo veinte ecuatoriano, precisa una lectura en varias direcciones: de entrada, se destaca la producción narrativa de los escritores del “Grupo de Guayaquil” –José de la Cuadra (1903), Joaquín Gallegos Lara (1909-1947), Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993), Enrique Gil Gilbert (1912-1973). Esta literatura, aunque identificada como inicial de línea en el conjunto de las letras nacionales, no surgió en el vacío. Como todo movimiento renovador, reclama para sí originalidad en la formulación de sus principios y el alcance simbólico de su lenguaje. Sin embargo, para el objetivo de este trabajo, esto es comprenderla en el devenir de un proceso, importa reconocer que esta literatura emerge en una coyuntura en donde son varios los factores y las filiaciones que importa reconocer y problematizar.

En esa perspectiva, me parece necesario acercarse a parte de la novelística de la primera mitad del siglo veinte, en diálogo con la crítica que la leyó en su momento de producción y en diálogo también con lo que escribieron los mismos escritores en calidad de ensayistas. Así mismo, es importante considerar el “decir” de estos escritores reconociendo que se trata de una enunciación múltiplemente situada: en el campo de la literatura, de la ensayística, de la crítica literaria, del pensamiento y la militancia política. El realismo de los treinta, observará Agustín Cueva “no se origina cabalmente en la ‘serie discursiva’ llamada literatura, sino que se

constituye en la encrucijada de varias ‘series’, entre las que se destacan las del nuevo discurso sociológico y, sobre todo, político” (“Literatura y sociedad” 144-145). Se trata, el de la nueva literatura, de un discurso que surge bajo el impacto de la Revolución Liberal y de cara a los descontentos que posteriormente ella generó, en diálogo con otros ámbitos de conocimiento (el de la historia, el de la incipiente sociología, el del marxismo), en alianza con el discurso y los intereses de otros actores sociales que adquieren nuevo protagonismo político en la escena social. De igual manera, la novelística a ser estudiada se inserta en una tradición que recibió los aportes de otros renovadores. En esta línea vale comprender lo que significó, bajo el impacto inmediato del pensamiento liberal, una novela como *A la costa* (1904), de Luis A. Martínez (1869-1909). El reconocimiento de *A la costa* como novela precursora del realismo del treinta debe entrar a la reflexión crítica como pregunta, pues aun en su voluntad de contemporaneidad mira y significa el entorno desde una mirada en buena medida todavía deudora del romanticismo decimonónico. Conviene también volver a Leopoldo Benites Vinuesa (1905-1995), con su cuento “La mala hora” (1927) y releer los escritos de José Antonio Campos (1868-1939), de quienes los miembros del “Grupo de Guayaquil” se reconocieron herederos. “De la Cuadra es nieto en línea recta de Martínez y de Campos. Toda nuestra generación del treinta proviene de la semilla de estos abuelos grandes”, señaló Pareja Diezcanseco, en su estudio introductorio a las *Obras completas* del “mayor de los cinco” (“El mayor” xx).

Me interesa pensar la conformación del escenario cultural en el que se producen estas novelas y que define el proyecto intelectual de esa inicial “pequeña sociedad de cinco jóvenes” —al que se fueron sumando otros como Adalberto Ortiz (1914-2003), Pedro Jorge Vera (1914-1999), Ángel F. Rojas (1909-2003). Fue un colectivo de escritores que entró al discurso de la historiografía literaria ecuatoriana como generación, cofradía de amigos, movimiento cultural; en

suma, como “síntoma de crisis colectiva y necesidad de cambio”.¹ Un colectivo que produjo un conjunto novelístico que, en buena medida, aportó una serie de valores, mitos, símbolos que permitieron inventar un nuevo imaginario de nación desde su liminaridad cultural, en términos de Homi Bhabha (“Diseminación”). Imaginar y ficcionalizar el territorio, en la perspectiva de pluralizar su componente étnico y cultural, supuso la emergencia de una narración que problematizó el proyecto de nación así como las líneas de tensión entre civilización y barbarie, tradición y modernidad.

2.1 IMPACTO DE LA REVOLUCIÓN LIBERAL. BELISARIO QUEVEDO, PÍO JARAMILLO ALVARADO. MEMORIA AFECTIVA Y OPCIÓN POLÍTICA

*Nada de lo que a la patria se refiere
puede caer en el campo de la indiferencia*

Belisario Quevedo, 1913.

¹ Para comprender la producción literaria de la generación en el marco de una amistad, un compromiso político y un trabajo colectivo –que, en buena medida, funcionó como un taller de escritura y mutuos aprendizajes–, vale revisar los siguientes textos, que tienen, además, el valor testimonial de los miembros de quienes fueron “cinco como un puño”, en palabras de Enrique Gil Gilbert: “12 Siluetas”, de José de la Cuadra; “El mayor de los cinco”, “Carta a Joaquín”, “El reino de la libertad de Pablo Palacio”, de Alfredo Pareja Diezcanseco. Ver también: Karl H. Heise, *El grupo de Guayaquil: arte y técnica de sus novelas sociales*; Francisco Febres Cordero, *El duro oficio (vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco)*; Carlos Calderón Chico, *Conversaciones con Alfredo Pareja Diezcanseco*. Desde una perspectiva pluricultural: *Lo afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*, de Michael Handelsman.

Críticos y escritores coincidieron en la necesidad, sentida como tarea política, de pensar y conocer el país en clave contemporánea. Había que mirarlo todo con nuevos ojos, en el esfuerzo por reescribir el mapa nacional a partir de la indagación en sus diferentes colectivos étnicos y culturales. Había que afinar el oído para identificar y reproducir las variadas hablas coloquiales. Se imponía enfocar una mirada capaz de indagar en los múltiples pliegues de una geografía que aparecía injustamente desatendida. Se trataba, sobre todo, de escribir desde una sensibilidad y una empatía afectiva capaz de llevar a la literatura, como señalara Pareja Diezcanseco, la “presencia del dolor humano y de una geografía, que nos rozaba las uñas todos los días” (“Breve panorama” 20). Se quería romper con una tradición advertida como ajena y postiza, se buscaba empujar la literatura a ras del suelo, revolcarla en la tierra, descastizarla; sacarla de la ciudad en donde el país se advertía carente de destino, divorciado de proyecto histórico e incompleto en su capacidad de representación. Se quería simbolizar e imaginar la nación, trayendo a su presente todo aquello que se percibía, aunque vivo, como arcaico y residual; se trataba de poner en tensión el encuentro de temporalidades diferentes en una misma circunstancia histórica. Esa apertura que da cabida a otros colectivos supuso, a la vez, la presencia de otras prácticas y otros conocimientos. Ansia de totalidad, voluntad de realismo, afán de veracidad, conciencia de “nacionalidad” y despertar social, vitalidad histórica, son elementos que coinciden en una literatura que se formula desde un “nosotros”, cuyos rostros e historias de vida se reconocen localizados a lo largo de una comarca dispersa entre ríos, manglares, campos, montañas, pueblos y ciudades.

Para el caso ecuatoriano durante la década del treinta, sobre todo, vale anotar que las mutuas y múltiples contaminaciones que se dieron entre el discurso de la crítica y el de la ficción obedecen a una particular forma de ejercer la tarea intelectual en su potencialidad crítica. Los

escritores de la “Generación del 30” fueron ensayistas y críticos literarios, periodistas, abogados, sociólogos, historiadores, militantes y líderes políticos. Esta manera de entender y ejercer la práctica intelectual está, durante esos años, profundamente ligada a las posibilidades que abrió la Revolución Liberal en el campo de las ciencias sociales, de los imaginarios, de la sensibilidad; en suma, de una relativa “democratización de la cultura”, en palabras de Agustín Cueva. Hasta 1895, precisó Pareja Diezcanseco, Ecuador fue “un país encerrado, un conglomerado social con cerco, una región espiritual sometida a sitio” (“Breve panorama” 3). Si la fecha indicada tiene un impacto importante en los primeros momentos de la literatura ecuatoriana contemporánea, es en virtud, así lo reconoce el crítico, de la “libertad de conciencia alcanzada por la revolución de 1895” (“Breve panorama” 10). Más aún, habría que señalar la crisis del liberalismo,² sus promesas no cumplidas como consecuencia de las propias limitaciones del proceso revolucionario liberal, el impacto del pensamiento positivista y la concepción del progreso, la incipiente sociología, para explicar cómo este conjunto de circunstancias sensibilizó a toda una generación en el compromiso por gestar un Estado y una cultura de carácter nacional, en alianza con las clases subalternas, las incipientes organizaciones populares, las luchas de los campesinos y de los estudiantes.

El historiador Enrique Ayala ha señalado, en su *Historia de la Revolución Liberal*, que ella hizo posible un cambio en la dirección política del Estado, pues éste pasó a manos de la burguesía, luego de la disolución del Estado oligárquico-terrateniente. Si bien es cierto que la burguesía, como efecto de sus estrechas vinculaciones con el latifundismo costeño y su carácter

² Agustín Cueva ha explicado la crisis del orden liberal: “La etapa heroica y popular del liberalismo ‘machetero’, que tantas esperanzas despertara, incluso entre los campesinos, terminó definitivamente en 1912, con la masacre de Eloy Alfaro y sus tenientes en la ‘hoguera bárbara’ encendida en Quito por las fuerzas derechistas. Los gobiernos que vinieron después, durante el período llamado plutocrático (1912-1925), significan la consolidación del orden liberal-burgués y la decadencia total de la revolución” (A. Cueva, *El proceso*, 16).

comercial financiero, no ejerció verdaderamente una tarea de transformación social, como la reforma agraria, Ayala destaca que, por otra parte, la Revolución Liberal fue un momento de movimiento popular inédito en la historia ecuatoriana, en el que campesinos y grupos populares urbanos tuvieron una participación importante. Para comprender el impacto de la Revolución Liberal en la conformación del escenario social y cultural que sobrevendrá en años posteriores, vale considerar la siguiente afirmación del historiador Ayala:

Al quitar a la religión su carácter oficial y excluyente y hacerla asunto individual, se establecía la distinción entre lo *público* y lo *privado*. Por primera vez aparecía clara y definida una escena *política*, un espacio de acción para los *ciudadanos*, independientemente de la moral católica o de los intereses y compromisos privados de los señores de la tierra.

(...)

La declaración de *libertad de conciencia* y la consecuente ruptura del monopolio ideológico clerical ampliaron considerablemente las posibilidades de expresión del pensamiento. El clero perdió la capacidad de censurar publicaciones, prohibir lecturas, clausurar periódicos, dirigir la educación oficial y establecer su contenido. La excomunión y el *Índice* no significarían en adelante la pérdida de derechos y garantías constitucionales. Los medios de comunicación alcanzaron gran desarrollo, especialmente los periódicos, que ya no eran responsables de lo que decían ante los obispos, sino ante la *opinión pública*.

(*Historia* 224. Las cursivas pertenecen al original)

Interesa resaltar el surgimiento de la “escena política” y la emergencia de nuevos actores con voluntad de acción “ciudadana”, la declaración de “libertad de conciencia” y la construcción

de una “opinión pública”, como elementos fundamentales a la hora de comprender el contexto cultural que posibilitó una forma de pensar y ejercer la literatura, así como también el periodismo, en el marco de una cultura secular. “A partir de esta época se abrieron las aduanas espirituales del Ecuador”, señala Benjamín Carrión en *El nuevo relato ecuatoriano* (63). El advenimiento del liberalismo consagró la secularización de la educación; así como un conjunto de reformas que incidieron en la construcción de nuevas formas de participación social, y en proyectos de modernización e integración nacional.³ Visibilizó nuevos y diferentes actores sociales, y puso en escena la lucha por la abolición del “concertaje de indios” por parte de las mentes más lúcidas del liberalismo. Abelardo Moncayo Andrade (1877-1939) publica en 1912 *El concertaje de indios* (texto en el que argumenta cuán perjudicial resultó para el indio la emancipación de la patria, precisamente por la pervivencia de su esclavitud a nombre de una “costumbre inmemorial”), y, desde una perspectiva más radical, Pío Jaramillo Alvarado, *El indio ecuatoriano*, una década más tarde.

El periodo de entre siglos fue un momento de torsión de perspectivas que canalizó un intenso debate en torno a la “cuestión indígena”, que involucró las artes, las ciencias sociales, las humanidades: escritores, pintores, políticos, pedagogos, están discutiendo “qué hacer con los indios”. En 1922, se edita *El indio ecuatoriano*, de Pío Jaramillo Alvarado, obra pionera de la sociología indigenista. La propuesta de Jaramillo Alvarado se inserta en una discusión más amplia que involucró a las instituciones del Estado en la lucha por la reforma agraria y la formulación de una “Ley de indios” en el plano de sus derechos políticos, jurídicos y sociales. El

³ El liberalismo consagró la Ley de Cultos y el control sobre los bienes de la Iglesia; la abolición total de la pena de muerte y la supresión de prisión por deudas; posibilitó la entrada de la mujer a la vida pública, el matrimonio civil y el divorcio; significó la construcción de obras que impulsaron la modernización urbana y la integración nacional –sin duda la más importante, la construcción del ferrocarril trasandino que uniría Guayaquil y Quito.

pensamiento de Jaramillo Alvarado fue en su tiempo más progresista que el emergente socialismo, pues propuso liquidar el régimen latifundista al tiempo que la izquierda se planteaba formar sindicatos dentro de las haciendas. Para Jaramillo Alvarado, como para Mariátegui, “el problema del indio es el problema de la tierra”, de allí la radicalidad de su pensamiento a favor de reformas legislativas orientadas al reparto de las tierras a los indios, la defensa de la *comunidad de indios* no solamente en su aspecto agrario en uso y goce de un derecho de propiedad, sino también como supervivencia del grupo como entidad étnica.

Los historiadores no han dejado de señalar las limitaciones de la Revolución Liberal; sin embargo, vale destacar su huella en la atmósfera cultural de la época. Agustín Cueva ha señalado que las transformaciones ocurridas permitieron la formación de grupos sociales en capacidad de cuestionar el precario orden liberal. Entre dichos grupos, se contaba un incipiente proletariado⁴ y aquellos sectores que emergieron gracias a una mayor democratización de la educación media y superior. De este sector emergen intelectuales y profesionales, de filiación socialista, en abierta pugna con los grupos de poder. La actitud de esta “antiélite” en alianza con las primeras organizaciones obreras y campesinos indígenas, explica Cueva, es el resultado de una revolución que aceleró la democratización política y cultural del país, pero no su democratización económica. Se trata de un escenario político y social cuyas contradicciones se agudizan al considerar los prejuicios raciales y regionales.

⁴ La lucha obrera por la jornada de ocho horas de trabajo cobra significativa fuerza desde 1913; a partir de ese año, son varios los paros y huelgas de trabajadores en varios puntos del país. Agustín Cueva señala que dicho proletariado estaba constituido por quienes trabajaban en servicios modernos como los ferrocarriles y otros medios de transporte, en las empresas de energía eléctrica y en las pocas industrias instaladas en el país a consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Este proletariado habría alcanzado hacia 1920 un alto grado de organización política, puesto de manifiesto en el Segundo Congreso Nacional de Trabajadores, celebrado en Guayaquil en el año anotado (A. Cueva, *El proceso*, 22-24).

Alfredo Pareja Diezcanseco –historiador y autor de ensayos críticos sobre literatura, arte y cultura; crítico y autocrítico de su generación; autor de *La hoguera bárbara*, biografía de Alfaro– propone el siguiente balance histórico acerca del proceso liberal:

La revolución liberal hizo reformas muy importantes pero chocó con las viejas instituciones sociales porque éstas tienen una cronología distinta de las políticas: van evolucionando muy lentamente. (...) La frustración del socialismo se opera justamente por esto; por el vigor de las instituciones sociales. (...) El liberalismo, si hubiera dado sufragio libre al día siguiente de triunfar la revolución, hubiera perdido el poder. Es conocida la frase del General Alfaro cuando le reprocharon: “¿Porqué usted no da elecciones libres; por qué no cumple con el sufragio prometido?” Y él contestó: “¡porque no voy a perder con papelitos lo que gané con los fusiles!” (...) Cuando el liberalismo tras de dar el sufragio se ve en la más grande de las contradicciones; no puede dar ese tipo de democracia por la que ha luchado y, entonces, las masas populares empiezan a disgregarse, se van del liberalismo y buscan dónde encontrar la esperanza perdida. (“Palabras leídas”)

Todo este conjunto de contradicciones y desencantos convergen, junto con otras razones de política económica, en el asesinato de Alfaro, en 1912, hecho a raíz del cual las organizaciones gremiales comienzan a independizarse del Estado liberal, bajo cuya protección y auspicio habían aparecido. En la década del diez, el país vive un periodo de grave crisis económica, como resultado de la caída de los precios de la producción de cacao. El malestar económico detonó una serie de protestas populares, especialmente en Guayaquil. El incremento de las movilizaciones populares derivó en la primera huelga general que conoció el país, la del 15 de noviembre de 1922, en la que obreros y artesanos fueron masacrados en las calles del

puerto principal. Decenas de cadáveres fueron arrojados a la ría del Guayas. Desde entonces, cada año, organizaciones populares del puerto solían arrojar cruces y flores sobre el agua en memoria de los caídos. Tal hecho simbólico dará nombre a la novela de Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, de 1946. Hay que recordar también, como consecuencia del asesinato de Alfaro, el estallido de la guerra civil, conocida como Revolución Conchista (1913-1916), que tendrá una presencia gravitante en la literatura afroecuatoriana, en especial en la novelística de Adalberto Ortiz y de Nelson Estupiñán. Desde la primera década del siglo veinte se sucedieron varios levantamientos indígenas, en respuesta a los abusos cometidos y en defensa de tierras y recursos ocupados arbitrariamente.⁵ En 1925 triunfa la “Revolución Juliana”⁶ –liderada por la oficialidad militar progresista y antioligárquica– que, bajo la dirección de la pequeña burguesía, intenta modernizar al país. Este es el escenario en el que se consolida la rebeldía de las nacientes capas medias. Los miembros del “Grupo de Guayaquil” reconocieron esas dos fechas de las que fueron testigos, 1922 y 1925, como hitos importantes de su memoria afectiva y literaria:

Nosotros, los escritores de la llamada generación del 30, fuimos testigos de esta matanza. (...) Yo no puedo olvidar jamás los muertos de ese día, los vagones de un ferrocarril de aduana que pasaban delante de mi casa con cientos de cadáveres ensangrentados. (...) en 1925 se produce el alzamiento de los militares jóvenes

⁵ Sólo en el año de 1923, son brutalmente reprimidos los levantamientos campesinos de Leyto, Simincay, Pichibuela y Urcuquí.

⁶ A. Cueva sostiene que es difícil hablar de un impacto realmente transformador de dicha revolución. La poderosa burguesía agromercantil costeña, ligada a la banca, hizo aparecer las reformas propuestas por el gobierno como un ataque a la ciudad de Guayaquil. Por otro lado, pesaron las propias limitaciones de un proyecto político emprendido por la pequeña burguesía, que ni siquiera pensó en poner a discusión la cuestión agraria. Ella terminaría más bien robusteciendo la burocracia estatal. Concretamente, la “revolución” se consolidó como un movimiento modernizador del Estado: creación del Banco Central y de la Superintendencia de Bancos, así como de la Caja de Pensiones para empleados públicos. Se dictó una legislación laboral que buscaba proteger los derechos de los obreros. La Asamblea de 1929 estableció el *habeas corpus* y reconoció el derecho para los hijos ilegítimos. Sin embargo, enfatiza Cueva, nada de esto implicó un cambio social de envergadura, que modificara la situación de las masas (A. Cueva, “El Ecuador de 1925 a 1960”).

que se llamaron los jóvenes ideólogos que tenían influencias políticas de ideas muy extrañas como la revolución de 1917, la marcha sobre Roma de Mussolini; cosas contrarias, pero una decisión, una angustia por salir de ese atolladero histórico y encontrar las fórmulas que hicieran viables que el Ecuador entrase en un proceso de modernización. (“Palabras leídas”)

Las fechas destacadas fueron hitos no solamente de una memoria, sino de una opción de militancia política:⁷ José de la Cuadra militó en el Partido Socialista, Joaquín Gallegos Lara fue un activo militante del Partido Comunista, así como también Enrique Gil Gilbert que llegó a ser Secretario General del mismo. Se ha destacado la influencia que tuvieron los intelectuales cercanos al partido Socialista en el proceso de desarrollo de la legislación social y laboral ecuatoriana, por ejemplo en la redacción del Código del Trabajo.⁸

Fernando Tinajero ha señalado que el positivismo fue la nueva forma que asumió el pensamiento liberal, que, luego de sus primeras formulaciones románticas, se orientó hacia la concepción del progreso como proyecto imprescindible al desarrollo humano y la ciencia natural como sustituto de la religión (“Descubrimientos”). El más notable impulso al positivismo, sostiene Tinajero, provino de la Liga Ecuatoriana de Libre-Pensadores, fundada en Quito, en 1905. Un año más tarde, Belisario Quevedo (1883-1921) habría de adherirse también a la Liga, defendiendo la necesidad de asentar el progreso en la ciencia. Los escritos de Quevedo, en la formulación de un pensamiento que puso el acento en el conocimiento de “lo propio” y de la

⁷ Enrique Ayala explica que, en 1923, una Asamblea Nacional constituyó formalmente el Partido Liberal. En 1925, líderes de la derecha ecuatoriana se reagruparon para organizar el Partido Conservador. Paralelamente, aparecieron las primeras células de izquierda anarquista y socialista. En 1926, se fundó el Partido Socialista, en el que convergieron el ala izquierda del liberalismo, un sector latifundista serrano que postulaba un socialismo de carácter utópico, núcleos de jóvenes militares, intelectuales y dirigentes de las nacientes organizaciones obreras y artesanales. Este partido se dividió cuando el sector pro-soviético constituyó el Partido Comunista Ecuatoriano, en 1931 (E. Ayala, *El partido socialista ecuatoriano en la historia*).

⁸ Ver. Alexei Páez Cordero, “El movimiento obrero ecuatoriano en el periodo (1925-1960)”; José Almeida Vinuesa, “Luchas campesinas del siglo XX (primera parte)”; Agustín Cueva, “En pos de la historicidad perdida”.

“experiencia nacional”, es fundamental al momento de reconocer matrices y filiaciones. Propone Samuel Guerra que existieron razones históricas y no solo intelectuales para que Belisario Quevedo se ocupara del estudio de la sociedad y el poder civil. Razones que provenían de la necesidad de explicar una sociedad y un poder reorganizados profundamente bajo el impacto liberal que, sin embargo, no lograba superar las tradicionales maneras de ejercer el poder político, así como la desigualdad económica, el desequilibrio social y la inexistencia de un contrato auténtico en la base del Estado ecuatoriano. “Nada de lo que a la patria se refiere puede caer en el campo de la indiferencia” (“Política religiosa” 157), son las palabras con las que Belisario Quevedo abre su texto sobre “Política religiosa”, de 1913. Son varios sus ensayos en torno al problema del concertaje, en los que subraya los graves efectos, en términos amplios, de una forma de relación plenamente “bárbara” en un país cuya vida económica está determinada por la agricultura. Quevedo se pregunta en 1913:

¿Podremos nosotros decir que en la servidumbre del agricultor está el germen de todas nuestras servidumbres, desde la servidumbre de las conciencias a la tradición, hasta la servidumbre política a un caudillo y la servidumbre de la enseñanza universitaria al texto? ¿Será una verdad de aspecto siquiera relativo, que el *quid* fundamental de nuestra manera de ser, como individuos, como pueblos, como nación, como Estado se halla en el concertaje? (“Importancia” 172-173)

Es importante resaltar los alcances de un pensamiento que encuentra las raíces de la manera de ser de todo un país en el tratamiento de la “problemática indígena” y en la vigencia de modos de pensar que tienen su origen en la colonia. Quevedo no deja de hacer énfasis, en sus diferentes escritos, sobre la “vitalidad nacional”; reconoce al hombre de campo como “futura

base de nacionalidad”; estudia las características del pueblo ecuatoriano: del montuvio, del indio, del chagra –“nervio vigoroso de la nacionalidad”. Será esa *vitalidad*, precisamente, la que sabrán reconocer y traducir en la dinámica de sus personajes los narradores del “Grupo de Guayaquil”. Así mismo, la “violencia” que advierte Quevedo como característica general en la vida del pueblo ecuatoriano, será elemento central en la narrativa de la década de los 30: una violencia que afecta tanto la representación de la sexualidad y la vida de pareja, así como las relaciones del sujeto con la naturaleza y el entorno, como las dinámicas de trabajo en los diferentes escenarios. Joaquín Gallegos Lara hablará de la “singularidad social violenta de los novelistas ecuatorianos” de su generación (“Joaquín Gallegos Lara opina” 47). Quevedo da cuenta de un ejercicio de violencia presente en los diferentes espacios de la vida nacional, aun en los más pequeños y privados: en las relaciones verticales de la vida familiar, en la educación, en las relaciones comerciales y laborales, en la religión, en la política, en la administración de la justicia (Quevedo, “Sociología”).

En suma, y en diálogo con la lectura que de la historia hace Enrique Ayala, la implantación del *Estado laico* gracias al triunfo de la Revolución Liberal tuvo una amplia incidencia en la cultura ecuatoriana: “un sentido de pertenencia nacional incorporó a los sectores medios y populares urbanos y una revalorización activa del mestizaje se volvió un rasgo importante de la realidad. Los maestros, tenderos, pequeños propietarios e inclusive los montuvios, se sintieron protagonistas de la sociedad ecuatoriana y se incorporaron a lo que podríamos llamar proyecto nacional mestizo” (Ayala, *Historia*, 242-243). Todo este conjunto de hechos históricos –las reformas liberales, la migración y el correspondiente crecimiento de las ciudades, el surgimiento de nuevos actores sociales– “puso ‘lo social’ en el horizonte de visibilidad del conocimiento y de la imaginación simbólica”, tal como lo interpreta Alejandro

Moreano (*El discurso* 20). Será el compromiso con dicho horizonte social el motivo articulador de un colectivo intelectual, en el que coincidió un modo de ejercer la escritura literaria con la práctica de una alta reflexividad crítica en función de un proyecto nacional de matriz popular.⁹

El realismo del treinta aporta un vasto y rico conjunto simbólico que problematiza el paradigma étnico del imaginario de nación mestiza. Lo hace estallar en el reconocimiento de una población heterogénea. Esa pluralización étnica del imaginario de nación se resuelve de maneras diferentes en las novelas, como lo veremos en el diálogo con ellas: si en algunos casos el protagonismo de personajes montuvios o cholos supone, a la vez, el reconocimiento de un complejo entramado cultural que lo define (es el caso, por ejemplo, de *Los Sangurimas* o *Don Goyo*) no ocurre lo mismo para el caso de literaturas afrocentradas (*Juyungo*). Este último caso responde, como bien lo ha señalado Michael Handelsman (*Lo afro*), al horizonte político de los escritores, que tendió a subsumir la categoría étnica a la social, ante la urgencia política de atender la lucha de los explotados: “antes que la raza, la clase”, se afirma en *Juyungo*. El realismo ecuatoriano revelará sus propias definiciones y características, como se verá en la lectura de sus novelas y ensayos. Sin embargo, es posible reconocer en él algunos elementos característicos de lo que Lukács llamó el “el gran realismo”, que devendrá en “realismo social”. La literatura realista, sostenía Lukács, recoge la vida del “hombre que actúa”. Es la fuerza de lo social la instancia que liga el “destino del personaje a su clase” (“La comedia humana”). De alguna manera, esta preocupación por revelar la inexorable incidencia de las fuerzas sociales en el destino del individuo –propia del realismo– tiene eco en el horizonte, político y literario, anotado en líneas anteriores.

⁹ Para revisar con cierto detalle los componentes –de carácter económico, político, educativo, ideológico– que intervienen en la formación de una cultura propia de la clase media, durante las primeras décadas del siglo veinte, ver Milton Luna Tamayo, “Historia y sociedad: el rol del Estado y de las clases medias”.

2.2 LOS ESCRITORES COMO ENSAYISTAS. JOSÉ DE LA CUADRA, JOAQUÍN GALLEGOS LARA, ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO. REALISMO SOCIAL Y CULTURA NACIONAL

La literatura es, ciertamente, un país

José de la Cuadra, 1933

El horizonte de visibilidad con acento en lo social, producto del proceso liberal, generó un pensamiento, que tuvo como eje la narrativa de denuncia social junto a la que se articuló el ensayo en todas sus variantes. Alejandro Moreano, en su estudio sobre el discurso historiográfico ecuatoriano, propone sugerentes paralelos entre las figuras del artista y el crítico con relación al criminal y el detective, en la perspectiva de comprender el campo cultural ecuatoriano en las primeras décadas del siglo veinte. Cita a Chesterton en la idea de asimilar al criminal con el artista creador y al detective con el crítico. Sin embargo, dice Moreano, en América Latina y en el Ecuador de la época, el detective predominó sobre el criminal. Un detective *sui generis*, en funciones de escritor, ensayista, político: “Más aún, el crítico literario no fue el detective sino el criminal, y la crítica fue percibida como literatura ella misma” (*El discurso* 22). En suma, se trata de un periodo en el que no tiene cabida el carácter desinteresado e incontaminado del juicio y el placer estético, pues la esfera de la literatura y del arte no se ha independizado de la esfera política de la sociedad. Así, la autonomía del arte con relación a otros ámbitos humanos y la especificación de los modos de conocimiento, rasgos destacados de la modernidad europea, encontraron complicidades y caminos diferentes en el campo cultural ecuatoriano.

Anticipándose al discurso de la antropología y de la sociología, el movimiento literario llevó al escenario político de la primera mitad del siglo XX la urgencia, advertida como tarea intelectual, por pensar al país en la perspectiva de una afirmación contemporánea y desde una mirada sensible a comprender, y evidenciar, las múltiples matrices de su tradición cultural. Al respecto, resulta esclarecedor el testimonio de Pareja Diezcanseco:

Yo creo que aprendimos un oficio y creo también que la literatura de los años 30 cumplió con una cosa fundamental: fueron los primeros instrumentos de investigación social con que contó el Ecuador en el siglo XX. Los sociólogos, antropólogos, los politólogos tenían que leer nuestros libros para informarse sobre la realidad social porque todavía no se había hecho investigación social en el Ecuador. Escribíamos una serie de cosas para abrir caminos nada más, pero era el estímulo para eso. Yo no sé si se puede decir que era una literatura sociológica; me da miedo decirlo porque entonces nuestra literatura va a decrecer mucho de méritos en lo literario; pero algo de eso es verdad. (“Palabras leídas”)

Ciertamente, los escritores de la Generación del 30 escribieron desde más de un lugar. Basta repasar algunos títulos para comprender los alcances de la reflexión de Pareja: *El montuvio ecuatoriano* (1937), de José de la Cuadra; “Biografía y paisaje del hombre insular” (1940), de Demetrio Aguilera Malta; *Biografía del pueblo indio* (1952), de Joaquín Gallegos Lara; *Atahualpa* (1934), *Cartas al Ecuador* (1943), *El nuevo relato ecuatoriano* (1951), *El cuento de la patria* (1967), de Benjamín Carrión; *La hoguera bárbara* (1944), *Historia del Ecuador* (1954), de Alfredo Pareja Diezcanseco; *Ecuador: drama y paradoja* (1945), de Leopoldo Benites Vinuesa; *La novela ecuatoriana* (1945), de Ángel F. Rojas.

Erika Silva ha llamado la atención sobre el oficio de estos intelectuales, que rebasó en mucho la sola creación literaria (“El terrigenismo”). Silva señala que la división técnica entre los intelectuales de la sociedad ecuatoriana de entonces no existía. Más aún, los límites de la Revolución Liberal y la incapacidad (junto al desinterés) de la burguesía por emprender un verdadero proyecto nacional hizo posible la aparición de este nuevo tipo intelectual, que asume y ejerce, de modo empírico, el oficio de sociólogo.

“La realidad, pero toda la realidad”, fue el lema explícito de la época. Los miembros del “Grupo de Guayaquil” escribieron desde la certeza de producir una literatura radicalmente nueva, inaugural en el conjunto de la novelística ecuatoriana. José de la Cuadra, en “La iniciación de la novelística ecuatoriana”, artículo publicado en diario *El Universo* de Guayaquil en 1933, parte por afirmar que:

La novelística ecuatoriana ha entrado ya en un franco periodo inicial. Culminada su prehistoria, cabe significar que acaba de nacer y que comienza su historia. Vencida su gestación, que ha sido lenta, prolongada y difícil, aparece, sobre la tercera década de este siglo, amenazante de recia potencialidad. No viene cargada de tradición; no viene robusta de pasado.

(...)

Se ha saludado jubilosamente el alborear de nuestra novelística autóctona. (“La iniciación” 953)

Se desprende que esta “primera etapa” apunta hacia la gestación de una novela “autéctona”, de contenido nacional. Una literatura, según señala De la Cuadra en el mismo artículo, que en Ecuador solo cabe que sea de “denuncia y protesta”. Esta voluntad de autoctonía

habrá de entenderse, en el contexto del proyecto estético y político del grupo de escritores, como un imperativo: el de mirar con otros ojos la geografía del trópico y, en ese espacio, a sus habitantes convocados a protagonizar la nueva literatura en gestación. “La literatura es, ciertamente, un país” (“Advenimiento” 959), propone De la Cuadra. Será esta concepción de la literatura la que permita a los escritores de su generación abrir la novela hacia el registro de nuevas geografías y nuevos sujetos. La tarea que advierten es, precisamente, la de proporcionar nuevos imaginarios y referentes simbólicos en función de un país capaz de articular una conciencia nacional. De allí que De la Cuadra advierta, y salude, en la producción literaria guayaquileña de su momento, una obra que “trabaja sobre temas campesinos, barajando elementos campesinos netos” (“Advenimiento” 959). El “arribo del montuvio” marca, a la mirada del crítico, una “etapa trascendental” en la literatura ecuatoriana. Se trata de un “arribo” inaugural no porque antes no haya aparecido aquél como personaje literario (presentado “caricaturescamente”, “falseado”), sino porque en la nueva literatura entra para desenvolverse en su “integridad humana”: “el dolor montuvio, sus amores, sus odios, sus ansias rijosas, sus atorbellinados instintos, la tragedia de su vida de secular explotado: todo lo que a él alude o atañe, invade como en olas la literatura reciente, manifestándose en ella incluso con los giros idiomáticos que son típicos del protagonista” (“Advenimiento” 959).

Se trata, en suma, de una literatura que se piensa y se desea “auténtica” y de descubrimiento; que pretende no solamente representar la realidad sino, a la vez, intervenir políticamente sobre ella: “No se basta con presentar la realidad: la escoge, la traduce y la empuja a servir propósitos, en cuanto busca con eso delatar las injusticias de la organización que rige nuestra vida social”. (De la Cuadra, “¿Feísmo?”, 973). Una literatura que demanda a sus escritores una complicidad afectiva con respecto a los sujetos “reales” convertidos en

protagonistas, así como también un conocimiento específico para hablar sobre ellos. Con respecto a los autores de la literatura anterior (aquella que incluyó al montuvio, pero de manera “desfigurada”), De la Cuadra dice: “su amor, sin embargo, no hundía raíces nutricias en el conocimiento pleno que el amor requiere para serlo de veras. Amor es conocimiento” (“Advenimiento” 960). Esta exigencia de conocimiento y empatía afectiva será la que convierta al escritor en autor no solamente de novelas sino, de manera simultánea, de ensayos. Ensayos de carácter etnográfico –otros más bien históricos, sociológicos o de crítica literaria– y que, en una suerte de escritura de espejos, proveen al discurso de ficción elementos de veracidad.

A propósito de *El montuvio ecuatoriano*, de José de la Cuadra (1937), Humberto E. Robles sostiene que su autor se ha volcado hacia el estudio de la experiencia inmediata, propia del antropólogo (del etnógrafo) y del sociólogo. Se trata de una experiencia en que la voz de la colectividad montuvia le reclama un papel protagónico (Robles, “El montuvio”, 10). Ese saber “etnográfico” servirá como divisa de autoridad y legitimación para la nueva novelística. El mencionado ensayo, *El montuvio ecuatoriano*, se abre con una lectura del mapa ecuatoriano, en particular la geografía de la “zona montuvia”: “aquella regada por los largos ríos litorales y sus inextricables afluentes” (“El montuvio” 869). Luego de un detallado acercamiento a la vida del montuvio, su régimen familiar, arte y tendencias míticas, De la Cuadra traza una suerte de historiografía literaria en relación a la representación de aquél. El crítico señala que, en las primeras etapas, el montuvio no pasó de ser un nombre primero, objeto de mofa después –salvo la literatura producida por José Antonio Campos–, hasta convertirse, en el presente de su escritura, en “elemento humano”:

De la presentación veraz, en ocasiones hasta fotográfica, de la realidad montuvia por los escritores de Guayaquil, deviene una literatura de protesta y de denuncia,

francamente tendenciosa, que adjetivamente se enruta al planteamiento de las reivindicaciones campesinas, y aún lucha por ellas en el grado en que vale hacerlo en un país donde quienes leen son, en su mayor parte, aquellos que no necesitan saber literariamente, esto es, por vía literaria, lo que saben ya por vías más obvias. (“El montuvio” 890)

Esta cita sintetiza muchas de las ideas que venimos desarrollando, en el sentido de advertir la gestación de un proyecto colectivo que concibe la literatura como instrumento fundamental en la consolidación de una conciencia nacional, de un imaginario de nación. Esta aspiración de totalidad es propia del proyecto estético realista. Lukács decía que el problema estético central del realismo es la “adecuada representación artística del ‘hombre total’” (“Introducción”, *Ensayos*, 33). Cabría pensar que esa aspiración de totalidad fue un paradigma de escritura, en el marco del proyecto conjunto de los escritores. La obra de ellos, como colectivo, da cuenta de un constante esfuerzo por representar al “hombre total y a la sociedad total” (Lukács, “Introducción”, 56). Los escritores aportan en la concreción de un proyecto colectivo, en la medida en que cada uno pone el acento en un ámbito, en una colectividad, en un segmento del mapa nacional. De esta manera, se trata de una literatura que tiene al país en su horizonte de las búsquedas estéticas y de la militancia política. El ensayo de José de la Cuadra y las novelas que leo comparten la preocupación por el lugar, como elemento vertebrador común. El antropólogo francés Marc Augé sugiere que el etnólogo y aquéllos de quienes habla tienen en común un lugar: el que ocupan los nativos y aquél estudiado por el etnólogo como clave de comprensión social y cultural. Augé sostiene que tal lugar, en ambos casos, es una invención: en relación a quien lo habita, le antecede una historia de conquista y fundación; una historia que se construye en la memoria colectiva, cuyo origen se pierde en el pasado de un tiempo inmemorial y mítico.

Para el caso del etnólogo, éste tiene la ilusión de comprender el juego de lo social en la lectura del mapa espacial. Lo que importa es advertir que se trata de un “dispositivo espacial” que expresa una “identidad de grupo”. Las novelas, estudiadas en el siguiente capítulo, articulan casi siempre un relato de fundación; un relato de origen en relación al territorio de los personajes y de la colectividad protagónica. De allí la importancia de la naturaleza: montañas, árboles, ríos: el matapalo y el origen de “La Honduras”, en *Los Sangurimas*; el agua, los mangles, la fundación y defensa del “Cerrito de los Morreños” en *Don Goyo*. La detallada descripción del ciclo del arroz (desde el desmonte, la siembra y la cosecha, hasta las instancias de venta y exportación) para el caso de *Nuestro pan*. En suma, Augé reserva el término “lugar antropológico” para comprender la construcción concreta y simbólica del espacio: como “principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquél que lo observa” (“El lugar” 58).

Roberto González Echevarría propone, en *Mito y archivo*, que un corpus de novelas latinoamericanas, del siglo veinte, están marcadas por una visión antropológica. Según esta lectura, el saber antropológico deviene una forma de mediación que provee al escritor no solamente de conocimiento, sino que le otorga autoridad al momento de ficcionalizar en torno a un universo cultural particular. Desde esta perspectiva, la novela asume valor de documento, con capacidad para transmitir la verdad de su época. En diálogo con esta propuesta, cabe reconocer que De la Cuadra autoriza la verosimilitud de su saber, en torno al montuvio ecuatoriano, precisamente en la construcción de un discurso pródigo en referencias de carácter etnográfico. Caracteriza con minucioso detalle las distintas zonas geográficas del Ecuador; describe sistemas fluviales, flora y fauna, riquezas minerales y producción agrícola, industria y manufactura. Proporciona medidas y porcentajes para referirse a la población montuvia y su territorio. Sus recursos predilectos son la enumeración y la ejemplificación. Legitima su saber sobre la base de

su propia experiencia y observación,¹⁰ así como el permanente diálogo con la teoría científica y referencias a libros de geología, agronomía, leyes, salud pública. De la Cuadra se refiere con respeto a un conjunto de expresiones y prácticas culturales de las colectividades indígenas, como, por ejemplo, la anotación acerca del “prestigio terapéutico” de los indios cayapas o la convivencia de pareja que excluye el matrimonio entre los montuvios. La representación del mundo blanco-mestizo casi no tiene cabida; sin embargo, las referencias a él evidencian que la tradicional manera de ver el lugar de la cultura y el lugar de la barbarie ha sido invertida: los “blancos” se apropian de las tierras comunales indígenas; llevan montuvias de sus haciendas a sus casas, para que sirvan de domésticas, quienes prostituidas por éstos son luego abandonadas en la ciudad.

Es posible establecer un sinnúmero de paralelos entre *El montuvio ecuatoriano* y *Los Sangurimas*: la concepción de los personajes, sus relaciones afectivas, la configuración de la familia Sangurima como entidad casi aislada y organizada alrededor de su progenitor masculino más viejo, la representación de la sexualidad y la ausencia del tabú del incesto; la determinación geográfica. *El montuvio ecuatoriano* participa del propósito conjunto de una generación al proveer elementos que nutren y configuran los nuevos imaginarios de la nación y de la literatura por venir. De allí que el ensayo se abra con una reflexión en torno al mapa nacional. Ante su nueva configuración, debido a la pérdida de su frontera con Brasil, De la Cuadra declara sentirse parte de una generación confrontada a una suerte de “desorientación en materia limítrofe”; situación que reconoce como obstáculo para la formación de una “verdadera y propia conciencia totalitaria”. De allí que De la Cuadra insista en explicitar cómo la red de sistemas fluviales acercan las diferentes zonas geográficas del país –la región oriental recibe las aguas de deshielo

¹⁰ Vale recordar, en palabras de Pareja Diezcanseco, que “Cuadra era abogado. Tenía clientes montuvios, a quienes defendía por pocos centavos, cuando les cobraba” (“El mayor de los cinco” xxiv).

de los Andes y las planicies litorales reciben las aguas que bajan de la sierra–, en el afán de proveer una certeza de “conciencia totalitaria” de país.

Joaquín Gallegos Lara escribió *Biografía del pueblo indio* en 1935. La obra fue publicada póstumamente en 1951. Aunque en dicha biografía Gallegos Lara quiere narrar la historia de Atahuallpa: el miedo que presiente la llegada del conquistador, la escena de Cajamarca, la violencia de las mitas y encomiendas, la participación indígena en las campañas libertarias; lo que verdaderamente importa al autor es el “hoy” desde donde se enuncia la biografía, que tiene como eje central el lugar del indio en la sociedad de su momento. Lo que otorga fuerza y legitima la veracidad de la narración es que “lo indio” deja de ser una categoría abstracta para configurar el rostro de un solo hombre: Ambrosio Lasso, cuya biografía está estrechamente ligada a la historia del movimiento indígena ecuatoriano. Ambrosio Lasso –nombrado coronel por Eloy Alfaro– fue un huasipunguero, líder indígena en la provincia del Chimborazo, parte del movimiento obrero y campesino, amigo y camarada de Gallegos Lara de quien aprendió a escribir. Sufrió tortura y prisión en su lucha por la reforma agraria, su choza fue quemada y su mujer violada. Gallegos Lara organizó una defensa obrera y campesina en Guayaquil, desde la cual articuló la campaña para exigir la libertad de Ambrosio Lasso, quien había sido encarcelado por sus actividades en la hacienda Pull. El escrito, en su segunda parte, forma parte de esta campaña.

La biografía no logra ensamblar sus dos partes, el “antes” y el “hoy”. La premura que se advierte en su escritura tiene que ver con la urgencia testimonial de su segunda parte; Gallegos Lara busca convencer y conmover a su posible lector en el afán por incidir en la solución de una situación de injusticia atávica con relación a la causa indígena. De allí su recurrencia al “pude ver” y “estuve allí”, “estoy dispuesto a dar testimonio”:

En Pull –y en todos los otros latifundios– se ha apaleado y encarcelado sin motivo a hombres, mujeres, ancianos y niños. Se ha arrancado hasta la ropa a los indios. Los incendios de las chozas son cosa común, no hay que olvidar que el incendio de la choza de Ambrosio Lasso fue el preliminar de las represalias indias de Pull. El látigo y el cepo no dejan de funcionar. (...)

En el mes de julio del mismo año [1934], el que esto escribe llegó a Riobamba y de nuevo tuvo ocasión de entrevistarse con Ambrosio Lasso. Las persecuciones contra él y otros dirigentes (...) habían aumentado. Pude ver –y estoy dispuesto a dar testimonio– las huellas de los grillos en los tobillos de Ambrosio Lasso. Acababan de tenerlo preso y de vejarlo en la cárcel de Guamote. (“Biografía” 48)

Los recursos estilísticos a los que recurre Gallegos Lara tienen que ver con el propósito político del testimonio, que busca un efecto inmediato de verdad y persuasión en el oyente. La primera parte sin embargo tiene, me parece, otro objetivo: lograr un espesor de proyección histórica en relación a la problemática contemporánea del indio en el país; a la vez, proveer al presente histórico un pasado de resonancia mítica, y de matriz romántica en la estilización de los personajes, en relación a la circunstancia indígena. En esta tarea no solo coincidieron varios intelectuales, sino que así lo explicitaron. “Las patrias se nutren y mantienen más de leyendas que de la historia” (75), afirma Benjamín Carrión en las primeras líneas de *El cuento de la patria*, de 1967. Palabras que hacen eco del llamado que hiciera, en 1915, Alfonso Reyes en el cierre de su *Visión de Anáhuac*, “no renunciemos a la leyenda” (48).

En la perspectiva de pensar las diversas formas de alianza entre el intelectual y el sujeto popular, que los escritores de la Generación del 30 procuraron (en la vida real, desde la

militancia política, y en la escritura, en el esfuerzo por alcanzar la representación estética de esa alianza), no es un azar que *Las cruces sobre el agua*, de Gallegos Lara, sea la novela con la que prácticamente Ángel F. Rojas, cierra su estudio sobre la novela ecuatoriana –apenas una breve referencia, pues únicamente conoce su manuscrito. La novela –considerada como punto de culminación de la novela realista de ambiente urbano en Ecuador– se articula alrededor de dos personajes: Alfredo Baldeón, panadero, y Alfonso Cortés, este último “hijo de familia”, estudiante, futuro compositor de música sinfónica. Esa alianza es la que procuró encarnar toda una generación y, de manera particular, el mismo Gallegos Lara a lo largo de su corta vida, en su función de escritor, intelectual orgánico, militante comunista, líder de su grupo, polemista; defensor de lo que llamara “literatura realmente nueva” que, a sus ojos, debía ser revolucionaria y “conscientemente política”, capaz de plantear los problemas de la “naciente nacionalidad”. El reclamo de responsabilidad, en el ejercicio literario; el anhelo de representación verdadera como respuesta de una literatura en “contacto con la vida”, también responden a las demandas históricas que asumió el realismo como proyecto, en su dimensión estética y política. En “épocas críticas de transición son indeciblemente graves la tarea y la responsabilidad de la literatura”, insistía Lukács en sus reflexiones sobre el realismo (“Introducción”, *Ensayos*, 44). Sin duda, los escritores de las primeras décadas del siglo veinte, tanto del realismo como de la vanguardia, tenían conciencia de protagonizar un momento de crisis, de advenimiento de una literatura de radical renovación y de acción transformadora.

Descubrimiento de la atmósfera terrígena y humana, puntos de vista antifeudal y antiimperialista, desaliño formal, voluntario o involuntario, son sus rasgos más salientes. El movimiento novelístico comenzó en medio de un ascenso revolucionario.

La literatura cambiaba de clase. Los nuevos escritores no pertenecían a los sectores dominantes. Aparecían en las clases medias o en la burguesía relativamente progresista. La situación del país radicalizaba a tales grupos. Por ello, en lugar de continuar como sus antecesores inmediatos mirándose al ombligo, se volvieron, unos más, otros menos, consecuentemente, hacia la vida terrible de su pueblo. (Joaquín Gallegos Lara, “Joaquín Gallegos Lara opina”, 46-47)

Las palabras de Gallegos Lara evidencian el empuje que dio a la novela el proceso revolucionario liberal, por las condiciones mencionadas anteriormente. De la cita, cabe resaltar la conciencia de ruptura frente a una tradición inmediatamente anterior, la modernista. De allí que los miembros de su generación se sintieran más cercanos a José Antonio Campos y reconocieran la novela de Luis A. Martínez como inicial de la novelística ecuatoriana. Esta búsqueda de reconocimientos y filiaciones para la nueva tradición novelística empata con la afirmación del realismo como paradigma estético y la voluntad de nación como proyecto político. Ambos elementos, a su vez, entroncan con esa tradición americanista que, desde la independencia política, impulsó a intelectuales latinoamericanos en el empeño por encontrar la “expresión americana”.

La anhelada alianza entre el intelectual y el “pueblo”, representada por Gallegos Lara en la pareja Cortés / Baldeón, la encarnó él mismo en su práctica de escritor, líder intelectual y sindicalista. A pesar de que Gallegos Lara no podía caminar, no dejó de participar en choques callejeros y barricadas, transportado sobre los hombros de un joven obrero, de origen campesino, Juan Alberto Falcón Sandoval. Se valió de diferentes plataformas en su activismo político: calles, periódicos, revistas, sindicatos, asambleas, la buhardilla en la que vivía y a la que llegaban

diariamente dirigentes obreros, coidearios políticos, amigos intelectuales. Como señalara José de la Cuadra en la silueta “Gallegos Lara, el suscitador”: “Y, además, su labor intelectual, no es de exclusivo escrita, como no es tampoco de exclusivo literaria. En su zona mejor, es de investigación. De adoctrinamiento. De orientación. De suscitamiento” (810). La alianza entre el escritor y el hombre de pueblo es un motivo que se repetirá en diferentes novelas del siglo XX: *Las cruces sobre el agua* (Gallegos Lara, 1946); *Hombres sin tiempo* (Pareja Diezcanseco, 1941); *Los animales puros* (Pedro Jorge Vera, 1946); *Polvo y ceniza* (Eliécer Cárdenas, 1979); *Entre Marx y una mujer desnuda* (Jorge E. Adoum, 1976). Este corpus es objeto de reflexión en los capítulos cuatro y cinco.

2.3 DISPUTAS Y ENCUENTROS CON LA VANGUARDIA

En la escena literaria ecuatoriana, durante las décadas del veinte y del treinta, llama la atención una prolífica presencia de revistas, semanarios, columnas en periódicos, cenáculos, debates y conferencias que, desde diferentes sensibilidades y tradiciones, dan cuenta de la indiscutible presencia de una literatura percibida como “nueva”. Tal dinámica ha motivado la reflexión, como lo ha hecho el crítico Humberto E. Robles, en torno a lo que él denomina recepción y trayectoria de la “noción de vanguardia” en Ecuador, entre 1918 y 1934 (*La noción de vanguardia en el Ecuador*). Se trata de una escena en la que coinciden expresiones del modernismo, del realismo, de la así llamada vanguardia histórica; tendencias que, de una u otra forma, son permeables tanto al nativismo, al indigenismo como al surrealismo, por ejemplo.

Conviene sin embargo advertir que tanto el realismo como la vanguardia responden, ambos, a un mismo deseo de renovación y a un mismo aliento crítico frente al impacto de una incipiente modernidad, en un escenario altamente politizado en la dinámica de profundas transformaciones.

Tal es así, que los críticos, lo veremos en el acápite correspondiente, no se distinguen necesariamente por su predilección del realismo o la vanguardia, sino por la concepción misma del hecho literario. De hecho, y valga como ejemplo, Benjamín Carrión celebró con entusiasmo la aparición de *Los que se van*, de cuyos autores y escritores de la generación fue generoso crítico y su más exaltado difusor. Así mismo, Carrión fue un gran admirador de Palacio, a quien le dedica un temprano y exhaustivo estudio en *Mapa de América*, de 1930. Libro en el que, a modo de una cartografía literaria, Carrión junta “espíritus tan disímiles como los de Pablo Palacio y Sabat Ercasty, Torres Bodet y el vizconde de Lascano Tegui, Teresa de la Parra y José Carlos Mariátegui” (*Mapa* 21). Lo que distingue a unos críticos de otros es la matriz cultural del juicio estético: unos lo construyen desde el “mirador de Próspero” –Isaac J. Barrera, Gonzalo Zaldumbide, Augusto Arias–; otros, desde una perspectiva de corte nacionalista y afín al proyecto de la Generación del 30 –Ángel F. Rojas, Benjamín Carrión; Alfredo Pareja Diezcanseco, Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, en tanto críticos. Los distinguen, además, las filiaciones políticas: socialistas, afines a un proyecto nacional mestizo, críticos y admiradores de la modernidad, unos; portadores de una “conciencia feudal”, al decir de Cueva, otros. Lo que está en discusión es la noción de literatura; de la pertinencia de hablar acerca de una conciencia “nacional popular”, así como de un lenguaje propio y original.

En medio de las dinámicas y disputas del escenario literario, Robles advierte que la noción de vanguardia se verá rezagada, y posteriormente descartada, entre 1930 y 1934, ante el protagonismo de la estética realista en la escena ecuatoriana. Centraremos esta reflexión

alrededor de la disputa entre Gallegos Lara y Pablo Palacio. En el temprano ensayo “La dialéctica en el arte”, de 1933, Pareja Diezcanseco expone su rechazo al arte vanguardista, y a toda la serie de *ismos*, por considerarlo fruto de una “tendencia confusionista” y de un “individualismo extremista”; estética reaccionaria que privilegia el “artificio cerebral” eliminando el “artificio de la vida”, de espíritu alambicado y selectivo que “veía el paludismo en los automóviles y guiños siniestros en las puntas de las estrellas”. No es difícil reconocer –no sólo en la perspectiva teórica, sino incluso en la terminología acuñada– la comunión de pensamiento con su grupo; en particular con Joaquín Gallegos Lara, quien publica, en el mismo año, el artículo “Izquierdismo confusionista”, en el que polemiza con Pablo Palacio, a propósito de la publicación de su novela *Vida del ahorcado*.

Gallegos Lara critica a Palacio por ser creador de “libros subjetivos”, de una literatura que “alude y elude la realidad”. La obra palaciana deviene, a ojos de Gallegos Lara, en expresión de lo que llama “izquierdismo confusionista”, como resultado de no “darse cuenta contra quién disparar. Disparó contra todos y contra sí mismo” (“*Vida del ahorcado*” 40). Este *confusionismo* estaría ligado a una mentalidad de clase, que expresaría un “concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida”. Ambos intelectuales, Pareja Diezcanseco y Gallegos Lara, abogarán –sobre todo en esta primera etapa de fundaciones y rupturas– por una estética capaz de “interpretar la vida” desde la perspectiva de un realismo integral; es decir, *realismo social*, *realismo actual*. De allí la “repelencia” que experimentaron ante las “estridentes” vanguardistas. Polémica la sentencia que formula Gallegos Lara para cerrar el artículo comentado: “Después de leer *Vida del ahorcado*, nos queda una sensación, una sensación sí, admirativa a medias, a medias repelente” (“*Vida del ahorcado*” 40). En “La dialéctica en el arte”, Pareja Diezcanseco discute con Ortega y Gasset, con respecto al arte nuevo y su tendencia

deshumanizadora. Lo que perturba a Pareja Diezcanseco no es la identificación de las corrientes vanguardistas con la teoría de la deshumanización del arte, sino la voluntad que tiene el filósofo español de reducir todo el arte nuevo a las propuestas vanguardistas, éstas sí, a su mirada, selectivas, carentes de trascendencia alguna, divorciadas de la realidad y de lo humano. Por ello, concluirá Pareja, que “el arte se deshumaniza porque quiere despojar a las ideas de su contenido y dejarlas como esquemas reales” (7). Por tanto, el verdadero arte nuevo será, para el grupo, aquél que permita el descubrimiento de la realidad, desde el compromiso con el ser humano y su entorno.

José de la Cuadra también participó en ese ambiente de polémicas y disputas, esta vez como respuesta a una reseña del crítico peruano Luis Alberto Sánchez, exiliado en Ecuador hacia 1932. Según explica Robles, “Sánchez se había referido a la producción literaria de los novísimos escritores ecuatorianos, específicamente los del Grupo de Guayaquil, como una en que el ‘feísmo’ como tendencia estética figuraba prominentemente” (*La noción* 65). De la Cuadra responde a esa “acusación” con la publicación de un artículo titulado “¿Feísmo? ¿Realismo?”, en 1933. En este artículo De la Cuadra afirma que “la literatura ecuatoriana de esta hora, ni se arregosta en el feísmo, ni propicia una orientación realista, en cuanto realismo sea escuela literaria” (971). En su argumentación, dirá que el feísmo cabe solamente en las nociones de arte por el arte: “En el arte por el arte, el feísmo resulta tan imprescindible como el principio del mal para el bien y como la negación para la afirmación” (972). No podía ser menos radical y apasionado el tono de los debates y la fuerza de las tesis esgrimidas, pues lo que estaba en juego era la vigencia de un proyecto, a la vez, estético y político. La literatura ecuatoriana es “capitalmente veraz”, declara con certeza contundente De la Cuadra, en el mismo artículo. Al

tiempo que Gallegos Lara proclama que “una literatura nueva no se produce sino como expresión en la arena de la cultura de una nueva clase social” (“Vanguardismo” 72).

En una carta dirigida a su amigo Carlos Manuel Espinosa el 11 de enero de 1933, a propósito del artículo de Gallegos Lara, Palacio comenta:

Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico; una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. Respecto a la primera está bien todo lo que él dice: pero respecto a la segunda, rotundamente, no. Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. (...) Dos actitudes existen, pues, para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador –no en el sentido acomodaticio y oportunista– y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra vida actual. (C. M. Espinosa 52)

Se trata de una disputa, la de Gallegos Lara y Palacio, que, aunque en principio fue leída y comprendida como el enfrenamiento de dos modos de entender la literatura, desde la perspectiva del siglo conviene insistir que lo que está en discusión es el sentido y la función de la literatura en la sociedad, así como la relación entre la vanguardia artística y la vanguardia política. En el libro citado, Robles da cuenta, precisamente, de la polémica en torno al camino que debía asumir la nueva literatura comprometida: una literatura volcada hacia la liberación

subjetiva (rechazo de la mimesis, importancia de la forma, el arte como creación autónoma y de raigambre vanguardista, de ambiente urbano y de carácter “expositivo”) o una de preocupación social y popular (cuyo referente debía ser la realidad nacional):

A manera de ejemplo para ilustrar el sondeo y la bifurcación de los caminos a seguir, piénsese que en 1927 se publicaron *Plata y bronce* de Fernando Chaves y *Un hombre muerto a puntapiés*, *Débora* y “Novela guillotizada” de Pablo Palacio. La primera abrió brecha en el camino de la denuncia social, del indigenismo. Las tres últimas diseminaron el derrotero de una literatura expositiva, urbana, autocrítica y experimental. Conscientes de la problemática que ha representado la recepción de Palacio, y a riesgo de simplificar, hemos yuxtapuesto sus textos con los de Chaves con miras a llamar la atención al enfrentamiento y coincidencia de sensibilidades, y no necesariamente de compromiso político, que surgió en el Ecuador en cuanto al referente de la obra literaria y, por esa vía, en cuanto a la cultura y a la organización social, en general. (Robles, *La noción*, 45)

La cita de Robles destaca los diferentes derroteros que eligió la literatura ecuatoriana hacia la segunda década del siglo pasado: experimental y urbana, de “descrédito y expositiva”; de preocupación social y realista, terrigenista, mágico-telúrica, indigenista. Todas ellas, en suma, de ruptura y descontento, en el anhelo por estar a la vanguardia y afines al “espíritu nuevo y joven” de la época. De hecho, Icaza y Palacio son dos escritores que guardan más puntos de contacto de los que la crítica tradicionalmente ha querido ver. En este sentido, Robles subraya que: “Palacio e Icaza. Ambos nacidos hará un siglo; ambos afiliados al Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador, y cada cual, a su vez, parte de la directiva del mismo; ambos vistos como escritores clave, a menudo ubicados por la crítica, sin matizar debidamente el juicio, en

diferentes polos del horizonte literario ecuatoriano: ‘vanguardista’, el uno, ‘indigenista’, el otro” (*La noción* 11).

Conviene comprender las dos actitudes de las que habla Palacio como respuestas –diferentes, pero afines– al mismo impulso de crítica y renovación que, en el contexto de las primeras décadas del siglo XX, cobra aliento en Ecuador, como en todo el continente. Los escritores de esas décadas expresan una sensibilidad que atiende a una doble vertiente de impulsos intelectuales y estímulos afectivos: trabajan una escritura que se propone nombrar y representar ese abigarrado, y hasta entonces desconocido, mundo propio. Evidencian un enorme deseo por indagar en los intersticios de nuestra identidad y nuestra historia, en los quiebres y matices de nuestros lenguajes, rostros y paisajes; en nuestro acumulado simbólico y mítico. Así también, ellos responden, de manera simultánea, al impacto de expresiones y teorías de la modernidad: los movimientos socialistas y anarco-sindicalistas, el pensamiento freudiano y el descubrimiento del inconsciente, las expresiones surrealistas y el reino de lo irracional. En lo cotidiano, experimentan el impacto de la máquina, la industria y la vida urbana. Si bien es cierto, los escritores de las décadas del sesenta y setenta, autores de la llamada “nueva novela ecuatoriana”, reconocen su filiación en línea directa con Pablo Palacio –en la experimentación con el lenguaje, la indagación subjetiva, la predilección por personajes y escenarios urbanos– no menos cierto es que una novela como *Entre Marx y una mujer desnuda*, considerada como punto de ruptura en el proceso de modernización literaria de la segunda mitad del siglo veinte, invita a ser leída como un homenaje que Adoum rinde a Gallegos Lara y a toda su generación, con cuya obra la novela propone un rico diálogo. En la segunda parte del trabajo, reflexiono acerca de cómo, particularmente, Icaza y Palacio fueron leídos y apropiados por críticos y escritores –Agustín Cueva y Jorge E. Adoum en relación a Icaza y la Generación del 30; la denominada

“nueva narrativa” y críticos como Miguel Donoso Pareja en el reconocimiento de Palacio–, a partir de las décadas del sesenta y setenta, en el horizonte de nuevas filiaciones, así como en la afirmación de un renovado decir literario y crítico.

2.4 APRENDIZAJES Y FILIACIONES

2.4.1 José Antonio Campos, *Cosas de mi tierra*

Los miembros del “Grupo de Guayaquil” reconocieron en José Antonio Campos y Luis A. Martínez los antecedentes directos de la novela realista de 1930. Con respecto a Campos, cuyos “cuentos montuvios” aparecieron desde los años de la Primera Guerra Mundial hasta casi la víspera de los treinta, Pareja Diezcanseco observó: “nos dio, a gran risa, el personaje montuvio, el peón de hacienda de la costa, lo dio y lo entregó a la siguiente generación. No digo que lo encontró de veras: le descubrió un lado de la cara y dijo aquí está esto” (“Breve panorama” 10). En *Cosas de mi tierra. Humoradas de la vida cívica y de la vida rústica* (antología personal), Campos selecciona “artículos humorísticos” que han sido antes publicados en diferentes columnas –“Rayos catódicos”, “Fuegos fatuos”, “Películas cómicas”, “Jueves alegres”– de la prensa nacional (que, según los testimonios, gozaron de enorme popularidad).¹¹ En el prólogo

¹¹ Benjamín Carrión, en *El nuevo relato ecuatoriano*, ofrece el siguiente testimonio acerca de la popularidad de Campos: “No he de olvidarlo nunca: un periódico guayaquileño de gran circulación –*El grito del*

del libro mencionado, de 1929, Campos reclama para sí “el intento de hacer literatura nacional”, el decir algo que “reproduzca las figuras típicas y las costumbres populares del país” (6). Su objetivo es provocar en el lector “la cariñosa impresión de la tierra nativa” (6), el encuentro con “paisajes familiares” y “modalidades propias de la vida regional” (6). Destaca que su mérito radica no en inventar sino en copiar los cuadros más originales de la “vida real”, vistos por el lado “amable y pintoresco”. En suma, declara como propósito fundamental “despertar simpatías por su pueblo” (6).

Ciertamente, en los textos de Campos aparece el montuvio, los habitantes de pequeños pueblos campesinos y recintos de la costa; se advierte en el autor el esfuerzo por reproducir un modo de hablar, sus giros y coloquialismos, así como cierta picardía y eso que suele conocerse como “sabiduría popular”, en un lenguaje, aunque fluido en sus diálogos, cercano al cuadro de costumbres. Los textos procuran concluir con un tono de moraleja, las “rústicas palabras” campesinas iluminan un aspecto de la realidad nacional, posibilitan un aprendizaje. Esta oportunidad de contacto entre “vida rústica” y “vida cívica” es posible gracias al desplazamiento físico del autor, que testimonia lo que narra, y forma parte, como personaje en primera persona, del relato en cuestión. Más que el descubrimiento de personajes y el reconocimiento de “hablas”, me parece que la centralidad que tiene Campos en el proceso de aprendizajes y filiaciones de los nuevos realistas radica en la perspectiva de enunciación desde donde se formulan los textos, en la focalización de la mirada: el mundo campesino deja de ser percibido como el lugar de la barbarie que demanda el gesto civilizador del intelectual. Al contrario, el intelectual se desplaza hacia

pueblo– fue el primer vehículo en que me llegaron de niño las narraciones de Campos. Nos las disputábamos y, luego de leídas, eran comentadas por chicos y grandes, con igual fervor. Los unos por el cuento, por el impacto directo de la narración, siempre amena, leve, ligera; los otros, los grandes, para desentrañar el meollo, el condumio de sátira política o social que llevaba dentro cada narración, cuento o fábula en prosa. Según este testimonio, los escritos de Campos llegaban principalmente a las aldeas de la costa. Las ediciones de sus libros –*Rayos catódicos* y *fuegos fatuos* así como *Cosas de mi tierra* se agotaron rápidamente (B. Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, 67-69).

esos otros territorios –en las periferias de la ciudad letrada–, y es él quien adquiere una nueva sensibilidad y nuevos saberes: “Tan bien dicho que no he oído mejor discurso en mi vida, y cuando vuelva a la ciudad lo escribo y lo publico” (“El novio campesino” 30). Ese mundo es percibido como una presencia viva y presente, como algo importante en la contemporaneidad del país. Si se quiere, prima una voluntad pedagógica en los escritos de Campos, propio de la crónica periodística. El autor se dirige a un lector que desconoce el mundo relatado y el escenario de su narración, para lo cual reclama una “cariñosa” empatía y admiración en el reconocimiento de una rica fuente de “lecciones prácticas”. Los problemas están en la ciudad, las soluciones, con una atenta sensibilidad, pueden ser encontrados fuera de ella.

2.4.2 “La mala hora” de Leopoldo Benites Vinueza

Leopoldo Benites Vinueza es un nombre a tener en cuenta al momento de pensar el entramado de las tradiciones. “La mala hora”, de 1927, ha sido identificado como importante punto de partida. El cuento concentra elementos que serán característicos de la narrativa realista: de ambiente rural y personajes campesinos, la narración centra una situación de pobreza y extrema violencia. El título anticipa la desgracia que, casi de modo fatídico, condena a los personajes a la fuga, a vivir en calidad de prófugos de la “justicia” como única opción de dignidad posible. La ciudad es el lugar de donde procede la destrucción y el mal: los soldados, las órdenes que recibe la policía rural, los patronos y dueños de hacienda. Junto con ellos, el robo, el abuso, la explotación, la violación. Un matiz épico caracteriza al protagonista en su valor y fuerza física, en la destreza con que maneja el machete. Sobre todo, en el imperativo de vivir fuera de la ley, como única forma de supervivencia. Un ciclo de violencia y venganzas amenaza la vida de los sujetos más

frágiles: la anciana, la mujer, el niño, el pobre. Una característica evidente en varias novelas de las décadas del treinta y del cuarenta es la presencia de personajes, a quienes, eventualmente, les llega “la mala hora”. Cierta halo fatídico irrumpe en el devenir de los acontecimientos, circunstancia que hace pensar a Francisco Proaño, en su estudio de la narrativa del periodo, en una suerte de “*ethos* trágico” como característica relevante.

2.4.3 Luis A. Martínez. *A la costa* (1904), ¿novela precursora?

La huella de la Revolución Liberal se encuentra profundamente impresa en la novela ecuatoriana de principios de siglo, sobre todo en dos de las más representativas: *Pacho Villamar* (1900), de Roberto Andrade y *A la costa* (1904) de Luis A. Martínez. En el terreno de las tendencias literarias, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, se escribieron novelas de carácter histórico y político de línea predominantemente realista, con características ligadas al romanticismo, al costumbrismo y al naturalismo. Algunos rasgos del primer realismo ecuatoriano están presentes en ellas: detallada descripción de ambientes urbanos y rurales, preocupación por lo histórico-nacional, protagonismo de una muy incipiente clase media, interés por la problemática social y política desde una perspectiva que destaca los aspectos más mezquinos del ser humano y la sociedad; construcción de una escritura que, a la vez que incorpora rasgos de la crónica y el testimonio, comunica y responde a pasiones políticas. El autor de *A la costa*, Luis A. Martínez, luchó en el 95 por la causa liberal, en 1898 y 1899 asistió al Congreso como diputado por Tungurahua, su provincia natal, y se hizo cargo de los trabajos del Ferrocarril del Sur. Ejerció diversos cargos políticos; entre los más importantes, fue Ministro de Instrucción Pública, y como tal fundó la Escuela de Bellas Artes y la Facultad de Ciencias en

Quito, la Escuela Normal de Agricultura en Ambato y varias escuelas talleres; es también autor de un *Catecismo de agricultura*. Llegó a ser Director de Obras Públicas del país. En ambas funciones, desplegó un enorme esfuerzo en beneficio de escuelas prácticas y talleres; proyectos de ferrocarril y colonias agrícolas para el oriente.

La crítica ha reconocido en *A la costa* el antecedente más importante de la novelística de la década del treinta. Ha celebrado en ella la posibilidad de reconocer “paisaje y hombres ecuatorianos”, para utilizar la terminología de la época. En ese libro, afirma Pareja Diezcanseco, “paisaje y hombre inician un diálogo” (“Breve panorama” 7). Benjamín Carrión dirá “*A la costa* inaugura en nuestra historia literaria, la época del gran relato humano, con paisaje y hombre nacionales” (*El nuevo relato* 63). Sin embargo, hay que subrayar que ese apareamiento es diferente a la representación que del espacio y de sus habitantes harán los novelistas de las décadas siguientes. Para comenzar, vale precisar que la novela tiene dos partes. El desarrollo de sus acontecimientos se relaciona con el impacto de las ideas liberales y la revolución alfarista en la sociedad ecuatoriana de la época. La construcción de los personajes y de la trama responde a la tesis que articula el autor: el exagerado espíritu religioso degenera en fanatismo, coloca al ser humano de espaldas a la historia, lo incapacita para una vida útil y digna. La primera parte, que transcurre en Quito, tiene como centro del desarrollo anecdótico a la familia Ramírez: el padre, abogado, intransigente con cualquier idea de cambio en lo político o en lo religioso. La madre, beata entregada a la defensa de la religión y de la iglesia. Salvador, el primogénito, educado bajo los preceptos de la educación jesuita; débil y tímido. Mariana, la hija, de naturaleza apasionada e impetuosa, se ve atrapada bajo el peso de un hogar fanatizado. Los personajes responden a la tipificación de las ideas que ellos representan, una caracterización en buena medida definida por el organismo fisiológico, la educación y el entorno como factores determinantes.

Mariana (...) bulliciosa, enérgica, atrevida. El tipo físico anunciaba un temperamento ardiente, porque era morena de ojos negros, labios abultados, pelo negro y ensortijado, tipo exacto de la cuarterona, como si en los antepasados de su familia hubiera circulado la sangre africana. (28)

En Mariana nacían ya dos principios contrapuestos y hostiles: la naturaleza fisiológica la impulsaba al ruido, al movimiento, a la alegría, al triunfo de las lides del amor, la educación del hogar y del colegio, a la quietud, al anonadamiento de las facultades, a la contemplación. (30)

La cita ejemplifica bien la estrategia de caracterización de que se vale el escritor: los factores arriba apuntados se problematizan aún más en la conjunción de otros dos: raza y género. A pesar de su energía y atrevimiento, Mariana resulta el personaje de mayor vulnerabilidad: es engañada por una beata amiga de la familia, violada y embarazada por un cura, abandonada por todos, convertida en prostituta. La casa, el colegio y la universidad, la iglesia, los conventos, la ciudad, están representados como espacios de opresión y enclaustramiento. Mariana, como mujer de “estirpe negra” y “enferma de histerismo”, no puede sino ajustarse al doble rol de pecadora y víctima. Luciano es el personaje que altera, inicialmente, el orden de las cosas en la familia Ramírez: “chagra” provinciano, hijo de un rico agricultor, liberal y descendiente de un héroe de la independencia. Si la familia Ramírez evidencia todos los rasgos de la decadencia y la ruina, tanto material como espiritual, la de Luciano, dueña de una rica hacienda, manifiesta todas las señas de pujanza y promesa de futuro.

En la novela, la representación de la naturaleza responde a un pensamiento de filiación romántica, que la identifica como referente de diferencia e identidad cultural, en el contexto de la tradición latinoamericana. En la novela de Martínez, el lector reconoce árboles, animales,

montañas, ríos, bosques, llanuras, referentes propios de la geografía del país, tanto de la sierra como de la costa, pero la naturaleza tiene cabida en *A la costa* en tanto paisaje que invita al deleite y la admiración: su sola contemplación dignifica y ennoblece el alma humana. La naturaleza conjuga valores de bondad y belleza; es fuente permanente de vida y de placer, así como de poesía e imaginación. En la novela realista del treinta, la naturaleza aparece enfrentada a la ciudad, pero desde otra perspectiva: no es el lugar del mal y la barbarie, pero tampoco guarda en sí misma la esencia de ningún valor de bondad o de belleza prístina: ella recibe el impacto destructivo que viene de la ciudad y reacciona, ante él, con toda la magnitud de su fuerza telúrica; un impacto que responde al proyecto de modernización capitalista. La representación, en este caso, está marcada por una tensión entre el mundo de la “civilización” y de la “barbarie”. En *A la costa*, se impone una mirada idealizadora en relación al mundo de la naturaleza, de la ruralidad, que la acerca más a *Cumandá* que a *Los Sangurimas* o a *Don Goyo*.¹²

En la primera parte, es importante la diferencia entre una familia de ciudad –de la capital– y una de provincia. De esta última, emerge una clase media, capaz de ofrecer al país buenos y productivos ciudadanos, con proyecto de futuro. *A la costa* puede ser leída como novela de tesis, a ello responde la presencia de un narrador que interviene con excesivas digresiones en torno a sus convicciones políticas. El tono de estas intervenciones evidencia cierta intención pedagógica, que responde a un afán de denuncia. Por otro lado, sorprende en la novela la fluidez de sus diálogos, momentos en los que el desenvolvimiento y el lenguaje de los

¹² Vale citar un fragmento del breve retrato autobiográfico que redacta Martínez, sobre todo con el propósito de comprender su relación con la Naturaleza: “(...) Lo he sido de todo, desde peón y jardinero, hasta gerente de grandes explotaciones agrícolas e industriales; desde Teniente Político de la más miserable parroquia, hasta Ministro de Estado; cazador, ascencionista, pintor, escritor, etc. (...) ¿Algo sobre el arte? No pertenezco a ninguna escuela –soy profundamente realista, y pinto la naturaleza como es y no como enseñan los convencionalismos. El paisaje no debe ser una obra de Arte, sino un documento pictórico científico. Mi maestro es la Naturaleza, pues todavía la estudio (Augusto Arias, *Luis A. Martínez*, 167-68). En algunos pasajes de la novela, es posible reconocer una mirada idealizadora de la naturaleza, en diálogo con una matriz romántica y con el tópico clásico del *locus amoenus*.

personajes evidencian un intenso afán de contemporaneidad por parte del autor. El eje temporal de la narración es el “ahora”, el de esta “sociedad nuestra”. Son momentos que dotan a la novela de fuerza más que la enunciación apasionada de las doctrinas que vertebran la novela. Sin embargo, la representación de los personajes y el entramado de sus acciones carecen de verosimilitud. Ésta se quiebra en varios momentos de la narración como resultado de un excesivo uso de adjetivaciones, que el narrador incorpora con propósito de enjuiciamiento, así como el fácil recurso de las anticipaciones y las coincidencias en la construcción del argumento.

El título de la novela responde a su segunda parte. Salvador, en medio de la pobreza y la ruina (la de su familia y la de su ciudad) decide viajar a la costa, para trabajar de mayordomo en una hacienda cacaotera. Este segundo momento se abre con la descripción de un paisaje que deja atrás la Cordillera de los Andes, en el que se destaca “la mole resplandeciente del Chimborazo”. Hacia el ocaso “se descubre otra zona, otra naturaleza, un mundo nunca imaginado por el habitante de las cordilleras. (...) Esa tierra vaporosa, esa llanura infinita, es la Costa ecuatoriana” (109). Ni los estudios recibidos ni su débil contextura física han preparado a Salvador para sobrevivir en el duro trabajo del campo costeño; sin embargo, encontrará un proyecto de vida junto a una mujer y bajo el mando de un buen patrón. El duro clima le produce una enfermedad que lo lleva a la muerte, presentida desde el comienzo de la novela. A pesar de la temprana muerte, Salvador llega a experimentar un proceso de transformación que lo lleva del desencanto y el anarquismo a una suerte de purificación en su encuentro con la naturaleza y el trabajo.

Reconocer *A la costa* como precursora con relación a la novela realista de los treinta cabe, con la salvedad de convertir tal reconocimiento en pregunta. Puede ser leída como “novela precursora” no por el diálogo entre paisaje y hombre, ni en el modo de construcción de sus personajes (excesivamente tipificados y maniqueos en función de las ideas políticas y posturas

religiosas que ellos encarnan). Sí podemos reconocer en la novela una inicial de nueva tradición en su voluntad de contemporaneidad; en la fluidez de sus diálogos en los que sobresale un lenguaje que se revela intenso, en la fuerza y espontaneidad de su coloquialidad; en el afán por registrar una realidad, situada en el “ahora” de la narración y en la perspectiva de una totalización de país. En este sentido, me parece pertinente la apreciación de Cueva: “dicha novela es una obra típica de transición” (“La literatura ecuatoriana” 52). El tema mismo de la migración será un motivo que irá cobrando mayor fuerza en novelas posteriores, y tiene que ver con la percepción y el rol de la ciudad, básicamente Quito y Guayaquil, en la historia del país: Guayaquil, “capital de la costa” será percibida, y representada en las novelas, como “la ciudad soñada por todos los desheredados de la esquivada fortuna” (Martínez 128). Como resultado del desarrollo capitalista, en las haciendas costeñas se había incrementado las relaciones salariales, mientras en la sierra se mantenía el concertaje en los latifundios. Quienes han estudiado la historia del movimiento obrero en Ecuador, han llamado la atención sobre la diferencia de dicho proceso en ambas ciudades: las ideas europeas del mutualismo y el socialismo se hicieron presentes en la costa antes que en la sierra. Las organizaciones artesanales guayaquileñas transitaron pronto de un discurso mutualista y de defensa del alfarismo hacia un pensamiento anarquista y luego socialista. En Quito, las organizaciones obreras eran centros contralados por la iglesia, y mantuvieron un discurso de defensa de los principios católicos hasta 1925.¹³

Habíamos apuntado que dos elementos importantes intervienen en la definición de los personajes: raza y género. Vale decir que estos elementos se imponen de manera especial en la caracterización de personajes femeninos: el elemento racial no forma parte de un entramado

¹³ Ver Jaime Durán Barba, “Orígenes del movimiento obrero artesanal”.

cultural, sino que define a los personajes en términos biológicos. Así como biológica es la perspectiva que define el rol y las acciones de los personajes femeninos:

Doña Camila, displicente por educación y por naturaleza, y agriada por una enfermedad incurable propia de su sexo. (29)

(...)

La sangre [de Mariana] hacía su efecto, la sangre vulgar que tiene aptitud para el insulto sangriento. (...) los labios contraídos (...) indicaban la estirpe negra. (58)

A pesar de que Mariana es víctima de una historia en la que coinciden hechos familiares y sociales, desde la perspectiva de la narración su caída pareciera ser producto de una hipersexualidad propia de su sangre negra. Ni siquiera de Luciano, su novio, recibe ayuda Mariana, pues éste se habría desilusionado al advertir en ella “un transporte de lubricidad enfermiza” (88). Si la representación de la naturaleza responde a una matriz romántica y la construcción de los personajes a un pensamiento de evidente carácter positivista, la de la mujer evidencia las limitaciones de una lógica patriarcal, que condena a la protagonista a la doble representación de pecadora y víctima. Imagen que condensa dos rostros típicamente femeninos, desde el imaginario patriarcal: madre virginal / pecadora lasciva.

2.4.4 “El guaraguao” de Joaquín Gallegos Lara. Estética del realismo

Aunque el objeto de estudio en esta tesis es la novela, quiero cerrar el capítulo con la lectura del cuento de Gallegos Lara, “El guaraguao”, incluido en *Los que se van*, de 1930, pues presenta características que serán recurrentes en la novelística a ser estudiada. El guaraguao es un capitán de gallinazos. Son dos los protagonistas del cuento: un negro de Esmeraldas, que vive de la caza

en el monte y tiene como única compañía un guaraguao que recoge para él las garzas disparadas. Eventualmente, va a los pueblos para vender las plumas y comprar lo poco que necesita para vivir, aunque sabe que le pagan menos de lo que realmente valen las plumas. Un día, unos peones lo matan pensando que habría recibido mucho dinero por la venta de una buena carga de plumas. El guaraguao defiende, a costa de su propia vida, el cuerpo del hombre para impedir que otros gallinazos se acerquen a él. El cuento sobresale por el laconismo y economía del lenguaje en la caracterización de los personajes y en la narración del soporte anecdótico; sin embargo, no escatima recursos para describir el lento acercamiento de los gallinazos tras el banquete hasta cerrarse con intensa fuerza poética en su imagen final: “Ocho días más tarde encontraron el cadáver de Chanco-rengo. Podrido y con un guaraguao terriblemente flaco –hueso y pluma– muerto a su lado. Estaba comido de gusanos y hormigas; no tenía la huella de un solo picotazo” (100).

Como característica propia del realismo social que el “Grupo de Guayaquil” cultivó, el ambiente es rural y su protagonista porta todos los signos de la pobreza y la exclusión social. El lenguaje reproduce la fonética del habla coloquial, en este caso campesina. La violencia no proviene de la naturaleza; al contrario, ella es representada desde la perspectiva de un ciclo de intercambios y cuidados mutuos. La violencia está asociada a la ambición de dinero. Unos hombres abusan, engañan, roban o matan, por este motivo, a otros hombres. La solidaridad del animal se impone en la fuerza de la imagen final. El cuento cifra cierta resonancia épica, no solamente por la eficacia de su resolución, sino también como resultado de esa suerte de independencia y dignidad que se advierte en la vida del protagonista, aún en la situación límite de su extrema pobreza. Aunque esta literatura ha sido tildada de localista y tipificadora en la configuración de la trama y de sus personajes, el cuento analizado logra, sin embargo, una

resonancia de alcance universal. “Siendo más regional se es más mundial”, formuló José de la Cuadra (“Personajes” 966). Me parece que en tal formulación está cifrada la conmovedora fuerza del cuento.

3.0 NOVELISTAS Y CRÍTICOS LITERARIOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

En este capítulo leo un grupo de novelas tradicionalmente consideradas por la crítica como hitos, en la tradición novelística ecuatoriana de la primera mitad del siglo veinte (fundamentalmente, décadas del treinta y cuarenta). Puesto que estas novelas privilegian un escenario rural, la representación de la naturaleza cumple un papel fundamental. En tal sentido, Benjamín Carrión argumenta que en la novela realista, en mayor o menor medida, el paisaje está incorporado hasta el punto de dar la impresión de dominarlo todo: “autor, tema, personaje” (*El nuevo relato* 283). Para Carrión, la categoría de “paisaje” cobra relevancia en tanto elemento que contribuye, “junto al hombre ecuatoriano”, a la definición de una “literatura nacional”. El realismo, desarrolla el crítico lojano, acepta la “rica herencia de paisaje que le deja el romanticismo” como “acervo de verdad y emoción” (282); “explicador de la trama” y “señalador de itinerarios” (288). Ciertamente, lo veremos en el diálogo con las novelas, la representación literaria de la geografía nacional forma parte de un proyecto estético y político del grupo, en tanto referente de una identidad colectiva y múltiple. La representación de la naturaleza es parcialmente deudora del pensamiento romántico, en el sentido de partir por el reconocimiento de una escisión entre el ser humano y la naturaleza. El paisaje se autonomiza hasta casi convertirse en protagonista, sostiene Rafael Argullol en un estudio sobre la pintura romántica europea. Un protagonista, argumenta el

filósofo español, que causa en quien lo contempla melancolía y terror: “en el romanticismo, el paisaje se hace trágico porque reconoce desmesuradamente la escisión entre la Naturaleza y el hombre” (17). En el contexto latinoamericano, esa ruptura entre naturaleza y sujeto se problematiza en el debate “civilización-barbarie”, introducido por el argentino Faustino Sarmiento. En el pensamiento ilustrado latinoamericano, el mundo rural y campesino es visto como ámbito pavoroso y lugar de la barbarie, llamado a ser domesticado en nombre del saber que la ciudad representa como ideal civilizatorio: orden, progreso, saber letrado, en el horizonte de una aspiración de modernidad.

En el contexto de la tradición novelística latinoamericana, dicha problemática ha sido abordada por las denominadas “novelas de la tierra”. En *La vorágine* (1924), de Eustasio Rivera, la naturaleza pasa de escenario –del drama que padecen quienes han sido engañados para trabajar, en calidad de esclavos, en la explotación del caucho, en la selva amazónica– a protagonista. En principio, ella es vista como un infierno verde: los personajes sufren alucinaciones, son devorados por hormigas carnívoras, se pierden en los vericuetos de la selva que se muestra implacable y maligna. Sin embargo, es posible invertir la lectura, y comprender que la selva, aparente lugar de la “barbarie”, reacciona con toda su fuerza defensiva al momento de enfrentarse a quienes amenazan con la desgracia, ejercida por “el hombre civilizado el paladín de la destrucción”. Quienes representan el mal son los caucheros, los empresarios llegados de la ciudad (“las tierras civilizadas al remanso de la molicie”), que buscan la riqueza a costa de la muerte y la explotación. En el desarrollo de los acontecimientos, todos sucumben a la ley de la selva. La naturaleza triunfa sobre quienes abusan de ella a favor de un despiadado sistema industrial. La novela problematiza la pregunta por el lugar de la “barbarie”: ¿la selva devoradora o el núcleo civilizador desde donde parten expediciones que violentan la naturaleza? Por otro

lado, en *Doña Bárbara* (1929), la novela de Rómulo Gallegos, el enfrentamiento entre su protagonista y Santos Luzardo también pone en cuestión, desde una valoración diferente, la tensión civilización-barbarie. Doña Bárbara, que ha usurpado las tierras de la familia Luzardo, es símbolo del cacicazgo rural y del mal. Santos Luzardo, educado en la ciudad, decide recuperar las tierras, con el propósito de llevar a ellas la civilización, la educación y el progreso. Es posible leer en la novela el triunfo de las fuerzas civilizadoras sobre los rezagos de la barbarie, que perviven en las zonas rurales, alejadas de los centros urbanos. Sin embargo, la misma novela ofrece elementos que socavan esa lectura, y permiten ensayar una diferente. Doña Bárbara fue, de muy joven, víctima de una brutal violación, y no encontró nunca otra forma de imponerse y sobrevivir en un mundo de violencia masculina sino impartiendo una violencia aun mayor. Así mismo, “al decir de la leyenda”, se sabe que la tierra de la familia Luzardo, disputada por los herederos y usurpada por doña Bárbara, inicialmente fue arrebatada a sus poseedores originales: indígenas exterminados “a sangre y fuego” a la llegada de Evaristo Luzardo, “hombre de presa”. Así, lo que la novela comunica es la existencia de una violencia fundacional en el corazón de las tierras americanas, origen del mal y de “la barbarie”.

El corpus novelístico, que organiza buena parte del presente capítulo, articula también el paradigma enunciado, a partir de una inversión de sus valencias tradicionales, puesto que el mundo de la ruralidad recibe el embate destructivo de la ciudad. Ante esa circunstancia, la naturaleza reacciona con toda la potencia de su fuerza telúrica, muchas veces en alianza con el “hombre natural” (tal como lo entiende Martí, por oposición al hombre letrado). En la representación de las distintas formas de complicidad entre el “hombre natural” y su entorno, el escritor apela a su saber etnográfico –en el sentido explorado en el capítulo anterior– con el propósito de legitimar,

desde el discurso literario, otras formas de convivencia en el reconocimiento de la diferencia cultural al interior de la vasta geografía nacional.

En esta perspectiva, un motivo recurrente será la construcción de personajes en fuga; unas veces como el resultado de una suerte de fatídico destino (tal como sucede en el cuento “La mala hora”, analizado en el capítulo anterior), otras, como una forma extrema de libertad (*El éxodo de Yangana*). Si la ciudad es el lugar de donde proceden la destrucción y el mal –los representantes de la fuerza del orden, en alianza con quienes detentan el poder económico, ejercen una violencia que se legitima en documentos escritos–, los personajes, de origen campesino y pobres, se ven en la apremiante necesidad de huir fuera de todo alcance “civilizador”. Una vida a la intemperie, en fuga, es resultado de un aprendizaje, por lo general, doloroso. Así, por ejemplo, Ascensión Lastre, el protagonista de *Juyungo*, cuando huye de la casa paterna, vive un tiempo entre los indios Cayapas, en la capital de la tribu, Punta Venado, una aldea minúscula. En esa convivencia, Lastre aprende varias cosas: a labrar finas canoas, a tejer canastos, a cuidar del cuerpo contra las picaduras, a plantar yucales y maizales; sobre todo, comprende el sentido del “instinto errante”:

Cultivó la tierra. Limpió de malezas los platanares y trepó palmas de coco. Y el idioma cayapa se le metió en el cuerpo, como aire de la mañana. Aprobó mentalmente la idea cayapa de tener siempre ordenados y arreglados sus trastos, y los vestidos guardados perfectamente en cestas; todo listo para emprender viajes y desvarar en cualquier instante sin rumbo fijo, impulsado por un instinto errante. Y admiró la limpieza de sus casas. (19)

Vale, sin embargo, enfatizar que este impulso hacia la errancia no se relaciona con el arquetipo del *Homo viator* –en el sentido en que lo trabaja Maffesoli, en el marco de una reflexión acerca el nomadismo; es decir, como la atracción del sujeto por el vasto mundo y la

búsqueda de lo “invisible” (con ciertas connotaciones religiosas y místicas); como uno de los dos polos que conforman la vida social: el arraigo y la aventura. En las novelas, el motivo de la huida es el resultado de una situación aciaga, nunca libremente elegida. En la fuga no hay lugar para el gozo, pero sí para el aprendizaje y la consolidación de una colectividad que se afirma en el proceso mismo del desplazamiento. Quien huye padece una vida precaria; sin embargo, la decisión de huir es un acto de rebeldía. Por ello, la resolución, o condena, que empuja al sujeto a vivir fuera de la ley, suele cobrar en la narración una resonancia épica. Quien huye es un rebelde, puesto que se pone fuera del dominio civilizatorio. Se trata, en suma, de una suerte de rebeldía al “principio de confinamiento”, en el sentido de poner en jaque la teoría y técnica de ejercicio de poder, tal como lo formula el crítico palestino Edward Said: “para ser gobernado, el pueblo debe ser contabilizado, educado, se le debe cobrar impuestos, y se lo debe registrar en sitios prefijados” (“Movimientos” 502). En las novelas objeto de estudio, el motivo de la fuga rompe, de diferentes maneras, el “principio de confinamiento”: la búsqueda y defensa de un lugar propio, como forma de sobrevivencia o la búsqueda de una tierra prometida, se articula, en la mayoría de los casos, a un relato de origen o fundación. Algunas novelas del mismo periodo son estudiadas en los capítulos tres (Jorge Icaza) y cuatro, con el propósito de pensar cómo la literatura imagina y representa la alianza entre el intelectual y el sujeto de origen popular, en el marco de un proyecto político.

3.1 LAS NOVELAS

3.1.1 José de la Cuadra, *Los Sangurimas. Novela montuvia* (1934). Mito de origen, alegoría nacional, cultura popular

Los Sangurimas relata la genealogía de una familia, a lo largo de cinco generaciones. En su primera parte, que trata del origen, tiene como eje central, al abuelo Nicasio Sangurima. Se trata de una familia patriarcal, dueña de un rico latifundio. Este relato se construye desde la perspectiva del pueblo montuvio que, en la enunciación de una voz colectiva y anónima, entreteje un mito de fundación: la figura del abuelo, su origen familiar, así como el de su fortuna, se pierde en una suerte de tiempo inmemorial, en el que se confunde una serie de leyendas contadas por la colectividad. En *El montuvio ecuatoriano*, a propósito de una reflexión en torno al arte, De la Cuadra destaca la innata “tendencia mítica” como característica de la narrativa montuvia: “en las bellas noches tropicales, reunidos en la cocina alrededor del fogón donde hierve el agua para el café puro, los montubios cuentan las ‘penaciones’ y los ‘ejemplos’” (“El montuvio” 885). Dichas historias suelen ser referidas, continúa el autor, en “tono heroico”; “complicadas de múltiples episodios y salpicadas de preciosas descripciones” (885). Será esa “tendencia mítica” la que asume De la Cuadra a la hora de construir la perspectiva de narración en su novela. Más aún, la historia es relatada desde la lógica cultural de la “comarca oral” montuvia: el pensamiento mítico, que organiza una serie de creencias así como una particular percepción del tiempo y del orden de las cosas, es el que articula el relato.

“El relatista ecuatoriano tiene en estas narraciones una mina rica e inexploradas”, afirma De la Cuadra en *El montuvio* (1885). De esa mina el autor aprende no solamente el tono y los argumentos de las narraciones, sino, sobre todo, un modo de contarlas: en la certeza de su veracidad, a pesar de lo sobrenatural, la sorprendente desmesura, lo prodigioso o tenebroso del hecho relatado. La crítica se ha preguntado si el texto en cuestión es propiamente una novela, pues el lector se encuentra con una serie de viñetas y cortos relatos que se van agregando unos a continuación de otros. Esta particular manera de contar, hecha de retazos y fragmentos que interrumpen y continúan, a la vez, la historia, bien podría responder al propio aprendizaje del autor en su doble oficio de escritor y etnógrafo: de esa experiencia habría aprendido a referir historias y “complicarlas de múltiples episodios”. Humberto E. Robles ha señalado que “Cuadra da forma a una realidad en la que la tendencia mítica, lo hiperbólico, la tragedia, lo cómico y lo extraordinario tienen un papel fundamental” (“Génesis” 86). Robles ha destacado cómo la forma de novelar propia de José de la Cuadra proviene de las prácticas narrativas empleadas por el conglomerado montuvio. Una práctica en la que coinciden lo extraordinario y lo fabuloso con la historia de todos los días. Lo que hace De la Cuadra en la novela es insertarse en la rica tradición narrativa y en la memoria oral del pueblo montuvio; un ejercicio de transculturación narrativa, en palabras de Ángel Rama (*Transculturación*). El crítico uruguayo hizo énfasis en la renovación literaria experimentada por el regionalismo que, bajo el impacto modernizador, supo renovarse en el reconocimiento de las estructuras y la cosmovisión propias del narrar popular.

Había apuntado que en la primera parte de *Los Sangurimas*, el narrador, en diálogo con la voz colectiva de la comunidad, relata un mito de origen: el del abuelo y el de la propia comunidad asentada en una particular geografía. La presencia de la naturaleza tiene una importancia fundamental en la novela, no como escenario o paisaje, sino como seña de identidad

cultural. La novela se abre con una corta explicación acerca de la “teoría del matapalo”. El matapalo, formula el narrador, es un árbol montuvio: “recio, formidable, se hunde profundamente en el agro con sus raíces semejantes a garras. (...) El pueblo montuvio es así como el matapalo, que es una reunión de árboles, un consorcio de árboles, tantos como troncos” (*Los Sangurimas* 451). Interesa resaltar la asociación del pueblo con el matapalo, en la semejanza del afincamiento, profundo, en una geografía. La novela tiene como epicentro de acción una hacienda que se alarga sobre el río de los Mameyes. Un río que baja con ímpetu desde la sierra, hacia Guayaquil. Lo que me interesa destacar es el señalamiento que hace el narrador acerca del río: “sabe una canción muy bonita, [que] la va cantando constantemente” (468). Una canción que al principio encanta escucharla, luego fastidia y, a la larga, “termina uno por acostumbrarse a ella”. ¿Qué dice la leyenda montuvia acerca de esa canción del agua? “En tal leyenda figura una princesa india, enamorada de un blanco, probablemente de un conquistador español. A lo que se entiende, la princesa se entregó a su amante, el cual la abandonó. La pobre india llora todavía ausencias del dueño” (451). La fuerza de ese río –“que debe más vidas de hombres y animales que otro río cualquiera del litoral ecuatoriano” (467)– no es sino el llanto de la india abandonada. Un llanto de origen que persiste, desde un remoto pasado (audible al autor), y que con femenina fuerza baja desde la montaña hasta el océano, arrastrando todo lo que encuentra a su paso.

No resulta difícil leer el relato en clave de mito de origen, a partir de la leyenda montuvia. Ya había señalado, a propósito de la reflexión sobre *El montuvio ecuatoriano*, el esfuerzo que explicita el autor, y que hace extensivo a toda su generación, por consolidar una “verdadera y propia conciencia totalitaria”. En ese sentido, nace la necesidad de pensar el mapa del país a partir del sistema fluvial que acerca las diferentes zonas geográficas y, por otro lado, el papel de

las leyendas como elementos aglutinadores, necesarios al momento de pensar la nación como “comunidad imaginada”:¹⁴ “Si no hubiéramos leyendas, acaso habría que inventarlas. Metafóricamente, un pueblo sin pasado mítico, es como un hombre que jamás ha sido niño”.¹⁵ La leyenda sobre la canción del río de los Mameyes puede bien ser leída en clave de país, pues “por supuesto, esta leyenda no es peculiar del río de los Mameyes. En otros ríos de la costa, se cuentan leyendas parecidas” (468). Aunque los ríos son de la costa, ellos traen el agua que baja de las montañas de la sierra. Podemos leer, desde esta perspectiva, la novela en diálogo con la noción de “alegoría nacional”, tal como la entiende el marxista norteamericano Fredric Jameson.¹⁶

Desde esta perspectiva, cabe reflexionar acerca de los alcances simbólicos de ese llanto de amor y abandono, que cobra una resonancia colectiva, precisamente en la medida en que alcanza una fuerza vertiginosa que atraviesa toda una geografía, en su esfuerzo por hacerse escuchar. Más aún, no se trata de un llanto cualquiera, sino el de una mujer cuyo dolor convoca

¹⁴ Benedict Anderson concibe la nación como un “artefacto cultural”, con profunda “legitimidad emocional”. Desde esta perspectiva, Anderson sostiene que la nación es una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. “Imaginada”, explica, porque aun los miembros de la nación más pequeña jamás conocerán a sus compatriotas, pero en la mente de ellos vive la “imagen de su comunión”. Las comunidades, continúa Anderson, se diferencian por el estilo como son imaginadas. La nación se imagina *limitada* en razón de sus fronteras. Se trata de una comunidad, porque, a pesar de sus desigualdades y conflictos internos, ella se concibe como espacio de fraternidad y afectos. Anderson destaca el rol que, en la constitución de la nación, desempeña la literatura impresa y su difusión. Cfr. B. Anderson, *Comunidades imaginadas*.

¹⁵ José de la Cuadra, “La leyenda ecuatoriana” (estudio jamás publicado). Esta cita forma parte del epígrafe que abre el cuento “La cruz en el agua” (*Obras completas* 264).

¹⁶ En 1986, Fredric Jameson publicó “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. En este trabajo, el crítico llama la atención sobre el obsesivo retorno al tema de la nación entre intelectuales del “tercer mundo”. En el proceso de argumentación, Jameson reconoce que la novela occidental evidencia una ruptura profunda entre las esferas de lo público y lo privado, de la política y de la poesía, entre lo social y lo sociológico. Un divorcio que, al parecer, pesa en la vida individual y colectiva entre quienes habitan el así llamado “primer mundo”. Al contrario, propone Jameson, en la literatura del “tercer mundo”, “la historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación política en la cultura y la sociedad del “tercer mundo”. Aunque, ciertamente, resulta polémico hablar acerca de literaturas del “primer” o del “tercer” mundo, me interesa pensar la intersección entre lo público y lo privado; ese cruce entre la historia individual y la experiencia de la colectividad. Ver: Fredric Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. Las traducciones son mías. Vale la pena revisar los reparos que formula el crítico indio, Aijaz Ahmad, a Jameson. Cfr. “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”.

la conciencia de un dolor originario: el del mestizo cuya filiación familiar y social viene únicamente por vía materna. Nicasio Sangurima también proviene de una estirpe materna, los Sangurimas; su padre es un “gringo” a quien nunca llegó a conocer, asesinado por el tío materno. Es la mama, “la mujer solitaria”, quien funda el territorio que será el asiento de la futura familia. Ese origen matrilineal se pierde en el mito, y el relato deriva hacia el presente de una estirpe en línea patriarcal: los Sangurimas “¡gente de bragueta, con las cosas puestas en su sitio!” (464).

En la segunda parte de la novela, el mundo montuvio (población, costumbres, relaciones de parentesco, régimen familiar), que se describe en el ensayo de José de la Cuadra, se despliega representado en los hijos del viejo Sangurima: el montonero/bandolero, el abogado y el cura de pueblo; la vida de pareja que no excluye el incesto. Un logro de la novela es la representación de los personajes desde una afirmación cultural, de matriz popular, que les posibilita leer el universo simbólico de la “ciudad letrada” en clave de parodia: una lectura que, desde esa exterioridad urbana, se revela irreverente, cargada de humor y de extrema vitalidad. Así, por ejemplo, el cura Terencio Sangurima, en el afán por “democratizar el dogma”, sostenía que a los “montuvios bravíos” había que presentarles las cosas de acuerdo con su idiosincrasia:

Si yo les digo a los montuvios que cuando el judío Malco le dio una bofetada en la mejilla a Jesucristo, éste volvió la otra, se escandalizarían, y pensarían que Jesucristo era un cobardón que no vale la pena tomarlo en cuenta... (...) Yo les digo: ‘Iba nuestro Señor con esa cruz grandota que le habían cargado los verdugos, cuando en eso sale el judío malamansado de Malco y le suelta una bofetada... ¿saben lo que hizo el santo varón? En vez de haberle rajado el alma, que era lo que provocaba, como él era tan buen corazón apenas se contentó con decirle al judío: Anda a golpear a tu madre’. Así. (484)

Esta particular manera de representación bien puede dialogar con la noción de “cultura cómica popular”, tal como la entiende Mijail Bajtin, en su estudio sobre la cultura popular. Se trata de una expresión de cultura que se despliega alrededor de lo que el filósofo ruso denomina “la risa y el humor popular”, cuya originalidad se distingue por su irreverencia y oposición al tono severo tan propio de los ritos de la cultura canónica y letrada. De la Cuadra se apropia de esa lengua, que en su fuerza profanadora expresa una compleja visión del mundo y, a la vez, traza una contradictoria manera de vivir y estar fuera de los alcances de la “ciudad letrada”. La desconfianza a la letra valora la palabra oral y posibilita otras formas de convivencia y acuerdos. Sin embargo, sucede que ese estar afuera de la ley vuelve, como se ve en la novela, demasiado porosa la frontera que distingue, por ejemplo, al montonero del bandolero. Ese estar fuera de la ley suele tocarse con formas extremas de violencia y destrucción, que precisamente desencadenan la tragedia final de la tribu. La novela está narrada desde esa ambivalente zona de exterioridad letrada, que permite al autor dar cuenta de la colectividad representada en toda su complejidad.

3.1.2 Demetrio Aguilera Malta, *Don Goyo. Novela americana* (1933) y *La isla virgen* (1942). Espacio, cultura, identidad: políticas del buen gobierno

En el estudio preliminar que hace Ángel F. Rojas a *La isla virgen*, en su edición de 1954 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, señala que son dos las preocupaciones fundamentales de Aguilera Malta en sus primeros libros: la formación de un mito y su preferencia por la topografía física y humana del manglar. En el estudio referido, Rojas dedica buena parte a una detenida descripción de la ubicación geográfica de ambas novelas: *Don Goyo* y *La isla virgen*. Se trata de

un archipiélago de pequeñas islas, ubicadas en la desembocadura del río Guayas en la costa ecuatoriana del Pacífico: “Muchas de sus islas están separadas entre sí por angostos brazos de mar, aquí llamados ‘esteros’, que se entrecruzan como un tejido. No solamente el agua las rodea completamente. Hay también un dique que las circunscribe. Ese dique vegetal es el manglar” (v). El mangle, continúa Rojas, “árbol extraño” que crece en el Caribe y a lo largo de la costa tropical de América del Sur, “se reproduce echando renuevos por sus ramas, que van inclinándose al suelo hasta convertirse en raíces. Crece en el lodo que deposita el mar contra las orillas y va formando, con las ramas que devienen troncos y raíces, una red tupida que avanza audazmente contra el mar y le roba espacio, en una lucha milenaria” (v). Es un árbol de agua salada, inmenso, duro, de madera pesada. Los manglares constituyen un ecosistema único, que alberga una rica biodiversidad, razón por la cual hoy se considera una de las cinco unidades ecológicas más productivas del mundo.

Para el cholo, habitante de dicha zona geográfica, el manglar es casi un árbol mítico, algo así, dice Rojas, como “su emblema totémico”, “porque el cholo que vive en estas islas, más que agricultor es hombre de mar, es pescador, y lucha con el mar así como el mangle. (...) El mangle es un aliado de la tierra contra la erosión. Y así como para la zona montuvia –caliente y húmeda– es el matapalo el árbol totémico (...), es el mangle para esta región insular. De ahí una relación: el litoral seco es al litoral húmedo como el mangle es al matapalo” (vi). Si me detengo en estas puntualizaciones geográficas es porque *Don Goyo* tiene como eje central de su narración la construcción de un mito, que se corresponde con una particular manera de comprender las relaciones entre espacio, cultura e identidad. Una comprensión cercana a lo que, en los estudios contemporáneos de teorías de posdesarrollo, ambientalismo y ecología política, se conoce como

“modelos de la naturaleza” basados en el lugar y el “conocimiento local” de sus habitantes (Escobar).

Don Goyo, como en *Los Sangurimas*, narra un relato de origen: Don Goyo Quimí es el patriarca del pueblo, padre de cinco generaciones, el cholo más viejo de la isla: “Su voz dominaba siempre. Su consejo jamás fue desatendido. Además, él no se equivocaba” (90). Hombre-símbolo y autoridad tutelar, experto en el manejo de la canoa, el arpón y la atarraya. Se conoce que don Goyo fue el primer habitante de la isla, bautizó con el nombre de “Cerrito de los Morreños” al pedazo de tierra en que se estableció. Desde una percepción animista y de feminización del espacio, el narrador relata la primera etapa del periodo fundacional: las islas, hostiles al comienzo, ceden y se abren al empuje de la fuerza masculina: “de pronto las islas se dieron. Fue una entrega de hembras lujuriosas” (127). Empieza entonces un nuevo periodo de aprendizajes y conquista del territorio, durante el cual don Goyo se inicia en los secretos de las islas: la autoridad que en él deposita, luego, la comunidad responde al reconocimiento de ese acumulado de saber que don Goyo posee. Un “conocimiento local”, que supone prácticas y formas de pensar que resultan del contacto cotidiano con su entorno: la relación del protagonista con su territorio expresa un arraigo especial que se traduce en afecto y, por otro lado, comunica una forma de conocimiento. Cuando en la ciudad se tiene noticia de la existencia de unas “islas grandísimas”, rodeadas de manglares, se inicia un proceso de migración de nuevos pobladores que transforman la isla desértica en pueblo: “los inició en los secretos que había sorprendido en su vida en las islas. Los ayudó a pescar, a picar mangle, a hacer carbón. Siempre él sabía dónde todo era más fácil, y más productivo, y había en más cantidad” (135).

En el presente narrativo, la historia empata con la llegada del blanco a la isla. Una noche, mientras don Goyo regresa a don Carlos, el blanco, en canoa a su casa, es interpelado por el mangle más viejo de las islas:

Nos vamos, Goyo, nos vamos. Ha venido el Blanco maldito. (...) Hoy nuestros cuerpos, mutilados, sangran constantemente. Se nos quita nuestra corteza, que es el único abrigo. A veces –la mayoría– ni se aprovecha. Se nos deja sobre el lodo del barranco, abandonados.

(...)

Si pudiera hundirme en los barros de otras islas no profanadas todavía, para no asistir a la muerte de lo que más he querido. (78-79)

Es a partir de este diálogo con el mangle más viejo¹⁷ que don Goyo inicia una suerte de “defensa del lugar”, en el pedido que hace a su comunidad para dejar de cortar mangle en la búsqueda de un oficio independiente, sin trabajar para los blancos. En la novela, ciertamente está presente la naturaleza, pero su “encuentro con el hombre” no responde a una concepción de la naturaleza como algo exterior a la cultura ni como enfrentada a ella. Al contrario, el conocimiento del territorio, y la empatía afectiva con él, permiten hablar de una construcción

¹⁷ La visión animista de la naturaleza y la presencia de lo mítico, la resonancia de un mundo arcádico-patriarcal y la presencia de figuras arquetípicas, la expresividad poética y las metáforas que fusionan el mundo vegetal, animal y humano; la mezcla de magia y realidad, el poder sobrenatural de algunos personajes, el uso de técnicas como el “flashback”, el monólogo interior, la superposición de planos temporales; generó una corriente crítica que leyó en la narrativa de Aguilera Malta una anticipación a lo que sería, décadas más tarde, el realismo mágico y el realismo maravilloso, en el contexto del llamado *boom* latinoamericano. Ver: Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*; Antonio Fama, *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera Malta*; María E. Velarde, *La narrativa de Aguilera Malta: un aporte a lo real maravilloso*.

cultural del territorio, en el entendimiento de que el lugar habitado no está nunca dado de antemano sino que resulta de la intervención humana.¹⁸

La configuración del protagonista, su relación con la comunidad, con el territorio y el mundo blanco (en el marco de las relaciones de trabajo capitalista y de explotación de la naturaleza) remiten al pensamiento de Martí en su concepción del “buen gobierno” en los países de “Nuestra América”. El buen gobernante en América, advierte Martí, es “el que sabe con qué elementos está hecho su país” (28). En el esfuerzo por estimular un conocimiento propio y adecuado a la realidad americana, Martí no dejará de insistir en el saber artificial del hombre letrado, a diferencia del “hombre natural”: “Por eso el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. (...) No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza. El hombre natural es bueno” (28). Martí invierte el tradicional modo de pensar la relación civilización/barbarie, en el sentido en que problematiza el lugar del conocimiento, así como sus alcances políticos y sus contenidos. El pensamiento de Martí interpela la arraigada manera de pensar la ciudad como lugar privilegiado del saber y foco civilizatorio, desde donde el “letrado artificial” estaría llamado a cumplir su misión modernizadora en un entorno percibido como bárbaro y, a la vez, como fuente de riqueza.

El pedido de don Goyo, que responde a la queja del viejo mangle, desencadena en la comunidad reacciones diversas, pues la gente del pueblo siente que solamente puede sobrevivir en su oficio de mangleros. En el desarrollo de los acontecimientos, una suerte de memoria

¹⁸ Michael Handelsman ha valorado en la novela juvenil de Aguilera Malta la presencia de un sendero de progreso que “anticipaba con más de cuarenta años los comienzos del movimiento ambientalista actual al rescatar el pensamiento ancestral indígena del *sumak kawsay*”. La lectura de Handelsman pone el acento en la centralidad de la tradición indígena del “buen vivir”, evidente en la armonía y convivencia entre el protagonista y la naturaleza. Se trata de una interpretación que busca resignificar la novela, en la sociedad ecuatoriana ante los actuales desafíos de la globalización. Cfr. Michael Handelsman, “*Don Goyo* y el *sumak kawsay*”.

ancestral va despertando; una memoria colectiva que no establece separaciones fijas entre el mundo biofísico y el humano, entre éste y su ambiente:

— Hoy me ha dolido cada hachazo para tumbar Mangle, como si me lo pegara yo mismo.

(...)

— Lo he aprendido viviendo en el mangle, sabiendo observar de verdad toditas las cosas. Y he visto más...

— ¡Qué!

— Cuando los mangles se tiran a las islas.

— (...) Primero parece que los mangles se pusieran a bailar. Desde lejos se les puede aguaitar meneando las ramazones. Hacen una bulla que da miedo. Todo se calla para oír y ver mejor. A las islas les entra un temblequeo que hace brincar las aguas. (84)

La comunidad de pobladores, finalmente, se resiste al llamado de don Goyo en “defensa” que éste hace del lugar. El patriarca, como respuesta, concluye sus días en un suicidio simbólico, en la entrega de su cuerpo al agua y a los mangles. Por tratarse de la fundación de un mito de origen, y con él de un pueblo, don Goyo no muere. “Don Goyo se había largado, con atául y todo”, y su figura es vista deslizándose en el centro del río: “Tenía un aspecto formidable que nunca se le viera. (...) Estaba completamente desnudo. Reía con una extraña risa triunfal” (169). Don Goyo, en tanto mito, renace para pervivir en el relato de un tiempo inmemorial.

La isla virgen puede ser leída como continuación de *Don Goyo*, en la perspectiva que venimos comentando. Ambas novelas comparten el mismo escenario: San Pancraccio, en medio

de un archipiélago de islas y de tierras fértiles, es la única isla con agua dulce de los contornos. En el presente de la novela, su propietario ha llegado desde Guayaquil a la isla, para hacerla producir y recuperar su fortuna perdida. La relación del patrón con los cholos de la isla reproduce relaciones de abuso y explotación, que no dejan de estar presentes en la narrativa de la época. Lo que interesa al patrón es hacer rápidamente dinero. En su afán de dominio y domesticación del entorno, sin escuchar, por ejemplo, los consejos de los pobladores acerca de qué sembrar y cómo hacerlo; la naturaleza deviene “maldita” desde la perspectiva de quien la desafía a un duelo a muerte. Ella reacciona con toda la magnitud de su fuerza telúrica –cosechas fracasadas, muertes, desaparecidos– para expulsar de sus dominios la presencia de quien, en beneficio de la penetración del capital, desacata todo modelo de cultura basado en un “conocimiento local”: “¡Me creo que la isla lo está agarrando!” (90)

Hay un elemento que cobra una importancia relevante en la tercera y última parte de la novela y tiene que ver con el motivo de la fuga, de la errancia. Es el relato de la marcha de un grupo de pobladores, tejedores de sombreros de paja toquilla, que huyen y escapan del enganche para trabajar en la isla. El relato tiene cierta resonancia épica en la narración de esa caminata que enfrenta a un colectivo humano con el dolor, el miedo, la muerte. No hay lirismo ni digresiones. El episodio relata, a partir de breves diálogos, una difícil procesión; una continua y larga marcha de horizonte incierto que dota de fuerza trágica a la novela. Se trata de un motivo que tendrá mayor centralidad en otras novelas de la época y de las siguientes décadas. Un motivo, el de la fuga, que se irá complejizando en la figura del pueblo réprobo (*El éxodo de Yangana*, 1949, de Ángel F. Rojas), del bandolero –presente en *La isla virgen* bajo la figura del “pirata adolescente”, Pablo Melgar, que recibe entre su gente a “los que huyen de las deudas de los blancos”, a los que no tienen trabajo. También será eje temático en *Polvo y ceniza* (1979), de

Eliécer Cárdenas. Se trata siempre de aquél que huye, obligado a un transitar errante y sin lugar propio, en busca de mejores días.

3.1.3 Enrique Gil Gilbert, *Nuestro pan* (1941). Trabajo colectivo, afán de totalidad, desplazamientos

La primera de las cuatro partes en que está dividida *Nuestro pan*¹⁹ narra la llegada de un grupo de hombres a la tierra en donde han de sembrar arroz. “La gran novela del arroz”, dijo de ella Carrión (*El nuevo relato* 99): “Es, sin duda la gran novela de la vida campesina de la gente baja. El paisaje y el hombre están conjugados en tal forma que constituyen una totalización ambiental insuperable” (99). Sobresale en la novela un lenguaje que pone el acento en el trabajo físico del colectivo, así como en los detalles de la naturaleza que va cediendo a la fuerza de la intervención humana. Es un lenguaje que, aunque relata una acción que, en términos de Pablo Palacio, pertenecería al mundo de las “grandes realidades”, sabe detenerse en los detalles más pequeños de la naturaleza: el sonido del viento entre las hojas, el grito de los animales y de las ramas al caer, el bogar de la canoa, el silbido del río, el golpe de hachas y machetes, la voz de la montaña;

¹⁹ *Nuestro pan* obtuvo la primera mención de honor en el concurso hispanoamericano de novela, el Latin American Prize Novel Competition, convocado en 1940 por la casa editorial neoyorquina Farrar & Rienhard y la revista *Redbook Magazine*. Previamente había sido elegida, para representar al país, por Gonzalo Escudero, Benjamín Carrión y José R. Bustamante. María Helena Barrera-Agarwal, en su libro *Jornadas y talentos. Ilustres ecuatorianos en los Estados Unidos*, hace un minucioso recuento de todos los detalles que rodearon el premio: las bases del concurso, el contexto geopolítico de los Estados Unidos en relación a los países de América Latina, el jurado (los norteamericanos John Dos Passos y Blair Niles, así como el chileno Ernesto Montenegro), detalles de la convocatoria y premiación, así como de la recepción crítica de la novela a nivel internacional y su traducción al inglés. El premio único lo obtuvo Ciro Alegría con *El mundo es ancho y ajeno* (Ver María Helena Barrera-Agarwal, “Enrique Gil Gilbert: el impacto de *Nuestro pan*”, en el libro mencionado).

las tonalidades del agua, del ramaje bajo el sol, de la noche; los olores de “la raíz desnuda, de tierra brava, de lagarto” (29).

Gil Gilbert, en *Nuestro pan*, crea un lenguaje que unifica, desde una misma perspectiva y en un mismo tono, el desarrollo de los acontecimientos en diálogo con leyendas, proverbios, rezos y ritos que, en bien de la siembra, convocan al Señor de las Aguas, a la Virgen, al sudor, a la tierra. En este sentido, la totalidad de la narración se remite a una matriz local de conocimiento. El relato de la desmontada tiene cierta resonancia épica, en el esfuerzo físico por retirar la montaña y abrir “la carne verde de los vegetales” (22). La tierra ha sido alquilada y en ella el colectivo, que la percibe como propia, levanta las chozas para la llegada de las familias. Se consolida un grupo humano emparentado “más que nada por las compañeras”: “No somos peones de blancos. Este sembrío es nuestro. Mi compadre Cruz hizo la contrata por la tierra” (70). El más viejo, el negro Pío, guía el trabajo con el saber de su experiencia. El ciclo completo –el desmonte (a cargo de los hombres), la siembra (en la que participan todos, mujeres y niños), el cuidado de las espigas (los niños), la cosecha– es narrado con un lenguaje que revela la mirada del escritor en calidad de etnógrafo: atiende tanto lo minúsculo de su proceso (el movimiento de las manos, el tamaño de los orificios para la semilla, el largo de las piolas que trazan la línea del sembrío), así como el conjunto de factores que intervienen en su comercialización, en el escenario urbano (los acaparadores para subir el precio, las piladoras, los sindicatos de obreros y sus negociaciones con el poder hasta el consumidor de origen social pobre) y su impacto social, en el plano de lo político y de lo económico. Este afán, logrado, de totalización –que atiende la representación de los grandes escenarios sociales (en el campo y en la ciudad), así como los pequeños espacios de la privacidad y la cotidianidad en el encuentro (laboral y afectivo) de los personajes– responde a uno de los más caros propósitos, lo hemos señalado, del realismo.

Conmueve hondamente la manera cómo Gil Gilbert resuelve ese reto en términos artísticos: en la configuración de un lenguaje que avanza sin prisa, atento a los detalles más pequeños, que alcanza una fuerza de intensidad lírica a pesar de que el objeto de su narración no deja de ser el esfuerzo del trabajo humano en las más duras condiciones.

En el devenir de la trama, se articulan otros componentes alrededor del cultivo de arroz y de los personajes. Me interesa destacar, de todo ese conjunto, el tema del desplazamiento humano: nuevamente el tema de la fuga, del migrante. El viejo don Pío huyó de su natal Esmeraldas, porque sabía “que los largos, militares, solían apresar negros para llevarlos a servir a sus casas” (60). El dueño de las tierras alquiladas es el capitán Sandoval, quien, en el pasado, había estado al mando de unos “hombres desperdigados de Alfaro que andaban de huída” (111) y cuyas acciones de requisamiento no siempre distingue los límites del robo y la violencia. Muerto Alfaro, desmembrada la tropa, deviene hacendado en virtud de su encuentro amoroso con la hija de un terrateniente. A las tierras, modernizadas en manos del hijo, llegarán campesinos serranos enganchados para la costa: “Vieras nomás. Pagan buena plata los monos. ¡Allá sí que se puede guardar! Y el Guayas grandazo. No hay río como ése” (194). El relato de este proceso, el de la migración a la costa, recurre a una estrategia de narración que focaliza varias pequeñas historias: son varios los personajes que se irán sumando en un mismo movimiento, cada uno con una historia y una misma razón de pobreza para abandonar la tierra. Esta estrategia será luego amplificada en la novela de Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana. Nuestro pan* relata el viaje del campesino serrano hacia la costa, y los contrastes que lo enfrentan con la inicial experiencia en la ciudad. Luego, con el paisaje, el clima y el trabajo en el arrozal. El horizonte imaginado en el deseo del migrante se desdibuja en el encuentro real con la cotidianidad laboral. Gil Gilbert recurre a la misma estrategia de narración: el devenir de una acción de espectro amplio que se

focaliza en la minuciosa descripción de su desarrollo en el drama de un personaje: el exhuasipunguero José Aucapiña: “Los serranos... ¡Ay, hermano! ¿No sabes? Los serranos... Han venido porque la gente de aquí... nos vamos... nos vamos al Guayas. ¿No sabes que en el Guayas hay fábricas?” (246). José Aucapiña muere en el transcurso de una jornada de trabajo, con la certeza de una imposible vuelta a casa. En el desplazamiento del migrante, cada parada deviene incierto paréntesis de una larga e interminable errancia.

3.1.4 *Juyungo* (1943) de Adalberto Ortiz. *Cuando los guayacanes florecían* (1954) de Nelson Estupiñán Bass. Dos novelas afroecuatorianas.

Adalberto Ortiz ha sido reconocido como uno de los precursores de la escritura y temática negrista,²⁰ en la tradición literaria latinoamericana. Ortiz, nacido en 1914 en la provincia negra de Esmeraldas, se autodefinió como “mulato, hijo de mulatos”. Es precisamente en la región costera y norteña de Esmeraldas, a orillas del Océano Pacífico y limítrofe con Colombia, donde están los orígenes de nuestra literatura negrista. Las primeras obras de Ortiz, la novela *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros*, de 1943, y el poemario *Tierra, son y tambor: cantares negros y mulatos*, de 1945 (el primero editado en Buenos Aires y el segundo en México D. F.), inauguran en Ecuador un modo de escritura que incorpora y representa las voces, la

²⁰ Vale la pena advertir que, en el contexto de la tradición literaria afroecuatoriana, han convivido dos corrientes: la “décima popular” –de antigua tradición oral– y la denominada “poesía negrista”, que ha sabido dialogar y nutrirse de la primera: “Si bien es cierto que las décimas son composiciones hechas por juglares negros y, por lo tanto, su expresión es auténticamente negrista, es muy importante, para lograr una distinción, notar el hecho de que los decimeros continuaron haciendo sus décimas fuera de toda influencia moderna a lo largo de todo el periodo durante el cual los nuevos poetas ‘cultos’ se vincularon a la corriente internacional” (Juan García, *La poesía negrista en el Ecuador*, 14). Ver *La poesía negrista*, de Mónica Mansour para comprender interesantes lazos y cruces entre la “poesía negrista” afroamericana con la lírica popular tradicional española y la llamada “neopopular” hispánica (de la que García Lorca es uno de los principales representantes).

cultura y el paisaje mulato ecuatorianos. A la vez que inventa un lenguaje que reproduce ritmos y sonoridades de la música afro, que incorpora palabras y leyendas de origen africano, Ortiz construye un universo literario que convoca la atención hacia zonas olvidadas de nuestro mapa nacional. De esta manera, Ortiz posibilitó hablar por primera vez, en la tradición “cultura”, de una literatura afroecuatoriana y, al mismo tiempo, generó una reflexión, que, desde el discurso literario, replanteó los límites en que se concibe e imagina la nación ecuatoriana y las condiciones del diálogo intercultural entre negros, indios, mestizos y blancos.

Juyungo. Historia de un negro, una isla y otros negros obtuvo, en 1942, el Primer Premio del Concurso Nacional Ecuatoriano de Novelas. Al año siguiente, la novela fue publicada en Buenos Aires. La crítica ha reconocido en *Juyungo* la intensidad de un lenguaje lírico que reproduce el ritmo de la música y la danza afro-esmeraldeña y, a la vez, describe física y emocionalmente el paisaje selvático. Cada uno de los capítulos está precedido por una especie de epígrafe denominado “Ojo y oído de la selva”, una suerte de introducción poética a la narración de los acontecimientos: elemento que dialoga con la experimentación surrealista.²¹ La presencia del paisaje tiene significativa importancia, puesto que aparece como referente de identidad y afirmación regional, así como principio de sentido y fuente de conocimiento en la configuración de los personajes en diálogo con el entorno geográfico. El espacio, entonces, deviene entramado cultural a partir del cual la voz narrativa incorpora parte de la orografía, fauna, flora regional; ritos, alimentos, costumbres, canciones, así como el relato de leyendas y “casos”.

“Juyungo” es un término despectivo. Lo emplean los indios cayapas –chachis– del Ecuador para nombrar la maldad, el mono, el diablo, el negro; resalta, así, la mirada racista de un grupo social marginal contra otro no menos subalterno: “donde entierra cayapa, no entierra

²¹ Cfr. Raúl Serrano, “Adalberto Ortiz: ‘el sembrío de los recuerdos’”.

juyungo” (19). En la novela de Ortiz, el protagonista Ascensión Lastre recibe este sobrenombre por parte de los indios chachis con los que vive un tiempo, pero el calificativo seguirá unido a él durante toda su vida. Siendo niño, Lastre huye de la casa paterna e inicia una vida errante que lo lleva a recorrer diferentes zonas geográficas del país –entre la costa y la sierra, hasta morir en la frontera sur del país–, a ejercer múltiples oficios –contrabandista, agricultor, obrero constructor, recolector de tagua– y a entrar en contacto con diferentes grupos humanos. Del conjunto de estas experiencias, la conciencia de Lastre experimenta una lenta y dolorosa transición que va del odio racial a la conciencia social. En el conflictivo proceso de este aprendizaje, particular importancia tiene la cercana presencia del estudiante Nelson Díaz en la vida de Lastre: amistad que da cuenta de la anhelada alianza entre el intelectual y el hombre de pueblo en el camino de la lucha social y política: “ten siempre presente estas palabras, amigo mío: más que la raza, la clase” (72).

Un período importante en la vida del protagonista transcurre en Santo Domingo –punto de intersección entre la Sierra y la Costa– durante la construcción de una carretera que unirá estas dos regiones como proyecto de progreso y consolidación nacional. Es precisamente aquí en donde recrudecen los conflictos humanos y raciales; de allí que *Juyungo* pueda ser leída también como la constancia de un diálogo intercultural fracturado y difícil, casi imposible, entre el mundo afroecuatoriano, el universo indígena, los grupos blancos y mestizos. El tema de la “negritud” es abordado como una experiencia en extremo compleja, pues los personajes negros –mulatos, zambos, “blaqueados” o “retintos”– no necesariamente son portadores de una conciencia de raza o expresan una solidaridad de clase. Al contrario, muchos de ellos reproducen prejuicios y estigmas raciales en contra de los intereses de su propia comunidad de origen, como resultado de un orden social racista y excluyente. Sobresale Lastre como personaje que va cobrando cierta estatura mítica en la configuración de su fuerza física, en la sabiduría adquirida en la errancia y

en la comprensión de un sentido de justicia que, al no encontrar amparo en el discurso de la ley y el orden establecido, se impone con violencia.

La novela se inicia con la evocación de la guerra civil que estalló en Esmeraldas en 1913 y termina con la guerra con el Perú de 1941. *Juyungo* pone en evidencia la retórica del discurso patriótico que, en nombre de la nación, conjuga elementos de racismo y segregación social. Hacia el final, ante la deserción de los oficiales y la matanza de los “bravos negros macheteros”, Nelson Díaz se condena por haber creído en el “patriotismo y la honestidad”: “¿Por qué se extrañaba? Él, que había seguido en los últimos años el desenvolvimiento tortuoso y retardado de la nacionalidad nunca lograda” (235). La novela se cierra con la muerte, casi suicida, de Ascensión Lastre y la imagen del emblema “rojo, blanco y rojo” enarbolado.

Me interesa destacar el valioso aporte que ha hecho Michael Handelsman en el campo de lo afro y la plurinacionalidad, en el caso ecuatoriano. El crítico norteamericano parte por reconocer que Ortiz, como escritor e intelectual, se formó dentro del realismo social de los años treinta; en un ambiente marcado por la búsqueda de reivindicación social. De allí que, apunta Handelsman, para Ortiz como para Gallegos Lara y otros intelectuales de la época, la compleja interrelación entre raza, clase y género se redujo a ser mirada como producto del capitalismo y de una mentalidad burguesa que no habría de existir en un futuro socialista. Si bien es cierto que, desde esta perspectiva, el imperativo socioeconómico se impone al momento de pensar y problematizar lo afro, no menos relevante resulta el hecho de que la percepción final de Nelson Díaz, a propósito de la “nacionalidad nunca lograda”, es efecto directo de una mutilación más profunda que la acontecida en el mapa geográfico: la mutilación de los plurales elementos étnicos en la formación de una conciencia nacional.

Cuando los guayacanes florecían, de Nelson Estupiñán Bass,²² tiene como eje de narración la participación de los negros esmeraldeños en la revolución conchista,²³ luego del asesinato de Alfaro. El llamado inicial, que apela a una retórica patriótica en nombre de un “crimen sin nombre” que debe ser vengado, moviliza la población negra más pobre de Esmeraldas: campesinos y conciertos. Desde la perspectiva de esta población movilizada, el acontecer histórico se traduce en una lucha entre el bien y el mal: éste viene de los serranos, de la capital, de frailes y monjas. La enunciación narrativa hace evidente que la revolución deviene en un ciclo de venganzas y violencias que desdibuja su horizonte político y hace imposible todo reclamo de libertad. Un ciclo de violencia que responde a la lógica de una sociedad racial y socialmente estratificada.

La perspectiva de narración focaliza, inicialmente, la brutal violencia de las fuerzas militares gobiernistas –violaciones y saqueos, apresamiento y tortura de campesinos–, que, en nombre de la Patria, deben aniquilar “a estos levantiscos, negros salvajes, enemigos de la civilización” (22). Desde la perspectiva narrativa, de esos latigazos, sufrimientos y vejaciones, brotaría el odio del “conchismo sanguinario”. Serán ex conciertos y hombres que han sido víctimas del racismo y la exclusión social, quienes protagonicen los episodios, más que de una

²² En una entrevista realizada por Diego Oquendo, en 1998, Estupiñán Bass se define así: “Yo me siento negro. Mi abuelo fue un negro pescador del pueblito costero de Ballenas, que ya viejo y antes de morir, llegó a Súa y tuvo familia allí. Mi madre es una de las hijas de ese negro pescador de Ballenas. Yo también nací en Súa. Por todo eso me siento espiritualmente negro” (Oquendo 325). Sobre *Cuando los guayacanes florecían*, comenta lo siguiente: “con esa novela he tenido mucha suerte. Se han hecho nueve ediciones en español. Además, una traducción al ruso, con dos ediciones que suman 150 mil ejemplares. Y una traducción bastante buena al inglés” (Oquendo, 326). *Cuando los guayacanes florecían* es la primera de una prolífica producción novelística. En 1987, el Instituto Afro-Hispano Americano de Washington tradujo al inglés la novela. Así mismo, hizo un estudio de ella en diálogo con otras novelas del autor.

²³ El coronel Carlos Concha Torres (1864-1919) lideró el más importante movimiento revolucionario post-alfarista: la revolución Conchista en Esmeraldas (1913-1916). Las fuerzas guerrilleras lideradas por Concha, que acaudillaban fuerzas campesinas, combatieron contra los ejércitos de Leonidas Plaza y Alfredo Baquerizo Moreno. Una sangrienta represión fue ejercida contra adversarios del régimen y campesinos de la costa.

lucha, de una “locura infernal” de cabezas y cuerpos cercenados al grito de “¡machete ‘boliao’! ¡Viva Alfaro!” (42).

La voz narrativa interrumpe el transcurso de los acontecimientos a modo de digresiones o explicaciones, que hace de la novela un texto difícil de caracterizar en términos de género: cercana a la novela histórica o de tesis; se la puede leer como un esfuerzo de interpretación histórica, en diálogo con la crónica y el testimonio.²⁴ El narrador interviene como una suerte de “voz en off”, en el esfuerzo por ordenar el caos de los acontecimientos. La convicción de su mirada acerca la narración al tono de acusación y denuncia, propio del “yo” testimonial.

El escenario se complica aún más bajo el peso de prejuicios regionales que convierten la revolución, desde la perspectiva narrativa, en una lucha a muerte entre costeños y serranos; categorías que, en el transcurso de los acontecimientos, son individualizadas en la figura de dos personajes, de igual procedencia social, aunque no étnica: Gabriel Simbaña, “indio metido a soldado de línea” (23), ex huasipunguero de una hacienda serrana. Alberto Morcú, negro ex concierto. Este último mata a Simbaña en un encuentro entre ambas fuerzas, la del ejército leal y la de los “facciosos”. Durante el despojo de los cadáveres, Morcú encuentra una carta en el bolsillo de Simbaña, escrita por su padre. Morcú, como casi todos, es analfabeto, y pide ayuda para conocer el contenido de la carta (que alude al mismo padecimiento del concertaje). El desarrollo de esta escena, como estrategia narrativa, permite al personaje cobrar una ‘conciencia de clase’ –horizonte del proyecto político de los escritores–, por encima de la procedencia étnica. Una conciencia que posibilita al personaje reconocer que “en todas partes el peje grande se come

²⁴ Tal es la dificultad, que el escritor se siente en la obligación de introducir una “aclaración necesaria”, que antecede a la novela: “Esto no es historia: es novela. A excepción del general Eloy Alfaro, del coronel Carlos Concha y el sargento Lastre, –personajes históricos, nombrados en razón del tiempo en que se desarrolla el relato– y de la ‘revolución’ de Concha, –hecho histórico–, todos los demás personajes y acontecimientos son producto de la imaginación. Cualquier semejanza con la realidad es una involuntaria coincidencia” (6). En clave de novela histórica y con énfasis en su estructura mítica, la novela ha sido estudiada por Henry J. Richards, en *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass*.

al peje chico” (53). El episodio aproxima la novela a la estrategia utilizada por Ortiz en *Juyungo*, en el sentido de conducir la experiencia de segregación racial hacia una lucha de liberación social. Esta concepción acerca de las implicaciones políticas entre las categorías de raza y clase, se evidencia más aún en la relación que se establece entre Cipriano –sobrino de un sargento conchista, negro, analfabeto y pobre– y Mercedes –blanca, hija del hacendado patrón, futuro gobernador de la provincia. Entre ambos surge una historia de amor, con final trágico para él. Los diálogos dejan ver la percepción que sobre las relaciones interraciales tienen los personajes. Una percepción que coincide con la perspectiva desde donde se enuncia la novela: el contacto interracial, como en *Juyungo*, es problemático. La novela incorpora varios relatos que son contados por los personajes negros, mientras conversan en los tiempos de pausa durante las batallas. Una de ellos sobresale porque, precisamente, revela el entramado cultural en la que se inserta y a la que responde la colectividad afro. Una colectividad de matriz oral y popular. El relato que hace “el curandero” acerca de su profesión –conoce todas las contras para picadas de culebra y muchos secretos para curar con yerbas, así como el respeto a la “ley” que obliga a ciertas obligaciones y obediencias– evidencia el enfrentamiento entre un saber de matriz letrada y otro de matriz popular: “¿Por qué los médicos son tan pretenciosos? Se cierran y dicen ‘¡No! ¡No! ¡No!’ y están viendo las cosas. ¡Niegan la luz y la están viendo!” (83). Los momentos en que alcanza más fluidez la novela son precisamente aquéllos en que los personajes relatan fragmentos de sus vidas; episodios en los que se cuelan otras certezas, otros códigos de convivencia y saberes. En ellos se comunica una sensibilidad, un sentido del humor, una lógica que organiza y significa el devenir cotidiano, un conjunto de prácticas y creencias, que abren la novela hacia otros entramados de matriz afro cultural. Son capítulos en los que la fuerza y fluidez del lenguaje responde a un narrador que se ausenta para dejar hablar a sus personajes.

Éstos, liberados del peso de la tesis que organiza la novela, alcanzan un nivel de plenitud creativa.

Al narrador, en su ejercicio de interpretación de la historia, le interesa subrayar que la participación revolucionaria y el discurso político se desvirtúan y vacían sus contenidos, en ambos lados de la contienda, durante el proceso de la guerra. Si muchos de los jefes revolucionarios levantan fortunas, con robo de ganado, “a la sombra del nombre de Alfaro”; lo mismo ocurre entre quienes, luego del combate, ejercen cargos políticos. La novela se cierra como una novela de tesis: después de la guerra, todo está igual que antes de ella, o peor. El pobre más pobre, “acorralado” por la historia; el rico, investido aún de más poder en nombre de la pacificación y el progreso. El horizonte de cambio solo será posible como resultado de un programa, en el que coincidan los pobres y “todos los hombres que no estén de acuerdo con la picardía y con la esclavitud, aunque no sean pobres...” (197). El conflicto social se resuelve, como apuesta al futuro, en clave de una ética de convivencia. Una ética que, en el contexto de la novela, emerge frente al horror de la sangre. En el horizonte de una anhelada unión nacional, no solamente es imposible el diálogo interracial, sino que la diferencia regional y de clase rompe cualquier posibilidad de argamasa social. La novela pone en evidencia un imaginario de nación ecuatoriana, en el que el negro es “el último otro”. Un imaginario, cuya lógica es la del racismo. Es también logro de la novela colocar lo afro como componente central en la historia, así como de la identidad cultural de un país percibido como unidad estallada; como territorio partido, fracturado, desmembrado.

3.1.5 *El éxodo de Yangana (1949) de Ángel F. Rojas*

La novela, que para muchos críticos cierra el ciclo del relato realista ecuatoriano, narra el éxodo de un pueblo como consecuencia de un crimen colectivo. Son más de ciento sesenta familias en marcha a través de la montaña, con la esperanza de refundar el pueblo en el encuentro con la “tierra prometida”. La primera parte, “huida de un réprobo colectivo”, está contada desde la perspectiva de una voz narrativa que presenta, uno a uno, a los miembros de las familias que avanzan en la caravana. La escritura produce un efecto performativo, como si la narración describiera una procesión en el momento mismo de su desplazamiento. Son cuarenta y seis retratos de estructura anafórica, cuya primera línea se repite con la sola variante del nombre y oficio (o seña particular) del personaje objeto de la semblanza: “Viene don Lisandro Fierro” (16), “Vienen los hermanos Mendieta” (18), “Viene la ‘Virgen del Higuerón’, considerada como la muchacha más bella de los contornos” (20), “Viene don Vicente Muñoz, el hombre más ilustrado de Yangana” (31), “Viene Sebastián Japa, talabartero” (63). La minuciosa presentación de ese conglomerado ofrece claves para comprender el universo narrativo desde un aliento totalizante. La narración elabora una suerte de muestrario de humanidad, en el esfuerzo por construir un mundo completo en miniatura: el hombre más viejo, el boticario, la comadrona, el hombre de la mala suerte, el carpintero, el zapatero, la litigante, la gorda más joven, la prostituta, el albañil, el herrero, el soldado, el matarife, el sembrador, músicos, ex-estudiantes, entre otros. Las semblanzas ponen el acento en la dimensión cotidiana de los personajes, pues lo que busca el narrador es presentar al lector una suerte de mapa subjetivo del pueblo: sus lazos afectivos y tensiones internas, así como el papel que cada uno habría desempeñado en los acontecimientos que precipitaron la huida colectiva. Observa Benjamín Carrión que sobresale en la novela la técnica del “relato de masas”, de “seiscientas voluntades” que caminan juntas (*El nuevo relato*

192). Aunque la estructura de la narración es fragmentaria, la ilación de un segmento a continuación de otro permite que la historia fluya y, a la vez, que el pasado inmediato se reconstruya solo de manera parcial, en función del lugar de cada personaje en la historia y en la memoria colectiva.

La segunda parte, “Yangana cuando era pura”, bien puede ser interpretada como una “monografía sociológica” inserta en la mitad del relato (en esos términos la leyó Cueva, *Entre la ira*, 58). No es difícil advertir cierto aire de familia con *El montuvio ecuatoriano* de José de la Cuadra, pues se trata, en ambos casos, de escrituras que portan un saber de carácter etnográfico llamado a legitimar el universo narrativo de un proyecto estético. La segunda parte de la novela es la transcripción de una libreta, escrita y olvidada por un viajero norteamericano, Míster Spark, un año antes del éxodo. Spark hizo de Yangana el centro de sus exploraciones, durante sus estudios sobre la quinina. Con el viejo recurso de los manuscritos encontrados, la narración se enmascara en la voz de un traductor. De esta manera, el texto que leemos es el documento de un viajero, cuya información se complementa o actualiza en las notas y apéndice del traductor. El texto contiene diecinueve secciones numeradas y subtituladas, cuyo propósito fundamental es ofrecer una “fisonomía material y espiritual” del pueblo de Yangana: historia, descripción topográfica, población, dieta, indumentaria, costumbres y creencias, vías de comunicación, gobierno, educación, diversiones, literatura oral. Resalta el alcance político de la segunda parte de la novela, puesto que interesa al autor, en calidad de etnógrafo, destacar que Yangana es un pequeño pueblo maltratado por una autoridad civil corrupta. Explica que los propietarios de las mejores tierras –señaladas desde la época colonial como tierra comunal– ocuparon arbitrariamente esos terrenos. De allí la hostilidad que la gente del pueblo guarda para quienes han impedido que “Yangana fuera lo que debía ser” (118).

El autor del documento encontrado es un naturalista extranjero, cuya observación parcialmente desapegada hace que la información tenga un valor testimoniante y un efecto de verdad. La relación es exhaustiva y detallada, recurre a la enumeración y los ejemplos; ofrece recetas, medidas, cifras, porcentajes, distancias, en el esfuerzo por construir una narración “veraz”.²⁵ La fuerza y minuciosidad del relato responden a una empatía afectiva que el forastero no oculta: “Acabo de escribir el epígrafe que antecede y me parece que estoy empezando a hablar del país de Utopía. Y sin embargo, si me refiero a Utopía, ni tengo la intención de mentir: esta gente de Yangana es asombrosamente hospitalaria” (126). El observador-narrador procura siempre destacar la alta “calidad moral” de la gente de Yangana, en contraste con el maltrato que recibe por parte de quienes representan al gobierno nacional en sus “remotas soledades”. En suma, la inserción de las anotaciones de Spark en la novela coloca el éxodo en una perspectiva histórica: no se refiere a él, puesto que fueron relatadas un año antes, pero da cuenta de una situación cuyo origen se remonta a un pasado relativamente lejano que interpela la memoria colectiva y afecta el presente de la comunidad. En la tradición de la narrativa realista, *El éxodo* da cuenta de una situación social de injusticia y explotación rural, e identifica a los causantes de ese daño en la trilogía conformada por el cura–el teniente político–el gamonal terrateniente, exhaustivamente trabajada en la narrativa indigenista. En *El éxodo de Yangana*, esos elementos tienen cabida como parte de una información “objetivamente” recogida por el viajero científico. El testimonio del forastero también anticipa los sucesos que desencadenarán la fuga colectiva.

²⁵ Alejandro Moreano establece interesantes puntos de contacto entre la novela de Rojas y su estudio *La novela ecuatoriana*, publicado un año antes de *El éxodo*. En esta perspectiva, Moreano llama la atención sobre la “pasión enumerativa” evidente en ambos textos: en la enumeración de los habitantes de Yangana que marchan en el éxodo y como estrategia privilegiada en la descripción empirista de la segunda parte de la novela “Cuando Yangana era pura”; el predominio de la enumeración –“forma límite del discurso analítico y empirista de la sociología”– se convierte en el eje ordenador en el libro de crítica, tanto a nivel de la organización formal como en el afán por catalogar cronológicamente las novelas de un periodo (Moreano, *El discurso*, 152).

Dice Spark: “si no hallan eco en sus reclamos, en el pueblo parece haber una decisión unánime: hacerse justicia de todos modos” (166).

Las exhaustivas notas del traductor ofrecen una información más detallada acerca de las razones que amotinaron al pueblo de Yangana y lo convirtieron en réprobo de un delito colectivo, que puso al pueblo –antes “aldea sana, tranquila y patriarcal” (170)– fuera de la ley. El delito que estalló en Yangana y concluyó con la destrucción de la población entera –todas las casas del pueblo fueron incendiadas antes de la huida– tuvo razones, explicita el traductor en diálogo con el naturalista extranjero, que se fueron acumulando por largo tiempo. Estas razones tienen que ver, básicamente, con el ejercicio de una autoridad civil y política en desmedro de los derechos de la población y en alianza con el interés de los latifundistas. Los dueños de las mejores tierras carecen del título legal, pues son tierras que fueron comunales e ilegalmente usurpadas. El traductor también inserta en la nota final “la triste historia del viejo haragán”, con el ánimo de ofrecer elementos de comprensión con respecto a la actitud de un pueblo “pacífico sublevado”. El presente narrativo del traductor es posterior al éxodo colectivo, y “la triste historia” está contada en clave de relato oral. Esa historia puede ser leída como un relato de origen, pues narra el origen de una fortuna y de una expropiación. En ese origen hay una alianza entre Emilio Gurumendi –blanco y holgazán– y su compadre el indígena Trinidad Quizhpe. Gurumendi era mantenido por una fondera, con la que tiene un hijo. Al saberse padre, Gurumendi solicita a su compadre Quizhpe permiso para cultivar un lote de la tierra comunal, con la promesa de cumplir las leyes consuetudinarias de la comunidad. El hijo, sin embargo, crecido en la capital, pudo arreglar los papeles para convertirse en “legítimo” propietario. Es así, que en la memoria del pueblo pervive la idea de una deuda pendiente de ser cancelada.

La tercera y última parte, “La última alegría de Yangana”, reproduce la conversación

mantenida entre el churón Ocampo –jefe del colectivo durante el éxodo– y Joaquín Reinoso –del mismo pueblo, y también fugado después de agredir hasta casi matar al teniente político. Ambos personajes se encuentran en Palanda, punto de llegada de la población movilizada. En el transcurso de la conversación, Ocampo rememora los últimos sucesos ocurridos en Yangana, a raíz de la fiesta de celebración anual. En el marco de la fiesta, el pueblo representó una pantomima, escrita por el letrado don Vicente, para satirizar a los gamonales. Durante la representación, titulada “Guárdate del agua mansa”, los actores –empoderados de sus papeles, bebidos y en presencia de los terratenientes– alteran los diálogos, se encolerizan públicamente, se arma un caos que concluye con la muerte del hijo de Gurumendi. Más tarde, todos comprenden que la culpa es colectiva; sobre todo, cuando el letrado del pueblo les recuerda los versos de la comedia *Fuente Ovejuna*: “¿Quién mató al Comendador? / Fuenteovejuna señor. / ¿Y quién es Fuenteovejuna? / Todos a una” (321). Son los versos que sirven de epígrafe al inicio de la novela y cifran la idea matriz del relato. Ante la amenaza de ser castigados por las fuerzas del orden, el pueblo decide abandonar Yangana luego de reducirla a cenizas. La novela se cierra con un “Postludio”, “El horizonte de una mañana distinta”, que narra el final de la conversación entre ambos amigos, al amanecer del día en que se decidirá la forma de gobierno de “Pueblo Nuevo”, en la zona del oriente ecuatoriano. Reinoso ha convencido a Ocampo de la necesidad de cumplir su palabra, devolver el mando único y dar paso a una administración civil con los más viejos.

El éxodo de Yangana es una novela de naturaleza híbrida, hecha de textos disímiles y de variada procedencia. Hemos advertido cómo su segunda parte es casi una monografía de sociología; sin embargo, toda la novela está hecha de textos disímiles e intercalados en diferentes momentos de la narración: hay canciones; recetas y cuentos propios de la literatura oral que

Míster Spark anotó en su libreta; letras de “retos” (composiciones poéticas de formato semejante a la copla popular) recitados durante la fiesta del pueblo; el texto completo de la obra representada; fragmentos y editoriales de periódicos que registran los “sangrientos sucesos ocurridos en Yangana”, desde la perspectiva del gobierno que califica el acontecimiento como “motín sangriento de carácter comunista” (312). Tal es así, que Adoum señala un “intencionado despedazamiento de la unidad de la novela” (“La gran literatura” 52). En la rica trama intertextual que caracteriza a la novela, destaca *Fuente Ovejuna* como hipotexto que la novela cita y reinventa. El diálogo con la comedia española potencia el aliento político del proyecto estético, en el sentido de apostar por la agencia del sujeto subalterno, mancomunado en la idea de pueblo como personaje colectivo. Observa Aníbal Quijano que una población afectada por un ejercicio colonial del poder puede llegar a constituirse en comunidad y en sujeto social, como resultado de una historia de conflictos, de un patrón de memoria asociado a esa historia –“que es percibido como una identidad y que produce una voluntad y una decisión de trenzar las heterogéneas y discontinuas experiencias particulares en una articulación subjetiva colectiva” (“Colonialidad del poder y clasificación” 370). Es precisamente lo que logra el pueblo de Yangana: transformarse en un sujeto colectivo, con capacidad de decisión y en función de una memoria articulada a los conflictos de un histórico ejercicio de injusticia y explotación. Aunque la crítica ha reconocido la filiación monárquica en la comedia de Lope de Vega, Rojas se vale de ella en la construcción del personaje colectivo: el pueblo que se reúne y toma conjuntamente una resolución, “todos a una”. Por otro lado, destaca también el diálogo intertextual con el libro bíblico en el que se narra la salida de Egipto del pueblo de Israel, en pos de la Tierra Prometida y la liberación. Tal vez en función de ello, la primera parte cobra un aliento épico, en la construcción de una voz narrativa que acompaña la marcha del colectivo. Cabe también resaltar

que *El éxodo* hace alusión a la narrativa indigenista –en la configuración de los personajes que típicamente encarnan la trilogía del poder– pero, al mismo tiempo, rompe con ella en la concepción del padecimiento de la injusticia. La representación de la injusticia trasciende la instancia de sufrimiento para pensar la posibilidad de refundar el orden social, desde el desacato y la rebeldía. Así, Yangana es un “pueblo activo” que “prefirió el destierro colectivo al despojo de lo suyo” (348). Ser un “mundo aparte” es el objetivo final de colectivo; fundar una ciudad que no “tenga sangre” es la apuesta de la novela en la perspectiva de una utopía posible. Me parece que *El éxodo de Yangana* bien puede ser considerada la novela que cierra el ciclo del realista,²⁶ en la medida en que dialoga con su tradición pero, a la vez, rompe con ella en la apuesta por la agencia de los personajes a partir del motivo del éxodo. Más aún, el motivo de la fuga –presente en muchas de las novelas analizadas– es llevado a una situación límite puesto que se articula a una forma de habitar, fuera de la ley, como única posibilidad de convivencia social en armonía y justicia. El desplazamiento pone en evidencia la violencia institucional, el rostro oculto del orden y la civilización. El sujeto expulsado por acción de esa violencia, sin embargo, es tildado por el discurso de la ley como bárbaro –los editoriales de los periódicos citados en la novela califican a los pobladores como “chusma repugnantemente ebria” (309). El pueblo de Yangana, en tanto réprobo colectivo, desafía el orden establecido y emprende una forma de convivencia al margen de la ley y del Estado. Se trata de un motivo que organiza novelas posteriores, así, por ejemplo, *Polvo y ceniza* (1979), de Eliécer Cárdenas.

²⁶ Agustín Cueva se refiere a la novela de Rojas como un momento de “impasse” en la narrativa realista, en la medida en que, a juicio de Cueva, la novela resume la imposibilidad de subjetivar la “exterioridad descrita” (de la condición proletaria, demasiado ajena al escritor) y también la imposibilidad de objetivar lo subjetivo (las vivencias y problemas del intelectual de clase media le parecen demasiado burgueses para ser literariamente recreados). Cfr. A. Cueva, *Entre la ira*, 59.

3.2 LOS CRÍTICOS

Interesa reflexionar en torno a la crítica que acompañó la producción novelística estudiada en las páginas anteriores: el discurso formulado por quienes formaron parte de la misma tradición y con quienes compartieron proyectos afines, tanto en el escenario político como en el ejercicio literario. Por tanto, destacar la obra crítica de Ángel F. Rojas y de Benjamín Carrión obedece a dicho criterio de representatividad, y no desconoce el aporte de otros teóricos, que privilegiaron diferentes objetos de estudio y construyeron, desde el “mirador de Próspero”, un juicio diferente de valoración crítica. Vale, sin embargo, un paréntesis de reflexión para consignar la obra –y reconocer sus alcances– de críticos que leyeron y escribieron desde una empatía con las enseñanzas de Ariel.

3.2.1 Desde el mirador de Próspero

Si los escritores, cuyas novelas venimos leyendo, y críticos como Ángel F. Rojas y Benjamín Carrión (o los mismos escritores en oficio de ensayistas y etnógrafos) celebraron los “tenaces vestigios de Calibán”, otros intelectuales emprendieron la valoración crítica del acontecer literario del país desde una perspectiva cuyo lugar de enunciación bien puede ubicarse en el “mirador de Próspero”. Próspero es el maestro que, en el *Ariel* de Rodó, se dirige a la juventud culta hispanoamericana en nombre de Ariel: representante de “la parte noble y alada del espíritu”, de la razón, de los valores e ideales de la inteligencia del “hombre superior”. Una inteligencia llamada a borrar todo vestigio de Calibán, símbolo de “sensualidad y torpeza”. En la

obra crítica de estudiosos como Isaac J. Barrera, Gonzalo Zaldumbide, Augusto Arias, es posible reconocer las enseñanzas de Próspero: una visión sacralizada de la literatura, llamada a salvaguardarla de toda profanación o intento de vulgarización. De allí, el reconocimiento de las enseñanzas del maestro uruguayo: la apelación al “sentimiento de lo bello”, el cultivo del “buen gusto” y la “visión clara de la hermosura de las cosas” como principios de ética y de juicio estético; la afirmación del libro y “la gran ciudad” como espacios únicos de civilización y cultura, en oposición a la presencia del “hombre salvaje” y las temidas muchedumbres; el culto al porvenir junto a un sentimiento de “fidelidad a lo pasado”.²⁷

Isaac J. Barrera es autor de una *Historia de la literatura ecuatoriana*, en cuatro volúmenes. El I y II fueron publicados por la Academia Ecuatoriana, correspondiente de la Española, en 1944. El volumen III es de 1950. Estas publicaciones comprenden el estudio de la literatura ecuatoriana que va de la colonia hasta 1895. En 1960, la Casa de la Cultura Ecuatoriana publica una edición conjunta, que incluye los volúmenes anteriores y el cuarto. Barrera fue director de *Letras*, revista en la que publicaron los poetas modernistas Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño y Humberto Fierro. Promotor de la corriente modernista, publicó una serie de artículos en el diario *El Comercio*, bajo el título “Los modernistas”. Fue un estudioso de las llamadas “letras clásicas” y de las españolas, ámbitos a los que dedicó la publicación de varios libros. Fue también profesor del colegio Mejía y de la Universidad Central, en Quito. Se desempeñó como Director de la Academia Ecuatoriana de la Historia y como miembro de la Academia de la Lengua.

No es gratuito que el IV volumen de su *Historia* –dedicado a la revisión de la producción literaria surgida después de 1895– se abra con un capítulo dedicado a la obra ensayística y

²⁷ Los entrecorillados corresponden al *Ariel* de Rodó. José Enrique Rodó.

literaria de Gonzalo Zaldumbide, de quien afirma, en las primeras líneas, que es “el literato más notable del Ecuador contemporáneo”. De Zaldumbide –autor de ensayos y libros sobre Henry Barbusse, Gabriel d’Anunzio, José Enrique Rodó; los ecuatorianos el obispo Gaspar de Villarroel, los poetas coloniales Antonio Bastidas y el padre Juan Bautista Aguirre, Juan Montalvo–, Barrera destaca: “su prosa reposada y repujada; libre, suelta y cadenciosa; llena de buen gusto y propiedad”, el estilo “moderno, grácil”; de “fluidez exquisita, sin que la elegancia pierda el casticismo” (Barrera, *Historia*, 1071). Son estos los parámetros de valor y juicio en el esfuerzo por comprender la novedad literaria del periodo establecido.²⁸

Barrera celebra el estudio que el ecuatoriano le dedica al *Ariel* de Rodó. Gonzalo Zaldumbide publicó varios libros dedicados a Rodó. Una primera versión de estos trabajos, “De Ariel”, fue leída en 1903, cuando aún era estudiante. En 1938, el Instituto de las Españas, en los Estados Unidos, publica *Montalvo y Rodó*. A propósito del pensamiento de Rodó, lo que interesa a Zaldumbide destacar es el lugar de enunciación intelectual hispanoamericano: un lugar que, a su juicio, debe necesariamente nutrirse del saber del “mundo más civilizado”. Inútil, le parece, buscar “independencia bravía”, autonomía intelectual (“aspiración mezquina y orgullosa”), o el cultivo de una literatura de “singularidades locales, cada día más exiguas y precarias”. Nada de exaltar “la sensación del terruño, cada día más pobre de alma y más desnudo de prestigios

²⁸ Gonzalo Zaldumbide publica, en 1956, *Égloga trágica*, escrita varias décadas antes. Ella es definida por Carrión, en *El nuevo relato ecuatoriano*, como “la novela del indio, desde el punto de vista del señor” (80). Esta novela es leída por Agustín Cueva, en un capítulo de *Entre la ira y la esperanza*, como uno de los tres momentos de la “conciencia feudal ecuatoriana”. Sostiene Cueva que el proceso de “plebeyización” de la sociedad ecuatoriana, producto de la Revolución Liberal, no satisfizo a muchos “señores a la Zaldumbide”, “que tenían los pies enraizados en sus fundos, mal podían seguir la marcha de la revolución”. Será esa “conciencia feudal” y su perspectiva aristocratizante de la cultura lo que defina la trama de la novela y la concepción de sus personajes (en ella, los indios son, a modo de ejemplo, “los lirios del campo”). Justamente Cueva se sorprende ante la “resurrección del mito Zaldumbide”, en la consideración que de él hace, por ejemplo, Barrera como “el literato más notable del Ecuador contemporáneo”. En suma, de él dirá Cueva, “escribe de tal manera que su lenguaje esté lo más alejado posible de la palabra ecuatoriana, y hasta podría decirse, sin exageración, que es justamente ese alejamiento el que le concede, a los ojos de algunos, el carácter de lenguaje literario” (Cueva, “Tres momentos”, 106).

originarios”. La verdad, sostiene, “es que nos avergonzamos de nuestras singularidades”. Unas singularidades que se distinguen solamente por “lo pintoresco”: “No queremos ser pintorescos, tal vez porque eso nos recuerda todavía de muy cerca el taparrabo y las plumas de nuestros inocentes antepasados” (Zaldumbide, “José Enrique Rodó”, 100). En 1944, publica, en la Biblioteca Rodó de Montevideo, el mismo estudio ampliado. Allí dirá que “Rodó, con ser tan europeo, y precisamente por serlo, es el literato que encarna con mayor pureza la civilización que vamos asimilando” (*José Enrique Rodó* 27).²⁹ Es, precisamente, esta matriz eurocéntrica e hispanizante la que se convierte en perspectiva de análisis de la crítica no solamente de Zaldumbide, sino de quienes como Barrera y Augusto Arias construyen su discurso crítico desde el mirador de Próspero.

Barrera entiende la literatura desde la perspectiva de las “bellas letras”; es decir, como vaporosa expresión, ajena a su lugar de enunciación; formulada en un lenguaje que, en su deseo de alcance universal, se quiere castizo, ajeno a las hablas plurales y reales. De allí que Barrera enfatice los siguientes elementos como signos de logro estético: lenguaje armonioso, trazo correcto y “fineza de estilo”, representación de la naturaleza en su “grandiosa serenidad”, “ocurrencias donososas”, “jugosidad imaginativa”. La matriz eurocéntrica del juicio valorativo se resume en la siguiente idea, formulada a propósito de su lectura de la obra de Zaldumbide: “Desde que la inteligencia americana está moldeada por la cultura ajena, lo americano tendrá mucha dificultad para mostrarse original. Habrá necesidad de una mayor afluencia de gente y de pensamiento que busque su refugio en América, para que se revalúen los términos” (Barrera, *Historia*, 1077-78). Se trata, en todo caso, de una historia literaria de ambición enciclopédica: precisa autores, títulos y fechas de publicaciones, premios y cenáculos. Barrera da cuenta de

²⁹ Seguirá desarrollando las mismas ideas en una publicación del 51, *Cuatro clásicos americanos: Rodó, Montalvo, Fray Gaspar de Villarreal, P. J. B. Aguirre*.

discursos pronunciados, publicaciones en revistas y diarios, en el esfuerzo por consignar la obra y trayectoria de los autores por él estudiados. Conoce manuscritos no publicados, resume el asunto al momento de valorar las novelas, así como apretadas semblanzas de los escritores. Con respecto a la literatura de los treinta, evidencia cierta incomodidad: registra su impacto en la realidad social y en la crítica literaria dentro y fuera del país; lamenta, sin embargo, la frase estropeada “con el desfiguramiento dialectal”, la presencia de “moradores extraños y ausentes de toda moral civilizada”. Vale reconocer, sin embargo, en la *Historia* de Isaac J. Barrera el esfuerzo monumental de acopio y anotación de una información, de amplio registro, a la que siempre es necesario volver al momento de emprender nuevos proyectos de investigación.

Augusto Arias publicó, en 1936, un *Panorama de la literatura ecuatoriana*, publicación inicialmente concebida para sus clases en el colegio Mejía. Se conoce que tuvo una amplia acogida y fue libro de texto en varios colegios y universidades del país. En 1946, el estudio fue ampliado para su publicación en el diario vespertino *Últimas noticias*, de Quito, en donde apareció por entregas. La obra tuvo varias ediciones, revisadas y actualizadas. La publicación de 1971 contó con un apéndice explicativo. El *Panorama* alterna la reflexión crítica y fragmentos, a modo de muestra antológica, de los escritores a quienes Arias dedica su atención. El capítulo dedicado al siglo XX se abre, al igual que la *Historia* de Barrera, con Gonzalo Zaldumbide y un fragmento del estudio que éste le dedica a José Enrique Rodó.

El *Panorama* reúne autores y obras, generaciones y movimientos, leídos desde un juicio crítico que pone el acento en la penetración psicológica, la “virilidad” de pensamiento, el lenguaje armónico y el “espíritu de alto idealismo”, la “corrección de la forma” y la “destreza de la frase”. Arias traza líneas para posibles proyectos de investigación a futuro; da cuenta de antologías, publicaciones individuales, columnas de periódicos, artículos de revistas. Humberto

E. Robles ha consignado la airada crítica a la vanguardia, enunciada por Arias y publicada en artículos periodísticos, en nombre de lo bello, lo eterno y la tradición. Robles da seguimiento a la reacción del poeta vanguardista Hugo Mayo, quien acusa a Arias de “ignorancia, de confusión, de no saber entender cabalmente ‘el verso de vanguardia’” (*La noción* 50). No asombra, por tanto, que el aliento panorámico de Arias haya borrado toda huella de conflicto y debate en el que muchas de las obras surgieron. La lógica enumerativa pareciera dar cuenta de una producción en la que una obra sucede a otra, casi al margen de la historia o de una tradición de rupturas. Así, al momento de abordar el estudio del ensayo ecuatoriano, sostiene que, a diferencia de los ensayistas españoles del 98, “en el caso ecuatoriano no existió una crisis propiamente dicha que obligara a fijar la mirada en realidades, en hechos, en problemas... Pero sí una parecida visión, retrospectiva y también porvenirista” (275). Además de la visión hispanizante, Arias suprime la conflictividad en la que surge la generación del 30; la crisis que aqueja al país, la intensidad de los debates políticos, las tensiones y la agudización de los conflictos de clase, el impacto de las ideas socialistas; en suma, todo ese conjunto de hechos y circunstancias que puso “lo social”, como lo hemos señalado en el capítulo anterior, en el horizonte de la nueva generación de escritores y críticos.

En el apartado que corresponde al estudio del ensayo, a quien primero estudia es a Pío Jaramillo Alvarado. La transcendencia e impacto de su obra, *El indio ecuatoriano*, no se comprende fuera de los intensos debates y polémicas que se dieron alrededor del tema del concertaje y del llamado problema del indio. A juicio de Arias, la mencionada obra sería producto de una “ponderada simpatía humana” por parte de su autor. Reconoce el valor del “dato realístico” y la contribución a una “biografía del indio, personaje multitudinario, esclavo de la tierra, cifra oscurecida, pero con alma que tiene las condiciones para clarear” (276). En el estudio

introdutorio a la edición más reciente de dicho libro, María Auxiliadora Balladares destaca, justamente, el nivel de conflictividad que supuso y a la que respondió el estudio de Jaramillo Alvarado, en su reclamo de una reforma agraria como única solución al problema económico. Otro ejemplo que vale citar es la entrada que corresponde, en el *Panorama*, al ensayo de José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, al que Arias dedica tres líneas y en el que distingue un “un ágil viento de pictorismo” (276).

Los trabajos críticos de estos investigadores se caracterizan por un esfuerzo de sistematización y recopilación ordenada de una información, valiosa al momento de emprender nuevos proyectos de investigación: la fecha y los datos precisos para indagar en archivos de hemeroteca, la precisión del dato en torno a títulos, columnas de periódicos, conferencias dictadas. En suma, no es difícil advertir el valor del trabajo de recopilación de una información, a menudo, dispersa y olvidada. Por otro lado, aúna a estos críticos una comunidad de valoración y sensibilidad: una perspectiva eurocéntrica de valoración y cierto didactismo, vocación de una filiación hispanista; pretensión de universalidad e idealismo, al margen de los contextos de historia y sociedad; preocupación por la nación, desde una perspectiva cívica y patriótica de carácter conservador; una comprensión de la naturaleza que junta dos extremos de matriz arielista: como objeto de culto y contemplación, así como lugar de la barbarie y la incivilidad. Importa, sin embargo, este paréntesis en el esfuerzo por reconocer otros pliegues del escenario en el que irrumpen los novelistas y críticos articulados alrededor de la Generación del 30. El carácter de insurgencia que tuvo, en su momento, ese realismo cobra aún mayor resonancia justamente al considerar la presencia, además gravitante, de otras miradas ejercidas, con presencia y prestigio social, desde el “mirador de Próspero”.

3.2.2 Crítica nacionalista I. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana* (1948)

En la tradición crítica ecuatoriana, sobresalen, en la primera mitad del siglo XX, dos textos: *La novela ecuatoriana*, de Ángel F. Rojas, publicado inicialmente en 1948, por el Fondo de Cultura de México, en su colección Tierra Firme, y *El nuevo relato ecuatoriano*, de Benjamín Carrión, cuya primera edición, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, es de 1951. El punto de partida de Rojas es la concepción de la literatura como “traducción de un estado político y social, sentido por ellos [los escritores] más que deliberado, (...) presente en lo más representativo de sus producciones novelescas (11). No es éste el único vínculo que Rojas destaca entre el hecho literario y el devenir histórico, político y social. Los escritores del país, apunta Rojas, “rara vez han escatimado la intervención activa en la política nacional y, por lo mismo, las obras de ficción del Ecuador son una forma de esta actitud” (11). Aúna, así, escritura, militancia política e “impulso nacionalista” (Rojas habla de “sentimiento de nacionalidad” y de “emancipación literaria”), en la certeza de que “cada época ofrece para el novelista un conjunto de temas, que se destacan con especial vivacidad sobre otros, al tiempo de proyectar sus obras” (61).

Como propuesta metodológica,³⁰ Rojas propone una interpretación de la historia del país en cada uno de los recortes cronológicos que establece; luego, en un segundo momento, analiza la obra. Al final de cada una de las tres partes que definen los cortes en el devenir de la historia, el crítico establece un balance de “Conclusiones y afirmaciones”, cuya riqueza está en directa relación con una cuidadosa capacidad de síntesis que no deja, sin embargo, de contener cierto carácter pedagógico. Bajo el formato de una ordenada numeración, Rojas propone una

³⁰ Rojas divide su estudio en tres periodos: de 1830 (inicios de la vida republicana) a 1895 (Revolución Liberal), influido por el conservadorismo en política y el romanticismo en literatura; de 1895 a 1925 (“Revolución Juliana”), ascensión del liberalismo al poder; y de 1925 a 1945, advenimiento del socialismo como doctrina y como partido político.

valoración en perspectiva –señala logros y limitaciones–, sobre el periodo en cuestión y en torno a libros y autores concretos. El estudio cierra con un listado cronológico de las obras publicadas desde 1830 hasta 1944. A pesar del esfuerzo por ubicar al autor, y su obra, en *su* tiempo, no logra Rojas verdaderamente entrelazar el relato de la historia con el de la literatura. Se trata, más bien, de establecer correspondencias, entre el tema novelado y el horizonte de la época, entre la serie literaria y las series sociales; es decir, entre la formación ideológica y su representación literaria (en el esfuerzo, entre otros, por sacar conclusiones de “ética literaria”). En suma, el propósito de Rojas es leer la “huella” del hecho histórico en el texto literario, destacando las novelas que “más adecuadamente” caracterizan la época en cuestión. El relato de la historia, cronológico y lineal, avanza hacia lo que percibe como “advenimiento del socialismo”, cuya fuerza habría ejercido “desde abajo una notable influencia en el desenvolvimiento de la literatura nacional” (12). Paralelamente a la presencia de esta fuerza política, la existencia de la “corriente realista” es, a la mirada del crítico, una suerte de bajo continuo que habría de surgir con “vigor y audacia” en la novela contemporánea (en la contemporaneidad de su escritura, estudia las novelas publicadas hasta 1944).

A la hora de reconocer el surgimiento de las tendencias literarias, Rojas parte por admitir que “todo ello viene tarde”:

Nuestros hombres de letras rara vez han tomado una postura literaria firme, y su credo estético casi nunca ha sido profesado como el resultado de una convicción. Ha habido gentes sucesivamente románticas, modernistas, ultraístas, vanguardistas y revolucionarias. Lo importante era no parecer atrasados, relativamente al medio. Porque, en términos absolutos, ese retardo era inevitable. Procurábamos ajustarnos al patrón literario en boga... de hacía veinte años. (101)

Hablar del “retraso” de nuestras tendencias literarias es casi un lugar común en la tradición literaria latinoamericana. Ya en “Notas sobre la inteligencia americana” (1936), Alfonso Reyes llamó la atención sobre el particular “ritmo” americano: “llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber tenido tiempo a que madure del todo la forma precedente” (5). A la mirada de Rojas, lo que parece sincronizar relojes es el advenimiento del realismo, como tendencia literaria que permite hablar de “novela nacional”, en la medida en que ésta, con la publicación de *A la costa*, “empieza a ser documento cabal de sociología” (116), pues “nuestros problemas palpitantes están allí” (116). Así, lo que busca Rojas es una verídica representación del medio y del hombre en el texto novelado. Será esa adecuada representación del medio y del hombre, por “verídica” justamente, lo que posibilite al crítico hablar de la vigencia y actualidad de una novela en particular, pues permitiría seguir “reconociéndonos” en ella. Alejandro Moreano ha destacado el predominio de la enumeración como estrategia privilegiada de Rojas, “como forma límite del discurso analítico y empirista de la sociología” (*El discurso* 152). Con relación a este afán enumerativo, llama la atención de Moreano la “obsesión exhaustiva”, que busca nombrarlo todo.

Ciertamente, la enumeración es una estrategia a la que recurre con exceso Rojas; sin embargo, tal preferencia busca responder al plan trazado: un camino en devenir hacia lo que, a sus ojos, es una suerte de punto de llegada en el plano estético –por vía del realismo– y en el político –con la conquista del socialismo. Se podría decir que esa estrategia de enumeración exhaustiva responde al objetivo de consignar cada uno de los momentos y logros en el trazado de un camino, cuyo horizonte, a la mirada del crítico, es el advenimiento y culminación del ciclo realista. No es casual que Rojas sea el autor de *El éxodo de Yangana*, publicada al año siguiente

en 1949, novela con la que se cierra el ciclo realista de la generación del 30. No se puede desconocer el pionero esfuerzo de Rojas por historiar la novela ecuatoriana, por hacer cortes en el *corpus* del conjunto literario (ese trabajo de “mostración” que resulta de la selección y jerarquización de las obras en cuestión); así como su capacidad de interpretación, síntesis y balance de conclusiones frente a un corpus bastante amplio. Diego Araujo –quien en la década de los ochenta aportará con valiosos estudios de la novela ecuatoriana– con certeza destaca que “algunas afirmaciones que se repiten como interpretaciones incontrovertibles sobre las novelas y los novelistas ecuatorianos provienen de la investigación fundacional de Ángel F. Rojas” (“Dos textos” 22).

3.2.3 Crítica nacionalista II. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología* (1951)

El nuevo relato ecuatoriano, de Benjamín Carrión,³¹ consta de cuatro partes: una primera, “Síntomas e influencias”, da cuenta de los antecedentes y precursores del nuevo relato (novela y cuento); una segunda, “Los que vinieron”, de los autores de la “novela realista” del 30, objeto central de la reflexión; una tercera, “Ensayo de interpretación”, y una “Antología” que incluye 24 narradores y narradoras del nuevo relato ecuatoriano. Su apreciación, “optimista y gozosa”, hay que entenderla en el marco de su concepción de cultura, sobre todo aquella de las “pequeñas patrias”. ¿Cuál es la teoría de la cultura que Carrión construye? En 1941, Ecuador pierde parte

³¹ Benjamín Carrión (1897-1979). Fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944, que ahora lleva su nombre. Escritor, profesor universitario, diplomático, periodista. En 1968, México le otorgó el Premio Benito Juárez. La crítica ha destacado el magisterio de Carrión en la redacción del panfleto y artículos combativos que publicó en periódicos y revistas.

significativa de su territorio en guerra con el Perú. Este hecho generó en el país un sentimiento de humillación y derrota, que motivó a Carrión a redactar una serie de artículos denominados *Cartas al Ecuador*, publicados inicialmente en el diario quiteño *El Día*, en el esfuerzo por reemplazar el desánimo y la rabia por un sentimiento de “vocación nacional”. En una de ellas, la décimo séptima carta, esboza su “Teoría y plan de la pequeña nación”.³² Si la patria ha sido “achicada” (en territorio, prestigio, moral), sostiene Carrión, el deber de los ecuatorianos es volver a tenerla, “volver a ser patria”³³ bajo “dos imperativos primordiales: cultura y libertad”. Resulta imprescindible leer a Carrión en el marco de una búsqueda por construir y afirmar un sentimiento de “ecuatorianidad” y de “orgullo nacional”, a partir del reconocimiento de sus “verdaderos valores” de cultura y desde una posición que no deja de tener cierto eco mesiánico, en su papel de guía espiritual.

La primera parte de *El nuevo relato* se abre con un señalamiento: la “media hora de retraso” con que aparece la novela ecuatoriana en el panorama americano. Advierte Carrión, más adelante, que luego del tardío “trasplante” del romanticismo, las nuevas facilidades de viaje y circulación para el hombre y para el libro hicieron más estrechos los contactos “entre el pensamiento y las corrientes espirituales y políticas europeas” (14). Es evidente que Carrión

³² Carrión formula por primera vez su *teoría* en el ensayo “Sobre nuestra obligación suprema: ‘volver a tener patria’”, décimo séptima de las *Cartas al Ecuador* (1943). Once años más tarde, reelabora la misma idea en “Teoría y plan de la pequeña nación”, discurso presentado en 1954, con motivo del décimo aniversario de la fundación de la Casa de la Cultura, y recogido en *Trece años de cultura nacional* (1957). Los textos mencionados fueron incorporados en “La leyenda y el mito”, segunda parte del libro póstumo *América dada al diablo* (1981).

³³ En la configuración de este llamado, son dos los modelos que sigue Carrión: Manuel González Prada (1848-1918) del Perú y Joaquín Costa (1844-1911) de España. Por otro lado, quiero hacer notar que *Volver a tener patria* es uno de los ejes fundamentales del Plan de Gobierno del actual Presidente Rafael Correa, bajo el lema “La Revolución Ciudadana para volver a tener Patria”. En una entrevista realizada el 14 de enero de 2011, Galo Mora Witt, ex ministro de Cultura y actual secretario ejecutivo de Alianza PAIS, afirmó que, en el análisis de los cuatro años del régimen, “La idea de transformar las estructuras caducas del pasado fue el motivo fundamental que nos convocó y de ahí aquel mensaje de volver a tener patria, creemos que en los términos de la soberanía, aquel mensaje ha sido cumplido. Faltan muchas cosas por hacer, pero el mensaje original de volver a tener patria, de que las decisiones se las tome a nivel económico, social político, en nuestro propio país y por nuestra propia gente, por el compañero Presidente, por los compañeros asambleístas, ha sido cumplido”. <http://www.burodeanalisis.com> (visita 8 de febrero, 2011).

considera “la avidez receptiva de América” como punto de partida para advertir y precisar “el itinerario de influencias” con respecto a Europa. La novela, continúa Carrión, “expresión de un anhelo, de un desencanto”, no puede escribirse en países en los cuales “se está haciendo historia”, sino en aquéllos en donde es posible hacer una reflexión sobre esa historia, tras la agitación y “la acción heroica”. A la mirada de Carrión, la novela americana tiene que ser de insatisfacción y rebeldía, en la búsqueda de un cauce de tradición propia. En su afán por establecer correspondencias entre América y Europa, el crítico expone su lectura acerca de algunos novelistas europeos del siglo diecinueve con el ánimo de señalar que son las nuevas generaciones las que sabrán aprovechar las lecciones de los “grandes novelistas”. Lo que interesa destacar a Carrión es la obra de escritores que hablan con voz “descarnadamente humana”, “que alertan al hombre contra los peligros del hombre” y entregan una “suma de verdad humana”. Todo esto, según la valoración de Carrión, para llegar a un momento de “unificación universal de la sensibilidad de todos los hombres del mundo”. América, en ella Ecuador, participará en el “gran coro” universal:

Las influencias espirituales de Europa ya no llegarán hasta nosotros como una moda, como un figurín.

(...)

El juego de las influencias, será hoy, principalmente, una escuela de modos de expresión, antes que una surgente de temas extraños que expresar.

(...)

Ha llegado la hora de la confluencia de sensibilidad (...) entre los influenciadores y los influenciados. Entre las viejas literaturas maestras y las jóvenes literaturas discípulas. (...) Su asombrosa receptividad [de América], que

constituye su cualidad más fecunda, sabe defenderse ya de los peligros del atolondramiento y de las falsas rutas (33-34).

Queda claro que para el crítico la condición básica para el despegue del “nuevo relato ecuatoriano” es la madurez de una capacidad receptiva, que hará posible la entrada de nuestra literatura al juego universal de las “influencias” en calidad de prolífica receptora. Internacionalismo, universalidad, humanismo (“la igualdad esencial de los hombres”) son los núcleos de sentido que articulan el pensamiento crítico literario de Carrión. No resulta difícil advertir en la propuesta del ecuatoriano las lecciones de Vasconcelos,³⁴ Rodó, Reyes. El maestro mexicano, Reyes, no dejó de insistir en la universalidad de América a medida que sus repúblicas se fueran emancipando: “Su mismo origen colonial, que la obligaba a buscar fuera de sí misma las razones de su acción y de su cultura, la ha dotado precozmente de un sentido internacional, de una elasticidad envidiable para concebir el vasto panorama humano en especie y unidad de conjunto” (“El destino” 16). Efectivamente, la entrada de América al juego de las influencias, en calidad de *elástica* receptora, no puede ser sino el resultado de su condición poscolonial. Cabe también resaltar la matriz arielista que nutre el llamado cívico de Carrión, su voluntad suscitadora en el proyecto de construir la Patria con los más valiosos aportes de quienes supieran reconocerla, fortalecerla y divulgarla en las letras. De allí, el permanente trasiego a lo largo de la tradición greco latina y europea que explora en *El nuevo relato*, su vocación americanista y su idealismo cultural que alcanza casi el tono de artículo de fe en la formulación de su “teoría de la pequeña nación”. Como bien lo apunta el ecuatorianista Michael Handelsman, “Carrión nunca

³⁴ En el esfuerzo por “volver a tener patria”, Carrión no dejó de señalar lo que a sus ojos posibilita una orgullosa afirmación nacional. Así, expuso, en una de sus *Cartas al Ecuador* y en explícito diálogo con Vasconcelos, su gran “cruzada por el trópico”. A partir de una afirmación geográfica, emprende Carrión un llamado a “tener fe” en las posibilidades históricas de las tierras tropicales: “Hagamos uno de nuestros evangelios nacionales, el de la fe en el trópico. Nuestra fe en la posibilidad histórica absoluta de poder vivir en el trópico una vida racional; de poder edificar en el trópico un país respetable, en el que haya bienestar material, pan, libertad y justicia”.

logró desprenderse por completo de un paternalismo ilustrado que jerarquiza la cultura. El intelectual es el conductor; la Casa de la Cultura instruirá al pueblo; Europa y su ‘civilización’ serán un modelo ante el cual todo progreso cultural ha de medirse” (*En torno* 24). Sin embargo, Handelsman señala que “Carrión es mucho más que un arielista utópico con miras hacia Europa”, pues hay que tener en cuenta su militancia socialista. En el contexto ecuatoriano de su época, así lo explica el crítico, la corriente socialista a la cual adscribe Carrión está más cerca de un pensamiento liberal democrático y radical. Convengo con Handelsman que uno de los mayores aciertos de Carrión es haber convertido en tema de la cultura en un problema de urgencia que, a la vez, produjo una toma de conciencia de la situación real del país.

El trabajo de Rojas y Carrión responde a varias preocupaciones y estímulos: se privilegia en la lectura de la novela su afán de veracidad, de denuncia y disconformidad con el medio. Así, por ejemplo, Benjamín Carrión establece que “la tónica dominante en la novelística contemporánea, es la de ser –desde *A la costa*, novela precursora– un sostenido reclamo de justicia, ‘una denuncia y una protesta’ permanentes” (231). Alfredo Pareja destaca en su ejercicio crítico aquellas novelas que, a pesar de cierto “acabado tosco”, pueden ser leídas como “ensayo de penetración” en lo ecuatoriano, a partir de la posibilidad de reconocer en ellas el país y a quien lo habita. Es necesario recalcar que la noción de “literatura nacional” –eje articulador en la crítica de Rojas, Carrión, Pareja– es altamente polémica. Ya Mariátegui, en su propio esfuerzo por plantear el proceso de la literatura peruana, había señalado que hablar de “literatura nacional” es apelar a una noción abstracta, que funciona muchas veces como una alegoría, como un mito. En todo caso, Mariátegui instala la pregunta sobre cómo pensar las literaturas “de excepción”; es decir, aquéllas que están atravesadas por más de una matriz cultural, y portan el sello de una marca de origen colonial. La mirada de Rojas y de Carrión no es la de Mariátegui:

mucho más radical la del peruano en la certeza de reconocer lo nacional allí en donde es posible advertir una matriz cultural sino no indígena, sí verdaderamente mestiza –en la posibilidad de construir el lugar de enunciación desde una comunidad, al menos, de “sentimiento” indígena. Es posible, sin embargo, reconocer que lo nacional, con todas sus ambivalencias semánticas, deviene en horizonte de interpretación y de historiografía en los trabajos de críticos como Rojas, Carrión, Pareja Diezcanseco.

3.3 APOSTILLA. REALISMO: CLAVES DE LECTURA

El realismo de las novelas estudiadas reúne varios elementos que lo caracterizan: sensible al mundo de vida de las clases sociales más pobres; se desea veraz y de carácter exponencial, en diálogo con un proyecto político de nación que busca justicia y equidad social. Su horizonte de contemporaneidad se expresa en el ahondamiento de la realidad representada, y cierto aliento épico define el drama de sus personajes. Crítico al avance modernizador de carácter capitalista, la representación de la naturaleza revela una relación de violencia que no proviene del mundo de la “barbarie”, sino del mundo blanco “civilizado” que amenaza con destruir el orden de las cosas. El polo externo de los escenarios rurales, la ciudad, es representado como lugar amenazante y potencialmente peligroso: Cusumbo, en *Don Goyo*, se enferma en la ciudad, y en el hospital casi muere por la mala atención recibida. Los códigos urbanos de reconocimiento social coloca, a quien llega de afuera, en situación de vulnerabilidad: “Estos cholos son muy brutos. Así que no les des los pesos completos” (*Don Goyo* 57). En la ciudad se encuentran los dispositivos de

orden y control social (el panóptico, por ejemplo, en donde serán encerrados los exconciertos revolucionarios en la novela *Cuando los guayacanes florecían*). De la ciudad llega la policía rural, los proyectos de modernización y explotación, los dispositivos de control y orden social, sin apertura de diálogo a la comprensión de otras formas de convivencia social y relación con el entorno.

En el afán de pensar en clave de cultura nacional, esta novelística procuró recrear las hablas populares, sus expresiones y estructuras del pensamiento. Así mismo, produjo una mitología capaz de resignificar los referentes simbólicos necesarios para la construcción de una identidad y una conciencia nacional, de carácter plural. La perspectiva de enunciación procuró acercarse al interior cultural de la colectividad representada. Sus escritores se propusieron construir las novelas desde la perspectiva cultural de la “comarca oral”: una escritura que, en su elaboración estética, produce un “efecto de oralidad” no tanto por la transcripción fonética de las expresiones populares, sino porque ella misma se construye en diálogo con los modos de pensar y narrar propios de la cultura oral tradicional. Como consecuencia de esta voluntad por dar cuenta de las características propias de culturas orales, sobresale la construcción de protagonistas ancianos, alrededor de cuyo testimonio y saber se articula el conjunto de la comunidad. Carlos Pacheco, en *La comarca oral*, señala que la sociedad oral tradicional suele tener como héroe cultural característico un anciano sabio, que representa la memoria colectiva y el valor de la experiencia personal. Es el caso del papel que desempeñan Nicasio Sangurima y don Goyo Quimí (en menor medida, es también el rol que cumple el viejo Pío en *Nuestro pan*), de quienes la comunidad escucha historias o recibe consejos. Ellos, en tanto guías de la comunidad, tienen la última palabra, y ésta desencadena el devenir de la trama. En tales situaciones de intercambio oral, la palabra cumple, en términos de Pacheco, una “función performativa” que incide sobre la

audiencia y sobre la realidad. Es también el caso de don Encarnación Estupiñán, en *Don Goyo*, cuya sola llegada al pueblo convoca la presencia de todos sus habitantes: “Se sentaban en el piso y se ponían en actitud admirativa ante los movimientos de don Encarna. —Cuéntese algo, Don” (18). Función parecida cumple Tomalá, el viejo cacique “noticioso” en *Nuestro pan*, que viaja en canoa, de desmonte en desmonte, anunciando “que algo malo pasaba”.

A esta empatía con la “comarca oral” responde una particular sensibilidad con respecto al mundo natural: de allí la centralidad de los ríos y los árboles, pues la naturaleza nunca está lejos de la atención y de los sentimientos de los personajes. Son novelas que responden a un esfuerzo de diálogo intercultural, en términos contemporáneos, en un doble sentido: por un lado, son los mismos escritores quienes, desde el compromiso político y la búsqueda de una nueva estética, emprendieron diferentes formas de contacto directo con otras culturas, como fuente y referente de escritura. Por otro lado, plasmaron en sus novelas las dificultades de ese diálogo intercultural al interior del país, a través del conflictivo, y a menudo doloroso, encuentro entre el mundo blanco-mestizo (letrado, urbano y afín a la lógica del capital) y el de la ruralidad y la pobreza. En las novelas es posible reconocer un relato de fundación y origen, así como el impulso a la fuga y al desplazamiento. Sin embargo, tal motivo, el de la fuga, no responde a ningún impulso de vida errante ni “sed de infinito” o deseo de aventura (elementos que suelen señalarse como característicos de la vida contemporánea).³⁵ Los personajes en fuga –porque huyen de la policía rural, de quienes representan al gobierno, del enganchador, del patrón, de la pobreza– responden a una lógica de violencia y a una necesidad de vida en clave de supervivencia: “¿Has visto la basurada en el río? Mala comparación, pero así somos. De un lado a otro. Con la creciente subimos, con la vaciante bajamos. Y en veces las revesas...” (246), comenta un personaje en

³⁵ Ver, por ejemplo, M. Maffesoli, *El nomadismo. Vagabundeos inicáticos*.

Nuestro pan. Si el relato de fundación apunta a dotar de elementos simbólicos a un imaginario plural de nación, el tema de la fuga revela las fisuras y las grietas de ese mismo proyecto. Unos límites que tienen que ver con la otra cara de ese nuevo acumulado simbólico que apunta hacia la fundación de una nación plural. Si el anhelo es abrir la literatura a los márgenes sociales y culturales del país, el motivo de la fuga expresa, por otra parte, las limitaciones del diálogo intercultural. Un diálogo que se interrumpe ante la renuncia de unos por comprender la diferencia social, racial, de género y regional, de otros.

La madre del tronco Sangurima huye de un ciclo de venganza que amenaza la vida y la de su hijo –ha matado al hermano que, a su vez, mató al padre de su hijo–, cuando llega a la tierra que se convertirá luego en territorio familiar. Cusungu, en *Don Goyo*, ha llegado al “Cerrito de los Morreños” perseguido por la policía rural: huye también de otro ciclo de violencia, ha matado a la mujer y al patrón dueño de la hacienda que abusaba de ella. Todos los que formarán el nuevo pueblo llegan de otros espacios, de donde han sido empujados por la pobreza. Todo migrante, casi siempre, es un expulsado de su territorio original. La situación de su errancia responde a una realidad de pobreza y exclusión social, porta las señas de estigmas raciales, y se complejiza aún más en el desencuentro regional: “¡Ah! Si ella pudiera ser como el estero. Y que don Panta y su gente, y su muchachito –sobre todo su muchachito!– no fueran más que una canoa, o una balsa, una gran balsa que ella pudiera arrastrar” (105). Es el anhelo de la madre, cuyo hijo muere en la fuga que se relata en *La isla virgen*. El sujeto en fuga, aquél que vive fuera de la ley entra, parcialmente, en diálogo con la figura del “bandido social”, tal como lo propone el historiador E. J. Hobsbawm: no en el sentido de ser portador de una conciencia de rebeldía social, pero sí como una subjetividad, la del sujeto en fuga, que deviene síntoma de crisis y desorden social. Su sola presencia revela las fisuras, tensiones, injusticias, que rompen el lazo social. Este sujeto en fuga

suele responder, precisamente por carecer de una conciencia de rebeldía social, a una lógica que se sustenta en el reclamo de sangre y reproduce nuevos ciclos de violencia.

En la novelística que venimos estudiando, la representación de la mujer responde a una sensibilidad de exterioridad masculina, que tiende a reproducir estereotipos de discriminación de género, independientemente de la clase social del personaje. Cuando un personaje femenino asume un rol protagónico, suele ser representada entre los polos de una extrema vulnerabilidad o de una desmesurada sexualidad, que la hace portadora de una violencia que la convierte en “salvaja”, “tigra” o “agalluda”. José de la Cuadra es autor del cuento “La Tigra”, que relata los avatares de Francisca Miranda, apodada *la tigra*: una hembra dominante que trasiega aguardiente, es domadora de hombres, dueña de tierras, desconocedora de linderos; que aparece enfrentada por igual a rufianes y policías:

La niña Pancha es una mujer extraordinaria. Tira al fierro mejor que el más hábil jugador de los contornos: en sus manos el machete cobra una vida ágil y sinuosa de serpiente voladora. Dispara como un cazador: donde pone el ojo, pone la bala, conforme al decir campesino. Monta caballos alzados y amansa potros recientes. Suele luchar, por ensayar fuerzas, con los toros donceles. (417)

Resulta curioso que en la literatura de la Generación del 30, el deseo por reactualizar la tradición –por recuperar imaginariamente todo aquello que el vendaval de la modernidad amenaza con eliminar, por colocar la experiencia humana de los márgenes étnicos de la nación en el centro mismo de la mirada literaria– se encuentre mediatizado por una representación femenina que tiende a significar, como inasible y *salvaje*, aquel entramado cultural que la misma escritura rescata y reivindica: lo primitivo deviene salvaje femenino, el tigre perseguido se

transforma en *la tigre* deseada, como si la representación del cuerpo de los márgenes de la nación se condensara en una naturaleza salvaje femenina, portadora de una sexualidad desbordada. La “otredad” cultural es representada, desde una perspectiva patriarcal, bajo un rostro de mujer que amalgama una otredad deseada y, a la vez, temida. Temida bajo el signo de la mujer devoradora, que coincide con la imagen de una naturaleza destructiva: la otra cara de la madre tierra. Al respecto, es pertinente la siguiente observación de Lucía Guerra: “Oscilando entre la carencia y el suplemento, la mujer real ha sido también la amenaza del exceso para una imaginación masculina que ordena y sistematiza a partir de una visible economía escópica” (Lucía Guerra 22). La “barbarie” también fascina al escritor que se plantea la reconfiguración del mapa cultural ecuatoriano, desde sus márgenes étnicos y sociales. Veamos la caracterización que José de la Cuadra hace de la mujer montuvia:

La excepción es que sus facciones sean agraciadas. Como compensación, su cuerpo –salvo la deformación de las extremidades por los rudos trabajos–, es hasta los quince años, más o menos, de una enhiesta hermosura. Sus senos –chicos y duros–, su vientre hundido y sus caderas altas, la sazonan de un picante atractivo sexual. (“El montubio” 880)

Los ojos del escritor saben dónde posarse. Recorren con placidez la mórbida geografía de la *enhiesta hermosura* montuvia. La figuración femenina de la diferencia cultural pone en evidencia una mezcla de temor y deseo, en el afán por aprehender una cultura propia y ajena a la vez: desde una mirada que se proyecta nacional, ese objeto de deseo y de representación es percibido como algo propio, pero también como algo móvil, fugaz e inasible. Desde la mirada del sujeto letrado ese mundo resulta ajeno, distante y peligroso. De la mujer y de su placer sexual, desde la perspectiva patriarcal, se ha construido una imagen en la que coincide la

vulnerabilidad (extrema carencia complaciente) y el hambre insaciable. La mujer nunca es “otra cosa que el lugar de un intercambio, más o menos rival, entre dos hombres, incluso para la posesión de la tierra madre”, sostiene la teórica feminista Luce Irigaray. Esa rivalidad patriarcal, en la disputa por la posesión de la mujer, es motivo articulador de varias novelas. Así, por ejemplo, Ventura, el hijo mayor del viejo Sangurima, solía repetir: “—Para mí no hay perro que me ladre, ni gallo que me cante fuerte, ni mujer que me alce la respiración” (481). Novela en la que, por cierto, es el rapto y el asesinato de una de las nietas lo que desencadena la trama final en el presente de la narración. En *La isla virgen*, la tensión, de origen social, entre don Néstor, el patrón, y Pablo Melgar encuentra un punto de culminación en la rivalidad por Esperanza, la novia del dueño de la isla. Ella será raptada por el “pirata adolescente”, hecho que supone un elemento más en la cadena de sucesos percibidos como venganza de la isla “maldita”. La “agalluda” es la protagonista de uno de los relatos de don Encarna, en *Don Goyo*: es una “mujer indomable”, que “dizque todo lo quería para ella y solo andaba tras de la plata”. Se conoce que ha sido engañada por un blanco y tiene un hijo. Sin dinero y sin trabajo, se coloca como cocinera en una mina explotada por gringos. Tras la amenaza de violación de uno de ellos, la “agalluda” huye con el hijo, y se ahoga en el río. A pesar de ser una víctima, el recuerdo de la “agalluda” tiene cabida en el imaginario popular como una presencia amenazante. Su figura, aún después de muerta, persigue en calidad de fantasma a todas las canoas que atraviesan el río en donde perdió la vida.

Varias novelas, lo hemos señalado, articulan un relato de origen. En él, es posible reconocer una línea de filiación materna: es el caso del origen de “La hondura”, en *Los Sangurimas*; de “La Magdalena”, en *La isla virgen* y “el Cerrito de los Morreños”, que se edifica porque la misma isla, virgen al comienzo, concede el empuje fundador. Cabe reconocer, como

punto de partida, que pensar las complejidades del entramado social desde la perspectiva de la filiación materna remite, necesariamente, a la experiencia de colonización y conquista en América: una experiencia de hombres blancos que violentaron cuerpos de mujeres indígenas. Sonia Montecino, en un trabajo sobre alegorías del mestizaje chileno, observa la problemática señalada en las siguientes palabras: “Las circunstancias experimentadas por nuestros pueblos condujeron a una gama de situaciones que se sintetizan en la formación de una identidad en donde el abandono, la ilegitimidad y la presencia de lo maternal femenino componen la trama de hondas huellas en el imaginario social” (57). Ese imaginario social, que articula una filiación comunitaria por línea materna, se problematiza cuando dicha maternidad resulta de un acto de violación que da origen al mestizaje, los hijos “ilegítimos”, el abandono, la rivalidad de hermanos, el fratricidio, la búsqueda del padre. Estos son algunos ejes de las novelas de Jorge Icaza, que serán estudiadas en el siguiente capítulo.

4.0 JORGE ICAZA. RETÓRICAS DEL MESTIZAJE

En este capítulo leo tres novelas de Jorge Icaza con el propósito de problematizar la categoría de mestizaje, en diálogo con otras líneas de reflexión: las transformaciones étnico-culturales, la filiación por línea materna, la violencia intercultural. El conjunto de la obra de Icaza puede ser leída como una peregrinación narrativa que indaga en torno de la identidad de un complejo y heterogéneo mundo mestizo; un mundo marcado por desencuentros, exclusiones, violencias y rivalidades. Se trata de un torbellino de violencia intestina que afecta la totalidad del espacio humano: las relaciones interétnicas, interculturales, intergeneracionales e intersociales; las relaciones de trabajo, de comunidad, de familia, de pareja. El parricidio, la fraternidad conflictiva y el asesinato entre hermanos, la puesta en crisis del sentido de comunidad, son motivos recurrentes en la narrativa icaciana. Éstos son motivos trabajados por Icaza desde su primer libro de narrativa, *Barro de la sierra*, de 1933; de manera particular en “Cachorros”. En el cuento mencionado, el primogénito de la india Nati es hijo del patrón de la hacienda. Cuando nace el segundo hijo, crecen en el primogénito los celos y los resentimientos en la disputa por el afecto de la madre. Si mama Nati inicialmente protegía al primogénito de las dudas y del sentimiento de humillación de taita José, al nacimiento de su segundo hijo sabe que debe amparar a éste de su hermano mayor, en cuyas pupilas había sorprendido más de una vez “una especie de rabioso encono, de taimada venganza” (842).

La tradicional rivalidad entre hermanos, en la disputa por los cuidados de la madre, se complejiza en el cuento ante la puesta en marcha de una operación racial que remite no solo a formas de control y discriminación, sino a una violencia de origen. Los celos del primogénito devienen en fermento de odio e impulso de venganza: “Manavali es, pes. Runaaa. Yu... Taita cura sonrío cuando me ve. Patrún grande también. Longas de huasipungo me agarran nu más donde quiera. Yu... Que nu suy percuridu dicen. Que nu suy runa, pes. El... Uuu... Atatay, guagua longu. ¡Longuuu! Peru he de pisar nu más como a gusano” (842). En la circunstancia en que el niño queda al cuidado de su hermano mayor, éste invita con engaños al pequeño hacia el filo de un abismo, en donde cae y muere. El cuento concentra elementos que se repetirán en otros relatos: las relaciones afectivas más cercanas se ven alteradas por efecto de una violencia que afecta todos los espacios, aun los más íntimos, de la convivencia humana. En tal escenario, el lazo social se rompe: víctima, rival o intruso, son roles asignados bajo el peso de sospechas mutuas. El primogénito es un “intruso” desde la perspectiva del padre, de la misma manera que lo es el hijo menor ante la mirada de su hermano mayor. Quien porta las marcas del mestizaje aprende pronto a disimular, como estrategia de supervivencia y medro social: “el cachorro celoso comprendió que debía disimular. ¡Disimular!” (836). El fratricidio revela una imposible convivencia social, al interior de una sociedad marcada por estigmas de raza e ilegitimidad de origen.

En Icaza, la construcción de personajes expresa diversas formas de experiencia colectiva. De hecho, ninguno de los dos cachorros tiene nombre en el cuento. En razón de ello, destacan en el conjunto de la narrativa icaciana los coros de voces anónimas, así como la construcción de personajes que buscan más bien representar las diferentes realizaciones de un “vasto fresco” de la sociedad ecuatoriana. La realización estética de los personajes traduce una “imagen sensible”

que procura representar un estado anímico en función de una suerte de arquetipo social. Veamos cómo Icaza construye la imagen de la india Nati que abre el cuento: “sentada al umbral de la puerta de la choza de su huasipungo –cual hijuelo en color y en forma que le hubiera salido a la rústica vivienda–, con el guagaua a la falda prendido a la teta, miraba y remiraba hacia el vértigo de la ladera y hacia los confines del valle surcado por la cicatriz de un largo camino” (831). De taita José, la voz narrativa dice: “figura de agobiada cabeza, de anchas espaldas que se escurren por las cuatro esquinas del poncho, de piernas cortas, prietas, mal abrigadas por un viejo calzón de liencillo” (831). Por otro lado, las características señalas –la representación de coros y personajes– responde a un proyecto generacional que vincula a Icaza con los demás miembros de la Generación del 30, en los términos analizados en los capítulos anteriores. Dicha comunidad de proyecto se expresa en el trabajo con el lenguaje. Para los escritores de dicha generación el ejercicio literario estaba profundamente vinculado a la problemática nacional; es decir, a la necesidad de responder desde la literatura a la pregunta por el país y a la necesidad de definirlo en función de sus múltiples y variadas configuraciones culturales.

En función de una representación plural de la nación, Cueva observa que dicha generación se encontró con la tarea de realizar “una ‘acumulación originaria’ de materiales culturales autóctonos y crear un ‘mercado interior’ de símbolos propios, lingüísticos entre otros, única manera de sentar las bases de una verdadera cultura nacional” (“En pos” 171). Cueva hace la observación desde el esfuerzo por reconocer el aporte de los escritores de la primera mitad del siglo veinte, en el contexto de la emergencia de una nueva generación que, a inicios de la década del setenta, irrumpe en el escenario literario en contra del proyecto estético de esos escritores. Al mismo tiempo, la mirada de Cueva se enmarca en la pregunta por la “verdadera” y “auténtica” cultura nacional, que fue uno de los ejes que de manera obsesiva articuló buena parte de los

debates de su propia generación. Este tema será ampliamente analizado en la segunda parte del trabajo. Cueva reconoce, en Icaza, una escritura “escueta y altamente funcionalizada”, que se rige por un principio de “absoluta economía”: “jamás encontramos un engolosinamiento en el lenguaje o indicios siquiera de una instancia recreativa en el significante” (“En pos” 183). Me parece que al contrario de la “voluntad de no estilo” que Cueva reconoce en la escritura de Icaza, es posible advertir un detenido trabajo con el lenguaje en las siguientes instancias: en la construcción de imágenes hiperbólicas, en las recurrentes y largas cadenas de enumeraciones así como en la continua inserción de guiones, que interrumpen la escritura y abren largos incisos, cuyo propósito es dotar de la mayor cantidad de detalles posibles a imágenes sensibles. Así comienza *Mama Pacha*: “Más arriba de los corrales y de su cerca erizada de pencas de cabuyas, trepando a gatas por el desfiladero, entre piedras cubiertas de líquenes centenarios, bajo un árbol sin sombra –esqueleto sarmentoso de brazos renegridos–, se daba con el huasipungo de Mama Pacha” (31). Más adelante: “De pronto, amargado con sabor a maldición, el trabajo se estrelló sin tino con la cancagua transformada en roca, se asfixió en polvo, se hundió en los pantanos, se afiebró en la manigua, se heló en los páramos” (39). O la siguiente imagen que recurre a la prosopopeya, en función de la perspectiva animista de la comunidad:

Tras las tinieblas, en la profundidad de la noche, despertó el Huaira-Huañuy. Se derramó por las abras sin fondo de los glaciares. Anudó sus tentáculos silbantes en soportes de granito, lanzándose en poder fantasmal a las cuevas, a las cavernas. Corrió por las grietas de la tierra, mojando sus pies con queja ronca de torrentes. Nutrió su audacia en las fuerzas del mal que ocultan las cimas y los abismos: el Huaira-Sorocho, el Huaira-Cuiche, el Huaira-Miu, el Huaira-Mancharinapac. Lleno de formas confusas, de ágiles rumores ondulantes, de libertad para destruir

cuanto deseaba, se lanzó pro la garganta del río, clavándose en el lago de la noche plácida que dormía en el valle. Trepó por la ladera, y en remolino de diablo suelto, de tromba de tinieblas, polvo y basura, danzó sobre el cadáver de mama pacha hasta arrancarle la bolsa repleta de penas (37).

La descripción del desplazamiento del Huaira-Huañuy ocupa casi la totalidad de una página en la novela. En todo caso, lo que me interesa es destacar la intención de renovación de los códigos literarios en la que coinciden los escritores de las primeras décadas del siglo veinte. Se trata de una “renovación harto compleja que incluye el surgimiento de las vanguardias, de un nuevo indigenismo y de insólitas imbricaciones entre ambos” (Cornejo Polar, *Escribir*, 146). Antonio Cornejo Polar, en diálogo con Cueva, observa en el modelo narrativo de Icaza el logro de una manera lingüística “plebeya” y “gozosa de su propia “imperfeción”” (157). Se trata, el de Icaza, de un modelo narrativo dispuesto a imponerse como norma de “mayor rango de representatividad”, en función del criterio de veracidad y la reivindicación del componente cognitivo que reclama para sí el realismo. En este sentido importa destacar la lectura que de Icaza y Palacio hace Cornejo Polar, en el esfuerzo por comprender la poética de ambos escritores –que suponen una particular noción de lenguaje y literatura, que es lo que está en disputa en el escenario cultural de las primeras décadas del siglo veinte– como respuestas al mismo impulso renovador: “cabría suponer que en las opciones plasmadas por Palacio e Icaza figuran los dos extremos de las nuevas operaciones lingüísticas que ocupan el espacio andino al concluir la hegemonía modernista, pero aunque sus diferencias son evidentes }, y fuertemente significativas, no pueden desapercibirse que ambas implican la afirmación del vínculo entre la literatura y la realidad” (*Escribir* 158).

En el contexto de un estudio sobre actores colectivos e identidades culturales en Quito, en las décadas del veinte y al cincuenta, el historiador Guillermo Bustos ha observado que la presencia del “corte étnico” dentro de la ciudad seguía operándose como resultado de una continuidad de raíz colonial. Dicha continuidad, puntualiza Bustos, no es de carácter transhistórico, sino que es resultado de la compleja y contradictoria búsqueda de movilidad social. En un contexto de acelerada transformación poblacional, producto de una intensa migración interior, los sectores de origen aristocrático y los sectores medios –autodefinidos como parte de la “gente decente”, sin “contaminación” de lo indio–, percibieron dicho proceso en términos de “oposición étnico cultural”, como un avance del ‘cholerío’ sobre la urbe (“Quito” 184).³⁶ En la misma línea de reflexión, Manuel Espinosa Apolo ha explicado que la presencia de *longos, cholos, chagras, chullas, gente decente*, en el espacio capitalino durante la primera mitad del siglo veinte, da cuenta de procesos de “adscripción sociorracial” y fenómenos definidos como “blanqueamiento, mestizaje o cholificación, en tanto provocan en los protagonistas cambios significativos de tipo transfigurativo, es decir, ‘mutaciones étnico-culturales’” (11).

³⁶ El historiador Guillermo Bustos ha señalado que, durante las primeras décadas del siglo veinte, la capital ecuatoriana vivió significativas transformaciones en términos de su composición poblacional, en el orden cuantitativo y cualitativo. Se observa un acelerado crecimiento poblacional, sobre todo como resultado de una creciente movilización interna. Como resultado de la inmigración, el choque étnico y la lucha de clases, surgen nuevos actores colectivos y se reformula la representación subjetiva de la comunidad urbana. A la vez, la ciudad redefine el uso de su espacio interior, en el contexto de un proceso de modernización urbana. A partir de los años veinte, anota Bustos, se produce un cambio en términos de redefinición de la “frontera social” en la sociedad ecuatoriana, que produce, como nuevo criterio de inclusión-exclusión, la oposición “pueblo (recientemente politizado)-oligarquía”. En dicho contexto, los sectores medios y aristocráticos percibieron el proceso de transformación poblacional como un avance del ‘cholerío’ sobre la urbe. Los cholos, explica Bustos, formaban parte del universo de migrantes, percibidos por los capitalinos bajo la denominación de ‘chagras’, “acepción corriente que refería una jerarquía de valores, en la que lo relacionado con estos últimos tenía un estatuto inferior y disruptivo” (184). La figura del cholo, explica Bustos, surge históricamente a partir del cambio de una condición indígena a la de una definible en términos culturales como blanco-occidental, expresada en la adopción de diversas prácticas culturales. Desde la perspectiva de los sectores subalternos de mayor raigambre urbana, que buscaron diferenciarse de los migrantes y, a la vez, buscaron establecer algún tipo de identificación con las clases altas, se fue generando la constitución del llamado “chulla quiteño”, “figura que de diversas maneras encarnó los valores y antivalores, de una realidad compleja y contradictoria” (Bustos 186).

Las observaciones hechas por Bustos y Espinosa refieren a la primera mitad del siglo veinte. Sin embargo, cabe destacar la vigencia de una matriz colonial al interior de las relaciones intersubjetivas en la sociedad ecuatoriana contemporánea. Dicha matriz tiene que ver con lo que Aníbal Quijano ha precisado como “colonialidad del poder”, puesto que define un patrón de dominación establecido sobre la idea de raza. La raza es “una categoría mental de la modernidad”, que en el contexto latinoamericano ha operado como “un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (“Colonialidad” 203). La idea de “raza” permite comprender la emergencia del etnocentrismo, en particular del “eurocentrismo”, como una perspectiva hegemónica de conocimiento, según la cual unos pueblos no solamente son superiores a otros, sino “naturalmente” superiores. En el contexto de nuestras sociedades contemporáneas, la idea de raza sigue funcionando como instrumento de clasificación social de la población. En función de ello, los sujetos que no responden al patrón racial y cultural blanco-occidental se ven empujados a comportamientos de simulación y mimetismo, como estrategia de supervivencia, en escenarios de colonialidad y post-colonialidad.³⁷

³⁷ El término “cholo”, establece Espinosa Apolo, servía, para denominar a los mestizos de rasgos indígenas. A la connotación racial del término se unió otra de carácter socioeconómico: “el término designaba (...) a los mestizos pobres y a los sujetos de origen plebeyo que súbitamente habían alcanzado una alta posición económica” (34). El término alude, en suma, a una “situación de mutación étnica particular” (36). Dichos procesos de “desindianización” (“blanqueamiento”) suelen acompañarse de estrategias de ocultamiento, que procuran “enmascarar” el origen indígena, como seña de identidad “vergonzante”. Aunque la observación está hecha en el marco de un estudio sobre la primera mitad del siglo veinte en Quito y en diálogo con la obra icaciana, dicha acepción sigue vigente; aún más, el calificativo pretende agrupar un extenso espectro del mundo de la vida y de las cosas, que se percibe alejado de una perspectiva de valoración blanco-occidental. Desde esta mirada, “lo cholo” quiere significar feo, barato, falso, de segunda categoría.

4.1 *HUAIRAPAMUSHCAS, MAMA PACHA, EL CHULLA ROMERO Y FLORES*

En 1948, Jorge Icaza publica su quinta novela *Huairapamushcas* (hijos del viento). Ella se abre con la llegada de un nuevo amo a la hacienda la Providencia. El desarrollo de la trama tiene, inicialmente, dos ejes de acción: la “longa Juana”, embarazada por el nuevo patrón, y el mayordomo, el “cholo” Isidro Cari, hijo “ilegítimo” del antiguo dueño de la hacienda. Dado que el nuevo patrón –“forastero” llegado de la ciudad– no conoce la hacienda ni posee el conocimiento necesario para hacerla producir y crecer, se deja guiar por el mayordomo. Isidro Cari, en su nuevo papel, recurre a una serie de “audacias” e intrigas con el propósito de robar al patrón y convertirse, él también, en propietario de tierras. Propietario de parte de las tierras y bienes del patrón. En el transcurso de los acontecimientos, Juana conoce a Pablo Tixi, indio de la comunidad de Yatunyura. Parte de la riqueza de la novela es la representación de un mundo indígena complejo y diverso, que interactúa con el mundo blanco-mestizo y cholo en varios escenarios. Si por un lado, la hacienda y los huasipungos constituyen el universo típicamente establecido por la narrativa indigenista; por otro, se levanta la comunidad indígena como unidad cultural, que hace posible la existencia de un sujeto colectivo:

—¿Acaso todos los indios son de huasipungo? Hay runas sueltos, libres por los campos y los caminos. Son los que se creen cosa fina. Son los que mandan los guaguas a la escuela y los domingos van a misa con calzón de casinete y poncho de castilla. Tienen tierras y saben tejer bayetas, alfombras, cobijas, macanas. Se vuelven cholos facilito.

(...)

—En los viejos, claro, el cambio es lento y la voz les traiciona, pero en los guambras, ¡púchica!, hasta doctores quieren ser... ¡Dios nos libre del indio amayorado! (60)

Isidro Cari informa al patrón que parte de la tierra de Yatunyura fue usurpada por el antiguo propietario de la hacienda. Los indios fueron desalojados y empujados a la ladera y al pantano. De la comunidad sobresale un árbol majestuoso que le da el nombre (en quichua, árbol es yatunyura): “¡Ah!, pero los indios de la comunidad le temen y le adoran como a Taita Dios. (...). Entierran a los animales para que se robustezcan las raíces. En tiempo antiguo dizque era peor” (63). La comunidad está ligada profundamente a la existencia del árbol, puesto que, además de compartir el mismo nombre, aquél deviene eje de identificación y religamiento colectivo, así como referente espacial de ritos que mantienen viva la memoria ancestral. Juana da a luz dos hermanos mellizos, “guaguas blancos” hijos del antiguo patrón; “huairapamushcas” desde la mirada del padre indio y de la comunidad. Pablo Tixi y los mellizos están unidos por sentimientos de vergüenza, rencor y desprecio mutuos. Son varios los momentos en donde se relatan actos de extrema violencia física por parte de Tixi sobre el cuerpo de los niños. Con el propósito de salvar las tierras propias y defenderlas ante el embate de las crecientes invernales, los cholos levantan diques para desviar el río, cuyas aguas anegan las tierras de los yatunyuras. Será este hecho el que desencadene la tragedia final que cierra la novela. Al crecer las aguas, los yatuntyuras huyen al páramo, mientras otros intentan defender sus pocos bienes. En las últimas páginas de la novela, se describen los efectos aniquiladores de la tempestad, chozas y animales arrastrados por el fango. Pablo Tixi, en su rol de alcalde de la comunidad, decide cruzar el río para buscar ayuda del cura y del abogado. Tixi, con ayuda de los mellizos que debían sostener las sogas que lo sujetan, intenta cruzar una vega donde el río es menos turbulento. Los mellizos

aflojan la cuerda y el cuerpo de Pablo Tixi es arrastrado por la fuerza del agua. Pascual y Jacinto, que venían largamente añorando la “fuga sin retorno”, tumban el árbol Yatunyura para poder escapar, pues al caer éste forma un puente sobre el abismo en dirección al muro del cholerío.

Los mellizos escapan al mundo del que largamente han añorado participar, con el propósito de sepultar su origen indio y romper todo lazo de vinculación con la comunidad. Isidro Cari, a su vez, transita un camino a través del cual pretende emular al patrón. A lo largo de la novela, la violencia toca todas las formas de convivencia social: laborales, entre patrón e indios; familiares, a nivel de pareja y entre padres e hijos; a nivel comunitario, pues los diferentes enclaves sociales no dejan de mirarse en términos de amenaza y tácito enfrentamiento: el mundo blanco mestizo, el mundo del cholerío, el de los indios de huasipungo y de comunidad. En ese contexto, el elemento que origina la cadena de violencia entre los sujetos, de una u otra forma emparentados, tiene que ver con el deseo de ser otro: cada uno pretende emular los signos exteriores de quien es percibido como modelo de un ideal blanco-mestizo. Este deseo que moviliza las identidades corresponde a lo que René Girard concibe como “deseo mimético”. El deseo, explica Girard, es esencialmente *mimético* porque “se forma a partir de un deseo modelo; elige el mismo objeto que este modelo” (“Del deseo” 153). El ser humano, formula el filósofo francés, desea intensamente, pero no siempre sabe exactamente qué; necesita de otro que le diga lo que hay que desear. Ese otro deviene modelo del sujeto deseante. En el contexto de la novela, el nuevo patrón, Gabriel Quintana, llega a la hacienda sin saber muy bien cómo cumplir con su papel de nuevo amo. Ha heredado, a la muerte del suegro, la hacienda. Quintana transita del “asco de su nueva vida”, al aburrimiento, para asumir finalmente “el modelo de gran señor latifundista y político que fue inventándose” (115). Dicha transformación la hace, inicialmente, bajo la guía de su mayordomo. Es Cari quien le dice lo que debe hacer: pone a su alcance el

látigo, el cuerpo de Juana y de los indios; lo familiariza en las trampas para cobrar deudas y producir riqueza. Simultánea a la conversión de Quintana en “gran señor”, crece en el mayordomo la ambición por usurpar las tierras y los bienes del patrón. Aunque patrón y mayordomo no son hermanos de sangre, lo son por lazos de familia: Cari y la esposa de Quintana son hijos del antiguo patrón. Sin embargo, Cari, en tanto hijo de india y sin amparo de la ley, está fuera de toda posibilidad de herencia. “Jodido es pes dar con el taita de los pobres. Y más jodido todavía, cuando el amo, Patrón Grande, que es todo para uno, le vive diciendo: ‘Vos, Isidro Cari, cholito no más eres’” (19). Ambos, Quintana y Cari, participan del mismo objeto de deseo: la hacienda heredada. “El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea. Al desear tal cual objeto, el rival lo designa al sujeto como deseable”, argumenta Girard (“Del deseo”, 152). Quintana, en tanto rival del mayordomo, deviene su modelo, no solamente en el plano más esencial del deseo, sino también en el plano más superficial de las maneras, de la vestimenta, de las ideas. Cari se refiere al nuevo patrón como un “intruso”, y reza a la virgen para que muera: “¡Ilumíname para acabar con el intruso, con el huairapamushca, carajooo!” (155):

El [Cari, el día de su matrimonio], asfixiándose con el cuello de pajarita traído desde San Martín, con los zapatos ajustados olor a curtiembre, con sus movimientos de angustiosa incongruencia por falta de poncho y zamarros –pero feliz en su tormento al sentirse vestido de “señor”–. Parecido –con lejanía considerable– a don Gabrielito, padrino de la ceremonia. (117)

Los deseos emulativos, explica Girard, son más temibles “porque tienden a reforzarse recíprocamente” (“Es preciso” 25). En ese proceso de “escalada y puja”, Cari construye muros para defender su nueva propiedad y establece alianzas con el cholerío del pueblo de Guagraloma, con el fin de establecer una defensa común en contra de los indios comuneros. La decisión de

Cari se convierte en el detonante de la tragedia final que no hace sino traducir una situación de extrema violencia que terminará con la liquidación de la comunidad indígena, como otro episodio de una vieja historia de impunes expropiaciones de tierras. El reforzamiento del deseo mimético, señala Girard, genera una “violencia interna” que amenaza con la destrucción de la colectividad. “—¿Acaso sólo es castigo de Taita Dios las crecientes para nuestro lado?” (190), pregunta un indio viejo al teniente político que permanece imperturbable ante la demanda de ayuda. Una “estratégica” manipulación de las aguas asegura a Cari una buena cosecha, que lo convierte en productor número uno de caña y aguardiente de la región: “Así llegó el cholito Isidro de otro tiempo a tomar importancia de un nuevo y curioso tipo de señor latifundista” (192). La fuente principal de violencia entre los hombres es la “rivalidad mimética”, afirma Girard. Se trata de una rivalidad que conduce no solamente al despojo de los bienes, sino a la destrucción de toda posibilidad de argamasa social. El epítome de esa violencia se expresa en la fuerza simbólica de la destrucción del árbol Yatunyura, eje simbólico de la comunidad. Los mellizos se saben diferentes a la colectividad india; han escuchado fragmentos de conversaciones entre el cholerío de Guagraloma, y se saben ajenos a la comunidad a la que están afiliados por línea materna:

—¿Tus hijos son, longa?

—Sí, mama señora.

—No parecen. El pelo también no está del todo negro.

—¿Este indio renegrado será pes el taita?

—Sí, mama señora.

—Huevo cambiado parece.

—jayjayjay...

—Estos guaguas, cholitos están. (109)

Icaza es hábil en el manejo del diálogo, probablemente como resultado de su oficio inicial como escritor de obras teatrales. Cueva ha destacado en Icaza la acertada creación de personajes colectivos y el “fino sentido del ritmo” que, me parece, alcanzan una alta realización artística en los diálogos que reproducen voces anónimas, pertenecientes a grupos de diferentes estratos socio-raciales de la sierra ecuatoriana, en el marco de una conflictiva interrelación: el barrio, el vecindario, “la indiada”, “el cholerío”. El diálogo que construye Icaza, propone Cueva, “implica un grado avanzado de elaboración literaria, casi poética, gracias a la cual se descubre una gama riquísima de sentimientos y estados anímicos” (“Jorge Icaza” 108). El corto diálogo – que transcurre en la plaza del pueblo de Guagraloma– da cuenta, precisamente, de un orden estamental y jerarquizado que procura romper cualquier posibilidad de acercamiento entre quienes aun cuando participan del mismo espacio no comparten iguales matrices socio-étnicas. Al interior de estas comunidades partidas, toda seña de origen deviene elemento de expiación y resentimiento.

La obra de Icaza configura un mundo henchido de violencia. Se trata de una violencia de extraordinarios efectos “miméticos”, que se propaga y hace de toda víctima un nuevo victimario. Dicha violencia se transforma en una especie de imperativo social que desemboca en rivalidades y enfrentamientos. En el contexto de una sociedad que porta las marcas de colonización y conquista, el mestizo no deja de convertir al padre blanco en modelo de deseo; “un patrón es nuestro deseo profundo”, afirma el compadre de Isidro Cari (146). Deseo de reconocimiento e inclusión, que, sin embargo, se estrella una y mil veces contra una ley escrita que se niega a reconocer la legitimidad de una filiación mestiza: “Los papeles, las escrituras, las firmas, es lo único que da derecho” (62), afirma Quintana en diálogo con su mayordomo, tratando de “tocar

en lo más vergonzoso de su origen” (62). El intelectual quichua ecuatoriano Armando Muyolema sostiene que el mestizo ocupa un lugar problemático en la estructura social, al no ser reconocido por blancos ni por los llamados indios:

el sujeto mestizo se constituye sobre una suerte de amnesia cultural, un olvido de la herencia ‘indígena’, que pasaría antes por una etapa de represión –inconclusa todavía (pues, es moneda de circulación corriente escuchar en la vida cotidiana, por lo menos en Ecuador, que hay que cuidarse de que “le salga el indio”)- en virtud del cual lo indígena asoma a sus ojos como alteridad que impone un límite colectivo y espiritual a las posibilidades de representación mimética de la “cultura materna”. (*Colonialidad* 42)

La “amnesia cultural”, en términos de represión y olvido de la herencia ‘indígena’, sobre la que se construye la subjetividad mestiza da cuenta de una pervivencia colonial en términos sociales y culturales. Tiene que ver con lo que Walter Mignolo denomina la “herida colonial”, que produce un sentimiento de inferioridad en quienes no encajan con el modelo blanco occidental y revela una estructura lógica de dominio colonial (*La idea*). Esa voluntad de “amnesia cultural” se vuelve aún mucho más explícita en *Mama Pacha*, en la representación del cholo mestizo Pablo Cañas, antecesor del chulla Alfonso Romero y Flores. *Mama Pacha* es una pieza clave en el conjunto de la obra icaciana; fue publicada inicialmente en 1952, como parte del libro de cuentos *Seis relatos*, libro reeditado dos años más tarde en Buenos Aires bajo el título *Seis veces la muerte*. *Mama Pacha* es un texto de difícil clasificación; publicada originalmente como cuento, bien puede leerse como novela corta por la amplitud y complejidad del universo narrado. De hecho, Editorial El Conejo la incluyó en su colección “Novelas breves del Ecuador”

en 1984. Aunque de evidentes rasgos indigenistas –con resonancias míticas y agudas intuiciones antropológicas–, centra sin embargo su problemática en el conflicto del mestizo Pablo Cañas.

En *Mama Pacha*, Icaza toma distancia del tradicional imaginario indigenista del indio, como figura dolorida, transida de silencio y resignación. Tanto si atendemos a la representación de Mama pacha, así como al perfil de la comarca indígena y la colectividad mestiza, la humanidad representada es asumida desde sus aristas más complejas y conflictivas. Aunque la protagonista comparte una situación de extrema pobreza con los demás miembros de su colectivo, revela desde el inicio cierta estatura mítica, de autoridad y respeto entre los indios, en calidad de sacerdotisa y hechicera. Mama Pacha recoge cada día las penas y enfermedades de los indios campesinos de su comarca, para quemarlas en secretos ritos, mientras ahuyenta, noche tras noche, al Huayra-Huañuy –el viento de la muerte. Para Mama Pacha, todos eran sus hijos, sobre quienes tendía una suerte de manto protector y maternal: asiste a las mujeres en los partos, aconseja a los hombres con los sembríos. Mama Pacha, mezcla de fragilidad –marchita, envejecida y harapienta– y fortaleza, es el referente de toda la comunidad; es ella quien transfigura el mundo y la experiencia de los huasipungos, en términos antropológicos, en un “mundo propio y habitable”. Es gracias al saber y al oficio de Mama Pacha que la comunidad indígena –aun en medio del sufrimiento, del hambre, el miedo y la enfermedad– sobrevive en tanto comunidad; capaz de afirmar una red de nexos que anuda al sujeto colectivo con el mundo de su entorno vital:

Así fueron amenguando los disgustos y las tristezas de los campesinos. Se sentían como acariciados por aquella presencia maternal, por aquel profundo anhelo de gritar a toda hora, en todo lugar:

— ¡Taita Dios te pague, Mama Pacha!

- ¡Taita Dios te ampare, bonitica!
- ¡Mama shungo!
- ¡Mama de la vida!
- ¡Mama para quemar la pena!
- ¡Mama para detener al Huaira-Huañuy!
- ¡Mamaaa! (34-35)

El historiador de las religiones Mircea Eliade, en un sugerente artículo “El mundo la ciudad y la casa”, ilustra con algunos ejemplos el significado existencial de “vivir en el mundo propio”. Quizás el ejemplo que mejor dialoga con nuestro texto es un mito de los achilpa, una de las tribus aranda de Australia. Así lo relata Eliade:

Según su mitología, un ser divino llamado Nambukala convirtió en cosmos su territorio, creó a sus ancestros y fundó sus instituciones. Nambukala hizo un poste sagrado del tronco de un gomero, trepó por él hasta el cielo y desapareció. Este poste representa el eje cósmico, porque justamente alrededor de él la tierra se vuelve habitable y se transforma en un mundo. Por eso su función ritual es muy importante. Los achilpa lo llevan en sus viajes y deciden qué dirección tomar según la manera en que se inclina. Esto les permite, a pesar de sus continuos traslados, encontrarse siempre en su mundo y, al mismo tiempo, permanecer en comunicación con el cielo en el que Nambukala desapareció. Es catastrófico que el poste se rompa; en cierta manera es el fin del mundo y una vuelta al caos. (35)

El árbol Yatunyura, en *Huairapamushcas*, y Mama Pacha simbolizan ese eje que asegura la pervivencia de una memoria ancestral y comunitaria, que pone en contacto a la comunidad con lo trascendente. Mama Pacha, en tanto eje de colectividad, afirma y organiza la cotidianidad

indígena. Mama Pacha, símbolo de la madre tierra, encarna –en su vientre de mujer “cien veces atropellado” (34)– la marca de violación presente en el origen del mestizaje entre dos razas inequitativamente enfrentadas. Sabia y consejera, partera, bruja y curandera, su misión es la de religar, la de crear comunidad: la “magia caritativa” de Mama Pacha viabiliza una relación ritual y ceremonial entre la comunidad y su realidad, una relación que permite a ésta revelarse como un conjunto de símbolos significativos para la vida cotidiana. Joseff Estermann, en *Filosofía andina*, señala que, a diferencia del sujeto occidental que establece una relación cognoscitiva con la realidad, el *runa* andino privilegia una relación ritual y ceremonial con ella: “El *runa* andino no ‘representa’ al mundo, sino lo hace ‘presente’ simbólicamente mediante el ritual y la celebración” (94). Por tanto, la destrucción del árbol de Yatunyura o la muerte de Mama Pacha, en calidad de “ejes cósmicos” de la comunidad, devienen acontecimientos catastróficos que provocan desorientación y pérdida del sentido comunitario: “— Si Mama Pacha muere, moriremos con ella!” (35).

En el transcurso de la novela, la voz narrativa relata la llegada de “los tiempos malos”: sequía, peste, hambre, tiros y desalojos, que desencadenan un levantamiento del colectivo indígena en la hacienda. En medio de la violenta represión del levantamiento, Mama Pacha, en calidad de líder a la cabeza del grupo, recibió golpes que provocaron su muerte. La muerte de Mama Pacha produjo el desmoronamiento de la comunidad: huérfana del lazo religador, los indios se desbandan en una huida colectiva: “se sentían sin raíces, arrancados de súbito” (41). La muerte de Mama Pacha exagera la memoria dolorida de la comunidad, y la devuelve a la realidad, a una realidad ahora sórdida y obscena en su descarnada desnudez, carente de la magia narcotizante y bienhechora que las palabras y presencia de Mama Pacha propiciaban. Una realidad que, ante la ausencia de una malla protectora –una malla simbólica, hecha de magia y

ritos-, se vacía de todo sentido: “De pronto, amargado con sabor a maldición, el trabajo se estrelló sin tino con la cangagua transformada en roca, se asfixió en el polvo, se hundió en los pantanos, se afiebró en la manigua, se heló en los páramos. (...) ¿Quién para que ayude? ¿Quién, bonita?” (39-40). Tras la muerte de Mama Pacha, los indios huyen; unos se dispersan por los montes, otros “por el horizonte de una transformación hacia el futuro, hacia la máscara de la vida chola” (42). Un viejo pastor entierra a Mama Pacha, con la ayuda de Pablo Cañas, hijo de la protagonista. Cañas trabaja en el pueblo como secretario del intendente político. Es un “cholo joven, ‘medio blanquito’, en plena metamorfosis hacia el caballero importante” (44).

La muerte de Mama Pacha provoca una profunda crisis que afecta en múltiples sentidos el orden cultural en su conjunto, y a la totalidad del conflictivo entramado social: indígenas, blanco-mestizos, cholos. La fuga y desaparición de los indios ha dejado a la hacienda sin mano de obra. Nadie quiere hacer el trabajo de ellos, ni los cholos del pueblo, menos aún los “blancos”: “Los sembrados se cubrieron muy pronto de maleza. La tierra se prostituyó sin reparos en la fetidez de las aguas estancadas” (57). Lo que sobreviene en el conjunto del entramado social corresponde a una crisis, en los términos en que la comprende Girard. Como resultado de las rivalidades y tensiones acumuladas al interior de un colectivo humano, estalla una situación de crisis que descompone el orden cultural en una “violencia recíproca”, en donde los miembros de un mismo grupo se enfrentan entre sí. En una situación de crisis, observa Girard, “todas las formas de asociación se disuelven o entran en convulsiones, todos los valores espirituales y materiales languidecen” (“La crisis” 59).

El derrumbe de la vida campesina repercutió duramente en el pueblo. Bajo un velo de amargura y taciturnidad se despobló la feria. La falta de aquella masa humana donde el cholerío estaba acostumbrado a ejercitar, sin restricciones, la codicia, el

desprecio, la crueldad, la lujuria. (...) Como si todos hubieran perdido la cordura, la compasión, el alma, vagaban por las calles y por los caminos, indagando sobre la presencia de algún rapaz indio, de alguna longa fugitiva, de algún runa viejo (...). Los cholos ricos sospecharon de los cholos pobres y el espectáculo de un continuo e injusto atropello desquició la convivencia del vecindario. (62-63)

La crisis que abate al colectivo exige encontrar al asesino de Mama Pacha, para castigarlo y restablecer el orden perdido. En el transcurso de las investigaciones, el pueblo conoce que Pablo Cañas ha enterrado a la anciana. En medio de una multitud enardecida, Cañas es interrogado en la plaza pública del pueblo. Girard explica que la crisis exige, en aras de un regreso al orden, el sacrificio de una víctima; una víctima sacrificial que polarice sobre ella el odio que amenaza con destruir a la comunidad. La violencia insatisfecha, subraya Girard, encuentra siempre una “víctima de recambio”: la víctima “sustituye y se ofrece a un tiempo a todos los miembros de la sociedad por todos los miembros de la sociedad. Es la comunidad entera la que el sacrificio protege de *su* violencia, es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores” (“El sacrificio” 15). Esta víctima, en su papel de chivo expiatorio, debe cumplir sin embargo con ciertos requisitos: ser vulnerable y mantener una cierta relación de exterioridad, o marginalidad, con la comunidad afectada. Son estas las características que encarna Pablo Cañas: sin pertenecer al mundo indio, del cual fue desarraigado en su temprana infancia, tampoco forma parte penamente del mundo cholo, aunque aspira integrarse a él. En medio de la multitud exasperada, Pablo Cañas afirma públicamente conocer al asesino de Mama Pacha: “— ¿El asesino? ¿Pero, cómo...? ¿No han comprendido? “¡Son todos! ¡Todos ustedes!” (80). Importa destacar que el contacto de Cañas con el cadáver lacerado de la madre afecta la subjetividad del mestizo, razón por la que transita entre la vergüenza, el remordimiento

y el deseo de venganza: “Y creyó, a partir de ese entonces, que podía abandonar, con ingenua actitud vengativa (...) cuanto puso el cholerío encopetado en su realidad de niño, de adolescente de hombre” (65). Cañas explica haber visto el cadáver y relata cómo Mama Pacha fue golpeada mientras iba a la cabeza del levantamiento. Detalla los sucesos de aquel día, excepto la razón por la cual enterró el cadáver de la anciana. Como consecuencia de la declaración, “las sospechas mutuas se liquidaron de inmediato en un afán de defensa colectiva, de unificación contra el atrevimiento, contra la grosería, contra la calumnia, contra la infamia” (80). Cañas es acusado de asesinato, porque prefiere callar el secreto de su origen: “Enmudeció de pronto. ¿Cómo decirles que no era Pablo Cañas? (...) ¿Si nadie se creyó nunca hijo de india? (86). La comunidad no duda: la víctima elegida es Pablo Cañas, el “intruso”, el mestizo de sangre advenediza.

El mestizo deviene chivo expiatorio de una sociedad que no sabe mirarse y que, en el subterfugio de esconder sus señas de origen, se salva a sí misma en la acusación del otro. El otro su igual. Es más fuerte la vergüenza de Cañas, que prefiere callar su “vergonzante” verdad. No declara la obligación filial que lo llevó a enterrar el cadáver de Mama Pacha. Prefiere callar y cargar con la culpa que la “indignación colectiva” le endosa: “Las gentes acusaron e insultaron hasta tranquilizar su conciencia. Enardecidas de santa indignación se abalanzaron a la víctima que con los ojos en el suelo seguía negando maniáticamente con la cabeza” (87). Cañas será llevado a los tribunales de la ciudad como el único asesino de Mama Pacha. El sacrificio ha cumplido su cometido social: el orden es restablecido; la verdad, una vez más, acallada; la unidad, reintegrada; la violencia, temporalmente, apaciguada. El pecado del mestizaje ha sido expiado. Michael Handelsman hace una lectura sensible y cuidadosa de la novela, en la que lee la propuesta de una “visión desencantada” de lo mestizo, a diferencia de otros discursos celebratorios del “supuesto” mestizaje nacional de integración. Afirma Handelsman que Icaza

terminó “deconstruyendo” el tema del mestizaje nacional. Así, desde esta lectura, es posible leer en *Mama Pacha* “el fracaso de un proyecto de mestizaje que pretenda negarle a lo indígena su participación protagónica en el escenario nacional” (“El mestizaje” 119). Handelsman reconoce, como clave y apuesta de interpretación, un “sujeto ambivalente” en Pablo Cañas; una ambivalencia que oscila entre el sentimiento de vergüenza y de venganza. Coincido con la lectura de Handelsman en su interés por identificar en la novela no solamente el denominado “trauma” del mestizo. Handelsman argumenta que Icaza demuestra que el verdadero obstáculo de los cambios deseados no estaba en los indios sino en el mismo grupo social detentador del poder, representado en el coro de voces anónimas al que Cañas define como “bestia de cien cabezas” (80). Sin embargo, en la medida en que *Mama Pacha* ciertamente cabe ser leída como “novela puente” –en términos de Handelsman– entre *Huasipungo* y *El Chulla Romero y Flores*, la “deconstrucción” del mestizaje, como eje articulador del proyecto icaciano, se ve limitado a *Mama Pacha*, puesto que *El Chulla Romero y Flores*, de 1958, es más bien una apuesta por la armonización de las sombras ancestrales india y blanca, en un proceso de subjetivación armónica del mestizaje.

Efectivamente, Pablo Cañas es un antepasado de Alfonso Romero y Flores. El chulla también es un mestizo; hijo de Miguel Romero y Flores –de quien ha heredado la actitud de “patrón grande, su mercé” (6)– y de Mama Domitila, india de servicio doméstico. El padre, a quien lo llamaban “Majestad y pobreza”, reproduce la imagen de un arquetipo social de raíz colonial: “Parece que en la Colonia a un noble español venido a menos le llamaban de la misma manera. Un hombrecito que, a pesar de su ropa en harapos y su estómago vacío, usaba reverencias de caballero de capa y espada, liturgia de palacio, pañuelo de batista (20). El drama del chulla tiene que ver con el irreconciliable diálogo de las sombras de sus padres, que lo

acompañan desde niño. Lo que persigue el protagonista es ocultar y silenciar las voces de esas “sombras tutelares”. De allí, el motivo del disfraz y la práctica de la simulación como estrategias recurrentes que definen al personaje; todo un despliegue de teatralidad orientada a satisfacer su “enfermizo deseo de ser alguien” (18): “modeló su disfraz de caballero usando botainas –prenda extraída de los inviernos londinenses por algún chagra turista– para cubrir remiendos y suciedad de medias y zapatos, sombrero de doctor virado y teñido varias veces, y un terno de casimir oscuro última moda europea para alejarse de la cotona del indio y el poncho del cholo –milagro de remiendos, plancha y cepillo” (49).³⁸

La simulación es una práctica de traducción cultural que remite a usos sociales de reciclajes, préstamos, hurtos, imitaciones y remiendos en un juego de espejos que se propone confundir los límites entre la copia y el original.³⁹ El mimetismo y la repetición son recursos

³⁸ Manuel Espinosa Apolo, en diálogo con cronistas e historiadores, explica de forma detallada la emergencia y significado cultural del término ‘chulla’. Se trata de un vocablo de origen kichwua, que significa “uno solo”; es decir, uno de los elementos de un conjunto par. “A inicios del siglo XX, los chullas formaron una organización social originada tanto por ascenso de grupos inferiores así como por el descenso social de individuos de estratos superiores. (...) Los chullas en este momento parecían ocupar la cúspide de los estratos populares, por encima de indios, longos y cholos” (Espinosa Apolo 47). Hacia la década los 30, explica Espinosa Apolo, los chullas se disolvieron como agrupación socio-económica, por efectos de la crisis que se tradujo en la caída de los niveles de vida y en pauperización social. El chulla devino entonces, en palabras de Cueva citadas por Espinosa, “una fuerza centrífuga que no encontraba ubicación dentro de un orden social dinámico y una estructura social sujeta a reacomodo” (47). En ese escenario, se construye la imagen del chulla como desempleado, obligado a enfrentar la pobreza con la ayuda de recursos ingeniosos, que en muchos casos lo condujeron al borde de la ilegalidad. “Pero si el ‘chulla’ estuvo sometido a la privación material, por otro lado fue capaz de disimularla” (47). A la vez que el chulla adoptó algunos de los valores señoriales, para presentarlos como distintivos de su herencia cultural, supo apropiarse del apelativo que lo designaba; “desde entonces el término ‘chulla’ revirtió su valoración negativa, constituyéndose en autocalificativo de un modo de vida particular en la ciudad” (49). Finalmente, explica Espinosa Apolo, el chulla pasó a encarnar los valores básicos de la llamada ‘quiteñidad’: conocimiento minucioso de la ciudad, humor, excesivo cuidado de la apariencia personal, vocación por el disfrute de la vida y permanente anhelo de ascenso social. Estos elementos hicieron del chulla un personaje con gran protagonismo en la vida de la urbe, “situación que lo hizo sumamente visible y ubicuo” (50).

³⁹ A lo largo de la novela son varias las escenas que dan cuenta de la estrategia mimética, como mecanismo que revela –desde el humor, la ironía y el exceso– el revés de las costuras que hilvana el lazo social. El juego de las simulaciones y los enmascaramientos alcanza un punto culminante en el episodio que narra el baile de las Embajadas: el chulla desea participar del baile al que asistirá el Presidente de la República, y para ello se ve en la necesidad de alquilar en una tienda de disfraces aquél que le proporcione una imagen apropiada. En la tienda se exhibe una magnífica colección de trajes. Todas las prendas en alquiler son “cáscaras que van dejando la leyenda y la historia, cholito... Para cubrir a medias el vacío angustioso de las gentes que no se hallan en sí” (37). El chulla y Rosario asisten a la fiesta con trajes alquilados en la tienda de Contreritas. Solo al final de la fiesta, en sus roles de

propios de la experiencia colonial. Observa Bhabha que “el mimetismo colonial es el deseo de Otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*” (112). Desde esta lectura, el discurso del mimetismo se construye alrededor de una “ambivalencia”. Para ser más eficaz, explica Bhabha, “debe producir continuamente su deslizamiento, su exceso, su diferencia” (112). El mimetismo es el signo de “una doble articulación”: por un lado, supone un ejercicio de disciplinamiento, puesto que el sujeto colonizado acepta y hace suyo signos culturales del poder; al mismo tiempo, es siempre “el signo de lo inapropiado” (112), una deformación y un exceso que causan un efecto perturbador sobre la autoridad. En el presente narrativo, el chulla es un funcionario público, cuya tarea encomendada es fiscalizar para “frenar la corrupción”. En el ejercicio de trabajo, tropieza con “lo mejor del país”: banqueros, latifundistas, candidatos políticos. En ese escenario, quienes forman parte de la “gente decente” le hacen saber que están en conocimiento de su “pecado de origen” (su origen indio), con el propósito de establecer claramente las reglas del juego. A pesar del título de fiscalizador, no es él quien está en capacidad de ejercer ninguna autoridad. Ante ellos, le fue imposible su “juego predilecto”; esto es, bajo el disfraz del padre, ocultar “lo humilde de su madre”. La vergüenza de saber que están en su secreto, empuja al chulla a tomar venganza: “envuelto en el chuchaqui del desprecio de quienes más admiraba, Luis Alfonso se sintió desgarrado, exhibiendo sin pudor sus sombras tutelares, fétidas, deformes” (21). Cuando el sujeto colonizado supone una amenaza a los intereses del poder, la instancia de autoridad destruye el mecanismo de la doble articulación mimética, mediante la estrategia de

lord inglés y princesa, consuman por primera vez el encuentro sexual. Vale destacar el siguiente diálogo, mientras la pareja baila un vals: “Dime quién eres./ ¿Yo?/ Síii./ Tiene gracia. Nadie./ Mentira. ¡Mentiroso!./ No grites. Soy un lord inglés./ Un lord. Mi lord (42). El diálogo citado cobra especial relevancia, puesto que esa suerte de propositivo vacío identitario –soy “Nadie”– será el que se vaya colmando con significantes –dispersos y fragmentados– provenientes de diferentes matrices culturales, a lo largo de la transformación que experimenta el protagonista.

desnudamiento social; es decir, el des-enmascaramiento público. En dicho contexto, la instancia de autoridad expulsa al sujeto potencialmente peligroso y lo devuelve a “su lugar”, desde donde, sin embargo, es capaz éste de comprender el juego social desde la lógica de un campo de batalla:

[el diálogo de sus sombras ancestrales] que le hundía en la desesperación y en la soledad del proscrito de dos razas inconformes, de un hogar ilegal, de un pueblo que venera lo que odia y esconde lo que ama, arrastró al chulla por la fantasía sedante de la venganza. Aplastar de cualquier forma y de cualquier manera a la vieja cara de caballo de ajedrez, al candidato a la Presidencia de la República, al coro burlón y omnipotente de lo ‘mejorcito’ de la ciudad. (21)

En el transcurso de la novela, el chulla conoce a Rosario, de quien espera un hijo. Ese embarazo fue la motivación inicial para obtener el trabajo en la burocracia pública. Imposibilitado de cumplir su venganza, el chulla, tras perder el trabajo, se ve atrapado en una red de intrigas políticas; es perseguido por la policía a causa de su aparente conspiración contra el orden y la ley en su reclamo de justicia en calidad de “incorruptible” fiscalizador. Esta persecución está montada a raíz de una pequeña estafa realizada a unos comerciantes, en el afán por conseguir dinero para asistir al parto de su mujer. El chulla emprende una huida para escapar a la ley: es en medio de esta carrera, que lo lleva y aleja del vecindario, que el chulla experimentará un proceso de reconversión profunda. Llevado por el deseo de ayudar a su mujer, el chulla llega a su casa que se encuentra vigilada: paredes de doble fondo, oscuros corredores, objetos plegables, bastidores móviles y la complicidad vecinal de manos invisibles que lo visten y desvisten, ayudan al fugitivo en su ruta: “— ¿Por qué no? Está en nuestro juego. Hay algo que nos une, algo más fuerte que nosotros. Le digo por experiencia. Yo también... Pendejadas donde uno se mete... Sé que todos los vecinos estarán listos en su favor. Contra los otros que

representan en este instante... Odio, destino... Bueno... No podría explicarle... Ya verá...” (108). Esta experiencia vecinal –hecha de complicidades y socorros– posibilita al chulla por primera vez fundar una suerte de anudamiento vital, a la vez que social, con un grupo humano que comienza a ser percibido como suyo. Los vecinos, en la urgencia de camuflar e invisibilizar al chulla, le desprenden su vestimenta más notoria –aquéllas que constituyen su disfraz de gran señor– para colocarle otras, en un juego de nuevos disfraces, reciclajes y remiendos: “Pero de pronto le pareció ir a ninguna parte con ese saco de héroe en desgracia, con esa gorra de muchacho en plazuela, con esa bufanda de chagra, con ... Se sentía otro.” (113).

Al igual que en *Mama Pacha*, será el encuentro con la muerte la experiencia que resuelve la “ambivalencia” del mestizo. Mientras el chulla huye, Rosario muere víctima de una hemorragia postparto. La muerte de la mujer, el nacimiento del hijo, la reciente alianza afectiva con el vecindario, son experiencias de intensidad emocional que provocan un profundo giro en la constitución anímica del protagonista. Ante el espectáculo del velorio, el chulla percibe no solamente el “equilibrio y unión de todas sus sombras íntimas”, sino también que el chulla que fue ya no está; “se hizo sombra” entre sus sombras. De la antigua disputa, queda en Romero y Flores “un hombrecito amargado y doliente, rumiando una rebeldía incurable frente a lo que vendrá” (139). Al momento de enterrar el cadáver, Romero y Flores hace una suerte de juramento que cierra la novela: “amar y respetar por igual en el recuerdo a sus fantasmas ancestrales y a Rosario, defender a su hijo, interpretar a sus gentes” (140). Esa “sus gentes” son los vecinos pobres, que lo ayudaron en la fuga mientras otros asistían a Rosario en el difícil parto: “les desprecié, me repugnaban, me sentía en ellos como una maldición. Hoy me siento de ellos como una esperanza, como algo propio que vuelve” (140).

La transformación que experimenta el protagonista cifra una imagen de mestizaje “ideal”, capaz de proyectar en armonía las sombras de su pasado –el padre blanco y la madre india– sobre un futuro esperanzador que se afirma en el “Hoy” del presente enunciativo. En este sentido, la representación icaciana del “mestizaje” como proceso fallido –en *Mama Pacha*– resuelve su ambivalencia en *El Chulla* como culminación de un proyecto, estético a la vez que político, en la consolidación de un imaginario nacional mestizo. Retomar el diálogo con Muyolema permite problematizar la noción de conciliación mestiza que la novela propone como horizonte de un futuro esperanzador. Para Muyolema el mestizaje es producto del olvido y negación de lo ‘indígena’, y ha sido erigido como “una ideología que prometía al destino de Abya-Yala la utopía del ‘hombre libre’” (39). En la imagen esperanzadora del mestizaje que Icaza construye en la novela, cobra especial relevancia el lugar de enunciación del nuevo sujeto mestizo en su voluntad y decisión de “interpretar a sus gentes”. Ese conglomerado humano percibido como “algo propio que vuelve” (140) pasa a ocupar, sin haberlo pedido, el lugar del sujeto interpretado en el contexto de una implícita jerarquía social, que define el lugar que cada sujeto ocupa en el juego de las mutuas interpretaciones. Me parece que a ese conflictivo entramado social se refiere Muyolema al postular que “del mestizaje como proceso cultural se pasa al mestizo como sujeto político” (39). La idea que Icaza tiene del mestizaje se sintetiza en las siguientes palabras, recogidas por Renán Flores Jaramillo en *Jorge Icaza: Una visión profunda y universal del Ecuador*:

Cada uno de nosotros siente que dos sombras nos rodean, nos impulsan: la del abuelo, el conquistador español y la de la abuela, la mujer india. Es urgente reconciliar estas dos sombras. Hay entre nosotros *indigenistas* que quieren rechazar la herencia española e *hispanizantes* que desprecian la aportación

indígena. Hay que aprender amar ambas aportaciones. Amar lo uno como lo otro, para que de la fusión completa y total de las razas y de sus culturas nazca una civilización nueva, un hombre nuevo, que es y será el hombre libre de América. (11-12)

Indudablemente, el chulla Romero y Flores representa ese “hombre nuevo” que será el “hombre libre de América”, como resultado de la fusión armónica de sus dos matrices culturales –blanca e india. La crítica que Muyolema formula en relación a dicha concepción del mestizaje apunta lúcidamente varias líneas de reflexión: por un lado, Muyolema pone bajo sospecha la armoniosa relación hombre/mujer como fundamento del mestizaje, puesto que dicha imagen idealizada olvida la violencia sexual y la dominación ideológica patriarcal que el hombre blanco ejerció sobre la mujer, en el proceso de conquista y colonización (memoria que sobrevive –como fragmentos apenas balbuceados– en las voces de las sombras tutelares en disputa, a propósito de la crueldad de Majestad y pobreza sobre Mama Domitila). No es el amor en abstracto, sostiene Muyolema, el que pueda reivindicar las dos sombras, puesto que tal aspiración articula, además, una “visión paternalista”. Por tanto, la invocación de la sombra materna se reduce a un “artificio retórico” (44). Otra crítica que formula Muyolema se relaciona con una imagen de ideal mestizo que excluye a los negros y a los pueblos ‘indígenas’ no kichwas –los pueblos indios de tradición no kichwa empezaron a existir en el imaginario nacional del Ecuador sólo después de los años cincuenta (Muyolema 45). Resulta paradójico que esta suerte de renacimiento que experimenta Romero y Flores coincida con el nacimiento de un “hombrecito amargado y doliente”, dispuesto a rumiar una “rebeldía incurable frente a lo que vendrá” (139). Cabe pensar que ese dolor advierte de las fracturas en la fusión aparentemente armónica de ambas sombras; unas grietas que apenas dejan entrever la herencia oculta de la filiación materna. El concepto de mestizaje,

sostiene Alfonso Cornejo Polar, “lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes para quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia” (“Mestizaje” 6). No es un azar que los momentos de más intensa transformación subjetiva, tanto en Pablo Cañas como en Alfonso Romero y Flores, ocurran ante la experiencia de la muerte: la muerte de la madre, en el caso de Cañas; de la esposa, en el caso del chulla. Se trata, en ambos casos, de una transformación sufrida ante la pérdida del referente materno –son varios los pasajes en los que el chulla explicita el parecido entre Rosario y mama Domitila: “había en ella algo de atractivo y familiar, algo que evocaba al mozo –burla subconsciente– actitudes y rasgos de Mama Domitila” (29). De allí la significativa resonancia de pensar la imagen que del sujeto mestizo postula Icaza: rebelde –tras la fusión de sus voces ancestrales– y doliente, pues dicha fusión no es sino un enmascaramiento retórico de la herencia materna.

La obra de Icaza, en conjunto, supone unos de los esfuerzos más importantes y consistentes por problematizar, con sus limitaciones y aciertos anotados– la noción de mestizaje en el contexto de la tradición literaria ecuatoriana. Una noción que, a lo largo de sus diferentes novelas, alcanza múltiples y variados matices de realización humana. La representación icaciana del complejo conglomerado social parte por reconocer la ubicación étnico-cultural como instancia de conflictividad social, en el contexto de un país en el que pervive una estratificación colonial de castas. El alcance estético del proyecto narrativo de Icaza se formula desde una perspectiva de narración que comprende la identidad como un proceso de permanentes cambios y transformaciones (cholificación, blanqueamiento, señorización). Sin embargo, dicho proyecto alcanza una suerte de culminación en *El Chulla*, que escencializa nuevamente la pregunta por la

identidad en la imagen de una armónica fusión de razas. No obstante, la lectura que de la obra de Jorge Icaza han hecho defensores y detractores –según veremos en la segunda parte del trabajo– ha sido uno de los ejes que articula las tensiones más importantes del pensamiento crítico, en el campo literario contemporáneo, a nivel nacional: realismo/vanguardia, tradición/modernidad, localismo/cosmopolitismo.

PARTE II

Prácticas intelectuales, producción novelística y ensayo crítico.

Segunda mitad del siglo XX

**5.0 REPRESENTACIONES NARRATIVAS DEL INTELLECTUAL:
CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES, HORIZONTE POLÍTICO, ALIANZAS
AFECTIVAS. RUPTURAS Y POLÉMICAS DE LOS INTELLECTUALES**

Voy a leer un corpus de novelas (publicadas entre los cuarenta y sesenta), cuyo motivo central es precisamente la figura del intelectual cuya práctica, así como su discurso y subjetividad, se define en la problematización de su relación con el sujeto de origen popular y con la realidad del mundo exterior. Me interesa, en diálogo con la primera parte de este trabajo, pensar cómo la crítica literaria de la segunda mitad del siglo veinte –fundamentalmente de los sesenta a los ochenta– lee la narrativa del 30, en función de legitimar un nuevo discurso crítico, una emergente forma de posicionamiento intelectual, en el esfuerzo por forjar una “cultura verdaderamente nacional” y en el horizonte de un proyecto político revolucionario. En este sentido, lo que está en el centro del debate es el estatuto y funciones del intelectual en las nuevas coyunturas.

5.1 REPRESENTACIÓN DEL INTELECTUAL

He escogido tres novelas de la década de los cuarenta, para plantear la pregunta por la representación del sujeto intelectual, en el contexto de una militancia política que encauza las búsquedas y las definiciones en el horizonte de una transformación social revolucionaria. Así, me interesa pensar los alcances y desencuentros en la articulación de dos subjetividades, sobre la base de un lazo afectivo: la del hombre de pueblo y la del letrado. Se trata de una alianza política; pero también de una experiencia compartida, que se sostiene en una comunión de sentimientos y creencias. En el capítulo dos, a propósito de la lectura de *Juyungo*, de Adalberto Ortiz, había resaltado la importancia que tiene la presencia del estudiante Nelson Díaz en la vida de Ascensión Lastre. Se trata de una amistad que da cuenta de la anhelada alianza entre el intelectual “orgánico” y el hombre de pueblo en el trayecto de la lucha social y política: “ten siempre presente estas palabras, amigo mío, más que la raza, la clase” (*Juyungo* 72). Me interesa comprender qué dicen y cómo imaginan las novelas la intervención social del intelectual; en el horizonte de un proyecto que se vislumbra esperanzador y, en otros momentos, de fracaso y desencanto. Es necesario tener en mente, como lo enfatiza Bourdieu, que “el pueblo” o “lo popular” es una de las apuestas de lucha entre los intelectuales (“Los usos del pueblo”). El movimiento intelectual de las primeras décadas del siglo veinte intervino en la escena pública –desde la militancia política y el activismo, el ensayo, la escritura de ficción, la crítica, las disputas– en el esfuerzo por tender puentes de encuentro con los sectores populares y con las comunidades étnicas de las diferentes geografías del país. Me interesa, entonces, comprender cómo se enuncia el movimiento intelectual en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo veinte: alrededor de qué apuestas, apropiaciones, búsquedas y rupturas.

La pregunta por las tareas del intelectual (formulada en términos de afirmación optimista, pero también en clave crítica y desde la desesperanza) es eje articulador de la ensayística, así como motivo central en un significativo corpus novelístico, entre las décadas del cuarenta y del ochenta. Me pregunto también cómo se articula, o desarticula, con esas preocupaciones el imaginario de país. Un imaginario que iba de la mano con una aspiración sentida como urgencia: la consecución de una cultura nacional y de matriz popular. Se trataba de una aspiración cuya apuesta era formulada, simultáneamente, en el plano de la cultura y en el de lo político. Destaco en mi lectura, los diferentes espacios y trayectorias que consolidaron posibilidades de encuentro y formulación de ideales políticos, así como también la emergencia de nuevas retóricas y proyectos en momentos de desencanto; sobre todo, durante las últimas décadas del siglo pasado. Una pregunta que surge es cómo se reconvierte el ideal de alianza y encuentro entre intelectualidad y pueblo, en contextos de crisis y sentimiento de fracaso.

Por sujeto intelectual entiendo aquél cuya práctica es, básicamente, el ejercicio de la conciencia crítica en su sociedad. El intelectual es, en este sentido, una figura pública cuya palabra está signada por un afán de cuestionamiento y contemporaneidad. Desde la perspectiva de Gramsci, el intelectual no es una figura aislada, pues su tarea –la del “intelectual orgánico”– exige una activa participación en la sociedad: según esta mirada, la afirmación de contacto entre intelectuales y “simples” (la masa, el pueblo) define el problema del ejercicio intelectual, en la búsqueda de unidad entre teoría y práctica. Para Gramsci, el intelectual no es solamente el sujeto que piensa (aunque ciertamente lo define una pasión por el pensar), sino, sobre todo, aquél cuyo pensamiento incide activa y creativamente en la transformación del mundo, en bien de la mayoría de la humanidad.

Los intelectuales, afirma Said, “son *de* su tiempo”. La tarea (“vocación”, en palabras de Said) nada fácil del intelectual, “decir la verdad” (“desenterrar lo olvidado” y una actitud de “constante vigilancia”), exige la capacidad de formular “cursos alternativos de acción”, pero también la posibilidad de inventar canales de entradas y salidas en los circuitos de ese mismo orden desde donde enuncia su discurso. Por tanto, advierte Said, “el intelectual tiene que hacer equilibrios constantes entre la soledad y el alineamiento” (“Representaciones del intelectual” 40). Este último punto, en diálogo con el concepto gramsciano de “intelectual orgánico”, toca una instancia altamente sensible al momento de reflexionar en torno a la figura del intelectual, en el contexto latinoamericano. La pregunta por el lugar y el compromiso del intelectual (su alianza con el pueblo o con la causa del pueblo), así como la crítica al intelectual como sujeto aislado en la torre de marfil, cuya voz se enuncia desde la altura de la superioridad letrada, han sido elementos recurrentes en las representaciones del intelectual.⁴⁰ De allí que Said hable de “responsabilidad pública” de escritores e intelectuales, puesto que necesariamente están llamados a ejercer una función opositiva y crítica en la esfera pública (“La función pública”).

Busco pensar la representación literaria del intelectual –en un corpus de novelas ecuatorianas– en el horizonte de un proyecto revolucionario, que definió y dinamizó una serie de prácticas, discursos, búsquedas, y posturas éticas; así como también estrategias de fuga e invención de nuevos enmascaramientos cuando esas ilusiones fueron percibidas desde la pérdida y el extravío. Con este aliento leo a Carlos Altamirano, en su siguiente formulación: “En América Latina la revolución no fue solo una idea, un programa de partidos y movimientos políticos, o la reverberación que producían acontecimientos lejanos en medios ideológicos del subcontinente. Fue todo eso, pero también una experiencia” (16). Una experiencia que definió el

⁴⁰ De hecho, la Generación del 30 asume su postura política en directa y explícita oposición con la lectura que hizo de su generación antecesora, la de los escritores modernistas.

ejercicio político del intelectual como “servicio público, deber cívico o como misión redentora del pueblo” (Altamirano 21). Tanto la Revolución Mexicana, que inauguró el ciclo mundial de revoluciones agrarias y sociales del siglo veinte, como la Guerra Civil Española y la Revolución Cubana tuvieron una gravitante repercusión continental en la definición de las funciones del intelectual en la sociedad. El horizonte de la revolución colocó la pregunta por la relación entre el Estado y el intelectual, así como el rol de éste en el fomento de una identidad nacional. El corpus de ensayos críticos y novelas que aquí leo, de una u otra manera, responde –desde el entusiasmo o el desencanto– a esa suerte de “embrujo universal” provocado por el impacto revolucionario. Afirma Rafael Rojas, en diálogo con el historiador François Furet, que “por un momento, el trastorno revolucionario deja de ser asunto de un país para convertirse en un signo de cambio mundial” (5). Ese “trastorno revolucionario” continentalizó el discurso crítico latinoamericano a partir de la Revolución Cubana y definió un modo de intervención pública del intelectual que lo legitimó precisamente en tanto conciencia crítica de su sociedad (una suerte de “moral de la crítica”) y portador de una palabra llamada a incomodar al poder. En ese sentido, el proceso de politización del intelectual terminó por enfrentarlo al “hombre de acción”. Ese enfrentamiento, entre acción y pensamiento, empalma con el tópico literario que opone las armas y las letras, con preeminencia de las primeras, tal como lo explicita, por ejemplo, don Quijote, para quien son superiores los trabajos del “militante guerrero”: “las armas tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres desean en la vida” (343). No hay que olvidar que dicha supremacía alentó los impulsos utópicos que alentaron la lucha armada en América Latina, cuyo “fracaso” podría, en algún sentido, parangonarse con la vuelta a casa de don Quijote. El Caballero de la Triste Figura regresa engañado e incomprendido a casa.⁴¹

⁴¹ John Beverley insiste en la necesidad de repensar la lucha armada latinoamericana de los años sesenta y

La figura del intelectual y sus representaciones son polémicas y cargadas de contradicciones y paradojas. En principio, en tanto conciencia crítica y actitud vigilante, el intelectual aspira a circular fuera de las dinámicas del orden institucionalizado y del poder. Sin embargo, en tanto portador de un saber con prestigio e impacto social, participa inevitablemente de los ritos de la “ciudad letrada”. Según lo ha sugerido Ángel Rama, los intelectuales son también “dueños de un poder” en la medida en que son “diseñadores de modelos culturales” (30). Así mismo, en determinadas coyunturas de la historia, los intelectuales han estado al servicio del poder (31). Vale tener presente el lugar del intelectual en una novela como *Los de abajo*: ¿Cuál es el lugar del estudiante y periodista Luis Cervantes y su relación con el campesino y revolucionario Demetrio Macías? Inicialmente, Cervantes se une al grupo de Macías porque “los dolores y las miserias de los desheredados alcanzan a conmovirlo” y suya es “la causa sublime del pueblo subyugado” (21). En el diálogo y cercanía con Macías, Cervantes lo ayuda a tomar conciencia sobre “su verdadera, su alta y nobilísima misión”; pues, como afirma uno de los compañeros de armas: “la verdad, es gente que, como sabe leer y escribir, entiende bien las cosas. (...) Parece a manera de mentira que este curro haya venido a enseñarnos la cartilla. ¡Lo que es eso de saber leer y escribir!” (44). En el transcurso de la narración, Cervantes,

setenta (en Centro América, a inicios y mediados de los ochenta), como parte fundamental de la memoria pública y como antecedente clave al momento de reflexionar en torno a la política y al activismo político contemporáneos. Beverley cuestiona las imágenes negativas que han explicado, en correspondencia a la hegemonía del neoliberalismo, la lucha armada desde la perspectiva de lo que el crítico denomina “paradigma del desengaño” (la narrativa del “guerrillero arrepentido, o la lucha armada entendida posteriormente como “error catastrófico”). En este esfuerzo, Beverley destaca, como parte de la originalidad y la promesa de la lucha armada en América Latina, su expresión en una “superestructura cultural” (películas, novelas, teatro de creación colectiva, poesía militante, testimonios, un arte visual pop politizado, canciones populares politizadas al modo de la *nueva trova* cubana). Que revelaba la existencia de extensas redes de apoyo y de una “nueva relación entre artista y sujeto popular”: “No fracasó por sus contradicciones internas –aunque eran muchas–, tampoco estuvo condenada a la derrota desde el comienzo; fue derrotada por el que fue, en última instancia, un enemigo más fuerte y despiadado. El costo humano de esa derrota fue alto. El número de muertos en el transcurso de la lucha armada latinoamericana, principalmente a manos de la violencia armada contrarrevolucionaria, tiene que ser medido no en decenas sino en centenas de miles (...). Cualquiera que sea la posición que se adopte frente a la sabiduría o la locura de la lucha armada, está claro que ésta necesita ser recuperada y representada como una etapa importante, profundamente agonística, pero también crucial en la historia moderna latinoamericana” (“Repensando la lucha armada” 205-206)

el curro, medra y saca provecho del proceso revolucionario (bastante problematizado en la novela en lo que tiene de “barbarie” y fracaso), en el afán por conquistar poder y fortuna. Aunque la alianza establecida entre Macías y Cervantes (coronel de batalla y secretario personal) puede parecer exitosa, es significativa la resolución que da Azuela a sus protagonistas en el cierre de su novela: pequeños gestos delatan la codicia de Cervantes, que habrá acumulado suficiente dinero de sus “avances”, para invertir en una carrera profesional exitosa en los Estados Unidos. Macías morirá en la intemperie, en gesto heroico de fuga permanente frente a la ley. La referencia que hago a *Los de abajo* no propone a Luis Cervantes como representación paradigmática del intelectual, pero sí como instancia problematizadora de la alianza entre el hombre de pueblo y el sujeto intelectual.

En el mejor de los casos, el intelectual entra y sale de la “ciudad letrada”, o circula a través de circuitos alternativos, que perturban o problematizan el orden social en su conjunto. El intelectual no deja de participar –de maneras complejas y diversas– de la lógica institucional y de ejercer formas simbólicas de poder. En algunas coyunturas de la historia, se ha sentido llamado a cumplir una misión, en la demanda de compromiso y contacto con el pueblo (como concientizador o portavoz). De allí, cierta incomodidad a la que parece estar condenado el sujeto intelectual, “desgarrado” entre la vocación de conocimiento y la demanda de acción. Bourdieu definió como “ambigua” la posición del intelectual en la sociedad moderna y su función en ella, pues mantiene una “relación ambivalente” con la clase dominante –de la cual proviene (o al menos de cuyas instituciones participa)– y con las clases dominadas (“Campo de poder”).

Probablemente, en razón de esta ambivalencia, el intelectual se percibe, y ha sido percibido, entre la desgarradura, la utopía, el heroísmo o la traición. Sin duda, la figura del intelectual ha ocupado un lugar central en la producción literaria: por un lado, en tanto motivo de

ficcionalización (el intelectual como personaje y protagonista de una narración) y, por otro, cada nueva generación de escritores y críticos ha construido una nueva narrativa de autopercepción como estrategia de afirmación y prestigio en el campo cultural de su presente. Una estrategia que, en el contexto de polémicas y debates en el esfuerzo por posicionar un “decir”, se multiplica y complejiza. Dicha reflexión es parte del objetivo de esta segunda parte del trabajo: comprender las diferentes representaciones de las “prácticas intelectuales” en la producción novelística y en el ensayo crítico. Puesto que se trata de rastrear diferentes modalidades de un mismo motivo, me interesa el sentido amplio que otorga Daniel Mato al término “prácticas intelectuales”: “aquello que los intelectuales hacen/mos”. Mato explica que busca poner de relieve la importancia social de un conjunto particular de prácticas, “que se articulan en torno a lo cultural (simbólico social) en lo político y a lo político (de poder) en lo cultural” (21). De este modo, Mato comprende en el amplio marco de “prácticas culturales”, la profesionalización del trabajo académico y diferentes formas de activismo político (46). Lo que me interesa es, precisamente, esa dimensión polémica y compleja de la figura del intelectual, en sus diferentes representaciones literarias en el contexto de la novela ecuatoriana, y de su crítica, en la segunda mitad del siglo veinte.

**5.2 LAS CRUCES SOBRE EL AGUA, HOMBRES SIN TIEMPO, LOS ANIMALES
PUROS. ARTICULACIÓN DE DOS SUBJETIVIDADES: HOMBRE DE
PUEBLO/HOMBRE DE LETRAS**

Las cruces sobre el agua (escrita en 1941 y publicada en 1946), de Joaquín Gallegos Lara, es una de las novelas que cierra el ciclo realista ecuatoriano. Es también *la* novela de Guayaquil, a comienzos de siglo veinte –con la peste bubónica, la iluminación a gas, las primeras salas de cine, los tranvías tirados por mulas, los abromiqueros–, cuya historia decanta y culmina en la masacre del 15 de noviembre de 1922. Miguel Donoso ha señalado que la novela maneja y combina cuatro focos de significación: la ciudad, las acciones de los protagonistas, la búsqueda de una identidad y la interpretación política de los acontecimientos. En ese marco, Donoso propone que “el foco significativo básico es la expresión de una toma de conciencia de clase, por parte de los personajes a través de diferentes hechos históricos y sociales” (“Prólogo” 347). Una toma de conciencia que emerge, como veremos, sobre la base de experiencias, emociones y afectos compartidos.

Con la lectura de Donoso como punto de partida y en diálogo con lo que considera su foco significativo básico, me interesa pensar la articulación de dos subjetividades: la del hombre de pueblo y la del hombre de letras, a través de un doble personaje central: Alfredo Baldeón y Alfonso Cortés. Baldeón es panadero, hijo de panadero; un zambo pobre que ha crecido en el barrio del Astillero (uno de los barrios más antiguos de Guayaquil, de tradición obrera y popular). Su conciencia de clase y su participación en la huelga del 15 de noviembre, en donde morirá, no es producto de una reflexión política, sino de la experiencia directa en una situación de crisis económica a nivel nacional, pobreza extrema, desempleo. Alfonso Cortés no es

precisamente un intelectual, pero sí un artista en formación. Un futuro músico. Pertenece a una familia de clase media empobrecida, que cifra su esperanza en la realización profesional del hijo. Ambos personajes están unidos por la amistad, desde la infancia. La relación Alfredo Baldeón/Alfonso Cortés encarna esa anhelada alianza del intelectual no solo con la causa del pueblo, sino con el hombre de pueblo. Más que de una identificación ideológica, se trata de una comunión de palabra sobre la base de un lazo afectivo. Cuando Baldeón muere, Cortés se identifica como su hermano cuando interroga por su cadáver.

Se trata de una alianza que descansa no solo en una comunión de ideas y principios, sino sobre la base de un diálogo afectivo y cotidiano. Esa es la apuesta de la novela, fue también el ideal por el que luchó Gallegos Lara toda su vida y el horizonte de varias generaciones de escritores. La construcción de esa alianza –en tanto proyecto, búsqueda, representación simbólica, utopía, horizonte de militancia política– responde a una práctica que presupone, ante todo, la comunidad, o comunión, de una “estructura del sentir”, tal como la entiende Raymond Williams. El término “sentir”, dice Williams, es difícil; sin embargo, ha sido elegido con la finalidad de acentuar la distinción con respecto a conceptos más formales como “concepción del mundo” o “ideología”. Lo que interesa al crítico son los significados y los valores “tal como son vividos y sentidos activamente”, en el contexto de la interacción social. Interesa a Williams destacar “los elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una comunidad viviente e interrelacionada” (155). Si bien es cierto, como lo ha visto Jorge Enrique Adoum,⁴² Gallegos Lara ha distribuido entre ambos personajes “la acción y el pensamiento”, más importante, o más

⁴² Jorge Enrique Adoum, “La gran literatura ecuatoriana del 30” (47-49). En este estudio, Adoum ha destacado en los personajes “una capacidad de amor y humor y de ternura, rara en la literatura ecuatoriana” (48).

efectivo, es que tal relación no responde a una decisión voluntariamente pedagógica o de liderazgo intelectual. El aprendizaje mutuo de ambos personajes y el compromiso político en el que ambos convergen tiene que ver, sobre todo, con “elementos específicamente afectivos”; con “una conciencia práctica” que no divorcia sentimiento y pensamiento. Es un *proceso* que da cuenta de una experiencia social, pero *sentida* en su concreción individual. La novela es la narración de ese proceso: los juegos compartidos en la infancia, las primeras novias, la primera visita al cine, la vida en el barrio y los desplazamientos en la ciudad, las dinámicas laborales; también el devenir de cada uno en su proceso individual.⁴³ Se trata de un proceso que, a partir de la profunda amistad entre ambos personajes, decanta en una muerte heroica (la de Baldeón) y el encuentro del intelectual/artista con su proyecto: después de la masacre y la muerte de su amigo, Cortés formula una pregunta que tendrá, años después, en Sartre su mejor vocero: “¿Cómo pretender ser felices en un mundo en que reinan el hambre y la muerte? En nuestro infeliz país, toda alegría se la robamos a alguien. Aquí no podemos ser dichosos sin ser canallas” (*Las cruces* 317). Luego de vivir algunos años en el extranjero, Cortés regresa a Guayaquil en calidad de reconocido compositor, justo un 15 de noviembre en que lucen las cruces sobre la ría⁴⁴ de una ciudad que se ha transformado: “Pero Alfonso Cortés, autor de música sinfónica que expresaba

⁴³ La crítica ha reconocido que, aunque la novela tiene un evidente propósito político, ha sabido detenerse no solamente en la creación de personajes y escenarios, sino que ambos, personajes y escenarios, son representados en su lento y contradictorio devenir: el proceso de ambos protagonistas no es una línea recta, está hecha de contradicciones y desencuentros; sobre todo, como resultado de prejuicios sociales y raciales que frustran la realización del amor, así como la posibilidad de goce y felicidad en muchas ocasiones. La novela resalta la vida del barrio, la vida íntima en las covachas, las pequeñas tragedias de los personajes, los juegos de los niños y las broncas de las pandillas, la iniciación sexual, la violencia en diferentes escenarios de la vida cotidiana (en las dinámicas familiares, sociales, laborales), las transformaciones urbanas. Gallegos Lara no está apurado por llegar al relato de la huelga y la masacre; su estrategia es, precisamente, convocar la sensibilidad del lector a partir de cierta familiaridad con los personajes que intervienen en ella. La narración recurre a una estrategia de focalización y amplificación de los detalles: son pequeñas y muchas vidas que convergen en el gran acontecimiento, horizonte y objetivo de la novela.

⁴⁴ Luego de la matanza, cada 15 de noviembre, había la costumbre de lanzar flores y boyas con cruces sobre el río Guayas, en memoria y homenaje a los cientos de obreros caídos en la huelga. Todavía suele repetirse el acto como gesto anónimo o ceremonia pública.

el destino y la esperanza de su gente, ejecutada en América entre el entusiasmo del pueblo y el escándalo rabioso de los críticos, no era de los que se apegan a la carcoma histórica” (320). Aunque muerto Baldeón, el imaginario de la alianza pervive: Cortés es un reconocido compositor, que ejecuta su música sinfónica ante el aplauso entusiasmado del pueblo.

Las cruces tiene un aliento épico: la multitud en las calles –en marcha, luego en fuga y finalmente acorralada, los cadáveres arrojados a la ría, el símbolo de las cruces como expresión de una memoria colectiva viva, hace posible la formulación de un imaginario optimista y esperanzador, quizás erigido sobre el sacrificio del pueblo. Williams propone que, desde una perspectiva metodológica, una “estructura del sentir” es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender cómo se conectan diferentes elementos en una generación o en un periodo. Podemos pensar que esa alianza, la apuesta por una práctica en comunión y políticamente comprometida (entre el intelectual y el hombre de pueblo), puede ser comprendida bajo la modalidad de una “estructura del sentimiento” que, a lo largo del siglo, se ha definido y expresado de diferentes maneras, con mayor o menor intensidad, pero recurrente y polémica, casi como una desgarradura, en varias generaciones de intelectuales y escritores. Se trata del esfuerzo, no solo intelectual sino afectivo, por romper las sólidas y longevas fronteras de clase (Baldeón es obrero, Cortés es de clase media) y de raza (Baldeón es “zambo” y Cortés es “blanquito”) que no han dejado de socavar, bajo el peso colonial, el lazo social. Esta percepción, entre esperanzadora e iracunda, será el punto de partida en la obra de Agustín Cueva, en el movimiento tzántzico, en intelectuales y escritores durante las décadas del sesenta y setenta.

El escritor Alfredo Pareja Diezcanseco estuvo encarcelado en el Penal García Moreno, el Panóptico de Quito, durante treinta días, “por el delito de haber sido Diputado a la Convención Nacional de 1938, que dio a [Ecuador] la Carta Fundamental más seria, más progresista y

auténticamente ecuatoriana que se ha conocido en esta provincia de América” (*Hombres* 7).⁴⁵ De la experiencia en esa prisión, Pareja Diezcanseco obtuvo el material para *Hombres sin tiempo*, de 1941: “de los relatos de varios presos, saqué el material para mi novela” (*Hombres* 68); una de las novelas a la que más afecto tuvo su autor. *Hombres sin tiempo* es la historia de Nicolás Ramírez, escrita por él, en primera persona, durante el encierro. La estrategia narrativa recurre al viejo tópico de los manuscritos encontrados, pues la novela no sería sino las memorias de Ramírez publicadas luego de su muerte. Ramírez, maestro de escuela, está preso por haber asesinado al padre de la joven a quien intentó violar. La novela relata el largo y lento proceso de transformación interior que experimenta su protagonista. La experiencia de encierro deviene, tal como lo padece y narra Ramírez, en “pedagogía del sentimiento personal”. La novela interesa porque, leída en clave de *bildungsroman*, relata “una aventura que sólo era intelectual”. Ramírez busca trascender la dureza del encierro en la búsqueda de fortalecimiento espiritual: meditar, leer, escribir, observar, son estrategias que, en soledad, no solamente lo acercan al logro del objetivo, sino que lo dotan de un sentimiento de superioridad frente a la realidad. La realidad, no solamente del presidio, sino de la sociedad y del mundo exterior. Se trata de una vivencia que, inicialmente, es percibida como una:

especie de venganza contra mi vida anterior, en la que fui humillado, aplastado por el orden de una sociedad que me despreciaba. Maestrillo de escuela, me había

⁴⁵ Como diputado, Pareja formaba parte del Bloque Parlamentario de Izquierdas. “Habíamos lanzado la candidatura presidencial del presidente de la Asamblea, doctor Francisco Arízaga Luque, miembro muy destacado del Partido Liberal Radical, y Demócrata Progresista. Esta candidatura lesionaba tanto los más caros intereses de los dirigentes de dicho partido como de las empresas imperialistas extranjeras que explotan nuestro suelo, empresas de las que son abogados algunos de aquellos dirigentes. Era natural que nos traicionaran y así lo hicieron, no obstante haber elegido nosotros, ya perdida la candidatura de Arízaga, Presidente de la República a Aurelio Mosquera Narváez, jefe del Partido Liberal. Solo tuvo 11 días de gobierno constitucional. El 14 de diciembre disolvió el Parlamento, luchamos nosotros hasta el último momento, hicimos una resistencia de 48 horas, (...) al día siguiente nos tomó un batallón gubernamental, (...) y nos condujeron, en compañía del Presidente de la Asamblea, al panóptico, sin orden escrita de captura, sin boleta y sin fórmula de juicio” (Francisco Febres Cordero, *El duro oficio*, 75-76).

llamado un día el gran criminal de Pérez Portilla. Maestrillo de escuela era la frase que leía en las miradas y en el pensamiento de la gente de ese Guayaquil, escenario de tantos años que no quiero volver a soportar. Ahora yo mandaba entre las sombras y era feliz”. (54)

La única libertad a la que aspira Ramírez es aquella que radica “en el propio ánimo y en el propio dolor”: una libertad interior, espiritual, de gratificación individual. La narración de tal aprendizaje articula tópicos propios de la vivencia mística: “el camino de ascenso por el que había echado a andar mi alma” (61), el sujeto volcado sobre sí mismo, el desprecio de las cosas mundanas, el proceso de conversión. Sin embargo, si en la experiencia mística, se trata de pensar poco y amar mucho para el aprovechamiento del alma; el proceso de Ramírez es radicalmente inverso: pensar mucho y amar poco. Su narración articula varias historias de vidas, de quienes el protagonista deviene consejero, guía. Son relatos que, de capítulo en capítulo, dotan de complejidad al universo narrativo y articulan formalmente la novela. Sin embargo, la función de esos relatos tiene que ver, sobre todo, con el rol y el lugar del intelectual en la sociedad.

La cárcel es una sociedad en pequeña escala que, en su estructura panóptica, posibilita la vigilancia absoluta y, al mismo tiempo, una serie de complicidades e ilegalidades, una vez que se conocen sus códigos y sus caminos secretos. El devenir de Ramírez en maestro o guía espiritual le provee prestigio, ascendencia sobre los demás, cierto gozo mórbido en la provocación de pasiones equívocas: “estaba yo, en una palabra, absorto en mi papel de artista y maestro” (63). El autor, Pareja Diezcanseco (y el dato biográfico de su presencia en la cárcel), aparece inserto en la novela convertido en personaje: Sebastián Casal. Hay una intensa movilización en la cárcel, ante la llegada de los presos políticos: “se trataba de diputados a un Congreso” (167). En el presidio, Nicolás Ramírez y Sebastián Casal polemizan desde puntos opuestos, acerca de la sociedad y el

hombre. En esas polémicas, Pareja expone algunas claves de lectura. Casal “solo habla de regresar a la libertad para reanudar su vida y su lucha” (193); afirma que “el hombre es, primero, un ser eminentemente bueno y eminentemente desgraciado. Lo primero, por su propia naturaleza. Lo segundo, a causa de los demás hombres” (194). En el diálogo, Ramírez sostiene creer en la destrucción como principio de vida y en el espíritu “en perpetua contradicción con la vida real”. La novela, finalmente, puede ser leída como una novela de tesis. Ambos personajes encarnan dos ideas imposibles de conciliar: el intelectual que, desde su “altura espiritual”, está en posesión de un conocimiento divorciado de la vida vs. el intelectual cuyas “ideas están sólidamente amarradas a la tierra”. “Nadie está por encima de la tierra si es que no está loco. El mundo exterior siempre se halla en nuestra presencia. Sólo así somos dignos de nuestro destino” (209), sostiene Casal en su disputa con Ramírez. Ramírez debe salir de la cárcel al cumplir su condena. Sin embargo, su verdadera condena es la vuelta al mundo. El encierro, la soledad, es su única posibilidad para sobrevivir con gusto en el refugio de su vida interior. Sale para dejarse morir. Lo que está en disputa es el horizonte del conocimiento en la vida del sujeto intelectual: la realidad de la vida interior o aquélla de la vida exterior. “No se puede negar así la vida exterior sin ser un loco o un necio” (209), repite Casal/Pareja.

Los animales puros, de Pedro Jorge Vera, apareció en 1946. Aunque pertenece al grupo de narradores que comienza a publicar en la década de los cincuenta, Vera es un escritor (poeta, narrador y dramaturgo), por amistad e ideología, vinculado al Grupo de Guayaquil. Fue periodista; redactor y corresponsal de varios periódicos dentro y fuera del país; fundó varios semanarios, diarios y revistas. En 1938, Vera instaló, en Guayaquil, la librería “Vera y Cía.” –que distribuyó, importó e imprimió varios títulos– y la “Agencia General de Publicaciones”, en Quito. Ejerció la cátedra universitaria y fue también empresario teatral. Comprometido con el

pensamiento de izquierda, vale destacar su activa participación en la “Revolución” del 44 que condujo a Velasco Ibarra al poder; fue electo secretario de la Asamblea Nacional Constituyente del año siguiente.⁴⁶ Como consecuencia del golpe dictatorial de Velasco Ibarra, en el 46, Vera sufrió persecución política y extrema pobreza. Este es un dato revelador, pues es precisamente el año en que se publica *Los animales puros*, en Buenos Aires; el momento del desencanto y la frustración de las esperanzas revolucionarias.⁴⁷

Los animales puros narra las búsquedas, utopías y fracasos de los intelectuales de su generación; en verdad, de la generación del treinta: intelectuales comprometidos con el incipiente movimiento obrero en Guayaquil y militantes del Partido Comunista recién fundado. Se trata de una “novela política”,⁴⁸ que tuvo una estupenda recepción crítica y una cálida acogida por el público lector, hasta el presente. Al momento de su apareamiento, Joaquín Gallegos Lara escribió una elogiosa reseña, en la que resaltó, como tema de la novela, “el destino de los

⁴⁶ “En 1944, Arroyo del Río cayó del poder ante una reacción popular masiva alentada por la Acción Democrática Ecuatoriana (ADE), una heterogénea coalición de socialistas, comunistas y conservadores que capitalizó el descontento popular. Llamado por el pronunciamiento, Velasco Ibarra volvió por segunda vez al poder. La llamada *Gloriosa* del 28 de mayo de 1944 fue un movimiento protagonizado por las masas populares que esperaban cambios radicales. Velasco manifestó al principio ciertas inclinaciones a la izquierda, pero éstas se desvanecieron cuando rompió la Constitución de 1945, preparada por una Asamblea Constituyente predominantemente progresista. Luego de este paréntesis, en que nacieron y se consolidaron varias organizaciones populares como la Confederación de Trabajadores (CTE) y se creó la Casa de la Cultura, volvió el caudillo a su ‘natural’ alianza con la derecha, se proclamó dictador y convocó a una nueva Asamblea Constituyente en 1946, que lo ratificó en la Presidencia” (Enrique Ayala, *Resumen de historia del Ecuador*).

⁴⁷ Juan Valdano ofrece un retrato de Vera, en la perspectiva de lectura que nos interesa: “Nacido y formado bajo el signo de la literatura social, Pedro Jorge Vera encontró en Joaquín Gallegos Lara, allá en el Guayaquil de los años 30, a su guía, al maestro que aunaba las dos formas del intelectual de entonces: el mentalizador político de izquierda y el creador literario. Lo dice el propio Vera: ‘suscitado y guiado por Gallegos Lara, me entregué a la creación literaria aunque –quizá– mi verdadero destino era ser un revolucionario de hechos y no de palabras. Ya no hay alternativa: soy, sin remedio, un escritor profesional’. (...) Si para Goldman el verdadero autor intelectual de una obra de arte es la clase social, Vera es, desde esta óptica, la voz y la visión de esa clase intelectual de la generación ecuatoriana de 1944 que le tocó vivir la ilusión y la desilusión del socialismo y la frustración de una clase dirigente progresista que se vio sobrepasada por inesperados acontecimientos históricos” (214, 224). El texto de Vera ha sido tomado por Valdano de Pedro Jorge Vera, *Gracias a la vida*, Quito, editorial Voluntad, 1993, p. 247.

⁴⁸ Jorge Dávila Vázquez dice lo siguiente de ella: “Esta y *Las cruces sobre el agua*, de su admirado maestro Joaquín Gallegos Lara, pueden considerarse las dos grandes novelas políticas producidas en el país, y hay que recordar que se han escrito muchas” (“El periodo histórico y literario de la transición” 68).

intelectuales de Guayaquil cuya promoción coincidió con el despertar social del pueblo ecuatoriano” (“Acción y pasión” 34). Gallegos Lara leyó la novela en función de su referente histórico real. Sostiene, así, que si bien hubo “espíritu sectario” en el movimiento social durante sus inicios, también lo hay en la novela por su idealismo. A la mirada de Gallegos, si bien no es posible reconocer en los personajes una condición heroica, tampoco es posible hacerlo en la historia: “ninguno alcanza el arquetipo ideal del revolucionario”, ni en la historia ni en la novela. Aunque Gallegos Lara observa cierta inexactitud histórica con respecto a un desenlace que, en su crítica, supone la clausura de un ideal alcanzable, el crítico aplaude la realización artística y la introspección psicológica de los personajes en esta suerte de “grandioso mural”. Benjamín Carrión la definió, años más tarde, como “novela intelectualizada” (*El nuevo relato* 201). Destaca en ella su ambicioso planteamiento, en el esfuerzo por novelar los anhelos y sueños de una generación, “en los dinteles de una nueva concepción del mundo” (202). “Novela intelectualizada”, a juicio de Carrión porque, efectivamente, plantea el dramático choque de concepciones, ideas e ideales.

La novela gira alrededor de un grupo de jóvenes, que coinciden en su pasión revolucionaria. Cada uno, desde su particular situación personal, se pregunta “qué hacer” frente al imperativo de la militancia política. Difícil no reconocer una filiación con el pensamiento y la novela rusa: no solamente en el diálogo con el clásico libro de Lenin *¿Qué hacer?*, de 1902, sino también con un modo de narrar el sufrimiento como vía de salvación, y cierto aliento místico, casi imperceptible, que advierte en la miseria y el dolor una forma de expiación. A pesar de que la crítica ha insistido que esta novela es una suerte de superación con respecto al realismo del treinta, reconocemos en la configuración de los personajes una marcada voluntad de tipificación: en un horizonte histórico concreto, están representadas las variantes posibles del intelectual

comprometido con la causa comunista. La novela carece de soporte anecdótico, en sentido estricto. Ella es más bien el resultado de varios episodios que logran ensamblarse, porque sus protagonistas padecen una misma inquietud: su compromiso con la militancia. Lo que interesa al autor es develar el lado oscuro y contradictorio de la “pureza revolucionaria”. En función de ello, son varias las tesis, cuestionamientos y preguntas que se discuten en la novela. Cada personaje representa una forma de ejercicio intelectual y político. No es gratuito el epígrafe inicial: “si no eres puro como un ángel, si tienes algo que te ate, renuncia, te lo suplico” (Leonid Andreiev, *Sachka Yegulev*) (27). Ciertamente, la novela evidencia las humanas ataduras de estos aprendices de “animales puros”, sus conflictos y pasiones a la hora de las elecciones. En esta línea, Yanna Hadatty, en un estudio relativamente reciente, lee la novela en el contexto de la generación del cincuenta y la define como “una contraescritura revolucionaria a la novela de formación” (91).

Es posible reconocer en dos personajes, David Caballero y José Moreno, una suerte de hilo narrativo que hilvana los diferentes episodios de la novela y articula su motivo central: el difícil encuentro entre el intelectual, que llega a la revolución por el largo camino de la inteligencia, y el hombre de pueblo que se adhiere a ella porque “la revolución la llevamos en la sangre, no en la cabeza” (103). Se trata de un motivo que da cuenta del clásico dilema entre la teoría y la práctica; la revolución como problema de sensibilidad o de experiencia; el motivo que devela el fracturado diálogo en la demarcación pronominal: “¡Cuán difícil es la vida para ustedes!” Nosotros nos limitamos a dejar que la sangre siga su camino” (103-104). Caballero es hijo de una familia patricia de Guayaquil. Su padre era abogado y había defendido ante la cámara de diputados la orden de fuego contra los manifestantes, el 15 de noviembre del 22, para impedir que la ciudad fuera “saqueada” por “anarquistas bolcheviques”. Moreno, el obrero, es hijo de madre soltera y lavandera, su mujer murió en la marcha de noviembre. El recurso de las

coincidencias hace que Moreno, en su infancia, fuera regalado como sirviente en la casa de la amante del padre de Caballero. La memoria de esos hechos define no solamente la futura militancia de Moreno, sino su radical desencuentro con el estudiante y aprendiz de escritor. Caballero, a su vez, porta las marcas de una sensibilidad deudora del arquetipo modernista: incomprendido y elegante, ojos infantiles, distanciado del mundo en razón de su sordidez, en lucha consigo mismo para no sacrificar ni el tiempo ni el espacio de su escritura en nombre de la militancia.

Unos personajes representan la rigidez e integridad conceptual, así como la disciplina militante a costa del sacrificio personal, de los afectos y la renuncia del amor; otros encarnan el arquetipo del fanático, el resentido, el artificialmente proletarizado, el charlatán, el pedagogo en rol de Pigmalión. Todos en busca de soluciones heroicas. La novela transcurre con cierta dificultad, pues su argumento, finalmente, son los diálogos entre los personajes alrededor de las diferentes tesis y las dudas de cada uno: la “mentalidad proletaria” como un devenir o como marca de clase, la crítica a la torre de marfil como “grotesca covacha”, la exaltación espiritual del “intelectual nato”. Caballero y Moreno representan dos caras de una misma historia, que decantan en resultados similares. Caballero se suicida y Moreno es encarcelado. Por otro lado, el desencuentro de ambos devela las fallas, casi en sentido geológico, de un país fragmentado y roto bajo el peso de los estigmas de clase y de raza. Esas grietas, esas fracturas de un lazo social estallado, se perciben como horizonte no solo de militancia para la nueva generación, la que emerge en los sesenta, sino lugar de enunciación en la formulación de una nueva búsqueda: la de una “auténtica cultura nacional”. Precisamente, la fractura nacional será motivo central en el cuestionamiento al mestizaje y en el modo de encarar la militancia en las siguientes décadas. David Caballero quiere estrangular las palabras y romperlas “hasta adquirir esa pureza de estatua

viva”, su tragedia es la dificultad de reconocer en el hombre de pueblo el *animal puro*, ausente en su propia clase y en sus compañeros de militancia, para entregarle, al pueblo, una “literatura de barricada”. El parricidio iracundo de la siguiente generación, en los sesenta, tomará distancia de ese intelectual (ubicado en los treinta pero imaginado en la época del desencanto: a raíz de la mutilación territorial y fracaso de “la gloriosa” del 44); esa siguiente generación, en los sesenta, ensayará, en signo inverso, hacer de la barricada el ejercicio intelectual.

5.3 *ARCILLA INDÓCIL: DEL ENCIERRO INTELECTUAL*

Arturo Montesinos Malo escribe hacia finales de los cuarenta *Arcilla indócil*. Aunque en 1951 recibe el premio “José de la Cuadra”, el libro sale a la luz apenas en 1959. Se trata de un texto que, a pesar de haber sido inicialmente publicado como parte de un libro de cuentos al que da nombre, bien puede ser identificado como una novela corta. Tal es así que en 1984, Miguel Donoso la incluye en la colección “Novelas breves del Ecuador”, y, en el 2004, aparece en el volumen sobre novela breve de la *Antología esencial* coordinada por Jorge E. Adoum. *Arcilla indócil* es, desde el momento de su publicación, objeto de una elogiosa crítica, que percibió en ella una instancia de ruptura con respecto al realismo social y un significativo aporte en la modernización de la narrativa literaria. Agustín Cueva dedica a Montesinos Malo un ensayo, de 1967, incluido en *Lecturas y rupturas*. En dicho estudio, Cueva resalta la “excelente” técnica literaria del escritor, así como el desarrollo de una “metafísica de la soledad”: “el mérito de Montesinos reside en su talento para crear situaciones enmarañadas; para enredar, intrigar y

atrapar así al lector, cautivándolo. Incluso se ha llegado a insinuar que tal cualidad podría venirle de un intenso comercio con la literatura policial” (132). En suma, la crítica reconoció y celebró la fuerza renovadora en la escritura de Montesinos Malo.⁴⁹

En *Arcilla indócil*, diferentes voces narrativas (vecinos del pueblo) intervienen, bajo la modalidad de monólogos, en diálogo con un anónimo y silencioso interlocutor (aparentemente un agente de la policía), que procura reconstruir y comprender los motivos que llevaron a Soledad a prisión. Se trata de un texto lleno de ironía y fluidez; que evidencia dominio del habla coloquial y del diálogo. Don Francisco es el hombre más acomodado del pueblo; es rico y vive solo, sin salir “de ese cuarto grande y lleno de libros donde se pasa enterrado gran parte del año” (42). Don Francisco vive dedicado al estudio; lee mucho y escribe libros, en medio de una “vida retirada”, sin amigos íntimos. Soledad es una joven campesina, que llega al pueblo en busca de trabajo. Soledad lo encuentra en casa de don Francisco, en calidad de criada. Como Soledad manifiesta interés por la lectura, don Francisco se ofrece a convertirla en su discípula, a condición de someterla a una estricta disciplina. Para convertirse en “mujer culta e ilustrada”, Soledad debe cumplir un riguroso plan de labores que requiere, sobre todo, la renuncia de todo placer: debe sacrificar su “desorden alimenticio”, los “colores chillones” de su vestuario, las emociones desbocadas, a fin de alcanzar una lograda instrucción. El proyecto pedagógico de don Francisco, quien se define a sí mismo como “hombre de letras y pensamiento”, supone el control de las emociones, el sacrificio de todo signo de vitalidad, a favor de la “ciencia racional del vivir”.

⁴⁹ El estudio introductorio que Miguel Donoso dedica al texto, “*Arcilla indócil*: una nueva manera de narrar”, da cuenta de la recepción crítica que tuvo la novela en su momento. En general, celebratoria en el reconocimiento de un novedoso y logrado manejo de la técnica narrativa. En el mencionado estudio, Donoso cita a Rodríguez Castelo: “Montesinos Malo, por más que haya escrito buenos cuentos, es más bien novelista que cuentista. Tiene del novelista la tendencia al avance moroso, la espesa urdimbre de datos, el rigor con que sigue a sus personajes. Y, como consecuencia de todo ello, la extensión” (11-12).

Aunque don Francisco se ha convertido en profesor, con el propósito de moldear a Soledad y convertirla en “alma pura”, sus métodos didácticos fracasan ante la indócil voluntad de su discípula. En tanto que para Soledad el acceso a las letras responde, en primera instancia, a un deseo de ascenso social, Don Francisco le propone matrimonio con la sola condición de que ella acepte la rigurosa disciplina impuesta. La “reeducación” de Soledad no prospera, puesto que se afirma en un proyecto de conocimiento que exige la renuncia de todos los placeres corporales. La convivencia entre don Francisco y Soledad termina en tragedia: ella es encerrada en un cuarto con candado, y la furia de Soledad decanta con violencia sobre un empleado del esposo, quien, casi por azar, intentaba socorrerla. Por ello está encerrada en la cárcel. Detrás de quien porta la máscara de “la altivez de la inteligencia” y la “elevación espiritual”, se esconde un ser disminuido en una secreta impotencia sexual. Las diferentes voces del pueblo coinciden en sospechar de Soledad, verdadera protagonista del relato, aunque ella nunca hable por sí misma, sino mediada a través de la memoria de la comunidad. No se pone en duda la conducta de quien “se da de literato” y “dicen que es un sabio”, de quien “sólo escribe libros” y parece “un hombre sincero, ilustrado y de buena lógica”. Cómo cuestionar la palabra de quien cita frases célebres de filósofos y da consejos “en materia de abnegación, comprensión mutua, sacrificio y todas las demás virtudes del caso” (85). Don Francisco está dispuesto a ayudar a Soledad para que salga de la cárcel, a condición de que prometa ella cumplir todas sus instrucciones. Ella decide permanecer en la cárcel, mientras él regresa al pueblo a seguir escribiendo libros: “La señora recibe cartas de él todos los días, y las rasga en muchos pedazos, sin leerlas (87).

Soledad ha transitado una transformación: después del asombro y la admiración frente a un saber para ella ajeno y vislumbrado en los libros, experimenta la tristeza primero y después la furia que la lleva a la cárcel. Fue criada, disciplinada discípula, esposa desatendida y prisionera.

Don Francisco, el letrado del pueblo, jamás pierde la calma, pues se sabe un “hombre espiritualmente maduro”, que teme ceder a los “caprichos” de una “chica dominada por instintos primarios”. Aunque Soledad se queda sola y desasistida en la cárcel, el pueblo piensa que “ella le trajo la desgracia al señor Francisco”. Él encarna la imagen del intelectual en clausura. El filósofo Peter Sloterdijk sostiene que la idea de que el auténtico pensar sólo es posible como “pensar-de-otro-modo-que-la-masa-boba”, siguiendo el modelo de “clausura-en-la-cabeza”, es una idea moderna” (puesto que en verdad “sólo de otra inteligencia recibe la inteligencia los incentivos clave para su propia actividad”; “Transmisión de pensamiento” 247). En la novela se desprende una sospecha: la del saber letrado; se sospecha del intelectual en clausura solitaria; de aquél que pretende encarnar, como noble apostolado, la misión de educar a costa del disciplinamiento de los sentidos, la renuncia de los afectos, la cercanía y la sociabilidad. La disciplina, la existencia racional y el control “civilizado” de las emociones, también están puestos bajo sospecha. La variante de género complejiza el tema, puesto que se trata de un hombre letrado que deviene impotente ante la *arcilla indócil* de una mujer inculta que, finalmente, se resiste a los halagos de la letra escrita. Interesante, además, pues la alianza entre letrado y hombre de pueblo había, en otras novelas, contemplado las variantes de clase y raza; sin embargo, al parecer, la variante de género hace explotar los frágiles lazos de esa alianza. La biblioteca deviene deteriorado refugio de un Pigmalión disminuido: “Me daba miedo el cuarto en donde vivía encerrado el señor, que está con libros y tiene el olor y el frío del cementerio y también como un tufo de almas benditas, que así han de oler ellas cuando se pasean por las casas encantadas” (79). Así caracteriza Avelina, la nueva empleada, la biblioteca. Podríamos pensar que la novela da cuenta del peligro que acecha al saber moderno y civilizado: su enunciación falogocéntrica, en versión ascética y/o autoritaria. Un peligro que no ha dejado de acechar la

constitución del sujeto intelectual, cuando se apuntala con excesiva confianza en la certeza de su saber, su disciplina y su proyecto. El encierro intelectual y el involuntario encierro de Soledad explicitan la pregunta por los límites éticos de la agencia intelectual. El núcleo ético no ha dejado de gravitar en las representaciones literarias del intelectual, así como en la reflexión ensayística.

5.4 *LOS PODERES OMNÍMODOS: EL “CÍRCULO MÁGICO” DE LA SUBJETIVIDAD REVOLUCIONARIA*

Alfredo Pareja Diezcanseco publica, en 1964, *Los poderes omnímodos*, novela que da cuenta de un tiempo de la historia ecuatoriana que va de 1932 –con la guerra de “los cuatro días”– hasta 1944 –la rebelión del 28 de mayo y el inicio del segundo periodo velasquista. El protagonista de la novela es Pablo Canelos, cuya participación en diferentes acontecimientos políticos permite al autor hilvanar el relato histórico. Canelos es un aprendiz de intelectual y tímido “escritor frustrado”, cercano interlocutor de los escritores del Grupo de Guayaquil, pintores, ensayistas y poetas pertenecientes a la misma generación de artistas y amigos. Lo que interesa al autor es la narración de una serie de acontecimientos, nacionales e internacionales, tal como, a su mirada (posterior a los hechos rememorados), fueron percibidos y comprendidos por los miembros de su generación. Los intelectuales que rodean a Canelos, aunque particularizados en la enunciación de sus nombres reales, no llegan a constituirse en personajes. Ellos intervienen, sobre todo, para dar cuenta de la existencia de una comunidad cohesionada alrededor de una serie de convicciones

(estéticas y políticas), búsquedas, lecturas y afectos compartidos. Así, son dos los lugares representados como sitio de encuentro: la librería Atahualpa, en donde trabaja Canelos, y la bohardilla de Gallegos Lara; ambos en Guayaquil:

A partir de las seis, cuando restaba solo una pequeña puerta abierta para el paso de una persona, llegaban amigos a tertuliar: José de la Cuadra, con su aire burlesco académico; Enrique Gil Gilbert, a quien, por cariño y su color moreno, llamaban “la mona Gil”; Demetrio Aguilera Malta, “Dimitrich” a ratos, y en otros, “Don Goyo”, protagonista de unos versos cantados por él a un legendario montuvio, don Goyito Quimí. (31)

La presencia, en la novela, de esta comunidad de jóvenes intelectuales y militantes de izquierda responde a dos objetivos: por un lado, proponer, tres décadas más tarde y desde la memoria de quien formó parte de ella, un balance interpretativo de lo que significó el aporte literario de la generación. Se trata de una crítica que, desde una suerte de ficción testimonial, procura tomar distancia de los entusiasmos y descubrimientos iniciales.⁵⁰ Por otro lado, esa

⁵⁰ Alfredo Pareja reinventó permanentemente la propuesta estética de su proyecto narrativo, así como la lectura que hizo de la obra de su generación. En 1933 publicó “La dialéctica en el arte” (luego de haber publicado él mismo tres novelas de corte vanguardista, de las que renegó toda su vida), en la que rechaza el arte vanguardista, y toda la serie de *ismos*, por considerarlo fruto de una “tendencia confusionista” y de un “individualismo extremista”; estética reaccionaria que privilegia el “artificio cerebral” eliminando el “artificio de la vida”. En el texto referido, Pareja discute con Ortega y Gasset con respecto al arte nuevo y la tendencia deshumanizadora. Lo que molesta a Pareja no es la identificación de las corrientes vanguardistas con la teoría de la deshumanización del arte, sino la voluntad que tiene el filósofo español de reducir todo el arte nuevo a las propuestas vanguardistas, éstas sí, a su mirada, selectivas, carentes de trascendencia, divorciadas de la realidad y de lo humano. Sin embargo, Pareja publica en 1977 “El reino de la libertad en Pablo Palacio”, en el que se evidencia una nueva sensibilidad con respecto al modo de comprender la realidad y el realismo. El pensamiento de Pareja se verá profundamente marcado por las lecturas de Goethe y de Thomas Mann. Al primero le dedica el ensayo “Apostillas a propósito de Goethe”, de 1957, y a Mann un estudio publicado como libro *Thomas Mann y el nuevo humanismo*, de 1956. Lo que Pareja asimila de ambos escritores es la comprensión de la contradictoria naturaleza humana, hecha de carne y espíritu, pecado y redención, pasión y angustia; en alianza con Dios y Mefistófeles. Lo que interesará a Pareja (narrador y crítico) es adentrarse “en las profundidades de la correspondencia formal de la lengua con la significación de una cultura, y con –esto más que todo– la bondad y la justicia entre los hombres; no humanismo lingüístico, sino filológico, entendida la filología como otro de los problemas del valor” (“Apostillas” 42). Nunca dejó de referirse con profundo cariño y admiración a la obra de su generación; sin embargo, con el paso del tiempo, fue matizando esa mirada. En esa

comunidad interviene como instancia receptiva que, en clave revolucionaria, dota de sentidos (esperanzadores o desencantados) a los sucesos políticos desencadenados dentro y fuera del país. Podemos reconocer en Pablo Canelos un *alter ego* de Pareja, que permite al autor entablar un diálogo con sus compañeros de ruta, cuando la comunidad, como tal, había dejado de existir y algunos de sus integrantes habían muerto. Cuando, desde los desencantos del presente y la pérdida de la inocencia, es posible resignificar el pasado y ponerlo en perspectiva:

Una tarde [Pablo] se animó a decirles:

Estoy de acuerdo con lo que de ustedes dice Carrión: que sus libros son valientes y realizan una indispensable tarea de limpieza. Pero sólo de acuerdo en eso; no en la exageración del juicio benévolo (...). La de ustedes es una literatura de bestias heridas, que remueve hasta los escombros la cursilería retórica ecuatoriana y cumple con exaltar una conciencia de justicia social. (...) ¿Por qué el realismo de la nueva literatura ha de ser tan brutalmente externo? (...)

[Joaquín] ni tradición, ni años de madurez nos ayudan. ¿Entonces? Esto es verdad, tanta verdad, que debe bastarnos con una porción pequeñita y reveladora. Todo tiene su comienzo, Pablo, y el mérito consiste también en saber empezar... (32-33)

En 1957, Pareja Diezcanseco escribe una “Carta a Joaquín”, a los diez años de la muerte de Gallegos. En ella, Pareja se pregunta si será posible reanudar el diálogo interrumpido. En esa “especie de coloquio de algo casi vivo con algo casi muerto” (34), el autor no solamente trae al presente la figura de Gallegos, en su plenitud humana y profesional, sino que además le ofrece

literatura, dirá, “el equilibrio con las zonas interiores del alma no lo habíamos encontrado, empezábamos a buscarlo” (“Palabras leídas” 1981).

un sintético y apretado informe sobre la literatura y el “hombre sin literatura”: “Y ni la una ni el otro han crecido bastante en los diez años que falta a tu espíritu la forma” (34). No es difícil pensar que la escritura de *Los poderes omnímodos* responda al deseo de un reencuentro, que continúe el viejo diálogo bruscamente interrumpido por la muerte. Al año siguiente de la “Carta a Joaquín”, escribe Pareja “El mayor de los cinco”, como Prólogo a las *Obras completas* de José de la Cuadra, publicado en 1958 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Casi al inicio del texto, Pareja presenta al “Grupo de Guayaquil” en los siguientes términos: “nadie va a decir que el grupo –o cualquiera de sus miembros– creó obras extraordinarias. Pero sí hay quien diga que (...) la generación de 1930 vale como un instante de lucidez en común” (X). En *Los poderes omnímodos*, Pareja, me parece, se esfuerza por complejizar ese “instante de lucidez en común”, por comprender la desgarradura que produce el esfuerzo por ajustar la sensibilidad individual al impacto del aluvión de los acontecimientos y de la historia. La presencia de Pablo –el relato de sus vicisitudes amorosas, de sus dudas, sus pasiones y relaciones afectivas– permite al autor ensayar esa otra forma de realismo *humanizado*, capaz de articular “la complejidad de la vida activa y de la vida íntima” (33), según formulara el mismo Canelos en su apasionado diálogo con Joaquín Gallegos (personaje). La novela puede ser leída como una memoria política, que procura registrar cómo una generación se ve desbordada por un aluvión de tumultuosos sucesos que parecen precipitarse sobre ella y arrastrarla con la fuerza de una “corriente veloz”, de la que “es imposible resistir” (236).

[Pablo y sus amigos] prisioneros todos de una inmensa comunicación osmótica, depresiones variables, fruto de un intercambio contradictorio de ilusiones frágiles, (...); estaban, en fin, ofendidos por la vertiginosa rapidez de los hechos y la lentitud con que se organizaban las ideas, por modo tal que, en cuanto era

alcanzada una convicción, quedaba a poco destruido por la revelación brutal de otro acontecimiento inesperado e imprevisible. (170)

Interesa a Pareja reconstruir la atmósfera cultural de un momento de la historia; recuperar los canales de comunicación “entre el ser y la época” (235). De allí la necesidad de rememorar las dinámicas del círculo de intelectuales, artistas y militantes, que canalizan una “inmensa comunicación osmótica”. Se trata de un círculo social cuyo funcionamiento y sentido se aproxima a lo que Michel Maffesoli entiende por “comunidad emocional”: un socialidad de predominio empático, que se sostiene en un lazo de emociones y sentimientos compartidos. Maffesoli nos ha recordado cuánto juegan los “mecanismos de contagio del sentimiento o de las emociones vividas en común” (59), en la difusión de las ideas. Propone Maffesoli que esas comunidades de lazo afectivo crean una especie de “aura” que especifica tal o cual época. Tiendo a pensar que es justamente esa “aura” la que interesa a Pareja recuperar, en el esfuerzo por comprender a su propia generación y el espacio, en los términos de proximidad afectiva, que hizo posible el surgimiento de una literatura. Lo hace, además, cuando es posible mirar esa historia como pasado, pero no clausurado en el presente. En algunos momentos, las publicaciones de esos escritores devienen hitos que permiten organizar la cronología de los sucesos: “agregó que reparase cómo Enrique Gil había ganado el premio nacional y el segundo en ese concurso internacional, con la novela *Nuestro pan*, y cómo habían salido además *El cojo Navarrete*, de Terán, y *Banca*, de Rojitas, y *Universidad Central*, de Salvador” (163).

El punto central de la novela no es la crítica a “los poderes omnímodos”, sino, sobre todo, la construcción de una subjetividad, al interior del “círculo” de intelectuales amigos, que se consolida precisamente en el contexto de la recepción e impacto de ese juego de poderes. Teniendo en cuenta lo que Maffesoli propone acerca de la “comunidad emocional”, quiero

ahondar más en ese ámbito en diálogo con lo que Sloterdijk comprende por “círculo mágico”. El filósofo alemán propone que entre los seres humanos funciona un incesante juego de “contagios afectivos”, al interior de espacios interpersonales que, a la manera de verdaderos “círculos mágicos”, garantizan cercanía y proximidad: “como bajo una compulsión infecciosa, los individuos imitan el anhelo del otro respecto a un tercero” (“Seres humanos en el círculo mágico” 197-198). Se trata de espacios (“uniones esféricas entre sujetos”) y relaciones intersubjetivas, que fueron desatendidos o menospreciados por la “ilusión” moderna de la “autonomía del sujeto”. Desde la mirada de Sloterdijk, al interior de esos espacios es posible experimentar la fascinación entre seres humanos vinculados por la cercanía: un vínculo, intelectual y afectivo, que posibilita las “atracciones múltiples” y recíprocas. La novela vuelve insistentemente sobre la imagen de ese círculo, al interior del cual se discute la posibilidad del triunfo revolucionario y el avance del fascismo, así como también los límites del realismo como proyecto estético y la pregunta por el compromiso y la función del arte. En la novela, la fuerza gravitante está encarnada en la figura de Gallegos Lara, alrededor de cuya fascinación se organiza el círculo.

La figura y pensamiento de Gallegos ha devenido una suerte de ícono de revolucionario ideal; como tal, presente en muchos textos a lo largo del siglo: *Entre Marx y una mujer desnuda*, de J. E. Adoum (novela en la que esa fascinación probablemente encuentre su punto culminante), así como, según veremos más adelante, en un corpus ensayístico significativo. En la torsión final del siglo veinte, aparecerán otras voces que ensayarán el giro inverso: desprenderse de esa presencia “excesiva” que, a esas miradas, parece representar la figura de Gallegos. La insistencia de esa renuncia no hará sino explicitar, por otros caminos, la fuerza de esa misma fascinación. Así retrata Pareja a Gallegos:

Y casi todos los días, [llegaba a la librería] Joaquín Gallegos Lara, a la jineta sobre las espaldas de un muchacho, colgando las piernas paráliticas, y acomodándose luego, como un acróbata, tensos los músculos del cuello, hinchando el ancho tórax, en palanca los brazos, entre los de una silla, desde la que poníase acto seguido a conversar, destacada en alto la cabeza, una cabeza que se movía ágilmente en prédica política, una cabeza grande cuyos órganos subrayaban, más que las manos, los gestos de la polémica: ojos candentes, frente descubierta, sonrisa ancha, y el mentón, que se levantaba para escuchar o contradecir, firme como una peña, borrando con ademán valiente la incapacidad física de la parte inferior del cuerpo, la deformidad, la vigorosa fealdad del rostro, acentuada por la separación de unas grandes orejas, que no obstaculizaban empero, la jovialidad de su humor. Bien visto, el rostro de Joaquín abandonaba enseguida su fealdad y adquiría la nobleza de las viejas esculturas. (31-32)

En el contexto de la novela, Canelos es quien protagoniza algunas controversias con Joaquín; es quien entra y sale del círculo. Un desplazamiento, el de Canelos, que bien puede comprenderse como una capacidad para entrar y salir de ese como hechizo que ejerce la vigorosa presencia de Joaquín Gallegos. De allí el recurrente ejercicio de crítica y duda en Canelos, pero también su desazón y malestar en el ánimo. Esa capacidad de cuestionamiento, sin embargo, es solo posible como resultado de una estrategia narrativa, pues Pareja Diezcanseco relata los sucesos varias décadas después de su desencadenamiento real. Esto, sin embargo, tal como se vislumbra en su “carta a Joaquín”, sin romper el “círculo mágico” alrededor del cual se organiza la novela.

El relato de los sucesos internacionales (la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, el avance del fascismo) tiene dos epicentros geográficos: Moscú y “la España ultrajada”, como referentes de permanente movilización intelectual y el imperativo de la revolución mundial, pero también como fuentes de doloroso cuestionamiento (las purgas de “la vieja guardia comunista”, Stalin, el asesinato de Trotsky). Los sucesos políticos son registrados, en muchos momentos, casi como si se tratase de una crónica de noticias, pues lo que interesa no es tanto el suceso como tal sino el efecto político y anímico de su recepción: lo que interesa es cómo el relato de los acontecimientos complejiza y articula la pregunta, al interior del “círculo”, el lugar de “los verdaderos revolucionarios”. La recepción de esa historia, si bien exterior, provee elementos de comprensión a la hora de pensar y actuar en el contexto del escenario nacional: los personajes parecen moverse entre los hilos de un devenir histórico en permanente precipitación: elecciones fraudulentas, golpes de Estado, revueltas callejeras e insurrecciones populares, mítines, conspiraciones y alianzas, prisiones, exilios, asambleas, congresos y nuevas elecciones, que perfilan los frágiles contornos de una “ficción democrática”. La narración de esa historia articula dos momentos de crisis y profundo desencanto: la guerra con el Perú, en 1941, y la Gloriosa, la rebelión que llevó por segunda vez a Velasco Ibarra al poder, horizonte final de la novela.

Ocupa un lugar especial en la novela, la amistad entre Pablo Canelos y don Hermenegildo Carcelén, hombre de pueblo y viejo alfarista. Juntos han participado en rebeliones, acciones callejeras y en la guerra con Perú. Ante las dudas y desencantos de Canelos, don Hermenegildo, con la sabiduría de los años y la experiencia, le aconseja: “Deje un poco a los intelectuales: envenenan” (158); y para sus adentros, más adelante insiste, “malditos los intelectuales que todo lo malogran” (167). Productos de esos diálogos y desencantos (puesto que

la historia parece sucumbir ante la ambición y la lucha de poderes: la de un “omnímodo sobre otro”, 159), Canelos/Pareja Diezcanseco habrá de llegar a una suerte de núcleo de verdad que resitúa la reflexión intelectual en el plano de la ética:

Balbina, ella sí, sabía juzgar elementalmente, la única capacidad de juicio que no yerra hasta la destrucción: esto está bueno, esto está mal. ¿No es suficiente? Saber distinguir dónde se halla Ahuramazda y dónde Ahrimám, los dos magníficos enemigos, y hacerlo así, directamente, sin medios innobles para desentrañar en visiones de espanto nobles resultados utópicos-románticos. Eso es lo que se necesita para no sucumbir. (158-159)

Considero *Los poderes omnímodos* como una novela que engrana dos épocas, que anuncia el desencanto que no dejará de estar presente en significativas novelas de las décadas del setenta y del ochenta.⁵¹ Un desencanto cuya arqueología arrastra el peso de todo un siglo. El filósofo Badiou argumenta que el siglo veinte ha sido el de “una poética de la espera, una poética del umbral” (39). La espera de un futuro mejor por venir: el de un hombre nuevo, el de una sociedad emancipada. Una espera, sin embargo, permanentemente desplazada en la medida en que la llegada real del “hombre nuevo” ha exigido siempre la destrucción y la ruina de lo presente. De allí el desencanto, puesto que se trata de una promesa que no logra nunca franquear el umbral. La cita arriba copiada da cuenta de una sensibilidad intelectual, aunque reniegue de ella, que pretende encontrar su purificación en el reconocimiento de la verdad simple y profunda encarnada en un sujeto de extracción popular (Balbina, esposa de Canelos y sobrina de don Hermenegildo, es una mujer de pueblo). Ese deseo no letrado, sin embargo, se muerde la cola,

⁵¹ Lucrecia Maldonado ensaya una atenta lectura de la novela, en la que destaca el equilibrio entre las historias personales y el país, la conciencia del personaje intelectual, los personajes femeninos y el tema del desencanto destacado como “una especie de *leit motiv* dentro de la narrativa ecuatoriana” (199).

pues el saber que la cita formula necesariamente proviene de un trasiego bibliotecario: la reflexión ética que postula, como principio básico, saber distinguir el lugar del bien y el del mal, se formaliza en una referencia a los hermanos gemelos, del zoroastrismo, que representan el principio de la luz y el de la oscuridad.

5.5 LA REVOLUCIÓN COMO TAREA DE CULTURA: SENSIBILIDAD PARRICIDA Y CRÍTICA A LA CIUDAD LETRADA

La crítica ecuatoriana ha destacado las diferencias entre la generación del 30 y el movimiento posterior al 44: no solo en referencia a la calidad de la producción literaria, sino a la posterior ausencia de movimiento cultural, en el lapso 1948-1960. Con respecto al primer punto, habría que señalar que, por un lado, en este periodo los escritores de las décadas anteriores publican sus grandes obras: *Las cruces sobre el agua* (1946), de Joaquín Gallegos Lara; *El Chulla Romero y Flores* (1948), de Jorge Icaza; *El éxodo de Yangana* (1949), de Ángel F. Rojas; *Los hijos* (1962), de Alfonso Cuesta y Cuesta. Éste, el de las décadas del cuarenta al sesenta, ha sido el periodo más desatendido por la crítica, tal es así que la literatura producida en esos años se conoce como “narrativa de transición”; precisamente por marcar el paso de tendencias realistas a nuevas formas expresivas y conceptuales: predilección de espacios urbanos, profundización en lo subjetivo, experimentación formal. Pedro Jorge Vera (1914), Alejandro Carrión (1915), Arturo Montesinos Malo (1911), Alfonso Cuesta y Cuesta (1912), César Dávila Andrade (1918), Rafael Díaz Ycaza (1925), Alsino Ramírez (1930), constituyen el núcleo de narradores inscritos por la

crítica en la llamada “literatura de transición”. Tal concepto, el de transición, responde a la necesidad de no pensar el proceso literario en términos de oposiciones –la narrativa del treinta como opuesta a la del sesenta–, tal como lo postula Miguel Donoso.⁵² Sin embargo, la noción de transición sobreentiende el paso de un estado de evolución a otro; así, no logra romper con la idea de la literatura como una sucesión ordenada que avanza en una dirección. Cabe, no obstante, resaltar el esfuerzo por comprender un conjunto literario ligado al periodo en cuestión, al margen de la tradicional oposición “realismo/antirrealismo” de la que no ha sido fácil tomar distancia. Como hemos podido ver en la lectura de algunas novelas de los años treinta, en la primera parte, resulta poco productivo seguir leyéndolas en clave de un realismo maniqueo y de formulaciones “típicas”, en la construcción de situaciones y personajes.

Por otro lado, cierto vacío que la crítica ha percibido en la narrativa del periodo mencionado expresa un momento en el que aún predomina una estética realista, que coincide con la emergencia de nuevas formas de escritura.⁵³ En este periodo continúan publicando escritores ligados a la vanguardia –tal es el caso de Humberto Salvador– y al realismo del treinta –la escritura de Icaza, Pareja Diezcanseco y Aguilera Malta decanta, sobre todo, hacia proyectos de ficción histórica. De allí, que sea difícil establecer rígidos cortes cronológicos y definiciones de periodos, pues, por lo general, las fronteras generacionales son porosas y no dejan de superponerse.

⁵² Miguel Donoso Pareja propone que tal literatura va de 1949, con la publicación de *El éxodo de Yangana*, hasta 1967, año en que aparece *Los prisioneros de la noche*, de Rafael Díaz Ycaza. Cfr. M. Donoso Pareja (“La narrativa de transición”).

⁵³ Jorge Dávila Vázquez caracteriza la “narrativa de transición” en Ecuador, precisamente, en función a la coincidencia cronológica de dos vertientes de creadores en una misma generación.

Dijimos que la crítica ha reconocido una ausencia de movimiento cultural en el periodo que va del 48 al 60.⁵⁴ Destacar los alcances de este señalamiento es fundamental para comprender, por un lado, cómo la generación del 60 lee a los escritores del 30. Por otro, para reconocer en esa lectura una estrategia de legitimación en la afirmación y alcances del discurso crítico de una nueva generación intelectual. Los escritores y críticos de esta nueva generación, que irrumpe en los sesenta, reconocen el carácter fundacional del realismo del treinta, éste es saludado como punto de partida en la creación de una “auténtica literatura nacional”: en la producción de un nuevo lenguaje, de matriz local y popular y en la apertura hacia nuevos contenidos, que dieron cabida a personajes y mitos también de origen popular –una literatura que hubo de realizar una “acumulación originaria de materiales culturales autóctonos” y “un mercado interior de símbolos propios”, al decir de Agustín Cueva (*Lecturas y rupturas* 171). Sobre todo, advirtieron en esta literatura, la del realismo social, un radical punto de quiebre en el quehacer literario: tanto en su concepción como institución, así como en sus alcances políticos –desde la perspectiva de ruptura con sus tradicionales vínculos con la clase dominadora, en contextos de colonialidad cultural.

La nueva generación de intelectuales, sin embargo, reconoció su ruptura con respecto a la anterior en el radical cuestionamiento que hicieron a la mediación cultural del Estado. En los sesenta, los escritores del 30 son autores de obra madura, con reconocimiento social y prestigio internacional. Ellos continúan escribiendo y ejercen, simultáneamente, su tarea intelectual desde diferentes instancias de reconocimiento oficial o ligadas, de una u otra forma, al Estado: la Casa

⁵⁴ Iván Carvajal ha puntualizado, sin embargo, que la década de los cincuenta –en la que se despliega el esfuerzo intelectual asociado al llamado de Carrión de “volver a tener patria”– es un periodo de estudios históricos, jurídicos, antropológicos, pedagógicos. Se desarrolla el “periodismo de opinión”; se publican revistas en diferentes campos del saber. Sobre todo, se trata de un momento en el que aparecen libros fundamentales de la lírica ecuatoriana: *Estatua de aire*, de Gonzalo Escudero; *Familia de la noche* y *El hombre planetario*, de Jorge Carrera Andrade; *Catedral salvaje* y *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade. (225-227).

de la Cultura Ecuatoriana, Ministerios, Cancillería. Trabajan en la cátedra universitaria, fuera y dentro del país; son editorialistas en diferentes diarios nacionales; desempeñan importantes misiones diplomáticas. Lo que no les perdonó la generación “parricida” e “iracunda” de los sesenta fue, precisamente, la participación, académica o política, en los “rituales” oficiados por los diferentes órganos del Estado. Toda forma de vinculación con lo que, desde Althusser, se conoce como “aparatos ideológicos del Estado”, fue percibida como una traición a la función intelectual en tanto pensamiento crítico. Por ello, Alejandro Moreano, en un balance crítico y él mismo parte de la entonces nueva generación, advierte, en perspectiva histórica, en los escritores del 30 una contradicción “entre una posición revolucionaria respecto a las relaciones entre el escritor y la sociedad, y una posición conservadora frente al poder” (“El escritor” 106). Es decir, la ruptura, en las décadas de los sesenta, con respecto a la generación anterior, se hizo en función de una crítica a la “ciudad letrada” como instancia oficial de cultura: los escritores del treinta –en tanto portadores de una ideología anti oligárquica y ligados, por origen social, a la rebeldía de las, entonces, incipientes clases medias– fueron cuestionados en la medida en que sus nuevas funciones sociales se vieron vinculadas al ejercicio de poder.

Lo que está en cuestión para los nuevos intelectuales es la tesis de la “salvación del Ecuador por la cultura”, según la tesis de Carrión, toda vez que ella se ha institucionalizado. La “revolución” del 44 y la entrega del poder a Velasco Ibarra, por parte de la intelectualidad y las fuerzas izquierdistas, fue leída, en los sesenta, en términos de clausura a toda posibilidad de renovación social. Con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el 9 de agosto de 1944, la práctica intelectual fue percibida como un proceso de acomodamiento institucional,⁵⁵ que

⁵⁵ Rafael Polo comprende que el campo intelectual ecuatoriano, en el periodo 1944-1962, se construye alrededor de la *definición de la ecuatorianidad*. En el escenario de tales luchas, Polo destaca el rol desempeñado por la Casa de la Cultura, con el protagonismo de su fundador Benjamín Carrión, en la definición y legitimación de una

provocó el rechazo de los jóvenes escritores y críticos. En tal escenario, la “dualidad” que advirtió la nueva generación de escritores en los del 30 devino en dilema de la intelectualidad en su conjunto: “la participación en la creación de una cultura nacional y popular, necesariamente opuesta al poder. O la incorporación a los ritos culturales del Estado” (Moreano, “El escritor” 110). Los jóvenes intelectuales construyeron un discurso, cuyas referencias geográfico-culturales parecían limitar una suerte de campo minado: entre la clausura institucional y un horizonte de inautenticidad cultural. Dicha percepción fundó la certeza de la revolución como tarea de cultura, único medio en la consecución de una “auténtica cultura nacional” y “un hombre nuevo, reencontrado consigo mismo”. Así, Fernando Tinajero, en “La colonización como problema antropológico”, del 76, concluye que: “junto a la tarea de investigar las realidades de nuestra cultura aún hipotética como unidad, aparece la tarea política de la liberación como tarea cultural por excelencia. Una tarea que, si se quiere, ha de estar guiada por lo que ya podríamos llamar *antropología de la liberación*” (60, cursivas del texto).

El tzantzismo⁵⁶ fue entre 1962 y 1969 –y en el marco de la Junta Militar del 63 al 66–, el movimiento de confrontación, en su expresión de “parricidio intelectual”, que protagonizó la escena cultural en Quito.⁵⁷ Este movimiento irrumpió en la escena social con el propósito de

“narrativa de mestizaje” –en tanto cuerpo simbólico útil para “homogeneizar a los ecuatorianos”– como matriz e ideal de ecuatorianidad: “Con el establecimiento de la Casa de la Cultura se crearon las condiciones institucionales necesarias para instituir una autoridad cultural, encargada de reconocer y legitimar obras, a escritores, pintores, etc.; pero a la vez permitió la instauración de una ‘voz autorizada’, delegada para hablar, definir y velar por la cultura nacional. Fue la primera vez que se pensó en hacer de ‘la cultura’ un instrumento de unificación nacional, de homogeneización en el uso de referentes imaginarios para todos los habitantes del país” (*Los intelectuales y la narrativa mestiza* 54).

⁵⁶ Tzántzico y tzantzismo son palabras etimológicamente ligadas a “tzantza” y remiten a la práctica ritual de los shuar de “reducir las cabezas” de los enemigos. De allí el llamado al parricidio simbólico, en el sentido de buscar y crear nuevos referentes culturales y políticos, desde la negación de la cultura heredada, percibida como anacrónica y de raigambre colonial.

⁵⁷ Fueron sus miembros: Ulises Estrella, Fernando Tinajero, Alfonso Murriagui, Marco Muñoz, Leandro Katz, Bolívar Echeverría, Simón y Luis Corral, Agustín Cueva, Rafael Larrea, Antonio Ordóñez, Álvaro San Félix, Jorge Escobar, Teodoro Murillo, Humberto Vinuesa, Abdón Ubidia. Susana Freire proporciona una cronología de las actividades del grupo, su historia y filiaciones, una muestra de poemas tzántzicos publicados en la década de los

intervenir en la opinión pública desde una crítica radical al orden establecido en su conjunto. Quienes formaron parte del movimiento –jóvenes universitarios y artistas, que protagonizarían la escena cultural en las décadas siguientes– procuraron la popularización de la cultura, así como poner en descrédito su institucionalización. En sintonía con Sartre, apelaron al compromiso y a la responsabilidad del escritor, en la búsqueda de diálogo con el pueblo y en la producción de una palabra no divorciada de la realidad: unidad de teoría y práctica fue objetivo colectivo. De allí la intervención en sindicatos, plazas públicas, colegios y universidades, cafés, fábricas y barrios obreros, como escenarios privilegiados de acción. Rafael Polo ha señalado que el movimiento tzántzico representa “una primera síntesis” en la que convergen la aspiración revolucionaria y la crítica anticapitalista, bajo el paradigma de la Revolución Cubana, los procesos de la descolonización de occidente y la voluntad de modernidad expresada en la crítica de la cultura (“Crítica y modernidad”).

Los tzántzicos –afirma Fernando Tinajero– trasladaron a la cultura la estrategia de la guerrilla, renunciaron a la investigación reposada y a la elaboración estética, y adoptaron la oralidad y el montaje cuasiteatral como vehículos que garantizaban una comunicación directa y agitacional con un público de obreros y estudiantes, bien que sacrificando para siempre una buena parte de su producción poética (*De la evasión al desencanto* 90).

En el esfuerzo por “desmitificar la realidad”, se propusieron cuestionar el concepto de mestizaje (toda vez que la cultura era percibida como “postiza” y “desraizada”) como elemento articulador de nación. Fue un movimiento iconoclasta, rebelde y de negación, marcado por el llamado a la acción, la demanda de presente y el sentido de urgencia; propuso nuevos modos de

sesenta y varias entrevistas a quienes fueron parte del movimiento. Cfr. Susana Freire, *Tzantzismo: tierno e insolente*.

asumir la función de la literatura –como vehículo transformador de la sociedad– y las tareas del intelectual, en el marco de una lucha que devino primordial: la construcción de una llamada “auténtica cultura nacional y popular”.

Al decir de Ulises Estrella –uno de sus fundadores y director de la revista *Pucuna*, su órgano de expresión (de la que salieron un total de nueve números entre 1962 y 1968)–, el movimiento tzántzico respondió a la “capacidad de indignación” propia de los creadores de la década de los sesenta. Una actitud que encontró cauce en el horizonte de la Revolución Cubana, en el propósito de transformar la sociedad y cambiar la vida. Los recitales tzántzicos –en su afán provocativo y desacralizador, su nivel sorpresivo, la búsqueda de impacto social y el esfuerzo por apelar a la sensibilidad, la politización del arte y el compromiso con la escena contemporánea– guardan cierta sintonía con el *performance* y el *happening* (inevitable no pensar la primera intervención del grupo, “Cuatro gritos”, en diálogo con el “Aullido” de Allen Ginsberg). El tzantzismo, en tanto movimiento parricida, procuró la búsqueda de lo “auténticamente propio” desde la negación total de la tradición. Importa comprender a los tzántzicos y a los intelectuales de las décadas del sesenta y setenta en el contexto de un proceso, extendido en todo el campo literario latinoamericano durante esos años, “de conversión de los escritores en intelectuales”. Claudia Gilman señala que, en esos años, “la política constituyó el parámetro de la legitimidad de la producción textual y el espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual” (29). Esa impronta política concedida al intelectual y a sus producciones (especialmente la literaria) estuvo acompañada de una interrogante acerca de su valor social y su voluntad por crear un arte político y revolucionario.

La “revolución posible” y el horizonte latinoamericanista dinamizaron el campo cultural de esos años, y colocaron en el centro del debate la función del intelectual en la lucha de clases. Fue un horizonte que propició el acercamiento de la universidad a la “realidad social” de la calle, del movimiento obrero, de la militancia. Tal es así que el “foco guerrillero”, en cuanto “evento-concepto”, es el eje configurador de un conjunto de textos narrativos latinoamericanos (de carácter histórico, documental y literario) al que el crítico puertorriqueño Juan Duchesne dedica un detenido estudio en *La guerrilla narrada*.⁵⁸ Para Duchesne, el “foco guerrillero” –como “modelo de la acción político-militar en el cual se entrelazan elementos conceptuales y narrativos articulados en Cuba durante la insurrección contra la dictadura de Fulgencio Batista que se extiende de 1956 a 1959” (13)– es el paradigma esencial de una forma de pensar la política “como horizonte de la espera en el cual se inscriben, nos guste o no, tanto los más acertados como los más desconcertantes extravíos de la experiencia política latinoamericana” (Duchesne 2-13). Interesa al crítico destacar el aspecto subjetivo y la “fuerza seductora” de una acción política. Señala Duchesne que “lo que la revolución cubana legó, antes que nada, fue la certeza de que la toma de poder estaba al alcance de una generación política” (27). Es precisamente esa certeza la que aglutina la generación tzántzica, así como buena parte de la producción ensayística y novelística objeto de nuestra reflexión en el presente capítulo y en el siguiente. Así mismo, siguiendo a Duchesne, el derrotero histórico de esa estrategia armada será el detonante de una sensación de fracaso ante las evidencias de una “derrota histórica”: “En suma, entre el triunfo cubano y la diluida victoria sandinista (1959-1979) se extiende por el continente una estela de cadáveres y jóvenes talentos dañados por la derrota y sus consecuencias

⁵⁸ Duchesne estudia narraciones escritas por actores de la guerrilla (de Argentina y Guatemala especialmente, así como las narraciones de Ernesto Guevara), bien sea ficción (novela) o textos no ficcionales (memorias, crónicas, autobiografías). El estudio propone como eje metodológico la tríada Sujeto-acción-acontecimiento.

deletéreas, contando tantos las fatales pugnas intestinas como el contragolpe atroz de la represión” (30-31). Me interesa destacar en la lectura de Duchesne su concepción, en diálogo con el filósofo Badiou, de militancia revolucionaria como “acontecimiento”, en tanto supone, simultáneamente, la emergencia de un sujeto que construye el sentido y la significación de dicha práctica. De allí que para el crítico sea relevante pensar las subjetividades modeladas “al calor del acontecimiento revolucionario” (277).

Volviendo al escenario ecuatoriano y a los tzántzicos, “desprovincializar” la literatura fue también una meta clave del movimiento así como de la intelectualidad de la década, pues el llamado a matar a los padres instaló un nuevo horizonte estético: el de la vanguardia europea y norteamericana. Alejandro Moreano da cuenta de una época cuyo referente cultural está conformado por el humanismo radical del Che, la teoría de la dependencia y la teología de la liberación, la pedagogía del oprimido, el cine pobre boliviano y el cine verdad de Brasil, la revalorización de la canción popular junto con la radicalización del rock, “poesía agitacional y movimientos de vanguardia inmersos en un imaginario artístico que combinaba guerrilla con ayahuasca, Maiakovsky con Allen Ginsberg, Brecht con Henry Miller, Gardel con Charlie Parker... Sin duda fueron Sartre y Fanon, Marcuse y el tío Ho las figuras de la época que ejercieron mayor influencia en la intelectualidad radical”. El tzantzismo tuvo un aura cosmopolita, que se reconoce en los encuentros y espacios de diálogo con otros movimientos similares:⁵⁹ la imagen del poeta mochilero y trashumante cifraba cierto ideal de “hombre nuevo”

⁵⁹ Se trata de similares movimientos que surgen en toda América Latina, durante los sesenta: los Mufados, en Argentina; El techo de la ballena, en Venezuela; Nadaístas, en Colombia; los artistas que giraron alrededor de la revista *El corno emplumado*, en México; los Láricos en Chile: movimientos considerados como expresión de Nueva Vanguardia Hispanoamericana, que coincidieron en sus preocupaciones artísticas y políticas (jóvenes iracundos e inconformes, hermanados en el desenfadado llamado a la acción, en la certeza de encontrar en la palabra la mejor arma de combate). Con estos grupos, los tzántzicos mantuvieron contacto, a través del intercambio de revistas y publicaciones, el encuentro en recitales y congresos. El protagonismo de estos grupos tuvo lugar en la esfera de la acción performativa, antes que en la escrita; privilegiaron la poesía, el teatro, los manifiestos. La crítica ha

y, a la vez, del escritor hermanado y solidario con el pueblo en pie de lucha. Ulises Estrella recuerda el impacto que tuvo en los orígenes del grupo la amistad con artistas extranjeros, radicados en Quito: el poeta argentino Leandro Katz “que aportó con un planteamiento renovador de la estructura literaria a través de la revista *Airón*, editada en Buenos Aires”; los pintores Elisa Rumazo (ecuatoriana) y René Alis (cubano), “quienes comentaron sus experiencias con el nadaísmo colombiano y nos participaron los manifiestos iracundos de Gonzalo Arango, su promotor” (13).

Se trata, así, de una vanguardia estética que tendrá puntos conflictivos de coincidencia y desencuentros con la vanguardia política, como se verá en la polémica que protagoniza Agustín Cueva a propósito de Jorge Icaza y Pablo Palacio. Para esas nuevas generaciones se trataba de “un nuevo estilo de concebir y vivir el arte y la literatura”, bajo un explícito magisterio sartreano: la adhesión a la tesis de la literatura comprometida fue, en la década del sesenta, la que alimentó las “fiebres revolucionarias” de esos años, pero también las frustraciones de la década siguiente. La elección política del movimiento privilegió la poesía oral, el teatro agitacional, el ensayo, como formas de expresión. Alejandro Moreano sostiene que el movimiento de los 60 generó una “nueva moral intelectual”, tanto en el enfrentamiento que provocó entre el escritor y el poder, como en la relación entre el intelectual y el pueblo: “el carácter de la concepción política imperante convirtió al pueblo en escenario y el destinatario de la acción cultural; no en el sujeto y la fuente de la creación” (“El escritor” 118). Parte del llamado sartreano fue colocar en el

reconocido influencias de la generación “beat” norteamericana y del existencialismo sartreano. Cfr. Carmen Virginia Carrillo, “Grupos poéticos innovadores de la década de los sesenta en Latinoamérica”; José Reyes González Flores, “La nueva vanguardia hispanoamericana: 1950-1980”. En suma se trata de grupos que, desde diferentes ciudades de América Latina, bien pueden ser definidos como “la vanguardia extraviada”, expresión que utiliza Evodio Escalante para caracterizar el “poeticismo” mexicano.

centro del debate la pregunta por los alcances éticos en todo ejercicio de libertad: el tema de las elecciones, básicamente, en relación con la función social del intelectual.

Otros órganos que canalizaron ideas y estéticas del movimiento fueron las revistas *Indoamérica* –fundada por Agustín Cueva y Fernando Tinajero, de la que se publicaron ocho números, entre 1965 y 1967– y *La bufanda del sol* –dirigida en su primera época por Alejandro Moreano y Francisco Proaño, de la que salieron tres números, entre junio de 1965 y julio del año siguiente. Lo que sobresale en estos primeros números de *La bufanda del sol* es la reiterada pregunta por la misión del escritor latinoamericano, el llamado a tomar conciencia de su responsabilidad frente a la historia y a su época, en el marco de un explícito diálogo con Sartre. En el segundo número de *Indoamérica*, Agustín Cueva ensaya una poética del ejercicio crítico. Es una suerte de manifiesto en el que recalca la necesidad de no hablar del “Hombre”, sino de los hombres en situación concreta. Señala Cueva la necesidad de romper, a la hora de mirar la realidad nacional, con los “espejismos creados por otras culturas”; y de abrir “el estrecho ámbito de la aldea o la provincia”, en el afán por “desprovincializar” la literatura (“El sentido de la crítica” 94).

Moreano ha explicado bien la relación conflictiva, para su generación, entre el imaginario de la revolución –que postulaba exigencias de moral militante y sacrificios individuales– y el de la libertad –en el sentido del imaginario estético, como en el de la propuesta sartreana de la libertad moral extrema:

Uno de los textos que más nos impactaron fue el de Sartre sobre el militante y el aventurero en que el militante era visto como aquel que sacrifica su yo en aras de la causa, del nosotros. El aventurero, por el contrario, ponía al mundo, a la revolución, a las masas, como puntal de la afirmación estética de su yo. Nosotros

advertíamos, detrás de la imagen del aventurero, al Che Guevara. Ese fue un conflicto que lo vivíamos intensamente. (“Marxismo” 100)

Importante resaltar este conflicto precisamente porque esa desgarradura múltiple del intelectual (entre el placer de la escritura, el compromiso de la militancia, la alianza con el pueblo, el horizonte nacional o cosmopolita; la solidaridad y el desprendimiento como opción de libertad o exigencia de militancia orgánica) es motivo articulador de varias novelas, así como de lecturas y disputas que protagonizaron los intelectuales en la segunda mitad del siglo veinte. La intelectualidad de los sesenta y setenta vivió una paradoja: el compromiso de construir una cultura nacional y popular, y, a la vez, la fascinación por las vanguardias y el cosmopolitismo. Se trata de una paradoja que, aunque ha sido una constante en la literatura latinoamericana del siglo veinte, fue vivida por esa generación como un debate acuciante: “en la medida en que las exigencias revolucionarias te planteaban, por un lado, la inmersión en la vida profunda del pueblo, y, por otro, una poética y una política de vanguardia” (Moreano, “Sartre” 191). En suma, una encrucijada que encontró en Sartre, sobre todo, renovadores caminos de resolución, desde la convergencia de la política en el arte y el arte en la política. Sobresale la concepción del intelectual como “orientador de masas”, aquél que asume su función como una misión que, sin embargo, resulta de carácter paradójico: por un lado, alcanza prestigio simbólico en la sociedad en el mismo gesto de su participación irreverente y desacralizadora. Por otro, persigue una actitud de interacción y liderazgo popular difícil de alcanzar, pues esa voluntad, políticamente solidaria, lo distancia de aquél en cuyo nombre habla. Es ese el escenario en el que aparece el primer libro de Agustín Cueva, como forma de expresión iracunda –con respecto a la solapada vigencia colonial– y, a la vez esperanzada, en la posibilidad de reconocer expresiones de una “auténtica cultura nacional”.

5.6 LA CRÍTICA CULTURAL Y LITERARIA: AGUSTÍN CUEVA

En 1967, Agustín Cueva publica *Entre la ira y la esperanza*, libro que ensaya una lectura de la literatura y la cultura ecuatoriana, desde la colonia hasta los años sesenta del siglo XX. Son algunas las premisas y categorías que establece Cueva como punto de partida en su ejercicio crítico: el interés por “la repercusión social” de la literatura y la categoría de “clase social”, para comprender el modo cómo en cada periodo se acepta o rechaza una cierta producción literaria. De allí que, desde una declarada filiación marxista, para Cueva no sea posible pensar la literatura al margen de la clase que la produce y la consume. “Una literatura es de clase” sostiene Cueva, en el sentido en que ella es producida por un grupo social concreto; por tanto, refleja y responde a su concepción del mundo y predilecciones políticas. Aunque el ejercicio crítico de Cueva ha sido calificado como sociológico, presta especial atención al género literario, en tanto “dación de forma” que se adecua a los requerimientos que cada coyuntura histórica postula. El género literario es comprendido por el crítico como una formalización concreta que permite “encubrir” o “descubrir” la realidad.

Para Cueva es fundamental distinguir la literatura producida en países que han sido colonizados de aquella producida en países de “desarrollo espontáneo y libre”, con el propósito de no desconocer el origen colonial de la literatura ecuatoriana. Así, la tesis que articula el pensamiento de Cueva es que “la literatura fue producto de la clase dominadora, a cuyos designios y necesidades fielmente sirvió” (18). Cueva coincide con el esfuerzo de otros latinoamericanistas que, también hacia los setenta, articularon una propuesta de crítica literaria y cultural que no soslaya la marca colonial en el origen de la literatura en América Latina. Así, Ángel Rama reconoce en el origen de la “ciudad letrada” su vinculación y funcionalidad al orden

colonizador: una instancia, sostiene Rama, que “componía el anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes” (*La ciudad letrada* 25). Desde esta perspectiva, los letrados cumplieron un amplio número de funciones, indispensables al proyecto colonizador: la ideologización –a través de la evangelización y educación–, el ejercicio burocrático de la administración colonial, la reproducción y el soporte simbólico de la autoridad metropolitana como modelo de cultura. En esta perspectiva se inscribe el interés de Cueva por destacar, en el amplio espectro de la historia literaria ecuatoriana, aquellas expresiones de cultura que significaron distanciamiento y ruptura con respecto a los parámetros de la “ciudad letrada”. El objetivo fundamental de Cueva es demostrar que la literatura ecuatoriana está signada, históricamente, por su “carácter inauténtico”. El crítico es radical al establecer la continuidad de la cultural colonial en el Ecuador “constituido en nación”. De hecho, esta certeza –el sustrato colonial en la literatura del país– es el punto de partida y motivación de su proyecto crítico. Dice lo siguiente en sus palabras preliminares del libro en cuestión:

Y hoy, en 1967: solapada, esquivada, cual si temiese que advirtamos la magnitud de su presencia; el ruido de sus campanas opacado por el de las bocinas de lujosos automóviles, y la clientela de sus templos relativamente mermada –la Colonia sigue en pie. Solo que a fuerza de cohabitar con ella, su rostro se nos ha vuelto tan familiar que hasta parece contemporáneo nuestro... (8)

En suma, el reconocimiento de la vigencia colonial en la contemporaneidad ecuatoriana es lo que provee a Cueva el “material para la ira”. El carácter “inauténtico” de la cultura ecuatoriana es también destacado por Cueva en su análisis del arte (pintura, escultura, arquitectura), tanto colonial como nacional; las categorías a las que recurre son las de “asimilación” y “alienación”. Así, en las artes coloniales destaca una producción que ha sabido

asimilar, reproducir, imitar, con mayor o menor éxito (pero sin libertad ni originalidad), los modelos europeos. El estudio pone el acento en la instancia receptiva del proceso “aculturador”, al momento de estudiar una expresión artística que porta el sello de su origen colonial: “quien ha recibido un elemento ajeno a su cultura se ve limitado a hacer un uso restringido de él. (...) Es éste [la adquisición], un nivel afectado de esterilidad: hay uso, pero no germinación” (47). Tal mirada impidió al crítico reconocer formas de originalidad e invención en un vasto campo de producción cultural. Se impuso, en el horizonte de su mirada, un proceso de vertical aculturación, que, en la dinámica de opresión y violenta colonización, habría impedido la menor posibilidad de creación. Sin negar la pérdida de autonomía y libertad que significa trabajar en contextos de colonialidad, resulta difícil desconocer los complejos y abigarrados procesos de contaminación y mutuos aprendizajes entre dos o más culturas, aun en forzado contacto. Procesos que expresan precisamente lo que supo advertir el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940, en su clásico estudio sobre el “contrapunteo del tabaco y el azúcar”: ese doble trance “de desajuste y de reajuste” que padecen las culturas cuando entran en contacto con otras de ajena procedencia. Como señala Ortiz, a propósito de la historia cubana: “Todos convivientes, arriba o abajo, en un mismo ambiente de terror y de fuerza; terror del oprimido por el castigo, terror del opresor por la revancha; todos fuera de justicia, fuera de ajuste, fuera de sí. Y todos en trance doloroso de transculturación a un nuevo ambiente cultural” (259).

La categoría de “transculturación”, acuñada por Ortiz y reformulada más tarde por Rama, ayuda a comprender los momentos no solamente de pérdida y desarraigo, sino también la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales. Dicha categoría, “transculturación”, encuentra así mismo sus propios límites, tal como lo ha demostrado Alberto Moreiras, en el imperativo de leer el suicidio de Arguedas como la imposibilidad del proceso transculturador

llevado a sus límites aporéticos: “Arguedas hace manifiesto su rechazo de la ideología de conciliación cultural diciendo que, a nivel cultural, no puede haber conciliación sin subordinación forzosa” (219). Ciertamente, el esfuerzo por comprender la compleja convivencia cultural, entre elementos percibidos como propios y aquéllos que provienen de matrices culturales foráneas, ha sido recurrente en la historia del pensamiento latinoamericano. Una reflexión permanentemente articulada a la lucha por la descolonización espiritual. En ese horizonte, los intelectuales latinoamericanos no han dejado de construir conceptos en el esfuerzo por significar la nunca armónica convivencia de múltiples matrices culturales. Un importante punto de partida –que problematizará no solamente la categoría de mestizaje, sino la de transculturación y todo concepto que contemple la idea de encuentro y síntesis– es el cuestionamiento que formulará, años más tarde, Cornejo Polar, en diálogo con Mariátegui y Arguedas, a la idea de unidad como sinónimo de genuino y como categoría indispensable para pensar los problemas de la nacionalidad. Para Cueva, el proceso cultural ecuatoriano está marcado por una radical “ambigüedad” y por la imposibilidad de pensar verdaderos puntos de contacto entre “las dos culturas madres”: “la cultura de este país no es firmemente mestiza en cuanto no ha logrado un verdadero y sólido sincretismo, capaz de definirla como entidad original y robusta” (*Entre la ira* 135). Ciertamente resulta imposible hablar de cultura mestiza en términos de un “todo orgánico y coherente”, tal y como lo anhelaba Cueva. El crítico se encontró situado (en verdad, abismado), frente a los términos extremos del dilema: “originalidad sin cultura o cultura sin originalidad”, para utilizar su propia terminología. Solamente fuera del anhelo de cultura mestiza, entendida ésta como un todo orgánico y homogéneo, es posible encontrar los múltiples y contradictorios sentidos de nuestra “ambigüedad” cultural:

Asistamos por un momento a una fiesta de cualquier pueblo serrano. (...) Los trajes de los protagonistas son un insólito ayuntamiento de prendas más o menos típicas y blusas de nylon y sombreros de forma europea; y la fiesta misma, su ritual todo, es una unión desconcertante de paganismo y cristianismo, de explicable crueldad y forzada piedad. En todo ese abigarrado, destartado espectáculo, sus componentes parecen, antes que elementos concebidos en vista de la función que irían a desempeñar en un todo orgánico, piezas residuales, juntadas al azar, de fantasmales e irreconciliables conjuntos culturales en girones, cuya presencia más se adivina que se ve. (135-136)

La idea de totalidad orgánica funcionó como una suerte de impase para Cueva y sus compañeros de generación, pues esa idea devino punto de partida en la crítica al mestizaje y, simultáneamente, horizonte (imposible) de conquista y realización. De allí que la “mezcla, casi nunca bien lograda” de una fiesta de pueblo serrano, como uno de los varios ejemplos que propone el libro, luzca a Cueva “un abigarrado, destartado espectáculo”. En el esfuerzo de Cueva y su generación por cuestionar y problematizar la categoría de mestizaje, se privilegió una mirada de ira: aquella que advierte, en el amplio espectro social, una situación de “inautenticidad cultural”.

Únicamente fuera de un anhelo de armónico mestizaje es posible reconocer, en una “unión desconcertante” de elementos; en esas “piezas residuales” y “girones” culturales, no un “fracaso” ni un “mensaje imposible”, sino una compleja riqueza de sentidos múltiples: exactamente allí en donde irrumpe una “orgía de movimientos, formas y colores conflictivos” (137). “Orgía”, sí, pero en lo que tienen los “girones”, parches y residuos, de resistencia, vitalidad y transgresión. Es así que para Cueva lo que caracteriza a varias situaciones por él

esbozadas (expresiones mestizas en diferentes ámbitos: cerámica, cultura popular urbana, fiestas, música, vestimenta, vivienda) es la falta de una “bien trazada fisonomía cultural”. Ausencia que, así, solo pone de manifiesto “retazos mal ensamblados”, “materiales imperfectamente fusionados”; disonantes y dispares *parches* y *prótesis* en la expresión de un abigarrado revoltijo de elementos foráneos, criollos, nativos.

Cueva se colocó él mismo, no de manera consciente, en ese abismo que veía abrirse entre los extremos de nuestro decir cultural: el de lo propio (la tradición, lo local) y lo ajeno (la modernidad, lo cosmopolita) que hacía imposible esa anhelada “compenetración cultural”. En razón de ello la “auténtica literatura nacional” (la conciencia y la cultura nacional) siempre se advertía más allá: como una tarea por cumplir, un horizonte por conquistar, una meta a donde llegar; en suma, el lugar idealizado de enunciación intelectual (una idealización que extremaba el conflicto, ya advertido por Moreano, del intelectual: debatido entre la moral militante y el gozo de libertad estética). Al igual que Arguedas, Cueva también habla de “dualidad cultural”, como situación originada por una relación de “casta” entre dos grupos humanos: los indios y los blanco-mestizos. Así, por ejemplo, el crítico se explica que la falta de buen teatro ecuatoriano encuentra una razón en el poco aprovechamiento que ha hecho la cultura blanco-mestiza de la riqueza dramática de matriz popular (fiestas, ceremonias, danzas, simulacros). Solamente la superación de esa “dualidad cultural” hace posible el nacimiento de una cultura, en este caso, un teatro nacional. Es fundamental la referencia a Arguedas, puesto que el deseo por romper el muro que separa las dos naciones en conflicto se convirtió en la fuerza, profundamente doliente, de su escritura. Tal es así que Arguedas emprende, en la ejecución de una escritura “sentada a la muerte” (“me siento a la muerte”, dice el 13 de mayo de 1968, en el primer diario de *El Zorro*, 19), la tarea de pensar la magnitud de ese abismo insondable que veía abrirse entre esos dos

mundos. Un abismo que lo arrastraba a la escritura, pero también a la muerte. Es el mismo abismo que, hasta nuestros días, no deja de interrumpir las trayectorias cotidianas, estalla lazos de familia, distancia los afectos. Es el abismo hecho de parches, fallas, prótesis, piezas rotas y mal ensambladas, que vio y problematizó Cueva. Tender puentes sobre ese abismo fue la posibilidad de su esperanza.

Con todos estos señalamientos cabe resaltar que Cueva inauguró una forma de pensamiento crítico que colocó la literatura en el centro mismo del debate cultural y político, que problematizó el sentido y los alcances de aquello que se entiende por “cultura nacional” a partir de una crítica radical a la llamada “cultura mestiza”. Sobre todo, Cueva fue de los primeros que, en la segunda mitad del siglo veinte, supo reconocer, con toda la fuerza de su *esperanza*, el valor de la literatura de los años treinta:

No a causa de sus méritos formales (sus autores no eran “estilistas” ni escritores “castizos” y, lo que es más, les habría repugnado serlo) sino como consecuencia de un desborde antes desconocido de vitalidad nativa, exuberante a veces, mestiza y por lo tanto original, genuina (primer paso hacia la conformación de una literatura y un arte propiamente nacionales). (*Entre la ira* 169)

Desde el reconocimiento de una histórica inautenticidad en la literatura ecuatoriana, a Cueva le interesa destacar aquellos momentos en los que, de la mano de una nueva clase social emergente, es posible advertir un combate contra la vigencia colonial: momentos de ruptura, de grietas en la matriz colonial; momentos para la *esperanza*. En el desarrollo de su lectura, Cueva advierte que un hito en el curso de la literatura ecuatoriana es aquél producido por los escritores de los años 30: el de una literatura de “clara motivación social”, de *inclinación* hacia el proletariado; literatura que niega de manera radical el orden imperante. En esta literatura, Cueva

relieva no solamente la manifestación de un nuevo contenido, sino, y sobre todo, de una nueva escritura que abandona el “ideal castizo”, en la creación de un “lenguaje nacional” que reivindica los derechos de “la indiada y del cholero”. En las características de esta literatura reconoce Cueva los fundamentos de una “verdadera literatura nacional”, caro objetivo de los intelectuales de su generación. En este gesto y en el horizonte de esta búsqueda es posible comprender la manera cómo los intelectuales, en los sesenta y setenta, se apropiaron y significaron a los escritores del 30. Una apropiación que, como lo veremos, estuvo marcada también por polémicos desencuentros.

La escritura de Cueva está cargada de ironía, es radical en su interpretación, combativa y confrontadora en sus afirmaciones. Se trata de una escritura que se coloca, exactamente, entre la ira y la esperanza; iracunda, incisiva y apasionada. Se trata de una escritura que, en el género del ensayo, se corresponde con la actitud de sus compañeros de ruta y de generación: sus admirados tzántzicos. Es así que, con el propósito de reconocer una cultura de verdadera afirmación nacional –pues la narrativa del 30 es un hito y no un punto de llegada– Cueva saluda la producción poética de su generación, la de los tzántzicos: “la verdad de nuestra cultura”. Ese mismo reconocimiento es paralelo –propio de su mirada volcada a los extremos de su pasión intelectual y política– al rechazo de los escritores del 30, en su entonces expresión contemporánea: a la mirada de Cueva, ellos, en su momento revolucionarios, se habrían sumido en un silencio como única respuesta a una cooptación política. Hablará, así, de “conversión” y “servicio” de los escritores del 30 a la reacción política y al imperialismo.

En verdad, al momento en que esto escribe Cueva: Gallegos Lara y De la Cuadra están muertos. Gil Gilbert muere en el 67, al cabo de una vida intensamente ligada a la militancia política (luego de varias experiencias de prisión y despidos, en la dictadura del 63 Gil Gilbert es

apresado, su esposa desterrada a Chile y su casa saqueada, sus libros y manuscritos destruidos en quema pública). Aguilera Malta ejerce importantes cargos diplomáticos en combinación con un prolífico ejercicio literario⁶⁰ (teatro y novelas históricas que forman parte de su proyecto “Episodios Americanos”); vivirá en México como Embajador desde 1979 hasta su muerte en el 82 (por pedido del entonces Canciller Pareja Diezcanseco en el gobierno de Jaime Roldós al regreso del sistema democrático luego de la dictadura). Pareja Diezcanseco combina la investigación histórica, la escritura literaria, la cátedra universitaria con importantes cargos en la diplomacia y la Cancillería. Ciertamente, la concepción que del intelectual tiene Cueva y su generación es la de radical ruptura con la institución y el Estado –en tanto “conciencia crítica” llamada a estar “fuera de lugar”. Los cuestionamientos de Cueva no fueron literarios, sino políticos e ideológicos. Por otro lado, no es lo mismo la fuerza emergente y desestabilizadora de un discurso, con relación a su propio devenir y entrada al canon literario, tal como lo plantea Paz, en “la tradición de la ruptura”. La radicalidad del gesto parricida de los tzántzicos adquiere

⁶⁰ Aguilera Malta supo estar siempre atento a los acontecimientos de la historia en diferentes geografías. Vivió tres años en Panamá, y como resultado de esa experiencia escribió *Canal zone*, en 1935. Al año siguiente, viajó a Madrid, con el objetivo de estudiar en la Universidad de Salamanca. Sin embargo, dicho propósito se vio interrumpido por el estallido de la Guerra Civil Española, en la que participa como corresponsal de guerra para diarios y revistas de diferentes países. Como resultado de esa vivencia, publica *Madrid, reportaje novelado de una retaguardia heroica* (publicado por Orión de Barcelona, en 1936). En 1960 publicó, a propósito de la Revolución Cubana, otro reportaje novelado: *Una cruz en la sierra maestra* (publicado por la editorial Sophos, de Buenos Aires). En verdad, cabe precisar que el texto bien puede leerse como una novela de corte realista. Quizás solamente el inicio recurre a la estrategia de un narrador que testimonia el masivo júbilo del pueblo cubano, que celebra en las calles el triunfo de la Revolución. El protagonista de la novela es el periodista Emilio Mondragón, que supo trocar “la pluma por otros menesteres vinculados más directamente a la contienda” (9). La trama de la novela la constituyen los episodios de combate, que rememora el periodista/guerrillero justamente el día en que entra victorioso, como parte de la “caravana de héroes”, en la ciudad de La Habana. El escenario de esos recuerdos son las montañas, y lo que interesa al autor es el relato del sufrimiento y la brutal violencia de la que son víctimas los campesinos en manos del ejército cubano. La novela se articula alrededor de una oposición: los soldados vs. “los nuestros”, que son los guerrilleros, aliados de los campesinos. Estos dos grupos, guerrilleros y campesinos (sobre todo, niños y mujeres), representan un ideal de heroísmo, especialmente encarnado en el periodista Mondragón: “Parece mentira que un intelectual, un escritor, pudiese adquirir el temple aquel” (93). En el contexto de la trama novelesca, la delicada misión que cumple Mondragón, con la ayuda de una pequeña campesina (por cuya causa muere), asegura la victoria de la guerrilla. Un elemento clave de la novela es la conversión del periodista: de campesino, a estudiante, periodista, guerrillero revolucionario, héroe. Será el paradigma de esa conversión la que gravitará en el imaginario político de los jóvenes escritores, artistas e intelectuales de los años sesenta. Es ese el paradigma alrededor del cual se articulan los debates de la insurrección tzántzica.

sentido a la mirada de Cueva en vista de “la claudicación y el entreguismo de sus mayores” (*Entre la ira* 65).

En 1968, los tzántzicos y otros jóvenes intelectuales forman el Frente Cultural, que da continuidad, durante la siguiente década, a debates anteriores en torno a la cultura nacional, la trascendencia del compromiso y el rol de intelectual en la tarea revolucionaria, en abierta pugna con las políticas desarrollistas instauradas por un Estado militarizado. A partir de 1972, *La bufanda del sol*, en su segunda época, aparece como revista del Frente Cultural.⁶¹ Raúl Vallejo, en un detallado estudio, da cuenta de lo que fueron cada uno de los doce números de la revista, en su segunda etapa. En la propuesta de la revista, Vallejo destaca un momento de ruptura, que se expresa en la autocrítica de sus escritores y el balance de lo que significó el movimiento tzántzico en la década anterior. La revista articuló varios debates sobre la relación entre los intelectuales y la política, entre el marxismo y la literatura ecuatoriana; ahondó en la problemática de la cultura nacional y el compromiso del escritor en las nuevas coyunturas del país. Así, Tinajero, en el número 6-7 de *La bufanda*, cuestiona el divorcio público entre intelectuales y escritores no comprometidos con una escritura revolucionaria, en el contexto de un debate que se pregunta por la pertinencia de plantear la elección entre literatura y revolución.

La disputa en torno a la “mala conciencia” del intelectual, el compromiso revolucionario, la auténtica creación y la subjetividad del escritor, tiene como referente la recepción de varias polémicas suscitadas a nivel internacional: aquella que sostuvo Julio Cortázar con José María

⁶¹ El movimiento tzántzico se disolvió hacia 1969. El sector de la izquierda que había participado, en 1966, en la “toma” de la Casa de la Cultura (arrebataada a la dictadura), se dividió pronto, pues su ala radical se vincula a tendencias maoístas y provoca la disolución de la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes. Como resultado se forma, en 1968, el Frente Cultural, al margen de la Casa de la Cultura y como proyecto que aspira a ser la “vanguardia cultural de la revolución”, al que se vinculan Ulises Estrella, Fernando Tinajero, Alejandro Moreano, Agustín Cueva, Francisco Proaño, Abdón Ubidia, Raúl Pérez, entre otros. A partir de 1972, se impone una dictadura militar, que concreta una política petrolera nacionalista. En 1978, se prepara el retorno al régimen constitucional.

Arguedas; la disputa que protagonizaran Cortázar, Óscar Collazos y Mario Vargas Llosa, en 1970, acerca del “papel del escritor”; así como la discusión en torno a Sartre a propósito del sentido “de la literatura en un mundo que se muere de hambre”. En el siguiente número de la revista, el 8, Iván Carvajal discrepa con Tinajero, pues advierte fundamentalmente sobre la inutilidad de la literatura para los fines de la política revolucionaria y sobre la dificultad de una gran literatura expresiva de la revolución. Vallejo lee en artículos y debates de la revista un testimonio de las “urgencias éticas” que acosaban a los intelectuales y destaca en ese uso de la palabra “una opción insurgente en términos políticos”. Claudia Gilman ha reconocido el papel ejercido por las revistas “político-culturales”, en tanto escenarios en donde los escritores se ratificaron como intelectuales, además de servir a la difusión de autores y textos latinoamericanos de la época, así como de los debates y polémicas que definieron el campo cultural latinoamericano e invitaron a pensar la militancia en el plano cultural.

En el marco de nuestros intereses, vale anotar que la revista da a conocer el “reencuentro” de la nueva generación de escritores con Pablo Palacio y con José de la Cuadra. En el número 8 de la revista, Abdón Ubidia publica “Una luz lateral sobre Pablo Palacio” (en el que ensaya una lectura biográfica de la obra de Palacio, poniendo especial énfasis en el tema de la locura y su “ilegitimidad” como hijo abandonado en el esfuerzo por comprender la “singularidad” de sus personajes), artículo seguido por la publicación del cuento “La doble y única mujer”. El sentido de estas lecturas es formulada así por Vallejo: “al parecer se trataba de recuperar para sí un predecesor con el cual enganchar la producción literaria propia. Los ex tzántzicos que habían renegado del realismo social y sus epígonos, encontraron en Palacio la cabeza visible de una vertiente de la que se sentirían herederos. Después de todo, Palacio planteaba la necesidad de ‘desacreditar la realidad’ y se opuso tenazmente al realismo naturalista y al romanticismo” (119).

En el número doble 9-10, se producen dos nuevos “reencuentros”: con José de la Cuadra –Jorge Enrique Adoum publica “José de la Cuadra y el fetiche del realismo”, Abdón Ubidia “Aproximaciones a José de la Cuadra”–, y con el poeta peruano Carlos Oquendo de Amat. En estos “reencuentros”, Vallejo comprende una rectificación de las prácticas parricidas, en el esfuerzo por dotar de elementos reconocibles la anhelada “cultura nacional” y de matrices, en sus dos vertientes, a la literatura ecuatoriana del siglo veinte.

La llamada “nueva narrativa ecuatoriana”, que irrumpe a comienzos de los setenta, se caracteriza por una consciente voluntad de romper con los parámetros del realismo y, por ello, privilegia las siguientes preocupaciones. A) predilección por escenarios urbanos: la ciudad deviene no solamente escenario de los acontecimientos narrados, sino que el proceso modernizador que la urbe experimenta a partir del impacto del ‘boom’ petrolero afecta de modo radical la vida de los habitantes. B) tendencia a la interiorización y ahondamiento en la subjetividad de los personajes. Más que la descripción de la realidad externa, importa la percepción que de ella tienen los personajes y lo que ocurre en la conciencia de ellos. Muchas veces, se trata de una conciencia en crisis, en conflicto con las instituciones que estructuran el andamiaje social. C) sobresalen personajes desarraigados, habitantes de los márgenes sociales: mendigos, prostitutas, prisioneros, personajes de circo, bandoleros, ladrones. Esta preocupación empata con una experimentación formal que indagó en una matriz coloquial y, muchas veces, en diálogo con los aportes de la cultura popular. E) Los escritores buscan, en la línea inaugurada por Palacio, más que mostrar la realidad, desacreditarla. Se persigue develar las contradicciones y prejuicios de una sociedad conservadora y represiva que aún lleva el peso de la colonia. De allí que el tema de la familia y las relaciones de pareja ocupen un lugar privilegiado. El mundo de la

cotidianidad se impone y la narrativa se abre hacia nuevos ámbitos temáticos: la infancia, la vida de barrio, las cofradías, la sexualidad.

5.7 LECTURAS, RUPTURAS Y POLÉMICAS A PROPÓSITO DE ICAZA Y PALACIO

Las lecturas de Cueva en torno a Icaza y Palacio atraviesan casi dos décadas, los setenta y ochenta. Así, cuando sea del caso, y para no interrumpir los alcances de una larga reflexión, incursiono momentáneamente en los ochenta. En 1986, Cueva publica *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura en el Ecuador*, libro que reúne un conjunto de ensayos escritos entre 1967 y 1985. El segundo ensayo, una visión panorámica de la literatura ecuatoriana, repite, en lo fundamental, las tesis de lecturas planteadas en su primer libro. Me interesa particularmente detenerme y resaltar las lecturas sobre Jorge Icaza y Pablo Palacio. En el ensayo dedicado a Icaza, Cueva da cuenta de la totalidad de su obra (en teatro, cuento y novela), siguiendo el orden cronológico de publicación. Destaca el proyecto totalizador de su obra y su radical ruptura con todo rezago de purismo lingüístico, así como la posibilidad de reconocer en ella “todos los matices sociales” en el contexto de las idiosincrasias, hablas, culturas nacionales. Lo que interesa a Cueva es recuperar la *historicidad* necesaria para comprender la obra de Icaza así como la narrativa realista en conjunto. Una historicidad que se expresa en la correspondencia entre la estructura socio-económica (de carácter feudal y colonial, en donde la diferencia de clase

se entrecruza con la de raza), en tanto referente de verosimilitud, y su representación literaria. En este sentido, para Cueva, el realismo y su vertiente indigenista icaciana, formularon la única respuesta posible frente a la “tarea histórica” de “forjar una lengua literaria nacional”, ante la total ausencia de un acumulado simbólico “codificado desde abajo”. En tal circunstancia, para Cueva resultaba impensable cualquier forma de subjetivismo literario, pues los escritores del realismo, provenientes de las capas medias, no solamente carecían de toda tradición que no fuera la de cuño señorial-oligárquico, sino que se vieron colocados, bajo el efecto de una suerte de fuerza *centrífuga*, frente a una realidad necesitada de ser nombrada como si fuera la primera vez:

Pero por otro lado, es cierto que el mismo contexto que abría ese amplio horizonte cerraba por definición otras posibilidades literarias. Era impensable, por ejemplo, una literatura experimental a nivel de lenguaje, puesto que justamente estaba por construirse ese lenguaje sobre el que los escritores posteriores podrían experimentar. Y en general cualquier tipo de ‘obra abierta’ era imposible, en la medida en que ella supone una codificación cultural preexistente que sirva de referente. La obra típica de los años treinta tenía pues que ser de significación ‘cerrada’, básicamente *codificadora* y referida con un mínimo de mediaciones a su contexto histórico-cultural (“En pos” 172).

Frente a tal concepción del hecho literario y en correspondencia con una postura marxista radical, la voluntaria subjetividad de la narrativa palaciana debió parecer a Cueva verdaderamente una impostura; más aún, como lo señaló en más de una ocasión, tratándose de un militante socialista. De lo contrario, la sola existencia de esa narrativa habría significado una radical puesta en cuestión a su tesis. Una tesis, sin embargo, válida a la hora de comprender y destacar los aportes literarios de Icaza y los narradores del treinta. Cueva no deja de insistir en la

inexistencia de un ‘adentro’ que “supuestamente” rehusaran expresar las capas medias: “No había ningún ‘interior’ oculto” (“En pos” 169).

Lecturas y rupturas incluye el ensayo “El mundo alucinante de Pablo Palacio”, fechado en 1971. En este trabajo, se percibe cierta incomodidad de Cueva, la dificultad que experimenta el crítico en su esfuerzo por precisar los sentidos de los dos primeros libros de Palacio: “por entre los vericuetos de la anécdota a veces estrambótica, se deslizaba una especie de punzante escalofrío” (155). Reconoce en *Débora* algo “más terrible aun que la desmitificación sentimental de la realidad” (157). Eso que a Cueva le parece “más terrible” es el hecho de que ello, la realidad, devenga en absurdo y vacío de sentido. Un vaciamiento que el crítico advierte en los sentidos del texto, pues, sin los protocolos de lectura que un texto de vanguardia demanda, la novela deviene mera secuencia de instantes ininteligibles: “Si en *Un hombre muerto a puntapiés* el lector encontraba todavía un asidero anecdótico, una cierta razón de ser en la contigüidad de los acontecimientos, en *Débora* todo ella desaparece: subsiste una secuencia de instantes absolutos y actos ilegítimos, unidos por la sola lógica del espanto o la desolación” (157). A propósito de *Vida del ahorcado*, Cueva se suma, casi cuarenta años más tarde, a la posición que Gallegos Lara asumió en la controversia surgida al momento mismo de la publicación de la novela: “Además, y como lo subrayara entonces Joaquín Gallegos Lara en un agresivo artículo, Pablo Palacio acababa de disparar ‘contra todos y contra sí mismo’” (157). Este corto artículo –que sirvió de prólogo a *Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*, publicado en 1971, por la Editorial Universitaria, Santiago de Chile– se cierra con el señalamiento que hace Cueva acerca del redescubrimiento de Palacio por parte de la nueva generación. De hecho, luego de varias décadas de olvido fue Jorge Enrique Adoum quien impulsó la publicación de las *Obras completas*, en una edición de la Casa de la Cultura, de 1964. “En pos de la historicidad perdida”,

publicado originalmente en 1978 en la *Revista de crítica latinoamericana*, fue el punto de arranque de una polémica, al señalar a Palacio como un escritor “interesante pero de segunda línea”. La acritud de esa polémica obedeció, como bien ha sido advertido por Alejandro Moreano, al momento en que se dio, pues en los setenta estaba en juego la legitimación de una nueva promoción literaria, aquélla que rompía con el realismo social y emergía bajo el tutelaje de Palacio justamente.

En “*Collage* tardío en torno de *l’affaire* Palacio”, publicado en el libro póstumo *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, de 1993, Cueva retoma el tono combativo y polemista de su primer libro con el explícito propósito de responder a los debates generados, en torno a las afirmaciones que había formulado sobre la obra de Palacio, sobre todo en su libro anterior. Es un texto en el que Cueva no escatima esfuerzo para exponer una tesis más que en tono académico, en el de combate (sin descuidar el acucioso manejo de la información y bibliografía referida; unas veces en diálogo, otras como blanco de controversia y cáustico humor). Sin duda, es un Cueva que cautiva, aun sin estar en todo de acuerdo; es el ensayista que empalma con una tradición latinoamericana de larga data, que alcanza, fuera de todo protocolo académico, sus momentos culminantes en la encendida y abierta polémica –quizás como resultado de cierto pragmatismo, propio del ensayo latinoamericano, debido a sus vinculaciones con los procesos históricos y culturales de sus respectivos países. Es el ensayista que, en el furor, sabe divertirse al descubrir la existencia de lo que llama, en relación a sus propios *ex abruptos*, “carambolas de larga duración”. No es difícil reconocer el magisterio de su admirado Montalvo en los mejores trabajos de Cueva.

Volviendo a *l’affaire* palaciano, Cueva confirma en este texto su concepción de Palacio como autor interesante, “pero de segunda línea”, y recuerda haberla formulado *a manera de*

contrapunto “porque algunos colegas me tenían hartos con la cantinela de que el genio era Palacio mientras Icaza no pasaba de ser un palurdo” (“Collage tardío” 143). A Cueva le interesa relativizar, hasta reducirla a *ceros*, “la irradiación de Palacio en el exterior”: sostiene que se trata de un escritor, en el mejor de los casos, leído por un reducido número de especialistas. A propósito de la *Valoración múltiple* –publicada por Casa de las Américas en 1987, bajo la coordinación de Miguel Donoso Pareja–, Cueva resalta el carácter parco de las valoraciones extranjeras (de Jorge Ruffinelli, Antonio Cornejo Polar y Nelson Osorio) en el sentido de no consagrar a Palacio como “genio ignoto”. Lo que sucede es que, justamente, esa crítica extranjera coloca la obra de Palacio en diálogo con sus contemporáneos, como parte de la “constelación subterránea” de escritores, al decir de Nelson Osorio, que responden más a los impulsos vanguardistas que a la producción dominante, y que configura para la narrativa “la otra cara de la realidad literaria de esos años”. La manida “extrañeza” y “soledad” de Palacio son criterios que solamente pueden ser esgrimidos en relación al predominio que la literatura de orientación social fue cobrando a partir de la década del treinta. En el contexto del “archipiélago” vanguardista que Osorio estudia a nivel continental, la obra de Palacio ya no resulta extraña, y a nivel nacional su soledad también se relativiza en el diálogo con la narrativa de Humberto Salvador.⁶² Curiosamente, la lectura de Cueva sitúa a Palacio al lado de Joyce, Proust, Dos Passos, Faulkner, para concluir que la del ecuatoriano “no es de la misma altura”. Desconcertante, puesto que las lecturas de Cueva procuraron siempre, en nombre de una *historicidad* que no debía perderse, ubicar al autor, tal como lo hizo con Icaza, en el contexto de su tradición y filiaciones, en el devenir de su propia obra y en el horizonte social de su país, sin recurrir a ejemplos europeos o norteamericanos como horizonte de modelo estético.

⁶² Cfr. Raúl Serrano, *En la ciudad se ha perdido un novelista: la narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2011.

En este artículo, Cueva sostiene, y en ello está en lo cierto, que Palacio no perteneció a la Generación del 30, pues dejó de escribir cuando la literatura del realismo social recién empezaba. Afirma también que ningún escritor de la nueva generación, es decir la del sesenta, escribe como lo hizo Palacio, pues ellos más bien están leyendo la producción del “boom” latinoamericano. Así, a la mirada de Cueva, la construcción de ese “mítico padre” literario respondería a un “miedo a la orfandad” en el contexto de la tradición nacional: “Nadie escribe como él ni bajo su influencia, aunque todos los reconocemos el sitio único de vanguardista ecuatoriano decoroso de los años veinte” (“Claves” 208). Como bien lo ha señalado Moreano, Cueva fue a contracorriente del movimiento literario de la época, que necesitaba romper con la generación del 30 y buscaba a Palacio para legitimarse. Una filiación necesaria de ser comprendida, a su vez, como gesto simbólico: necesidad de un lugar en la tradición (es el momento de una autocrítica al “parricidio” absoluto), bajo la advocación de Palacio no solo desde el reconocimiento de su valor literario sino, más aún, en la empatía con una posición de “descrédito” de la realidad. Toda nueva generación se suma a la tradición no solo en ruptura con ella, sino, paradójicamente, en el reclamo de entrar en ella desde sus márgenes. Aunque Cueva afirmaba que los términos “realismo/antirrealismo” eran una dicotomía válida solamente para los intelectuales ecuatorianos anteriores a la generación del sesenta –puesto que para la nueva generación el punto central del debate era “literatura comprometida vs. literatura no comprometida”–, fueron los parámetros asumidos en la querrela (incluido el propio Cueva). La nueva generación de escritores sepultó y desconoció la obra de Icaza en nombre del realismo y reivindicó a Palacio en nombre de cierto ambiguo cosmopolitismo, como se verá más adelante. A propósito de Icaza, Cueva sostiene que: “lo que parece tener visos de una paradoja que quisiera destacar, es más bien el hecho de que esa literatura tildada de “localista”, “regionalista” o “criollista”, siempre de manera peyorativa, sea la

literatura más *universal* que hasta ahora ha producido el Ecuador” (“En pos” 161). Cueva distinguió desde su primer libro la existencia de una “literatura auténtica” (aquella que responde a un verdadero y original afán creador, una de *descubrimiento*), y de una “literatura inauténtica” (imitativa, vacía y carente de originalidad, una de *encubrimiento*). Se desprende que la “literatura auténtica” es aquella que, precisamente por su carácter local, comunica una sensibilidad original y deviene “expresión verdadera”.

Cabe advertir que la negación de Palacio no responde en absoluto a un desconocimiento de la denominada vanguardia histórica, de la que Cueva estaba bien informado. Cueva conocía bastante bien sobre todo la producción de la vanguardia brasilera, según lo confirman sus constantes referencias a ella. El ensayo “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”, publicado originalmente en la *Revista Iberoamericana*, en 1988, se abre con una larga y bien informada reflexión sobre “la irrupción de las vanguardias históricas”. El artículo da cuenta de la vanguardia ecuatoriana, en el horizonte latinoamericano; destaca la poesía de Carrera Andrade y resalta de manera particular la obra de Hugo Mayo. Cueva está familiarizado con la revista *Hélice*, con la obra de Humberto Salvador; destaca el impacto del pensamiento freudiano, así como la recepción del cubismo y el surrealismo en Ecuador. Las notas a pie de página confirman el manejo de un soporte crítico pertinente y actualizado, en el diálogo con una bibliografía especializada. En ese marco Cueva introduce la obra de Palacio, con el ánimo de “aclarar” que ella “no constituye ningún aporte” (117) a la literatura universal o regional. Se trata, dice Cueva, “de tópicos fáciles de identificar en la cultura vanguardista de los años veinte” (118).

Me parece que la lectura que de Palacio hace Cueva revela un conjunto de presupuestos a tener en cuenta: a Cueva le interesa reconocer, en el proceso ecuatoriano de *nacionalización* de la literatura, los grandes momentos de quiebre y de ruptura con respecto a su matriz colonial. Es

la tesis de su primer libro, pero que no deja de articular sus posteriores lecturas. Por ello, celebra aquellas narrativas de aliento totalizador en su voluntad por representar el orden social en todos sus niveles. Le interesa reconocer, en la narrativa, la construcción de personajes portadores de hablas locales; sobre todo, personajes capaces de expresar, por medio de sus vivencias, las contradicciones sociales y los matices de las diferentes conciencias de clase. Aunque advierte que la obra de Palacio apunta al descrédito de la realidad, en la delicuescencia anecdótica seguramente se le pierde a Cueva esa anhelada “sintonía con la inquietud social”. La estética de lo fragmentario, la problematización del yo narrativo, la presencia del humor y la ironía, la parodia y la metaficción como estrategias narrativas ligadas al carácter deliberadamente antiliterario de esa escritura, la subversión de toda lógica de representación mimética, son estrategias propias de la narrativa vanguardista que no se avienen con el afán de denuncia “transparente” que persigue reconocer Cueva (que persigue desde el manejo de unos protocolos de lectura que pueden funcionar con la estética realista): “cierto que su literatura apunta a desprestigiar la realidad, como él mismo lo asegura; pero, cargada de obsesiones personales, imágenes subjetivas y reflejos de traumas psíquicos, no posee la transparente intención social que puede hallarse en las novelas de Icaza o del grupo de Guayaquil” (“La literatura ecuatoriana” 61).

Por otra parte, en el imaginario político de Cueva no es posible la convivencia de dos elementos percibidos en términos de enfrentamiento. Así, mientras la obra de Icaza y de la generación del 30 fue leída por Cueva en clave de nación y cultura local, la de Palacio fue por él percibida como expresión de ajenidad cultural, como algo que está hablando de otra cosa y haciendo ruido. De allí, la incomodidad del crítico, pues, a su mirada, la presencia de cualquier elemento de origen foráneo expresa una forma de penetración violenta. Así, por ejemplo, en el

artículo “Claves para la literatura ecuatoriana de hoy”, escrito en 1985, Cueva caracteriza la sociedad de los años cuarenta, aquella en la que nacieron los escritores de la nueva generación. En esa caracterización da cuenta del proceso modernizador que se va tomando la urbe, y lo hace de la siguiente manera: “Quito entero era una joya exclusivamente artesana hasta el día en que el alcalde José Ricardo Chiriboga decidió cometer el primer estupro urbanístico asfaltando las calles de la ciudad (...). Perdida su virginidad, la ciudad siguió entregándose a otros procesos de modernización” (188). Palacio, como escritor de espíritu vanguardista, se relacionó con el advenimiento de la modernidad de manera crítica y, a la vez, celebratoria. De allí la ironía de su escritura: una crítica sin pretensión de verdad, una ironía lúdica que desquicia las certidumbres sobre el progreso y la técnica. A Cueva no debe haberle gustado la lectura que hace Palacio de la ciudad. ¿Cómo lee Palacio la ciudad?

Básicamente, *Débora* relata el recorrido del Teniente (protagonista de la novela, nada casual si se piensa en el protagonismo de los tenientes, dos años antes en la Revolución Juliana), en Quito y a lo largo de un día, en pos de un “anhelo insatisfecho”. Este “perpetuo imitador social que suspira porque suspiraron los otros”, se deja sin embargo seducir por una ciudad que parece anunciarle, en cada detalle amplificado, la realización de viejos sueños. Entre “fugas imaginativas” e iluminaciones, la mirada del Teniente se posa sobre diferentes destellos y detalles que ofrece el paisaje urbano. Los pasos del teniente se deslizan en medio de “paralelas infinitas”: retazos y fragmentos de la urbe se ovillan en una inagotable madeja de relatos, infinidad de divagaciones que se amontonan en la desbordada imaginación del protagonista. Entre los retazos urbanos y las divagaciones del teniente, irrumpe la cáustica voz del narrador que va construyendo, de manera también fragmentada, una poética de la ciudad. A propósito de San Marcos –barrio colonial del centro de Quito–, dice el narrador. “lo más curioso es su

campanario, bajo un tejadillo de zinc, adosado al muro de la iglesia vieja” (126). ¿Dónde radica lo ‘curioso’ en tal descripción? Quizás en esa convivencia entre elementos de la tradición y de la modernidad: el “tejadillo de zinc” es un indicio de modernización, en reemplazo de las tradicionales cubiertas de teja, que se adosa al muro de una iglesia vieja. El narrador ironiza las nuevas emociones que despierta el modernizado paisaje urbano:

En verdad, puede ser muy pintoresco el que una calle sea torcida hasta no dar paso a un ómnibus; puede ser encantadora por su olor a orinas (...). Peor está más nuevo el asfalto y grita allí la fuerza de miles de hombres que han bregado por el pan en nuestros días. Y como canta allí, dinámicamente, la canción del progreso; como hay un torbellino de vida, debemos sentirnos mejor en nuestra carrera tras el tranvía que oyendo el eco de las pisadas en el tubo de la calle. (...)

Lo malo es que nuestra admiración es improductiva y es que si nos dedicamos a revocar lo que se cae, a hacer limpieza de lo que construyeron, seremos ridículos ante nuestros hijos (134).

Aunque “la canción del progreso” seduce provocativamente, Palacio sugiere que habitar productivamente la urbe supone poblar el presente sin hacer limpieza de lo que otros construyeron: un habitar sensible tanto a las innovaciones urbanas como a los residuos de otras épocas. Palacio ensaya una crítica, desde la ironía, al “modelo fáustico de desarrollo”, calificado por Marshall Berman como consustancial a una modernidad destructiva y homogeneizadora en su afán por transformar los espacios baldíos en pujantes espacios físicos y sociales. Para Cueva

no hay seducción posible frente a la “canción del progreso”, y es posible que en su lectura de la urbe, a ojos de Palacio, coincidiera con los “gemebundos” y los “neo-gembundos”.⁶³

Resulta, además, pertinente volver a *Débora* pues en ella Palacio no solamente reflexiona en torno a la novela, sino que ensaya una suerte de poética o manifiesto de ella:

La novela realista engaña lastimosamente. (...) ¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente están rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? (...) Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que acumulándose, constituyen una vida. (137-138)

Palacio postula una provocativa idea sobre la novela, no solamente en su temprano desencuentro con el realismo, sino desde una reflexión que interroga la noción misma de literatura. La relación vida-literatura, y su correspondiente debate sobre el objeto de representación estética –las pequeñas o las grandes realidades–, ha sido una preocupación recurrente a lo largo de todo el siglo veinte. Un debate que se ha visto impulsado por una suerte de movimiento pendular entre lo monumental y lo minúsculo, entre la evidencia de lo trascendente y lo aparentemente anodino, entre la pesadez de la “realidad” y su delicuescencia en el proceso de subjetivación. Tal es así, que la crítica y las siguientes generaciones de escritores han leído a Palacio, Icaza, Gallegos Lara como representantes no solo de estéticas “opuestas”,

⁶³ “Y reaccionando contra ‘El Relleno’ se han alineado los gemebundos y los neogembundos. Todos están un poco ridículos. Los gemebundos son los legítimamente heridos. Viejos, fieles a lo viejo. (...). Los neogembundos son los revolucionarios del lápiz o de la pluma. Han hecho malabares con las palabras o han torcido las líneas, pero sobre la base de los recuerdos. Estas calles que son como los recuerdos les ha desequilibrado el espíritu. Hacen cosas nuevas del motivo viejo, y así están atados a la tradición, manoteando en el aire” (129).

sino que han convertido la historia de estas lecturas y apropiaciones en hitos de una memoria literaria nacional, hitos de un modo de concebir la literatura y la relación con el país incluso.

Lamentablemente las discrepancias frente a la obra literaria del treinta tendió a polarizar, hasta el presente, las elecciones: Icaza o Palacio. Como lo ha destacado Moreano, la fórmula tuvo su correlato político. “El realismo social era la propuesta estética de la izquierda, en tanto la advocación a Palacio defendía la libertad y la autonomía artística” (“Agustín Cueva”). Correlato falso, como lo advierte el mismo Moreano en su señalamiento. La vanguardia artística y la vanguardia política han tenido, a nivel mundial, muchos momentos de prolífica coincidencia histórica: el caso más destacado sin duda es el de José Carlos Mariátegui, marxista y fundador del Partido Comunista e impulsor de la vanguardia literaria peruana en la revista *Amauta*. En el artículo que Cueva dedica a Palacio en *Lecturas y rupturas*, el crítico expresa su asombro, pues “‘l’affaire’ Palacio se mostraba tanto más desconcertante, cuanto que el autor de esas historias ‘extrañas al país y a la realidad’ era nada menos que un fervoroso militante del Partido Socialista del Ecuador” (“El mundo alucinante” 158). Efectivamente, Palacio fue un comprometido militante del Partido Socialista,⁶⁴ partícipe de la vida política y social de su época, así como del ambiente bohemio de vanguardia.⁶⁵ Según expresa en la carta a su amigo Carlos Manuel

⁶⁴ En una entrevista publicada en el diario guayaquileño *El Universo*, el 6 de julio de 1934, Pablo Palacio afirma, a propósito de la necesidad de ser consciente del momento que le toca vivir: “Vemos que dos fuerzas se disputan la dirección de los destinos sociales: la una sustentada sobre principios individuales; y, la otra, sobre principios colectivos, ¿Cuál de los dos fuerzas triunfará al final de la contienda? (...) hay necesidad de auscultar profundamente el devenir social, poner el oído muy atento al palpitar de la sangre que afluye por las arterias del organismo humano. (...) Como usted habrá notado, mi concepción de la vida es materialista y, como joven que soy, interpreto a través de un prisma socialista y, por lo tanto, pertenezco a ese movimiento”. Entrevista a Pablo Palacio, en *Obras Completas*, a cargo de María del Carmen Fernández (438).

⁶⁵ Cfr. los bien documentados estudios de María del Carmen Fernández sobre la vida y recepción crítica de Palacio: “Pablo Palacio y el contexto socio-cultural en el Ecuador de los años veinte y treinta” y “Génesis y recepción crítica de la obra de Pablo Palacio”. La cuidadosa y exhaustiva investigación realizada por Fernández, en revistas, periódicos y archivos, dan cuenta del protagonismo que tuvo Palacio en la dinámica cultural y socio-política de su época: como estudiante universitario, radicado en Quito, participó en el ambiente de agitación política que acompañó a la Revolución Juliana, fue secretario de la Sociedad de Estudios Sociológicos; desde *Hélice*, y en diálogo con otros artistas articulados a la revista, manifestó un pensamiento de oposición a otros espacios ligados a

Espinosa, de 1933, a Palacio le interesa asumir, como escritor, la actitud del “expositor simplemente”; como tal, continúa, le corresponde “el descrédito de las realidades presentes”. Lo que quería era, según formula en la carta a propósito de la crítica de Gallegos Lara a *Vida del ahorcado*, “invitar al asco de nuestra vida actual”. A esa invitación responde su proyecto literario: “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne”, formula Palacio en el epígrafe que abre *Un hombre muerto a puntapiés*.

Otro criterio que se expresa en la lectura que hizo Cueva de Palacio es el siguiente: en el artículo que le dedica al debate sobre literatura indigenista, “En pos de la historicidad perdida”, Cueva expresa que busca relativizar enfáticamente una perspectiva crítica surgida hacia mediados de los setenta: aquella que remite “a la necesidad supuestamente ‘intrínseca’ de una literatura ‘pura’, exenta de cualesquiera intención y referencias ‘extraliterarias’” (164). Cueva reacciona al impacto que tuvo, en espacios universitarios sobre todo, una crítica literaria ligada al estructuralismo, atenta a los aspectos formales y lingüísticos del texto. Para Cueva lo que él denomina “fetichismo del significante” es una prolongación del fetichismo de la mercancía. Es posible que la fascinación que expresó la nueva generación de escritores por la narrativa de Palacio haya sido comprendida por Cueva en función de esa, para él, *fetichización* literaria.

una concepción elitista del arte y la cultura. En su ejercicio profesional como abogado combatió el artículo 24 del Código Penal, que autorizaba al marido a matar a su esposa, en el caso de que ésta cometiera adulterio. Escribió ensayos de divulgación filosófica en la prensa y ejerció la cátedra universitaria (fue Decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central). Fue miembro, y secretario, del Sindicato de Escritores y Artistas. La política, la docencia universitaria, el periodismo, el bufete profesional, fueron escenarios de una activa y prolífica, aunque corta, vida. Hacer brevemente estos señalamientos no tienen otro propósito sino cuestionar el mito del escritor vanguardista y apolítico, que las siguientes generaciones inventaron con Palacio. Varios estudios han procurado ubicar a Palacio en su época y en diálogo con sus contemporáneos, en el esfuerzo por tomar distancia con la crítica biografista que leyó su obra desde la “metáfora de la enfermedad” y el mito del escritor incomprendido: Celina Manzoni, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*; Raúl Vallejo, Estudio introductorio, Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*.

Esa misma idea es formulada por Fernando Tinajero, cercano interlocutor de Cueva, en *Aproximaciones y distancias*, publicado el mismo año en que aparece *Lecturas y rupturas*, en 1986. En este libro, Tinajero observa que entre la narrativa y los críticos de los años treinta, existe unidad, “de origen y propósito”, en tanto que el mismo escritor cumplía ambas funciones alternativamente. Así, Tinajero propone que a la “objetividad narrativa” le corresponde una “subjetividad crítica” (impresionista, por oposición a la crítica “científica”, a criterio de Tinajero). Si el crítico de los treinta, desarrolla Tinajero, fue una “suerte de conciencia ética del escritor”, “hoy” (en los ochenta), habla en nombre de “la cultura oficial” y juzga en nombre de la “especificidad de la literatura”: “ahora la subjetividad narrativa y la objetividad crítica llegan a una fragmentación de lo real” (“Hacia la totalización” 131). Esta crítica, especializada y profesional, a ojos de Tinajero, tendría un efecto negativo entre los jóvenes escritores, en el sentido de estimular una literatura “que se agote en el lenguaje” y carente de “voluntad ética”. Cercana a estas preocupaciones es la reflexión que ensaya Moreano, en 1993, en torno a la relación entre el escritor y el crítico profesional. También en nombre de la *fetichización* técnica, Moreano sugiere que el símbolo que mejor expresa la concepción del escritor de oficio y la del crítico profesional sea la del “asesino profesional”: en tanto hechos técnicos, carentes de “pasión o emoción alguna” (“La literatura y el asesino profesional”). Formulaciones que expresan, a mi juicio, la angustia de los críticos, en tanto intelectuales políticamente comprometidos con la izquierda, por mantener esa, a veces, frágil y porosa vinculación entre la literatura, como objeto de reflexión crítica, y la vida. Una angustia que expresa la interminable búsqueda de un afuera (incontaminado institucionalmente) como lugar idealizado de enunciación intelectual. ¿Cómo formular un “decir” crítico fuera de la “ciudad letrada” que, sin embargo, circula y comunica a través de sus diferentes órganos: congresos, libros, revistas, universidades, bajo el impacto del

propio devenir social objeto de estudio? Esa es la desgarradura que atraviesa y marca los debates intelectuales, durante la segunda década del siglo veinte. Una desgarradura que no deja de remitir a esa “larga tradición colonial que separó a la escritura del mundo”, tal como lo formula Moreano en coincidencia y diálogo con la tesis de Cueva.

6.0 AVENTURA INTELECTUAL Y NOVELÍSTICA. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

6.1 CONCIENCIA INTELECTUAL E INSPIRACIÓN REVOLUCIONARIA

Antonio Cándido llamó la atención, a inicios de los setenta, sobre la relación entre “subdesarrollo” y creación literaria en América Latina. En “Literatura y subdesarrollo”, Cándido propone que la “conciencia de subdesarrollo” produjo en los intelectuales latinoamericanos un cambio de perspectiva: “la disposición de combate que se extiende por el continente, convirtiendo la idea de subdesarrollo en fuerza propulsora, que da nuevo carácter al tradicional empeño político de nuestros intelectuales” (337). De esta manera, la situación de analfabetismo, pobreza, estatuto colonial, necesariamente “interfiere” en la conciencia del escritor y en la naturaleza de su creación. Es importante, en el marco de la presente reflexión, resaltar esa “interferencia” en la conciencia del escritor, en tanto intelectual, en el horizonte cultural y político de los años setenta. Frente a la realidad del “subdesarrollo”, el “hombre libre que piensa se deja penetrar por la inspiración revolucionaria” (347). Cándido vincula lo social y lo cultural, en la confluencia de una conciencia intelectual en disposición de innovar tanto en el “nivel de la expresión” literaria, cuanto en el esfuerzo por luchar en el “nivel del desarrollo económico y político”. Se trata, en palabras de Cándido, de una “conciencia estético-social”: una “conciencia

de la crisis” que coincide con “el sentimiento de urgencia, el empeño político”. La reflexión de Cándido supuso un aporte profundamente renovador, por un lado, en el esfuerzo por colocar el tema del subdesarrollo (la realidad social) en el campo cultural –en un momento en el que esa discusión era abordada desde la teoría de la dependencia y el “retraso cultural” o, en el otro extremo, las “teorías desarrollistas”. Por otro lado, se trata de un esfuerzo por superar miradas maniqueas que tendieron a divorciar el tema de la “autonomía” del arte (“revolución en la literatura”) y el “compromiso” con la revolución (“Literatura en la revolución”). Un divorcio que generó un sinnúmero de polémicas y enfrentamientos al interior de la comunidad intelectual latinoamericana.⁶⁶ Finalmente, de uno y otro modo, el novelista latinoamericano no dejará de cumplir, al decir de Carpentier, su “muy honrosa condición de cronista mayor” (25). Esa suerte de “Cronista de Indias de su continente” –señala Carpentier en una conferencia de 1979, en torno a la novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo– “será un novelista políticamente comprometido por la fuerzas de sus circunstancias” (31-31). Me interesa destacar la “interferencia” de la realidad social en la conciencia del escritor/cronista, así como la problematización de una “conciencia estético-social” en la novela ecuatoriana a partir de los años setenta.

⁶⁶ Basta recordar la célebre polémica entre Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, recogida en *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura. [Polémica]*. En dicha ocasión, Collazos reclamaba a los “renovadores” del lenguaje literario (Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes) una “actitud de mistificación” con respecto al hecho creador, que provocaba, en la perspectiva de Collazos, un distanciamiento radical (“olvido y banalización”) con lo “real circundante”. En respuesta, Cortázar destaca la “capacidad crítica” de la “función creativa”, así como el llamado y la libertad del escritor a trabajar con “las armas que le son propias”; es decir, desde las posibilidades que tiene la novela para cuestionar diferentes niveles de la realidad (“un novelista opera la revolución en su propia esfera, la revolución en la palabra”).

6.1.1 *Entre Marx y una mujer desnuda*. El campanero: aventura de una conciencia intelectual

Entre Marx y una mujer desnuda. Texto con personajes (1976), de Jorge E. Adoum, es el más logrado esfuerzo por construir una novela desde los códigos y presupuestos que la narrativa latinoamericana, en el contexto del *boom*, formuló. Éste es un texto que, voluntariamente, no quiere ser reducido a los límites del argumento, pues busca estar más cerca de “la escultura que de la pintura”, para dejarse leer en cualquier orden y “poner a trabajar al lector acostumbrado a siglos de pereza” (78). Es un texto que, desde una hiperconciencia del acto narrativo, reflexiona sobre la escritura y la forma novelesca, en el esfuerzo por transformar el género y producir un “arte-shock”, en oposición al “arte-gozo”: la novela como “taller de textos”. Interesa al autor develar la forma cómo se va construyendo el texto, la manera “cómo se va haciendo dolorosamente el libro y no la obra concluida sin una sola tachadura” (*Entre Marx* 180). De allí, la permanente inserción de fragmentos de textos: recortes de periódicos, noticias internacionales, citas de escritores y filósofos (“el cajón del sastre”), paréntesis, cartas, notas a pie de página, disposiciones tipográficas experimentales, recuadros. Su estructura, concéntrica e invertida, se sustenta sobre tres niveles narrativos:

Este libro va saliendo un poco a la manera de esas muñecas de madera rusas o las canastillas de paja de Otavalo: tú escribes un libro sobre un escritor que piensa escribir un libro sobre un escritor –por fortuna este último escribe algo sobre sí mismo y no sobre otro colega–, e incluso cada situación o circunstancia está dentro de otra que a su vez otra contiene: en lugar del relato lineal angular o cuadrado, un poco los círculos concéntricos, lo que no significa que sea mejor o peor. (26)

El primer nivel narrativo (en segunda persona) –el “autor problemático” que escribe la novela que estamos leyendo– despliega un debate en torno a la creación literaria: el combate individual con la página en blanco, la escritura como oficio, la función del arte revolucionario y el compromiso del escritor frente a “los problemas viscerales de la tierra”, el exilio y la culpa, la racionalización de la realidad dentro de la ficción, la relación arte-mercancía, el rol del lector. El segundo nivel narrativo (en tercera persona) –el libro que escribe el autor del nivel anterior trata sobre un escritor (personaje innominado) que, a su vez, se propone escribir un libro– articula los conflictos de amor del narrador mientras escribe. El tercer nivel (en primera persona) da cuenta del libro autobiográfico del narrador. Aunque la novela no tiene un solo eje argumentativo, ella articula una serie de motivos temáticos: la historia del Ecuador, la situación del mundo y la opresión internacional; la violencia institucional; la condición del indio; la militancia política y los conflictos del “pequeñoburgués”; los problemas de la literatura; el “paréntesis de amor” que ocupa un espacio importante en la novela (la pareja, el adulterio, la mujer). Así, en cada nivel narrativo, se articula una pareja: el Autor y Bichito, el Narrador y Rosana (una historia que, a manera de variaciones sobre un mismo tema, se cuenta desde diferentes perspectivas), Gálvez y Márgaramaría.

La figura del intelectual está representada en cada una de los tres niveles narrativos. La dimensión “intelectual” de la novela, en tanto escritura metanarrativa y novela de ideas, es objeto de reflexión por parte del “autor problemático”:

Y antes de que venga alguno de esos camaradas a jornada completa / a dictaminar en el café que la literatura tiene que, que el arte toda la vida ha, que el escritor debe de, / a decirte que aquí hay demasiado intelectualismo / (...) / y es mejor que sea un libro demasiado intelectual es decir complejo / como la realidad que

expresa y la conciencia que en él se aventura / y no insuficientemente intelectual es decir mediocre / y peor aun no intelectual es decir sentimental / porque se puede escribir con el cerebro con el vientre y los testículos pero no “con el corazón”- / porque en lugar de escribir páginas “arrancadas de la vida misma” / te has propuesto una reflexión de la novela en torno a la novela / una descomposición del objeto de la literatura.⁶⁷ (52)

Quiero destacar la posibilidad de leer la novela, tal como lo sugiere el texto arriba citado, como la *aventura* de una *conciencia intelectual*, tan compleja como la realidad que expresa y como el texto en que ella decanta: esa “casa de citas” que estamos leyendo, propositivamente “intelectual”. Se trata de una conciencia intelectual que padece la experiencia de la dictadura, el exilio, el regreso, la militancia, la escritura, la reflexión crítica, a modo de una búsqueda desesperada por tender puentes de diálogo y alianza con la realidad: la de los indios, quienes, sin embargo, no pasan de ser objeto de reflexión y frente a quienes esa conciencia no logra ser más que testigo silencioso. De allí la desgarradura del intelectual, consciente de estar llamado a cumplir con la tarea de “llegar al pueblo” sin poder ejecutarla. No en vano Benedetti hablaba de “la desgarradura como oficio” (75). No es difícil advertir el diálogo con *Rayuela*, en la voluntad de escribir una novela “intelectual”, que no quede “reducida a los límites del argumento”, que pueda “comprobarse lateralmente, leerse en cualquier orden, o dejarla inconclusa”. Cierta aire de familia con la novela de Cortázar se evidencia, por ejemplo, en la voluntad de explicitar “el archivo de datos y recuerdos” (a modo de las *morellianas* que juntan notas y reflexiones sobre la novela). Aunque la aventura a la que se lanza la conciencia intelectual que articula la novela de Adoum difiere en mucho de las trayectorias de Horacio Oliveria, éste devino en una suerte de

⁶⁷ Las barras diagonales indican corte de oración y de línea; han sido añadidas por mí.

paradigma (contra-paradigma o paradigma al revés) de una forma de “conciencia intelectual”: personaje caviloso –siempre en pos de un “vago ideal anárquico”, con “la mala costumbre de rumiar largo cada cosa”–, a quien la Maga inútilmente trata de rescatar de sus “divagaciones excesivas”.⁶⁸ Uno de los horizontes de la novela de Adoum es la pregunta por el rol del escritor latinoamericano en el contexto de la “revolución posible”: un tiempo latinoamericano –urgido, desgarrado y contradictorio, “de revolución inminente”– que planteará, en palabras de Ángel Rama, un decálogo de problemas para el novelista de la región. Uno de cuyos puntos apunta a la relación del novelista con la literatura nacional: si no existen “literatura nacionales”, ¿de qué tradición se nutre el novelista?, ¿cómo conjugar las fuentes populares con las inclinaciones universalistas y cosmopolitas? La aventura de la “conciencia intelectual” en la novela de Adoum está atravesada también por esa pregunta: esa “casa de citas” dialoga con autores y obras del canon occidental al tiempo que brega por resignificar o posicionar la escritura literaria y el rol del intelectual en el horizonte de una realidad urgida de cambios (conocimiento de la realidad, adentramiento nacional, compromiso con la causa del pueblo; son demandas que desgarran la “conciencia intelectual”, pero que, simultáneamente, evidencian puentes rotos con esa misma realidad –aquella que define “la condición del indio”– que se desea conocer y transformar): “Pero esto va para largo (la dictadura y tu libro) y no puedes sentarte a la puerta a ver pasar el cadáver del imperialismo y entonces ponerte a escribir, y no eres tú el que va a asestarle el golpe

⁶⁸ En este caso, se trata de una conciencia rumiante que se devora a sí misma, en una suerte de ceremonial autofágico. Oliveira, dueño de un “amargo saber” y de un “podrido rasero de universitario y hombre esclarecido”, estaba casi condenado a hundirse en los “ríos metafísicos” precisamente por su insistencia en describirlos y definirlos en medio de una búsqueda incesante sin saber de qué. Frente a tanta cavilación y tanto jugar “a hacerse los inteligentes” (cara preferencia de los miembros del Club de la Serpiente, “letrados ceremoniosos” que hacen su “educación sentimental” en París), a la Maga “le duele el mundo”. Ella simplemente cruza los ríos, al margen de “naciones abstractas”, aunque al final se hunda en uno de ellos. No juega a hundirse; se hunde de verdad, dolorosa y voluntariamente.

de gracia, tú, más impedido que tu personaje que, aunque pudiera caminar, no puede salir. (...), un libro también puede ser un acto” (80-81).

El “autor problemático” sostiene que la creación de una novela “voluntariamente invertebrada” realmente, acaso, “corresponde a una sociedad como la nuestra, no amalgamada, hecha de superposiciones y asimetrías de ideas, costumbres, culturas, razas, llena no sólo de fisuras sino de vacíos” (118). Hay un capítulo en que se narra un viaje de Gálvez a Licán, con el propósito de recoger información sobre la fiesta del pueblo. Se trata de una fiesta religiosa celebrada por los indios, de quienes Gálvez, que es escritor y alter ego de Gallegos Lara, intenta obtener algunos datos. El diálogo con los indios resulta imposible y la observación evidencia la falta de códigos compartidos que faciliten la comprensión:

Mientras los indios mongoloides cantando aburridos dan vuelta a la pequeña plaza invadida de hierba (...) buscará una información directa, saber de su pueblo, hablar con sus personajes como suele decir, acercándose a ellos en un puesto de comida bajo un toldo sucio de manteca y uso, (...), algo más distantes, sentados junto a una pared descalabrada que no cierra un campito baldío, mascan puñados de tostado o de máchica que han traído en pequeñas bolsas de yute que cuelgan del antebrazo, mirando desde lejos a los seis danzantes que en la plaza dan pasos y saltos sin sentido como si tuvieran un público de turistas o de fotógrafos, sosteniendo sobre los hombros esa armazón de colorines, llena de trozos de espejo, el Escudo del Ecuador, pedazos de periódicos, lágrimas de San Pedro, con cintas chillonas que cuelgan como trenzas a los lados de una inexpresiva máscara de tela de alambre rosada, mientras la banda toca algo triste. (137-138)

Esa realidad, ajena, hecha de fragmentos de las más disímiles matrices culturales, comunica un “sin-sentido” a Gálvez, quien se acerca al grupo de indios a preguntar por el “significado perdido” de los trajes y el origen de la música, sin encontrar “el modo de sacarles una palabra, una respuesta”. No le queda sino “sentarse a esperar”, en el borde de la fuente en mitad de la plaza: “tiene que beber con ellos para desbaratar su confianza y comenzar a ser su compatriota” (141). Lo que se construye en la novela es el vacío, la incomunicación, la distancia que arrincona al escritor/intelectual (Gálvez) fuera de una escena que deviene, para él, incomprensible. Un arrinconamiento que quiebra el diálogo, pero también la escritura y un sentido compartido de país: “Dónde queda el Ecuador, le pregunta Gálvez, Icuador, Icuador, ca, el indio vacila mirando desprotegido a lado y lado, ahisito nomás patrón, a la vueltita, dice por fin señalando con un dedo dudoso hacia un camino de herradura, claro que la patria queda ahisito nomás, Sabes qué es la patria, le pregunta Gálvez, y el indio, Cómo no pes, patrón, patria es autobús que se para enfrente de la iglesia” (143). A pesar de las “gananas de llorar” y la mirada que no deja de advertir, dolidamente, la pobreza, la mugre, la embriaguez de esos cuerpos “amazorcados” en la esquina de la plaza, al escritor/intelectual no le queda sino escapar para evadir “otra pedrada”⁶⁹ y subir al autobús de la cooperativa de transportes “Patria”: “Y sin

⁶⁹ Jorge Carrera Andrade rememora, en su autobiografía *El volcán y el colibrí*, un episodio de sus años de estudiante universitario, en Quito durante los años veinte. Varios estudiantes habían resuelto despertar la conciencia de trabajadores y de campesinos. Acordaron comenzar su acción con los indios de los alrededores de Quito y, con ese propósito, organizaron “excursiones con diversos pretextos”. El lugar elegido para la primera reunión fue Guápulo, a donde llegaron los estudiantes cargados de abundantes provisiones para “ofrecer a los posibles amigos simpatizantes de nuestras ideas”: “Nos despedimos de nuestros nuevos amigos entre demostraciones de simpatía y la promesa de todos los asistentes de formar una agrupación política en Guápulo para la reivindicación de los derechos de la clase indígena. (...) De pronto, cayó sobre nosotros una lluvia de piedras, lanzadas desde diversos sitios a la vez. En la oscuridad alcanzamos a distinguir el revuelo de ponchos de algunos indios que nos esperaban para atacarnos apostados detrás de las pencas de los agaves. (...) —¡Toma esta piedra por taita cura! Exclamó uno de los indios agresores. (...) Los invitados cordiales de la tarde, los corderos candorosos, se habían convertido en las fieras de la noche, bajo el influjo de un sentimiento que no era, en verdad, la mansedumbre cristiana. La oscuridad protegió nuestra retirada silenciosa y prudente, salvando nuestra integridad física, aunque todos regresamos ‘masticando la hierba amarga del desencanto’ (...). Nuestra derrota no nos hizo cejar en el empeño que más bien se acrecentaba cada día”. (Carrera Andrade 34-55). Inocencia, desconcierto y “desencanto” se advierte en las palabras

embargo uno ama este pueblo como a una mujer desleal” (143), afirma, después de todo, el intelectual en su huída. ¿Cómo construir esa añorada alianza con el pueblo? Con ese pueblo “amado”, “desleal”, desconocido; al que se sale a buscar “en la sala de espera de la historia”: “Pero yo vi eso que Faulkner llama la carne degradada y embrutecida, y en todo un día no pude arrancar de algún rincón de ella sino unos cuantos significantes, que ni siquiera eran signos, puesto que –salvo la definición de patria– habían aprendido esas palabras como loros” (144). Aunque a lo largo del paréntesis en el que se narra la experiencia de Gálvez en la fiesta de pueblo en Licán, el narrador propone un diálogo con la novela indigenista, no puede, sin embargo, recrearla o reinventarla, puesto que sale de la experiencia vivida (escapa, literalmente) con girones de significantes vacíos. Ese intelectual, cargado de significantes retaceados y arrebatados al pueblo, cumple, sin embargo, la función de “campanero”:

Ése era el símbolo que Gálvez había creado con su *Quasimodo en el campanario*: el del intelectual honesto, considerado como el hombre al cual su ocupación (campanero) le exige o le permite cuestionar el destino de la mayoría, repensarse individualmente, y que desde la altura de su privilegio de clase mira hacia abajo esa corte de los milagros que es nuestro pueblo (...). Jorobado, porque frente a ellos ser escritor es una deformidad. (...), Campanero, porque (...) puede despertar al pueblo embrutecido por el nembutal de los discursos y de los sermones, anunciándole el terremoto que se acerca. (160)

del intelectual que, en su gesto paternal, baja (en su sentido más literal, Guápulo está enclavado en las faldas de una montaña) con el propósito de hermanar y romper la “desconfianza cerril” de la raza indígena. Un diálogo que busca decir a ese “otro” (“un público lleno de candor que parecía vivir en un mundo semejante al de los niños”) el camino que debe seguir. La figura del intelectual que desciende desde la altura simbólica, que otorga el dominio de la verdad, está condenada a estrellarse contra una lluvia de piedras en razón de su propia ajenidad.

Resulta fundamental destacar el tema del indio en la novela, puesto que propone un diálogo, desde la mirada de una nueva generación, con la llamada novela indigenista. En este caso, el indio deviene referente de un debate y de una nueva generación intelectual: el fantasma de una culpa compartida; un interlocutor buscado (por el militante de izquierda) en la lucha por la tierra y la justicia; detonante de concientización sobre la realidad del país, y que, de manera simbólica, legitima una escritura, una militancia, un sentido de comunidad. El “autor problemático” del primer nivel narrativo dice: “yo sé que sobro aquí, en esta nuestra reunión, en esta tierra, en este país de ellos que no me-les pertenece” (273). El indio se inserta como límite y certeza de una utopía irrealizable: entre el intelectual de clase media y el indio parece abrirse un abismo de comunicación imposible: El Cretino, gamonal-terratendiente, les ha quitado el agua a los indios. Éstos se reúnen para discutir qué hacer, mientras el “autor problemático” está presente de manera silenciosa: “Y, sin embargo, sé que no va a terminar esta noche ese capítulo de nuestra historia, que mi miniacción justiciera no va a remover la caspa del país, que los indios no van a atreverse a tomar esta noche el otro mundo: la hacienda” (296). No está autorizado a matarlo, porque esa muerte podría confundirse con su propio sentimiento de odio y celo personal (porque es amante de Rossana, esposa del Cretino, el dueño de la hacienda). En el contexto de la novela, no queda muy claro si finalmente mata o no al terrateniente. Lo que sí resulta interesante es comprender que los indios no necesitan del intelectual para decidir qué hacer. En el transcurso de la velada conspirativa, le arrebatan su función de campanero. Por otro lado, si lo llega a matar, no pasa de ser un “francotirador” que, sin embargo, no podrá cambiar el rumbo de la historia. El Cretino es el personaje propositivamente maniqueo (el malo de la novela), que representa la pulsión retrógrada de la sociedad, al modo de un bajo continuo de quinientos años de opresión y taras coloniales. Una instancia enquistada en la historia cotidiana, puesto que su dominio ya no

se circunscribe solamente a la hacienda, sino que abarca el horizonte total de una militancia: el narrador quiere, sin lograrlo, arrebatarse la mujer, las tierras, los indios.

El prólogo, paradójicamente, inserto casi hacia el final de la novela, ofrece al lector algunas claves de lectura: la figura de Joaquín Gallegos Lara, a quien Adoum conoció cuando “estaba descuartizado entre su disciplina militante y su vocación por la verdad” (233). Una figura que entra en la novela como tributo que Adoum rinde al “maestro” y, con él, a una generación –“Amé al Grupo de Guayaquil”–, como referente de una época, como símbolo de militancia y escritor comprometido (la novela juega, a propósito del personaje Gálvez, con fragmentos de la biografía de Gallegos Lara). El “ahora” del autor, su presente de enunciación, no deja nunca de estar claramente explicitado en la novela. Es desde ese tiempo que, propositivamente, Adoum convierte a Gallegos Lara en personaje de su novela, desde un explícito deseo de poner frente a frente a dos generaciones. La generación de Adoum, como la de Gallegos Lara, ejerce la vocación de “campanero”, en el contexto de una similar aventura intelectual. Una aventura que no siempre garantiza la receptividad del insistente golpe del badajo:

Hoy día, casi treinta años después de su muerte, el que fue maestro, luego fantasma, posteriormente símbolo, se me ha vuelto personaje de un libro contra el cual combato cada día (...). En este libro que, es fácil advertirlo, no es una biografía pero tampoco una invención, él está, en casi todas sus páginas, aunque ha cambiado mucho. (...). Su generación es otra: no aquella que creó en el país la inquietud por los cambios fundamentales para transformar al hombre y que nos dejó la única literatura de la que puede enorgullecerse el Ecuador, sino mi generación, la de los que hasta ahora no hemos hecho nada, ni siquiera literatura. (235)

Gallegos Lara deviene símbolo como figura intelectual en la medida en que, a pesar de sus limitaciones físicas, fue quien más se aproximó a la idea de un “intelectual orgánico”; una figura que, en el marco de su biografía y de la historia nacional, asume una cierta estatura heroica. Es un personaje indispensable, continúa el “autor problemático”, en un libro que habla sobre el fracaso de una generación –“mutilada”, por carecer de “hombres de acción”; que replica el viejo tópico de la disputa entre las armas o las letras–, de un partido, de un país “como república” y de la literatura “como arma y como literatura”: “me es indispensable ese personaje de tragedia griega que consiguió en medio del trópico lo insólito: ser héroe cada día en una sociedad que no tiene nada de heroico” (237).

Gálvez permite al autor articular los diferentes ejes temáticos que atraviesan la novela, en sus diferentes estratos narrativos; de manera particular, el conflicto de una generación, la de Adoum, frente al dilema del compromiso de la literatura y la militancia política, en el horizonte de los imaginarios que el impacto de la Revolución Cubana planteó al escritor latinoamericano. Este personaje es una suerte de *alter ego* del narrador en primera persona, ambos comparten varias características comunes y así explicitadas: “en el flaubertiano lugar común –Galo Gálvez [/Gallegos Lara] soy yo” (46). A partir de la figura de Gallegos-Gálvez, el autor problematiza los diferentes espacios de inserción del intelectual: la literatura (y su fracaso como arma), el partido (y “su fracaso como guía de un pueblo que no tiene patria”), el país, el mundo. Es un personaje que interviene como bisagra en el dilema fundamental que plantea la novela: el lugar del intelectual comprometido “entre Marx” –“los imperativos del mundo”– y “una mujer desnuda” –los imperativos del individuo atrapado en la contradicción de sus deseos más profundos.

6.1.2 *Polvo y ceniza*. El poeta/el bandido: el fracaso de un pacto heroico

Polvo y ceniza (1979), de Eliécer Cárdenas, recupera la vida de Naún Briones, un bandolero del sur del país, durante las primeras décadas del siglo veinte. La novela recrea fragmentos de su vida y hazañas –en una estructura de saltos temporales que hacen avanzar y retroceder a la historia– en consonancia con varios elementos de la realidad social que, sin que constituyan ejes de la novela, permiten comprender el universo de una vida que el autor reconstruye. Estos fragmentos tienen que ver con la situación de pobreza de campesinos y peones de hacienda, frente a quienes Naún Briones es una especie de Robin Hood local. El mayor logro de la novela es la creación del mito construido en el entretejido de voces anónimas. Ninguna versión pretende decir la verdad, pues cada una de ellas porta una variante del mito vivo. Más allá de la filosofía de vida del bandolero, de aquél que se sabe en fuga permanente, su sola presencia, el gesto de su desobediencia a la ley, deviene en cuestionamiento tácito al orden social establecido. Así, el protagonista de la novela se asemeja mucho al prototipo del “bandido social”, tal como lo concibe el historiador Eric Hobsbawm: aquél que está fuera de la ley; portador de un aura de honorabilidad y grandeza, desde la perspectiva popular; que guarda relaciones de afecto y lealtad con su territorio, con cuya población (campesinos pobres) mantiene lazos de solidaridad y mutua protección. El “bandido social” trata siempre de ajustar su conducta al arquetipo de Robin Hood (robar al rico para darle al pobre). Esta práctica, desde la perspectiva de Hobsbawm, lo convierte por un lado en héroe y, por otro, responde a formas de “conciencia pre-política”.

Desde el comienzo, el deseo de Naún fue vivir en libertad: “esa libertad miedosa y amarga, la única libertad que podemos tener los pobres. Y no quería ser honrado, porque los pobres, que siempre son honrados, respetuosos de lo ajeno, nunca tienen nada, y todo lo deben y mueren, al fin, maldiciéndose por haber nacido y sus hijos le recuerdan solo para maldecirlos por

su pobreza, igual que si hubieran sido bandidos, usureros o avaros sin entrañas” (Cárdenas 25-26). Sostiene Hobsbawm que el bandido devenido en héroe no busca transformar el mundo en un lugar de igualdad y justicia. La función práctica del bandido social es, en el mejor de los casos, imponer ciertos límites al ejercicio de opresión en la sociedad tradicional.

Naún porta una filosofía de vida que, a su vez, la aprendió de su padre, herrero (conocedor de los “camino” de la vida) y de su maestro el bandolero Pajarito. Naún, al final de sus días, no ha acumulado ninguna riqueza, vive a la intemperie, en la pobreza y en una continua vida errática; siempre huyendo de la ley. Sabe de la pobreza, del hambre, de la injusticia, porque ha padecido esa vida desde su infancia, e intenta no vivir en acuerdo con las leyes que ordenan ese mundo. Nunca fue bandido “por vicio, por gusto o maldad”. No es difícil que las cualidades legendarias y heroicas posibiliten la pervivencia del bandido, en tanto mito, convertido en “leyenda y material de poesía” en la memoria colectiva: “la gente, en su tierra, le compone poemas, historias y canciones, lo rememora en farras por todos los lugares donde anduvo, brindan por él, bautizan a sus hijos con su nombre” (16). Como todo mito vivo, no tiene rostro propio o, si lo tiene, es uno inventado; resultado de quienes lo mantienen vivo en la memoria colectiva: “Dicen que muy pocos lograron mirar su rostro más de dos veces. Que la mayoría de sus víctimas no le conoció jamás o que, de pronto, olvidaban sus facciones por el puro miedo de volver a verlo” (37). En la dimensión humanizada del mito, Naún ha transitado de feroz bandido aliado de los pobres a infatigable ladrón en pactos con hacendados, para recuperar, más tarde, su proyección mesiánica. Como todo sujeto que porta una aureola de santidad, ha debido transitar del pecado y la caída al arrepentimiento y la redención. Es, en la memoria que lo narra, el arquetipo del que vive fuera de la ley.

Un episodio clave de la novela es el encuentro entre Naún Briones y Víctor Pardo, el joven poeta y bachiller. Se trata del encuentro conflictivo entre dos conciencias; entre dos patrones culturales radicalmente distintos: el de la oralidad, propio de quien “estudia en los libros siempre abiertos de la vida”, y el de la escritura. Más aún, lo que está en disputa es el debate sobre el rol de la literatura, y del escritor, en la sociedad; caro tema a los intelectuales y escritores de la década del setenta. Pardo ha escrito un poema, de aliento épico, en honor al bandolero: en él, se cuentan las hazañas de unos valientes hombres que, sin temer a la muerte ni a la ley, arrebatan lo injustamente obtenido y dan de comer a los hambrientos. Pardo convence a Naún de pactar con los campesinos e insubordinarlos en la lucha por la tenencia de la tierra, en búsqueda de justicia social bajo el signo de la bandera roja. Como afirma el poeta, no se trata de un sueño, sino de “un extravagante proyecto construido a base de lecturas”, que pretende imitar la experiencia bolchevique. Pasará un año para que Naún ceda a los consejos del poeta, después de haber pactado con hacendados y haber aterrorizado a los peones sublevados en las haciendas: “Que lo ayudara, poeta, con sus consejos y palabras puras. Que sí, que apoyarían a los comuneros a recuperar sus tierras, a los arrimados a tomar por la fuerza las parcelas y el agua que merecían tener, a los mineros a clausurar la ceguera del socavón” (56). La “conciencia prepolítica” e inicial de Naún se ve, de alguna manera, potencializada, en el abrazo que sellan, hasta el final de sus días, el poeta Pardo y Naún, el bandido iletrado. El relato del fracaso del proyecto –pues solamente lograron la muerte de los insubordinados y, más tarde, de los mismos bandoleros– evidencia el fracaso del encuentro entre el bandido, hombre de pueblo, y el intelectual: “Y afuera los peones vacían botellas de aguardiente, beben sin hacer ningún caso a las palabras de Víctor Pardo” (145). A la vez, ofrece una respuesta al viejo debate: “pensando tal vez que de nada sirven sus poemas, sus libros, su esperanza, que nunca debió cabalgar conmigo

tratando de convencerme de que el mundo necesita una gran medicina que lo vuelva bueno, generoso, alegre” (148). Poesía y revolución quieren ir de la mano, pero más allá de los avatares de la letra escrita –en medio de encuentros y desencuentros con el mundo de la vida–, la alianza entre el intelectual y el hombre de pueblo se ve condenada al fracaso. Ambos se estrellan contra la soledad y la muerte.

Hay un aliento trágico en ambas novelas (*Entre Marx y Polvo y ceniza*) que, me parece, tiene que ver con el sentimiento de un fracaso: el de la revolución como horizonte de un proyecto intelectual. Adolfo Sánchez Vázquez dedica, en *Las ideas estéticas de Marx*, un capítulo a la relación entre “tragedia y revolución”. En él, sostiene Sánchez Vázquez que el fracaso de una revolución la encamina inexorablemente hacia el mundo de lo trágico. Sin embargo, puntualiza el filósofo español, no toda revolución fracasada es trágica; lo es bajo algunas consideraciones: el héroe trágico se encamina hacia un desenlace desdichado, que estaba ya prefigurado en el conflicto. Se trata de un final inevitable. Sin embargo, el héroe libraré su lucha hasta la última consecuencia: la muerte. No hay por ello, en el conflicto trágico, conciliación posible. En ambas novelas, la revolución –en tanto proyecto y como acción revolucionaria, así como en la realización de su núcleo vertebrador: la alianza entre el intelectual y el hombre de pueblo– es vista desde el ángulo de su fracaso: el conflicto desemboca en la derrota (la del personaje escritor, en su imposibilidad de tender reales puentes de diálogo con los indios, en *Entre Marx*) o en la muerte (en *Polvo y ceniza* se relata el fracaso de un abrazo: la del intelectual y el bandido iletrado). Dicho fracaso no se explica por las motivaciones meramente subjetivas de los personajes, ni tampoco en razón de “las fuerzas motrices revolucionarias”. Pienso que, sobre todo, tiene que ver con el profundo desencuentro que, en el contexto de la historia latinoamericana, se ha dado entre la “ciudad letrada” y el conflictivo devenir social. Un

desencuentro que puede ser leído como la ruptura entre dos conciencias: una de matriz oral y otra de matriz letrada. Un desencuentro que también revela la difícil coincidencia entre los proyectos intelectuales (a menudo, enunciados al interior de la academia, aun con la mejor buena intención del compromiso social y la búsqueda de justicia y equidad. En ellos, el pensar antecede al padecer) y los movimientos sociales (que arrancan desde “abajo”, desde el conocimiento de una experiencia de sufrimiento colectivamente padecida. En ellos, el padecer antecede al pensar). Vale destacar que en el conflicto trágico no se puede hablar de la “culpabilidad de los héroes”. Ellos son, a la vez, inocentes y culpables. Víctor Pardo no conocía la realidad campesina; no sabía montar a caballo ni manejar un arma, era demasiado gordo para correr y escapar de la justicia. Además, su “capital simbólico” lo alejaba de cualquier posibilidad de diálogo con los peones y campesinos, para quienes su palabra resultaba ajena y oscura. El abrazo que lo mantuvo unido hasta el final de sus días a Naún Briones estaba, necesariamente, condenado al fracaso. Naún debía ser capturado por la ley y morir joven, debía morir pobre y a la intemperie para ser reinventado y, de esta manera, apropiado simbólicamente por un imaginario popular que lo convertirá en mito y símbolo de un horizonte posible: aun en condiciones sociales de opresión es posible vivir en libertad, como Naún; solamente hace falta su valor, su fuerza y todas esas características que, en la hipérbole del relato oral, lo convierten en mito. Precisamente todo lo contrario de aquello que buscaba el poeta y que, más tarde, persiguió el mismo Naún en su alianza con Pardo.

6.2 DEL DESENCANTO Y LA EXPERIENCIA DEL FRACASO

Situarnos en las dos últimas décadas del siglo veinte provoca algunas reflexiones; sobre todo, y desde la perspectiva de un nuevo siglo, preguntarnos cómo el escenario político y los horizontes sociales de esa época resignificaron el sentido y, de manera particular, el lugar del intelectual en América Latina. La práctica del intelectual se vio drásticamente cuestionada en el contexto del “fracaso” de las luchas revolucionarias y bajo el impacto de una aguda crisis económica que decantó en una sensibilidad que bien podría sintetizarse en lo que Norbert Lechner denominó “un desencanto llamado posmoderno”. Un desencanto que, en principio, respondió a la certidumbre de habitar una modernidad que no supo cumplir sus promesas de emancipación y realización social, y que se tradujo en una sensación colectiva de orfandad y pérdida como únicas certezas cotidianas.

Las ciudades comenzaron a ser percibidas y vividas desde el miedo, en un escenario de violencia, desempleo, desconcierto, pobreza. Las instituciones sociales fueron perdiendo cualquier resto de credibilidad frente a escandalosos hechos de corrupción e ineficacia. El panorama cotidiano y político va a estar pautado por instituciones frente a las cuales los ciudadanos dejaron de sentirse representados y, menos aún, respetados o protegidos; instituciones que violaron todo enmascaramiento de mínimo decoro y respetabilidad social: corrupción política, inflación, una cada vez más inmanejable deuda externa, un proceso de privatización del Estado en el contexto del proyecto neoliberal, son instancias que caracterizan una condición de crisis que parecía haber llegado para siempre. En suma, una situación que generó lo que Lyotard llamó la descomposición de los “grandes relatos”; es decir, la imposibilidad de poseer una clave única para comprender el proceso social en su totalidad. Una

descomposición que condujo a una pérdida de optimismo y desconfianza frente a toda promesa de salvación posible: pérdida de fe, sostiene Lechner, “en el futuro como redención”. Hacia finales de los ochenta, Lechner se pregunta qué ha ocurrido para que, en un lapso relativamente corto, el socialismo haya dejado de ser percibido como alternativa posible al capitalismo: “Tal vez más que un fenómeno estrictamente político sea un giro cultural: la idea de una emancipación progresiva parece haber perdido sentido. En cambio, se vuelve atractiva la imagen de un eterno retorno. El discurso posmoderno expresa ese nuevo estado de ánimo, denunciando al progreso como una ilusión” (27). Lo que estaría en cuestión no es la pregunta por una vida mejor, sino el “paradigma de la redención”, en tanto búsqueda que “no conoce mediación entre el presente y un futuro radicalmente otro”: lo que está en crisis es la fe en la “estrategia revolucionaria”, como ruptura radical con todas las condiciones existentes (31-32).

Me interesa enfatizar la idea de incertidumbre como uno de los rasgos distintivos de la posmodernidad, destacando ese impreciso punto, más allá del cual “el desencanto deja de ser una benéfica pérdida de ilusiones y se transforma en una peligrosa pérdida de sentido” (28). Es decir, me propongo reflexionar en torno al descontento no como un valor en sí mismo, sino como un malestar (el de una época); como una atmósfera cultural que generó un horizonte de imposibilidades y frustraciones, pero también de nuevas búsquedas y afirmaciones. En esta perspectiva, quiero leer un conjunto de novelas ecuatorianas publicadas en los ochenta, que responden a ese malestar de agobio y desencanto. Imposible pensar que hubo una respuesta unánime y plana frente a una coyuntura tan compleja y dolorosa de la historia: en unos casos, la conciencia intelectual desencantada se enmascara en la retórica de una “razón cínica”, en los términos de Peter Sloterdijk; en otros, en una afirmación festiva y trasgresora de la experiencia social, desde una perspectiva popular y radicalmente de espaldas a la “ciudad letrada”.

Se trata, en suma, de un cambio en la cultura política, que tiene que ver con la pérdida de lo que Bolívar Echeverría denominó “las ilusiones de la modernidad”. Echeverría sugiere que el sentido de lo moderno ha cambiado fuertemente en el contexto de su asimilación y subordinación al sentido de la palabra revolución. El “espíritu de la utopía”, continúa, no nació con la modernidad, “pero sí alcanzó con ella su figura independiente, su consistencia propia, terrenal”; una fuerza que respondió a la oportunidad que trajo consigo la modernización, en el sentido de anular el “no” implícito en la palabra “utopía” y entenderlo como un “aún no” prometedor. Echeverría asimila el “espíritu de la utopía” a la “tentación de cambiar el mundo”, como resultado del progreso en las técnicas de producción, que planteó como una posibilidad real que la abundancia sustituyera a la escasez (situación originaria y experiencia fundante del ser humano sobre la tierra). Echeverría propone que no es la modernidad como totalización civilizatoria lo que debe ser puesto en cuestión (“la utopía terrenal como propuesta de un mundo humano radicalmente mejor que el establecido, y realmente posible”, 142), sino su modalidad capitalista (el mundo “realmente existente”, que se rige por la lógica de “producir por y para la producción misma”). Por tanto, cabría explorar otras formas de abordarla y pensarla.

La modernización, formula Echeverría, parece más bien una fatalidad a la que debemos someternos, casi como si se tratara de un destino incuestionable:

“lo moderno es lo mismo que lo bueno; lo malo que aún pueda prevalecer se explica porque lo moderno aún no llega del todo o porque ha llegado incompleto”. Éste fue sin duda, con plena ingenuidad, el lema de todas las políticas de todos los estados nacionales hace un siglo; hoy lo sigue siendo, pero la ingenuidad de entonces se ha convertido en cinismo. (134)

Echeverría sugiere que el cinismo devino el síntoma más característico de la civilización actual. Por cínico, el filósofo ecuatoriano entiende alguien que no siente escrúpulos al utilizar en beneficio propio los puntos de fracaso y las zonas ciegas de una forma institucional vigente. Tener claridad y lucidez con respecto a las causas que han llevado a las fatigas y desencantos posmodernos, y, sin embargo, aprovecharse de esa situación en beneficio propio, sin el menor pudor con respecto a sus posibles consecuencias, supone valerse de una conciencia cínica. Echeverría habla incluso de una civilización cínica: “una *construcción* del mundo de la vida, que para afirmarse en cuanto tal, debe volver sobre la *destrucción* de la vida que está implícita en su propio diseño y *utilizarla* expresamente (“Posmodernidad y cinismo” 40). Es ese el contexto en el que, a partir de 1989, como año simbólico a raíz de la caída del muro de Berlín, se ha tendido a confundir, propone Echeverría, hasta hacer imposible la distinción, entre el “mito revolucionario” y la idea de revolución (como fuerza y fundamento de la modernidad, en el sentido de buscar y pretender un mundo mejor con respecto al existente). Una confusión, por cierto, conveniente al discurso de la conciencia cínica. Para ella, la “revolución”, en tanto posibilidad para pensar formas alternativas de convivencia social y modos de comportamiento económico, devino tema de poca actualidad y carente de sentido práctico.

De qué habla el discurso novelístico en el contexto de un nuevo horizonte político, cómo representa esa vieja alianza entre vanguardia intelectual y masa, en torno a qué búsquedas se articula una conciencia que se percibe desde el desencanto y el desencuentro con la historia: son preguntas que me interesa poner en diálogo con una reflexión acerca del lugar social del intelectual, no solamente con el propósito de pensar su representación literaria, sino también en la perspectiva de estudiar la producción intelectual, en el ámbito crítico literario (en particular en torno a la novela ecuatoriana), durante las décadas señaladas y como una continuación del

proyecto ya rastreado en *Entre Marx y Polvo y ceniza*. En el contexto de radicalización del proyecto neoliberal a nivel continental, cabe preguntarse hacia dónde se desplaza la función crítica del intelectual. Como respuesta al desencanto de las grandes narrativas, la falta de credibilidad frente a todo tipo de gestión institucional, la agenda intelectual se ve también afectada: en el horizonte de una revolución percibida como imposible y la emergencia de nuevos movimientos sociales, el intelectual orgánico se profesionaliza en el ámbito académico, bajo el presupuesto de nuevas alianzas y nuevas estrategias retóricas.

Vicente Lecuna, en *La ciudad letrada en el planeta electrónico. La situación actual del intelectual latinoamericano*, señala que en el contexto del *boom* y la Revolución Cubana, la narrativa literaria y la figura del intelectual comprometido ocuparon una posición privilegiada en la discusión en torno a la cultura y la política en América Latina. En el contexto de dicho proceso Lecuna particularmente destaca que la novela no solamente refunda el lenguaje y la historia latinoamericanas, sino que domina una plena confianza en los poderes liberadores de la literatura: la novela, de manera particular, como “brazo literario de la revolución”. Esa creencia garantizó un lugar central al novelista, quien tuvo a su cargo la responsabilidad de producir agendas políticas de inspiración martiana. Los narradores del llamado *posboom*, continúa Lecuna, se enfrentaron al fracaso de los sueños de los sesenta y al impacto del proyecto neoliberal. Desde esta perspectiva, se trata de escritores que no pretenden proyectos totalizantes ni fundacionales; sensibles, más bien, desde la lucidez y la desconfianza, a lo banal, lo cotidiano, lo inmediato. Lecuna reconoce en esos escritores no solamente la gestación de nuevos lenguajes literarios, sino también la conciencia de los límites del proyecto intelectual de vanguardia. Se trata, en el *posboom*, “de un desencanto con la capacidad que tuvo el novelista de articular problemáticas de gran envergadura, de organizar y dar cuenta de las circunstancias de la

identidad latinoamericana: un desencanto con la necesidad estratégica de una figura como la del intelectual, ubicada en el centro del mapa cultural y centralizando los instrumentos de navegación (42). Todo esto sin desconocer la orientación política y la crítica social como uno de los aspectos fundamentales del denominado posboom. Lo que la crítica ha llamado “vuelta a la narratividad” responde a la necesidad de encontrar nuevas estrategias para narrar las masacres, las luchas y fracasos en Latinoamérica, así como también otras esferas de una cotidianidad ligada a la experiencia de la sexualidad, el amor, la vida de los jóvenes y los ambientes urbanos, entre otros.⁷⁰

Quiero pensar de qué manera el fracaso de las políticas emancipadoras, el desplazamiento de la autoridad intelectual, la vuelta a la democracia, la implementación de políticas neoliberales, la rápida recomposición de las ciudades, afectó el “decir” de novelistas y críticos literarios ecuatorianos, durante las dos últimas décadas del siglo veinte. Busco comprender las vinculaciones entre discurso novelístico, crítica literaria y representaciones de la conciencia intelectual, en diálogo con lo desarrollado en los capítulos anteriores. Para el contexto latinoamericano, Lecuna señala que los sucesos políticos y económicos de los setenta y ochenta (recrudescimiento de las dictaduras y luego democratización, el problema de la deuda externa y el auge del narcotráfico) empujaron al intelectual a asociarse a un proyecto ya no tan radical ni totalizante, sino a la defensa de la democracia y a la denuncia de los regímenes dictatoriales. En relación al Estado, algunos intelectuales establecieron una relación de apoyo y alianza, en el

⁷⁰ Donald L. Shaw destaca *De amor y de sombras* de Allende, *La insurrección* de Skármeta, *Cambio de armas* de Valenzuela, *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska, *Las armas del futuro* de Sergio Ramírez, como expresión de una postura radical, que “conlleva necesariamente un renacimiento de la confianza en la capacidad del escritor de observar e interpretar la realidad y de utilizar sin ambages un lenguaje directo y referencial” (263).

intento por hacerle frente al neoliberalismo.⁷¹ En torno a las nuevas funciones que cumple el intelectual en América Latina, surgieron posiciones radicales como la esgrimida por James Petras, hacia 1988, a propósito de las “metamorfosis de los intelectuales”, en los años de la posdictadura. Aunque no es mi objetivo llegar a una conclusión definitiva a propósito de esta problemática, señalo la discusión con el ánimo de subrayar la complejidad del tema, así como las múltiples implicaciones que tiene la pregunta por el intelectual, en el contexto de la cultura y la política latinoamericana. Son reflexiones que se ubican en el horizonte de reflexión y debate al momento de releer el corpus de novelas que propongo.

Petras advierte que, como consecuencia de las dictaduras latinoamericanas en los setenta, muchos intelectuales fueron encarcelados, perseguidos, desaparecidos o exiliados. De allí que muchos de ellos, en situación de vulnerabilidad (dada las desfavorables condiciones económicas de las universidades públicas, la ausencia de recursos provenientes de un Estado benefactor en crisis), se involucraron en proyectos de investigación que contaban con financiamiento exterior. De manera simultánea, fundaciones y organismos no gubernamentales, que proliferaron en todos nuestros países, incrementaron significativos subsidios destinados a centros de investigación en América Latina. Desde esta perspectiva, las agendas intelectuales y líneas de reflexión necesariamente se vieron definidas según los intereses de sus benefactores externos, quienes establecieron prioridades de investigación y parámetros políticos. Así, según la lectura de Petras, el intelectual latinoamericano se habría transformado de “intelectual orgánico” en “intelectual institucionalizado”: funcionario de investigación, consultor y experto, compelido a suministrar valiosa información a sus organismos de financiamiento internacional. Precisamente, es en la

⁷¹ Lecuna comprende desde esta perspectiva las propuestas intelectuales de algunos latinoamericanos: José Joaquín Brunner, Martín Hopenhayn, Beatriz Sarlo, Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini. Propuestas que es necesario valorar en el contexto del impacto de la industria cultural y las nuevas tecnologías, la emergencia de productos culturales ligados a la llamada cultura de masas y culturas populares, así como al mercado y el consumo.

década de los años ochenta cuando se habría dado un crecimiento rápido y masivo de intelectuales institucionalizados, vinculados a proyectos que no contribuyeron a proponer soluciones a la cada vez mayor fragmentación del tejido de la sociedad civil.

6.2.1 Escenario ecuatoriano: década de los ochenta

A raíz del llamado “boom” petrolero, en la década de los setenta, Ecuador entró de lleno a la lógica del capital financiero internacional. Las exportaciones petroleras garantizaron al Estado las rentas necesarias para acelerar la modernización de la agricultura y el surgimiento de nuevos grupos empresariales y financieros, así como una amplia diversificación social (crecimiento de los sectores populares urbanos, desarrollo del proletariado y las clases medias), y una acelerada modernización en ciudades como Guayaquil y sobre todo Quito. A partir de 1976, según señala Alberto Acosta, las exportaciones del hidrocarburo convirtieron al país en un interesante sujeto de crédito, situación que generó el escenario en el que posteriormente se aplicarían las políticas de estabilización y ajuste de inspiración fondomonetarista. Ecuador vivió, a partir de 1972, durante una década, una situación de abundancia relativa de recursos financieros. Sin embargo, las juntas militares que administraron el manejo de la riqueza petrolera no diseñaron programas de crecimiento armónico y autosostenido; adoptaron políticas económicas en el marco de esquemas desarrollistas, que se aplicaron en forma desordenada y caótica, en el ejercicio de un sistema estatal de corte autoritario. Desde 1982 el conflicto de la deuda externa cobra un peso inusitado que obligó a una severa reformulación de las políticas económicas.

La década del setenta se cierra con el proceso de retorno constitucional, impulsado por las propias fuerzas armadas, después de un largo periodo de dictadura militar: 1972-1976, una

dictadura autodenominada “nacionalista y revolucionaria”; 1976-1979, en manos de un triunvirato militar.⁷² La década siguiente se inicia en medio de un conflictivo reordenamiento constitucional y el crecimiento vertiginoso de la deuda externa (acompañado de políticas de “ajuste” y refinanciamiento, estructuradas en las “cartas de intención” con el FMI y las “cartas de desarrollo” con el Banco Mundial), en medio de una crisis económica originada en los países capitalistas desarrollados y que, entre otras cosas, provocó la drástica caída de los precios del petróleo. Según puntualiza Acosta, a partir de 1982, la crisis fue perdiendo su carácter coyuntural y comenzó a convertirse en un estado permanente, que sirvió para justificar los ajustes antipopulares y mantener a raya las protestas.

En los comienzos de la década del ochenta se suceden dos acontecimientos trágicos y sensibles en la memoria política ecuatoriana: en enero de 1981, se produjo un incidente fronterizo de serias proporciones en la cordillera del Cónдор, entre soldados ecuatorianos y peruanos, la guerra de Paquisha, que agravaría los estragos de la crisis de la deuda externa. Pocos meses más tarde, en mayo del mismo año, el avión en el que viajaba el presidente Jaime Roldós (primer presidente constitucional, en la vuelta a la democracia), con su esposa y comitiva, se estrelló en el cerro de Huayrapungo. El sucesor de Roldós debió enfrentar los inicios de la gran crisis económica de los ochenta. A partir de 1984, la derecha impulsó un proceso de reconstitución oligárquica, con una abierta aplicación del modelo neoliberal y monetarista, con el que se intentó reforzar la participación del país en el proceso de transnacionalización de la economía mundial. Se trató de una política impulsada en el marco de un proceso privatizador y

⁷² Los historiadores han destacado el incremento de la represión a partir de 1976, en la perspectiva de frenar el movimiento social que, a través de las centrales sindicales que conformaron el Frente Unitario de los Trabajadores (FUT) en 1975, el Frente Unitario de los Educadores (UNE), las agrupaciones estudiantiles, articularon posiciones críticas y contestatarias. El punto más alto del autoritarismo dictatorial se evidenció en la masacre de los obreros del ingenio azucarero Aztra, en 1977.

liberalizador de la inversión extranjera, que supuso el desmantelamiento de los servicios básicos por parte de un “Estado benefactor” debilitado. El gobierno de Febres-Cordero (1984-1988) se caracterizó por la represión y el autoritarismo, un alto índice de corrupción en todos los niveles, así como por el sistemático atropello a los derechos humanos, civiles y políticos.

Durante el régimen de Febres-Cordero cobró fuerza el grupo guerrillero “Alfaro Vive Carajo”, cuyas acciones transcurrieron entre 1983 y 1991. La lucha contra el movimiento se convirtió en uno de los pilares de acción del gobierno. La cúpula dirigente de Alfaro Vive fue desarticulada, en medio de un violento proceso de atropellos, tortura, irrespeto a las leyes, allanamientos, detenciones ilegales y muertes. Otro hecho gravitante en la memoria colectiva fue la desaparición y muerte de los hermanos Restrepo, en manos de la Policía Nacional Ecuatoriana, en enero de 1988. Los dos menores fueron torturados durante varios días y, presuntamente, arrojados a la laguna de Yambo. Sus cuerpos nunca fueron encontrados, y el caso fue encubierto por el gobierno. Diez años más tarde, en 1998, el Estado ecuatoriano admitió su responsabilidad como crimen de Estado. El padre de los hermanos Restrepo sistemáticamente, durante más de veinte años, convocó plantones en la Plaza Grande de Quito, en la lucha por llegar a la verdad de los acontecimientos. De alguna manera, esos plantones fueron una suerte de germen de futuros movimientos ciudadanos y sociales, pues convocaron una amplia y heterogénea población, articulada alrededor de una causa sentida de manera colectiva.⁷³ Los ochenta fue una década dura, sombría y violenta; que se cerró con alarmantes cifras de miseria, inflación, indigencia, desnutrición y desocupación. Es el conjunto de toda esta crisis, en definitiva, el detonante del levantamiento indígena de junio de 1990, que se convirtió en una de las mayores explosiones

⁷³ En octubre de 2011, María Fernanda Restrepo, hermana de los menores, estrenó el documental *Con mi corazón en Yambo*.

contra el proceso inflacionario, las políticas neoliberales y el tradicional imaginario cultural del país.

6.3 LOS ENSAYISTAS

La década de los ochenta pasó a la historia como “la década perdida”, en función del estancamiento económico para América Latina. Alberto Acosta, en un editorial de periódico “¿El último día del neoliberalismo?”, (publicado el 22 de julio de 1988, a propósito de la conclusión del periodo presidencial de Febres-Cordero), destaca el total fracaso de una política que pretendió reconstruir los desequilibrios y desigualdades sociales con la panacea de la economía de mercado:

La miseria se ha extendido a mayores sectores de la sociedad. La fuga de los capitales del paraíso empresarial y del modelo de América ha alcanzado niveles desconocidos. La especulación se ha disparado y la confianza, hasta de los mismos empresarios, ha desaparecido. La corrupción administrativa y los negociados, en todos los niveles, se han constituido en una práctica. El atropello y el irrespeto –a las leyes, a los derechos humanos, al convivir democrático, a la libertad de expresión– han sido la filosofía de la “reconstrucción”. Ha sido, en verdad, el “sermón de la montaña” al revés: más a los que más tienen y menos a los que menos poseen. (202-203)

Ése es el horizonte, aparentemente paradójico, en el que se produce y circula una rica producción ensayística que da cuenta de una voluntad por pensar el país, desde la literatura y desde un alto compromiso político. Sin duda, son nuevos los espacios de producción de este saber y también son nuevos los canales de circulación: en algunos casos, grupos de investigadores ligados a la universidad; en otros, producciones que cuentan con auspicio institucionales como el Banco Central o Editorial El Conejo.⁷⁴ En todo caso, se hace evidente un intenso diálogo entre quienes están escribiendo y pensando la literatura. Los trabajos que leo demuestran la existencia de una comunidad que se está leyendo; hay un saber que circula en el momento mismo de su producción. Me interesa reconocer las líneas de reflexión y las preguntas que articula el saber literario en los ochenta, en un horizonte de fracaso y desesperanza política. Una sensibilidad –la de fracaso y desamparo– que, por cierto, decanta en motivo temático en la narrativa de ficción. En este esfuerzo, me parece destacable la siguiente observación que hace Diego Araujo, también en un editorial de periódico, “El país que pugna por sobrevivir”, publicado en abril de 1988:

En la sociedad ecuatoriana, miles de anónimos trabajadores, profesionales, estudiantes e investigadores cumplen del modo más responsable sus obligaciones.

⁷⁴ El historiador de arte Juan Castro ha señalado que, durante la década del ochenta, a diferencia de la Casa de la Cultura (que perdió protagonismo en la gestión de la cultura), el Banco Central ocupó una posición de liderazgo en la dinámica cultural ecuatoriana. Señala que, además del Museo Arqueológico y galerías de arte en Quito, creó museos en Quito, Guayaquil, Cuenca, Manta y Loja. Castro, así mismo, apunta que el Banco Central del Ecuador fue la institución que más aportó a las artes plásticas contemporáneas a través de la Pinacoteca (más tarde Museo de Arte) en Guayaquil, el Museo Camilo Egas, en Quito, y el Museo de Cuenca. Lamentablemente, al finalizar la década, las actividades culturales del Banco Central dejaron de funcionar por efecto de la “austeridad económica”: “Decretada por el Instituto Emisor, la reducción de fondos para la cultura, realizada en forma de donaciones y partidas especiales, dejó la actividad de los museos, talleres de restauración, departamentos de difusión cultural y publicaciones, así como las restauraciones arquitectónicas, sin los generosos aportes monetarios a los que se había acostumbrado el crecido personal, no siempre profesional, que corto de dinero no ha podido encontrar la forma de mantener el compás de actividades anterior sin que involucre gastos considerables. Así, en corto tiempo, pasó el Banco Central de la holgada opulencia a la parca frugalidad, manteniendo sí un descomunal aparato administrativo y de personal dentro de la estructura burocrática (184).

Sin anunciarlo en propagandas y letreros, son hombres y mujeres que trabajan, personas que cumplen una importante tarea al servicio de sus semejantes.

Todavía no podemos evaluar con claridad cuánto maduró la conciencia cívica general en estos años de decepciones, promesas incumplidas y violencia alentada también desde la cúpula del poder. (196)

El sentimiento de orfandad y fracaso puede bien decantar en una reflexión sobre la propia historia, en el esfuerzo por dotarla de sentido y encontrar nuevas claves de lectura y comprensión. Sobre todo, un esfuerzo del intelectual por encontrar un lugar en ese nuevo horizonte. Peter Sloterdijk sostiene, en su *Crítica de la razón cínica*, que “las épocas de crisis crónicas exigen demasiado de la voluntad humana de vida al tomar la incertidumbre permanente como el trasfondo de sus esfuerzos de felicidad” (209). Ciertamente, en los ochenta no dejó de escucharse, cual bajo continuo, la retórica de la crisis, frente al panorama de sueños que se fueron desmoronando hasta alcanzar su iconografía más relevante en la caída del Muro. Ese derrumbamiento se vio acompañado de una readecuación en el orden de las ideas, en los sentidos de orientación urbana; en la configuración de las historias, de los personajes y de las filiaciones literarias. Una configuración elaborada bajo la rúbrica de una autoría colectiva, en la tensión de desacuerdos y debates, en la voluntad de encontrar nuevos paradigmas de escritura, pero también de pensar hasta bien entrada la década que era posible leer al país en clave literaria y en un horizonte en el que todavía cabía un proyecto revolucionario. En esa perspectiva, me propongo leer lo que considero los aportes más relevantes y significativos en la producción de la crítica literaria ecuatoriana, en torno a la novela.

De entrada, cabe resaltar el aporte del grupo de investigadores del Instituto de Investigaciones Sociales (IDIS), de la Universidad de Cuenca; formado por Pablo Estrella,

Alfonso Carrasco, María Augusta Vintimilla, Cecilia Suárez y Adrián Carrasco. *Literatura y cultura nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1885-1944*, publicado en 1985, es el resultado de un trabajo de autoría grupal, y parte del proyecto de investigación “Nación, Estado Nacional y Cultura Nacional”. En la perspectiva de pensar el lugar que la producción cultural ocupa en el conjunto de la producción social y según la función que cumple en el desarrollo histórico, al colectivo le interesa reflexionar alrededor de una selección de novelas, ensayos y discursos, con el ánimo de problematizar las nociones de cultura y conciencia nacional. El objetivo es analizar en los textos la concreción de los proyectos ideológicos que sus autores, en tanto “intelectuales orgánicos” (del proyecto aristocrático-terrateniente o del democrático-liberal), formularon desde el discurso literario. Las novelas más estudiadas, para el caso del proyecto liberal, son *Pacho Villamar* (1900), de Roberto Andrade, y *A la costa* (1904), de Luis A. Martínez, bajo el presupuesto de leer el texto novelístico como materialización de una ideología y desde el reconocimiento de su carácter ancilar.

Adrián Carrasco explicita al inicio de su ensayo, “Literatura e historia: el desarrollo de la sociedad ecuatoriana visto desde la novela (1875-1945)”, los presupuestos teóricos que, sobre la novela en particular, articulan los diferentes trabajos. Para el autor, en América Latina el “compromiso” ha sido, en una vieja tradición, inseparable de la vida intelectual. Así, sostiene que la misión del escritor latinoamericano ha sido “mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir”. Por tanto, el lenguaje del novelista latinoamericano es el de “la historia que se produce en torno a él”. La novela, entonces, será estudiada como documento para pensar cómo se articulan nación e historia, en la correspondencia de una circunstancia histórico-social y la temática narrada. En este sentido, y en varios momentos de la investigación conjunta, se cita el testimonio de Joaquín Gallegos Lara acerca de su transformación de poeta en novelista: la voluntad de

“callar la voz íntima”, para “prestar la voz renovada” al país. Carrasco reconoce en Gallegos Lara una lograda definición de la función social del escritor ecuatoriano, en la perspectiva de poner en diálogo las nociones de nación y lucha en la configuración de un proyecto social.

El libro se cierra con un significativo ensayo, “Querido camarada”, de María Augusta Vintimilla y Adrián Carrasco. El objetivo fundamental de ese trabajo es actualizar, después de casi cincuenta años, el debate sostenido por Gallegos Lara y Jorge Hugo Rengel a propósito de las diferentes estrategias en el proceso revolucionario: la tesis comunista que resalta el papel hegemónico del proletariado o la táctica socialista que propugnaba una revolución dirigida por la pequeña burguesía. Lo que me interesa resaltar es la prolijidad crítica con que los autores abordan el debate en cuestión –que tuvo como escenario la revista lojana *Bloque* a mediados de los treinta–, en el afán por discutir el papel revolucionario de los intelectuales, a mediados de los ochenta y en el marco de un gobierno abiertamente derechista y neoliberal. El interés que vertebra la reflexión es, en diálogo con las tesis de Gallegos Lara, replantear la función que cumplen los intelectuales en la constitución de la cultura en el presente de la escritura. El ensayo, que incluye como anexos los textos de los protagonistas de la polémica, prácticamente se cierra con una cita de Gallegos, tomada de una carta abierta que dirige a Rengel, “El partido comunista y los intelectuales”: “Como resultado de las condiciones económicas de su vida, los intelectuales del Ecuador, salvo una minoría de honestos y pobres, tienen un temperamento de prostitutas” (302). Son palabras duras, propias de la pasión que caracterizó a Gallegos Lara, quien las formula a propósito de una reflexión acerca de la función de los intelectuales en Ecuador. Gallegos parte por reconocer las limitaciones de los intelectuales en tanto “no son una clase”, y, por ello, incapaces de dirigir la lucha social. Interesa a los autores básicamente recordar –en oposición al “giro generacional ideológico” de la cultura oficial ecuatoriana– el compromiso del

intelectual en la formación de una conciencia política colectiva. Al criterio de los autores, las líneas centrales del debate continúan abiertas para la izquierda: aspectos tales como “el carácter de nuestra revolución, el papel de los intelectuales, la posibilidad de formular una concepción de base popular que sustente la nacionalidad ecuatoriana y la cultura nacional” (288).

Tres años más tarde, en 1988, el mismo colectivo publica *Estado, nación y cultura. Los proyectos históricos en el Ecuador*, que, fundamentalmente, da continuidad al libro anterior, en el esfuerzo por ahondar en la elaboración de una tipología de los proyectos históricos en Ecuador, a partir de la Revolución Liberal. En ese sentido, los investigadores advierten el papel activo de la literatura en el conflictivo proceso de construcción nacional. Así, los proyectos históricos son establecidos a partir del reconocimiento de movimientos sociales que, a manera de hitos, suponen cortes en el devenir social: la Revolución Liberal (1895), la “Revolución Juliana” (1925), la “Revolución de Mayo” (1944), en el horizonte de inscribir “la tarea *actual* de la liberación nacional” en una tradición de lucha democrática y nacional. El aliento del proyecto es, en el presente de la escritura, “recuperar” el problema de lo nacional. En dicha perspectiva, el objetivo, como en el libro anterior, es reconstruir la historia social del país a partir de la lectura de un corpus novelístico. La novela es comprendida como documento histórico-sociológico y sus autores leídos como testigos de una especificidad histórica: “una forma de leer no tan nueva, una forma de hacer sociología tampoco innovadora, pero muy pocas veces practicadas en el país” (168). La reflexión aborda *Pacho Villamar*, *A la costa*, *Las cruces sobre el agua*, *Entre Marx y una mujer desnuda*, como novelas objeto de estudio.

El aporte de ambas publicaciones radica en la consistencia de un trabajo colectivo y sistemático, en el esfuerzo por leer la historia del país desde la literatura. Este tipo de trabajo colectivo, que supone una suerte de trabajo en taller, en nuestro país cuenta con una muy escasa

tradición. Una preocupación fundamental que se desprende de la lectura es recuperar la novela realista ecuatoriana, en particular la figura de Gallegos Lara, en el horizonte político de una cultura nacional y popular por construir. Por otro lado, es evidente la vocación política del proyecto colectivo, la pasión volcada en la escritura, el énfasis en el presente de la enunciación investigativa, en el interés por pensar la función de la literatura y el estatuto social del escritor; una actitud, de cierta manera, afirmativa y optimista en relación al aporte del trabajo intelectual inscrito en un horizonte que percibe la revolución como un futuro todavía posible. Paralelamente, en el país se está desarrollando una literatura, cuyo lugar de enunciación es el desencanto, y una crítica literaria de corte más académico (políticamente, menos comprometida).⁷⁵ No es gratuito que el segundo título haya sido la última publicación colectiva, justamente un año antes de la caída del Muro. Vale reconocer que los estudios literarios más provocadores, porque evidencian la pasión y el riesgo de las ideas, han venido del campo de la sociología, o en fuerte diálogo con ella. Es el caso del grupo de Cuenca, así como de Agustín Cueva y Alejandro Moreano; como una forma de movilizar el pensamiento hacia una preocupación por lo social.

En 1986, Fernando Tinajero publica *Aproximaciones y distancias*. Tinajero fue un cercano interlocutor de Agustín Cueva, con quien editó, entre el 65 y el 68 la revista

⁷⁵ Se trata de una crítica universitaria, que se desea “científica” y objetiva. En 1977, el Departamento de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador publicó *Situación del relato ecuatoriano. Cincuenta opiniones y una discusión*, bajo la coordinación y edición de Manuel Corrales Pascual. El libro, pensado como documento de trabajo, reúne cincuenta entrevistas realizadas a reconocidos escritores y académicos, y una polémica que recoge la discusión de los profesores del departamento, acerca de la información recogida. Los entrevistados son interrogados acerca de la generación del 30, los nuevos escritores y la “actual” crítica literaria. En torno a este último punto, la mayoría coincide en reconocer la casi total ausencia de una crítica especializada. En algunos casos, se advierte la emergencia de un ejercicio crítico con criterio “científico” (bajo el impacto de estructuralismo) en la Universidad Católica, así como también se destaca el aporte de Hernán Rodríguez Castelo, quien ha estudiado sistemáticamente la literatura ecuatoriana desde la perspectiva del método generacional. La percepción de vacío en el campo de la crítica literaria responde a una mirada que no reconoce la calidad profesional de una crítica que, fuera de los circuitos institucionales y académicos (*La bufanda del sol*, Cueva, Tinajero), ha sido, sin duda, más productiva e interesante que la crítica universitaria.

Indoamérica. Así mismo, fue un cercano colaborador de *La bufanda del sol*; protagonista de muchos de los debates que animaron la escena cultural quiteña en las décadas del sesenta y setenta. El título, *Aproximaciones y distancias*, es significativo con respecto a la organización del trabajo: los artículos que se incluyen en la primera parte, “Aproximaciones”, en su mayoría han sido escritos en la década anterior. El artículo que abre el libro desarrolla la pregunta por la cultura en un país colonizado, frente a la cual el autor plantea “la tarea política de la liberación como tarea cultural por excelencia”, como forma de superar el *desencuentro* del ser humano con su realidad.⁷⁶

Me interesa profundizar en la lectura de su segunda parte: “distancias”. Cabría preguntarnos, ¿distancias en relación a qué? Seguramente el autor apela a un desplazamiento afectivo e intelectual en relación al horizonte vital y cultural de su generación. Esta segunda parte se abre con el ensayo “Hacia la totalización de la realidad”, fechado en 1984 (parte del cual fue comentado en el capítulo anterior, con el ánimo de contextualizar la reflexión en torno a Cueva). En él, Tinajero ensaya una mirada conjunta de la crítica y la escritura literaria, en Ecuador, en dos momentos: las décadas de los treinta y los ochenta. Señala, así, que una tendencia reciente, cuyos orígenes acaso hayan de encontrarse en los primeros años de los setenta, ha hecho de la crítica una función especializada, cuya práctica supone el conocimiento de rigurosos instrumentos teóricos. El crítico, por consiguiente, anota Tinajero, ha pasado a ser un profesional de la literatura. De esa modalidad crítica, Tinajero condena la intención de aislar la literatura de la vida. El punto central de Tinajero es la coincidencia que advierte entre la nueva narrativa ecuatoriana y la crítica especializada. En la crítica y en la narrativa de los años treinta,

⁷⁶ Fernando Tinajero, “La colonización como problema antropológico (notas para una “teoría del desencuentro””, en *Aproximaciones y distancias*, Quito, Planeta, 1986, p. 60. El artículo señala 1976, como fecha de su composición. Es el mismo año en que Tinajero publica la primera edición de su novela *El desencuentro*.

Tinajero reconoce unidad de origen y de propósito, pues tanto narradores como críticos procedían de la izquierda. La crítica aún no se había convertido en profesión especializada, y quienes la ejercían eran también escritores de ficción. Frecuentemente, un escritor era lo uno y lo otro. Sin embargo, Tinajero resalta que se trata de una unidad contradictoria: “objetividad narrativa, subjetividad crítica” (el crítico como conciencia ética del narrador). Al contrario, propone el autor, en los ochenta sucede una relación inversa: no existe unidad ideológica entre críticos y narradores, y, por otro lado, dichos ámbitos poseen objetivos distintos: “subjetividad narrativa” (el narrador volcado sobre sí mismo para descubrir sobre su conciencia la repercusión del mundo), “objetividad crítica” (el crítico habla en nombre de “la cultura oficial”). En la primera modalidad de la relación crítica-narrativa, Tinajero reconoce una suerte de “totalización de la realidad” y, en la segunda, una “fragmentación de lo real”. El ensayista hace un deslinde en el grupo de los narradores: separa a aquellos que provienen de los años sesenta, cuya tónica general es “el desencanto” y “la experiencia del fracaso”, de quienes comienzan a escribir en los setenta:

Si en los grupos literarios de hace veinte años se hablaba muy poco de literatura porque la atención estaba centrada en Sartre, en Vietnam, en el Che, pero centrada con una voluntad ética que no podía de ningún modo separarse del ‘ombligo del mundo’, ahora no hay grupos sino talleres donde siempre habrá la tentación de invocar un santoral integrado por Jakobson, Propp, Greimas y Chomsky, mientras los halagos de la crítica pretenden suplantar la voluntad ética por una voluntad estética de experimentar con el lenguaje. (134)

Parece arbitraria y ambigua la división que propone Tinajero entre los escritores que vienen del sesenta (los de su generación y que al momento de su escritura hacen parte de la

denominada “nueva narrativa ecuatoriana”) y quienes “fueron marcados en su primer vagido por el petróleo y las dictaduras de los años setenta”. No queda claro en quiénes está pensando para el segundo caso, tal vez jóvenes talleristas con proyectos aún en formación. En todo caso, lo que sí queda claro en la propuesta de Tinajero es una suerte de nostalgia de “totalización” frente al impacto de una realidad que comienza a percibirse en proceso de fragmentación: la experiencia urbana, la crisis de los llamados “grandes relatos”, las nuevas tecnologías, el desmembramiento del Estado en manos del proyecto neoliberal; en suma, un horizonte de ilusiones que parece desmoronarse y caerse a pedazos (a lo que habría que añadir el surgimiento de la llamada crítica “especializada”, que, bajo el impacto del estructuralismo, pretendió diseccionar con espíritu “científico” y “objetivo” el texto) . Es ese probablemente el escenario que percibe el anhelo de “totalización de la realidad”, como voluntad de visión y explicación totalizadora, en una modalidad literaria (ni tan “objetiva”) y crítica (ni tan “subjetiva”) ubicada en el pasado.

Ese mismo año, en 1986, Agustín Cueva publica *Lecturas y rupturas*. La mayoría de los textos que lo componen fueron escritos en los setenta; sin embargo, el ensayo que cierra el libro, “Claves para la literatura ecuatoriana de hoy”, es de 1985, y resulta pertinente en el contexto de esta reflexión. Cueva parte por reconocer *La bufanda del sol*, en su renacimiento a partir de 1972, como semillero de la nueva generación de escritores, y como vehículo de un amplio debate entre las décadas de los sesenta y de los setenta. En la perspectiva de ofrecer claves de comprensión de la nueva literatura ecuatoriana, Cueva destaca 1976 como año especialmente privilegiado para la narrativa, con la aparición de cuatro novelas que, en conjunto, el crítico considera hitos en las letras del país: *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Jorge Enrique Adoum; *La Linares*, de Iván Egüez; *El desencuentro*, de Fernando Tinajero; *María Joaquina en la vida y en la muerte*, de Jorge Dávila Vázquez. Resalta también 1979 como el año de aparición de dos

obras importantes: *Polvo y ceniza*, de Eliécer Cárdenas, y *Ciudad de invierno*, de Abdón Ubidia. De la década de los ochenta, de su primera mitad, Cueva relievra *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie; *Pájara la memoria* y *El poder del gran señor*, de Iván Egüez. Su lectura de las novelas concluye con *Teoría del desencanto*, de Raúl Pérez Torres. En la nueva narrativa, Cueva destaca nuevos espacios para el humor y la ternura, el desamparo y la melancolía; una veta popular y la configuración de una dimensión mítica, así como una visión entre fanfarrona y esperpéntica. A modo de conclusión, el crítico arriesga una genealogía de la nueva literatura, en el esfuerzo por reconocer en ella matrices y filiaciones:

Si la literatura ecuatoriana de hoy no es hija directa de la de los años 30, ¿quiere decir que ha surgido *ex nihilo* como escritura o que se ha forjado al calor de otras influencias? Dejemos de lado al padre mítico, que más que una ascendencia real refleja un miedo a la orfandad: Pablo Palacio. Nadie escribe como él ni bajo su influencia, aunque todos le reconocemos el sitio de único vanguardista ecuatoriano decoroso de los años veinte, cuando el vanguardismo (modernismo en el Brasil) hacía precisamente furor en toda América Latina. Pero de ahí a pensar que la historia literaria del país pasa por él hay un gran trecho. Felizmente no somos tan provincianos, y la nueva narrativa ecuatoriana es, con legítimo orgullo y derecho, parte de la nueva narrativa latinoamericana, desarrollada intensamente desde los años sesenta. En este sentido, Borges es más padre nuestro que Palacio, para no hablar de García Márquez, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Mario Benedetti y muchos otros. (208-09)

En la lectura de Cueva en torno a la, entonces, llamada “nueva literatura ecuatoriana” destaca, por un lado, un tono celebratorio en el reconocimiento de nuevos autores y proyectos

literarios, por otro, la veta polemista sobre todo en lo referente a Palacio. Este llamado a dejar de lado al “padre mítico” responde a la apropiación que de Palacio hizo la nueva generación de escritores y a lecturas críticas como la elaborada por Miguel Donoso Pareja, sobre lo que volveré más adelante.

Alejandro Moreano ha observado, en “El escritor, la sociedad y el poder”, que en la década de los setenta se desarrollaron dos procesos. Por un lado, una rica producción narrativa y ensayística, que produjo el desplazamiento de una actividad cultural concebida como agitación política a la creación cultural “como proceso objetivo de producción”. Me interesa en este momento destacar el segundo proceso observado por Moreano: “por otro lado, asistimos a una empresa de oficialización de la cultura y de los intelectuales de una envergadura nunca antes vista en el Ecuador. Los escenarios y aparatos culturales se multiplican y el Estado por primera vez instituye una política cultural orgánica” (120). Este proceso de “oficialización de la actividad intelectual”, que gana predominio hacia finales de los años setenta, es visto por el crítico como una experiencia que necesariamente conduce a la “castración y esterilización de la cultura”. Moreano sostiene que el momento en que el Estado auspicia el trabajo de intelectuales y grupos culturales, se produce una ruptura entre el escritor y la sociedad. Se cancela, así, el conflicto entre cultura y realidad, necesario para la creación de una literatura crítica y provocativa: “el ciclo auténtico de la creación cultural pueblo-artista-pueblo, es reemplazado por la relación vertical Estado-artista-sociedad” (128). Desde esta perspectiva, la intervención del Estado hace que los intelectuales pierdan toda fuerza política y se conviertan en “héroes positivos”: “el Estado nos convierte en oficiantes de sus ritos, feligreses del nuevo culto, sacerdotes del espectáculo y el fasto de su poder” (131).

Hemos advertido, en párrafos anteriores, que la década del ochenta está marcada por una atmósfera de desencanto y de fracaso, reconocible en el horizonte de enunciación de varias novelas. Sin embargo, y en diálogo con el malestar de Moreano, quiero hacer dos observaciones. La primera tiene que ver con la posibilidad de pensar la experiencia del fracaso –en términos generacionales– como potencia de renovación y búsquedas. Es decir, como una experiencia que enfrenta a los sujetos con la necesidad de inventar nuevas estrategias de intervención y acción. En “Generaciones y novela ecuatoriana” –texto que aparece como parte del estudio introductorio a *Las pequeñas estaturas*, de Alfredo Pareja Diezcanseco–, Hernán Rodríguez Castelo resalta que la experiencia fundamental de quienes formaron parte de la Generación del 30 fue la del fracaso, en relación a los ideales de la Revolución Liberal, y el sincero afán de buscar otros caminos, generalmente de tipo socialista (33). Así mismo, la nueva generación de escritores, que irrumpe en la década del setenta, llega con un sentimiento de frustración y desencanto, que, sin embargo, decanta en novelas que constituyen una verdadera renovación literaria y el inicio de una nueva tradición. Alejandro Moreano formula su lectura como testigo y protagonista del proceso: cercano interlocutor de quienes formaron parte del grupo tzántzico, fue siempre un activo protagonista del movimiento renovador en la escena cultural quiteña –en calidad de ensayista y polemista, director de *La bufanda del sol* en su segunda época, prestigioso catedrático universitario, novelista, cercano interlocutor del movimiento indígena. El valor de su trabajo, además de su lucidez y pasión, tiene que ver con la formulación de un malestar en una nueva coyuntura histórica, formulado casi de forma simultánea a la experiencia vivida; es decir, puede ser leído como el testimonio de una experiencia intelectual que vive la transición de una época (la de los sesenta) que se caracterizó por su actitud combativa y los sueños guerrilleros,

hacia una nueva (los setenta), que supuso cierta profesionalización del escritor, la creación de grandes obras y el derrumbe de esos sueños.

El artículo de Moreano, mencionado en líneas anteriores, fue publicado por Editorial El Conejo, en 1983, en *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, un libro que busca pensar –desde la poesía, el cuento, la novela y el rol del escritor en la sociedad– la literatura ecuatoriana en el periodo anotado. Resalto el dato editorial, porque en la década de los ochenta, Editorial El Conejo cumplió un rol importante en el esfuerzo por publicar, reeditar y difundir la literatura ecuatoriana del siglo veinte.⁷⁷ En la década de los ochenta, El Conejo puso en circulación la colección “Grandes Novelas Ecuatorianas. Los últimos 30 años” y, “Joyas Literarias/Novelas Breves del Ecuador”, esta última a cargo de Miguel Donoso Pareja, quien escribió los doce estudios introductorios, recogidos años más tarde en *Novelas breves del Ecuador*. Cuando Miguel Donoso regresa de su exilio en México, donde había permanecido entre 1970 y 1981, asumió la coordinación de talleres literarios auspiciados por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central. En México, Donoso fue coordinador del taller de literatura de la UNAM, y del Instituto Nacional de Bellas Artes, en San Luis Potosí y supervisor nacional de dichos talleres. No pretendo dar cuenta de todos los espacios que auspician y promueven el ejercicio literario, así como la promoción del libro nacional y la crítica. Me interesa resaltar que, en el contexto de una época marcada por el desencanto y la crisis, se consolida, sin embargo, un nuevo impulso crítico: rico en debates y publicaciones de alta

⁷⁷ Ciertamente, como lo había señalado Moreano, aparecen nuevos espacios de difusión y promoción, que tienen apoyo institucional: *Cultura*, Revista del Banco Central y *El guacamayo y la serpiente*, de la Casa de la Cultura en Cuenca; el Congreso de Literatura Ecuatoriana, de la Universidad de Cuenca –se trata del único espacio que, sistemáticamente (cada tres años), convoca a críticos y escritores, de fuera y dentro del país, para pensar y debatir en torno a la literatura ecuatoriana; en octubre de 2011 alcanzó su décimo primera edición. El Conejo auspició también importantes suplementos dominicales: *El Matapalo*, con diario *El Telégrafo*, de Guayaquil; *La Liebre ilustrada*, con *El Comercio*, de Quito; *Catedral Salvaje*, con *El Mercurio*, de Cuenca– y *Palabra suelta*, revista que circuló también con el auspicio de la misma editorial.

calidad; sobre todo, lo que se evidencia es la existencia de una comunidad crítica. Desde el diálogo o el desacuerdo, los ensayistas se están leyendo; cada nuevo libro quiere debatir, completar, contradecir, continuar las reflexiones que desarrollan libros anteriores. Así mismo, es la época en que se consolida el proyecto literario de una nueva generación de escritores.

Cuando Diego Araujo publica “Tendencias en la novela de los treinta últimos años” es profesor del Departamento de Letras en la Pontificia Universidad del Ecuador, en Quito. De allí, probablemente, el tono claro y didáctico, que busca destacar los aportes de la nueva novela en el contexto de su propia tradición. El trabajo de Araujo se acompaña de un listado de más de cien novelas publicadas desde 1950 hasta la fecha de su escritura, en 1983. Esa suerte de catálogo ofrece al crítico varios elementos que sirven como punto de partida para su reflexión: algunos escritores, ligados a la Generación de 30, continúan publicando –Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta, Icaza, P. J. Vera, Ortiz–; desde 1970 en adelante el número de novelas casi se duplica en relación a los veinte años anteriores. Son poquísimos los títulos reeditados, la mayor parte de los cuales fueron publicados por la Casa de la Cultura o por universidades, contaron con tirajes reducidos y tuvieron escasa difusión. Vale considerar este último aspecto, porque es un dato que permite relevar la labor de nuevas editoriales, como El Conejo; congresos, talleres y trabajos colectivos, que permitieron construir en forma conjunta nuevos canales de producción y circulación.

Araujo parte por reconocer que la obra del realismo social, el relato de los años treinta, es el punto de partida de la “actual” novela ecuatoriana. Esta afirmación, leída, hoy, casi tres décadas más tarde, suena casi a lugar común; sin embargo, es con el surgimiento de una nueva generación de escritores, hacia mediados de los setenta, que se inicia el reconocimiento y valoración de los realistas del treinta. Los ensayos y debates más importantes durante la década

del ochenta son aquéllos que releen la obra de esa generación: inicialmente, los articulistas de *La bufanda del sol*; posteriormente, los trabajos de Jorge Enrique Adoum, Miguel Donoso Pareja, Agustín Cueva, el grupo de Cuenca.⁷⁸ Volver la mirada a los años treinta devino un proyecto de investigación de largo alcance, y compartido, en medio de prolíficas polémicas y desencuentros, por varios escritores y académicos. Así lo propone Araujo, en las primeras páginas de su estudio: “creo indispensable y urgente una relectura de la novela, el cuento, la poesía, el ensayo y la crítica de aquellos años. No sólo por la vitalidad de esa literatura, sino porque ella prefigura algunos de los caminos de la obra posterior que, como ocurre con la novela, ha sido también hecha por algunos de los mismos protagonistas del treinta” (72).⁷⁹ La disputa por líneas de filiación y reconocimiento, el esfuerzo por construir una tradición literaria, pero, a la vez, la necesidad de romper con ella (pues, a ratos, parece pesar demasiado), constituyó motivo y estímulo de escritura. Solo basta pensar, por ofrecer unos ejemplos, en la novela de Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*; la polémica, en relación a la valoración de Palacio, entre Cueva y Donoso, o, más actual, “el síndrome de Falcón”, según la lectura de Leonardo Valencia, y la respuesta que a esta última esgrime Moreano. Sobre estas lecturas volveré en el último capítulo.

⁷⁸ Vale recordar la sistemática y rigurosa labor crítica, así como los esfuerzos editoriales de Hernán Rodríguez Castelo, autor de la conocida colección Clásicos Ariel de la Biblioteca de Autores Ecuatorianos, que circuló en los setenta. Rodríguez Castelo fue, además, el autor del estudio introductorio de cada uno de los cien volúmenes. Su trabajo es monumental y de alcances enciclopédicos: autor de varios libros sobre literatura precolombina y de la Audiencia de Quito (siglos XVII y XVIII), sobre teatro ecuatoriano, literatura infantil; sobre artes plásticas y visuales. Ha publicado varios títulos sobre poesía modernista y posmodernista ecuatoriana, así como antologías de lírica ecuatoriana. El eje de su trabajo crítico es el método generacional, utilizado para sistematizar la literatura republicana del Ecuador. Dicho método fue criticado por Cueva en “El método materialista histórico aplicado a la periodización de la historia de la literatura ecuatoriana: algunas consideraciones teóricas”.

⁷⁹ Esta relectura, percibida como urgencia, cobra sentido si se considera que la generación de escritores que publica entre los cincuenta y sesenta construyó su proyecto literario en directa ruptura con su inmediata generación anterior. Rodríguez Castelo, en el artículo ya mencionado, cita el testimonio de escritores de la llamada “generación de transición”, quienes evidencian un radical deseo de rebelión contra la paternidad de los narradores de la generación del 30, a quienes consideran que se deben ir para dar paso a “Los que se quedan” –haciendo alusión al libro de cuentos *Los que se van* (50).

Araujo advierte, entre los escritores del treinta, dos vertientes que van a tener especial impacto en la “nueva novela”: la inaugurada por Pablo Palacio, que busca “desacreditar” la realidad y registrar la crisis de los valores burgueses. En diálogo con ella, muchos escritores buscan diseccionar la vida burguesa, y suelen optar por la parodia, la caricatura, el esperpento. Otra línea de trabajo empata con *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra, y *Don Goyo o La isla virgen*, de Aguilera Malta. De allí, la preferencia de algunas novelas por recuperar ciertos elementos de las culturas populares, desde una renovada comprensión de la realidad mágica, el mito, el lenguaje marginal. Araujo también observa que “en algunas novelas se ha presentado inclusive como motivo central la situación del intelectual, sus aspiraciones, y fracasos, la ruptura y asimilación, los múltiples caminos de sus desencuentros” (79). Araujo destaca también el impacto de las transformaciones urbanas en la nueva novelística y los procedimientos narrativos privilegiados, como respuesta a los “límites del lenguaje” y en diálogo con la novela hispanoamericana de las últimas décadas.

En 1984, Jorge Enrique Adoum publica, con Editorial El Conejo, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, texto que originalmente fue escrito como estudio introductorio al tomo *Narradores ecuatorianos del 30*, de la Biblioteca Ayacucho, en 1980. Este volumen es una antología que reúne *Los que se van*, *Los Sangurimas*, *Vida del ahorcado*, *Huasipungo* y *Hombres sin tiempo*. Adoum parte por establecer una suerte de punto final a una crítica que, casi con “saña” y en nombre de una nueva tradición literaria, no había dejado de cuestionar el realismo sin el esfuerzo por resignificar sus aportes:

Jamás escuela o tendencia alguna ha sido tratada con tanta saña como el realismo a secas (al que uno se siente tentado a llamar *realismo realista*, después de la aparición de los nuevos realismos): recuerda, en cierto modo, una ilustración de

una obra de Michelet: un Papa que, tras haber hecho desenterrar a su antecesor, lo juzga, lo increpa, lo condena, encarnizándose con la momia. Muerto y enterrado ese realismo, no se lo ha dejado tranquilo en su tumba: se le ha ido encontrando cada vez defectos mayores, poniéndole calificativos que, aunque ayudan a situarlo y precisarlo en algunos casos, en otros son síntomas de una intención despectiva o de una intención paternalista. (17)

Lo que interesa a Adoum es comprender el realismo del treinta como aporte fundamental en la consolidación de la novelística contemporánea, y, a la vez, situarlo en el contexto de una época. Propone Adoum que la generación de los años treinta aparece en nuestra literatura “de manera casi repentina y bastante desamparada” (24). En desacuerdo con Rojas –quien, en su estudio sobre la novela ecuatoriana, había elaborado una lista de 46 títulos aparecidos entre 1879 y 1929–, Adoum sostiene que muchas de las novelas del periodo anterior no ejercieron influencia alguna en los nuevos autores. Argumenta su postura desde una lectura detenida y cercana de algunas novelas, consideradas como antecedentes importantes, y en diálogo con otros críticos, básicamente con Rojas y Rodríguez Castelo. Una de las tesis que desarrolla Adoum es su invitación a pensar la novelística de los treinta al margen de la literatura nacional que le antecede; más bien, en ruptura con ella (aunque sí en diálogo con su circunstancia histórica): “cabría decir que la generación de los años treinta tuvo que enseñarse a sí misma a escribir (...). Pero, dado que no existe la ‘generación espontánea’, se podría aventurar la imagen de una literatura nacida en un tubo de ensayo” (35). Excesiva a mi parecer la afirmación del crítico, pues, como lo he propuesto en la primera parte de este trabajo, existe una tradición (en la crónica, el ensayo, la novela, el cuento) que antecede y con la que dialogan los escritores de la generación estudiada. Sin embargo, es provocativa la invitación de Adoum a reconocer como

“donantes” a los realistas franceses, rusos y norteamericanos, así como la “trilogía inevitable”: *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara* (frente a las cuales establece importantes diferencias). Lo cual es cierto, ya que es la literatura que leían los escritores del grupo de Guayaquil,⁸⁰ y responde a una de las mayores preocupaciones de la tradición crítica latinoamericana: ¿cómo significar nuestra literatura en el encuentro entre una tradición propia y una que viene de otros circuitos geográficos y culturales?, una pregunta que tiene que ver con los múltiples canales de diálogo, y desencuentros, entre tradición y modernidad; entre circuitos de escrituras locales y cosmopolitas.⁸¹

Adoum no desatiende en ningún momento las novelas estudiadas; ensaya una lectura sensible y cuidadosa, cercana a los textos. Se hace preguntas, recurre permanentemente a largos paréntesis para ampliar una idea a partir de la amplificación de un detalle, o para establecer puntos de contacto entre las diferentes obras. Después de todo, se trata de una visión panorámica y de conjunto, dirigida, en principio, a un público internacional. Quiero resaltar algunas propuestas de Adoum que me parecen provocativas: el autor observa, desde el reconocimiento de las lecturas hechas por otros críticos, que en algunas novelas ecuatorianas hay algo así como una

⁸⁰ Pareja Diezcanseco rememora: “De tres influencias principales en de la Cuadra puedo estar seguro: de la ironía (a Anatole France lo llamaba ‘mi maestro’), del panerotismo de D. H. Lawrence, y de la gran novelística norteamericana de la ‘generación perdida’. (...) En el grupo de Guayaquil influyeron más que nada los norteamericanos de la Generación Perdida: desde Farrel y Dreiser hasta Dos Passos; y también los primeros autores de la revolución rusa, los buenos escritores antes que el stalinismo produjera el realismo socialista. Por ejemplo, Fedim, con *Las ciudades y los años*, o Gladkov, el de *El cemento*, o Ilya Ehrenburg” (Francisco Febres Cordero, 72, 78).

⁸¹ El señalamiento de los “donantes” extranjeros no responde a necesidad alguna, evidente por ejemplo en Carrión, por establecer paralelismos entre la literatura nacional y lo que, paralelamente, se está haciendo en Europa y Estados Unidos. No se trata de establecer sincronías geográficas, sino que responde al propósito de observar la huella de lecturas extranjeras en los textos analizados. Tiene que ver con el conocimiento que tuvo Adoum de los textos, pero, sobre todo, con la cercanía afectiva que personalmente mantuvo con el grupo estudiado. Cuando murió Gallegos Lara, su madre permitió a Jorge Enrique hacerse cargo de todos los papeles que había dejado su hijo. Adoum trabajó por largo tiempo en el dormitorio de Gallegos Lara con su biblioteca personal, con el propósito de ordenar los papeles y publicar sus manuscritos, así como reunir la información necesaria para escribir su biografía que, como sabemos, decantó en la escritura de *Entre Marx y una mujer desnuda*. Resultado de ese trabajo es la publicación póstuma de *Biografía del pueblo indio*, con prólogo de Adoum.

“falla arquitectónica”. Esa “falla” tiene que ver con una estructura que no logra un “sentido de unidad”, porque, en algunos casos, suele verse interferida por pequeños relatos que rompen la fluidez narrativa. Así, reconoce en *Nuestro pan*, *Los Sangurimas*, *Relatos de Emanuel*, *Las cruces sobre el agua*, *El éxodo de Yangana*, *Juyungo*, la intervención de “diversas historias” (narraciones, reflexiones, sucesos; relativamente autónomos entre sí, aunque entre todos contribuyen a crear un argumento. Es interesante la observación de Adoum, puesto que, por ejemplo, una novela como *El Quijote*, la primera novela moderna escrita en español, se conforma a partir de unir varias historias). Adoum se pregunta si acaso tiene que ver el hecho de que los novelistas ecuatorianos siempre fueron, antes o al mismo tiempo, cuentistas: “Esa técnica del cuento aplicada a la novela o, mejor dicho, dentro de la novela, reaparece frecuentemente en los autores ecuatorianos, en desmedro de la ‘unidad’ o ‘continuidad’ que solía exigirse al género y de la densidad de los personajes que, al fin y al cabo, suelen llevar en sus hombros el peso de la novela” (51). No está seguro de que sea una explicación acertada, pues también la reconoce en un escritor que jamás escribió un solo cuento: Pareja Diezcanseco; en *Baldomera*, *La advertencia*, *Hombres sin tiempo*, Adoum advierte la presencia de relatos que se “desgajan” del orden narrativo. En algunos casos, Adoum propone que se trata de una “voluntad técnica innovadora” (*El éxodo de Yangana*, por ejemplo) o de una estructura propositivamente fragmentaria (como *Vida del ahorcado*, de Palacio).

Dicha reflexión ocupa un largo paréntesis que instala una interrogante a la que no deja de volver a lo largo del ensayo, algunas veces para problematizar la lectura de novelas en función de su filiación al género. Tal es el caso de *Los Sangurimas*, cada uno de cuyos capítulos podría ser leído como relato aislado o narración independiente. La existencia de esa como “falla” y cierta falta de “sentido de unidad” en algunas novelas ecuatorianas, tal como lo advierte Adoum,

probablemente responda a que dichas novelas se configuran en el cruce de varios géneros narrativos, tal como lo hemos visto a lo largo de los capítulos anteriores: en algunos casos, en el cruce con la crónica, el estudio antropológico y sociológico (*Los Sangurimas*, *El éxodo de Yangana*), la memoria histórica y política (*Hombres sin tiempo*, *Los animales puros*, *Las cruces sobre el agua*, *Los poderes omnímodos*), la biografía y la historia (*Nuestro pan*, *Entre Marx*, *Polvo y ceniza*). Tal vez sea el mismo Adoum quien, con *Entre Marx y una mujer desnuda*, lleva hasta el límite de las posibilidades significativas una escritura en “falla”. Vale recordar que también Gallegos Lara formuló una opinión semejante a la de Adoum, cuando destaca la “vitalidad histórica” de la novela ecuatoriana en su capacidad por descubrir “la atmósfera terrígena y humana”, aun a costa de cierto “desaliño formal, voluntario o involuntario” (“Joaquín Gallegos Lara opina” 50). Pienso que tal característica de las novelas responde al hecho de que sus autores son intelectuales múltiplemente situados. Hablan, a la vez, desde más de un lugar de enunciación social: desde la literatura, pero también, simultáneamente, desde la militancia política, el ensayo crítico (no solamente literario, sino también, de alcance histórico, cultural, antropológico), el periodismo. Relacionado con el punto anterior, me parece que, en última instancia, esa apariencia de estructura “fallida”, como mal ensamblada, remite al hecho de que la literatura latinoamericana, como afirma Cornejo Polar, “está sustantivamente ligada desde sus orígenes a una reflexión sobre la realidad que unánimemente se considera deficitaria” (“Problemas y perspectivas de la crítica” 11). Además, añade el crítico peruano, las imágenes que dicha literatura instaaura contienen con frecuencia “postulaciones proyectivas” (11). Este señalamiento me remite a otra circunstancia de nuestros escritores: el carácter de urgencia de su escritura, cierta premura ligada a una percepción del tiempo que tiene que ver con la necesidad de concluir una escritura y devolverla (de manera urgente/urgida) al circuito de comunicación

social, con el propósito de lograr un impacto, un efecto real e inmediato en el lector. En síntesis, tiene que ver, tal como lo explicita Said, con la figura del escritor en función intelectual (“decirle la verdad al poder”), en su peculiar papel “que atestigua la experiencia de un país o una región” (“La función pública” 153). Finalmente, me parece que la tarea de la crítica es pensar la peculiaridad de nuestra literatura, sin remitirla necesariamente a modelos abstractos de lo que debería ser una novela, según parámetros extrapolados de otras experiencias culturales.

Lo que persigue Adoum es poner una suerte de punto final a lecturas que se han realizado sobre la base de lugares comunes, y sin ningún sustento textual. Así, por ejemplo, se pregunta cómo seguir leyendo en *Los que se van* una literatura de denuncia, cuando, desde la lectura del crítico, su preocupación no es la injusticia social, sino la violencia del ser humano. El ensayo de Adoum responde a la mirada de un escritor que se esfuerza por tomar distancia de lo que él llama “lector no inocente que es el crítico”. Indaga en los textos sin descuidar el permanente diálogo (muchas veces para disentir) con los críticos que le han precedido (de fuera y dentro del país) y sin descuidar los aportes de la novelística latinoamericana; ensaya nuevas lecturas en el afán por romper las tradicionales acusaciones de maniqueísmo, problematiza conceptos que parecen asumidos como incuestionables puntos de partida (“literatura de denuncia”, “realismo”, novela y novela corta, entre otros). No deja de establecer puntos de encuentro y diálogo entre las novelas estudiadas, así como deslindes entre las diferentes instancias enunciativas de sus autores: la literatura, el ensayo, la militancia política, la biografía. Adoum emprende una suerte de defensa del realismo en oposición a una crítica que lo ha juzgado por sus carencias. Lo hace de manera sensible e inteligente; con el ánimo de producir nuevos sentidos en las novelas y, al mismo tiempo, sin dejar de problematizar los textos. Coincide en algunos momentos con lecturas anteriores, a propósito, por ejemplo, de lo “real espantoso” (la realidad real) como referente

social de realismo, el trabajo con las “hablas populares”; pero, así mismo, ensaya una novedosa reflexión en torno a las pasiones humanas como motivos articuladores en novelas de la narrativa realista: el miedo, la ternura, el humor.

Al año siguiente de la publicación del libro de Adoum, en 1985, aparece *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*, de Miguel Donoso Pareja. Este libro reúne lo que parece ser el texto de presentación de una colección de quince obras de la década del treinta (coordinada por Miguel Donoso e impulsada por Editorial El Conejo) y el estudio de cada una de ellas. Al contrario de Adoum, a quien cita como punto de partida para el desarrollo de su propuesta inicial, Donoso considera que la novela ecuatoriana cuenta con una larga tradición que la antecede (en este esfuerzo, el crítico se remonta hasta 1787 con la lectura de las *Cartas riobambenses*, de Espejo). De esta publicación, persigo destacar fundamentalmente dos aspectos: primero, la voluntad de insertarse en un diálogo crítico, en el afán por construir un conocimiento actualizado acerca de la narrativa ecuatoriana. La década de los ochenta sorprende por la intensidad de un debate, que tiene como meta compartida pensar la literatura nacional (Donoso está dialogando permanentemente con Adoum y Moreano. Así mismo, este trabajo será el detonante de una airada polémica con Cueva). Cada publicación genera una réplica casi inmediata, cuyo acumulado de conocimiento configura un valioso entramado crítico que no deja de interpelarnos al momento de construir nuevas lecturas. Se trata, también, de un conjunto de publicaciones (muchas veces formuladas fuera de la academia) que permite comprender mejor el horizonte de una década tan compleja y contradictoria como la de los ochenta.

El segundo aspecto que quiero resaltar es la categoría de “realismo abierto”, que Miguel Donoso propone para comprender la obra de Pablo Palacio como la “otra cara de la moneda”, en oposición al “realismo social” y ligado a las vanguardias de la primera postguerra. Lo que

interesa de modo particular a Donoso es reconocer una suerte de genealogía literaria con relación a la propuesta literaria de la nueva generación de escritores. Así, en la construcción de esos antecedentes, Donoso resalta títulos que habrían contribuido a la modernización y “verticalización” del discurso literario: *Horno*, de José de la Cuadra; *Relatos de Emanuel*, de Gil Gilbert; *Banca*, de Ángel F. Rojas; los cuentos de Gallegos Lara. Una de las conclusiones a las que llega Donoso en su libro es reconocer a Pablo Palacio y a José de la Cuadra como los maestros básicos de nuestra entrada a la modernidad narrativa: “Palacio por la verticalización de su discurso, De la Cuadra por su acercamiento a lo ‘real maravilloso’” (112). Sin duda, el interés fundamental de Miguel Donoso es destacar el aporte de Palacio en la modernización literaria ecuatoriana. Básicamente, el crítico postula que volver a Palacio resulta, paradójicamente, “avanzar en el relato ecuatoriano”, pues, a su criterio, es el escritor de más fuerte influencia en la literatura que surge desde mediados de los cincuenta.⁸²

La redacción de “‘Collage’ tardío en torno de ‘L’affaire’ Palacio”, de Agustín Cueva (escrito en 1991 y publicado en su libro póstumo *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, de 1993), en buena parte busca responder a las lecturas y afirmaciones de Donoso Pareja. En este texto, como he anotado en el capítulo anterior, Cueva rastrea el inicio de sus “provocaciones” a propósito de Palacio. Así, rememora que, en 1978, publicó “En pos de la historicidad perdida. (Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador)”, en la *Revista de crítica literaria latinoamericana*. En dicho artículo, “a manera de contrapunto”, Cueva se refiere a Palacio como un “escritor menor”, afirmación que deviene en detonante de un

⁸² Cabe mencionar que Miguel Donoso coordinó, en 1987, un volumen de estudios dedicados a la obra de Pablo Palacio, en la serie “Valoración múltiple” de Casa de las Américas, con trabajos de Antonio Cornejo Polar, Jorge Ruffinelli, Renato Prada Oropeza, Hernán Lavín Cerda, Nelson Osorio, Benjamín Carrión, Humberto Robles, Wilfrido Corral, entre otros.

intenso debate. Son varios los señalamientos y discrepancias que anota Cueva, en el contexto de varios desencuentros con diferentes académicos. Sin embargo, su malestar responde básicamente a las formulaciones de Miguel Donoso, en torno a lo que Cueva con ironía denomina “la escuela crítica del ‘realismo abierto’”. Más allá de los múltiples desencuentros y mutuas aclaraciones entre Cueva y Donoso, menciono el debate, pues generó una interesante y rica reflexión en torno al realismo.⁸³ Más importante aún, la disputa en torno al realismo, así como la pregunta por el impacto y trascendencia de la obra de Icaza y Palacio, posibilitó que toda una generación de críticos y escritores definiera su lugar de enunciación, así como la construcción de sus filiaciones y horizontes de escritura.

Cueva, en el texto que venimos comentando (“‘Collage’ tardío”), propone que para los intelectuales ecuatorianos de generaciones anteriores a 1960 debió resultar inverosímil pensar el hecho literario fuera de la dicotomía “realismo-antirrealismo”, no así para los escritores para quienes, en los sesenta y setenta, el punto central de los debates giró en torno a “literatura comprometida-literatura no comprometida”. En esta perspectiva, Cueva arriesga una interpretación con el ánimo de situar las lecturas de Adoum y Donoso en las coordenadas de sus experiencias vitales. Adoum y Donoso son escritores que intervienen en la vida literaria ecuatoriana en las postrimerías de los años cuarenta y durante la década del cincuenta; son, además, de izquierda y deben partir, ambos, al exilio, a raíz del golpe de Estado en 1963. Para ellos, sostiene Cueva, el dilema “realismo o no realismo” no es solamente una cuestión teórica: “de muy jóvenes aprendieron que ser de izquierda *es* escribir de determinada manera, que el experimentalismo literario no pasa de ser una frivolidad burguesa, que la ironía es un rasgo ‘típicamente’ pequeño burgués, que el *subjetivismo* es la cortina de humo que la burguesía echa

⁸³ Basta, por traer un ejemplo, tener presente el estudio de María del Carmen Fernández: *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi, 1991.

sobre los problemas sociales; todo lo cual aceptan en el plano llamémosle ‘racional’, de la militancia, pero hace corto-circuito con la nueva sensibilidad que ha ido desarrollándose en esos mismos escritores, en mayor o menor grado” (153). Vale pensar en la experiencia del exilio (Adoum vivió casi veinte años en París y Donoso en México durante dieciocho, hasta el 81) y el regreso al país justamente en el contexto de los ochenta, en la efervescencia de una “nueva sensibilidad”. La obra poética de Adoum no es sino un pensar poético sobre su “Ecuador amargo”, así como *Entre Marx* puede ser leída en clave de homenaje a Gallegos Lara (y con él a toda una generación) y también como el esfuerzo por exorcizar ese como fantasma que no deja de preguntarle cómo mismo leer al país, dónde situarse para leerlo, ¿junto a Marx o de cara a la vida, cuya metáfora se construye en torno a la imagen de una mujer desnuda? Así también, Donoso, en *Nunca más el mar*, problematiza los escenarios de la militancia política a la vez que narra el regreso, tras la experiencia del exilio, y el impacto que tiene la nueva fisonomía del país en la conciencia narrativa. En todo caso, se trata de un regreso que sitúa al país en el centro de una reflexión altamente productiva, en ambos casos.

6.4 LAS NOVELAS. MODALIDADES DE LA CONCIENCIA CÍNICA Y LA AFIRMACIÓN FESTIVA

Julio Ortega se pregunta, en 1980, por la literatura latinoamericana en la década que inicia; es decir, cuando ella se presenta al crítico como proyecto en vías de consolidación en un escenario político que recompone, necesariamente, las demandas intelectuales del trabajo literario. El

fenómeno del *boom* de la novela latinoamericana, propone Ortega, se reveló como un movimiento que presupuso la modernización social y la socialización política de América Latina. Una socialización política, en términos de cambios radicales, que se pensó de forma paralela a la demanda de actualización y renovación de las estrategias narrativas: “la literatura, se nos dijo más de una vez, nace de la disidencia y la crítica es su signo” (162). Se trataba, como lo hemos venido explorando, de un conjunto de búsquedas y certezas que, inspiradas en la Revolución Cubana, hacía pensar que la rebeldía de la literatura se “adelantaba” a la liberación de nuestros países. Ortega señala que, en dicho contexto, los novelistas no lograron percibir que el movimiento literario que los había convertido en figuras públicas, a la vez, modificó (en términos de “modernización”) las complejas interrelaciones del mercado del arte y la cultura. Se generó, así, un nuevo circuito de circulación y consumo, sobre la base de una red editorial en expansión, prestigiosos premios literarios y la autoridad de escritores que contaban con reconocimiento internacional y en los espacios de opinión pública.

Lo que interesa a Ortega es pensar esta nueva situación en términos políticos, en la perspectiva de problematizar la enunciación del discurso y el saber intelectual, en función del lugar que ocupan en las nuevas sociedades. Se trata de una transformación que Julio Ortega lee como una “pacificación de los roles sociales”. En el contexto de nuevos mecanismos de producción y consumo, el escritor habría pasado de cumplir una “función marginada e independientemente crítica” al ejercicio de una “función profesionalizada”, como “especialista calificado” en la opinión pública. Ciertamente, el agotamiento de una función coincide con el agotamiento de un lenguaje (aquél explorado por los novelistas del *boom*). Los escritores se enfrentan, así, a nuevas demandas, por parte del público y como resultado de las mismas exigencias de una escritura en vías de renovación y en la búsqueda de nuevos mundos

literaturizables. Es relevante destacar la lectura política que ensaya Ortega al momento de explicar las transformaciones operadas en las prácticas intelectuales, en el contexto de los años setenta: “el optimismo de los escritores en la década del setenta, y su ideología liberal, no han sido sólo revocados por las limitaciones del desarrollismo capitalista, sino también por la misma destrucción de los proyectos del cambio, lo que es más grave. La sucesiva destrucción de los proyectos independentistas en Sudamérica –en 1973 la Unidad Popular en Chile, en 1975 la revolución nacional en Perú– y la guerra civil no declarada, de franco exterminio ideológico, son el nuevo horizonte político social donde aquella práctica literaria e ideológica dejó de tener sentido” (164).

La lectura que hace Ortega establece puntos de contacto entre la crisis múltiple de los años setenta y la dimensión crítica de la función intelectual, que, tras la experiencia del exilio y la desmoralización política se verá profundamente afectada y recompuesta. Precisamente por tratarse de una reflexión que se elabora al filo de los hechos, por decirlo de alguna manera, observo que está cargada de valiosas intuiciones e inteligentes aciertos, pero también de algunos señalamientos a mi parecer excesivos (sobre todo, en lo relacionado con una suerte de conversión del escritor de “vocero de la disidencia” a “vocero del *statu quo*”, bajo la presión de las burguesías nacionales, las seducciones del mercado y la presión de un nuevo público que demanda “una novela no conflictiva”. Ciertamente hubo un “boom” de lo *light* que, a veces, tendió a confundir banalización con lo que se llamó el retorno de la “narrativización” en el sentido de una recuperación del gusto por contar historias). Como resultado de la reflexión propuesta, Ortega advierte que la nueva literatura tiende a colocar en el centro de su atención una preocupación por el cuerpo: el cuerpo exiliado, reprimido, violentado. En todo caso, lo que me interesa resaltar de ese corto y lúcido ensayo es precisamente el profundo impacto de los nuevos

horizontes políticos en la construcción de un nuevo discurso literario, horizonte de nuestra reflexión: “el desgarramiento de la derrota rehace el habla del sentido” (165). Mis siguientes reflexiones quieren aportar a la lectura de un conjunto de novelas en las que coinciden el sentimiento de fracaso y derrota; pero también el habla popular festiva, la lucidez, el humor carnavalesco.

Diego Araujo, en su estudio sobre la novela ecuatoriana de los 80, señala, por un lado, que los años treinta son todavía obligada estación de retorno para comprender el curso de nuestra novelística. Algunos de sus protagonistas, quienes siguieron publicando en la década del setenta y a inicios de la siguiente, mostraron una clara voluntad de renovación. Vladimiro Rivas apunta que los sobrevivientes de la generación del treinta, “evolucionaban hacia el escepticismo, la sátira, la parodia y la amarga caricatura” (20).⁸⁴ Por otro lado, Araujo, en la perspectiva de comprender la nueva producción novelística en el contexto de los cambios operados en la sociedad ecuatoriana, recuerda que en los sesenta y ochenta la colectividad asiste a la muerte de las ilusiones y utopías que germinaron durante los años sesenta:

El poder, que parecía tambalearse y se sintió amenazado, se reacomodó con violencia, buscó nuevas formas de estabilizarse y perdurar. (...) Aquella visión desencantada y fragmentaria del mundo, el fracaso de las utopías, la crisis política y religiosa; el espejismo de la riqueza y la creciente pobreza, se expresaron en el

⁸⁴ Rivas distingue, en este sentido, el caso de Pareja Diezcanseco con *Las pequeñas estaturas* (1970) y *La Manticora* (1974); el de Icaza con *Atrapados* (1972); el de Aguilera-Malta con *El secuestro del general* (1973), *Réquiem para el diablo* (1978) y, sobre todo, *Siete lunas y siete serpientes* (1970). En este esfuerzo de renovación, vale destacar también, *El pueblo soy yo* (1976), de Pedro Jorge Vera; *La envoltura del sueño*, de Adalberto Ortiz (1982). Miguel Donoso Pareja dedica dos capítulos (“¿Actualización histórica o aceleramiento evolutivo?”, “*Siete lunas y La envoltura del sueño*”), en *Nuevo realismo ecuatoriano*, al estudio de aquellas novelas que expresan una voluntad de “modernización” y “actualización histórica” por parte de sus autores, narradores de la “vieja guardia”: Icaza, Pareja-Diezcanseco, Aguilera-Malta. En esta perspectiva, Donoso lee fundamentalmente dos novelas: *Siete lunas y siete serpientes* (en la línea del realismo mágico) y *Las pequeñas estaturas* (en una “tesitura esperpéntica”).

ámbito familiar, el amor y las relaciones de la pareja. Las modas, hábitos cotidianos y diversos sufrieron apreciables transformaciones. (20)

Interesa a Araujo destacar las novelas más logradas que, en la década de los 80, giran en torno a la experiencia del fracaso de los sueños y, también, aquéllas que tienen a la familia, el barrio, la comunidad campesina, el pueblo provinciano, como “escenario y verdadero personaje”. Como efecto del “boom” petrolero, Ecuador vivió un acelerado proceso de urbanización y modernización, que afectó, como bien lo ha destacado Araujo, la cotidianidad de las relaciones afectivas, familiar y de pareja. Quiero, entonces, pensar la transición del setenta al ochenta como un momento en el que se configura una nueva “época”; una nueva atmósfera cultural, en la definición de nuevas modas, nuevas formas de habitar y recorrer los espacios, nuevas búsquedas formuladas, muchas veces, desde el desamparo; desde la sensación de vacío, desencanto y fracaso. En este punto, quiero citar una anécdota “macondiana”, con la que Araujo inicia su reflexión en torno a la novela de los 80 y el impacto que en ella tuvieron los cambios generados en la sociedad ecuatoriana:

En 1972, el dictador Rodríguez Lara protagonizó una escena pintoresca: en solemne marcha militar, condujo un barril de petróleo hasta un sitio conocido como el templo de los héroes en la escuela militar que antes él mismo había dirigido. Aparte de los aires macondianos del episodio, el hecho resultaba bastante significativo, si no por la inédita entronización del oro negro en el altar de los héroes, sí por el carácter protagónico que desde entonces hasta ahora tendría el petróleo en cambios y desarrollo de la sociedad nacional. (18)

6.4.1 *Ciudad de invierno y Sueño de lobos*

Pienso que la novela que mejor expresa el impacto de los cambios producidos por el petróleo en la sociedad y en la configuración de una época, con sus consiguientes nuevos estilos de vida, es *Ciudad de invierno* (1979),⁸⁵ de Abdón Ubidia:

Ella [la época] había cambiado a la ciudad, ella había irrumpido en nuestras vidas revolviéndolo todo, metiéndonos en esa fabulosa confusión en donde nunca más sería lo que antes fue. (...) Entre tanto la ciudad crecía hasta desbordarse, (...), entre tanto nuestras vidas y las vidas de aquellos que conocíamos adquirirían fisonomías imprevistas: (...), pero sobre todo hubo lo que solíamos llamar “la crisis de pareja”, mote con el cual acuñábamos todo tipo de divorcios, separaciones, re-uniones, adulterios y demás hecatombes conyugales que se propagaban, lo juro, por toda la ciudad como una fiebre irreal engendrada por tanto cambio exterior que parecía exigir, a la par, cambios y readecuaciones en la misma intimidad de las gentes. (28-29)

La modernidad se ha instalado plenamente en la ciudad, la ha transformado y, consecuentemente, la vida de sus ciudadanos adquiere fisonomías imprevistas, como si el desbordamiento de la ciudad y el vendaval de la época arrastraran a todos a una readecuación de sus vidas. Así, el narrador se involucra en una situación que alterará el orden y las relaciones de su vida familiar, pues se ve en la necesidad de esconder a un viejo amigo prófugo de la justicia

⁸⁵ *Ciudad de invierno* apareció, inicialmente, como parte de un libro de cuentos, que lleva su nombre. Sin embargo, bien puede ser el texto leído como una novela corta, tanto por su extensión como por la amplitud del mundo representado: la transformación de una subjetividad, de una ciudad, de un país, de una época. De hecho, en 1984 fue publicada en la colección “Novelas breves del Ecuador”, por Editorial El Conejo.

que había intentado, como en tantas otras historias oscuras que se contaban en la ciudad, amasar fortuna de modo violento e imprevisto. La presencia de Santiago en el hogar desencadena una crisis en la vida de la pareja. Quiero detenerme en Santiago, sobre todo, porque se trata de un personaje que encarna una sensibilidad que responde a las vicisitudes de los “nuevos tiempos” y, a la vez (o como consecuencia de ello), genera en los personajes una profunda incertidumbre en el modo de construir los afectos (personales, de generación, de pareja, de país): “A Santiago hoy lo definiría como un cínico, egoísta y megalómano” (29). La perspectiva narrativa se construye desde un presente, que es posterior a los acontecimientos relatados. Santiago no conocía “ni la lealtad ni el pudor”: tras lo que parece una escandalosa estafa, ha perdido “una sólida carrera de ejecutivo con pretensiones de empresario”. Sin embargo, a pesar de esa “brusca caída suya”, no pierde su aire “cínico” y de burlón desenfado.

Hemos sugerido que, en el contexto de las dos últimas décadas del siglo veinte, una sensibilidad de incertidumbre y desencanto se afirma, algunas veces, bajo el enmascaramiento de una “razón cínica”. Se trataría, volviendo a Echeverría, de una pérdida de las ilusiones que decanta en una conciencia cínica. Intento pensar –en mi lectura de *Ciudad de invierno*, inicialmente, y *Sueños de lobos*, del mismo autor– de qué manera una conciencia cínica se convierte en expresión de una época y, a la vez, en detonante de su puesta en crisis. Su emergencia hace explotar (hace añicos, hace volar por los aires) un conjunto de valores e ilusiones sobre las cuales se había construido la sensibilidad, los afectos y las búsquedas, de muchos individuos; probablemente, de toda una colectividad. Peter Sloterdijk prácticamente inicia su *Crítica de la razón cínica*, con la siguiente observación: “El malestar de la cultura ha adoptado una nueva cualidad: ahora se manifiesta como un cinismo universal y difuso” (37). Importa subrayar que el “ahora” de aquella afirmación es 1981. Para Sloterdijk, el “cinismo

moderno” se relaciona con un “realismo perverso” y una abierta inmoralidad, pues el cínico sabe lo que hace (sabe que está mal), pero “de lo contrario, otros lo harían en su lugar y, quizás, peor” (Sloterdijk 40). A la mirada del filósofo alemán, es necesario interrelacionar la emergencia de una “razón cínica” con el problema de supervivencia y el peligro del fascismo. Todos los cinismos, sostiene Sloterdijk, tocan el problema central “de la defensa de lo existente” (44). Dado que el cinismo es la antítesis del idealismo, apunta necesariamente a la defensa del orden; sobre todo, en sociedades en donde cada vez resulta más difícil distinguir entre “producir y destruir” (201). El cinismo moderno es prepotente, y sobreestima la cabeza (razonante) por encima de los valores del cuerpo y los afectos; enturbia el “sentimiento vital” (aquél que hace pensar que es posible la felicidad aun en lo incierto y en épocas de crisis, 209).⁸⁶

El narrador, Susana (su esposa), y Santiago, habían compartido “otra época”, la primera juventud; la de un “tiempo en verdad ingenuo”, en una ciudad en donde “nada era lo que luego fue” (45). Una década más tarde, queda poco de los sueños que tuvieron. A partir del reencuentro, fragmentos de ese pasado salen a la luz y cuartejan la estabilidad del tiempo cotidiano; produciendo así, en la sensibilidad del narrador, “pavor y nostalgia de todo aquello que no fue, el pavor y la nostalgia de la vida que no vivimos, el asombro, el espanto de saber que la vida pudo ser de otra manera” (45-46). La presencia de Santiago, “el hombre que convencido del absurdo del mundo ha aprendido a aprovechar la vida” (47), causa un sismo en el orden doméstico de las vidas “cautas”. Se trata de una catástrofe interior, que provoca en ella una suerte de florecimiento y recuperación de la memoria corporal (gestos y ademanes olvidados), y

⁸⁶ Beatriz Cortez estudia desde la perspectiva de la “estética del cinismo” la literatura centroamericana de la posguerra. Interesa a la crítica comprender la irrupción de una “sensibilidad desencantada” en diálogo con una producción cultural que participa de lo que Cortez define como estética del cinismo, en contraste con la utopía de la esperanza revolucionaria. La autora estudia textos de los salvadoreños Horacio Castellanos Moya y Carlos Castro, del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, entre otros.

en él, ante la súbita conciencia de su “falta de fe”, asiste a la descomposición de sí mismo. Denuncia, finalmente, a Santiago con la policía; abandona familia, trabajo, ciudad: “Alguien se me moría muy dentro. El personaje que fui entre esas montañas, esas gentes, ese tiempo, agonizaba dentro de mí” (93).

El escandaloso cambio de fortuna en la vida de Santiago hace fácilmente visible el “vendaval de la época”; una insólita situación por él vivida, sin embargo, como “epopeya personal”, mientras “le importaba un bledo lo que sucediera en el mundo” (65). Santiago evidencia cierto desprecio por quienes han acomodado sus vidas al orden de las cosas; su “mirada ávida” parece decir “algo así como si las leyes generales sólo existieran para los tontos, mientras en los labios de los sapientes se esboza esa sonrisa fríamente inteligente” (Sloterdijk, 38-39). No menos cierto es el impacto de ese vendaval en vidas estables y proyectadas al futuro (sobre la cual se asentaba la cotidianidad de la pareja), que, sin embargo, se han vaciado de sentido: “la palabra cobardía, como la palabra bien y la palabra mal, en las que un día creyó y que en cierta forma lo constituyeron, ya no eran a sus oídos sino sonidos huecos” (84). Si Santiago exhibe con desparpajo una “conciencia cínica”, el derrumbe del narrador da cuenta de una “conciencia infeliz” que sucumbe ante la fuerza del vendaval: “era la pereza del futuro la que me sobrevino de pronto” (85). La ironía cínica y el desánimo pueden leerse como dos caras de un mismo espíritu de época.

En *Ciudad de invierno* podemos reconocer justamente la emergencia del espíritu de una nueva época, que desestabiliza hasta las raíces el orden alrededor del cual se han entretelado los afectos y las subjetividades. El horizonte vital que valida unos proyectos, que proporciona y hace creíbles unas esperanzas es el que se ha desvanecido en el proceso de vaciamiento de sus propios sentidos. En otro orden de cosas, aunque no de menor importancia, la desorientación en la que

parece haber caído el narrador responde también a los profundos cambios operados en la fisonomía urbana. La ciudad moderna, en el momento de su transformación, no ofrece a sus habitantes coordenadas de reconocimiento, puntos de referencia que hagan posible la adecuación del mapa mental (los asideros físicos de la memoria afectiva) con la nueva cartografía urbana. Hacia el final del relato, antes de la denuncia y la huída, quien narra la historia y sus amigos dan vueltas (mientras deliberan qué hacer con Santiago) por las calles de la zona residencial de la ciudad:

Corríamos hacia el lado de lo nuestro, las joviales calles de los pasatiempos y las diversiones. Más allá, casi de seguido, estaba los dos parques de la ciudad, pinos, sauces, álamos, la pequeña laguna, y luego las casas y las calles del centro, y luego el centro histórico decían, y los campanarios y después, lo suficientemente lejos como para el olvido, los vericuetos antiguos y malolientes adonde no habríamos de ir, las callejuelas intrincadas y sucias, las casas agobiadas, atestadas de pobres, la vieja gran avenida de los mercachifles y los desocupados, de las traperías y los muebles baratos, todo aquello que dormía en la noche, existiendo en el moderno Norte sólo como un mal signo, como un presagio. (82-83)

Esas marcas territoriales devienen una suerte de mal presagio para el desenvolvimiento de la historia personal del narrador. Existe una frontera simbólica que impide el paso del protagonista a la ciudad vieja –la de sus recuerdos y su propio pasado– y, a la vez, le niega un asidero físico que posibilite recomponer las imágenes de su memoria. No es casual que el narrador se piense y se vea a sí mismo como un ser fragmentado, pues éste se desenvuelve en un espacio que, pretendiendo ser el mismo, es otro. La nueva ciudad no le devuelve su imagen sino una memoria que se dispersa entre los fragmentos de una ciudad que tampoco es una. La oscura

desesperanza, que provocó la traición y posterior huida del narrador, puede ser leída en clave de suicidio simbólico. Al narrador, en el presente del relato, no le queda sino la (auto)condena de escuchar el eco de sus propias palabras vaciadas de sentido, repetidas al infinito sin posibilidad alguna de credibilidad o diálogo: “A veces le cuento esta historia a alguna prostituta del puerto. A veces, alguna finge crearme” (93). El vendaval de la modernidad, como ya lo había percibido Walter Benjamin, en su lectura del “ángel de la historia”, deja pocas alternativas. Y “cuanto más carente de alternativas aparezca una sociedad moderna tanto más se permitirá el cinismo” (Sloterdijk 191).

Sueño de lobos, también de Abdón Ubidia, aparece unos años más tarde, en 1986. Es una novela que ahonda el sentimiento de caída y desesperanza, en el marco de una cotidianidad percibida desde la pérdida de su vitalidad. Su protagonista y narrador es Sergio; un “insomne contumaz”, que no hace sino pensar para llenar el tiempo libre de las noches: “Pienso. No paro de pensar. Yo soy un pensador forzado. Acaso un recordador profesional” (13). Se percibe a sí mismo como un “callado demonio triste”, que preserva la necesidad de buscar, aunque ha dejado de saber cuál es el horizonte de su búsqueda. Tiene conciencia de que le importan poco las ilusiones de los otros y de sentir una “gran culpa” ante la certeza de no haber sabido ser feliz, de haber devenido un mero cumplidor de sus deberes. Sergio porta la “cicatriz helada” de un espíritu que ha perdido la tentación de aventura y rebeldía.

El protagonista es, en el presente narrativo (la temporalidad se desarrolla entre el 24 de diciembre de 1979 y el 5 de diciembre de 1980), un empleado de banco, que rumia, en sus largas noches de insomnio, la nostalgia de una vida percibida desde el desencanto, el desdén y la malversación de ella. En el afán de recuperar la pasión de vida y la fuerza de arremetida épica, perdido entre los escombros del orden y la rutina, Sergio planea el “gran golpe”: las ilusiones del

“adolescente que se reunía con oscuros conspiradores que soñaban en gigantescas rebeliones que incendiarían al mundo” (45) han devenido en el sueño de asaltar el banco en el que trabaja. Sergio había abandonado su carrera de leyes, poco antes de licenciarse, para emplearse en el mismo banco en el que su padre se había gastado la vida hasta jubilarse.

En la perspectiva del “gran asalto”, Sergio se convierte en la cabeza de una banda de asaltantes, cuyos miembros son parias de la ciudad, “unos pobres diablos”, “unos desesperados”. Este motivo nos devuelve a una pregunta que no ha dejado de gravitar en capítulos anteriores: en el nuevo horizonte político, cómo se articula esa vieja alianza entre vanguardia intelectual y masa, en torno a qué búsquedas se sostiene una conciencia que se percibe desde el desencanto y el desencuentro con la historia. La fuerza subversiva de una juventud olvidada decanta en el sueño de un asalto, como salvación posible a una “vida equívoca”. La transformación de conspirador a oficinista y, finalmente, a fracasado asaltante de banco habla de una conciencia desilusionada que se deja arrastrar por la “fuerza de las cosas”. Esa conciencia puede comprenderse como una modalidad de la “conciencia cínica”, que ante la certeza de una imposible pretensión de cambiar el orden de las cosas, prefiere acomodarse a ellas, hasta conocer su mecanismo oculto como estrategia de beneficio personal. “Sergio ya no tiene escrúpulos de conciencia” (85), la conciencia cínica es prepotente y amoral, a pesar de que tras ella se esconde un maltrecho espíritu heroico. El asalto concluye en la muerte de unos, el encarcelamiento de otros, explosión de vidrios y la muerte, casi suicida, de Sergio atropellado por un carro mientras camina en la más absoluta desorientación en medio de la ciudad.

Sloterdijk comprende al cínico moderno como un caso límite del melancólico, “un melancólico que mantiene bajo control sus síntomas depresivos y, hasta cierto punto, sigue siendo laboralmente capaz” (40). La composición anímica de Sergio “el oscuro”, Sergio “el

triste”, responde a esa definición del cinismo moderno. Más aún, me interesa subrayar en él lo que el filósofo alemán denomina un “nuevo cinismo integrado”, que tiene, con frecuencia, “el comprensible sentimiento de ser víctima y, al mismo tiempo, sacrificador” (40):

Hoy, en 1980, cuando el gran orden, sea con genocidios, sea con sonrisas, ha conseguido triunfos indudables, puedo creer que el reloj del mundo tardará unos años en retornar a la hora ardiente. Los sabios, pitonisos, futurólogos y demás, dicen que el fin del milenio será el fin de muchas cosas y el comienzo de otras. Alguien calcula que para el año 2000 una de cada dos personas en América Latina no tendrá trabajo. El rey de los banqueros, Volcker se llama, vaticina una debacle financiera de los gringos. Habrá, pues, una situación explosiva que exigirá cambios radicales. Sergio, el silencioso, escucha esos datos y piensa en su hijo. ¿Qué pasará con él? ¿Qué camino encontrará? ¿Se verá abocado a una elección drástica? ¿En cuál bando? (*Sueño de lobos* 170)

Sergio es lúcido e informado, sabe bien cómo funciona el orden que regula el “reloj del mundo”. Es, lo hemos dicho, víctima y sacrificador a la vez. En tal circunstancia, que es sobre todo un sentimiento, se niega la posibilidad de escoger un bando. Si hay que elegir, que lo haga la siguiente generación. Acaso su hijo. Si resulta imposible detener el reloj del mundo, o hacerlo marchar hacia atrás –“tengo una fijación: los años sesentas, la época de los grandes sueños” (170)–, su gesto se limita a romperlo y hacerlo explotar. Pero ni siquiera el reloj del mundo, a lo sumo el reloj del banco. La sociedad entre Sergio, como cabeza intelectual, y quienes debían ejecutar el asalto, de estrato lumpen, deviene mera caricatura. Cuando “el gran orden (...) ha conseguido triunfos indudables”, el viejo pacto entre intelectual y pueblo no da lugar ni siquiera a la parodia.

Ese Doc es una mierda –le dijo. En su perra vida habrá matado una mosca. Además: ¿tanto misterio para qué? Que no decía su nombre, que no indicaba el banco, que no la fecha del tal asalto. Toma su billetera. Decile que se le cayó en el auto. Allí están todos sus nombres y apellidos, su cédula de identidad, su carnet de empleado y cuatrocientos sucres, todo lo que ese pobre cojudo es.

(...) Decile también –concluyó el Gavilán– que nos abrimos del negocio. Y que vaya a ver mejores películas que las que ha visto en la tele. Ve, Maestro: nosotros asaltamos la joyería esa, una noche cualquiera. Sin tanta complicación la limpiamos y basta. (93)

El asalto, sin embargo, se realiza, porque ninguno de los compactados está dispuesto a renunciar al sueño de un paraíso perdido, que “nunca se iba a perder porque nunca se tuvo” (56). Ninguno de los conjurados por Sergio está dispuesto a renunciar al sueño de vivir las ofertas de frenesí y felicidad que la nueva ciudad ofrece, de poseer aquello que con avidez han visto relucir tras lujosas vitrinas. Por cierto, no es gratuito que el autor de la novela haya elegido un banco como objetivo del asalto, si tenemos en cuenta, como lo sugiere Badiou, que el número es el “fetiche” de finales del siglo veinte: “porque donde falla lo real el número ciego ocupa su lugar” (45). Dado que el banco funciona casi como significante del sistema capitalista, el sueño del protagonista puede leerse en clave metonímica: representa la ilusión de violentar las entrañas de lo real (el número, arbitrario, funciona “como parche de la falla de lo real”, dice Badiou, 45). Es por ello que Sergio ha elegido como blanco del asalto la bóveda del banco; sabe exactamente cómo funciona, la ha observado larga y detenidamente. En función de esa lógica ha distribuido las funciones de cada uno y los detalles de un plan de acción destinado a fracasar, toda vez que arrancar parches responde a la misma lógica que los cose a medias. En términos generales,

destacan en la novela la construcción de personajes y la recuperación literaria de una época: en el giro de la década, la modernización y el discurso tecnocrático amenazan con destruirlo todo, y de prisa. Esta sensibilidad de pérdida y fracaso se expresa, con fuerza creativa y poética, en la imagen de la ciudad. Ella es percibida en la imagen de una red, una trampa, de la que no resulta fácil escapar: “porque esa ciudad, quebrada, brusca, trágicamente bella, estaba hecha como una trampa” (89). La novela está escrita en tono de testimonio y diario íntimo, desde una cierta nostalgia que comunica una incapacidad de sobrevivir frente a los signos y códigos de una nueva época. Según Vladimiro Rivas, “en los mejores momentos de esta novela, puede el lector percibir el minucioso y perturbador transcurso del tiempo y una ‘nocturnidad’ sin precedentes en la literatura ecuatoriana” (35).

6.4.2 *Nunca más el mar*

Nunca más el mar (1981), de Miguel Donoso Pareja, probablemente su mejor novela, presenta una compleja estructura, que entrecruza diferentes planos narrativos, en el esfuerzo por recuperar, desde diferentes aristas, el recuerdo y la vida de un personaje llamado x. Sorprende en la novela el virtuosismo del autor en el manejo del habla popular y la versatilidad en el paso de una voz narrativa a otra. El trabajo con lo popular decanta no solamente en la creación de un lenguaje y un ritmo narrativo, sino también en la construcción de una matriz cultural desde donde anónimos personajes reconstruyen la vida de x y la historia política del país, con desparpajo y humor. Dos elementos, recurrentes en la obra de Donoso, hilvanan la novela: la certeza de que todo esfuerzo por recordar supone un acto de invención y olvido –“Queriendo recordar, el hombre olvida” (12)– y la construcción de una poética de Guayaquil, ciudad que es

no solamente escenario privilegiado, sino, sobre todo, horizonte de una enunciación que no deja de construir imágenes de una urbe en transformación, en asociación con una imagen de mujer: “pienso en Guayaquil y digo Gudrum, hermano, porque la ciudad es otra y es la misma siempre” (39).

La novela ofrece claves que reconstruyen la atmósfera política y cultural de una época, en el contexto de la pos-dictadura militar y los efectos del “boom” petrolero, sin dejar de preguntarse por el sentido de una harta difusa “e-cua-to-ria-ni-dad”: “porque hemos sido, somos, una colcha de bregué” (55). En el presente narrativo, algunos capítulos tienen como eje narrativo el regreso del narrador al país, después de un largo exilio.⁸⁷ Quiero nombrar a este anónimo narrador como “el retornante”, precisamente para destacar el lugar de la enunciación narrativa; la instancia desde donde se construyen los recuerdos, las búsquedas, las conversaciones, a raíz del regreso y reencuentro con el país. Ese regreso produce, necesariamente, un habitar “en estado de memoria” (tal como lo comprende Tununa Mercado),⁸⁸ que enfrenta permanentemente las memorias del pasado con el presente vivido. Ese regreso, permite al autor construir varios escenarios de encuentro: con la ciudad (Guayaquil y Quito), los amigos, y, con ellos, la reconstrucción conjunta de un pasado compartido. Un pasado que, en el marco de una

⁸⁷ De hecho, Donoso ha expresado que la experiencia del exilio y la reflexión sobre el país, en tal circunstancia, están presentes en *Nunca más el mar*: “[sobre el tema de la identidad nacional] venía trabajando y reflexionando, interrogándome, desde años atrás, concretamente desde que viví el exilio en México, circunstancia que me permitió tener una perspectiva mayor y más objetiva sobre mi país y mi región. Con rabia, con nostalgia, con sufrimiento (...), esta inquietud se expresó primero en mi narrativa. Así, *Nunca más el mar* gira sobre esta preocupación que llegó a convertirme en algo ineludible” (*Ecuador: identidad o esquizofrenia* 191-92).

⁸⁸ Tununa Mercado se refiere a quienes regresan al país natal, después de la experiencia del exilio y el destierro, como “retornantes”. Quienes vuelven, necesariamente, se ven avocados a un permanente “ejercicio de recuperación” (de memorias, rostros, lugares; imágenes que quedaron ancladas en el pasado, ligadas a espacios y lugares concretos): “se sale a la calle *en estado de memoria*, ya sea que se la bloquee o se la deje en libertad de prenderse a los datos de la realidad” (132). Dicho proceso de “recuperación”, doloroso e incompleto, no logra, sin embargo, “restañar” las heridas del exilio, ni asegurar el restablecimiento de los lazos afectivos entre quien regresa y el espacio de la recepción: “La sensación de extranjería asalta al regresante, es como si la persona estuviera envuelta, toda ella, su físico y su psiquis, de una membrana que la separa del mundo. Esta membrana produce un efecto de mediación: las cosas no vuelven a tener el peso y la densidad normales que otrora tenían” (Mercado 131).

comunidad afectiva, se remite permanentemente a x. Inevitable, a la sensibilidad del retornante, una sensación de extrañamiento, pues todo luce diferente: “Desde el aeropuerto me di, nos dimos cuenta de que todo había cambiado” (33). El primer cambio con el que se enfrenta el narrador es la modernización de las ciudades: moles de cemento, pasos a desnivel, cafés atestados de gente; sin embargo, quien regresa sabe que “está chévere, ya vas a ver, dices, adú, mi pana, sin ninguna convicción, sabiendo que me enseñas lo de afuera, la *doxa*” (34). El punto de encuentro de los personajes y el centro de las conversaciones es el recuerdo de x. Otro plano narrativo se configura bajo la modalidad de conversaciones, a manera de testimonios que una voz masculina recoge de quienes han conocido a x, en diferentes momentos de su vida: son voces que intentan precisarlo y definirlo, pero x se desvanece porque parece representar siempre algo más que se pierde en el recuerdo: “desde que lo vi supe que no podía ser real. Era necesariamente un hombre al que había que imaginar [...], x es indefinible” (17-18); “x era excepcional” (24). x es alguien difícil de precisar en palabras, quizás porque no calza en ningún significante compartido. Se trata más bien de un referente, de un ideal; una suerte de maestro alrededor de quien se juntaron los amigos, en el proceso de una militancia política: “Después empezó a meternos labia, jarabe de pico, eso pensábamos, mi pana, y no era así, lo que decía era verdad, la auténtica, y nos fuimos desacojudando, dándonos cuenta de un chuchal de cosas, ¡puta!, x era un güevón bien hecho” (42).

La novela es propositivamente ambigua y compleja en la organización de sus diferentes planos narrativos.⁸⁹ No queda claro si quien ha regresado y quien realiza las entrevistas es la

⁸⁹ Renato Prada Oropeza resalta en su lectura de *Nunca más el mar*, precisamente, su ambigüedad y polisemia. Sostiene que la búsqueda (de la identidad) es el parámetro que organiza los sentidos de la novela: “la búsqueda del otro se presenta también, como de hecho lo es, como la búsqueda de uno mismo; de este modo, la dialéctica mismidad/alteridad subyace en el postulado de la *ambigüedad* textual que esta novela ofrece como una de

misma persona. Sin embargo, lo que ambas voces comparten es el esfuerzo por recuperar la memoria de x: x deviene una suerte de hito “memorable”, porque encarna un pasado, y ese recuerdo se activa en un presente que advierte tanto las pérdidas como un futuro vaciado de expectativas.⁹⁰ Diferentes voces ofrecen, desde una particular perspectiva afectiva, nuevos elementos de comprensión. Es posible leer la reconstrucción de esa memoria como la historia de un largo y doloroso devenir: de niño solitario y obsesivo lector (“un niño viejito”), a militante del partido comunista, ¿aventurero?, exiliado, ahorcado. Ahorcado como el protagonista de Palacio en *Vida del ahorcado*. Tal es así, que hacia el final ambas novelas se funden con las mismas palabras: “— Se ha suicidado un hombre. / — Han asesinado a un hombre. / — Han encontrado a un hombre ahorcado. / — ¿Ahorcado? / — ¡Ahorcado! ¡Qué bruto! / — Ahorcado con un cordel. — Ahorcado con una corbata. — Ahorcado con un alambre” (Donoso 171).

Mi lectura privilegia la pregunta por esa transformación: “x se hizo otro hombre, otro hombre, mi pana, y nosotros también” (46). La segunda transformación ocurre a los dieciséis años, mientras estudia en el colegio y participa en una huelga, a raíz de la cual inicia su militancia: “desde que se afilió, x fue otro fulano” (47). Más tarde, cuando debe salir clandestino del país, lo hace porque la policía andaba atrás suyo, pero también porque su lugar en el partido entra en crisis: por su oposición a la “revolución pacífica” y la participación en un asalto para obtener armas, es acusado por el secretario general del partido de “aventurerismo” (“la aventura es una enfermedad infantil del izquierdismo”, 91). Después de quedarse sin piso y “sin organización”, comienza el largo exilio de x, cuyo final nadie sabe. Una de las mujeres

sus características semánticas propias” (921). La lectura de Prada Oropeza destaca también la tematización del sentido de la invención, en el juego de construcción de identidades.

⁹⁰ Elizabeth Jelin señala que un acontecimiento memorable (sujeto u objeto) necesariamente se expresa en forma narrativa y da sentido al pasado (lo hace comunicable y coherente): “El acontecimiento rememorado o ‘memorable’ será expresado en forma narrativa, convirtiéndose en la *manera en que el sujeto construye un sentido del pasado*, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia. (...) El pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de rememorar/olvidar” (27, énfasis en el original).

entrevistadas recuerda un poema, del Fakir (César Dávila), que x prefería sobre todos. Se trata de “Los precios”: “Tú sabes lo que es vivir un pasadizo, / acaso garganta, / y no decir nada, ni esta boca es mía: / el idioma es pura madera en quechua, / y calla. / Entonces, sólo ir. Sólo andar. / Tú sabes lo que es andar todo el destino a pie. Se grabará para siempre la cara del caballo” (111). Se sabe que la última estrofa era la que más gustaba a x, cuyo primer verso siempre repetía, y es posible reconocer en varios momentos de la novela. Un verso que deviene clave de lectura, incluso para comprender otro plano narrativo que transcurre en un espacio de intimidad y clausura: en un cuarto, no se sabe en dónde, alguien (“el hombre”) permanece encerrado y entregado a un ejercicio de permanente rememoración: “El hombre sabe que aprendió a olvidar empecinándose en recordar” (9). Nunca se aclara su identidad, probablemente se trate de x; solo se sabe que se trata de alguien “cansado de caminar”. Fragmentos del poema citado en líneas anteriores están dispersos en los capítulos dedicados al plano del encierro.

Imposible no destacar puntos de encuentro con otras novelas latinoamericanas que, en los ochenta, articulan el tema del exilio, la política, la escritura. *La nave de los locos* (1984), de Cristina Peri Rossi, se construye alrededor del motivo del viaje; de aquél que se realiza desde la expulsión. Uno de los ejes de la novela tiene que ver con Equis, que vive “pasando de ciudad en ciudad”, en un permanente desplazamiento. Desde un principio, la voz narrativa se encarga de explicar que se trata de un viaje violento que, “en tiempos difíciles” convierte a algunos hombres en “extranjeros”. La extranjería deviene, bajo tales circunstancias, en una situación precaria y dolorosa. Es una situación adquirida, a la que se llega: “No nací extranjero, dice Equis. Es una condición que he adquirido con el tiempo y no por voluntad propia” (*La nave* 29). De manera sutil, pero muy clara, Equis hace saber que esa “condición adquirida” tiene que ver más con la “marcha del mundo” que con los propios deseos. Una marcha del mundo que es efecto de un

ejercicio de poder autoritario, dictatorial; capaz de despojar a algunas personas de su derecho a permanecer en casa. El personaje que más claramente da cuenta de esa situación del mundo es Vercingetórix. Su exilio es el del desaparecido en tiempos de dictadura, el de quien “no tiene tiempo de preparar el viaje”, el de quien es empujado a la muerte. Son varios los personajes que, en diferentes momentos de la novela, interactúan con Equis. A veces, ellos intervienen de manera muy breve; son encuentros furtivos a quienes Equis, en su larga peregrinación, conoce. Todos ellos comparten con Equis cierta condición de soledad, de desarraigo, de estar permanentemente “fuera de lugar”.

Vale también tener presente una novela como *Glosa* (1986), de Juan José Saer, que narra el recorrido de dos personajes –Ángel Leto y el Matemático– a lo largo de veintiún cuadras, en 1961. A lo largo de esa caminata, ambos amigos “glosan” la fiesta de cumpleaños de Jorge Washington Noriega, a la que ninguno de los dos asistió, pero de cuyos detalles conocen por el relato de otros amigos. Leto, de 21 años, y el Matemático, de 27, a pesar de las diferencias que la voz narrativa destaca, “algo, a pesar de todo, los iguala”: “el sentimiento, decía, de no pertenecer del todo a este mundo, ni, desde luego, a ningún otro” (63). A lo largo del relato glosado, destacan varios personajes –todos jóvenes, menos Washington Noriega, quien parece ejercer las funciones de maestro querido en el grupo– que, de una u otra manera, caben en la definición arriba citada. A todos parece hermanar una suerte de divorcio sutil “entre el propio ser y las cosas”, que decanta en ironía, burla, irreverencia y sensibilidad literaria; pero, sobre todo, como se desprende de las prospecciones que el propio relato introduce, en la militancia revolucionaria. En el contexto de la dictadura, unos serán asesinados, otros desaparecidos o exiliados en Europa, en donde intentarán comprometer la solidaridad de políticos socialistas para “ocuparse del asunto, las masacres, las desapariciones, las torturas, los asesinatos en plena calle y en pleno día,

etc., etc.,” (98). Leto pasará a la clandestinidad, será ascendido a comandante y masticará finalmente la pastilla de veneno al caer en una emboscada militar. En el presente narrativo, sin embargo, Leto no ha transitado esos caminos. La voz narrativa deja conocer destellos que se desprenden de un futuro todavía por venir. La novela se cierra con la imagen del joven Leto que camina hacia una conversión, en principio, esperanzadora. Su trayectoria, en el relato, concluye en el encuentro con unos pájaros extraviados en un parque, seguramente perdidos de su trayecto migratorio. Esos pájaros, despavoridos, se mueven insistentemente en dirección a una pelota grande, de plástico amarillo. Esa imagen contemplada por Leto permite a la voz narrativa afirmar que él, Leto, “presiente cuánto les hace falta de extravío, de espanto y de confusión a las especies perdidas para erigir, en la casa de la coincidencia, que también podría ser otro nombre, ¿no?, el santuario, superfluo en más de un sentido, de, como parece que los llaman, sus dioses” (178). Ese sol/santuario será el objetivo y horizonte de una militancia que devendrá en dolorosa pesadilla; que marcará la vida y la historia de una pequeña comunidad de amigos, así como de varias generaciones en el continente. La novela ofrece el retrato de un grupo de jóvenes, destellos de la militancia revolucionaria, las heridas de la dictadura. El relato permite situar el presente narrativo en el instante en que esa historia está a punto de comenzar y, a la vez, forma parte de la memoria, y el saber, del narrador en el presente de la escritura.

Volviendo a *Nunca más el mar*, el esfuerzo por reconstruir la memoria de x, por traerlo casi de manera obsesiva al presente narrativo, no tiene otro propósito sino enfrentar esa suerte de exceso de sentido que representa x con una sensación de pérdida y vacío que parece invadir el presente (el exceso de sentido se desborda hasta casi ahogar la palabra y hacer imposible la formulación de un discurso que, necesariamente, solo logra comunicarse en el intercambio de exclamaciones afectivas. Todos vuelven una y otra vez sobre la imagen recurrente de x, y

siempre x parece desbordar cualquier palabra que pretenda asirlo en la definición). El recuerdo de x, de cierta manera, compensa, en el plano de lo simbólico, una sensación de pérdida, desorientación y vacío: “camino hundido en la desesperación, doliéndome de todos lados, tratando de inventar un recuerdo, la detención de tanto olvido” (39), piensa el retornante. Ante la mirada sensible de quien regresa, la realidad se presenta profundamente cambiada. Se trata de cambios que impactan dolorosamente su memoria afectiva: la ciudad es otra: “desde el aeropuerto, hermano, (...) presentimos el cambio, esta nueva desgarradura, adú, y vi, vimos la muerte y el amor simultáneos, (...), la erección de los edificios altos, el derrumbe, la flacidez de los otros, y el malecón Simón Bolívar limpio, pelado, sin las carretillas humeando, las lanchas muertas, escoradas sobre el lodo” (38). Pero no solamente la ciudad ha cambiado, esa desgarradura tiene que ver también con otras ausencias: la de x, la fe en una militancia que alentaba la promesa de un futuro mejor: “los ultras se acabaron, la teoría del foco, con el Che y todo, se fue a la mierda” (54). Se trata de un vacío que se hace evidente porque a pesar de que “el petróleo crece, hermano, huele a carne humana” (53).

En páginas anteriores habíamos explorado la experiencia del desencanto bajo el enmascaramiento de una conciencia cínica. En el caso de *Nunca más el mar*, son dos las estrategias privilegiadas para sobrevivir a pesar del dolor y el desencanto: el trabajo de la memoria y el humor. Es posible, así, reconocer ese vaciamiento de sentido que parece apoderarse del presente en el motivo recurrente del “museo más genial del mundo”, en Latacunga: “cómo no será que ahí tienen los güevos de la bolsa de valores, mamitico, y la otra mitad del medio ambiente, ni en el Louvre pes, qué han de tener, y al Honorato de Balzar, el zapato de la pata de Guápulo, montonal de cosas, porque éste es el país de las sorpresas, de la locura” (50). Desde la perspectiva del regreso, el presente se vacía de sentido, justamente, porque la ausencia de x hace

evidente la clausura de una época. Regresar una y otra vez a x expresa la necesidad de volver al pasado y traerlo al presente, como una negación a la clausura del duelo. Al contrario, ahonda su pérdida. En medio del petróleo, el imparable crecimiento de tantos “rascacielos inútiles”, la crisis del partido (“no se puede quedar uno sentado frente a su casa esperando que pase la Revolución con su varita mágica”, 56), la única y dolorosa certeza parece ser la pertenencia a un lugar en el que todos son/somos “pedacitos de un pedacito, de una raya imaginaria” (55). Esa suerte de desmoronamiento coloca al narrador, precisamente, en la intersección de un sinnúmero de historias que se tejen alrededor del recuerdo de x; historias que se completan y dan vueltas alrededor de un fantasma que, en su recurrente presencia simbólica, hace imposible la clausura de la historia. Por ello la imposibilidad de narrar esa misma historia en una estructura lineal, que exigiría una conclusión (la de la vida de x, la de una época, la de una comunidad de amigos convocados a cerrar el duelo). Idelber Avelar observa, en *Alegorías de la derrota*, que el trabajo del duelo presupone la capacidad de contar una historia sobre el pasado, con la esperanza de “salvarlo en tanto pasado” (287). Quizás por ello, la narración no deja de volver una y otra vez sobre x, como expresión de un duelo siempre postergado. En x coinciden las esferas de lo político y de los afectos. Así, el olvido de x supondría la desaparición de esas esferas tal como sobreviven en el recuerdo.

La novela está llena de referencias intertextuales, de las cuales me interesa destacar dos: *Vida del ahorcado*, de Palacio, y *Las cruces sobre el agua*, de Gallegos Lara. Dos escritores enfrentados en su momento, y enfrentados por una crítica que los ubicó en sitios aparentemente contrapuestos en términos estéticos y políticos. Quien ha regresado camina la ciudad, rememora el pasado, se pregunta por x y por el PC; se pregunta si acaso no fue Gallegos Lara un “militante intachable”. Recuerda y cita un fragmento de *Las cruces*, justamente el episodio en que Alfredo

Baldeón dispara hasta morir, durante la matanza del 15 de noviembre: “pero si ahora hablas así te acusan de aventurero, ¿no?, de desesperado pequeñoburgués, de provocador, carajo, y qué se ha hecho al respecto, qué tenemos, ¿el hacha con que mataron el mar muerto?, ¿el árbol con las hojas de guillette?, con qué chucha contamos, hermano, en qué esquina van a matar a otro Alfredo Baldeón (103). Es ese *ahora* el punto que articula todas las historias, que reconoce en Gallegos Lara un antecedente de x; un referente político, una instancia de credibilidad que hace posible un infinito e inagotable ejercicio de la memoria. El capítulo final, que reúne fragmentos de todos los anteriores, se cierra con lo que parece ser el ahorcamiento del hombre encerrado. Es ambiguo también ese final, pues se resuelve de dos maneras posibles: ahorcado, o disparado por un antiguo camarada del partido. En todo caso, “ahí estaba x ahorcado. Ahorcado con un alambre, en el centro de su viejo cubo, colgante como una lámpara” (171). La cita de *Vida del ahorcado*, que prácticamente cierra el libro, puede leerse como un tributo a Palacio; una actualización de su novela más de medio siglo después de su publicación; un esfuerzo por resignificarla al colocar a su protagonista en otra sociedad que, sin embargo, reproduce las mismas taras contra quienes margina y condena a vivir en un cubo (como símbolo de aislamiento e incompreensión). Esa imagen que cierra la novela puede ser leída como la conciencia de la derrota, y la certeza de que cualquier salida heroica se encuentra clausurada. La imagen del hombre/x ahorcado clausura la ilusión liberadora. Sin embargo, cabe un giro más de tuerca en la reflexión de la novela. Walter Benjamin considera que para habitar la modernidad se precisa una “constitución heroica”. De allí su predilección por leer las huellas de quienes, a su mirada, devienen héroes en las grandes ciudades. Para Benjamin la vida en la ciudad resulta inquietante, puesto que la experiencia social e intersubjetiva asemeja la urbe a un inmenso campo de batalla. Es por ello que, para el filósofo, la experiencia de la multitud (aunque provoca la difuminación

de las huellas) puede ser percibida como asilo y espectáculo. Interesa a la sensibilidad de Benjamin la irrupción de personajes que encarnan, de manera especial, esa condición heroica: el poeta, el vagabundo, la prostituta, el luchador, el trabajador a sueldo, las viejas. Esos personajes, portadores de una constitución heroica, son para Benjamin los “verdaderos sujetos de la modernidad”. De ese conjunto, sobresale el suicida, quien parece llevar al límite de lo posible la imagen del héroe y la pasión particular de la vida moderna:

Las resistencias que lo moderno opone al natural impulso productivo del hombre están en una mala relación para con sus fuerzas. Es comprensible, si el hombre se va paralizando y huye hacia la muerte. Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil. Ese suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones. (“Lo moderno” 93)

Leer el suicidio como una “voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil”, permite resignificar el suicidio de x, así como el de Andrés Farinango, el protagonista de *Vida del ahorcado* en clave crítica y contestataria. El suicidio devuelve a x su dimensión heroica en la memoria del regresante. Frente a la clausura de toda posibilidad de cambio, cuando intervenir sobre la configuración del mundo no parece viable, el suicidio deviene una desesperada salida heroica. Como también lo fue para Arguedas y para el propio Benjamin.

6.4.3 *El rincón de los justos*

En *El rincón de los justos* (1983), de Jorge Velasco Mackenzie, lo popular urbano –su lado lumpen y marginal– deviene eje central del universo novelado: los personajes son vecinos de una casa convertida en tugurio, “el patio de las carretas”, en el barrio de Matavilela de Guayaquil (“una zona que se regía por sus propias leyes”). Ellos subsisten con los recursos de una “economía informal”, que se resuelve en lo que Martín Barbero ha denominado estrategia del “rebusque”, para referir formas de una “economía otra”, que sobrevive con lo que para otros son “residuos” (“Transformaciones de la experiencia urbana”).⁹¹ Una economía de supervivencia, propia de sectores urbano-marginales, cuyo territorio linda, a medias, con el mundo de las ilegalidades y, al mismo tiempo, de lo festivo. Los habitantes de esa zona –que históricamente ha pasado de manglar a vecindario pobre, para finalmente convertirse en “zona roja”– arman una compleja trama de relaciones que procuran la supervivencia de cada uno: complicidades, alianzas y tensiones afectivas; modos de supervivencia propios del subempleo, el hurto, la prostitución, el callejeo, el juego, la improvisación.

En Matavilela impera “un clima de ocio”; los personajes, en su mayoría, no trabajan: viven en la calle, en la intemperie, a la caza de pequeñas oportunidades para el robo o la rebusca, para la pelea o el juego. A pesar de tratarse del mundo de una marginalidad radical, el autor da cuenta de una vitalidad gozosa y picaresca, a partir de dos recursos fundamentales: la tensión erótica, que de manera persistente atraviesa toda la novela, y diversas modalidades de la cultura

⁹¹ En el contexto de la narrativa latinoamericana, un texto clave, en este sentido, es “Al pie del acantilado”, el célebre cuento de Julio Ramón Ribeyro. La familia protagonista, un padre con sus dos hijos, construye al pie de una higuera su casa –hecha de los desperdicios que encuentran en la playa–, porque “veníamos huyendo de la ciudad como los bandidos, porque los escribanos y los policías nos habían echado de quinta en quinta y de corralón en corralón” (207). La casa construida al pie del acantilado será el inicio de una invasión, de un nuevo barrio (pobre y marginal) que, sin embargo, se verá también destruido, y sus moradores expulsados, ante las fuerzas modernizadoras de la ciudad. El cuento apareció en 1964, como parte del volumen *Tres historias sublevantes*.

popular –básicamente, la experiencia de la religiosidad, la música (Julio Jaramillo), particulares usos de la letra (la escritura y la lectura). Son dos los escenarios en los que dichas tensiones se encuentran: los intersticios del “patio de la carreta” (con su “clima de ocio”, de “ebriedad y de fiebre”) y el salón “El rincón de los justos”. Es la mesera, la Martillo Puta, quien encarna la vitalidad de estas dos pulsiones, las dos caras de una misma medalla: blanco del deseo de los comensales y, a la vez, identificada con la santa, su tocaya, la Narcisa de Nobol,⁹² cuya figura descansa en una pequeña urna en el salón: Narcisa Martillo “puta barata”/la virgen pura, la nobileña.

En este mundo, toda modalidad de práctica asociada con la letrada es propositivamente lúdica, fragmentada, pública y cargada de erotismo. Matavilela tiene su propia biblioteca: una banqueta larga al aire libre, una tabla rasa en donde cuelgan las revistas y un letrero pintado en letras negras: la “Esquina del Ojo”. Allí su dueño impone las mismas reglas de la Biblioteca Municipal: “Colgó un anuncio silenciador sobre el poste de luz, se puso lentes como las viejitas bibliotecarias y se armó de un bejuco con el que tocaba las cabezas de los hablantines. Erudito del monigote, iba al tablón con la sabiduría de un experto en botánica. Miraba las caras de los lectores ofreciendo miedos y chistes” (23). Se trata de una lectura de matriz cultural comunitaria: compartida, colectiva, hecha en voz alta casi dibujando con los labios las letras, repetitiva (no importa cuántas veces sea leída la misma revista): “Pese a que no leía de corrido [Mañalarga], interpretaba en forma correcta sus señales, movía los labios repitiendo las frases enceradas en los círculos y de vez en cuando soltaba una carcajada que el revistero se apuraba en silenciar” (23).

⁹² Santa Narcisa de Jesús Martillo y Morán nació en Nobol, Ecuador, en 1832. Su cuerpo permanece en su pueblo natal, en el santuario de Nobol. El papa Juan Pablo II la declaró beata en 1992. Fue canonizada por Benedicto XVI en 2008.

El único ejercicio de escritura es el que ejecuta el caramelero Diablo Ocioso, sordo y eterno enamorado de la salonera Narcisa. Para ella graba, en las sucias paredes de un baño público (en el salón “El rincón de los justos”), mensajes de amor:

En el wáter tuve que cerrar la puerta para desahogarme, y aquel lugar ya no fue un sitio inmundo sino mi eterno lugar sagrado. Y después me dio nota de escribir en las paredes, busqué en mis bolsillos el lápiz romo de los carpinteros y te escribí la primera frase de un libro infinito, ahí, donde todo el mundo va por sus necesidades, yo metía mi mensaje: para la Narcisa va este verso: tú eres la sierva de los gozadores, o el otro en el que te llamaba beata barata, porque no puedo evitar asociarte con la nobileña, ella dormida hace milagros cuando le pasan un trapito por la urna de vidrio, y tú, despierta, haces los tuyos (...), y allí dentro leo lo que he escrito, aquellas notas sin firma, pero que son mías, mi letra enlazando esos dibujos obscenos que la gente traza cuando está ahí, con el pulso húmedo y tembloroso. (30-31)

Se trata de una escritura que, en un escenario casi obsceno, aúna lo sucio y lo sagrado, en la construcción de un “libro infinito”, de autoría plural y anónima. La explícita formulación de un verso no pretende alcanzar reconocimiento literario alguno. Lo único que persigue esa escritura de carácter público es la provocación: provocar la sensibilidad de la mujer deseada. En una nueva declaración de amor, el anónimo escriba graba su nombre. Antes de que la pared sea cubierta por una mano de cal, Narcisa corre “a buscar entre sus cosas el rímel para grabar en alguna parte el nombre del Escriba” (32). La escritura que los personajes producen habla también de urgencias, pero éstas son otras. Esta escritura expone las urgencias del cuerpo; de allí que bien pueda el rímel remplazar al lápiz, así como la pared del baño al papel. Es una escritura que

recurre a una estética del reciclaje, propia de una comunidad que necesita del *rebusque* y el “reciclaje cultural” (cuya lógica apela al valor siempre reinventado de todo *residuo*). Resignificar residuos (tornar útil el desperdicio, fabricar objetos de pedazos y fragmentos de otros objetos) si bien es cierto responde a una situación de pobreza extrema, no es menos cierto que requiere también de una importante dosis de invención e imaginación lúdica. La intensidad de esa capacidad festiva dota de fuerza a la novela y se convierte en su mayor riqueza. De hecho, sobresale la recreación de los matices del habla popular y callejera –esa *otra lengua*, “cuando comen jaman, bundean, papean, hacen panza”.

El mensaje público del anónimo escriba hace uso de un soporte en permanente reciclaje: nuevas capas de cal o de pintura esconden y dejan ver, a medias, fragmentos de anteriores escrituras. Las letras se montan unas sobre otras, aprovechan los intersticios de otras palabras y dibujos. De la misma manera, los personajes sobreviven gracias a una amplia práctica de reciclamientos: los cachineros venden cosas viejas, usadas y, por lo general, robadas. Las paredes de los cuartos están cubiertas por láminas de cartones, papeles sueltos, páginas de viejos calendarios y sus intersticios dan cabida a ojos indiscretos. Las revistas pasan de mano en mano. Entre los habitantes de Matavilela, hay ropavejeros que se dedican a vender botellas de vidrio y pequeños frascos de esmaltes. El hojalatero fabrica adornos de latas extraídas de la basura. La misma santa Narcisa de Jesús fue descubierta en el basural por la perra de la dueña del salón. La pequeña estatuilla, “pedazo de palo enlodado”, fue recuperada del lodo y le faltan pedazos de su cuerpo. La urna de la santa ocupa su lugar junto a la rockola. Las prostitutas se pintan con pedazos de labiales cuyas tapas están fabricadas con pedazos de cartón. Hay, sin embargo, otra escritura que de manera explícita circula en la novela y moviliza a los personajes en la modalidad de “conjurados”: la orden municipal de evacuación. Con esa escritura, desde un lugar de

enunciación marginal no hay negociación ni diálogo posible. Solo cabe un ejercicio de invención y resistencia, propio de nuestras modernidades periféricas.

Cierta fuerza épica vertebra este mundo habitado por sordos, bizzcos, cachineros, merodeadores, funámbulos, hojalateros, conjurados y gozadores de la vida, pues la zona en donde habitan va a ser demolida y deben evacuarla. La salida que encuentra el vecindario es la invasión; ocuparán las pampas del Guasmo,⁹³ como recurso para resistir en una ciudad que expulsa a quienes carecen de un espacio propio. La “zona roja” no desaparece, se reubica en nuevos pliegues, en nuevos márgenes. Los habitantes de Matavilela, antes de la evacuación, han trazado cruces sobre un plano de la pampa del Guasmo: un trazado que replica, varios siglos más tarde, el mismo gesto con el que los conquistadores fundaron las ciudades en América Latina, según la lectura que propuso Rama en torno al proceso de fundación de nuestras urbes: ellas, previamente a su aparición en la realidad, existieron en una “representación simbólica” que las imaginó y diseñó en función del sueño colonizador. Los futuros habitantes de las pampas del Guasmo discuten para decidir quiénes habitarán las casas esquineras (inexistentes) y los solares de mayor fondo en un terreno vacío. Así, las únicas formas de escritura que se dan en la novela son, en verdad, formas de contraescritura: graffiti en las paredes del baño, letras en las mesas del bar y, finalmente, aquélla que sella el proyecto que convoca a todos los personajes: la fundación de una ciudad otra. Aquélla que se convertirá en fuente de amenaza y pesadilla para la ciudad de la que fue expulsada. En la década de los ochenta, como resultado del ajuste de políticas neoliberales, los procesos de privatización y desmantelamiento del “Estado bienestar”, la

⁹³ El Guasmo es un barrio popular de Guayaquil, que se originó en la década de los ochenta. Sus primeros habitantes fueron invasores que se tomaron tierras deshabitadas, en zonas de manglar, ubicadas en el sur de la ciudad.

población alcanzó altas tasas de pobreza y desempleo.⁹⁴ La novela anuncia, precisamente, un momento de transición de la ciudad: aquél que, como consecuencia de una dramática agudización de la pobreza, el desempleo y el crecimiento urbano, concentrará nuevas formas de violencia que irán minando formas tradicionales de vivir en ella. Los sectores urbano-marginales, como el Guasmo, concentrará una población que alimentará la experiencia y los nuevos imaginarios de “miedos contemporáneos y monstruos urbanos”: una geografía lumpen-marginal, que se desprende de la ciudad para rodearla como cinturón amenazante. La novela da cuenta de un “rincón” de la ciudad en el momento preciso en que se desprende de ella, para iniciar una nueva etapa de la historia urbana. Ese rincón, el barrio de Matavilela y sus “conjurados”, habrá roto con todo vestigio de ciudad “letrada” u “ordenada”.

6.4.4 La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona

En 1985, Alicia Yáñez Cossío publica *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*. Esta novela, que narra el enfrentamiento entre dos familias, recrea el tema de la religiosidad popular como eje articulador del universo narrativo. El escenario es un pequeño e innostrado pueblo de la serranía ecuatoriana, en la primera mitad del siglo veinte. Los Pando son los antiguos dueños de todas las tierras, arrebatadas por los Benavides “por la fuerza torcida de las leyes”: “los Pando entonces tuvieron que castellanizar su apellido, cambiar las alpargatas por

⁹⁴ Los indicadores sociales más significativos de la crisis indican que, hacia finales de la década del ochenta, en Ecuador, la tasa de mortalidad infantil alcanzó el 47.7%, el 14.2% de la población económicamente activa estaba en abierto desempleo y más del 50% en el subempleo, el 65% de la población rural en condiciones que la situaron bajo la línea de pobreza. Se registraron déficits cuantitativos urbanos expresados en la falta de servicios básicos: agua, 48.2%, electricidad 37.3%, evacuación de aguas servidas 51.7%; hacinamiento 22% (Ver “La crisis de los 80 en Ecuador”).

zapatos rotos, las cotonas por camisas remendadas y el señorío de la raza por un anodino mestizaje” (3). Los cuatro viejos Pando pasan sus vidas sentados en las bancas del parque, observando las dinámicas del pueblo en el esfuerzo por encontrar las pruebas del litigio que un día comenzaron. Las escrituras que los acreditan como legítimos propietarios fueron robadas por los Benavides y escondidas, en secreto, en la barriga de la Virgen. De allí el apelativo de Virgen, “Madrecita Pipona”, cuyo curioso estado es aceptado como sagrado y misterioso dogma. Los cuatro viejos son “la memoria viva del pueblo” (39), pues a la vez que comentan los hechos del presente intercalan sucesos del pasado. Este ejercicio de rememoración entreteje las vicisitudes de una saga familiar con la historia del país, cuyos hitos organizan la cronología del recuerdo. Importa reconocer en la representación de los cuatro viejos una permanente actualización de la memoria de la comunidad, intervenida constantemente por la voz de un narrador que completa y da continuidad a la historia. La participación de los viejos provee a la novela de una irónica fluidez, que ha sabido explotar los giros idiomáticos y la sabiduría propios del refranero popular.

El ejercicio de la fuerza y el poder está en manos de Doña Carmen Benavides, presidenta de la Cofradía. Se trata, la Cofradía, de una poderosa institución cuyas ordenanzas controlan no solamente los innumerables ritos en torno a la Virgen, sino todas las instancias de la vida cotidiana y civil en el pueblo. El cargo, que se transmite por vía matrilineal, tiene como función principal garantizar la vigencia del orden social. Las nietas de doña Carmen están destinadas a ser camareras de la Virgen, en función de la blancura y el pelo rubio del linaje. En razón de ese cumplimiento, están condenadas a una eterna castidad. Aunque las mujeres de los Pando envidian la belleza y fortuna de las Benavides, éstas últimas quisieran ocupar el lugar de las primeras para vivir en libertad y gozo de la vida. No es difícil reconocer en doña Carmen Benavides la estirpe de la abuela de Eréndira, así como de Mama Elena, en la novela de Laura

Esquivel. La novela de Alicia Yáñez guarda cierto aire de familia con otras novelas escritas por mujeres y publicadas en la década de los ochenta: *La casa de los espíritus* y *Como agua para chocolate*, por poner un par de ejemplos. Algunos elementos compartidos son posibles de reconocer en lo que se llamó “escritura con marcas de una feminidad textual” (narraciones de experiencias de mujer, que revelan, e interpelan, –en espacios de cotidianidad, afectos e intimidad– situaciones de marginalidad, así como formas de hegemonía de una cultura autoritaria y patriarcal). Caracteriza la novela de Yáñez la figura del exceso, el recurso de la hipérbole y la enumeración, la preocupación por el detalle en la desmesurada descripción de situaciones cotidianas, el permanente trasiego en la memoria colectiva de la cultura oral. La mayoría de las veces, estos recursos decantan en un logrado humor que no esconde el desparpajo de su crítica y el blanco de las burlas.

Otro elemento en común de la novela de Yáñez con otras contemporáneas, escritas por mujeres, tiene que ver con la construcción de un universo narrativo que pone el acento en la “cuestión privada” como espacio clave en el ejercicio de la crítica al poder: el desnudamiento de sus secretos, la revelación de sus costuras. *La cofradía* propone como centro de la “cuestión privada” el culto mariano, la fe, la familia en su articulación matrilineal. Sin duda, las mutuas implicaciones entre estos elementos no son ajenas a la historia de Occidente. Kristeva ha llamado la atención sobre las complejas relaciones entre Cristo y su Madre (madre, hija y esposa). Si Cristo es Hijo de Hombre, sólo es humano, subraya Kristeva, por su madre: “como si el humanismo cristiano no pudiera ser más que un maternalismo” (210). Aunque la Virgen representa una “totalidad idealizada” que ninguna mujer puede alcanzar (y que encarna una compleja red de sentidos en tensión: Reina de los cielos/Madre terrenal; madre dolorida y sacrificada), ella “se convierte en el punto de anclaje de la humanización de Occidente y de la

humanización del amor en particular” (Kristeva 218). En la novela, la Virgen Pipona encarna la argamasa social que, bajo su halo protector, hace posible la conjugación pronominal en “nosotros”: “que si algo tienen y han tenido en común los Benavides y los Pando es la Virgen, que es tan propiedad de los unos como de los otros, digan lo que digan” (27). En el contexto de una comunidad matriarcal, que lucha por la pervivencia de un orden jerarquizado y conservador, la apelación al sentimiento religioso juega un papel fundamental.

Manuel Pando es quien asume el desafío de transgredir la estabilidad del orden social, con el propósito de “poner las cosas en su sitio”. Manuel es un intelectual autodidacta, dueño de una imprenta artesanal en donde edita *La voz del pueblo*, periódico “eternamente subversivo contra los oligarcas Benavides” (6). Manuel es hijo bastardo de un Benavides, pero renegó de su apellido, se fue con los Pando a ganarse la vida y se hizo comunista. La Cofradía observa con temor el auge de las “doctrinas perniciosas” llevadas al pueblo por Manuel Pando, “cholo atrevido”; razón por la cual Doña Carmen se siente predestinada a combatir la “impiedad y el ateísmo”. Aunque Manuel Pando está solo, tiene la certeza que “nació revolucionario, no se hizo” (77). Desde la perspectiva narrativa, se trata de un personaje que va adquiriendo estatura mítica: duro y fuerte, es “capaz de remontarse a las alturas para coger la presa que sólo pueden divisar los que tienen los ojos de cóndor de los Andes y no un gallinazo que se contenta con cualquier carroña en las quebradas” (78). Las tácticas de Manuel Pando son las de un francotirador: sabe esperar, apuntar y dar en el blanco, en el cumplimiento de su misión. Manuel Pando es el intelectual francotirador que observa los sucesos del pueblo y lanza las balas de su crítica.

A lo largo de la novela, la palabra escrita se visibiliza, o se esconde, en el ejercicio de varias funciones: las escrituras notariadas, como testimonio de la fortuna mal habida de los

Benavides, fueron robadas, escondidas y por azar finalmente destruidas. *La voz del pueblo* y varios escritos políticos en las paredes, escenarios predilectos del francotirador, desencadenan una anónima guerra de graffiti: “se ha regado la voz en todo el pueblo que los comunistas han escrito la revolución en las paredes” (132). Un elemento clave de la novela es el humor como estrategia narrativa; la autora se vale de este recurso a lo largo de ella. A propósito de la guerra de graffiti, el humor evidencia los diferentes sentidos que cada lector construye en la lectura de iguales textos. En verdad se trata de una estrategia política, pues si, por un lado, escenifica los usos populares del lenguaje escrito –la parodia, la burla, la “mala traducción”–; evidencia, sobre todo, la capacidad que tiene el poder para apropiarse y resignificar, en su propio beneficio, aquellos elementos que irrumpen y transgreden la norma social. Así, la presidenta de la Cofradía, armada también con brocha y pintura roja, pinta los muros más visibles consignas que siembran la discordia entre la gente del pueblo. A la vez, consigue culpar, multar y encarcelar a unos; así como seducir y comprar la conciencia de otros.

En este punto, vale recordar la acertada distinción que estableció De Certeau entre estrategias –las acciones de quien sustenta el poder y cuenta con espacio propio– y tácticas –las de quien carece de lugar propio, y aprovecha las pequeñas oportunidades o “fallas” del campo enemigo–, en el esfuerzo por pensar formas de resistencia, a pesar de las distintas formas de control y poder social. Las estrategias del poder saben reinventarse: la retórica de la fe, la devoción mariana y la defensa de las buenas costumbres, son actualizadas, bajo el formato de una nueva “guerra santa”, ante la amenaza de “impíos comunistas”. En realidad, como en toda sociedad que porta antiguas marcas de violencia colonial, el principio regulador no cambia: mantener en secreto el origen ilegítimo del poder y las fortunas. En la novela de Alicia Yáñez la representación del intelectual, en su condición de francotirador, se ve atravesada por su

condición de mestizo, de aquél que porta las señas de su bastardía como elemento catalizador de su transformación interior. Hacia el final de la novela, el pueblo se ve invadido por las fuerzas del ejército que piden la cabeza de Manuel Pando. La imprenta de *La voz del pueblo* ha sido clausurada, Manuel Pando no aparece por ninguna parte y los viejos Pando dicen que “los hombres del pueblo andan por las lomas con Manuel Pando a la cabeza” (210). El relato final sobre el destino de Manuel abre diferentes posibilidades de realización, según la matriz cultural de cada relator: las mujeres de otros comprometidos propalan el rumor de que la Virgen Pipona ha mandado a hacer la revolución contra los ricos, las comunas aseguran que Manuel Pando es el verdadero Mesías de los indios, los viejos Pando propalan que es Magdalena Benavides por quien Manuel lo ha dejado todo. En todo caso, ese final abierto posibilita la última conversión de Manuel Pando en su constitución heroica de un mito vivo. El final abierto de la novela puede leerse como la promesa de una imposible clausura en la historia del país.

A lo largo de estos dos últimos capítulos he procurado leer el impacto que tuvo, en un corpus significativo de novelas⁹⁵ y ensayos ecuatorianos, lo que el historiador Eric Hobsbawn denomina “el siglo XX corto”, que va de 1914 a 1991: “El mundo que se desintegró a finales de los años ochenta era aquel que había cobrado forma bajo el impacto de la revolución rusa de 1917” (Hobsbawn 14). Como tal, un siglo vivido en el horizonte de la promesa y la espera de un mundo mejor por venir como consecuencia de la acción revolucionaria. El horizonte de esa promesa movilizó un conjunto de búsquedas, prácticas intelectuales, escrituras, trayectorias, que

⁹⁵ El tema del desencanto está presente como motivo articulador también en otras novelas: *El desencuentro*, de Fernando Tinajero, publicada inicialmente en 1976, pero sustancialmente modificada en la segunda edición de 1983. En ella, su protagonista, Enrique Franco, escribe una novela en la que rememora el “tiempo de las fiebres,” de la filiación al partido y el virus de la revolución. Así también, el narrador de la novela *Teoría del desencanto* (1985), de Raúl Pérez Torres, rememora los años de la “década heroica”. Cargada de aliento épico y la mirada depositada en el horizonte de la Revolución Cubana, la novela da cuenta de las dinámicas de un grupo de jóvenes estudiantes: lecturas, militancia, relaciones de pareja. En el presente de la narración, aquellos años han quedado atrás y los personajes parecen caminar ciegos hacia un horizonte carente de salidas; marcados por la soledad, la vergüenza y la abulia.

se articularon alrededor de dos principios en permanente tensión: el renunciamiento y la refundación, en palabras del filósofo Badiou. He querido trazar una suerte de “mapa afectivo” que, tal como lo comprende Jonathan Flatley, permite pensar la historicidad de la experiencia afectiva, en el marco de varias convergencias: la conciencia política, la modernidad, la experiencia de la pérdida, la escritura literaria. En función de ese mapa afectivo, son varias las categorías que me han proporcionado canales de diálogo y comprensión: “estructura del sentimiento”, “comunidad emocional”, “círculo mágico”, que, desde diferentes campos del saber, ponen el acento en el lazo social y afectivo como instancia fundadora de todo proyecto pensado en la clave pronominal del “nosotros”. Proyectos que, como bien sabemos, concentraron inmensas dosis de esperanzas, así como desoladoras certezas de pérdida y frustración. Pienso que el final de *Amuleto* (1999), la novela de Roberto Bolaño, propone una imagen que bien sintetiza esa literal caída al abismo de los sueños revolucionarios; la marcha de una inacabable legión de jóvenes latinoamericanos que cae despeñada en el abismo (la “de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados”, 154). Esa imagen revela, tal como la propone Bolaño, la pervivencia afantasmada de un dolor (esos jóvenes “probablemente eran fantasmas”, 151), cuyo canto/llanto (“un canto de guerra y de amor”, 154) se deja escuchar, en el presente de la escritura, al cierre del siglo, para convertirse en “amuleto” del nuevo. Ese despeñamiento en el abismo se revela como el “crimen atroz”, cuyo relato se anuncia en las primeras líneas de la novela. Por otro lado, vale tener presente que la narradora y protagonista de la novela (quien escucha el canto y lo reconoce como “nuestro amuleto”) es una uruguaya indocumentada que vive en México, Auxilio Lacouture. Una mujer de vida errabunda, en constante mudanza y permanentes pérdidas. El recuerdo de sus afectos y las pocas pertenencias son su única propiedad (hay mucho de la Maga cortazariana en Auxilio, más allá de compartir una misma nacionalidad).

Los encuentros, reales o imaginados de Auxilio, permiten a Bolaño concentrar en la novela fragmentos de una historia que trasciende el continente, e hilvanan el siglo veinte desde el dolor, las catástrofes colectivas, el exilio, la muerte absurda, el horror: la Guerra Civil Española, “la herida abierta de Tlatelolco”, la dictadura chilena. El nombre de la protagonista es significativo. Por un lado, el de pila, por otro el apellido que se traduce como “la costura”. La narración de Auxilio va cosiendo experiencias de catástrofes, que zurcen todo un siglo. La literatura, a fin de cuentas, es el espacio que queda para dar cuenta de la catástrofe.

Me interesa resaltar la idea de comunidad, pues se trata de un motivo que, resignificado en el contexto de nuevos horizontes culturales y políticos, articulará el devenir de los acontecimientos en algunas novelas de la década siguiente. A propósito de las culturas latinoamericanas de fin de siglo, Carlos Monsiváis se pregunta dónde se concentran los enclaves de utopía: “Los vislumbro a ráfagas, por instantes, en movimientos de la sociedad civil, en reacciones de la opinión pública, en la coherencia de pequeños grupos, en las tareas de colectivos rurales y urbanos, en versiones críticas de la contracultura” (174). En el contexto de las dinámicas sociales y de distintos (a veces inesperados) paradigmas políticos, sobrevive el círculo de pequeños grupos, alrededor de los cuales se aglutinan nuevas subjetividades y actores sociales: los jóvenes, los cibernautas, los fracasados, los supervivientes a los embates del siglo.

7.0 LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS DEL SUJETO CON LA HISTORIA

7.1 ESCENARIO ECUATORIANO: DÉCADA DE LOS NOVENTA

La década de los noventa ha sido identificada como los años de la derrota: definitiva la caída del Muro de Berlín y el denominado “socialismo real”. Caídas y derrumbes que arrastraron consigo, felizmente no por mucho tiempo, todo ese conjunto de promesas y esperanzas cifradas bajo el paradigma de las “ilusiones de la modernidad”. Se vislumbraba con demasiada cercanía el fin de un siglo y la proximidad de un nuevo milenio. Pobreza, desempleo, corrupción institucional; desencanto democrático; violencia urbana, miedos colectivos e inseguridad ciudadana; migraciones y exilios; una profunda transformación en los medios de comunicación que afectó hondamente la sensibilidad, la construcción de los afectos, las relaciones de pertenencia y el juego de las identidades, son, entre otros, elementos que definen un escenario nuevo, complejo, contradictorio. La experiencia de la globalización, la desterritorialización de la cultura, la emergencia de nuevas identidades y movimientos sociales fuertemente politizados desde una afirmación ciudadana, son instancias que redefinen no solamente el debate académico sino, sobre todo, la experiencia cotidiana de mujeres y hombres abocados a reinventar nuevas maneras de habitar la ciudad, de construir comunidad, de sobrevivir; en suma, son experiencias que postulan la necesidad de inventar nuevos horizontes que definan la posibilidad de anhelar e imaginar el

futuro en claves esperanzadoras. Un graffiti que, hacia mediados de los noventa, apareció en algunos muros de Quito y de otras ciudades latinoamericanas lo expone bien. Así lo incorpora Jorge E. Adoum en su novela *Ciudad sin ángel*: “Que tiene razón, se dice, ese alguien, menor que él por la caligrafía, tal vez mayor por la lucidez, que escribió en una pared: ‘Cuando ya tenía respuestas a la vida me cambiaron las preguntas’. Pero AnaCarla grita: ‘Quisiera saber qué respuestas encontró, carajo, porque todavía son válidas en América, donde se sigue muriendo y matando sin necesidad, y qué preguntas oye’” (161). El siglo se cierra en el esfuerzo colectivo por resignificar viejas preguntas y colocar nuevas, en un mundo cuyos paradigmas de orientación se han visto profundamente transformados. A la vez, las viejas desigualdades polarizan y resquebrajan aún más el entramado social. Son años, como lo hemos expresado en los capítulos anteriores, en que se pretende celebrar, en tono triunfalista, el regreso al orden. La voluntad de olvido, la renuncia al deseo de soñar en un mundo mejor y más justo, suelen apelar al cinismo, que es la forma en que torpemente se expresa el acomodamiento, pero también la desesperación y la derrota. Sin embargo, el anhelo no deja de colarse y reinventarse, pues, como nos recuerda la filósofa María Zambrano, “el anhelo es un signo de vacío” (“Persona” 298). Como tal, el anhelo no deja de ser consustancial al ser humano, que lo empuja a ir más allá de lo que lo rodea en busca de algo diferente.

Escenas de la vida posmoderna (1994), de Beatriz Sarlo, es un libro clave para comprender el alcance de las transformaciones que consolidaron una nueva cartografía cultural en América Latina, a inicios de los noventa. La lectura del libro también revela el impacto de dichos cambios en la reflexión académica, puesto que descolocó viejas certezas e introdujo nuevas preguntas. Ante una revolucionaria expansión de los medios audiovisuales y la hegemonía de un mercado internacional que modificó los paisajes urbanos y definió una cultura

extraterritorial, que descentró el lugar del arte y la cultura letrada en la sociedad, que afectó las dinámicas de las culturas populares y juveniles, Sarlo cuestiona una aparente pluralidad de ofertas que no compensa las profundas desigualdades sociales y culturales. Si bien la autora celebra la desestabilización de jerarquías tradicionales y la erosión de viejos poderes, así como la reconfiguración de muchas creencias, saberes y lealtades; critica la falta de igualdad (material y simbólica), el empobrecimiento de la educación pública y la desigualdad en el acceso a los bienes simbólicos. Con este aliento –formulado, sobre todo, desde la incomodidad–, cierra Sarlo su reflexión con un llamado a no abandonar la función crítica, propia de los intelectuales. La crítica argentina parte por reconocer que el intelectual tradicional cometió errores, fue arrogante en el ejercicio de un saber con prestigio social, pretensión de verdad y representación universal. Sin embargo, insiste Sarlo, es fundamental no perder, como eje de la práctica intelectual, “la crítica de lo existente, el espíritu libre y anticonformista, la ausencia de temor ante los poderosos, el sentido de solidaridad con las víctimas” (180). Se trata de una invitación que cobra especial relevancia en un momento que celebraba el fin de las utopías, el fracaso del denominado “socialismo real” y la muerte del comunismo, el resurgimiento de nacionalismos racistas e ideologías individualistas.

Ecuador entra a la década de los noventa en medio de una profunda crisis: deterioradas condiciones de salubridad, vivienda, alimentación y educación, agravadas por la aceleración de las actividades delictivas convencionales y nuevas, como el narcotráfico. A ello, se sumó una creciente corrupción general (al interior del aparato estatal y del sector privado) en el contexto de un agresivo programa de privatizaciones, así como un incremento en el irrespeto a los derechos humanos en el país. De hecho, la violencia urbana llegó a convertirse en una de las principales preocupaciones ciudadanas. La crisis del sistema político y la extrema fragilidad democrática se

expresan, en la década de los noventa, en un desencuentro entre la sociedad y la política, como resultado de la pérdida de referentes colectivos. Una sensibilidad ligada a la experiencia del extravío y la desorientación, propia de la época, es posible reconocer en un texto como “El sur” (1987), del poeta guayaquileño Jorge Martillo:

“El sur”
perdida la brújula se marchita la rosa de los vientos
si no hay sextante no existe rumbo que valga
el sol o la abulia secan a veces las aguas
y solamente queda ir al sur
(...)
adiós a la furia del mar
estos senderos son desiertos construyendo oasis
el viento un eco que sepultó navegantes
me perdí del mar, mas no de la arena
ni de la amenaza de la espada. (379)

Los versos citados, que corresponden a la primera y segunda estrofas del poema, revelan una voz poética que ha perdido la orientación de su rumbo: se ha quedado sin brújula y sin instrumentos de navegación. Si bien es cierto predomina un malestar de soledad, vaciamiento y abulia, existe la posibilidad de una tregua; de encontrar un refugio en medio de las calamidades: “estos senderos son desiertos construyendo oasis”. Aunque el sujeto poético parece haber extraviado su itinerario, tiene la certeza de poder optar por uno nuevo: “ir al sur”. El navegante se ha quedado sin mar pero no sin arena, “ni de la amenaza de la espada”. Esa amenaza, que apunta, obliga al navegante –toda vez que se ha quedado sin mar, sin aguas, sin brújula, sin

sextante– a elegir nuevos caminos. “Habrá que recordar: [continúa en la siguiente estrofa] al sur los esteros/ fango minado por el retroceso del cangrejo” (379). Como el navegante extraviado del que habla el poema, el país se vio, hacia el cierre del siglo, arrasado por una crisis semejante a un ciclón que amenazaba con dejarnos a la intemperie: una intemperie simbólica que alcanzó su mayor expresión en la pérdida de la moneda, en una profunda crisis de credibilidad institucional y en una estampida migratoria que condujo a cerca de un millón de ecuatorianos, entre 2000 y 2008, fuera del país.

La profundidad de la crisis y la conflictividad política se expresó en un colapso del sistema bancario (como eufemísticamente se denominó a una serie de atracos y malversaciones bancarias que, en el cierre del siglo, dismantelaron la economía del país y arrasaron con los ahorros de los ciudadanos), fuga de divisas, quiebra de medianas y pequeñas empresas, agudización del desempleo y la pobreza, hiperinflación y devaluación monetaria. Esa crisis desembocó en una polémica dolarización de la economía –decretada en enero de 2000, como desenlace de una crisis agudizada a partir de 1998–, que precipitó una migración sin precedentes (las remesas de los migrantes se convirtieron en la segunda fuente de divisas del país, después de las exportaciones de petróleo).⁹⁶ La percepción generalizada de corrupción institucional, deterioro social⁹⁷ e inseguridad ciudadana, profundizó aún más la crisis de representación y

⁹⁶ Franklin y J. P. Ramírez sitúan la debacle del sistema financiero como el *evento* crítico desde el cual es posible comprender la intensidad del fenómeno migratorio en el Ecuador de cambio de siglo. La crisis de 1999 tuvo varios antecedentes: el conflicto bélico con Perú (1995), las severas inundaciones y pérdidas provocadas por el fenómeno de El Niño (1998), la caída de los precios del petróleo entre el 1998 y 1999. Así, “la estampida migratoria de cambio de siglo en el Ecuador es resultado de un reajuste de las estrategias familiares de enfrentamiento a la crisis que afectó al país de esos años” (Ramírez 105).

⁹⁷ Carlos Larrea, en un serio y muy bien documentado estudio sobre “dolarización, crisis y pobreza en el Ecuador”, traduce en cifras los alcances de las profundas e históricas desigualdades sociales en Ecuador: en 1994 la pobreza afectaba el 52% de la población (el 67% en el área rural y el 80% entre los pueblos indígenas). En 1997, apenas el 45% de la fuerza laboral tenía un empleo adecuado, y el desempleo llegó al 9.5%. Los efectos de la crisis, a partir de 98, fueron considerables: la pobreza urbana se duplicó, y alcanzó el 70% en 2000, el desempleo abierto ascendió hasta el 17% y cerca de un millón de ecuatorianos abandonaron el país. La desnutrición crónica afectaba en 1998 al 27% de los niños menores de cinco años (el 41% en la sierra rural y el 58% entre los pueblos indígenas). El

credibilidad política, el desprestigio de los partidos, así como el debilitamiento del lazo social. Para el caso ecuatoriano y bajo el impacto de la llamada “estampida migratoria”, una línea importante de reflexión tiene que ver con la articulación viaje-espacio-sujeto, en un contexto de globalización y flujos mediáticos, que posibilitó nuevas formas de interacción social, dinámicas afectivas y relaciones de pertenencia.⁹⁸

La crisis que vivió Ecuador durante los años ochenta y noventa (periodo en que se intensifica la diferenciación social) es interpretada por Julio Echeverría como una reducción de la capacidad del control político, que afectó a instituciones y a actores sociales. Las políticas de ajuste generaron conflictos de gobernabilidad que, finalmente, devinieron en una “crisis de legitimidad de todo el entramado institucional de la democracia” (Julio Echeverría 81). En un contexto de “desgaste institucional” (que reveló el fracaso de los partidos políticos –en tanto instancias de representación, así como en su capacidad de impulsar políticas de equidad y redistribución de la riqueza), emergió con fuerza una alta movilidad que se tradujo en

índice de percepción sobre la corrupción, elaborado por Transparency International, ubicó al Ecuador entre los países más afectados en el mundo, en 2004 (posición 114 entre 133, superando en América Latina solamente a Haití y Paraguay). En general, las políticas de estabilización económica y ajuste estructural promovieron la austeridad fiscal y la liberalización del tipo de cambio como estrategias macro-económicas, encaminadas a reducir la inflación. Se buscó minimizar la intervención del Estado en la economía, la privatización de empresas y servicios públicos, mediante el desmantelamiento de políticas de protección arancelaria. Se promovió la desregulación del mercado laboral. Los resultados económicos de dichas estrategias dejaron mucho que desear; así, el ingreso por habitante en 1998 fue apenas un 5% superior al de 1980, con un crecimiento anual del 0.3%. La apertura comercial confinó al país en su rol tradicional de proveedor de bienes primarios, y limitó las perspectivas de una diversificación económica y una distribución más equitativa de recursos y oportunidades. Los servicios básicos de salud y educación sufrieron un considerable deterioro en su calidad. En la última década, el gasto del gobierno central alcanzó, en educación, el 2.7% del PIB, y en salud el 1%. A nivel nacional, la pobreza ascendió del 56% en 1995 hasta alcanzar su valor más alto, con el 69% en 2000.

⁹⁸ El tema de la migración, en el campo literario ecuatoriano, ha tenido un significativo impacto sobre todo en la producción dramaturgica. En ese ámbito destacan: “Nuestra señora de las nubes” (1996), de Arístides Vargas, director del grupo Malayerba. La trilogía “Así somos”, de Jorge Mateus, director del grupo Callejón del agua. La trilogía está compuesta por: “Con estos zapatos me quería comer el mundo” (2004), “El pueblo de las mujeres solas” (2007) y “La noche de los tulipanes” (2008). “Medea llama por cobrar” (2002), de Peko Andino. “La flor de chuquirawa (2007), de Patricio Vallejo, director del grupo Contrael viento. “Los pájaros de la memoria” (2008), de Patricio Estrella.

movimientos sociales y gestión ciudadana con nuevas lógicas de acción.⁹⁹ Así, siguiendo a Echeverría, para la segunda mitad de los años noventa se habría consolidado una postura de “autorreferencialidad ciudadana” e interiorización de derechos civiles, al margen de los partidos y de las instituciones tradicionales. En este sentido, emergieron dos líneas de politicidad: la reivindicación de la condición ciudadana y la postura “refundacional” liderada por el movimiento indígena.

El movimiento indígena ecuatoriano –que irrumpe con inusitada fuerza en junio de 1990– se convirtió en el sujeto político más importante de toda la década: introdujo por primera vez el debate en torno al Estado plurinacional y la sociedad intercultural, puso en cuestión la idea de un Estado uninacional mestizo, manifestó renovadoras formas de lucha, resignificó las nociones de pueblo y nacionalidades (así como las categorías de identidad, etnicidad, justicia, comunidad, entre otras), visibilizó un actor social históricamente postergado, posibilitó otros usos del espacio público, históricamente construido en clave de exclusión (Barrera habla de “trasgresión étnica” del espacio) y se convirtió en referente fundamental para el movimiento indígena a nivel continental.¹⁰⁰ Raúl Vallejo lo expresa así: “el Levantamiento fue producto de la organización indígena y resultado de un largo proceso de unidad de las organizaciones y de construcción de su

⁹⁹ En el contexto del Ecuador contemporáneo, tres presidentes constitucionales fueron defenestrados como resultado de intensas jornadas de movilización ciudadana: en febrero de 1997, un levantamiento ciudadano sin precedentes derrocó al líder populista Abdalá Bucaram; en enero del 2000, una movilización de ciudadanos, líderes del movimiento indígena y un grupo de coroneles de las fuerzas armadas destituyeron a Jamil Mahuad (identificado como responsable del “salvataje bancario” y de la dolarización); en abril del 2005, la rebelión de los “forajidos” expulsó del Palacio de Carondelet a Lucio Gutiérrez. Dichas experiencias posibilitaron vivir nuevas y efectivas formas de resistencia; permitieron construir espontáneos lazos de solidaridad; incluso fue posible recuperar espacios urbanos desde la ocupación colectiva de sitios estratégicos (parques, tribunas, monumentos, esquinas, avenidas, barrios). De hecho, muchos espacios se convirtieron en puntos clave de encuentro y participación ciudadana; fueron, en el acto mismo de la movilización, resignificados al convertirse en valiosos referentes de una memoria política.

¹⁰⁰ Como resultado de las demandas del movimiento indígena, se conformó, en 1998, la Asamblea Constituyente. La Constitución de ese año oficializó al Ecuador como país pluricultural y pluriétnico.

propia dirección política que retomó una tradición que tiene quinientos años de historia en el continente” (*Crónica* 20).

En 1994 aparece otro libro fundamental, en el contexto del debate latinoamericano en torno a la denominada posmodernidad y la muerte del sueño revolucionario: *Ni apocalípticos ni integrados*, de Martín Hopenhayn. Interesa al crítico chileno comprender qué elementos moldean un tejido de incertidumbres y desencantos, que configuran las atmósferas culturales hacia finales del siglo veinte en América del Sur. En un horizonte de crisis, fragmentación cultural y social, frágiles economías y nuevas dependencias, a la mirada de Hopenhayn “abandonar la imagen de una revolución posible es también una mutación cultural: una peculiar forma de morir” (18). En el hilo de dicha reflexión, la renuncia a la “voluntad de ruptura” (propia de todo proyecto revolucionario) habría provocado una dispersión de prácticas, imaginarios, sensibilidades, que, en conjunto, parecen permeables solamente a la globalización del mercado y a las redes comunicacionales. Lo que aparece, en el centro del debate, es la dificultad en reformular la pregunta por el sentido y los ejes de la historia: “¿Desde qué utopía, o desde qué fines, la epopeya de la historia es concebible una vez que se apaga la fogata del sueño revolucionario, el espectáculo de la emancipación en masa, o la promesa del progreso sostenido?” (21). La pregunta que formula Hopenhayn da cuenta de cuán profundamente movilizó al pensamiento crítico la pérdida de utopías, en un mundo cuyo escenario se percibía bajo los signos de una acelerada descomposición.

Ciertamente, el “fin del sueño de la revolución” acontecía en circunstancias en que las contradicciones, injusticias y brechas sociales –que antes habían hecho posible pensar la revolución– alcanzaban cifras y niveles alarmantes. Tal es así, que un fenómeno que tenderá a tomar una cada vez más amenazadora presencia en las urbes latinoamericanas es la violencia y,

consecuencia de ello, la inseguridad y el miedo ciudadano.¹⁰¹ Los habitantes de la mayoría de las urbes latinoamericanas comienzan a vivir una suerte de “angustia cultural”, argumenta Martín Barbero, como resultado no solamente de la “huella criminal” sino, a la vez, frente al extrañamiento y desconfianza que produce una profunda transformación que afecta diversos órdenes de la vida cotidiana: la cultura, las nuevas formas de habitar e interactuar en el entorno social, los nuevos referentes (simbólicos y materiales). De esta manera, se produce un fenómeno que Martín Barbero sintetiza en su ya célebre frase “los medios viven de los miedos” (“La ciudad” 31), puesto que un cúmulo de violencias y cambios produce una suerte de repliegue hacia la vida privada, que se expresa en la experiencia de la “des-espacialización”, el “des-centramiento” y la “des-urbanización” (“Transformaciones” 285-89).

En suma, y según se desprende de las reflexiones anteriores, la década de los noventa se ve signada por un sentimiento de pérdida y desencanto, de orfandad y desorientación. La percepción de que todo cambiaba, en precipitado desmoronamiento, se vio signada por la inmediatez de un fin de siglo que se avecinaba a toda prisa. La resonancia de esa temporalidad amplificó la idea de los finales y colocó el prefijo “post” delante de muchas palabras, cuyos sentidos habían constituido parte de la sensibilidad, los imaginarios, las identidades y las certezas de mujeres y hombres, de adultos y jóvenes, a lo largo de varias décadas. El crítico uruguayo Hugo Achugar propone la imagen de una “biblioteca en ruinas” para expresar la certeza de hablar “desde la intemperie”, en el contexto del fin de siglo/milenio latinoamericano. La

¹⁰¹ Todos estos elementos, propone Hopenhayn, hacen que la vida se torne “cosa frágil”, como consecuencia de la cada vez más precaria condición de los “excluidos” –ante la reducida posibilidad de integración social o movilidad ocupacional– y la afirmación triunfalista de los “integrados”. En el marco de estas condiciones, emerge una proliferación de subculturas marginales que encuentran un canal de expresión en la violencia y la “cultura de la muerte”. Rossana Reguillo hablará de “los miedos contemporáneos”, y argumentará que los múltiples rostros de la pobreza urbana (indígenas, migrantes, indigentes, vieja y nueva pobreza) se convierten en “el principal *chivo expiatorio* de la crisis de sociabilidad contemporánea” (41).

intemperie, como lugar de enunciación, tiene que ver con la crisis de la noción de “bellas letras” y el imperativo de escuchar las voces históricamente silenciadas.¹⁰² En 1997, Jorge E. Adoum publica *Ecuador: señas particulares*. Se trata de un libro de ensayos, que se abre con la pregunta: “¿de qué –de quién– hablamos cuando decimos ‘ecuatoriano’?” (9). Lo que persigue Adoum es inventariar una suma de peculiaridades, que permite identificar un modo de ser ecuatoriano: rasgos distintivos que, por repetidos, devienen señas compartidas de identidad. Adoum parte por reconocer el sentimiento de habitar un país en desmoronamiento:

Sentimos hoy día que el país se nos desmorona, no sabemos bien por qué, y nos guiamos por el ruido de los trozos que caen o por el hedor de la putrefacción moral y hacia allá volvemos los ojos, señalamos a tientas a los culpables de lo que nos sucede, pero nadie es culpable, ni siquiera nosotros. Y nos quedamos confiando a ciegas en algún milagro: por ejemplo, que los jóvenes (...) al verse en nuestro espejo roto se avergüencen de esa parte de nosotros que aparece deformada y decidan ser diferentes, mejores, para que diferente y mejor sea la realidad. (18)

Se desprende del texto un tono de interpelación pedagógica, pues interesa al escritor ofrecer una suerte de retrato de país que, precisamente por reprochable y defectuoso, posibilite la decisión de “ser diferentes”. A la vez, ese conjunto de señas compartidas deviene “argamasa para unir lo que nos queda” (19). Aunque el gesto responde a una lógica algo paradójica, el libro busca ofrecer al lector la imagen totalizadora de un país, aunque se trate de una imagen

¹⁰² *La biblioteca en ruinas*, de Hugo Achugar, así como los mencionados libros de Sarlo y Hopenhayn comparten el hecho de que bien pueden ser leídos como reflexiones académicas construidas al filo de la crónica y la autobiografía. Se trata de una marca enunciativa que provee a la escritura de un valor agregado de carácter testimonial.

deformada y proyectada en un “espejo roto”.¹⁰³ Dicha imagen da cuenta de una sociedad, fragmentada, que porta rasgos propios de la huella colonial: “aquí cada uno es el encomendero de alguien” (Adoum 26). El punto sensible de la reflexión tiene que ver con la percepción de una frágil noción de “patria”, que parece poner en cuestión una concepción ya fragmentada de “ecuatorianidad”. A la mirada del ensayista, el cúmulo y agudización de prácticas negativas –que se expresa en escandalosas noticias de corrupción, descreimiento y nuevas formas de participación política: “ese ente vago que es la sociedad civil” (111)– supone una amenaza al sentido/sentimiento de “ecuatorianidad” que para él, como hijo de migrantes, no supuso algo dado, sino algo voluntariamente construido y asumido:

El pueblo al que pertenezco es éste. Había nacido aquí, pero eso pudo no significar nada en mi caso, de modo que a los seis años decidí ser *íntegramente* ecuatoriano, con lo cual, incapaz de discernirlo a esa edad, intuía que quería asumir su cultura. (...). Mi hogar de inmigrantes, frecuentado por inmigrantes, no me había dado nada que se pareciera a lo que adquiriría: ni el relato de una sucesión de hazañas que yo habría podido, tal vez, admirar a distancia, ni esa lengua cuya ignorancia lamento desde cuando conocí la riqueza de su poesía. La palabra “nosotros” que, pronunciada por los mayores en mi casa, no me incluía, comenzó a significar para mí esos mocositos descalzos que sustituyeron el juego de “chullas y bandidos” por el de indios y españoles (...). O sea que, habiendo tenido

¹⁰³ Vale tener presente que Joaquín Brunner utilizó, hacia finales de los ochenta, la imagen de un espejo trizado para pensar el presente cultural del campo reflexivo latinoamericano. El sociólogo chileno comprendía esa trizadura precisamente como resultado del impacto de la explosión de los sentidos y de sus interpretaciones, de la permeabilidad de las fronteras culturales, así como de una cada vez mayor certeza de habitar una cultura acechada por lo fugaz, lo cambiante, lo liviano (en oposición a una cultura valorada en términos de anclaje y permanencias). La imagen de un espejo trizado/roto revela cierta nostalgia de totalización, un afán por juntar los fragmentos de un cuerpo que amenaza por desmembrarse. Ver Joaquín Brunner, *Un espejo trizado*, de 1988.

una geografía por derecho, me apropiaba de una historia por necesidad. Y mi primer libro –por algo se habrá llamado *Ecuador amargo*– fue como mi partida de nacimiento a una literatura que desde entonces sigue recreando nuestro pasado, descubriendo raíces para saber nuestro destino, como si quisiera adivinarlo leyendo en ellas como en las líneas de la mano del dolido territorio. (16-17, las cursivas son del original)

Adoum recurre a los archivos de la historia, de la vida cotidiana y de la cultura popular, en el esfuerzo por reconocer y recopilar las “señas particulares” del país. Sobre todo, elementos que le permitan dotar de sentido a una línea imaginaria: “Ecuador, nombre disparatado, digo yo, porque a ningún Estado se le ha ocurrido llamarse nunca ‘Meridiano’ o ‘Paralelo 42’ o ‘Trópico de Cáncer’. Nombre, además, extraño a nuestra tradición cultural” (45-46). Interesa a Adoum reunir, ensamblar, componer, ajustar, las señas de una imagen –de país– deformada, antes que el embate y vicisitudes de los nuevos tiempos la desdibujen aún más. Al año siguiente, en 1998, Miguel Donoso Pareja publica *Ecuador: identidad o esquizofrenia*. En ese libro, el autor sostiene que Ecuador “es un país esquizofrénico, partido, escindido mental y emocionalmente” (11). Se vale de un concepto siquiátrico para subrayar la “personalidad fragmentada” del país: “una identidad nacional esquizofrénica puede llevar a un país a su disolución, a desmoronarse, a caerse en pedazos” (12). Donoso reconoce el origen de tal situación en las generalizaciones mutuas que, sobre el modo de ser del serrano y del costeño, hacen unos y otros. Donoso identifica las “señas particulares” ecuatorianas, en diálogo con el libro de Adoum, en la suma de estereotipos que reproduce dicha identidad partida. Por otro lado, interesa al ensayista guayaquileño reconocer atisbos de “identidad nacional”; momentos en los que es posible reconocer un sentimiento de país y pertenencia.

Vale resaltar que para ambos autores, Adoum y Donoso, las movilizaciones ciudadanas e indígenas, los nuevos discursos de la pluralidad, la falta de credibilidad ante los partidos políticos tradicionales, el estallido de las diversidades, son hechos que, por su radical singularidad, desestabilizan viejas certezas; sobre todo, la certeza de totalidad nacional. En esta perspectiva, Hernán Ibarra ha destacado que, durante las dos últimas décadas del siglo pasado, se produjo una profunda mutación en el modo de concebir al país. Se pasó de la idea de nación mestiza a otra de tipo pluricultural. “Adicionalmente, se gestó la reivindicación de lo regional y lo local con los procesos de descentralización del Estado” (Ibarra 123). De esta manera, a pesar de vivir un clima de intemperie y desmoronamientos, el fin de siglo supuso la necesidad de construir nuevos canales de encuentro y comunicación en un escenario profundamente conmocionado. Cabe, así, reconocer que el siglo ecuatoriano se cerró –en diálogo con la experiencia del movimiento indígena, las movilizaciones estudiantiles y las protestas ciudadanas– con una persistente crítica al orden establecido, como expresión de rechazo a las políticas de ajuste neoliberal, y la conciencia de una pertenencia pluricultural.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Ver *Ecuador: la cara oculta de la crisis*, de Natalia León, para comprender la magnitud y persistencia de las movilizaciones de protestas, durante los últimos años del siglo XX y los albores del XXI.

7.2 ENCUNTROS Y DESANCLAJES DEL SUJETO CON LA HISTORIA.

NOVELAS DE LOS NOVENTA

La filósofa española María Zambrano propone que el centro de la novela, como el de la tragedia, es el protagonista. La diferencia entre ellos radica en el modo cómo están situados ante su propia vida. Si el protagonista de la tragedia se ignora a sí mismo y se precipita en una acción no elegida, el de la novela se constituye en lo que pretende ser. La novela, desarrolla Zambrano, se constituye entonces “a partir de la novelería del personaje” (“La novela” 258). Si la realidad aparece como contrapartida del sueño que se propone realizar el personaje (un “ensoñarse despierto”), la libertad es “el suceso” que trae consigo la novela. Así, en esa perspectiva, “los personajes de novelas padecen y actualizan el sueño de la libertad” (259). De esta manera, la carrera del personaje se inicia con una salida, en pos de alcanzar su sueño. Por tanto, continúa Zambrano, lo que necesita tal personaje es convencimiento: “la novelería consiste, en principio, en creerse ser algo y necesitar de que los demás lo crean” (259). Sin embargo, ese afán de convencer, y la correspondiente consecución del sueño, suele no realizarse. Por tanto, lo propio de un personaje de novela es que suela ser un vencido: “pues que el personaje de novela va movido por el sueño de la libertad en el que no se da por vencido, aunque lo sea” (259). A la mirada de la filósofa española, toda novela tiene como centro un personaje que se define a sí mismo en el esfuerzo por realizar un sueño. Un sueño que, casi siempre, es imposible llevar a cabo por la misma realidad que el sueño y el deseo de libertad del protagonista ponen en cuestión. De allí que la literatura esté poblada de personajes que, en su misma derrota (pero en el esfuerzo por conseguir la realización de un sueño que, a menudo, interpela al orden de la realidad), alcanzan una resonancia heroica, en términos éticos y políticos. Lo que me interesa, de

manera particular, es reflexionar alrededor de un conjunto de novelas que en la década de los noventa narran la derrota, resignifican un pasado reciente, articulan nuevas búsquedas, escenifican historias que dejan ver otras subjetividades. De qué habla la literatura cuando la pérdida se convierte en metáfora de una forma de estar en el mundo: pérdida de ilusiones, de caminos, de vidas, de afectos, de sueños. En “Sentido de la derrota”, Zambrano parte por recordar que en todas las épocas de la historia occidental ha existido un culto al éxito, bajo cuya sombra han sido vejados valores básicos de la “persona humana”. Sostiene la filósofa que de la derrota y el fracaso, sin embargo, han surgido imperecederas obras de arte y claros pensamientos. El derrotado medita, dice Zambrano. De allí, el sentido de la relatividad y de la ironía, cierta moderación, la mirada de conjunto y la memoria de larga duración, como aprendizajes que provienen de experiencias de la derrota. Por ello, en muchas novelas de los noventa, como en otras estudiadas en capítulos anteriores, se cruza el motivo del fracaso, el exilio, la memoria, la política, la culpa, la pregunta por el sentido del presente. “Para ser un vencido, digno de ese título, hay que haber demostrado que se merecía no serlo” (“Sentido” 241), afirma con lucidez Zambrano.

En esta línea de reflexión, en el ámbito general de la narrativa latinoamericana, es reveladora la lectura de *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, para comprender la profunda complejidad de un mundo narrativo organizado alrededor del paradigma del fracaso, en sus intersecciones con la historia, la política, la ética y la literatura. “Hay que hacer la historia de las derrotas” (18) escribe el profesor Marcelo Maggi, en el intercambio epistolar que sostiene con su sobrino Emilio Renzi. Esa afirmación, que en el contexto epistolar puede ser leída como si formara parte de un decálogo con el que aconseja el maestro a su discípulo y joven novelista, tiene una resonancia fundamental en la novela: el profesor Maggi, el suicida Enrique Osorio

(personaje político del siglo XIX, cuya vida se dedica a reconstruir Maggi), su amigo Tardewski –filósofo polaco y ajedrecista– bien pueden ser definidos como seres derrotados. Más importante aún, han escogido voluntariamente alejarse “de las avenidas de la historia para mejor testimoniarlas” (35). Los tres personajes han renunciado a posibles vidas exitosas y han vivido, o viven, diferentes formas de exilio; encerrados en vidas *excéntricas*, reflexionan y escriben, entre otras cosas, acerca del exilio: “El desterrado es el hombre utópico por excelencia, escribía Osorio, me escribe Maggi, vive en constante nostalgia del futuro” (36). Maggi es educador y radical, dedicado a estudiar la historia argentina en una pequeña ciudad de provincia. Es también, en cierta medida, un desencantado: “Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy nos quedan sólo parodias” (137). Desde la mirada de su amigo Tardewski, el profesor Maggi es un hombre consecuente entre lo que dice y hace: “era un hombre que reflexionaba sobre los principios. Especie también rara en estos tiempos. ¿Qué tenemos si no los principios para sostenernos en medio de toda esta mierda? Fue una de las cosas que me dijo esa noche que pasó conmigo en mi casa” (141). En el horizonte de esas vidas, se reconoce el tono gris de un presente –“estos tiempos”– pautado por circunstancias que han trazado el rumbo hacia el desencanto. La noche a la que alude Tardewski fue la última vez que vio a Maggi, quien ha desaparecido en el presente narrativo. Ser un desaparecido, en el contexto de la historia argentina, tiene en su sola enunciación suficiente carga política para pensar posibles equívocos –la novela fue compuesta durante el Proceso (de 1976 a 1983), ella se abre con la indicación de la fecha de publicación de la primera novela de Renzi: abril de 1976, un mes después del golpe).

Renzi viaja a Concordia con el propósito de conocer a su tío, el profesor Maggi. La ausencia de Maggi provoca el encuentro entre Renzi y Tardewski, que es el marco de una larga conversación a lo largo de una noche de inútil espera. Esa conversación gira, casi

exclusivamente, alrededor del tema del fracaso, como si se tratase de una poética o filosofía de vida que el autor construye a propósito de Tardewski. El polaco se define a sí mismo como un fracasado y argumenta en torno a su inclinación por lo que llama “tipos fracasados”. Se trata de una prolongada conversación, pues ocupa casi toda la segunda parte de la novela, enriquecida con el recuerdo de pequeñas historias que el personaje va contando mientras despliega su propia memoria como si se tratase de una arqueología del fracaso. Son muchas las historias y los personajes que se entretajan –en verdad, deslumbran por su intensidad y brevedad– en el transcurso de una larga rememoración. De esa conversación, me interesa resaltar cómo Tardewski define la mirada del sujeto fracasado. Una forma de mirar que se corresponde con un estar siempre afuera, –*ostranenie*– a distancia, en otro lugar, que permite ver la realidad más allá de los hábitos y las costumbres: “Esa lucidez aberrante, por supuesto, los hunde todavía más en el fracaso” (196). Franqueza, lucidez y escepticismo, voluntaria desposesión; una vida solitaria, sin lazos sociales, “sin pasado y sin ilusiones”, son rasgos comunes a los seres fracasados, según se comprende del relato que hace Tardewski. “Prefiero ser un fracaso a ser un cómplice” (246), afirma el polaco. De allí se desprende la afirmación política que sustenta toda voluntaria decisión de asumir la derrota como escenario de vida. Así mismo, Maggi pervive, en el recuerdo de su compañero ajedrecista, como un hombre que “nunca pronunció una palabra insignificante, lo que brotaba de él era la expresión precisa de una ironía comprensiva, de un humor dolorido frente a los absurdos del mundo” (262). El elemento clave para comprender cierta resonancia de grandeza en el fracaso es su componente afirmativo; el fracaso como opción propositiva, puesto que la pregunta que subyace a tal elección es: ¿cómo sentirse satisfecho en un mundo absurdo?

7.2.1 *Azulinasiones*, de Natasha Salguero. Des-aprendizajes y afirmación femenina

Azulinasiones (1990), de Natasha Salguero, es una novela que da cuenta de las dinámicas e interacciones de un grupo de jóvenes universitarios, de clase media quiteña, en la década del setenta (concretamente, el año 1974). Son varias las experiencias que aglutinan a los jóvenes: los encuentros sexuales, el “vacilón”, la ciudad, la droga y el alcohol, la jerga compartida, las lecturas y una política vivida desde el desencanto y nuevos intereses vitales, que marcan un sentido de búsqueda, experimentación e inconformidad generacional. En el contexto de un periodo de dictadura militar, la novela articula algunas historias de encarcelamientos y allanamientos, así como una visión que estigmatiza al sujeto joven bajo el estereotipo de “jipis” y “marihuaneros”. El personaje central, Graciela (de diecinueve años), se configura en la interacción de múltiples encuentros que la confrontan con dolorosas desgarraduras en su proceso de afirmación femenina. En el marco de las dinámicas compartidas, sobresale con particular interés el esfuerzo narrativo por construir una visión generacional en torno a la política y las convenciones sociales: “El sentido común es peor que el tango de la madre muerta, es el pasillo coreado por vecinos y vecinas. Un coro de murmullos que a veces se oye high fidelity, en fin la opereta de la clase media” (47). Los diferentes escenarios que congregan al grupo de amigos –el concierto de rock, la fiesta, la universidad, la familia– devienen referentes de discusión, en el transcurso de las definiciones políticas.

En el curso de los acontecimientos, la novela narra el regreso del Negro, amigo y cercano interlocutor de Graciela. De este personaje se vale Salguero para hacer explícita su poética en torno a la novela, pues el Negro ha escrito una y cuenta a Graciela sobre ella: “Intentando una seria nota del lenguaje. Tratando de usar y bailar un idioma vivo, sabido, zaperoco, lejos de la Real Academia” (133). Uno de los méritos de la novela radica en la construcción de una escritura

ágil y experimental, en clave de coba, de lengua viva y local –la lengua cotidiana de una comunidad de amigos (*canti de gente*). A esa lengua coloquial y quebrada se suman fragmentos de proverbios, canciones, versos, transmisiones radiales, neologismos, que se intercalan en medio de un permanente juego de planos y voces narrativas. La riqueza de esa lengua está en directa relación al uso que de ella hacen los personajes, pues se conjuga desde el interior del grupo; de la colectividad representada en el logrado esfuerzo por dar cuenta del universo de una generación: sus referentes, sus búsquedas, su cotidianidad. Dice el Negro: “Mi novela no trata de ser un inventario del país [...]. No hay ningún acontecimiento heroico que novelar, más bien acontecimientos diríamos patéticos, como la guerra del 41, donde se dieron actos de heroísmo sepultados por toneladas de discursos falsetas [...]. En cambio, todos compartimos la mediocridad del presente; nos queda como a Fellini (salvando las distancias), ser maestros en la narración de lo cotidiano, apagar nuestra sed de actos heroicos” (167). De hecho, los personajes de *Azulinas* están contruidos a partir de sus dinámicas y encuentros cotidianos. Afirmar la renuncia al paradigma heroico cobra especial relevancia en la medida en que se trata de una percepción que, sobre la década de los setenta, se enuncia a finales de los ochenta (la novela ganó el Premio Nacional de Literatura “Aurelio Espinosa Pólit”, en 1989). En dicha perspectiva, me interesa destacar la visión que la novela ofrece en torno a la figura del militante, el Maestro. En su caso, la militancia deviene mero significante vaciado de sentido, pues la ascendencia que el Maestro pretende ejercer sobre el grupo se ve disminuida desde la experiencia de Graciela (con quien mantiene el Maestro una relación sentimental). La conducta del Maestro evidencia una sensibilidad masculina carente de compromiso, precisamente, en el escenario de la cotidianidad y la comunicación íntima: ni compañero, ni padre (o, dicho de otra manera, mal compañero y mal padre):

Es un sofista. Un culebrero, un charla, un merolico. Me envuelve con la palabra. Es un manipulador del sangoloteo. Se tira a muy sacudido, pero es tal cual los otros mancos de los contornos y alledaños. Me ha encasillado, me ha catalogado, me juzga igual y en los mismos términos que los tártaros de la Tartaria frente a los cuales el susodicho se cree el único bacán. Si yo no era virgen es porque me dio la gana, rompí el tabú porque en Tartaria el himen se vende al mejor postor y yo venderme never ni la masa! (135)

En este sentido, la novela pone en cuestión una época y una sociedad, pero no solo a sus estratos más conservadores; sino incluso a quienes pretendiendo ser sus críticos evidencian falta de solidaridad cuando la reflexión se articula en clave de género. Graciela vivirá en soledad la experiencia del aborto y la infidelidad; el Negro, excluido por su color y condición homosexual, se suicida tras haber abandonado nuevamente la ciudad. Otra instancia que cobra especial relevancia en la novela es la percepción, en el marco de varias conversaciones, que la comunidad de jóvenes articula en torno a los indios, en relación con la experiencia de la militancia política:

Recuerdo que cuando metía Partéis anduvimos es un ratón de agitadores de runas, y hasta hicimos una famosa obra de teatro, supuestamente destinada a, pero fue totalmente mala porque partió no de la realidad sino de premisas ideológicas, ñañita, de aprioris teóricos, que más te puedo decir, y eso que tu maestrillo colaboró en ese rollo. De todas maneras, si ese man se pusiera a escribir sus experiencias, podría ser un gran vehículo para hablar de los díosin, un poco como Arguedas (salvando de nuevo las distancias) porque el man sí vivió y los amó y les cachó canti de movidas. (168)

El énfasis en la experiencia de lo cotidiano, la conciencia de buscar renovados canales de diálogo, en el contexto de sociedades culturalmente plurales y heterogéneas, responde a un escenario que emerge en el momento mismo de profundas transformaciones. Las críticas que la novela articula cobran especial significado desde la perspectiva de una sensibilidad femenina, que explicita inconformidades y contradicciones que la marcan como sujeto femenino: “máscara de femme fatale”, mujer vulnerable, “sacerdotisa del combo” y musa de poetas, estudiante universitaria y aprendiz de fotógrafa, que transita el combate de pensar por sí misma en el “afán de asimilarlo todo” (68). Graciela es un personaje que bien cabe bajo los parámetros de un sujeto derrotado, que voluntariamente se sitúa en el lado de la derrota. Aunque muy joven, se asume siempre desde una afuera social; una marginalidad que cobra aún mayor fuerza si se la considera desde la perspectiva de género. En la búsqueda de sus propios referentes, ella elabora una suerte de catálogo de padres adoptados: de esa lista, quiero detenerse en la figura de César Vallejo, porque de la lectura compartida de sus poemas, en “los jueves de Vallejo”, Graciela no solo modela una sensibilidad, sino que asume el papel de “sacerdotisa de la palabra” al interior de su grupo de amigos. En el catálogo mencionado, la entrada correspondiente a Vallejo se cierra con la cita de un verso de Vallejo: “¿y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra?” (94). Vale resaltar la vinculación íntima entre un escritor, que comunica la sensibilidad del “vencido” –aquél que ha acumulado en sus ojos “mucho pena”– y una joven lectora. La novela puede ser leída como una novela de aprendizaje al revés, pues en verdad Graciela se ha volcado al ejercicio de un desaprendizaje que abarca el amplio espectro de su vida cotidiana: familia, universidad, grupo de amigos, relaciones de pareja. Ella no hace nunca lo que en principio se espera de ella, aunque, a la vez, trata de actuar de acuerdo a sus principios y no a los que la sociedad ha institucionalizado, o su propio grupo, como norma de una buena conducta femenina. En el

último capítulo de la novela, Graciela se deja llevar por las olas del mar para dejarse morir. Ha perdido a su mejor amigo, ha vivido en soledad el aborto, no se identifica con ninguna “movida” de su entorno social. Justamente, en la escena final parece cumplirse el verso de Vallejo: como si “después de tantas palabras” no pudiera sobrevivir la palabra, la palabra desgastada. Pareciera como si Graciela fuera a repetir los versos de su maestro: “¡Más valdría, en verdad, / que se lo coman todo y acabemos!”. Sin embargo, lejos de la orilla, cuando una ola la hace tragar agua y ante el miedo a morir asfixiada, Graciela trata de no hundirse, saca fuerzas y nada sin parar durante más de dos horas hasta llegar a la arena. En ese gesto, que expresa un extremo esfuerzo físico, se expresa una sensibilidad que se afirma voluntariamente en la vida; que se afirma en términos de combate (con la muerte) y conquista de territorio (al llegar a la orilla, Graciela besa la arena) en cuerpo de mujer.

7.2.2 *El devastado jardín del paraíso*, de Alejandro Moreano. Encuentro del sujeto con la historia

Alejandro Moreano publicó en 1990 *El devastado jardín del paraíso*, ganadora del premio único de la Primera Bienal de Novela Ecuatoriana. Es posible reconocer, en la perspectiva narrativa, la huella testimonial en torno al surgimiento y fracaso de la lucha armada en Ecuador, bajo el inmediato impacto de la experiencia cubana. Paralelamente, la novela narra la implantación de la dictadura militar, las represiones y empresas conspirativas –articuladas desde el poder– con el fin de liquidar el embrionario movimiento guerrillero. En torno a la narración de esos hechos, interesa al novelista comunicar un conjunto de ideas y tesis encarnado en la configuración de los protagonistas. Los personajes, en el sentido expresado, portan rasgos de arquetipos humanos que

definieron la escena social del periodo: el militante, el estudiante comprometido, la guerrillera, el dirigente sindical, el jefe de la jorga de barrio, la madre, el paria, el líder indígena; la rebelde pequeño-burguesa, el banquero, el militar. Sin embargo, en el curso anecdótico, la narración se detiene con morosidad en el relato de las vidas privadas, en su dimensión íntima y cotidiana. Si por un lado la novela presenta una suerte de gran lienzo mural de la historia, al modo icaciano; por otro, ella rastrea las motivaciones subjetivas que provocan el encuentro del sujeto con la historia. Lo que busca el autor es dar cuenta de las “razones intelectuales” así como de las personales, que convergen en la definición de una subjetividad que postuló la inmediatez irreversible del “Gran Acontecimiento” (la Revolución).

Quienes protagonizarán la construcción y avance del movimiento guerrillero son jóvenes que, en su mayoría, están hechos de esa argamasa humana que constituye el cuadro de “humillados y ofendidos”, tal como fuera representado en el universo de Dostoievski. Se trata de vidas empujadas, por acción del sufrimiento, a la militancia y la clandestinidad como formas de dignidad, plenitud y libertad. Uno de los logros de la novela tiene que ver con la construcción de escenas que, como instancias de comprensión histórica, amplifican hitos que interrumpen el curso de la historia. Son escenas que, en lo que duran, suspenden el curso del tiempo. La detallada descripción de una huelga nacional en las instalaciones de una fábrica textil, el itinerario de una marcha campesina hacia la capital, una fiesta de gala que reúne a los altos mandos militares y prominentes empresarios, escenas de violenta interrogación y tortura, la toma de una iglesia liderada por familiares de presos políticos, la supervivencia clandestina en la montaña, son momentos que visibilizan la interacción de diferentes actores sociales, en la definición del curso de la historia. La estrategia narrativa se corresponde con la percepción que el autor tiene de la historia, puesta en boca de uno de los personajes: “los tiempos de reflujo son más largos que los

de flujo, incluso en la lucha guerrillera los combates son infrecuentes, raros. Son los tiempos de reflujo son los fundamentales, allí se concentra el flujo interior y se prepara el nuevo flujo” (311). Sin duda, la cuidada descripción de esas escenas, que interrumpen el tiempo de reflujo y el curso de las “pequeñas tareas”, dotan a la novela de ese impulso totalizador que la define. En esa perspectiva, el hito más importante que la novela detenidamente relata es la ocupación de la “zona guerrillera” y la etapa final del devenir guerrillero: la “muda de piel” al momento de vestir el uniforme verde oliva, tomar la metralleta y ocupar la zona. Momento que coincide, trágicamente, con su derrota ante un persistente cerco militar. En tal circunstancia, los personajes adquieren una estatura heroica combinada con dosis de ingenuidad o inocencia, que revela no solamente la empatía de la mirada narrativa, sino su voluntad de reconocer la grandeza en la derrota.

Destaca en la novela la construcción de una detallada “geografía de la vida política”: los espacios privados que definieron la infancia y adolescencia de los futuros guerrilleros, los itinerarios del barrio y la ciudad, el Santuario (el cuarto de operaciones), la montaña. De ellos, ocupa un lugar fundamental el centro histórico de Quito, que sobrevive a la amenaza modernizadora en la existencia de personajes hechos de girones y remiendos del pasado, “signos de la vieja ciudad”: “los ninguneados, los que vivían de yapa y habían ido más allá del limbo y del infierno y pululaban sin esperanza” (130). Un corpus significativo de narraciones, a finales de los ochenta y durante los noventa, indagó casi de modo obsesivo en el rostro transformado de la vieja ciudad (por ejemplo, parte de la narrativa de Raúl Vallejo, Huilo Ruales, Francisco Proaño, Javier Váscones, Raúl Pérez Torres, Javier Ponce, entre otros). Aunque la novela de Moreano no privilegia los recovecos y callejuelas de la vieja ciudad, ella logra construir personajes de los bajos mundos, que en su radical desmembramiento social representan “la

negación total y eterna de Dios y del alma, de la cultura y la civilización” (130). Es evidente la fascinación narrativa en la construcción de esos personajes, que ocupan algunas de las páginas más logradas de la novela. Son personajes episódicos, que concentran fuerza poética así como una compleja red de sentidos (a diferencia de los personajes principales, que, a ratos, pierden fuerza en sus largas disquisiciones y exploraciones intelectuales). Similar atracción ejercen esos personajes en algunos de los jóvenes aprendices de guerrilleros, que gustan deambular, tras las pistas de “los hijos de la vieja ciudad”. Se identifican con ellos en la percepción de una marginalidad compartida, en ese radical estar fuera de todo orden; al mismo tiempo, toman distancia en el reconocimiento de una falta de pertenencia y definición histórica. De alguna manera, cierta empatía con esos parias urbanos deviene parte de la “educación sentimental” de los futuros guerrilleros. Lo que aprenden de ellos es la imperturbable convivencia con la muerte, ser parte de “la raza de los que deambulan” (325).¹⁰⁵ Se trata también del aprendizaje de una sensibilidad capaz de reconocer cierta grandeza humana en quienes encarnan el fracaso de la modernidad, y sobreviven como su contracara (sus restos, sus deshechos). Es un aprendizaje que los hará capaces de vivir la urgencia histórica, bajo el lema “Vencer o Morir” como parte de la ética revolucionaria: “la muerte devenía en el fondo abstracto e inmortal que daba su sentido a la acción” (202). En una entrevista concedida a Diego Araujo, Moreano dice que uno de los ejes

¹⁰⁵ En 1992, Alejandro Moreano publica “Quito. La vieja ciudad recoge sus pasos”. En este artículo, Moreano da cuenta del proceso modernizador que transformó el plano y las dinámicas urbanas de la capital, en el contexto de la segunda mitad del siglo veinte; sobre todo, a partir de la década del setenta con el apoyo de los recursos petroleros. Como resultado, el norte concentró los barrios residenciales modernos, que surgieron de la próspera industria de la construcción y de la propiedad inmobiliaria que ponía fin a la vieja estructura hacendataria; el sur se convirtió en asiento de barrios populares que surgieron de la presión por la tierra y la vivienda. En el curso de ese proceso, la vieja ciudad, el centro histórico, parece convertirse en el “desaguadero de los rechazos de la modernidad”: “Allá iba a parar lo que no entraba en el orden del cemento armado, el plástico y los electrodomésticos; en la taxonomía de la razón moderna y en la clasificación estatal. El escenario de los innecesarios, los excedentes, los que viven de yapa, los que no tienen prisa y quiebran la dictadura del tiempo productivo” (6). Moreano anota que, a pesar de los nuevos y polémicos procesos de modernización del centro histórico (salvataje y recuperación como patrimonio cultural, atractivo turístico, enfrentamientos y negociaciones en la lucha por la ocupación del espacio), “el destino como mito, símbolo, texto cultural, se juega por entero en la vieja ciudad” (9).

fundamentales de su novela tiene que ver con “esa relación tensa con la muerte que se establece en cualquier grupo guerrillero”. Comenta el autor, a propósito del conflicto que siempre existe entre lo potencial y lo real: “una de las imágenes persistentes que me acompañaba en la novela es aquella de los actores de teatro que durante 99 días ensayan el texto dramático hasta llevarlo a la perfección y viven toda la intensidad del texto dramático. El centésimo día algo pasa, alguien enferma o muere, y nunca llegan a representar la obra. Sin embargo, en el ensayo vivieron toda la tensión dramática, todo el vasto cosmos de una representación” (“La novela como una pasión secreta”). Esta perspectiva resignifica poderosamente el paradigma del fracaso.

Importa destacar que *El devastado jardín del paraíso* piensa, a inicios de los noventa, la década de los sesenta. En la entrevista mencionada en líneas anteriores, Moreano ha declarado que los sesenta y los noventa “son dos grandes virajes”, dos momentos que significaron profundas conmociones. En el contexto de la novela, el personaje que, desde mi lectura, engarza ambos momentos es Pedro Rojas, “el Ñato”. Es el jefe de la jorga de uno de los barrios del centro de la ciudad, parte del Movimiento pero en permanente desacuerdo con la línea estratégica del “foco guerrillero”. El Ñato es un cercano interlocutor de dirigentes indígenas, con quienes convive por largos periodos en la zona de los páramos. En ellos ve el liderazgo de la única posibilidad real de cambio: “Hay que desatar la rebelión en el campo y entrar triunfales a la ciudad” (168). La presencia de este personaje, en el diálogo y convivencia con líderes campesinos, coloca a la novela en una nueva perspectiva histórica. Si es posible reconocer, en diálogo con los capítulos anteriores, la concreción de una añorada alianza entre el sujeto intelectual y el hombre de pueblo en el seno del movimiento guerrillero, su fracaso establece los límites de realización de dicha alianza. Juan Quito y otros compañeros indígenas dicen al Ñato: “no desespere compañero, aquí el tiempo es distinto, algo se está fraguando, hay que saber

escuchar el silencio” (294). Eso que se está fraguando, aunque percibido hacia finales de los sesenta en el plano de la ficción, adquiere relevancia al ser enunciado en una novela que se publica en 1990, el año del levantamiento indígena. No es casual que la manifestación de los parientes de prisioneros políticos tuviera como punto de partida la toma de la Iglesia de Santo Domingo, si recordamos que el levantamiento indígena inició con un hecho simbólico: la toma pacífica del mencionado templo. Tampoco es casual el nombre del personaje, Pedro Rojas; clara alusión al poema de César Vallejo, del mismo nombre (que también se conoce como el poema III de *España, aparta de mí este cáliz*). En el poema de Vallejo, Pedro Rojas es un militante de la República española, un ferroviario que ha sido fusilado; “héroe y mártir”. “Solía escribir con su dedo grande en el aire: / ‘¡Viban los compañeros! Pedro Rojas!’”, son los dos versos que abren el poema de Vallejo, cuya escritura en el aire insistirá en comunicar una palabra hecha de urgencias históricas (tal como lo leyera Cornejo Polar en su póstumo libro *Escribir en el aire*). El sutil protagonismo de Pedro Rojas y de Juan Quito (reminiscencia de Julián Quito, cabecilla del levantamiento indígena de 1803 y representante de los indios de pensamiento ancestral) hace eco de las nuevas urgencias históricas que cierran el siglo y anuncia la novela.

7.2.3 *El otro lado de las cosas*, de Francisco Proaño. Ocupación del espacio, fratricidio, la memoria que sobreviene

En un primer acercamiento, *El otro lado de las cosas* (1993), de Francisco Proaño, puede leerse como parte de un conjunto de cuentos y novelas que, a lo largo de los ochenta y noventa, pensó el impacto que tuvo la profunda transformación que experimentó Quito, en el contexto de sus

dinámicas modernizadoras.¹⁰⁶ La novela se organiza alrededor de una sospecha: la realidad física y tangible esconde un orden oculto que se deja intuir a través de signos que marcan el engranaje cotidiano de las cosas (motivo recurrente en la narrativa de Proaño). El narrador-protagonista, Bejarano, se instala, con nombre e identidad falsos, en una vieja casa de inquilinato que había pertenecido, originalmente, a su familia. Bejarano busca vengar la muerte del padre, asesinado en el zaguán de la casa a causa de una disputa con su hermano.

Bejarano se propone dilucidar el enigma que la historia de su padre oculta, de allí su permanente vigilancia sobre la vida de quienes habitan la casa. Lleva una suerte de diario, en el que anota los pormenores de sus observaciones y reflexiones. Ese diario –que registra las acciones transcurridas entre el 15 de noviembre y el 12 de enero de un año incierto, probablemente en la década de los ochenta– constituye la novela que leemos. El protagonista guarda, entre sus pocas pertenencias, un retrato enmarcado del padre. Allí, aquél aparece joven, con gorra y guerreras militares del ejército insurgente conchista –liberales macheteros que quisieron vengar la muerte de Alfaro. En la memoria del protagonista, sin embargo, esa imagen contrasta con el modelo real de su infancia: un padre cansado y derrotado, acosado por la pobreza. Así, la inicial motivación para vivir entre los escombros de la desvencijada casa familiar, antes mansión del centro de Quito, es comprender la muerte del padre, de la que solo

¹⁰⁶ Para hablar de Quito y sus representaciones narrativas, es necesario señalar que, en la primera mitad del siglo veinte, la capital del Ecuador vivió significativos cambios como resultado de un acelerado crecimiento poblacional y como expresión del progreso modernizador. Dicha transformación fue constituyendo, al interior de la misma ciudad, un Quito antiguo y uno moderno. Paulatinamente, la periferia se fue instalando en el centro del espacio físico de la ciudad, en un proceso que abarcó casi todo el siglo y que llegó a consolidarse en los setenta como resultado de la explotación petrolera. De esta manera, se conformaron dos ciudades: la vieja (del centro hacia el sur) y la moderna (la del norte). Significativa parte de la narrativa vinculada con Quito está metafóricamente marcada por dos ejes imaginarios: un antes y un después de la partición de la ciudad. Dichas coordenadas, de tiempo y espacio, son reconocibles en narrativas que colocan a los personajes, unas veces, exiliados en un presente incomprensible; otras, en un pasado que sentirán como lo único existente o como hipérbole de una situación límite. Sobresalen como hitos de esas narrativas los libros de cuentos: *Ciudad de invierno* (1979), de Abdón Ubidia, y *Ciudad lejana* (1982), de Javier Vásconez. Ver también nota 9.

queda una pertinaz mancha de sangre en el zaguán de la casa de inquilinato. En principio, la tragedia familiar parece anunciar una nueva versión del arquetipo de los hermanos rivales, que históricamente decanta en el motivo del fratricidio y la eterna lucha entre el bien y el mal.

La novela, sin embargo, ofrece otros elementos que complejizan la lectura. El protagonista reconoce una secreta analogía entre la historia vivida por su padre y su propio pasado reciente: ambos comparten la experiencia de fracaso, en el desenlace de una guerra en la que cada uno, con años de distancia, participó:

La incorporación de mi padre a las huestes del coronel Concha, prefigura mi propia guerra de años después; hay sin duda una similitud y una parecida urgencia: llenar, desbloquear más bien, nuestro común vacío, nuestra *necesidad de ser* (...). Entre una guerra y otra hay años de distancia; pero hay también un instante, una propuesta que las identifica en una sola: ambas aspiran a seccionar, a cortar de raíz, la continuidad de aquello contra lo cual se rebelan (impedir la prosecución de lo mismo que odian); pero ninguna lo logra. Los guerrilleros de Concha sentían que la obra revolucionaria iniciada por Alfaro estaba inacabada, que la traición simplemente había posibilitado el renacimiento y continuación, con más viles procedimientos, de las abominables taras del pasado; por impedir eso morían, una y otra vez, solo que ignoraban, ilusos, que el poder se defendía y se perpetuaba, mimetizándose en otras máscaras (...). En mi caso, esa derrota, es menos heroica y, no obstante, y correlativamente, mucho más vasta y definitiva: por un instante (un instante que abarca varios años de lucha intestina, clandestina, amarga), pensamos que habíamos llegado al final de la historia (ese devenir plagado de momentos oscuros) e inaugurado la otra, “la verdadera”, decíamos, “la

luminosa”; el sueño, sin embargo, ha sido desmentido categóricamente, o tal vez (es necesario creer en ello) pospuesto (...). (60)

Interesa al autor articular dos momentos clave de la historia ecuatoriana, en el siglo veinte: la guerra conchista¹⁰⁷ y el grupo guerrillero Alfaro Vive Carajo, cuyo auge transcurre en la década de los ochenta.¹⁰⁸ El fracaso y la no consecución de los ideales, en la experiencia de ambas guerras, tiene en la novela una doble línea de interpretación desde la perspectiva de enunciación narrativa. Por un lado, comprender la inevitable pervivencia de los mecanismos de un poder que, en diferentes instancias, reacomoda sus estrategias para controlar el devenir de la historia colectiva siempre a favor del orden establecido. Por otro, advertir que tras la determinación de luchar por cambiar el rumbo de la historia, perviven razones incubadas en una historia personal marcada por el dolor y el vacío. De allí que, finalmente y en una suerte de balance histórico, el narrador defina la insurrección no como locura o error, sino como la mejor respuesta que algunos encontraron para afirmar una “necesidad de ser” escamoteada por los itinerarios de la misma historia a ser combatida. Me parece que esta es la apuesta de la novela: proponer una interpretación de la lucha armada en Ecuador, a propósito de dos hitos emblemáticos. Si el trasunto político motiva la escritura, la sensación de fracaso –a inicios de los noventa– define una interpretación de la historia hecha en clave genealógica y familiar, que

¹⁰⁷ El coronel Carlos Concha Torres (1864-1919) lideró el más importante movimiento revolucionario post-alfarista: la revolución Conchista en Esmeraldas (1913-1916). Las fuerzas guerrilleras lideradas por Concha, que acaudillaban fuerzas campesinas, combatieron contra los ejércitos de Leonidas Plaza y Alfredo Baquerizo Moreno. Una sangrienta represión fue ejercida contra adversarios del régimen y campesinos de la costa. Referencias a esta revolución ocupan un lugar central en las novelas de Adalberto Ortiz, *Juyungo* y *El espejo y la ventana*, así como en *Cuando los guayacanes florecían*, de Nelson Estupiñán Bass. Estas novelas han sido estudiadas en el segundo capítulo.

¹⁰⁸ Alfaro Vive Carajo fue un grupo armado ecuatoriano, autodenominado de izquierda revolucionaria, marxista y leninista, que operó en diferentes ciudades del país entre 1983 y 1991. El grupo estaba integrado fundamentalmente por jóvenes estudiantes, de clase media. Fueron perseguidos, y muchos de sus integrantes asesinados durante el gobierno neoliberal de Febres-Cordero (1984-1988). Uno de los primeros actos simbólicos que visibilizó en el escenario político a los Alfaro fue el robo de las espadas de los generales liberales Eloy Alfaro y Pedro Montero, del Museo Municipal de Guayaquil, en agosto de 1983. Esas espadas fueron entregadas, en enero de 2012, al Presidente Rafael Correa como símbolo de confianza en el proyecto de la Revolución Ciudadana.

decanta, inicialmente, en un repliegue subjetivo. La escritura del diario registra la desolación, el vacío y la perplejidad que define el estado vital del protagonista (coincide, ciertamente, con las reflexiones hechas en las primeras páginas a propósito de la atmósfera vital en los noventa y el abandono de la imagen de una revolución posible).

Bejarano no hace sino observar y vigilar a quienes viven en la casa; sobre todo, la familia principal que habita el segundo piso: el viejo Bejarano, hermano de su padre; su mujer, condenada al insomnio desde la escena del disparo, y la hija Elina. Las observaciones de Bejarano se cruzan con reflexiones de su pasado inmediato. De esa memoria, surge con particular fuerza el recuerdo de Andrea, su antigua novia, y las dinámicas de una militancia clandestina, mirada desde un distanciamiento crítico. Tras el disciplinado liderazgo de Andrea, en el clandestino ejercicio de su militancia política, el narrador reconoce el desesperado esfuerzo por destruir todo vestigio de una forma de mal experimentada en la temprana infancia. Abusada por el padrastro, con el consentimiento de la madre, Andrea reconocerá en toda forma de injusticia social esa imagen de la trinidad (verdugo, cómplice y víctima). Más tarde, Andrea se sumergirá en otros caminos, hasta alcanzar la muerte, tras la búsqueda de claves que le permitan comprender/aniquilar el origen del mal. El protagonista, tras similares búsquedas, emprende el camino de retorno a otro origen: el suyo, el de la memoria y la identidad familiar. En la casa, convertida en hacinado conventillo, se involucra en otras búsquedas que lo acercan afectivamente a Elina en la definición de nuevos proyectos (el salvataje de la casa); en suma, a un “nuevo punto de partida”.

La casa tiene en la novela una resonancia simbólica de amplio espectro. Ella deviene instancia fundamental para comprender no solo las nuevas dinámicas urbanas; sino que concentra y expresa, en su misma configuración física, el rostro de una sociedad profundamente

estratificada. El crecimiento y transformación de la ciudad produjo una fractura interna, que constituyó un Norte (la ciudad moderna y residencial) y un Sur (de barrios populares) como si se tratasen de dos ciudades. En el transcurso de dicho proceso, las familias pudientes migraron a la nueva ciudad, y las antiguas mansiones (parte del patrimonio actual de la ciudad) entraron en un proceso de tugurización y deterioro. En la vieja casa de los Bejarano conviven, hacinadas, empobrecidas familias entre la suciedad y los malos olores. Conforme los cuartos se alejan de la entrada principal, atravesando patios y oscuros corredores, se llega a los extramuros en donde habitan los indios, que llegan a la ciudad a vender los productos durante cierta época del año. En *La poética del espacio*, Bachelard interpreta imágenes poéticas de casas, desde lo que él denomina fenomenología de la imaginación. Para el filósofo francés, la casa reúne un cuerpo de imágenes que proveen razones o ilusiones de estabilidad; ella encarna la noción de cosmos: alberga e integra los recuerdos y los sueños de los seres humanos. En las repetidas exploraciones por los meandros de la casa –a través de sus múltiples patios, zaguanes, cuartos, terrazas–, el protagonista advierte huellas de otra más antigua, de cuyos restos sospecha la existencia de otra ciudad: “una ciudad que subyace a la de ahora como si fuese su memoria y que, no obstante su pasado abisal, espera su retorno, su vuelta al mundo tangible y visible” (127). Esa ciudad otra y anterior solamente se deja intuir a través de sutiles signos que, de modo incierto, remiten sin embargo a un origen. Esos signos –una candela, pasos, presencias, llamados– son percibidos como frágiles puertas en pos de las cuales orienta el protagonista el esfuerzo de sus nuevas búsquedas.

La novela propone una suerte de imagen arqueológica de la casa/ciudad, la de una que permanece oculta y enterrada: “He llegado inclusive a sospechar que si cavásemos encontraríamos, superpuestos, los restos de sucesivas casas, hasta llegar, quién sabe, al

descubrimiento de yacimientos arqueológicos realmente antiguos. Hay quien dice que antes aquí se emplazaba un cementerio” (126). El narrador se aleja, en la lectura que hace de la casa, de la evidencia geométrica para adentrarse en los sentidos que se desprenden de la forma cómo es habitada. Propone Bachelard que la casa, en tanto espacio imaginado y vivido, se constituye alrededor de una polaridad vertical, que divide el arriba luminoso de un abajo anclado en la tierra profunda. Es el espacio de la tierra profunda –en tanto cimiento fundante, origen, pasado– lo que convoca la imaginación, la memoria y la percepción de Bejarano; el lado oculto e invisible de la casa. La inicial búsqueda personal se confunde así con otra: la de un origen que parece conducir al de un origen colectivo de sentido más amplio. En la distribución física de la casa, el protagonista lee la reproducción de un orden social: el viejo Bejarano ejerce una alucinada vigilancia panóptica: “pese a todo –la decrepitud, la enfermedad, el encierro–, el doctor Bejarano sigue acentuando su impronta sobre el mundo” (131). En cuanto a los otros, los habitantes hacinados: “todo esto constituye todavía un refugio, un último refugio: cieno, miasmas, ira latente; pero aún un lugar, un sitio al que acogerse –como la patria para otros–” (129). Casa/ciudad/patria componen un paradigma que, en su fuerza metonímica, devuelve al protagonista al cauce de una búsqueda en donde lo político se asienta en el espacio de mayor concentración íntima. Imposible que el refugio del repliegue subjetivo se deslinde del “otro lado de las cosas”, pues ambos se asientan en dos crímenes fundacionales. El fratricidio solo parece hacerse eco de un crimen anterior que, a su vez, provocó una desheredad de mayor magnitud: la de los antiguos propietarios de la ciudad *otra*, enterrados entre los cimientos de la ciudad tangible y cuyos descendientes sobreviven condenados a ocupar el último refugio de la casa. En este sentido es válida la sospecha de un cementerio sobre el cual ha sido erigida la casa, pues recuerda la modalidad de ocupación del territorio del proyecto colonizador español: la fundación

de ciudades erigidas sobre antiguas estructuras de asentamiento indígena violentadas y destruidas. La imagen simbólica del fratricidio ha sido comprendida, en el campo de los estudios mitológicos y la antropología cultural, como “asesinato fundador”.¹⁰⁹ El filósofo francés René Girard explica que por efecto del “deseo mimético”,¹¹⁰ los prójimos se miran en el espectáculo de la “rivalidad mimética”, fuente principal de la violencia entre los hombres: “Cuanto más desean diferenciarse los antagonistas más idénticos resultan. La identidad se realiza en el odio a lo idéntico. Es éste el momento paroxístico que encarnan los mellizos o los hermanos enemigos de la mitología, como Rómulo o Remo. Yo lo llamo el enfrentamiento de los dobles” (Girard, “El sacrificio”, 41).

Hacia el final de la novela, se relata otro asesinato, cuyos preparativos y desenlace ocupan buena parte de las últimas páginas. Elina no mata a su hermana, pero sí es la autora intelectual de la muerte de su cuñado, Pardo. El propósito de Elina es defender la casa, pues Pardo ha convencido a sus padres de la conveniencia de derrumbarla y construir un centro comercial. Elina se vale de la retórica municipal como argumento de su defensa de la casa, aunque no queda muy claro si es realmente la casa lo que verdaderamente le interesa o la imposibilidad de romper con el pasado, percibido como esplendoroso, de su memoria familiar. Quien mata a Pardo es Bejarano, haciendo uso de su entrenamiento y experiencia en el combate armado. Es posible interpretar ese último asesinato como la única forma que encuentra el ex revolucionario para asegurar una cierta continuidad a sus propias utopías. Así reflexiona el protagonista, poco antes del asesinato: “Todavía aguarda, debe aguardar, un acto, un único acto, la comisión de un sacrificio que *nos identifique*, que *me identifique*, definitivamente, que *me*

¹⁰⁹ Basta tener presente el asesinato de Abel a manos de su hermano Caín, o el cometido por Rómulo sobre su hermano Remo y la fundación de Roma.

¹¹⁰ El deseo, dice Girard, depende de otro que da valor a los objetos: el tercero más próximo que se convierte en modelo de nuestros deseos.

justifique, y quizás, solo a partir de ese momento, el pasado vicario deje de fluir, y el futuro, eso esperado, libre de lastres, fluya a su vez amagando el presente, dotándolo de un sentido radicalmente nuevo, distinto” (154). La posibilidad de comprender el crimen como realización de ese anhelado “acto único” tiene que ver con la sospecha, de Bejarano y Elina, de percibir el transcurso del tiempo como un “sobrevienir de las cosas”. Más aún, el tiempo que transcurre en la casa, en su “otro lado”, profundo y enterrado, no deja, en la percepción de ambos protagonistas, de enviar señas de comunicación. Lo que sobreviene, dice Elina, es “algo que nace y que todavía no es” (67). “No es el pasado lo que se oye. Es lo que se sobreviene” (69). Es posible pensar que la participación de Bejarano en el proyecto de Elina tenga que ver con la sospecha, y la espera, de que la “puerta” que comunica con el mundo a *sobrevienir* “se abra algún día”. Si es posible reconocer en la fuerza y el desgarramiento de la escritura la imposible renuncia de una voluntad de cambio, ella, luego de una desencantada experiencia de lucha armada, se ve desplazada hacia *otro lado*. Ese otro lado –todavía inasible y apenas presentado, enterrado pero con inequívocas señales de vida– expresa la atmósfera cultural de finales de siglo: entre el desencanto y la esperanza ante el levantamiento de nuevos actores políticos, y nuevas voces que comienzan a escucharse.

7.2.4 *Resígnate a perder*, de Javier Ponce. Violencia, culpa, deseo homosexual

Si algo caracteriza *Resígnate a perder* (1996), de Javier Ponce, es el absoluto vaciamiento de sentidos en la vida de su protagonista, Santos Feijó.

Caramelo ya no existe, pero yo lo seguiré buscando entre la niebla. La ciudad ya no será para mí sino la constante visión de su cuerpo en cada esquina, y el

sentimiento de culpa por el pavor y la cobardía que me impidieron irrumpir en ese cortejo sangriento camino del sanatorio. (9)

Así comienza la novela, cuyas cursivas coinciden con el inicio de las memorias que se dispone a redactar el narrador protagonista. El tono de esa escritura, cuyo proceso seguimos a partir del relato en tercera persona, es el de una confesión. Feijó busca aplacar el tormento de una antigua culpa, vinculada a sucesos ocurridos nueve años atrás. Santos Feijó es un náufrago solitario que vive, en una habitación de hotel, con la permanente sensación de vacío y pérdida. En el ejercicio de rememoración, resalta con especial fuerza la fascinación de Feijó por Caramelo, el joven travesti a quien acecha y vigila en silencio. El relato de ese recuerdo abunda en detalles acerca del cuerpo, las facciones y gestualidades de Caramelo, a quien Feijó obsesivamente sigue y observa. Santos persigue, con ansiedad y desazón, el cuerpo de Caramelo en permanente desplazamiento. Siempre oculto en parques y veredas, es testigo de la permanente agresión y violencia a la que el joven travesti es sometido, en el doloroso juego de sobrevivir en la calle. Como responsable del archivo histórico de la ciudad, Santos conoce a Nadja –joven universitaria, que consulta en el archivo las memorias de Quito–, a quien llama así por el recuerdo que conserva de la novela de Breton. La cercanía de Santos con ambos personajes no pasa del diálogo y el juego de gestos equívocos, pues lo que define al protagonista es un desasosiego paralizante.

La culpa que atormenta a Santos tiene que ver con la escena de la que fue testigo, una noche de fin de año. Oculto en el umbral de un edificio, Santos mira cómo los vecinos del barrio arrinconan a Caramelo, lo desvisten y disfrazan con batón de viuda para obligarlo a bailar en medio de la calle entre la burla y el escarnio público. Mientras las mujeres se alejan, un grupo de hombres embriagados empuja a Caramelo hacia un sanatorio abandonado. Allí golpean y violan

salvajemente al muchacho hasta matarlo. Santos fue testigo de toda esa violencia sin hacer nada para impedirla. Durante algunos años, después del suceso, Santos trató inútilmente de reconstruir en el juicio el modo cómo ocurrió la salvaje agresión. Imposible no reconocer el diálogo con “Un hombre muerto a puntapiés”, de Pablo Palacio, pues ambos textos dan cuenta de una violencia que, impune, decanta sobre cuerpos cuya sola presencia desestabilizan el pacto social: cuerpos que detonan el deseo homosexual; que representan, a la vez, amenaza y seducción. Sin embargo, la perspectiva de narración distingue enormemente ambos relatos. En el cuento de Palacio, el narrador está interesado en reconstruir la verdad de un hecho del que no ha sido testigo. Está interesado en saber por qué se víctima a un ciudadano “de manera tan infame” (*Un hombre* 47). En dicho proceso, el narrador pasa de la hilaridad al deslumbramiento, al momento de intuir la verdad disfrazada por la víctima. La actitud del narrador palaciano es de radical irreverencia: se burla del comisario, deja ver la perversidad del obrero Epaminondas, le otorga una aureola de santidad al difunto Ramírez. El narrador de la novela de Ponce no tiene que restablecer ninguna verdad, porque ha sido testigo de una “salvaje agresión” de la que participó, a cierta distancia y en silencio, sin hacer nada. Aquí el problema es el de la culpa. De allí, que la escritura de una tardía e “inútil” confesión sea para Santos solamente un último recurso –la redacción de una “bitácora de naufrago”– de salvación, para pagar la culpa y mitigar el miedo: “Durante nueve años, busqué un juez que me encontrara, al menos, cómplice de lo ocurrido (...). Yo seguía ligado al pasado, con las ligaduras que posee un fetiche, fascinado y aterrorizado. Ahora seré mi propio juez, y este relato, el modo lento e implacable de inculparme” (10).

Según lo expuesto en las primeras páginas de este capítulo, en la década de los noventa, asistimos a una crisis de legitimidad del orden institucional y a una falta de credibilidad en el Estado que, en un contexto de precariedad socioeconómica y exclusión social, generó un

permanente estado de indefensión y desconfianza. Nuevas formas de violencia irrumpen en la escena urbana, en un contexto social cada vez más definido por el miedo y la inseguridad ciudadana. Sostiene Rossana Reguillo que el miedo a la violencia genera una comunidad que se erige, precisamente, en el miedo compartido (“¿Guerreros o ciudadanos?”). Se trata de una comunidad “contra”, argumenta Reguillo, cuyo sentido fundado en la percepción de la amenaza necesita “rituales” que lo activen. En tal escenario caben las estrategias del Estado para llamar a la ciudadanía al combate colectivo contra la delincuencia, en la identificación de un enemigo común. Surgen los llamados “vecinos vigilantes” (que operan en diferentes barrios) y cuyas estrategias de sobrevivencia urbana, frente a la percepción de una violencia intensificada, suele combinar fuertes dosis de intolerancia e indiscriminación. Interesa a la investigadora mexicana resaltar que, en el empeño de la sociedad civil por fijar los márgenes de la normalidad y lo permisivo –sobre todo en el contexto de un apocalíptico fin de siglo–, los homosexuales resaltaban casi como encarnación de una amenaza a la estabilidad y al orden.¹¹¹ Vuelvo a la novela de Ponce:

¹¹¹ Entre noviembre de 1991 y enero de 1992, Quito se vio conmocionada por los asesinatos de ocho taxistas, diez homosexuales y algunos camioneros. Juan Fernando Hermosa, de 16 años, figuró como responsable de los asesinatos, como presunto líder de un “escuadrón de la muerte”. Sin embargo, los oscuros lazos que se descubrieron entre Hermosa y altos mandos del ejército nunca fueron esclarecidos (al respecto, ver el estudio de Milena Almeida, *Monstruos contruidos por los medios: Juan F. Hermosa, el “Niño del terror”*). En los noventa, no fueron raras las “campañas de limpieza”, ejecutadas por sicarios y financiadas por propietarios de residencias y locales comerciales en algunos barrios de la ciudad; sobre todo, en el sector La Mariscal, en Quito. Algunos cuentos de Raúl Vallejo, publicados en *Fiesta de solitarios* (1992), exploran la ambigua zona de los amores desarraigados, de las criaturas engendradas en la noche y condenadas a perderse en el laberinto urbano de la transgresión, las coartadas y las máscaras. “Te escribiré de París”, incluido en el título mencionado, sobresale en más de un sentido. El cuento trata sobre una apasionada relación entre un ejecutivo y Natalie, un joven y hermoso travesti. Si por un lado, la escritura ahonda en torno a la compleja naturaleza del deseo y la fascinación ante la equívoca belleza de quien es “hembra y varón a la vez”; por otro, el relato da cuenta del complejo mundo de los amores marginales. Se trata de un espacio constantemente intervenido por una ciudad que se erige punitiva, en nombre de una violencia moralizante. Algunos travestis son salvajemente golpeados y violados por “jóvenes que limpiarán de putos y putas a la Mariscal” (635); zona en la que el narrador lee una guíndola que atraviesa la calle de un lado a otro: “Comité Pro defensa de La Mariscal / No contraigas SIDA / No levantes prostitutas ni homosexuales / Se está registrando tu placa –ten cuidado” (642). “La representación de las violencias permanece vinculada a lo otro”, afirma Reguillo (“Guerreros” 57). El cuento de Vallejo transcurre en una ciudad que, en el ejercicio de la condenación y la intolerancia, no deja sin embargo de acechar al “otro”, en el perverso juego de la doble moral. Se trata de formas de

Todos los finales de año ocurría esa ceremonia que era parte de la identidad de esta ciudad habituada a echar tierra sobre las corrupciones y los latrocinios públicos, para cultivar otros nuevos. Virulenta y triste, fanática al momento de condenar, cómplice al momento de olvidar. (130)

Tal es el escenario, la quema de fin de año, en el que tiene lugar el violento “ritual” contra Caramelo. El colectivo humano que participa de la “ceremonia” se reconoce como tal en la unánime agresión contra un tercero excluido; aquél cuya radical otredad hace posible, paradójicamente, que los iguales coincidan en el violento ejercicio de un marcaje territorial que destruye a quien no porta iguales señas de identidad. En ese gesto de desplazamiento metonímico, el castigo –que no puede ejercerse sobre el cuerpo invisible, pero investido de poder, de quienes ejercen “las corrupciones y latrocinios públicos”– se traslada hacia la parte más vulnerable del cuerpo social, encarnada en quien porta una corporalidad de extrema fragilidad: aquél imposibilitado de testimoniar o ser testimoniado. Lo que sobresale en la novela es la evidencia de esa lógica, la dimensión del “ritual” en la tematización del deseo homosexual. En ese contexto, la voz del narrador se desdibuja, pues carece de anclaje histórico. Abrumado de culpa y vergüenza; de espaldas al devenir de la historia, no hace sino rumiar viejos papeles de un tiempo pasado. Incluso la memoria que guarda de la novela de Breton no es sino una forma vacía de seguir mirando al pasado (Santos había leído la novela durante sus pocos años de estadía en París, “después de las barricadas del 68”). Si el encuentro del narrador con Nadja, en la novela francesa, deviene un acontecimiento revelador –comenzando con el nombre de quien encarna el

violencia cotidiana y “legítima”, que emergen en una franja vacía: la violencia legítima, ejercida por el Estado y los representantes de sus instituciones carecen de prestigio, en un contexto de crisis y corrupción institucional. “El policía, el delincuente y el narco, participan de la misma mitología y a menudo son la misma persona” (Reguillo 63). En 1998, la Constitución Ecuatoriana despenalizó la homosexualidad e incluyó la no discriminación por orientación sexual.

epicentro de una búsqueda: Nadja, “que en ruso es el principio de la palabra esperanza, y precisamente porque es solo el principio” (Breton 3)—, para Santos no solo no hay esperanza posible, pues tal concepto no forma parte del horizonte de expectativas de quien se ha resignado a perder. Santos, “infatigable lector de novelas”, vive una forma de enclaustramiento en el archivo histórico de la ciudad. Si en *Arcilla indócil* —de Arturo Montesinos Malo—, el encierro intelectual expresa una forma de fe en la capacidad redentora de los libros, en *Resígnate a perder*, tal encierro es solamente una forma cualquiera de sobrevivir a la desilusión. Una forma poco heroica y bastante culposa (afín al desencanto posmarxista, que pareció teñir parcialmente la atmósfera posmoderna de fin de siglo en América Latina). Mayor agencia, sin duda, tienen Caramelo y Nadja, en la posibilidad de caminar en busca *del* acontecimiento que revele el sentido de la vida, aun a costa de la propia.

7.2.5 *El viajero de Praga*, de Javier Vásconez. Exilio interior y desanclaje de la historia

En el contexto latinoamericano de fin de siglo, marcado en buena medida por la experiencia de la desilusión y el desencanto, *El viajero de Praga* (1996), de Javier Vásconez puede leerse como una expresión de radical desanclaje histórico. La condición de extranjero, permite a Kronz observar la cotidianidad del país con los ojos de quien ve las cosas por primera vez. Se trata de una mirada que destaca lo que la rutina oculta, pero con el distanciamiento de quien carece de la mediación afectiva. Ese desarraigo emocional propicia la ilusión de objetividad, así como un tono de ajenidad en la escritura. En el presente narrativo, el doctor Kronz ha elegido pasar el verano en un valle cercano a la ciudad, en las afueras de Quito. Solo, con la compañía de un gato, tazas de café y un poco de vodka, se siente, sin embargo, satisfecho de la vida: “Al doctor

no le importunaba la presencia del mundo, al contrario, sabía que estaba allí y que era inofensivo. Incluso le tomó cariño. Sin embargo, siguió cultivando como algo muy preciado su viejo hábito por la soledad” (23). El ejercicio médico es clave en la definición del personaje, pues si bien lo pone en contacto con el sufrimiento del prójimo, a la vez, exige al observador un criterio de distanciamiento –“inercia”– profesional. A la mirada médica, el mundo es percibido desde la imagen del deterioro y la enfermedad: “Sí, el mundo está enfermo... Totalmente enfermo. Ahora lo normal es ser uno de ellos. La gente sana no existe, va siendo una rareza –había comentado Kronz a un colega en el hospital” (9).

La novela se construye alrededor de dos líneas temporales. En el presente narrativo, Kronz conoce a Violeta, con quien mantiene una intensa relación amorosa, que interrumpe, solo momentáneamente, su pertinaz soledad. Paralelamente, la narración intercala el relato de experiencias pasadas, que ensambla dispersas escenas de su vida en la natal Praga, Barcelona y Quito. La rememoración de diferentes escenas de la vida del doctor Kronz acerca la narración a la estética del collage. El escenario geográfico en donde transcurre la vida presente de Kronz se configura frente al lector tal como parece ser percibido por la mirada distanciada del extranjero. Una mirada, algunas veces, intervenida por el relato de quienes, por nativos, hablan al extranjero con autoridad sobre el país. Así, por ejemplo, según el peluquero del pueblo en donde pasa el verano, el lugar tuvo un pasado próspero “hasta que cometieron el error de rematar unos terrenos y entonces esto se llenó de gente que trabaja en la ciudad y de indios que vienen a vender papas y se orinan dejando todo esto una porquería” (65). Son varios los escenarios que el permanente desplazamiento del forastero no solo atraviesa, sino que revelan su absurdo funcionamiento a ojos del extranjero: la abierta ilegalidad y corrupción en el hospital público de la ciudad, la burocracia del servicio público; la recurrente imagen de un tren lleno de indios obligados, por

guardias armados, a trabajar en distantes minas; el recuerdo de un pueblo del páramo (en donde debió Kronz hacer la rural), cuya gente practicaba el incesto para no mezclarse con los indios y preservar intacta la unidad de las haciendas; la red que controla la mendicidad infantil en las calles de la ciudad. La ciudad, Quito, es siempre evocada en un fondo de lluvia y tristeza. No resulta difícil advertir que la percepción de “desamparo” y “la tristeza congénita de sus habitantes” (230) revelan no tanto la ciudad, su referente real, cuanto el estado de ánimo de quien la contempla y la construye en el relato que hace de ella: “con la perspicacia de quien ha visto mundo advirtió que la ciudad tenía una tristeza de domingo que quizás era también la suya” (230).

Alejandro Moreano afirma que la fuerza de la novela reside en haber convertido “un estado de ánimo en un estado de espíritu, en una dimensión de la existencia” (“El viajero” 153). El exilio interior del doctor Kronz expresa una voluntad de vivir de espaldas a la historia, propia de periodos de crisis y desencanto. La novela misma puede ser leída como expresión de “un estado del espíritu”, en contexto de desencanto. “Yo soy solamente un viajero. Un exiliado de por vida” (292), afirma Kronz. Ese exilio interior no expresa sino la desesperada voluntad de construir una vida desanclada de su entorno, de impedir que el mundo exterior penetre “como un virus en su conciencia” (294). Ciertamente, la condición del sujeto contemporáneo –aquél que porta la memoria del siglo XX, ante la evidencia de una modernidad bélica, destructiva, deshumanizante– está parcialmente definida por la soledad, la desconfianza y el pesimismo. Sin embargo, la contemporaneidad del sujeto tiene siempre una definición histórica, que permite pensar el particular sentido de los diferentes exilios. La búsqueda del viajero Kronz, que se sabe “sin una estación definida donde apearse” (340), se cifra en el deseo de huir de la historia. La voluntad de huida y consecución de un exilio interior, en su explícita enunciación, no expresa

sino la indiferencia hacia una historia que no deja, sin embargo, de hacer sentir su peso (la vida de Kronz está marcada por la huella del abandono: el suicidio de la madre que se confunde con el recuerdo de mujeres que lo amaron y desaparecieron, siempre inesperadamente de su vida). La geografía que, en el presente de la narración, es solo otra estación de un interminable exilio, tiene para Kronz “la validez de una línea imaginaria” (112). Hacia el final de la novela, cuando Violeta está cerca de marcharse, ella le pregunta si sabe muchas cosas del país. Él dice sí, “puedo probar que existe, a pesar de su nombre abstracto” (357). Si la novela articula el distanciado relato de las cosas que el protagonista sabe del país, en diálogo con un permanente ejercicio de rememoración que cruza varias geografías, es posible pensar que la novela busca dotar de cuerpo a lo que en principio sobreviene como “línea imaginaria”.

“Divagaciones acerca de una línea imaginaria” es un corto ensayo de Javier Vásconez, en el que su autor reflexiona acerca de *El viajero de Praga* y *La sombra del apostador*. El texto se abre de la siguiente manera: “A veces he llegado a pensar que Ecuador no es un país, sino una línea imaginaria cuyo nombre fatídico y abstracto se lo debemos a los geodésicos españoles y franceses del siglo XVII” (195). En el marco de estas reflexiones, Vásconez se pregunta “cómo escribir sobre una línea imaginaria”. *El viajero de Praga* es una novela que puede ser leída como una respuesta a esa pregunta: el motivo del exilio interior, voluntariamente elegido por su protagonista, deviene estrategia de una escritura que dota de cuerpo a un referente que en principio solo parece ser un punteado imaginario. Esa escritura, que, en el plano de la ficción, lleva la marca de una enunciación foránea, hilvana imágenes de un país cuya clave de comprensión coincide con una lógica del absurdo. El tema del exilio, aun el interior, fija puntos de fuga, discursivos y subjetivos, que problematizan la nación y la frontera. La pregunta por la existencia de un país –más aún si se trata del natal– puede ser comprendida como el síntoma de

un miedo, o de una ansiedad, propia de un escenario extremadamente perforado por el sentimiento de la pérdida, la orfandad; una suerte de “no lugar” enunciativo. Cuando el verano finaliza y Violeta ha desaparecido de la vida de Kronz, el médico de Praga regresa a Quito para continuar la rutina de sus días. A propósito de ese cierre, Moreano propone que *El viajero de Praga* “se cierra como una novela marcada por una conciencia ritual del ciclo y el retorno: la vida de Kronz no está construida por una lógica de los acontecimientos vividos ni por la realización de su destino ni tampoco por la historia del siglo XX: es la desesperanza ontológica del viejo Quito, el encuentro del tedio y el extrañamiento del ‘viajero de Praga’ con la tristeza de ocarinas y cenizas de la vieja ciudad. ¿Fracaso de la modernidad? ¿Irrupción de rituales premodernos en el relativismo cultural y moral del mundo posmoderno?” (“El viajero” 156). Podemos añadir, ¿cultivo del hastío y regreso a imágenes de un pasado perdido como expresión de un difícil enfrentamiento a un mundo en radical proceso de transformación?

7.2.6 Crisis de masculinidad, sujeto letrado y humor. Carlos Carrión: *El deseo que lleva tu nombre, Una niña adorada*

En la década de los setenta, las ciencias sociales recibieron el impacto de la categoría de género para el análisis de las diferencias culturales entre los sexos. Durante el decenio, el feminismo estuvo, además, ligado a la militancia política en el esfuerzo por recuperar la historia de las mujeres y por rescatar el activo rol de ellas en los procesos sociales y políticos. En este contexto, el tema de la identidad de género y de la sexualidad provocó hondas repercusiones en el terreno de los imaginarios, las subjetividades y la simbolización. Generaron, así mismo, reflexiones en torno a la perspectiva de género y a las formas de erotización desde una articulación de lo

biológico, lo social y lo cultural. En ese horizonte, y a la luz del protagonismo asumido por las mujeres en los diversos campos de la vida social, a inicios de los noventa cobra relevancia el cambio cultural observado en la emergencia de nuevas identidades, no solamente femeninas sino también masculinas.¹¹² Así, el tema de las denominadas “nuevas masculinidades” surge como uno de los ejes de reflexión al momento de pensar las relaciones de género. Se trata de comprender cómo la perspectiva de género puso en crisis no solamente los paradigmas de la sociedad patriarcal, sino, a la vez, el modelo tradicional de masculinidad hegemónica: esto es, la idea del hombre como proveedor único, viril, con pretensión de autoridad y dominio al interior de una estructura familiar jerárquica. A la vez, se problematizaron otras formas de masculinidades tradicionales, que ocultan veladas conductas de homofobia, misoginia y racismo.

Los cambios observados afectaron la manera cómo los hombres y las mujeres construyen sus relaciones y, a la vez, cuestionaron la matriz dominante heterosexual de las relaciones de pareja. Como consecuencia de ello, dichas transformaciones incidieron en el conjunto de representaciones e imaginarios que, tradicionalmente, ubicaba a las mujeres en rol de sumisión y a los hombres como portadores de poder absoluto y reconocimiento social. Así, en el marco de la narrativa ecuatoriana, en las últimas décadas del siglo pasado, comienza a tener presencia una perspectiva de enunciación ligada al desengaño, la desconfianza, el escepticismo, en el marco de

¹¹² La investigadora Gioconda Herrera señala que, en Ecuador, en la década de los ochenta, la preocupación por abordar cuestiones relacionadas con las mujeres es asumida por centros y organizaciones no gubernamentales vinculados al trabajo por la defensa de los derechos de las mujeres. A partir de los noventa, aparece un conjunto de investigaciones sobre las distintas dimensiones de las relaciones de género. La importancia que adquieren los estudios de género en los noventa, sostiene Herrera, tiene que ver con los debates y demandas que las mujeres de clase media, de sectores populares, indígenas, negras, colocaron en la esfera pública, desde diversos espacios y con distintos niveles de legitimidad –en el horizonte de movilizaciones de mujeres contra la implantación de las políticas de ajuste neoliberal, en los ochenta y noventa: “En otras palabras, el género como categoría de análisis ha recorrido un camino más lento que su contraparte militante” (Herrera 23). Xavier Andrade señala que las dos formas de sexualidad disidente abiertamente politizadas en Ecuador, son travestistas y homosexuales. Ambos movimientos denunciaron, en una intensa campaña de acción pública en los noventa, su estigmatización y marginación violenta por parte de la sociedad y los aparatos del Estado. Uno de los planteamientos básicos era despenalizar la homosexualidad en la Constitución Ecuatoriana, logro alcanzado en la Constitución de 1998. Ver nota 16.

la vida familiar y de pareja. Esta perspectiva narrativa traduce un imaginario que responde a varias situaciones, algunas ya mencionadas: el crecimiento y vertiginosa transformación de las ciudades, la expansión de la clase media, las contradicciones de una modernidad que no ha dejado de evidenciar su incapacidad para cumplir sus promesas de realización social; las paradojas y dificultades que encuentran los movimientos sociales en sus luchas a favor de justicia e igualdad; las transformaciones operadas al interior de las relaciones de pareja como consecuencia de los nuevos roles que asume la mujer en su decisión de integrarse a la historia desde los movimientos sociales, el mercado laboral, la academia, el arte. El mapa de los géneros sufrió modificaciones que llevaron, por un lado, a un profundo desconcierto de la subjetividad masculina, y, por otro, a nuevas estrategias estéticas que configuraron, entre otras cosas, una galería de protagonistas varones derrotados y empolvados de fracaso como expresión estética de la nueva condición masculina. La nueva distribución de roles genéricos y la activa presencia de la mujer en escenarios públicos trajeron profundas transformaciones en las estructuras familiares y en las relaciones de pareja. Es posible rastrear, en el contexto de la tradición narrativa ecuatoriana, importantes antecedentes en la construcción de personajes masculinos signados por la derrota y el fracaso.¹¹³ Algunas novelas privilegian la perspectiva enunciativa mencionada: nuevamente emerge el motivo del desencanto, esta vez en el escenario de los afectos y la vida íntima.

¹¹³ Podríamos reconocer como importante antecedente al abúlico Teniente de *Débora*, de Pablo Palacio; vulgar y ridículo, en espera de la mujer única. En esta perspectiva, sobresalen algunos cuentos: “El marido de la señora de las lanas” (1970), “Usted es la culpable” (1997), de Raúl Pérez Torres; “El círculo machista de Munich”, de Abdón Ubidía (1999); algunos cuentos de Raúl Serrano en *Las mujeres están locas por mí* (1997); “Es viernes para siempre, Marilín”, de Huilo Ruales (1997); “Los viudos de Gloria Vidal. Biografía no autorizada”, de Raúl Vallejo (2000); “Variaciones sobre una mujer gigante”, de Galo Galarza (2001). El tópico de la mujer devoradora no es nuevo en nuestra literatura, puesto que “tigras” y “salvajes” poblaron el imaginario de algunos escritores de los años treinta (“La tigra”, de José de la Cuadra; “La salvaje”, de Joaquín Gallegos Lara). Este tema lo he explorado en el acápite “Imaginarios masculinos del amor y el erotismo” del estudio sobre cuento ecuatoriano entre 1960 y 2000 (Alicia Ortega, “El cuento en el periodo”).

La novela de Carlos Carrión, *El deseo que lleva tu nombre* (1989), tiene como eje del relato la relación amorosa entre Juventino Vargas y Lilia Piedra. Juventino Vargas es profesor de gramática y castellano, en segundo curso de un colegio de mujeres en la ciudad de Loja. Vargas es un soltero cuarentón, que vive en la más absoluta soledad con la sola compañía de muchas plantas. Sus días transcurren en medio de una rutina largamente establecida, que ordena sus ritos cotidianos de trabajo y alimentación. Los días se suceden como un largo y poco sorprendente camino hacia el esperado fin de semana, momento que Vargas dedica por completo al prolijo y amoroso cuidado de sus plantas. Durante la semana, el licenciado Vargas elige cada día una planta diferente para llevar al salón de clases, con el propósito de purificar el aire del aula y reunir la dispersa atención de cuarenta alumnas. Vargas es también un aprendiz de novelista, cuyo tiempo reparte entre las clases de gramática y la escritura de una novela inconclusa. La novela inicia con una escena en el salón pocos minutos antes de concluir la clase, justamente cuando Vargas recibe una carta de Lilia, su alumna, con un mensaje de dos palabras: “te amo”. La novela no está apurada en narrar la aventura amorosa. Aunque la voz narrativa se detiene en la definición de los personajes, a la vez, se distancia de ellos en la construcción de una mirada que apela al humor, como si tampoco comprendiera lo que sucede y solo restara reírse: “Prefirió quedarse en el mismo pasillo, caminar al igual que los otros profesores de más allá y de los otros pisos, de un lado a otro, como si se le hubiese perdido algo o estuviera preparando barro para hacer adobes. Y mirar de tanto en tanto la luz del día y el hormiguero de chicas, ocupándola, otra vez convertido en el mismo Juventino Vargas de cuarenta años de todos los días, sin el pequeño rencor para Lilia aumentándole la edad o la calva” (16). Vargas vive en una desamparada soltería (como “animal de ariscas costumbres”), protegido solamente por sus plantas, a causa de un viejo

e intenso temor a las mujeres. Juventino Vargas es, a su modo, feliz en el fiel cumplimiento de su vocación de pedagogo, jardinero y novelista en ciernes.

Lilia –de trece años y huérfana– invade la casa de Vargas, con su olor a jazmín y sus animales, para irse un día de manera tan imprevista como había llegado. Lilia es una nínfula sabia e inocente, que irrumpe en escena con la sola disposición de amar y servir a su hombre protector. Lilia parece encarnar los dones de una suprema fantasía masculina: belleza y juventud; es amorosa, “impúdica y servicial”; de infinita ternura e intensa carga erótica, conjuga una fascinante mezcla de ingenuidad y audacia. Aunque adulto él y casi niña ella, los roles se sostienen invertidos: él, “animal desamparado”; ella “una mujer recién terminada de construir”, sabia en despertar al animal dormido que esperaba al fondo de la soledad del hombre. Conforme la aventura amorosa avanza, Vargas va perdiendo el control sobre sí mismo ante el temor de perder a Lilia. En el devenir de su precipitada caída, Vargas recurre a innumerables, y finalmente inútiles, estrategias para mantener a Lilia junto a él: la vigila, la encierra en casa bajo tres candados, esconde el teléfono, adquiere deudas en su desesperado afán por llenar a la niña de insólitos regalos. Lo único que sobrevive al torbellino del encuentro con Lilia, porque hasta el pequeño jardín y las plantas han sido arrasados por la invasión de los animales que Vargas regala a la pequeña, es el deseo de escritura en el protagonista. A lo largo de la novela se van intercalando, casi hasta confundirse, los episodios de la novela que el protagonista escribe – también una aventura amorosa, entre jóvenes colegiales cuyas iniciales coinciden con las de Juventino y Lilia: Julio Villa y Lina Paredes– con el desarrollo de su relación amorosa. De manera evidente, es la presencia de la joven lo que provee de material y fuerza a la escritura del protagonista. Parte de los relatos que Lilia hace de su vida a Juventino son incorporados por él en su escritura. Además, Juventino lee fragmentos de su relato a Lilia, como parte del tiempo y la

alegría compartida. Se trata de una suerte de juego de espejos, pues Vargas lee a Lilia los episodios en los que Julio Villa escribe centenares de cartas de amor a Lina, mientras la busca, y reúne el valor suficiente, para entregárselas: “El hombre, que había sentido el anhelo adolescente y el silencio y el perfume de la muchacha recibiendo la lectura a su lado, en ese rato, era dueño de un deleite recién hecho. Creía que bien valía la pena su desolado oficio de escritor perdido, por ese solo deleite” (144). Si la escritura de la novela que redacta Juventino Vargas fluye ante el impulso de su despertar erótico, al mismo tiempo ella se dilata en la invención de episodios redactados para retener la atención de Lilia, como una nueva versión de Sherezade. Finalmente, será solo la desaparición de la pequeña lo que posibilita a Vargas concluir la escritura de la novela en un frenético y doloroso encierro final.

Juventino Vargas encarna ciertamente una masculinidad bastante disminuida, que rompe de manera radical con la tradicional dicotomía “hombre dominador/mujer subordinada”. El protagonista de la novela es particularmente rico en matices afectivos, pues es algo más que un mero animal acorralado ante el avasallante e inesperado deslumbramiento erótico. Se trata de un personaje cuya subjetividad se define en el magisterio y la escritura, pero también en su pasión por las plantas y la construcción afectiva de los espacios (el aula de clases y la casa); es decir, por fuera de la habitual fractura entre razón y sentimiento. La representación de Lilia se acerca en mucho a una arraigada fantasía masculina: hada y hechicera, virgen y vampiresa, los dos rostros de la enigmática nínfula. No hay que olvidar que las representaciones de la “mujer fatal” hablan siempre de lo fatal-al-hombre. Las fantasías de la mujer fatal traducen una ambivalencia masculina frente a lo femenino: fascinación y repulsión, miedo y adoración. Sin embargo, el giro que me interesa hacer en la reflexión, en el marco de las líneas anteriores, es pensar la definición del personaje en su calidad de profesor de lengua y escritor. Para el protagonista escritor, la

lengua y la escritura literaria devienen último refugio del hombre en tanto animal desamparado. En un primer momento, la literatura se afirma como estrategia de seducción frente a la evidencia de un amor posible. Luego, cuando esa ilusión se pierde, la literatura sobreviene como alternativa de sobrevivencia individual. Hacia el fin de siglo, parece no tener lugar ninguna fe en la redención por la escritura, y esa desilusión se encarna en la construcción de un personaje masculino que desajusta cualquier imaginario de masculinidad tradicional en su cercana similitud a un “huérfano reciente”.

Varios estudios críticos han reconocido en la narrativa de los noventa el retorno al individuo en sus argumentos, reducido casi a su sola y fragmentada subjetividad en una suerte de “exilio interior”, frente a un progresivo desencanto y el consecuente despojamiento de viejas certidumbres. Se trata de un “exilio interior” en el que encuentran refugio los nuevos antihéroes de nuestra literatura, que, por otro lado, cuentan con un importante antecedente en algunos personajes onettianos –en la visión oblicua de la realidad y en una aparente indiferencia moral de esos seres solitarios y profundamente descreídos. Hugo Verani ha destacado, en el mundo novelesco de Onetti, una visión desencantada, una desolación vital, una suerte de incomunicabilidad sin esperanza y la inútil búsqueda de superar el fracaso. No es casual la gravitante ascendencia de Onetti en muchos escritores contemporáneos. Sin embargo, en Onetti esa visión responde a su particular concepción de la condición humana, entendida siempre desde el desamparo y, por supuesto, totalmente desencantada del lugar y el tiempo que al escritor le tocó vivir, como bien destaca Verani en su lúcido estudio. De allí que la representación de la vida adulta en la narrativa onettiana vuelva reiteradamente sobre la imagen de una larga sucesión de fracasos y malentendidos. Son también personajes descreídos y solitarios Santos Feijó y el viajero de Praga. La crítica también ha señalado una retórica del exceso en la representación de

la violencia urbana, en un significativo corpus narrativo de los noventa. Ese recurso, que apela al exceso, en la novela de Carrión, está, sin embargo, más cerca a la estética del realismo mágico: la desmesura como estrategia en la construcción de personajes: Juventino y sus más de ciento cincuenta plantas, Lilia con su intenso olor a jazmín y sus animales que protegen su orfandad. El humor, por otro lado, no busca la risa del lector sino que pone en evidencia un protagonista que se ríe de sí mismo.

En 1993, Carlos Carrión publica *Una niña adorada*. La novela tiene como horizonte de narración la muerte de una hija, la “niña adorada”, a quien su padre le escribe el día de su cumpleaños cuando aún no ha transcurrido un año de su muerte. Su padre, abogado y profesor universitario de literatura, escribe una larga carta a su hija, en la que rememora la vida compartida como ejercicio de un duelo imposible. Esa larga carta, interrumpida constantemente con la intervención de un narrador en tercera persona que mira desde afuera al protagonista, es, a la vez, la confesión de un hombre derrotado y vacío, cuyo único sentido de vivir se cifraba en un desmedido y desatinado amor por su hija. En esta novela también la mujer aparece representada desde una retórica del exceso, que la define en su doble rostro de belleza y maldad. Susan se asemeja a Lilia, pero intocada en su condición de hija. Isabel, la madre, se acerca al arquetipo de madrastra en su acumulación de rasgos destructivos. En la novela, el autor cuida que su escritura no transgreda aquello que cabe dentro del amor de padre y lo que apenas se intuye como insondable abismo de un hombre desoladoramente solitario y atrapado en una sutil red de afectos mutilados y deseos inconfesados. El protagonista se suma a la galería de hombres solitarios y descreídos: “indolente con Isabel o con los temores que ella creaba para llamar la atención; indolente en el propio uso de mis armas equivocadas de presa, que te encubrieron un padre, un hombre solitario, que para acompañarse inventó en vano el amor a su hija” (63). Una forma de

realismo da cuenta de personajes signados por el fracaso; sin embargo, la escritura de Carrión le quita toda posibilidad de grandilocuencia a esa derrota con el recurso del humor. Un humor que se ríe de esa derrota, a pesar del dolor y el vacío. En este caso, como en la novela anterior, el ejercicio de la cátedra y las clases de literatura no son sino mero refugio en medio de una rutina de días cansados, vacíos y tristes. Juventino y el padre de Susan son personajes que expresan la subjetividad de una masculinidad que se percibe amenazada ante la presencia femenina: Juventino se afirma como escritor solo al momento en que Lidia desaparece y el padre de Susan sobrevive como padre.

7.2.7 Interpelaciones al presente. *Hoy comienzo a acordarme* de Miguel Donoso. *Ciudad sin ángel* de Jorge Enrique Adoum. *Acoso textual* de Raúl Vallejo

La crítica argentina Ana María Amar dedica un libro al tema de la pérdida y los perdedores, en el horizonte de una reflexión que cruza ética, política y memoria. La autora lee un corpus narrativo producido en España y diferentes países latinoamericanos, durante la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. El punto de partida tiene que ver con la experiencia de la dictadura, así como con el desencanto y el “triumfalismo” de gobiernos corruptos, en Latinoamérica durante los años noventa. Lo que interesa a Amar es pensar la representación literaria del perdedor, en el contexto de un mundo marcado por el tono triunfalista de quienes pretendieron invalidar toda posibilidad de cambio, en nombre de la muerte de las utopías y el abierto ejercicio de una política sin asidero ético. La derrota, sostiene la autora, no se limita a las dictaduras del Cono Sur: la pérdida de las ilusiones de los años sesenta en México, la relectura de la guerra civil española y la posguerra franquista, la particular situación puertorriqueña, pueden bien contarse

como diversas formas de la experiencia “perdedora”. Lo interesante del estudio es el énfasis en destacar el estrecho vínculo entre la experiencia de la pérdida con decisiones políticas y éticas. En esta perspectiva, es posible concebir la derrota como “triunfo anti-heroico”, puesto que se trata de comprender las diversas soluciones imaginarias, que los relatos proponen, a la pregunta “qué hacer cuando nuestra historia se quebró y debemos sobrevivir entre los ganadores” (16). El perdedor, propone Amar, es una figura que se constituye como resultado de una decisión política; es decir, deviene perdedor a partir de una consciente elección de vida. En la lectura que ensaya la autora, los protagonistas perdedores procuran, voluntariamente, situarse fuera del sistema y lejos del poder; como estrategia de resistencia, dignidad y supervivencia en un mundo cuyo horizonte se ha vaciado de sus ilusiones y esperanzas. La renuncia a aceptar las reglas del juego del sistema ocasiona que estos “perdedores” se conviertan en personajes destinados al fracaso. Sostiene la autora que términos como “sombras, fantasmas y nostalgia” surgen cuando se piensa en los años “de derrota”; resultan elementos constitutivos de la identidad antiheroica de los protagonistas, en muchas narrativas de las últimas décadas del siglo veinte.

En 1994, Miguel Donoso publica *Hoy empiezo a acordarme*, una novela que, en primera instancia, reflexiona en torno a la memoria erótica, desde una perspectiva masculina que dialoga con la figura arquetípica del Don Juan. En ese horizonte, se desarrolla el reiterativo pensamiento de J en torno a la ausencia del sujeto anhelado –como fuerza que sostiene al deseo. Así también, es ese mismo arquetipo el que permite comprender los desplazamientos del protagonista, pues, como a todo Don Juan, lo que interesa al protagonista es el camino y la conquista. En el presente narrativo, J se encuentra en Guayaquil, porque huye de G, que vive en Quito, mientras vanamente persigue a *Cypraea Marginalis* (el nombre que da J a las mujeres hace referencia al *Catálogo mundial de conchas marinas*, lo que dice algo sobre el personaje y acentúa su

donjuanismo): “los dos puntos de una misma huida” (23). Soledad, deterioro físico y cierto cinismo coinciden en la caracterización del personaje. A lo largo de la narración, J no deja de recordar pasajes de antiguas conquistas amorosas, en el transcurso de un proceso que cruza memoria, conocimiento y erotismo: “saber implica recordar” (18), afirma J. Este ejercicio de rememoración no busca sino comprender su propia desgarradura en el desencuentro “entre el buscador y lo buscado”. Conforme avanza la narración, el lector comprende que la huida del protagonista es solo aparente (una desesperada estrategia de conquista), puesto que es G quien verdaderamente huye de toda posible posesión –desangelada e inaccesible en la memoria del seductor: J “Sabe que huye pero quisiera ser encontrado” (107).

El tema del Don Juan atraviesa la novela; no solamente en la representación de su protagonista, sino en una explícita intertextualidad que incorpora citas, fragmentos y personajes de las diferentes versiones de Don Juan. Vale señalar que cierto exceso intertextual ahoga, a ratos, la novela. Una suerte de hiperconciencia genealógica define al protagonista, cuyo saber acerca de la conquista amorosa remite excesivamente a una biblioteca de la que entra y sale en el acopio de citas y personajes que ensayan variantes literarias del Don Juan. YO, amigo e interlocutor de J (ambos intelectuales), es todo lo contrario de un seductor. Su vocación de “viudo de nacimiento” prácticamente lo configura como la contracara del Don Juan; la otra cara que no hace sino completarlo, mirarlo desde otro ángulo: no desea seducir sino ser seducido por timidez y miedo. Indefenso, viejo y asustado, YO es casi una caricatura del prototipo masculino.

Hay, sin embargo, otra biblioteca que define la sensibilidad del protagonista, que lo inquieta y provoca en él “una extraña desazón” (104): noticias de periódicos que, desde diferentes países, coinciden en un hipotético “Frente Macabeo de Liberación Nacional” (aludiendo al movimiento de liberación nacional judío: los tres famosos hermanos –Judas,

Jonatán y Simón– que lucharon contra la dominación griega y el proceso de helenización de su tierra). Por las referencias periodísticas, la narración se ubica en la segunda mitad de la década del ochenta (probablemente 1986, por la mención a Caballo loco, el entonces nuevo jefe del M-19, intentando cercar Cali). En ese horizonte, sobresalen las acciones de los Alfaro Vive Carajo, en Ecuador; M-19 en Perú, los sandinistas. J siempre lee, o piensa, o rememora. Las referencias a tales hitos de la historia contemporánea, así como el título *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, anteceden a la lectura que el protagonista hace del Nuevo Testamento, concretamente el evangelio de Mateo. J lee el pasaje que señala que “frente a la abominación no debe quedar piedra sobre piedra ni importan las guerras, ‘pues conviene que así sea’” (106). Estas lecturas impactan hondamente en la sensibilidad de J: “Se levanta, como electrizado, y se refugia en G, en su nostalgia de allá, en su huida, pero no puede desprenderse de lo que las páginas bíblicas le cuentan” (105). Conforme avanza la novela, adquiere más presencia un sinnúmero de referencias a los Alfaro: noticas de viejos periódicos que refieren sus acciones a inicios de los ochenta, fragmento de entrevistas que dan voz a encapuchados alfaristas –“herederos de las montoneras de Alfaro” (287)–, en quienes J reconoce “cierta voluntad trágica, algo de expiación, como un amor desmedido colindando con la muerte” (287). El secuestro del banquero Isaías, en 1985, aparece como un suceso reciente, que deviene un referente importante para comprender la resolución de la novela –cuyo contexto histórico responde a la ola de persecución, allanamientos y asesinatos de los que fueron víctima los miembros del grupo Alfaro, durante el gobierno de Febres-Cordero. En las últimas páginas se comprende que J muere cuando un joven estudiante suyo lo visita en casa, con el propósito de pedirle ayuda para salir del país. El joven confiesa a J que es miembro del grupo Alfaro, que es perseguido y no tiene a quién recurrir. En el transcurso de un diálogo interrumpido por largos silencios, la voz narrativa da

cuenta de lo que sucede en el entorno; sobre todo, destaca la canción que suena en el departamento vecino: la voz de Paco Ibáñez cantando “me llamarán, nos llamarán a todos”. Los versos de la canción –“Estamos tocando el fondo, estamos tocando el fondo”– se confunden con declaraciones de los Alfaro acerca de las razones del secuestro al banquero, boletines del Comité Ecuménico para los Derechos Humanos sobre la muerte de miembros del grupo Alfaro Vive, otras noticias de periódicos y, finalmente, con la ráfaga que violentamente irrumpe el departamento de J y lo mata junto al muchacho.

Ese desenlace de la novela resignifica la construcción de un personaje que no deja de reconocerse, por sí mismo y por los otros, como “un pensativo”, “un solitario”; “una especie de monje del erotismo” (151), que aspira encontrar refugio en G en medio de la creciente zozobra que le producen su propio deterioro físico, las noticias y la ausencia de la mujer anhelada. Por más que J se define en su decisión de habitar una “soledad sin orillas”, de navegar sin la idea de un puerto fijo; aun en la intimidad de su espacio privado –único soporte de una recurrente memoria erótica, cuyo lema parece ser “vivir es recordar”– el protagonista se ve alcanzado por las balas, injustas, de la historia. Se trata de una muerte solo en apariencia heroica, pues en verdad oculta una muerte errada y degradada en la mentira: “Mientras tanto, los uniformados colocan propagandas subversivas en diferentes lugares del departamento de la calle Esmeraldas, un póster del Che, otro de Eloy Alfaro, y varias armas de las que dirán después a la prensa que las decomisaron” (478). No solo no hay huida de la historia; en verdad, no hay huida de la derrota. La violencia institucional penetra en el refugio más íntimo de quien, quizás, solo aspiraba a convertirse en guardián de una memoria erótica; una memoria que parecía contener, desde la perspectiva y sensibilidad de un Don Juan, claves de comprensión humana. Un Don

Juan, si acaso, más reflexivo, menos pendenciero, más letrado. Sobre todo, un Don Juan en busca de sí mismo, de su recuerdo.

Jorge Enrique Adoum publica, en 1995, *Ciudad sin ángel*.¹¹⁴ La novela se abre con una noticia: el pintor Bruno Salerno recibe una llamada telefónica con la noticia que AnaCarla ha sido asesinada. El aviso de esa muerte no solo organiza la estructura de la novela, sino que afecta hondamente a los personajes –básicamente Bruno y su esposa Karen–, enfrentados en el trabajo de duelo y en la rememoración de un pasado compartido. La presencia de AnaCarla, total y absoluta por la fuerza de la muerte, articula dos tiempos –el de un pasado, en París probablemente en los setenta, y el presente, en Quito, una década después. En la primera parte de la novela, el recurrente diálogo entre Bruno y Karen trae a la memoria el tiempo vivido en París, cuando Bruno y AnaCarla eran novios; pobres y exiliados. AnaCarla era una joven sudamericana, cuyo país de origen no se precisa, exiliada y estudiante de historia del arte. Ocasionalmente enseñaba español y cuidaba niños, mientras escribía una tesis sobre la obra de Bruno, de quien fuera interlocutora, pareja y modelo de sus cuadros. Karen es francesa, compañera de cuarto de AnaCarla en ese entonces. En el presente narrativo, Bruno y Karen, como si de una puesta en escena se tratase, aparecen como distanciados interlocutores que incorporan la lejana voz de AnaCarla. La escena da la idea de un diálogo que viene del pasado; de un diálogo anterior e inacabado. Ese diálogo supone el trabajo de un duelo compartido, que insistentemente vuelve sobre viejas conversaciones como si se tratase de una confesión, sin

¹¹⁴ El título de la novela es el nombre de un cuadro, que es parte de un tríptico sobre la ciudad –*Quito de noche* y *Perfil de la ciudad*. Como en *Entre Marx y una mujer desnuda*, el autor se inventa como personaje: una suerte de hiperconciencia narrativa que interviene en el texto, que problematiza la intervención de los personajes. Esta voz narrativa, que se explicita autorial, afecta a la escritura, pues abre paréntesis y coloca notas a pie de página con en el afán por ampliar algunas reflexiones, sobre todo aquellas relacionadas con la pintura, en su relación con la literatura y la política.

embargo, conocida: los celos de Karen, la irracional violencia de Bruno contra AnaCarla, el amor nunca declarado de Karen también por AnaCarla. Ese amor “en triángulo” se realiza y cobra forma en ese como remiendo tardío, que el duelo hace posible, de un pasado incompleto. Se trata de un diálogo que transcurre en una noche, luego de recibir la noticia de la muerte de AnaCarla. Son conversaciones simultáneas, entre ambos y con AnaCarla; unas en voz alta y otras en silencio. Ese diálogo, en el que se confunden los tiempos, tiene que ver también con una lectura política del presente, pues las preguntas que los personajes se hacen, o hacen a quien ya no vive, son formuladas cuando el mundo rememorado es parte de un pasado. En esa primera parte de la novela se suceden imágenes de la vida en París: las “orgías culturales” de los viernes, entre exiliados latinoamericanos en el taller de Bruno, en cuya descripción la novela intercala reflexiones en torno a conocidos debates sobre arte, política y exilio. En ese imaginario diálogo, aunque a la vez real, Bruno pregunta a AnaCarla, si la felicidad máxima es esperar a que caiga la dictadura, qué va a suceder cuando los militares se vayan: “Pero cuando se vayan, ¿qué nos haremos sin ellos? Al fin y al cabo, son como una justificación”. “A que no nos aceche la muerte propia” (45), responde Bruno. Esa respuesta, aunque proyectada al pasado, solo cobra sentido en el presente del mundo novelado. Bruno es un pintor con fama, que vive en Quito en la reclusión de su taller, mientras Karen cuida su universo doméstico y la gestión de su exitosa carrera profesional. Ha transcurrido casi una década desde cuando AnaCarla regresó a su país y Bruno, entonces todavía en Francia, buscó a Karen. AnaCarla “estuvo entre las primeras personas que volvieron al caer la dictadura anterior y ahora estaba entre las primeras que cayeron al instaurarse la nueva” (93). Ese “ahora” remite al pos-exilio, como circunstancia vital del protagonista. Aunque el pintor consideró, mientras vivió fuera del Ecuador, “cada lugar como un hotel de paso”, el regreso lo empuja a interpelar ética y políticamente a la historia: desencantado

de su presente, de su medio; en suma, de un presente vital que le impide toda posibilidad de arraigo y lo condena a una suerte de no-lugar o, en el mejor de los casos, al exilio en el arte que no es sino una forma de enclaustramiento. Es la muerte de AnaCarla –que para Bruno “contiene todas las muertes” (162)– la que explicita y comunica un sentimiento de pérdida, la que hace ver al pasado como inútil cuando aquél recibe la sombra de la derrota presente:

Su soledad, en círculos concéntricos, no se desgaja de la muerte de AnaCarla ni de la presencia de Karen. Es, más bien, la ausencia de futuro, de proyecto de país. No tener qué hacer o saber que todo lo que haga es inútil o está mal hecho. “En la aduana me quitaron el patriotismo que traía como contrabando”. Y el que logró introducir aquí se fue agotando, de pura inercia, de pura espera, de pura innecesidad.

(...)

Lo malo es que no se va. Para qué, si de todos modos, volvería, como volvió hace ocho años. Para volver a querer irse. También AnaCarla volvió. “Allá está mi puesto”, decía. ¿Para qué, ah? ¿Para morir, para que la mataran? Sufrió, fue detenida, murió inútilmente. Son los otros, como sucede siempre, quienes decretaron su prisión y su muerte. Pero esta vez es más grave, porque otros otros, que entonces eran nosotros, han decretado ahora esa inutilidad. Tal es, al parecer, ahora el único saldo de haber querido vivir, ahora que el pasado parece inútil. (100-01)

El futuro esperanzador, posible de advertir y reconocer en la decisión que toma AnaCarla de regresar a su país, se vacía de sentido y desdibuja precisamente cuando ha dejado de ser futuro para materializarse en una realidad presente: el “ahora” de la enunciación narrativa, del

duelo por la muerte de AnaCarla. La historia por-venir se percibe como derrota y las ilusiones que preñaban esa misma historia se perciben desvanecidas. La posibilidad de intervenir el mundo para cambiarlo deviene inútil en tanto y en cuanto el discurso y los gestos de esas posibles intervenciones adquieren, en el presente que cierra el siglo, la forma del sacrificio y de la muerte: la muerte “inútil” de quienes no son héroes, sino mártires de la historia. El cuerpo de AnaCarla gravita a lo largo de la novela: soñado y amado en tanto sujeto de deseo; contemplado y evocado como referente real de los cuadros pintados por Bruno; muerto y desaparecido como asidero invisible de una voz que habla descosida de la historia pero afectada por ella. La sospecha de una muerte inútil se afirma, en tanto los personajes se estrellan cotidianamente con la “mediocridad” del presente en el país. Es la mediocridad que constituye el lugar desde donde se reconstruye la memoria compartida de Bruno y Karen: “la fatuidad proporcional a la pequeñez, la insolencia de la ignorancia, la imbecilidad enriquecida, la calumnia que hace mucho dejó de ser delito, y todos tranquilos en cuanto a su porvenir que ya nadie amenaza, porque es, será, una continuación del presente” (101). Finalmente, Bruno, Karen y AnaCarla se erigen como personajes que atestiguan un “tiempo ido”; participantes de una “fiesta irrepetible”.

La segunda parte de la novela incorpora otros diálogos, básicamente el de Bruno con quien fue el compañero de AnaCarla a su regreso. Un diálogo que aporta elementos para completar el rostro de AnaCarla: militante, torturada, desaparecida, asesinada. La muerte de AnaCarla interpela el presente en su dimensión personal y colectiva: en el marco de la vida individual, Karen decide abandonar a Bruno. En el horizonte de la vida ciudadana, la convivencia con libertad de expresión deviene, para el pintor, mera caricatura degradada de un ideal democrático: “¿Para qué, AnaCarla? ¿Para qué, ah? ¿Moriste, o te torturaron hasta matarte, para que el país pueda ver su jeta todos los días en los periódicos, en los carteles sucesivos

pegados en las paredes de la ciudad, en la televisión, diciendo las mismas cosas, las mismas mentiras, las mismas promesas, las mismas calumnias?” (132). La muerte de AnaCarla hace posible formular una crítica de la vuelta a la democracia, así como cuestionar el sentido de la pérdida (de vidas, ideales, proyectos, contenidos –libertad, democracia, progreso, humanidad, futuro). De alguna manera, lo que la novela propone es lo definitivo de la pérdida: “Tal vez la única diferencia entre un cretino civil democráticamente elegido y un cretino militar encaramado en el Poder de puro macho, sea que es más fácil derrocar al primero y que el segundo tiene más elementos de tortura” (132-33). Sin embargo, las resoluciones finales de Karen y Bruno se pueden comprender como el esfuerzo por recuperar la capacidad de creer en algo. Karen decide regresar a su país. Se siente como AnaCarla cuando ella estaba allá, “salvo que ella creía en algo” (185). Bruno encuentra un nuevo proyecto, pintar *Los amantes*: “En un mundo como éste, el de ahora, acaso el amor sea lo único que puede salvarnos” (199).¹¹⁵ Difícil definir a Bruno como “héroe- ético perdedor”, en los términos de Ana María Amar, pero sí es posible identificar la muerte de AnaCarla, en tanto metáfora de un momento de la historia latinoamericana de finales del siglo veinte, como una forma de “resistencia ética heroica”. Sostiene Amar que formas de resolver la derrota y el trauma se parecen en mucho al repliegue interior; en tal sentido, AnaCarla interpela desde el repliegue de la muerte como última forma de resistencia. Desde ese no-lugar interpela como conciencia, fantasma, memoria.

Raúl Vallejo publica, en 1999, *Acoso textual*, cuya voz narrativa habla bajo el enmascaramiento de diferentes identidades, en los diálogos que mantiene con anónimos

¹¹⁵ El mencionado proyecto hace referencia al poema de Jorge Enrique Adoum “El amor desenterrado” (1993), que tiene como referente el descubrimiento arqueológico de una pareja, “los amantes de Sumpa”, enterrada hace casi 10.000 años en un cementerio paleoindio, en la costa ecuatoriana. La pareja –un hombre y una mujer, cuyos cuerpos descansan abrazados, en posición horizontal– pertenece a la cultura Las Vegas. Vuelvo a este poema al final del capítulo.

“internautas” en el espacio cibernético. En plena torsión del siglo, la novela da cuenta del impacto de las nuevas tecnologías en la construcción del sujeto, en ese juego de “ser nadie y muchos a la vez”; acaso en el lugar de mayor extraterritorialidad posible: el mundo virtual del ciberespacio. Quien practica el peligroso juego de las identidades múltiples es un estudiante de posgrado, de literatura, según los indicios y referentes de discusión, en una universidad norteamericana. En un nuevo escenario, enmarcado en los códigos de la tecnología y la comunicación virtual, la novela da cuenta de otra forma de encierro intelectual: el narrador, que enmascara su identidad de género en la apuesta por exacerbar la disolución del sujeto, construye sus múltiples lazos afectivos en la habitación de estudiante, frente a la pantalla de su computadora. En el marco de distintas interrogantes, destaca como motivo recurrente la pregunta por el valor de la palabra. Así comienza la novela: “¿Me atreveré en algún momento a anunciar mis muertes, poner a prueba el valor de la palabra, y recolectar mi ser ambiguo, desperdigado en piezas; o seguiré, rompecabezas recién desempacado, complaciendo los distintos y desesperados anhelos de los diversos seres al otro lado de la pantalla?” (11). Se trata de un texto que, en varias instancias, se construye en una dimensión metaliteraria: en un primer nivel ficcional, se construye la novela que leemos; sin embargo, ese nivel se multiplica en la medida en que el narrador se reinventa a sí mismo en cada relación que construye. Son relaciones que, como en el primer plano, se configuran en la escritura. Es una palabra virtual, pero su materialidad, aunque circula en la red, es la única garantía de existencia para el sujeto. Así como nosotros, lectores, asumimos un pacto de verdad en la lectura –pues nuestras reflexiones no hacen sino dotar de sentidos a un corpus literario (y, por tanto, ficcional), seleccionado como matriz de conocimiento–, los personajes configuran una identidad que, aunque apela al universo vital de cada uno, se sostiene solamente en la voluntad de asumir como verdadera la palabra desplegada

en la pantalla. En ese sentido, el narrador actúa desde una hiperconciencia narrativa, que lo alerta en todo momento acerca de lo extremadamente frágil que resulta toda certeza del sujeto acerca de sí mismo. La única certeza del insomne internauta es saberse “multidivido”. Esta es una pregunta que la posmodernidad sitúa con fuerza, pues si algo entra en crisis hacia finales del siglo pasado es la imagen del sujeto monolítico –en pleno dominio de su saber, de su verdad, de su identidad, de su horizonte de vida– que la modernidad había erigido como pilar y punto de partida en toda empresa de conquista y conocimiento. El tema de la comunicación virtual, y su reciente impacto, permite la escenificación de dicha problemática. El narrador se define a sí mismo como “un ser remendado, compuesto de retazos deshilachados, hecho añicos como estatuilla de yeso arrojada al suelo por manos iracundas” (14). Casi desde el inicio, el lector conoce que <banano> ha decidido desenchufarse: “Quiero sentirme uno y sólo uno otra vez aunque intuyo que mis fragmentos permanecerán, por siempre, pegados con baba” (14). Más importante, el narrador necesita “creer que la palabra desparramada tendrá algún valor cuando sea recogida” (15).

A nivel formal, la novela incorpora en su propia escritura elementos provenientes de las nuevas formas de comunicación: algunos capítulos están escritos como si se tratasen de mensajes recibidos y enviados bajo la modalidad de correos electrónicos, o una conversación mantenida en un “chat” privado. Si por un lado, la novela se ancla en una dimensión doblemente extraterritorial: el ciberespacio y los Estados Unidos; al mismo tiempo, el narrador <banano> no deja de hilvanar una serie de hilos narrativos que territorializan permanentemente la novela. La realidad “real” se cuele entre las ranuras de la virtualidad; así, en varias conversaciones se insertan discusiones en torno a hechos paradigmáticos en el presente narrativo: el movimiento indio ecuatoriano (Pachacutik), Chiapas; la mercantilización de la esfera privada y la televisión,

la refundación del canon occidental (Harold Bloom; John Beverley, con el testimonio “como un nuevo género que emerge de manera alternativa”); Cuba y la duda “de la sobrevivencia de una utopía que produce balseros y jineteras o que cree que los maricas son una tara del capitalismo” (117).¹¹⁶

El intercambio “epistolar” mantenido, bajo diferentes máscaras, con otros internautas posibilita al narrador entretejer varias líneas temáticas, que convergen en un horizonte de preocupaciones y preguntas propio del fin de siglo/milenio: Como “El” y estudiante de periodismo, sostiene intensas discusiones acerca de los medios de comunicación, como una instancia que fabrica verdades en función del mercado e intereses políticos. Como “Ella”, problematiza con <bicho>, estudiante de Stanford University, la discusión sobre la construcción académica de nuevos objetos de estudios y el tema del canon literario occidental. Como interlocutor de <bicho>, la voz narrativa da cuenta del debate desde una perspectiva polarizada, que cobra sentido en el horizonte de una biblioteca percibida “en ruinas” y cierta percepción de intemperie al interior de un campo de estudios profundamente problematizado. Ese campo parece definirse en la oposición de dos bandos: los “sacerdotes inmaculados de la esencia de belleza” –que predicán que la literatura y el arte son esferas ajenas a la política– y los “partidarios de la democracia electiva” –que entienden como parte del juicio estético las singularidades de género, preferencias sexuales, origen étnico, etc. La voz narrativa reacciona críticamente contra una etiqueta, convertida en moda, de lo “posmoderno”, lo “light”, lo “políticamente correcto”. Como “Ella”, y estudiante de ciencias políticas, las conversaciones con <nostalgico>, ejecutivo argentino, profundizan la manera cómo “las atormentadoras nuevas realidades”, tras la caída del muro de Berlín, afectan a quienes alguna vez llegaron a sentirse

¹¹⁶ Las citas respetan la ortografía del original que simula correos electrónicos. En ellos, el apóstrofe reemplaza la tilde y los caracteres “ny” reemplazan la letra “ñ”.

capaces de ofrendarlo todo a cambio de un ideal. En el marco de esas charlas, los personajes van recordando referentes de un mundo “en que valía la pena soñar” (32). Sobre todo <nostalgico>, de cuyo tono melancólico la voz narrativa toma una distancia crítica: “no me cuesta trabajo comprenderlo, todos terminaron por convertirse en personas embebidas de cinismo, a lo mejor como la única escapatoria para seguir vivos con la apariencia de no haberse rendido. Definitivamente, esos sueños no son mis sueños” (37-8). Tal vez en función de ello, la voz narrativa decide, como único vínculo que desea mantener con el mundo virtual cuando se desconecta, fijar una cita de encuentro con <nostalgico>. Le interesa saber si en verdad es capaz de sostener el amor cuando el juego de identidades se deshace y sobrevive únicamente el encuentro, posible, de dos rostros.

En la carta de despedida, <banano> cita a <nostalgico> para encontrarse en un sitio y un lugar definidos. Liberado de su “rostro múltiple”, pareciera ser que lo único que sobrevive para una “orfandad remendada” es la posibilidad del amor, como único territorio en donde es posible saltar “sin precaución de red”. Ese territorio deviene asidero solo posible, pues <nostalgico> no se encontrará con <banano> en identidad de “Ella” (tal como la conocía en el espacio virtual). A pesar de ello, la novela parece apostar por el gozo amoroso como último puerto de posible afirmación subjetiva. Este último señalamiento nos permite reconocer un elemento compartido con otras novelas estudiadas: para Bruno, “acaso el amor sea lo único que puede salvarnos”; J, Juventino, Santos, son todos personajes solitarios, y letrados, que procuran encontrar un último refugio en el amor, casi como único vínculo con el mundo de afuera. Sin embargo, se trata de un lazo extremadamente frágil, que se rompe fácilmente en la medida en que la historia no deja de filtrarse entre los intersticios de todo enclaustramiento. Esa historia se cuele con mayor fuerza cuando el encierro se erige en nombre del arte y el conocimiento, puesto que éstos son ámbitos

necesariamente interferidos por la vida. La vida, cuyo horizonte se despliega fuera de todo claustro y fuera de toda asepsia: esa vida contaminada siempre por la fuerza de la historia. En el caso de *Acoso textual*, el gozo al que aspira <banano> coincide con su concepción del hecho literario: “Tal vez sea que me doy cuenta de que no quiero perder, como la perdieron los fieles de antaño, la posibilidad de gozar estéticamente aquello que me ofrece la poesía a cambio de mantener en paz mi conciencia” (107).

Había destacado la dimensión metaliteraria de *Acoso textual*, en la medida en que la novela problematiza el valor de la palabra como instancia fundamental en la construcción de subjetividades, en el marco de una discusión acerca del estatuto de la literatura y el lugar desde dónde construimos nuestros protocolos de lectura. Si la literatura se erige sobre un discurso que no pretende ser ni verdadero ni falso, cuál es, entonces, el lugar de la verdad en la literatura. El escritor Ricardo Piglia responde que el discurso literario se mueve entre la verdad y la falsedad. Es falso y también es verdadero. Por el contrario, la crítica trabaja con la verdad de otro modo; con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos: “todo el trabajo de la crítica consiste en borrar la incertidumbre que define la ficción” (Fornet, “Conversación imaginaria” 327). Ese esfuerzo por borrar la incertidumbre propia de la ficción instala, me parece, al discurso literario en medio de un examen crítico que necesariamente cruza el juicio estético, así como el campo cognitivo, ético y político. En *Acoso textual*, <banano> dice a <bicho> lo siguiente:

Entendámonos: se puede pintar una pipa y decir que no es una pipa o se pueden pintar rostros desgarrados y torturados; se puede escribir sobre maricones asesinados a puntapiés o sobre indios que llevan en guando pianos y roperos de una ciudad a otra, pero el artista y el escritor siempre serán como el guaraguao:

olisquean la carronya a lo lejos y se lanzan en picada sobre ella para erizar los pelos de quienes, despu'es, contemplar'an el cuadro o leer'an la novela de aquellos que para crearlos hurgaron entre la mierda. (104)

La cita inscribe la pregunta por el estatuto de la literatura en el horizonte de la tradición literaria ecuatoriana, pues saltan a la vista las referencias a Pablo Palacio, autor de “Un hombre muerto a puntapiés”, y Joaquín Gallegos Lara, autor del cuento “El guaraguao” y la novela póstuma *Los guandos*.¹¹⁷ La mirada de Vallejo aún en la figura del escritor a Palacio y Gallegos Lara, equivocadamente situados por una parte de la crítica contemporánea en líneas separadas (aunque los mismos escritores, en su momento, se percibieron en bandos literarios opuestos, una lectura crítica actual puede bien comprenderlos como dos expresiones de un mismo impulso de renovación estética).¹¹⁸ “El guaraguao” narra la historia de un campesino que vive de la venta de plumas de garza. El hombre cazaba las garzas y el guaraguao, al que lo había criado desde chiquito, volaba y las traía. El hombre iba al pueblo solamente a comprar pólvora y municiones y

¹¹⁷ Aunque publicada en 1982, *Lo guandos* es una novela cuya primera parte fue escrita por Joaquín Gallegos Lara, en 1935. Estos manuscritos permanecieron inéditos durante más de cuatro décadas, hasta que Nela Martínez – esposa y compañera de lucha en el trabajo con trabajadores e indígenas– escribió una segunda parte. La primera parte –más bien corta, narra, con muchos diálogos que proporcionan agilidad al relato y reproducen la oralidad de un español quichuizado– el “enganche” forzado de los indios y la expropiación de tierras (los guandos son indígenas que transportan pesadas cargas sobre sus hombros). En la segunda parte, Martínez retoma el hilo anecdótico y los personajes, con algunos cambios en el estilo y en la concepción de la historia. Ella se propone, como lo expresa en el prólogo, dar cuenta del “verdadero indio”, desde una mirada que muestre no solamente el dolor, sino también sus momentos de “resistencia e insurgencia”. La novela tiene cierta resonancia milenarista, en la construcción de una historia que ha transitado del dolor y la muerte a un liderazgo indígena en formación. Si la primera parte corresponde al proyecto estético de la generación del treinta, su segundo momento evidencia una mirada sensible a las nuevas coyunturas del país.

¹¹⁸ Raúl Vallejo ha llamado la atención sobre este particular tema: “En Ecuador, como resultado de la pugna ideológica y cultural de la primera mitad del siglo XX, los escritores de la vanguardia que no adhirió al realismo social fueron marginados por la crítica hasta que terminaron desapareciendo de la historiografía literaria. Así, cuando inexcusablemente hubo que hablar de un escritor vanguardista, éste fue considerado un islote en medio de la gran literatura social de los años 30, cuyas figuras más sobresalientes son Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra y Jorge Icaza.

En el proceso de recuperación de escritores de la vanguardia como Palacio, Humberto Salvador o Hugo Mayo se ha producido un fenómeno parecido pero a la inversa. Sucede que las obras de los escritores del realismo social son consideradas como simples expresiones folclóricas de intelectuales política y estéticamente sectarios. Es como si la canonización de Palacio hubiera implicado la satanización de Gallegos Lara o del indigenismo” (“Lucidez” 86). Esta discusión es abordada en la primera parte de este trabajo, capítulos uno y dos.

a vender las plumas por las que le pagaban mucho menos que su precio real. Aunque el hombre lo sabía, le daba pereza disputar. Además, necesitaba poco para vivir, pues vagaba en el monte y vestía andrajos. Su única compañía era el guaraguao, que es “un capitán de gallinazos. Es el que huele de más lejos la podredumbre de las bestias muertas para dirigir el enjambre” (7). Al hombre, un día lo matan en el monte, pues había vendido más de cuatro libras de plumas de garza, y los ladrones pensaron que tendría mucho dinero. Lo acecharon y lo mataron a machetazos. El guaraguao se posa en el pecho del hombre y lo defiende de los gallinazos que sobrevuelan el cadáver. Alfonso, el guaraguao, perdió el ojo derecho pero mató a su enemigo. Y prosiguió espantando a sus congéneres: “Ocho días más tarde encontraron el cadáver de Chango-rengo. Podrido y con un guaraguao terriblemente flaco –hueso y pluma– muerto a su lado. Estaba comido de gusanos y de hormigas; no tenía la huella de un solo picotazo” (11).

Ese gesto de lealtad que cifra el extraordinario cuento de Gallegos Lara se puede comprender también un sentido de la verdad en el discurso literario. Para volver a la cita de Vallejo –que compara al escritor con el guaraguao–, la literatura, efectivamente, no deja de sumergirse en la carroña humana –en el lado oscuro, contradictorio, doloroso, violento de la interacción humana–, pero, a la vez, la trasciende. La crítica procura reconocer los casi imperceptibles gestos con los que la literatura, desde la ficción, lealmente se erige sobre la vida. Una lealtad que, sin embargo, trasciende todo parámetro de fidelidad –entendido éste como código mimético o real– sobre el que la crítica formula preguntas que articulan el juicio estético con otras que ponen en diálogo diferentes campos del saber, precisamente en el afán por reconocer aquello de lo que sabe la literatura por encima de todo criterio de verdad o falsedad. De allí que la literatura provoca la reflexión, apela a la sensibilidad y nos conmueve, precisamente porque se fragua en el lodo de la vida colectiva. Palacio no lo puede expresar de

mejor manera: “Con guantes de operar; hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne” (39). Es el texto que abre *Un hombre muerto a puntapiés*. La cita, además, enfatiza que no se trata de cualquier lodo, sino de aquél que sale de los suburbios, de los márgenes y zonas excluidas de la vida colectiva. Terry Eagleton afirma que la estética nace “como un discurso del cuerpo”, pues todo hecho estético apela, en primera instancia, a la percepción y a la sensibilidad humana” (65). La estética, dice Eagleton, supone la existencia de un territorio que es “nada menos que el conjunto de nuestra vida sensitiva: lo relacionado con los afectos y aversiones, el modo en el cual el mundo choca con el cuerpo en sus superficies sensitivas, eso que salta a la vista y alcanza hasta las entrañas, así como todo lo que surge de nuestra inserción biológica en el mundo más banal” (65).

En páginas anteriores me detuve a reflexionar en torno al fracaso, en diálogo con la novela de Piglia, *Respiración artificial*. Según lo expuesto, el fracaso supone un devenir, un proceso en el que, a la mirada de uno de los personajes, Tardewski, lo más difícil de abandonar es “el orgullo intelectual”. En relación a este punto, hay una historia muy iluminadora que Tardewski cuenta a Renzi: Marconi es un poeta que goza de cierto prestigio local; publica unos sonetos –herméticos y oscuros– en el suplemento dominical de la pequeña ciudad. Marconi cuenta que las mujeres suelen escribirle cartas anónimas a las que nunca responde. Sin embargo, unas cartas le sorprendieron por su excepcional calidad literaria. En ellas, una mujer escribía “extrañas historias” con un talento fuera de lo común; “relatos que tenían la textura y la firmeza impersonal de una parábola” (200). Marconi responde a las cartas, para decirle a la desconocida mujer que dejara de escribir puesto que sus cartas no eran otra cosa que pésima literatura. Un día, Marconi invita a la desconocida a su casa, porque, en un “momento de debilidad”, necesitaba

escuchar que alguien le dijera “usted es el más grande, es el mejor, no hay otro poeta como usted” (202). Cuando la mujer llega, Marconi se da cuenta que se trata de una mujer “increíblemente fea”, dueña de una inteligencia refinada y sutil. Ella le habla de su vida; de manera particular le cuenta que escribe para desentenderse de su vida y de ella misma. Que sabía que escribía pésima literatura, puesto que la literatura sólo puede construirse con la trama de una vida, que es de lo que ella carece. Lo único que interesa a Marconi es asegurarse que a la extraña mujer no se le ocurra publicar sus escritos, seguro de verse ensombrecido en tal caso. La mujer, finalmente, dice: “lo que escribo no puede ser más que esas historias tejidas en la pobre tela del olvido. Falsas historias que no tienen carne, porque la literatura no puede tener otro material que la propia experiencia vivida. Historias falsas, fraudulentas, artificiales, donde la sinceridad y la verdad son como el aro hueco de madera donde bordo mis manteles” (205). En ese aro hueco, como en los hilos invisibles de la red sobre los que se construyen las historias que hilvanan *Acoso textual*, y en esa como aura que la figura del guaraguao define con su sola presencia sobre el cadáver, allí se erige la literatura; “historias falsas” bordadas sobre la tela de un aro hueco. Cuánta materia, sin embargo, hay en esa tela que el aro fija, en el cuerpo dolorido de la mujer que “se movía con un patético bamboleo”, en la voluntaria muerte del guaraguao.

8.0 CONCLUSIÓN

Alcanzar el final de un largo recorrido resulta momentáneamente paralizante, pues llego con la plena certeza de cargar con ausencias y olvidos. La apuesta crítica por una tradición es, necesariamente, una tarea de selección que visibiliza unos textos y descuida otros. Los títulos y autores que destaco devienen hitos de una tradición literaria, que me han ayudado a marcar los cortes y las pausas de este trayecto. La primera razón, no siempre confesada, en la definición de esos momentos responde a una emoción de empatía con el texto seleccionado. Las novelas que leo y los críticos con los que dialogo forman parte de una biblioteca personal, enriquecida a través de los años. Una biblioteca cuya materialidad, sin embargo, se ha dispersado en el camino. Son libros leídos en bibliotecas universitarias, en copias, en pantallas; a los que accedí en calidad de préstamo, o que fueron traducidos en notas y apuntes tomados en alguna clase. Unos se han perdido al pasar de mano en mano, otros sobreviven en el estante; quizás los más queridos y los que me llegaron como regalo y con dedicatoria. Los mejores son los que permanecen en la memoria que sustenta esta tesis. Esas lecturas han definido el camino de un largo aprendizaje. En función de esa memoria afectiva, he abierto puertas de diálogo con otros novelistas de la tradición latinoamericana y con críticos de los que he aprendido no solo un contenido de conocimiento sino una manera de lectura. Así mismo, cabe reconocer que la pasión no solo se expresa en términos de afinidad, sino también de malestar y rechazo. Sobre todo en el terreno de la crítica, ha sido la molestia un productivo detonante de mi escritura. Escribir en contra

dinamiza lecturas y define argumentos. Por otro lado, es esa misma tradición estudiada la que me ha ido señalando sus pliegues más importantes. Pliegues en los que he me detenido al momento de la reflexión y la escritura. Provocar la coincidencia, en un mismo objeto de estudio, del texto, su crítica, el escenario en el que irrumpe, su horizonte político, las polémicas que provoca en el circuito de lecturas y apropiaciones, me ha permitido aprender a escuchar el diálogo que se construye en la intersección de todas esas voces. En ese escenario se va fraguando una memoria a la que atiende mi lectura.

En términos de conclusiones y aprendizajes, quisiera comenzar por uno de los últimos puntos que he señalado en el párrafo anterior: hablar de contra-escritura, o escribir-en-contra, implica ingresar al terreno de la disputa y la polémica. En el contexto de la tradición narrativa ecuatoriana, la controversia ha dinamizado y puesto en circulación el pensamiento crítico. La controversia, por ser un acontecimiento que tiene como lugar de circulación la esfera pública, produce un conocimiento con varias características que lo particularizan. Asume un carácter de urgencia, puesto que suele responder a una situación inmediata: una afirmación responde a otra; en el afán por corregirla y discrepar con ella, el nuevo enunciado agrega nuevos elementos que matizan o complementan el conocimiento acerca del objeto en disputa. Por tanto, ese conocimiento lleva la marca de una autoría colectiva. Porta, además, la huella de la escena contemporánea, puesto que se construye al calor de un debate no clausurado. Como resultado de su urgencia y demanda de contemporaneidad, el conocimiento al calor de una disputa no es resultado de una reflexión reposada –que permite la relectura, la corrección y la posibilidad de tomar cierta distancia frente a la escritura personal– sino de las pasiones que la palabra despierta. La disensión hace siempre uso de una palabra provocativa. Basta, como ejemplo, leer a Cueva en su crítica a Palacio, así como a la lectura que sus compañeros de generación y Miguel Donoso

hicieran del escritor lojano: “más a manera de contrapunteo que otra cosa (porque algunos colegas me tenían hartos con la cantinela de que el genio era Palacio mientras Icaza no pasaba de ser un palurdo), me decidí a formular el siguiente comentario: ‘Pablo Palacio (...), el ‘antirrealista’ al que algunos compatriotas reivindican actualmente como símbolo alternativo de aquella época, me parece –con todo el respeto que merecen las opiniones ajenas– un escritor menor, en muchos sentidos interesante, pero de segunda línea’” (143). La sobrecarga emocional que dinamiza toda controversia define sus perspectivas en términos políticos. Coloca la política como tarea de cultura. Esa sobrecarga política dinamiza la disputa, a la vez que destaca con mayor fuerza el escenario cultural del que participan sus protagonistas. Disputas y polémicas anudan el torrente de la producción literaria y marcan hitos sobre los que conviene detenerse. En ese marco, se disputan filiaciones, se precisan nociones, se cuestionan lecturas y escrituras, se definen empatías con proyectos estéticos y críticos, se fundan colectivos sobre la base de afinidades estéticas y políticas. Más importante todavía, se construye la tradición en la medida en que algunos autores y libros son destacados para el reconocimiento o el rechazo. Es esa repetición la que establece el vigor y la presencia de autores y obras que resaltan en calidad de referentes; como símbolos, como señas de orientación en el debate.

En la primera mitad del siglo veinte, destaca la disputa entre Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio, en el enfrentamiento de dos posiciones acerca de las tareas del escritor y la noción de literatura. En 1933, Gallegos Lara publicó una corta reseña periodística sobre la última novela de Palacio, *Vida del ahorcado*. En ella, el crítico señala que el autor de la novela “alude y elude la realidad”, le reclama falta de orientación por no haberse dado cuenta “contra quién dirigir sus tiros”. Finalmente, observa: “Después de leer *Vida del ahorcado* nos queda una sensación, una sensación, sí, admirativa a medias, a medias repelente” (“*Vida del ahorcado*” 40). Palacio

comenta esa reseña en una carta dirigida a su amigo Carlos Manuel Espinosa. En ella, el autor lojano reclama para sí, en tanto escritor, la actitud del “expositor simplemente”, cuyo punto de vista le corresponde: “el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra vida actual” (C. M. Espinosa 52). Ese desencuentro entre Gallegos Lara y Palacio fue el origen de una amplia polémica en la que participaron otros escritores, pues lo que estaba en debate era el camino que debía optar la nueva literatura: el de la liberación subjetiva o el del “realismo integral” y social. Sin embargo, con la perspectiva del tiempo, cabe reconocer que ambos escritores estaban más cerca de lo que ellos podían percibir. La mirada de ambos corresponde a la del “expositor”, para quien la realidad es “repelente”.

José de la Cuadra también participó en ese ambiente de polémicas y disputas, esta vez como respuesta a una reseña del crítico peruano Luis Alberto Sánchez (exiliado en Ecuador hacia 1932) en la que destacaba el “feísmo” como tendencia estética del Grupo de Guayaquil. De la Cuadra responde a esa “acusación” con la publicación de un artículo titulado “¿Feísmo? ¿Realismo?”, de 1933, en el que toma distancia del “arte por el arte” en nombre del “arte de contenido”. Las tensiones señaladas organizan el escenario en el que se configura el proyecto literario y ensayístico de toda una generación, cuyos términos en disputa inciden en propuestas críticas de generaciones futuras. Buena parte de la crítica de Agustín Cueva se articula alrededor de la obra de Icaza y Palacio, pero también en contra de otras valoraciones sobre los mismos escritores. No voy a volver sobre los argumentos de Cueva que han sido explorados en el trabajo; lo que me interesa es destacar que en su disputa estableció los parámetros para valorar no solamente a Icaza y Palacio, sino también la perspectiva crítica de la generación inmediatamente anterior a la suya y a quienes formaban parte de la entonces “nueva literatura”:

Para una generación que irrumpe en la vida literaria del Ecuador en las postrimerías de los años cuarenta y en la década del cincuenta, y que además es de izquierda (no son muchos desde luego: Adoum, Donoso Pareja, Edmundo Ribadeneira, que además tienen que partir al exilio con motivo del golpe de Estado de 1963); para ellos, decimos, el dilema ‘realismo o no realismo’ no es una cuestión meramente teórica, sino algo que está vinculado con diferentes fibras de su experiencia vital. (153)

La producción “realista” o como quiera denominársela, de los años treinta y cuarenta existe, con un enorme peso histórico, y por supuesto no es culpa nuestra (de la generación de los sesenta y setenta) que les haya perseguido (parece que a algunos toda vía les persigue) a nuestros “hermanos mayores” de la *generación a la deriva*. (154, cursiva del original)

Huir del realismo devino detonante de una prolífica reflexión, puesto que en el gesto de huida o de defensa, críticos y escritores tomaron posiciones al interior de un escenario compartido que se asemeja en mucho a un campo de batalla: “realismo o no realismo”, literatura “auténtica” o “inauténtica”, literatura de “descubrimiento” o “encubrimiento”, “realismo social” o “realismo abierto”. Por lo demás no hace falta resaltar la extraordinaria vigencia de los escritores del 30, en el proceso de rupturas y filiaciones, que vuelve nuevamente al cierre del siglo en la lectura que hace, por ejemplo, Valencia a propósito de lo que denomina “Síndrome de Falcón” y la respuesta que propone Alejandro Moreano, sobre la vuelvo más adelante. Me interesa, en todo caso, resaltar que las reflexiones literarias más provocadoras se han hecho fuera de la academia y de la universidad. Han circulado, como he advertido a lo largo de los capítulos,

en otros escenarios y han venido de la mano de la sociología o en diálogo con otras disciplinas de las ciencias sociales.

Este último señalamiento me permite introducir una idea que ha sido recurrente a lo largo del diálogo con las novelas y el discurso crítico: tiene que ver con el rol del intelectual y su representación literaria. En el corpus literario de mi trabajo, sobresalen novelas cuyo eje articulador tiene que ver con la consecución de una alianza idealizada: entre el intelectual “orgánico” y el hombre de pueblo en el trayecto de una lucha social y política. El personaje letrado se realiza en las novelas bajo diferentes figuraciones: poeta, maestro, profesor, estudiante, militante, lector voraz, escritor, el ilustrado del pueblo; son todos intelectuales o aprendices de intelectuales, a la intemperie o en el encierro. Casi siempre, esa alianza, establecida sobre la base de empatías afectivas y en el horizonte de proyectos revolucionarios, fracasa. Sin embargo, el pacto, en los términos anotados, vuelve una y otra vez en escenarios diferentes. La recurrencia de esa representación parece comunicar un acto de fe en la agencia intelectual, aunque ella, así lo proponen las novelas, se estrella una y mil veces frente a los embates de una historia que esa misma alianza busca resquebrajar. Sucede también que quien muere en la lucha a muerte contra el huracán, que sopla el “ángel de la historia”, es el sujeto más vulnerable de dicha alianza. Muere el panadero Alfredo Baldeón en la masacre del 15 de noviembre, como también Ascensión Lastre en *Juyungo*. El encarcelamiento de Soledad –“arcilla indócil”– explicita los límites éticos de la agencia intelectual. El sueño del “gran golpe”, en la novela de Ubidia, fracasa. La representación de ese pacto se complejiza en las novelas, y cada una de ellas dice mucho más que los apretados señalamientos aquí sintetizados.

El fracaso de la alianza también habla de otras fallas que remiten, en sentido geológico, a un país fragmentado bajo el peso de estigmas sociales y de raza. Esas grietas revelan las fracturas

sociales que esa alianza intenta zurcir. La búsqueda de ese pacto responde no solo a un aliento intelectual sino también afectivo, en el deseo por romper las sólidas y longevas fronteras de clase (Baldeón es obrero y Cortés de clase media) y de raza (Baldeón es zambo y Cortés es “blanquito”), que portan las marcas del peso colonial. En otras novelas, la variante de género hace explotar aún con mayor fuerza los, a menudo, frágiles lazos que anudan el encuentro. En *Polvo y ceniza*, el conflictivo acuerdo entre dos patrones culturales radicalmente distintos –el de la oralidad y el de la escritura– socava el pacto y empuja a los héroes hacia un final trágico: el pacto entre el bandido rural Naún Briones y el poeta Víctor Pardo culmina con la muerte de ambos. Joaquín Gallegos Lara ha protagonizado algunas novelas –*Los poderes omnímodos*, *Entre Marx y una mujer desnuda*– como ícono de esa alianza, en la medida en que a pesar de sus limitaciones físicas, fue quien más se aproximó al ideal de intelectual orgánico. Cabría pensar que Gallegos Lara representa ese papel, en calidad de vocero de toda una generación que procuró tender lazos “reales” con el colectivo humano que sus novelas representaron. La imagen de esa alianza, que las novelas articulan, fue el referente “real” que articuló los debates más importantes entre los intelectuales en las décadas del sesenta, setenta y todavía en los ochenta, antes de la caída del Muro. La pregunta a la que obsesivamente volvieron fue aquella por el lugar y el rol del intelectual. Los poetas tzántzicos ensayaron nuevas formas de rebeldía e intervención pública en el mismo empeño: aproximar la poesía y el pueblo; llevar la poesía a la calle, a las fábricas. En nombre de esa misma alianza, Moreano interpela al intelectual en sus vínculos con el Estado, puesto que la intervención estatal rompe el “ciclo auténtico” de la creación cultural: “pueblo-artista-pueblo”.

En líneas anteriores he señalado que la búsqueda de una alianza entre letrado y sujeto popular, en los términos abordados, se problematiza aún más en su intersección con un

imaginario de país fragmentado. Importa insistir en este señalamiento, puesto que la construcción de una “cultura nacional” y popular fue horizonte del proyecto intelectual de varias generaciones de críticos y escritores. La preocupación por la nación aunó a los escritores de la Generación del 30, como a los del 70, y en los albores de un nuevo siglo gravita nuevamente el llamado de “volver a tener patria”. A lo largo del trabajo con las novelas, he identificado un relato de fundación y origen que ellas articulan. Si la inserción de esos relatos apunta a dotar de elementos simbólicos a un imaginario plural de nación, el motivo de la fuga revela las fisuras y las grietas de ese mismo proyecto. El motivo de la fuga expresa las limitaciones del diálogo intercultural. Un diálogo que se interrumpe ante la renuncia de unos por comprender la diferencia social, racial, de género y regional, de otros. El motivo de la “fuga” aparece de forma recurrente en muchas novelas, sobre todo de la primera mitad del siglo. Frente a formas de violencia y exclusión, el sujeto se ve impelido a huir y a vivir fuera del orden civilizatorio –a veces bajo la figura de un pueblo réprobo, de bandido, o perseguido por la ley– cómo única forma de supervivencia y dignidad posibles. Esa vida en fuga no tiene nada que ver con el nomadismo contemporáneo. Se trata de una fuga, un “instinto errante”, no elegida de forma voluntaria; es siempre el resultado de una situación aciaga, de una “mala hora”. No es nunca fuente de gozo, pero sí de aprendizajes. La fuga permite la consolidación de una nueva forma de colectividad que se afirma, precisamente en el acto de desplazamiento. La huida aparece como acto de rebeldía que suele tener en la narración una fuerte resonancia épica. Pienso que esa fuerza épica incide en la formalización de las novelas. A lo largo de la tesis, he señalado, en el diálogo con otros críticos, el carácter fragmentado y a veces roto de muchas de las novelas estudiadas. Adoum habla de una “falla arquitectónica” que suele romper el sentido de unidad en el texto. Françoise Perus ha llamado la atención sobre la particular relación que la narrativa latinoamericana tiene

con la épica y su no configuración propiamente como género novelesco. Perus apunta, en su estudio sobre realismo social, que los géneros narrativos nacieron en Latinoamérica comprometidos con la realidad social. La novela, explica, “tuvo que llenar inicialmente en América Latina las funciones propias de la epopeya en el mundo antiguo de la sociedad feudal, narrando las peripecias de la vida colectiva con un acento más cercano a las sagas y a los cantares de gesta que a los modos altamente diferenciados y calificados, subjetivizados, de la novela” (104). La observación de Perus coloca la reflexión en torno a la novela latinoamericana en el contexto de su propia historia. Ese ha sido el reto asumido en este trabajo a la hora de construir los sentidos, y sus alcances, de las novelas que forman parte del corpus que propongo. Son novelas que se van rompiendo no solamente por la fuga de sus personajes. Son diversas las instancias que delatan estallidos y fracturas: desplazamientos en fuga de personajes individuales y colectivos, la irrupción de sujetos que ponen en cuestión alianzas que problematizan el lugar de enunciación de esos mismos sujetos. Una instancia clave de problematización es la representación de la mujer y la feminización de la otredad cultural.

Quiero retomar el diálogo con las discusiones que cierran el siglo. En párrafos anteriores, introduje la noción de Valencia, acerca de lo que él llama “síndrome de Falcón”, y la lectura de Moreano. He advertido, en varios momentos del trabajo, que los escritores de la llamada “nueva narrativa ecuatoriana” (que emerge en la escena literaria en la década del setenta), reconocen su línea de filiación con Palacio a costa del olvido de Icaza. En el ensayo “Entre la permanencia y el éxodo”, Alejandro Moreano sostiene que, en Ecuador, la literatura prácticamente renunció a pensar el conflictivo encuentro de las cosmovisiones occidental e india. De tal manera que, luego de Icaza, no hay proyectos similares a los de Arguedas o Scorza, por poner como ejemplo el caso peruano, a pesar del poema “Boletín y elegía de las mitas” de Dávila Andrade. En esa ausencia,

Moreano advierte una insólita paradoja si se considera que en los ochenta se produjo la emergencia política de los pueblos indios, que condujo al levantamiento de la década de los noventa. Llama la atención de Moreano que los levantamientos indios gestados en los noventa no hayan afectado a la literatura ecuatoriana, en un país cuya mejor literatura ha sido sensible a los procesos sociales. Durante la segunda mitad del siglo veinte ecuatoriano, desarrolla Moreano, el proceso de “maduración literaria” se dio en los términos de una drástica y radical ruptura con la Generación del 30, de manera particular con Icaza por oposición a Palacio. Advierte Moreano que ese discurso “antirrealista” no se limitó a las décadas del cincuenta al setenta, sino que vuelve a surgir a finales de los años noventa como una suerte de “rito de pasaje” que cada nueva generación tiene que cumplir. Moreano se refiere a la lectura que hace Leonardo Valencia en torno a la literatura ecuatoriana y el denominado “Síndrome de Falcón”.¹¹⁹ Valencia afirma que el “Síndrome Falcón” ha sido el problema fundamental para varias generaciones de escritores ecuatorianos. El autor alude a Juan Falcón, el hombre que cargó sobre sus hombros a Gallegos Lara, a falta de silla de ruedas, durante doce años. Con esta imagen, Valencia quiere dar cuenta de la carga que los escritores, a manera de minusvalía o impedimento, asumen en desmedro de la libertad artística. Se trataría de un peso que remite a una suerte de “exigencia por representar simbólicamente lo que se ha denominado como una cuestión de identidad” (“El síndrome” 334). Valencia reflexiona sobre la relación del escritor ecuatoriano con la novela, y para ello sitúa su lectura en una “disyuntiva” que contrapone la obra de Palacio frente a la de Icaza. Parto por coincidir con la valoración que el autor hace de la obra de Palacio: condición de modernidad, inteligencia narrativa, voluntad estilística, lucidez, maestría en el manejo de narradores

¹¹⁹ Leonardo Valencia reunió varios de sus artículos que desarrollan la idea en torno al “síndrome de Falcón” y la pregunta por “¿Cuánta patria necesita un novelista?” en su libro de ensayos *El síndrome de Falcón*, publicado en 2008.

múltiples. Sin embargo, el problema radica en que el reconocimiento de Palacio se articula a una concepción del hecho literario que invalida otras formas estéticas, desde una perspectiva de lectura que sitúa la autonomía literaria como preocupación básica del juicio crítico. En esta línea de argumentación, plantea Valencia que los narradores del realismo social “tenían las virtudes de un aliento novelístico motivado por la responsabilidad política y un manojó de buenas intenciones que decidieron cargar en sus hombros. (...). Esto sin descuidar la dosis decimonónica, folletinesca, de considerar a la novela como una saga de acontecimientos históricos estremeciendo a héroes desvalidos” (335). El problema de tales señalamientos es que no se sostienen en una lectura de las novelas puesto que, en nombre de la “vocación mesiánica” de sus autores, son invalidadas y desechadas como si no existieran.

Me parece pertinente en este punto recordar a Italo Calvino, para quien un clásico “es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”. En el marco de una reflexión que se pregunta “¿por qué leer a los clásicos?”, Calvino señala que la biblioteca que nos precede nos llega con la huella de otras lecturas que se han mezclado con el inconsciente colectivo o individual, pero que a la vez nos sorprende. La posibilidad de experimentar sorpresa o hacer descubrimientos en la lectura, o re-lectura, tiene que ver con la actualidad en donde nos situamos para mirar hacia atrás. No existe la intemporalidad al momento de escribir ni al momento de leer. Desde dónde se lee, nos recuerda Calvino, es una pregunta fundamental para evitar perdernos, en tanto lectores, en una “nube intemporal”. El problema con la lectura de Valencia es que la invitación de Calvino se invalida, para el caso de la literatura ecuatoriana, en tanto y en cuanto esa tradición literaria carecería de clásicos puesto que “ninguno de los escritores posteriores ha sido como Palacio, ninguno puede identificarse con él, sino más bien con aquel mítico cargador de Gallegos Lara que sí existió en la vida real” (333). Más grave todavía, tales posiciones borran

la existencia misma de una memoria literaria. Una tradición literaria se empobrece cuando se busca construir su canon a partir del reconocimiento de un “guía”, en singular. Pero algo que, a mi modo de ver, resulta aún más polémico tiene que ver con la concepción misma del hecho literario y, en particular, de la novela. “Para el lector contemporáneo Palacio representa la voluntad de que la novela asuma su papel fundamental: la fabulación, la reinención, el trastocamiento de la visión de una época desde la perspectiva subjetiva de un individuo en comunión con el lenguaje del resto de los hombres. (...) La llamada ‘subjetividad’ de Palacio (...) no está cifrada en escribir sobre sí mismo o con tonos sentimentales, sino en el hecho de darle a su literatura un acabamiento formal que supera las presiones del contexto” (“El síndrome”, 336). Ciertamente, como lo enfatiza Valencia, la literatura es el terreno de la libertad y de la disensión; sin embargo, ella no se agota en la “subjetividad del autor” ni en la “comunión” de esa subjetividad con el “lenguaje del resto de los hombres”. Hace falta, como lo sugiere Perus, colocar la escritura en su historia.

El trabajo con el lenguaje, la inteligencia narrativa, la construcción de personajes convincentes capaces de comunicar sus emociones, son requerimientos básicos que asumimos como punto de partida a la hora de construir una lectura y producir un juicio crítico. El reconocimiento de tales elementos no puede ser un punto de llegada en la crítica, sino uno de partida. De lo contrario, cómo actualizamos y dotamos de nuevos sentidos a los textos, cómo dejamos nuestra huella de lectura. Si olvidamos la pregunta que coloca Calvino en su reflexión, “desde dónde se lee”, corremos el peligro de sacralizar la literatura tras el peso de lo intemporal. La experimentación formal y la posibilidad de “fabular sin ataduras a la realidad inmediata” no necesariamente garantizan una buena literatura ni son parámetros de juicio estético. Reducirlo a consigna sería tan peligroso como su consigna contraria. Postular la lengua como el lugar de la

disolución de la identidad –en nombre de la posibilidad de narrar sin fronteras y de un “lenguaje neutro”– supone desconocer las complejas imbricaciones entre lengua, identidad, sujeto, territorio, en nombre de un engañoso universalismo. Para Valencia “la parcela de tierra llamada Ecuador, como la del resto de países latinoamericanos, es una frontera imaginaria y una demarcación inexistente para aquel espectro más amplio que se llama idioma español” (340). Tal concepción de la lengua, como el lugar en donde se anulan las identidades y la geografía, es asimilada por Moreano a una condición de colonialidad que provoca el divorcio del lenguaje literario con las hablas vivas (que son las verdaderas fuentes de renovación literaria). Moreano, por tanto, interpreta el llamado a romper con los escritores de la Generación del 30 como un “matricidio”:

Asesinar a Mamá Domitila pudo haber sido mortal. ¿Se puede elegir otra madre? Jean Genet lo hizo cuando en 1971, a orillas del Jordán, ocupó la cama de un joven palestino que pasó al otro lado del río. A la madrugada, la madre del muchacho entró a cambiar la jarra de agua: fue el instante beatífico en que Genet encontró a su madre imaginaria.

Sin embargo, Genet fue un niño abandonado pero su madre real y los escritores ecuatorianos no; por el contrario mataron a Mamá Domitila. Genet, europeo, eligió a su madre entre los oprimidos del Tercer Mundo. Los escritores ecuatorianos tendrían que buscarla en Europa o los EE. UU.

Queda, por supuesto, la vía de Orestes que luego de asesinar a Clitemnestra, obtiene el perdón de Atenea quien funda, a la par, el Estado (el Areópago) y el patriarcado: “Yo no nací de Madre, y salvo en el himeneo amo

todo lo varonil. Estoy por entero con la causa del Padre” (*Las Euménides* de Esquilo).

Una literatura del orden. Es decir, una literatura muerta. (Moreano, “Entre la permanencia”, 109)

El fragmento interroga un aspecto importante de la literatura ecuatoriana, en el contexto de una crítica que pone el acento en la autonomía de la obra de arte como un fin en sí mismo. “Construir un mundo autónomo, sin ninguna deuda u obligación con su referente, es lo único que permitirá a la novela escrita en Ecuador alcanzar niveles que tiene en otras partes del mundo” (“El síndrome”, 340). Tal afirmación tiene dos limitaciones: reducir la autonomía estética al escenario ficcional y cierta ansiedad por “alcanzar” parámetros estéticos de otras geografías. Cierta ansiedad por obtener reconocimiento internacional, propia del letrado latinoamericano en contextos de colonialidad y, en el presente, de pos-colonialidad. Ese gesto, que procura el reconocimiento metropolitano, trae a mi memoria *Cumandá*, reconocida como la primera novela ecuatoriana. En su carta de presentación, Juan León Mera dedica su “corto ensayo” al director de la Real Academia Española. Siguiendo viejas fórmulas protocolarias, Mera en primer lugar agradece la “honra” de haber sido nombrado miembro correspondiente de esa “ilustre y sabia Corporación”. Sorprendido por el nombramiento y sin “valor” para rechazarlo, Mera busca presentar a la Real Corporación una obra que “patentice” su eterna gratitud con ella. Luego de presentar brevemente la leyenda que sirve de argumento a su novela, Mera expresa la esperanza de merecer la “simpatía y benevolencia” de la Real Academia; espera que su “floreilla extraña” tenga cabida en el “inapreciable ramillete de las flores literarias de la madre patria” (82). La ansiedad de nuestros escritores por participar en el canon de la “novela mundial” expresa una variante del deseo, de raigambre colonial, por formar parte de ese inapreciable ramillete literario

metropolitano. La única diferencia es el uso de otras fórmulas protocolarias. Con respecto a la construcción de mundos autónomos, pienso que la exigencia no se reduce a construir escenarios que trasciendan el barrio, la casa o el país del autor. La historia puede transitar en las calles del barrio del autor, de una ciudad imaginaria, o de una ciudad ubicada en cualquier punto del globo terráqueo; el lenguaje con el que esa historia está fabulada siempre es un lenguaje “contaminado” por el lugar de enunciación de su autor. No existe, al menos como logro estético, tal cosa como “lenguaje neutro” (cuyo único lugar puede ser solo el de un diccionario, el mismo que se ve permanentemente obligado a revisión cuando se trata de una lengua viva). Efectivamente, para que una novela despierte nuestro pensamiento, sensibilidad y memoria tiene que tener algo que contar y convencernos de ello. Afirma Valencia que “la fuerza de una novela no está en su contenido sino en la coherencia e interacción de sus partes” (341). Al contrario, pienso que la coherencia e interacción de sus partes garantizan que la novela sea capaz de volcar su contenido, eso que nos está contando, en el lector. La novela comunica, porque esa es la primera función del lenguaje humano. La novela comunica una infinita gama de contenidos, y es el lector quien actualiza alguno de ellos en función de sus intereses, su sensibilidad, su lugar en la historia. Sobre todo, en función del lugar de la novela en la historia.

Si me detengo largamente en el texto de Valencia es porque lo considero sintomático de una crítica que, desde finales de los noventa y en los albores del nuevo siglo, ha ido tomando fuerza. Se trata de una crítica que se pretende “extraterritorial”, una de cuyas premisas tiene que ver con el señalamiento de un exceso de localismo en la literatura ecuatoriana, que dificultaría el diálogo en un horizonte de interpelación “universal”. Estas demandas de cosmopolitismo y universalidad tienen larga data en la tradición crítico-literaria latinoamericana. En *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama parte por reconocer ese “movedizo y

novelero afán internacionalista”, que ha motivado la búsqueda de “originalidad” en la literatura latinoamericana. Una búsqueda que, en el marco de los diferentes momentos de emancipación política, ha colocado su mirada en diferentes zonas geográficas tenidas paradigmáticamente como matrices modeladoras de saber y modernidad; es decir, de un saber moderno. Esta suerte de atracción hacia un polo externo ha sido, paralelamente, alternado con una suerte de pulsión interior que ha posibilitado, a escritores e intelectuales, mirar hacia adentro de sus territorios, en la búsqueda de “fuentes nutricias” identificadas como tradicionales y propias. En el marco de ese movimiento pendular, según la enseñanza de Rama, la literatura latinoamericana ha ido construyendo su “decir”, en pos de representatividad, originalidad e independencia. Un “decir” construido, ciertamente, al interior o en disputa con la “ciudad letrada”. En este contexto, me parece fundamental actualizar la invitación martiana, en el sentido de repensar los términos del diálogo entre la “aldea” y el “mundo”: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas” (29), es el llamado de Martí a las naciones latinoamericanas, en el horizonte de la emancipación política y “espiritual”. El reto es pensar esas dinámicas desde una lógica diferente, fuera de las limitaciones, e ilusiones, de una racionalidad binaria. Este ejercicio responde al esfuerzo por dotar de sentido las difíciles y complejas convivencias que suponen los desencuentros con la modernidad, más aún en tiempos de globalización.

Precisar los términos de este ejercicio ha dado lugar a múltiples reflexiones y debates, en las diferentes coyunturas de nuestra historia. En el contexto latinoamericano, el debate sostenido por José María Arguedas y Julio Cortázar, entre 1967 y 1969 da cuenta precisamente de la lucha por el poder interpretativo entre el escritor tildado como “provinciano” y aquél que se asume como “cosmopolita”. Arguedas incorpora momentos de dicha disputa en los diarios de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Desde la perspectiva de Arguedas, la posibilidad

de sentir plenamente el “jugo de la tierra” (en el sentido de pulso de vida) tiene que ver con la posibilidad que tiene un escritor de revolcarse en esa misma tierra, en el sentido metafórico de dejarse tocar por la tierra que deviene horizonte de narración. Lo que está en cuestión es la legitimidad de un saber “provinciano” frente a los cuestionamientos de aquél que se construye “desde las altas esferas de lo supranacional”. A esta tensión hace referencia Arguedas, en el Primer diario de la novela: “Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, [...] dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración!” (19). Lo que está en disputa es el lugar de la interpretación, el lugar de la interpretación americana. Es, precisamente, esa “fuga” hacia adentro la que hace posible romper con la dicotomía de un mundo pensado desde un adentro (idealizado, vulnerable) o desde un afuera (violento, ajeno): “Y cuando desde San Miguel de Obrajillo contemplamos los mundos celestes, entre los cuales giran y brillan, como yo lo vi, las estrellas fabricadas por el hombre, hasta podemos hablar, poéticamente, de ser provincianos de este mundo” (28). La enunciación “provinciana” reclamada por Arguedas viabiliza la comunicación de un saber tan profundo de la “aldea” que alcanza verdadera resonancia universal. Una resonancia en el otro lado de la frontera imaginada y sentida. Además, lo que está implícito en el pensamiento del escritor peruano, desde mi lectura, es que la misma demanda de cosmopolitismo lleva una marca colonial. No imagino a un escritor del llamado “primer mundo” ensayando tal reclamo. La aldea de unos deviene horizonte de imaginación y aprendizaje para otros.

En el caso ecuatoriano, pensar –desde cierto lugar de la crítica– la autonomía, el lenguaje y la imaginación como los “verdaderos territorios” de la literatura, responde a varias coyunturas de nuestra contemporaneidad. Las ilusiones de la globalización (las promesas de un mundo al

alcance de las manos), las seducciones del mercado editorial transnacional (publicar en Alfaguara, por ejemplo, es asumido casi como reconocimiento de realización y éxito profesional), el impacto de las nuevas tecnologías de comunicación y los procesos de desterritorialización de la cultura; las redes virtuales de socialización y comunicación (el impacto de los “blogs” en una dinámica configuración de comunidades virtuales de discusión); la emergencia de una nueva generación (la vuelta del discurso antirrealista como “una especie de *rito de pasaje* que toda generación debe cumplir”, al decir de Moreano); el exilio y la migración que, en un gesto de curiosa prestidigitación, devienen horizonte de prestigio y celebración. Por otro lado, me parece que la inscripción territorial de nuestra literatura tiene también otra razón de ser. Edward Said, en “Yeats and Decolonization”, sugiere que si algo distingue de manera radical una imaginación “anti imperialista” es la primacía de lo geográfico. Ante todo, propone el teórico palestino, el imperialismo es un acto de violencia geográfica, a través de la cual el territorio colonizado es explorado, cartografiado y puesto bajo control. Por tanto, el proyecto descolonizador supone también una suerte de “restauración” de la identidad geográfica: la afirmación simbólica del territorio. Es así que Said reconoce cierto “impulso cartográfico”, como una fuerza detonadora de escritura, en escritores como Yeats, Neruda, Césaire, entre otros. La búsqueda de “autenticidad”, en el contexto de naciones poscoloniales, pasa por la necesidad de renombrar el territorio, como gesto de recuperación simbólica y reinención del sentido de pertenencia; como punto de partida para narrar otras historias.

Volviendo al diálogo con Valencia, hacia donde apuntan sus argumentos es a la necesidad de escribir y leer “desde distintos territorios”, a favor de la autonomía de la obra literaria, cuyo “verdadero territorio” sería la imaginación. Otras limitaciones que tiene este tipo de reflexión es que se asientan sobre una mirada dicotómica que trabaja las categorías en términos de

exclusiones: lo propio versus lo ajeno, localismo versus cosmopolitismo, tradición versus modernidad. Acogerse a una de las dos categorías, como perspectiva y lugar de enunciación, no determina necesariamente la apertura de nuevas posibilidades a la novelística ecuatoriana. Aún más, la exigencia de “extraterritorialidad” en la novela se inscribe en una suerte de “deber ser” de la literatura. Asimila toda referencialidad al país con una tarea de instrumentalización de la literatura, así como toda perspectiva subjetiva es leída como “voluntad estilística” y “acabamiento formal”. Más grave aún, la metonimia aludida en el “síndrome de Falcón” congela el desarrollo de la literatura ecuatoriana en la década de los treinta. Ahora bien, cabe comprender la postura crítica de Valencia en diálogo con otras experiencias latinoamericanas, que comparten similares búsquedas y apuestas.¹²⁰ No es difícil advertir elementos comunes, por ejemplo, con los novelistas mexicanos del “Crack”,¹²¹ cuya suerte de manifiesto generacional insiste en la “voluntad de forma”, en el llamado a levantar mundos ficticios desvinculados espacial y/o temporalmente de cualquier contexto real. Críticos de las “obras facilistas”, insistieron en la preocupación fundamental por el lenguaje en el esfuerzo por crear “mundos autónomos”: “procuramos una novela incluyente, cosmopolita, ambiciosa, experimental y difícil si cabe” (Urroz 154).

¹²⁰ Para el caso, amerita revisar *Palabra de América*, que reúne los ensayos leídos por los doce escritores convocados al Encuentro de Autores Latinoamericanos, organizado por editorial Seix Barral, en Sevilla (2003). En el estudio introductorio de dicho volumen, Guillermo Cabrera Infante habla de “mimetismo creador” para caracterizar el estilo de Jorge Volpi y de Ignacio Padilla (en el sentido de un lenguaje “depurado”, que borra toda referencia local). Algunas de esas reflexiones coinciden en el esfuerzo por colocar al texto literario en una suerte de zona sagrada “cosmopolita”, con el propósito de guarecerlo de toda posible contaminación (sea que provenga el nexo contaminante de cualquier lazo con la política, la nación, la cultura de masas, entre otros ámbitos) que amenace la pureza del hecho estético. Ver: Roberto Bolaño, et. alt. *Palabra de América* (2004).

¹²¹ El *Crack* es un grupo literario fundado por Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. El grupo surgió oficialmente en 1996, cuando sus miembros publicaron varias novelas y un *Manifiesto del Crack*. Para conocer la génesis del grupo, el origen del nombre, los postulados estéticos, “un pequeño diccionario Crack” y el “Manifiesto” del grupo, ver los ensayos recogidos en Ricardo Chávez Castañeda, et. al. *Crack. Instrucciones de uso*, del 2004.

Como subraya Michael Handelsman, no es el intelectual quien lleva al “pueblo” a cuestras, sino al revés; es decir, Falcón, el hombre del pueblo, quien hace caminar a Gallegos Lara, el escritor. De tal modo, propone Handelsman, lo que Valencia cuestiona es la evocación de la idea de intelectual orgánico de Gramsci. Ya lo hemos dicho: el intelectual que quizás mejor representó de manera pública y dramática esa alianza –entre el intelectual y el pueblo– fue Gallegos Lara. Es posible leer en esa imagen, como lo expresa el mismo Handelsman, una verticalidad entre pueblo y escritor, que traduce la idea de un intelectual que habla una “suerte de ventrilocuismo”: el intelectual que habla “por” el pueblo. Aunque dicha pretensión de verticalidad está actualmente superada, la pregunta por los términos del diálogo entre intelectuales y subalternos sigue siendo de vital importancia, allí en donde se cruzan ética y estética. Una crítica que insiste en la autonomía del hecho literario, en los términos anotados, responde a lo que John Beverley identifica como “giro neoconservador” en la crítica literaria y cultural latinoamericana. Este “giro” aparece como una reacción a una forma de “crítica social” de la literatura, y en un contexto en que el neoliberalismo está perdiendo su hegemonía como ideología en muchos sectores. Beverley distingue entre neoconservadurismo y neoliberalismo: los neoliberales creen en la eficacia del libre mercado; por tanto, la prioridad para ellos es satisfacer el deseo del consumidor, en el marco de una democracia cuyos mecanismos apelan a la libertad de elección. En tal sentido, “da lo mismo si uno, como consumidor, prefiere la cultura popular a la alta cultura, la salsa a Schoenberg” (137). Al contrario, los neoconservadores postulan la jerarquía de valores en la civilización occidental y en las disciplinas académicas. Los neoconservadores, continúa Beverley, favorecen las humanidades, especialmente la filosofía y la literatura, mientras que la economía es la disciplina modelo para los neoliberales. “Para los neoconservadores existe una gran diferencia entre escuchar salsa y Schoenberg, para decirlo de

alguna manera” (137). Interesa a Beverley señalar que la crítica “neoconservadora” rechaza la autoridad de la voz y la experiencia subalternas, en nombre de una afirmación del canon literario y la centralidad del crítico o intelectual tradicional. En este sentido, Beverley habla incluso de una suerte de “neorielismo” en una crítica que rechaza otras formas de experiencias literarias, que jerarquiza el campo estético en nombre de los “valores” de la *alta* cultura, que rechaza la posibilidad de articular el juicio estético con temas relacionados a políticas identitarias y agencias culturales. Se trata, a la mirada del crítico, de una tendencia emergente que cobra fuerza en el contexto de una nueva izquierda que va cobrando fuerza y legitimidad política en varios países latinoamericanos, en el transcurso de la primera década del nuevo siglo.

Terry Eagleton explica, en *La estética como ideología*, que las tres grandes áreas de la vida histórica –conocimiento, política, deseo– (que constituyen las tres grandes regiones de la filosofía: ¿qué podemos saber?, ¿qué debemos hacer?, ¿qué es lo que consideramos bello?) se desacoplaron en la Modernidad. Es entonces cuando el arte se independiza de lo cognitivo, lo ético y lo político. Sin embargo, argumenta Eagleton, el modo por el que llega a serlo es paradójico: consigue autonomía frente a las restantes esferas integrándose al modo capitalista de producción. El arte deviene, entonces, artículo de consumo; se libera de las anteriores funciones sociales tradicionales y conquista la libertad en el espacio del mercado. En esa nueva situación, el objeto de arte existe para aquellos que disponen del gusto para apreciarlo y del dinero para comprarlo. Por tanto, la noción de autonomía o autorreferencialidad se construye sobre la base de que el arte ha sido convenientemente secuestrado de todas las otras prácticas sociales. Es tarea de la crítica devolver el hecho estético a su ámbito original, en el que coinciden lo cognitivo, lo ético-político y lo estético. Quiero cerrar la reflexión citando unos versos del poeta Adoum, que forman parte de “El amor desenterrado”. Antes, recordemos que Bruno, el protagonista de

Ciudad sin ángel, casi al final de novela se ha retirado a la playa para dedicarse de lleno a su nuevo proyecto pictórico: “Los amantes”. En la lectura de la novela conocemos el referente que estimula el trabajo del pintor: la historia de los amantes de Sumpa, que se refiere al entierro de una pareja, descubierto en un cementerio paleolítico de la provincia de Santa Elena, en la costa ecuatoriana. La pareja está enterrada en un cementerio paleoindio –el más antiguo del Ecuador y uno de los primeros de América. Se trata de una pareja joven, un hombre y una mujer, ligados en actitud amorosa sobre los cuales se han colocado algunas piedras, al parecer después de la muerte. En la novela, Bruno ha fotografiado la pareja enterrada, referente real de su nuevo proyecto mientras elabora el duelo por la muerte de AnaCarla, en el proceso de su propia separación con Karen. Vuelvo a ese pasaje de la novela, para insertar el poema que Jorge E. Adoum escribió, “El amor desenterrado” (1993), inspirándose en el descubrimiento de la pareja enterrada. En el poema, Adoum reflexiona sobre el amor, el deseo, la complicidad secreta, el paso del tiempo:

Cuál de los dos murió primero
callando ante la verdad de los cuerpos que dialogan
en esta antigua tragedia anterior a la tragedia antigua,
porque cómo se hace –avisen, habría que decírselo a todos–
para morir juntos sin desclavarse,
interminable hazaña nupcial no repetida
porque desde entonces ya no supimos cómo.
(...)
Y como hubo un tiempo en que no había palabras
vendrá un tiempo en que no habrá palabras:
nos quedarán sólo letras de mano, fonemas de saliva

y una lenta sintaxis para ordenar los miembros
que los demás asuntos desordenan,
por ejemplo la libertad de estar por las piernas a otro encadenado
o retener entre las piernas al que podría liberarse para ir a rodar
bocabajo en el sueño.
Pero ¿era poesía? (*Del amor desenterrado* 18, 22)

Imposible no reconocer la huella del tiempo, de la historia, en el gesto petrificado de los amantes enterrados: una “tragedia antigua” que conmociona la sensibilidad del poeta y provoca su pregunta por la poesía. Ese espacio que es tumba y tálamo a la vez, como metáfora límite de toda idea de privacidad o intimidad, es desenterrado por la palabra del poeta que la confronta con un silencio que otorga un aura de sacralidad a los cuerpos. Cuerpos de amantes y en gesto de amor, pero muertos; enterrados y desenterrados. El lenguaje sale de un cuerpo (del poeta) para depositarse sobre otros cuerpos; ese lenguaje se construye en referencia a ellos, y es devuelto a ellos. Son cuerpos que comienzan a existir por la mediación de la palabra de otros cuerpos. En este caso, por la palabra del poeta que rompe el silencio de la historia: “(Polvo de un lenguaje que vino a dejar aquí sus restos, / ceremonia ritual de la lengua en el subterráneo sonoro de la nada,/ silencio que sacrílego rompo con esta palabrería)” (23). No hay espacio para la palabra autónoma, porque aun en la íntima soledad del poeta enfrentado a la muerte, ella no deja de estar referida a otros restos; a los restos de otros cuerpos que solo al recibir el “polvo de un lenguaje” pueden desasirse del silencio y de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Achugar, Hugo. *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.

Acosta, Alberto. “Democracia vs. políticas de ajuste. El dilema de los ochenta”, varios autores, *Ecuador, la democracia esquivada*. Quito: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales, 1991. 31-89.

----. “¿El último día del neoliberalismo?”. *Una década de opinión en el Ecuador. La página editorial de Hoy de 1982 a 1992*. Quito: Edimpres S. A., 1992. 200-203.

Adoum, Jorge Enrique. *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra, 1998.

----. “La gran literatura ecuatoriana del 30”, *Obras (in) completas*. V. 2. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005. 11-98.

Aguilera Malta, Demetrio, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert. *Los que se van*. Quito: Campaña nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 2004.

----. *Una cruz en la sierra maestra*. Buenos Aires: Sophos, 1960.

Alegría, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana*. Hanover: Ediciones del Norte, 1986.

Almeida, Milena. *Monstruos contruidos por los medios: Juan F. Hermosa, el “Niño del terror”*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.

- Almeida Vinueza, José. “Luchas campesinas del siglo XX (primera parte)”. *Nueva Historia del Ecuador. Época republicana IV*. V. 10. Enrique Ayala, editor. Quito: Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1983. 163-186.
- Altamirano, Carlos, editor. “Introducción al volumen II. Elites culturales en el siglo xx latinoamericano”. *Historia de los intelectuales en América Latina II*. Madrid: Katz editores, 2010.
- Ahmad, Aijaz. “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”. *Marxist Literary Theory*. Terry Eagleton y Drew Milne, editores. Londres: Blackwell Publishers, 1996. 375-398.
- Amar Sánchez, Ana María. Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Andrade, Xavier. “Introducción. Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades”. *Masculinidades en el Ecuador X*. Andrade y Gioconda Herrera, editores. Quito: FLACSO, 2001. 13-126.
- Araujo, Diego. “Dos textos fundacionales de la crítica del relato ecuatoriano”. *Kipus. Revista andina de letras* 12 (2000-2001): 19-24.
- . “La novela ecuatoriana de los 80”. *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1993. 15-31.
- . “El país que pugna por sobrevivir”. *Una década de opinión en el Ecuador. La página editorial de Hoy de 1982 a 1992*. Quito: Hoy, Estudio introductorio y selección de Samuel Guerra Bravo y Susana Hidalgo Saa. 1992. 195-200.
- . “Panorama de la novela en los últimos años”. *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador* 3 (Quito, 1979): 17-25.
- . “Tendencias en la novela de los últimos treinta años”. *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años*. Quito: El Conejo, 1983. 69-99.

Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1972.

Arias, Augusto. *Luis A. Martínez*. Quito: Imprenta del Ministerio de Gobierno, 1937.

---. *Panorama de la literatura ecuatoriana*. Quito: Editorial La Salle, 1961.

Augé, Marc. “El lugar antropológico”. Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa, 1996. 49-79.

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.

Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Ayala, Enrique. *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional / Talleres de Estudios Históricos, 1994.

----. *El partido socialista ecuatoriano en la historia*. Quito: Ediciones La Tierra, 1988.

----. *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>

Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Edición crítica de Jorge Ruffinelli. Madrid: ALLCA, 1996.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza, 1981.

- Balladares, María Auxiliadora. "Estudio introductorio". *El indio ecuatoriano*. Quito: Ministerio de Educación, 2009.
- Barrera, Augusto. *Acción colectiva y crisis política. El movimiento indígena ecuatoriano en la década de los noventa*. Quito: Abya-Yala, 2001.
- Barrera-Agarwal, María Helena. *Jornadas y talentos. Ilustres ecuatorianos en los Estados Unidos*, "Enrique Gil Gilbert: el impacto de *Nuestro pan*, Guayaquil, Universidad Espíritu Santo, 2010. 65-87. <http://www.uees.edu.ec/servicios/biblioteca/publicaciones/pdf/35.pdf>
- Barrera, Isaac J. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura ecuatoriana, 1960.
- Bhabha, Homi K. "Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna". *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. 174-209.
- . "El mimetismo y el hombre. La ambivalencia el discurso colonial". *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. 111-119.
- Benedetti, Mario. "Las prioridades del escritor". *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Alfa, 1974.
- Benites Vinuesa, Leopoldo. "La mala hora". *Ecuador en el cuento*. Introducción y selección de Néstor Taboada Terán. Buenos Aires: Editorial Convergencia, 1976. 39-46.
- Benjamin, Walter. "Lo moderno". *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1990. 85-120.

Beverley, John. "El giro neoconservador en la crítica literaria y cultural latinoamericana". *La interrupción del subalterno*. La Paz: University of Pittsburgh / Plural editores, 2010. 135-165.

----. "Repensando la lucha armada". *La interrupción del subalterno*. La Paz: University of Pittsburgh / Plural editores, 2010. 191-207.

Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 2007.

----. Et. alt. *Palabra de América*. Barcelona: Seix barral, 2004.

Bourdieu, Pierre. "Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase". *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.

----. "Los usos del 'pueblo'". *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1996.

Breton, Nadja. http://www.educarchile.cl/Userfiles/P0001%5CFile%5Carticles-101855_Archivo.pdf.

Bustos, Guillermo. "Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)". Paúl Aguilar, Guillermo Bustos, et. alt. *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia*. Quito: Municipio de Quito, 1992.

Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: FLACSO, 1988.

Cáceres, Alejandro. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987.

Calderón Chico, Carlos. *Conversaciones con Alfredo Pareja Diezcanseco*. Quito: Paradiso editores, 2008.

Calvino, Italo, *Por qué leer a los clásicos*. http://urbinavolant.com/archivos/literat/cal_clas.pdf

Campos, José Antonio, Jack the Ripper. "El novio campesino". *Cosas de mi tierra. Humoradas de la vida cívica y de la vida rústica*. Guayaquil: Imprenta Garay, 1929. 25-30.

----. "Prólogo". *Cosas de mi tierra. Humoradas de la vida cívica y de la vida rústica*. Guayaquil: Imprenta Garay, 1929. 5-8.

Cándido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo". *América Latina en su literatura. América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno, coordinador. México, Siglo XXI, 1972. 335-353.

Carpentier, Alejo. "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo". *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981.

Carrasco, Adrián. "Literatura e historia: el desarrollo de la sociedad ecuatoriana visto desde la novela (1875-1945)". *Literatura y cultura nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1985. 189-248.

----. "Los proyectos políticos y la conformación del Estado moderno en el Ecuador". *Estado, nación y cultura. Los proyectos políticos en el Ecuador*. Varios autores. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1988. 281-334.

Carrasco Adrián y María Augusta Vintimilla. "Querido camarada". *Literatura y cultura nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1985. 287-312.

Carrera Andrade, Jorge. *El volcán y el colibrí. Autobiografía*. Puebla: Editorial José M. Cajica, 1970.

Carrillo, Carmen Virginia. "Grupos poéticos innovadores durante la década de los sesenta en Latinoamérica". *Contribuciones desde Coatepec* 10 (México): 63-87.
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/281/28101003.pdf>

Carrión, Alejandro. “La novela”. *Trece años de cultura nacional*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.

Carrión, Benjamín. *Cartas al Ecuador*. Quito: Banco Central, 1988.

----. *El cuento de la patria*. Quito: Libresa, 1992.

----. *Mapa de América*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1930.

----. *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

----. “Reflexiones sobre la novela”. *Benjamín Carrión. La patria en tono menor. Ensayos escogidos*. Prólogo, selección y edición de Gustavo Salazar. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 271-281.

Carvajal, Iván. “¿Volver a tener patria?”. *La cuadratura del círculo*. Quito: Orogenia, 2006. 194-297.

Castro, Juan. “Una década de modernidad en el arte ecuatoriano (1980-1990)”. *Ecuador contemporáneo*. Claudio Malo, compilador. México: Universidad Autónoma de México, 1991. 179-196.

Cervantes, Miguel. “Que trata del curioso discurso que hizo Don Quijote de las armas y las letras”. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alianza, 1984. 345-349.

Chávez Castañeda Ricardo, *et. al.* *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori, 2004.

Collazos, Oscar. “Encrucijada del lenguaje”. *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura. [Polémica]*. México: Siglo XXI, 1970. 7-37.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores, 2003.

---. *Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1997.

---. "Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana", *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982. 9-12.

Corrales Pascual, Manuel, ed. *Situación del relato ecuatoriano. Cincuenta opiniones y una discusión*. T. I, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977.

Cortázar, Julio. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura". *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura. [Polémica]*. México: Siglo XXI, 1970. 38-77.

----. *Rayuela*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.

Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2010.

Cueva, Agustín. "Collage tardío en torno de 'l'affaire' Palacio". *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito: Planeta, 1993. 143-166.

----. *Entre la ira y la esperanza*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1989.

----. "El Ecuador de 1925 a 1960". *Nueva historia del Ecuador. Época Republicana IV*. Enrique Ayala, editor. V. 10, Quito: Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1988. 87-121.

---. Jorge Icaza". *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre literatura del Ecuador*. Quito: Planeta, 1986. 69- 109.

----. "Literatura y sociedad en el Ecuador, 1920-1960", *Revista Iberoamericana* 144-145 (1988): 629-647.

----. "La literatura ecuatoriana". *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre literatura del Ecuador*. Quito: Planeta, 1986. 21-67.

----. "La literatura de Arturo Montesinos". *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre literatura del Ecuador*. Quito: Planeta, 1986. 131-141.

----. "El mundo alucinante de Pablo Palacio". *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre literatura del Ecuador*. Quito: Planeta, 1986. 155-158.

----. "Claves para la literatura ecuatoriana de hoy", *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre literatura del Ecuador*, Quito, Planeta, 1986. 159-184.

----. "En pos de la historicidad perdida. (Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador)". *Lecturas y rupturas*. Quito: Planeta, 1986. 185-209.

----. "Literatura y sociedad en Ecuador: 1920-1960". *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito: Planeta, 1993. 143-166.

----. *El proceso de dominación política en Ecuador*. Quito: Editorial Alberto Crespo Encalada, 1981.

----. "El sentido de la crítica" *Indoamérica 2* (Quito, 1965): 93-97.

----. "Tres momentos de la conciencia feudal ecuatoriana". *Entre la ira y la esperanza*. Cuenca: Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1981. 73-116.

Dávila Vázquez, Jorge. "El periodo histórico y literario de la transición". *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1998. 59-90.

De la Cuadra, José. "Advenimiento literario del montuvio". *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 959-963.

----. "Doce siluetas". *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 789-862.

----. "¿Feísmo? ¿Realismo?". *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 971-974.

----. "Gallegos Lara, el suscitador". *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 809-814.

----. “La iniciación de la novelística ecuatoriana”. *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 953-958.

----. “El montuvio ecuatoriano”. *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 863-908.

-----. “Personajes en busca de autor”. *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 964-967.

----. “La tigre”. *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 415-447.

Donoso Pareja, Miguel. “Arcilla indócil: una manera nueva de narrar”. Estudio introductorio. Arturo Montesinos Malo. *Arcilla indócil*. Quito: El Conejo, 1984. 9-33.

----. *Identidad o esquizofrenia (ensayo)*. Quito: Eskeletra, 1998.

----. “La narrativa de transición”. *Historia de las Literaturas del Ecuador. Literatura de República*. Jorge Dávila Vázquez, coordinador editorial. V. 5. Quito: Corporación Editora Nacional, 2007. 169-188.

----. *Los grandes de la década del 30*. Quito: El Conejo, 1985.

----. *Novelas breves del Ecuador*. Quito: Eskeletra, 2008.

----. *Nuevo realismo ecuatoriano. Crítica literaria*. Quito: Eskeletra, 2002.

-----. “Prólogo” a la edición cubana, Alejandro Guerra Cáceres, *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987. 341-351.

----. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. Selección y prólogo. La Habana: Casa de las Américas, 1987.

Duchesne Winter, Juan. *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto*. San Juan: Ediciones Callejón, 2010.

Durán Barba, Jaime. “Orígenes del movimiento obrero artesanal”. *Nueva historia del Ecuador. Época republicana III*. Enrique Ayala, editor. V. 9. Quito: Corporación Editora Nacional / Grijalbo. 167-204.

Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*. México: UNAM / El Equilibrista, 1995.

Echeverría, Julio. “Complejización del campo político en la construcción democrática en el Ecuador”. *Transiciones y rupturas: el Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*. Felipe Burbano de Lara, coordinador. Quito: FLACSO / Ministerio de Cultura, 2010. 75-113.

Eliade, Mircea. “El mundo, la ciudad y la casa”. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona: Paidós, 1997.

Escalante, Evodio. *La vanguardia extraviada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Escobar, Arturo. “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?”. *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y del paisaje en América Latina*. Gabriela Nouzeilles, compiladora. Buenos Aires: Paidós, 2002. 113-143.

Espinosa, Carlos Manuel. “Un hombre que murió dos veces”. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. Miguel Donoso Pareja, editor. La Habana: Casa de las Américas, 1987. 47-53.

Espinosa Apolo, Manuel. *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito. Primera mitad del siglo XX*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.

Estermann, Joseff. *Filosofía andina*. Quito: Abya-Yala, 1998.

Estrella, Pablo. “La crisis de la conciencia nacional oligárquica y la conformación de una conciencia nacional democrática en América Latina y en el Ecuador”. *Literatura y cultura nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1985. 43-127.

Estrella, Ulises. *Memoria incandescente*. Quito: imprenta Noción, 2003.

Fama, Antonio. *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera Malta*. Madrid: Playor, 1977.

Febres Cordero, Francisco. *El duro oficio (vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco)*. Quito: Libri Mundi, 1989.

Fernández, María del Carmen. “Génesis y recepción crítica de la obra de Pablo Palacio”. *Obras completas*. Pablo Palacio. Wilfrido Corral, coordinador. Madrid, ALLCA, 2000. 527-584.

---. “Pablo Palacio y el contexto socio-cultural en el Ecuador de los años veinte y treinta”. *Obras completas*. Pablo Palacio. Wilfrido Corral, coordinador. Madrid, ALLCA, 2000. 464-527.

Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

Flores Galindo, Alberto. “Los intelectuales y el problema nacional”. *7 años / 50 años en la historia*. Lima: Amauta, 1979. 139-156.

Flores Jaramillo, Renán. *Jorge Icaza. Una visión profunda y universal del Ecuador*. Quito: Editorial Universitaria, 1979.

Fornet, Jorge. “Conversación imaginaria con Ricardo Piglia”. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Adriana Rodríguez Pérsico, compiladora. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004. 308-331.

Freire, Susana. *Tzantzismo: tierno e insolente*. Quito: Libresa, 2008.

Gallegos Lara, Joaquín. “Acción y pasión de *Los animales puros*”. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Alejandro Guerra Cáceres. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987. 34-37.

---. “Biografía del pueblo indio”. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Alejandro Guerra Cáceres. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987. 117-142.

---. “El guaraguao” (1929). *Cuentos*. Cuenca: Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1984. 7-11.

----. “Joaquín Gallegos Lara opina sobre el relato ecuatoriano”. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Alejandro Cáceres. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987. 46-52.

----. “Vanguardismo y comunismo en literatura”. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Alejandro Cáceres. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987. 69-74.

---. “*Vida del ahorcado*”. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Alejandro Cáceres. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987. 38-40.

García, Juan. *La poesía negrista en el Ecuador*. Esmeraldas: Banco Central de Ecuador, 1982.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Girard, René. “Del deseo mimético al doble monstruoso”. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995. 150-175.

---. “Es preciso que llegue el escándalo”. *Veo a Satán caer como el relámpago*. Barcelona: Anagrama, 2002. 23-36.

- . "El sacrificio" *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995. 9-45.
- González Echevarría. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Guerra, Samuel. "introducción". *Ensayos sociológicos, políticos y morales*. Belisario Quevedo. Quito: Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1981. 13-48.
- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada. Historia de un signo*. La Habana: Casa de las Américas, 1994.
- Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva visión, 1971.
- Hadatty, Yanna. "La novela de la generación del 50: entre el *bildungsroman* y el desencanto". *Kipus. Revista andina de letras* 21 (Quito, 2007): 77-96.
- Handelsman, Michael. "Las contradicciones ineludibles del 'no racismo' ecuatoriano: a propósito de *Juyungo* como artefacto de la diáspora afroamericana". *Lo afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*, Quito, Abya Yala / Universidad de Mississippi, 2001. 85-114.
- . "Del tzantzismo al desencanto: un recorrido de treinta años en la crítica literaria del Ecuador". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 31-32 (Lima, 1990): 139-152.
- . "Don Goyo y el *sumak kawsay*". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 71 (Lima-Boston, 2010): 279-294.
- . *El ideario de Benjamín Carrión. (Selección y análisis crítico)*. Quito: Planeta, 1992.
- . "El mestizaje y la (con)fusión de la nación: una (pos)lectura de *Mama Pacha* de Jorge Icaza". *Guaraguao* 31/32 (2009): 113-133.
- . *En torno al verdadero Benjamín Carrión*. Quito: El Conejo, 1989.

- . "Joaquín Gallegos Lara y el 'síndrome de Falcón': literatura, mestizaje e identidad en Ecuador". *Kipus. Revista Andina de Letras* 25 (Quito, 2009): 165-181.
- Heise, Karl H. *El grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*. Madrid: Playor, 1975.
- Herrera, Gioconda. "Los estudios de género en el Ecuador: entre el conocimiento y el reconocimiento". *Estudios de género*. Gioconda Herrera, compiladora. Quito: FLACSO, 2001. 9-75.
- Hobsbawm, E. J. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Mondadori, 1998.
- . *Primitive Rebels. Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. New York: The Norton Library, 1965.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Icaza, Jorge. "Cachorros". *Obras escogidas*. México: Aguilar, 1961. 831-850.
- Ibarra, Hernán. "Estado nacional y diversidad cultural. Estado nación, cultura nacional y diversidad cultural". *Ecuador contemporáneo*. Ángel Montes del Castillo, editor. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. 123-152.
- Irigaray, Luce. "Ese sexo que no es uno". *Ese sexo que no es uno*. Madrid: ediciones Akal, 2009. 17-24.
- Jameson, Fredrid. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* 15 (1966): 65-88. <http://www.jstor.org/stable/466493>

Jaramillo Alvarado, Pío. *El indio ecuatoriano*. Estudio introductorio, notas y cronología de María Auxiliadora Balladares. Quito: Ministerio de Educación, 2009.

Jelin, Elizabeth. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?”. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002. 17-37.

Lechner, Norbert. *Un desencanto llamado posmoderno* (Documento de trabajo). Santiago de Chile: FLACSO, 1988.

Larrea, Carlos. *Dolarización, crisis y pobreza en el Ecuador*. <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/pdfs/DOCENTES/CARLOS%20LARREA/LarreaDolarizacionfinal06.pdf>

Kristeva, Julia. “Sabat Mater”, *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1988. 209-231.

“La crisis de los 80 en el Ecuador”

<http://www.gestiopolis.com/recursos/documentos/fulldocs/eco/ecuadorenlos80.htm>

Lecuna, Vicente. *La ciudad letrada en el planeta electrónico. La situación actual del intelectual latinoamericano*. Madrid: Pliegos, 1999.

León, Natalia. *Ecuador: la cara oculta de la crisis. Ideología, identidades políticas y protesta en el fin de siglo*. Buenos Aires: CLACSO, 2009.

Luckács, Georg. “Introducción”. *Ensayos sobre realismo*. Traducción de Juan José Sebrelli. La Habana: 1978. 33-56.

----. “La comedia humana de la Rusia revolucionaria”. *Ensayos sobre realismo*, Traducción de Juan José Sebrelli. La Habana: 1978. 325-371.

Luna Tamayo, Milton. “Historia y sociedad: el rol del Estado y de las clases medias”, *Historia de la Literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960 (primera parte)*. Jorge Dávila Vásquez, coordinador editorial. V. 5, Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, 2007. 13-46.

Maldonado, Lucrecia. “Lecturas personales: reflexiones nada académicas sobre *Los poderes omnímodos*”. *Kipus. Revista Andina de Letras* 24 (Quito, 2008): 179-200.

Maffesoli, Michel. *El nomadismo fundador. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

---. *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI, 2004.

Maiguascha, Juan. “Los sectores subalternos en los años 30 y el apareamiento del velasquismo”. *Las crisis en el Ecuador. Los treinta y ochenta*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1991. 79-93.

Mansour, Mónica. *México*: Era, 1973.

Manzoni, Celina, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires: Biblos, 1994.

Martí, José, “Nuestra América”. *Nuestra América*. Prólogo de Juan Marinello. Selección y notas de Hugo Achugar. Cronología de Cintio Vitier. Caracas: Ayacucho, 1977. 26-33.

Martillo, Jorge. “El sur”, Edwin Madrid, editor. *Poesía ecuatoriana. Antología esencial*. Madrid: Visor Libros, 2007. 379-380.

Martín-Barbero, Jesús. “La ciudad: entre medios y miedos”. *Ciudadánías del miedo*. Susana Rotker, editora. Caracas: Nueva sociedad, 2000. 29-35.

- . "Transformaciones de la experiencia urbana". *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 273-297.
- Mato, Daniel. "Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder". *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002.
- Mera, Juan León. *Cumandá o un drama entre salvajes*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1990.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007. <http://web.usach.cl/revistaidea/revista%209/brower.pdf>.
- Minda Batallas, Pablo. "El movimiento social ecuatoriano". *Los andes en movimiento. Identidad y poder en el nuevo paisaje político*. Pablo Ospina, Olaf Kaltmeier, Christian Büschges, editores. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2009. 147-170.
- Moncayo, Abelardo. "El concertaje de indios". *Añoranzas*. Estudio introductorio de Pío Jaramillo Alvarado. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales, 1923. 272-330.
- Monsiváis, Carlos. "Los milenarismos", *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 164-183.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1991.

Moreano, Alejandro. "Agustín Cueva hoy". *Entre la ira y la esperanza y otros ensayos de crítica latinoamericana*. Agustín Cueva. Bogotá: CLACSO, 2008. 9-26.

----. "El discurso historiográfico ecuatoriano como forma narrativa (periodo 1925-50)". <www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/el%20discurso%20historiografico%20alejandrino%20moreano>

----. "Entre la permanencia y el éxodo". *La palabra vecina. Encuentros de escritores Perú-Ecuador*. Lima: UNMSM, 2008. 85-110.

----. "El escritor, la sociedad y el poder", en varios autores, *La literatura en los últimos 30 años (1950-1980)*. Quito: El Conejo, 1983. 101-132.

----. "La literatura y el asesino profesional". *Literatura Ecuatoriana de las décadas 1970-1990*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1993. 235-244.

----. "Marxismo, ensayo y ciencias sociales". Entrevista, Eduardo Kigman y Felipe Burbano en diálogo con Alejandro Moreano. *Iconos 20* (Quito, 2004): 98-107.

----. "La novela como una pasión secreta". Entrevista con Diego Araujo, diario *Hoy*, Quito, 10 de febrero, 1991. <www.hoy.com.ec/wphoy-imprimir.php?id=63067>

----. "Quito. La vieja ciudad recoge sus pasos". *Nueva Sociedad* 120 (Quito, 1992): 112-119.

----. "Sartre fue para nosotros el maestro de una filosofía de la vida". Entrevista de Alicia Ortega a Alejandro Moreano. *Sartre y nosotros*. Alicia Ortega, editora. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / El Conejo, 2007. 183-203.

----. "El viajero de Praga". *El exilio interminable*. Quito: Paradiso editores, 2002. 151-157.

Moreiras, Alberto. "José María Arguedas y el fin de la transculturación". *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Mabel Moraña, editora. Pittsburgh: Instituto Nacional de Literatura Latinoamericana, 1997. 213-231.

Muyolema, Armando. *Colonialismo y representación. Hacia una re-lectura del latinoamericanismo, indigenismo y de los discursos clase-etnia en los Andes del siglo XX*. [http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-08072007-194133/unrestricted/Theses_Muyolema\[1\].etd.Pitt2007.pdf](http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-08072007-194133/unrestricted/Theses_Muyolema[1].etd.Pitt2007.pdf).

Oquendo, Diego. "Nelson Estupiñán Bass. Me siento espiritualmente negro". *Voces de papel. Entrevistas*. Quito: Paradiso editores, 2007. 323-330.

Ortega Caicedo, Alicia, editora. *Sartre y nosotros*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / El Conejo, 2007.

---, "La novel en el periodo". Alicia Ortega. Coordinadora de volumen. *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República 1960-2000 (primera parte)*. V 7. Quito: Corporación Editora Nacional, 2011. 121-174.

Ortega, Julio. "La literatura latinoamericana en la década del 80". *Revista Iberoamericana* 110-111 (Pittsburgh, 1980): 161-165.

----. "Discurso crítico y formación nacional". *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila, 1992. 245-253.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.

Osorio T., Nelson. "Prólogo". *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.

Páez Cordero, Alexei. "El movimiento obrero ecuatoriano en el periodo (1925-1960)". *Nueva historia del Ecuador. Época republicana IV*. Enrique Ayala, editor. V. 10. Quito: Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1983. 123-162.

Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: ediciones de La Casa de Bello, 1992.

Palacio, Pablo. *Un hombre muerto a puntapiés y Débora*. Prólogo de Alicia Ortega. Buenos Aires: Final Abierto, 2009.

----. *Obras completas*. María del Carmen Fernández, editora. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Libresa, 2006.

----. *Obras completas*. Wilfrido Corral, coordinador. Madrid: ALLCA, 2000.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. "Apostillas a propósito de Goethe". *Ensayo de ensayos*. T. 1. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981. 39-58.

---. "Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo". *Trece años de cultura nacional. Ensayos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957. 3-32.

----. "Carta a Joaquín", *Ensayo de ensayos*. T. 2. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981. 31-36.

----. "La dialéctica en el arte" (1933). *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura*. Guayaquil: editorial Portugal, 1936. 1-42.

----. "El mayor de los cinco". *Obras completas*. José de la Cuadra. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. IX-XXXIX.

----. "Palabras leídas por el autor en el Simposio 'Alfredo Pareja Diezcanseco. Su contribución como escritor y diplomático'". Washington, noviembre 17 de 1981. Manuscrito facilitado por su hijo, Francisco Pareja.

----. "El reino de la libertad en Pablo Palacio". *Ensayo de ensayos*. T. 1. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981. 227-271.

Peri Rossi, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

Perus, Françoise. *El realismo en perspectiva*. México: Universidad Autónoma de México, 1995.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial* (1980). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

Polo Bonilla, Rafael. "Crítica y modernidad. De la emergencia tzántzica al Frente Cultural. Quito en la década de los sesenta". *Tradiciones y rupturas: el Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*. Felipe Burbano de Lara, coordinador. Quito: FLACSO/Ministerio de Cultura, 2010. 341-375.

- . *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2002.
- Prada Oropeza, Renato. "Una incógnita obstinada: *Nunca más el mar*". *Revista Iberoamericana* 144-145 (Pittsburgh, 1988): 917-931.
- Proaño Arandi, Francisco. "La narrativa en el periodo". *Historia de la Literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960* (primera parte). Jorge Dávila Vázquez, coordinador editorial. V. 5, Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, 2007. 121-167.
- Quevedo, Belisario, "Importancia sociológica del concertaje". *Ensayos sociológicos, políticos y morales*. Quito: Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1981. 167-173.
- . "Política religiosa". *Ensayos sociológicos, políticos y morales*. Quito: Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1981. 155-164.
- . "Sociología, política y moral. Notas sobre el carácter del pueblo ecuatoriano". *Ensayos sociológicos, políticos y morales*. Quito: Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1981. 223-341.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Anibal%20Quijano.pdf>.
- . "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of World-Systems Research* 2 (2000):342-386.
- . *Modernidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política Ediciones, 1988.
- . "Lo público y lo privado: un enfoque latinoamericano". *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y política Ediciones, 1988. 8-44.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

----. *10 Problemas para el narrador latinoamericano*. Madrid: Síntesis dosmil, 1972.

Ramírez, Franklin y Jaques Paul Ramírez. *La estampida migratoria ecuatoriana. Crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Quito: Centro de Investigaciones Ciudad-UNESCO / Abya-Yala, 2005.

Reguillo, Rossana. “¿Guerreros o ciudadanos?”. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Mabel Moraña, editora. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 51-67.

----. “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros”. *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*. José M. Pereira y Mirla Villadiego, editores académicos. Bogotá: pontifica Universidad Javeriana, 2006. 25-54.

Reyes, Alfonso. *Visión de Anáhuac*. San José de Costa Rica: Imprenta Alsina, 1917.

----. “El destino de América”. *Notas sobre la inteligencia americana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. 12-17.

---. “Notas sobre la inteligencia Americana”. *Notas sobre la inteligencia americana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. 5-12.

Reyes González, José. “La nueva vanguardia hispanoamericana: 1950-1980”. *Sincronía*, Guadalajara, 2006. <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/reyes006.htm>>

Ribeyro, Julio Ramón. “Al pie del acantilado”. *Cuentos completos*. Madrid: Santillana, 1994. 207-226.

Richards, Henry J. *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass: búsqueda de la perfección*. Quito: El Conejo, 1989.

Rivas, Vladimiro. “Reflexiones sobre la novela ecuatoriana contemporánea”. *Desciframientos y complicidades*. México: Universidad Autónoma metropolitana, 199. 13-43.

Robles, Humberto E. "Génesis y vigencia de *Los Sangurimas*". *Revista Iberoamericana* 106-107 (Pittsburgh, 1979): 85-91.

----. "El montuvio: una mitología sobre la cual se funda la nacionalidad ecuatoriana". *El montuvio ecuatoriano*. José de la Cuadra. Quito: Ministerio de Educación, 2009.

----. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2006.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. Caracas: Ayacucho, 1976.

Rodríguez Castelo, Hernán. "Generaciones y novela ecuatoriana". *Las pequeñas estaturas*. Alfredo Pareja Diezcanseco. Guayaquil: Cromograf, Clásicos Ariel, s/f. 11-55.

Rojas, Ángel F. *La novela ecuatoriana*. Guayaquil: Cromograf S. A., s. f.

----. "Consideraciones sobre 'La isla virgen'". Estudio preliminar. *La isla virgen*. Demetrio Aguilera Malta. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.

Rojas, Rafael. "Anatomía del entusiasmo. Cultural y Revolución en Cuba". *Historia de los intelectuales en América Latina II*. Carlos Altamirano, editor. Madrid: Katz editores, 2010.

Saer, Juan José. *Glosa. El entenado*. Julio Premat, coordinador. Potiers: CRLA-Archivos, 2010.

Said, Edward. "La función pública de los escritores e intelectuales". *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*. Traducción de Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate, 2006. 145-171.

----. "Movimientos y migraciones". *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996. 501-516.

- . "Representaciones del intelectual". *Representaciones del intelectual*. Traducción de Nora Catelli. Barcelona: Paidós, 1994.
- . "Yeats and Decolonization". Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. 69-95.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "La concepción de lo trágico en Marx y Engels". *Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos de estética marxista)*. México: Era, 1965. 120-134.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Serrano Sánchez, Raúl. "Adalberto Ortiz: 'el sembrío de los recuerdos'". *Kipus. Revista Andina de Letras* 12 (Quito, 2002-2003): 9-15.
- . "Benjamín Carrión: metáforas de la memoria". *Plan del Ecuador*. Benjamín Carrión. Quito: Ministerio de Educación, 2009.
- . *En la ciudad se ha perdido un novelista: la narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*. Quito: Ministerio de Cultura / Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.
- . "Estudio introductorio". *La isla virgen*. Demetrio Aguilera Malta. Quito: Libresa, 2005. 7-83.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Silva, Erika. "El terrigenismo: opción y militancia en la cultura ecuatoriana". *Teoría de la cultura nacional*. Estudio introductorio y selección de Fernando Tinajero. Quito: Banco Central del Ecuador, 1986. 418-493.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2007.

- . "Seres en el círculo mágico. Para una historia de ideas de la fascinación de la proximidad". *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2009. 197-244.
- . "Transmisión de pensamientos". *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2009. 245-249.
- Suárez, Cecilia. "Dos propuestas en torno a la cultura terrateniente nacional: la aristocrática terrateniente y la liberal democrática". *Literatura y cultura nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1985. 129-187.
- . "Notas para una investigación sobre la especificidad del arte y la literatura". *Estado, nación y cultura. Los proyectos históricos en el Ecuador*. Varios autores. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1988. 53-96.
- Tinajero, Fernando. "La colonización como problema antropológico" (Notas para una 'teoría del desencuentro')". *Aproximaciones y distancias*. Quito: Planeta, 1986. 41-60.
- . *De la evasión al desencanto*. Quito: El Conejo, 1987.
- . "Descubrimiento y evasiones. Cultura, arte e ideología: (1895-1925)". *Nueva historia del Ecuador. Época republicana III*. Enrique Ayala, editor. V. 9. Quito: Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1983. 235-253.
- . "Estudio introductorio". *Teoría de la cultura nacional*. Selección de Fernando Tinajero. Quito: Banco Central del Ecuador, 1986. 9-78.
- . "Hacia la totalización de la realidad". *Aproximaciones y distancias*. Quito: Planeta, 1986. 117-136.
- Urroz, Eloy. "El *Crack* en el vórtice de la novela mexicana". *Crack. Instrucciones de uso*. Ricardo Chávez Castañeda, et. al. México: Mondadori, 2004. 149-162.
- Valdano, Juan. "El realismo objetivista de Pedro Jorge Vera". *Palabra en el tiempo. Ensayos*. Quito: Eskeletra, 2008. 213-226.
- Valencia, Leonardo. "El síndrome de falcón". Pablo Palacio. *Obra completa*. Edición crítica, Wilfrido Corral, coordinador. Madrid: ALLCA XX, 2000. 331-47.

----. *El síndrome de Falcón*. Quito: Paradiso Editores, 2008.

Vallejo, Raúl. “*La bufanda del sol*, segunda etapa: aproximación inicial”. *Kipus. Revista andina de letras* 20 (Quito, 2000): 107-27.

---. *Crónica mestiza del nuevo Pachakutik. (Ecuador: del levantamiento indígena de 1990 al Ministerio Étnico de 1996)*. College Park: University of Maryland, 1996.

---. “Estudio introductorio”. *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*. Pablo Palacio. Caracas: Ayacucho, 2005.

---. “La literatura era una forma de existencia”. Entrevista de Martha Rodríguez a Raúl Vallejo. *Sartre y nosotros*. Alicia Ortega, editora. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / El Conejo, 2007. 303-310.

----. Lucidez teórica y exclusiones mutuas”. *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas. Guaraguao*. Alicia Ortega y Raúl Serrano, editores. *Revista de cultura latinoamericana* 3 (2011): 83-92.

Vásconez, Javier. “Divagaciones acerca de una línea imaginaria”. *El exilio interminable*. Quito: Paradiso editores, 2002. 195-201.

Velarde, María E. *La narrativa de Aguilera Malta: un aporte a lo real maravilloso*. Guayaquil: Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, 1979.

Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2009.

Villacís Molina, Rodrigo. *Palabras cruzadas*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1988.

Vinueza, José Almeida. “Luchas campesinas del siglo XX (primera parte)”. *Nueva historia del Ecuador. Época republicana IV*. Enrique Ayala, editor. V. 10. Quito: Corporación Editora Nacional, 1983. 163-186.

Vintimilla, María Augusta. "Cultura nacional: notas para la definición de un problema teórico". *Literatura y conciencia nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1985. 7-41.

---. "Los años treinta: el realismo y la nueva nación". *Literatura y conciencia nacional en el Ecuador*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1985. 249-285.

Williams, Raymond. "Estructuras del sentir". *Marxismo y literatura*. Barcelona: ediciones península, 1980. 151-158.

Zambrano, María. "La novela: *Don Quijote*. La obra de Proust". *La razón en la sombra. Antología*. Jesús Moreno Sanz, editor. Madrid: Siruela, 1993. 258-262.

----. "Persona e historia". *La razón en la sombra. Antología*. Jesús Moreno Sanz, editor. Madrid: Siruela, 1993. 297-304.

----. "Sentido de la derrota". *Sentido de la derrota*. Jorge Domingo y Róger González, editores. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1998. 239-243.

Zaldumbide, Gonzalo. *Cuatro clásicos americanos: Rodó, Montalvo, Fray Gaspar de Villarreal, P. J. B. Aguirre*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1951.

----. *José Enrique Rodó. Su personalidad y su obra*. Montevideo: Claudio García editores, 1944.

----. "José Enrique Rodó". *Montalvo y Rodó*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.

Novelas estudiadas:

Adoum, Jorge Enrique. *Ciudad sin ángel*. México, Siglo XXI, 1995.

----. *Entre Marx y una mujer desnuda. Texto con personajes*. 1976. Quito: El Conejo, 1983.

Aguilera Malta, Demetrio. *Don Goyo. Novela americana*. 1993. Buenos Aires, editorial Platina, s. f.

---. *La isla virgen*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.

Cárdenas, Eliécer. *Polvo y ceniza*. 1979. Quito: El Conejo, 1983.

Carrión, Carlos. *El deseo que lleva tu nombre*. Quito: El Conejo, 1989.

----. *Una niña adorada*. Quito: El Conejo, 1993.

De la Cuadra, José. *Los Sangurimas*. 1934. *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseso. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

Donoso Pareja, Miguel. *Hoy empiezo a acordarme*. 1994. Quito: Eskeletra, 1997.

----. *Nunca más el mar*. México: Premia Editora, 1981.

Estupiñán Bass, Nelson. *Cuando los guayacanes florecían*. 1953. Quito: El conejo, 1983.

Gallegos Lara, Joaquín. *Las cruces sobre el agua*. 1946. Quito: Casa de la Cultura, 1974.

Gil Gilbert, Enrique. *Nuestro pan*. 1941. Guayaquil: editores Librería Cervantes, 1968.

Icaza, Jorge. *El Chulla Romero Icaza*. 1958. Edición crítica de Ricardo Descalzi y Renaud Richard. Madrid: ALLCA, 1996.

---. *Huairapamushcas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1948.

---. *Mama Pacha*. 1952. Quito: El Conejo, 1984.

Martínez, Luis A. *A la costa*. 1904. Guayaquil: Clásicos Ariel, Cromograf S: A., sf.

Montesinos Malo, Arturo. *Arcilla Indócil*. 1959. Quito: El Conejo, 1984.

Moreano, Alejandro. *El devastado jardín del paraíso*. Quito: El Conejo / Grijalbo, 1990.

Ortiz, Adalberto, *Juyungo*. 1941. Prólogo y cronología establecida por Miguel Donoso Pareja. Caracas: Ayacuho, 2007.

Palacio, Pablo. *Débora*. [1927]. *Un hombre muerto a puntapiés / Débora*. Introducción de Alicia Ortega. Buenos Aires: Final Abierto, 2009.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. *Hombres sin tiempo*. Buenos Aires: Losada, 1941.

---. *Los poderes omnímodos*. 1964. Quito: El Conejo, 1983.

Ponce, Javier. *Resígnate a perder*. Quito: Planeta, 1998.

Proaño Arandi, Francisco. *Del otro lado de las cosas*. Quito: El Conejo, 1993.

Rojas, Ángel F. *El éxodo de Yangana*. Buenos Aires: Losada, 1949.

Salguero, Natasha. *Azulinaciones*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1990.

Ubidia, Abdón. *Ciudad de invierno*. 1979. Quito: El Conejo, 1984.

---. *Sueño de lobos*. 1986. Quito: El Conejo, 1989.

Vallejo, Raúl. *Acoso textual*. 1999. Quito: Planeta, 2000.

Vásconez, Javier. *El viajero de Praga*. 1996. Madrid: Ediciones Libri Mundi / Aguilar, 2001.

Velasco Mackenzie, Jorge. *El rincón de los justos*. 1983. Madrid: Santillana, 2009.

Vera, Pedro Jorge. *Los animales puros*. 1946. La Habana: Casa de las Américas, 1985.

Yáñez Cossío, Alicia. *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*. 1985. Quito: Paradiso Editores, 2002.