

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Nº 6

university



truth

UNIVERSIDAD-VERDAD

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL AZUAY

N° 6

Agosto de 1990



Sesión Inaugural de IV Congreso de Literatura Ecuatoriana organizado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca (hoy Universidad del Azuay) y la Asociación de Ecuatorianistas de Norteamérica. Aparecen en la gráfica de izquierda a derecha: Dr. Michael Waag, presidente de la Asociación de Ecuatorianistas de Norteamérica, Dr. Gonzalo Cartagenova, Director Ejecutivo de la Comisión Fullbright en el Ecuador; Licda. María Rosa Rodríguez, Subsecretaría de Cultura del Ecuador, Dr. Claudio Malo González, Vicerrector de Coordinación Académica de la Universidad del Azuay y el Dr. Marco Tello, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Azuay.

UNIVERSIDAD-VERDAD
Revista de la Universidad, del Azuay

Dr. Claudio Malo González

Vicerrector de Planificación y
Coordinación Académica

Licdo. Franklin Ordóñez

Subdecano de la Facultad de Filosofía

Eco. Roberto Machuca

Subdecano de la Facultad de Ciencias
de la Administración

Dr. Hernán Coello García

Subdecano de la Facultad de Ciencias
Jurídicas

Dr. Paúl Turcotte

Subdecano de la Facultad de Ciencia y
Tecnología

Arq. Vicente Mogrovejo

Subdecano de la Facultad de Diseño

Licdo. Luis Araneda

Delegado del Consejo de
Investigaciones

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Dr. Juan Cordero Iñiguez

Rector

Dr. Claudio Malo González

Vicerrector de Planificación y
Coordinación Académica

Dr. Mario Jaramillo Paredes

Vicerrector de Investigaciones

Dr. Claudio Monsalve Merchán

Vicerrector Administrativo

Licdo. Marco Tello Espinoza

Decano de la Facultad de Filosofía

Dr. Jorge Paredes Roldán

Decano de la Facultad de Ciencias de la
Administración

Dr. Luis Tonón Peña

Decano de la Facultad de Ciencia y
Tecnología

Dr. José Cordero Acosta

Decano de la Facultad de Ciencias
Jurídicas

Arq. Manuel Contreras

Decano de la Facultad de Diseño

Esta es una publicación de la
Universidad del Azuay
Av. 24 de Mayo 7-77 y Hernán Malo
Apartado Postal 981
Teléfonos: 811-494, 814-286
Cuenca-Ecuador

DISEÑO DE LA PORTADA
Arq. Dora Giordano Bacarelli
Arq. Diego Jaramillo Paredes
Facultad de Diseño de la Universidad
del Azuay

La responsabilidad por las ideas expuestas en esta revista corresponde exclusivamente a
sus autores.

Se autoriza la reproducción del material de esta revista y se pide citar la fuente.
Canjes y donaciones: Biblioteca "Hernán Malo González" de la Universidad del Azuay.
Cuenca
Apartado Postal 981
Cuenca-Ecuador

CONTENIDO

NOTA DEL EDITOR	5
LOS AUTORES	7
LA(S) IDEOLOGIA(S) DE LA NOVELA ECUATORIANA ACTUAL Antonio Sacoto	11
TENDENCIAS DE LA LITERATURA EN LATINOAMÉRICA Abdón Ubidia	29
LA NARRATIVA DE HOY (DÉCADA DE LOS OCHENTA) Miguel Donoso Pareja	39
EL CHULLA ROMERO Y FLORES: REFLEXIONES SOBRE LA NOVELA CUMBRE DE ICAZA Antony J. Ventrano	55
DE LA ESCRITURA A LA ORALIDAD: FANTASÍA Y REALIDAD EN JOSÉ DE LA CUADRA Humberto Robles	75
DEMETRIO AGUILERA MALTA Y EL REALISMO MÁGICO ECUATORIANO Jorge Dávila Vásquez	87
LO ERÓTICO EN EL JAGUAR Angela Valle	113
TIERRA, SON Y TAMBOR, Y LA NEGACIÓN DE OCCIDENTE Arturo Ortiz	125
PAREJA DIEZCANSECO Y GALLEGOS LARA: ELDES ARROLLO DE LA NARRATIVA URBANA Y EL PROCESO DE URBANIZACIÓN EN EL ECUADOR Herberto Espinoza	141

LO POPULAR EN EL VANGUARDISMO TRANSCULTURADOR DE JORGE VELASCO MACKENZEE: UN ANÁLISIS DE "EL RINCÓN DE LOS JUSTOS"	
Michael Handelsman	157
EL MUNDO NOVELÍSTICO DE ELIECER CARDENAS	
Diego Araujo Sánchez	171
HISTORIA Y FICCIÓN HISTÓRICA: EL CASO DE "MIENTRAS LLEGA EL DÍA", NOVELA DE JUAN VALDANO	
C. Michael Waag	179
LA METAHISTORIA EN "LA HERIDA DE DIOS": OTRO JUICIO PÚBLICO DE GARCÍA MORENO	
Manuel F. Medina	193
NUEVA VISITA A EFRAÍN JARA Y UNA NUEVA LECTURA DE SU "IN MEMORIAM"	
Jaime Montesinos	211
VALORIZACIÓN DEL IDIOMA QUICHUA EN EL SIGLO XIX: UNA POLÉMICA ENTRE MONTALVO Y MERA	
Regina Hanison	231

NOTA DEL EDITOR

La enseñanza-aprendizaje de Lengua Española se ha incrementado, y continúa incrementándose en los Estados Unidos. Conjuntamente con el idioma se dictan cátedras de cultura hispana y de literatura. Estudiosos, catedráticos e investigadores se interesan por la producción literaria de la "cercana y distante Latinoamérica" y los aportes que en esta área ha dado el Ecuador.

En Abril de 1987, con los auspicios de la Universidad de Kentucky en Lexington se realizaron dos sesiones especiales dedicadas a la Literatura Ecuatoriana en la que participaron profesores y estudiantes de varias universidades de Estados Unidos y una delegada de las letras ecuatorianas: Laura Hidalgo. Fue estala ocasión para que los asistentes constituyan la Asociación de Ecuatorianistas en Norteamérica presidida por el Dr. Michael Waag de Murray State University, Kentucky, Vicepresidente fue elegido el ecuatoriano Antonio Sacoto, profesor del City College de New York. Los propósitos fundamentales de esta asociación fueron: hacer conocer la Literatura Ecuatoriana en Norteamérica; difundir información y mantener contactos entre los investigadores norteamericanos interesados en las letras del Ecuador y realizar anualmente un encuentro sobre literatura ecuatoriana con la participación de norteamericanos y ecuatorianos.

El segundo encuentro se realizó en Louisville en Febrero de 1988; el tercero en la Universidad de Tennessee en Knoxville en Octubre, del mismo año. Se consideró oportuno que el cuarto encuentro se realice en el Ecuador, habiéndose escogido la ciudad de Cuenca considerando las facilidades que para este fin ofrecía la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca, hoy Universidad del Azuay. El evento, cuyas ponencias integran esta entrega de la revista UNIVERSIDAD-VERDAD se realizó en el mes de Junio del presente año.

Ciertamente no es tan solo la literatura ecuatoriana el área que interesa a los investigadores de las Universidades de Norteamérica. Otros campos del saber como la Antropología, la Arqueología, la Economía, la Política, la Sociología etc., son de interés, pero es digno de encomio el hecho de que hayan sido los profesores universitarios de Literatura los que hayan tomado esta iniciativa.

Eventos como el que se llevó a cabo son altamente positivos especialmente desde el punto de vista académico. Es enriquecedor conocerlos criterios y enfoques de la Literatura Ecuatoriana desde perspectivas diferentes como ocurrió en este caso. Además de las ponencias que el lector de esta revista podrá apreciar resulta muy importante el intercambio de experiencias y puntos de vista entre los creadores y estudiosos de las letras, norteamericanos y ecuatorianos.

La cultura no tiene fronteras, se repite reiteradamente, afirmación que en nuestros días es más objetiva y realista debido a los crecientes avances de la comunicación y el intercambio.

LOS AUTORES

ANTONIO SACOTO

Crítico ecuatoriano que desde 1963 ejerce la cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de New York. Múltiples son los estudios que ha realizado entre los que se destacan: "El indio en el Ensayo de la América Española", "Juan Montalvo, el escritor y el estilista", etc. Actualmente es el Vicepresidente de la Asociación de Ecuatorianistas de Norteamérica.

ABDON UBIDIA

Su producción literaria le ha colocado en un sitio especial dentro de las letras nacionales. Una de sus últimas publicaciones se titula "Divertinventos". Muchos de sus cuentos están incluidos en varias Antologías: Clásicos Ariel, Cuentos Ecuatorianos, Cuentistas del Ecuador, etc.

MIGUEL DONOSO PAREJA

Autor y crítico de la literatura, residió mucho tiempo en México, en donde se dedicó a la cátedra, al periodismo y a la formación de "Talleres Literarios". Incursiona en el cuento, novela y ensayo; entre sus obras se pueden citar: Krelko, Día tras día. Poesía Rebelde de América, etc.

ANTONY J. VENTRANO

Catedrático universitario que pertenece al Departamento de Lenguas Extranjeras de Le Moyne College, Syracuse en New York.

HUMBERTO ROBLES

Ecuatoriano que actualmente trabaja en el Departamento de Estudios Hispánicos en Northwestern University, Evanston, Ulinois. Entre sus estudios publicados se halla uno dedicado a Pablo Palacio.

JORGE DÁVILA

Escritor y crítico ecuatoriano. Ha incursionado en la lírica, la narrativa y el teatro. Con "María Joaquina en la vida y en la muerte", se hizo acreedor al Premio Nacional de Literatura "Aurelio Espinoza Pólit".

ANGELA VALLE

Crítica literaria, que integra el Grupo de Ecuatorianistas que trabajan en Norteamérica.

ARTURO ORTÍZ

Ecuatoriano estudioso de nuestra literatura, colabora actualmente en Augustana College, Illinois, E.E.U.U.

HERBERTO ESPINOZA

Profesor en Charleston College, Charleston, South Carolina, E.E.U.U.

MICHAEL HANDELSMAN

Profesor en la Universidad de Tennessee, Knoxville. Incansable investigador de nuestra literatura. "El modernismo ecuatoriano" es el título de uno de sus trabajos publicados en el país.

DIEGO ARAUJO

Catedrático de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, es autor de una serie de estudios entre los que se destacan: "Tendencias en la novela de los treinta últimos años", "María Joquina: La hipérbole como Tautología", etc.

C. MICHAEL WAAG

Actual Presidente de la Asociación de Ecuatorianistas en Norteamérica, es catedrático en Murray State University, Kentucky, U.S.A.

MANUEL F. MEDINA

Colaborador de la Universidad Brigham Young, Provo, Utah., de los Estados Unidos.

JAIME MONTESINOS

Presidente de la Casa de la Cultura en New York. Entre sus trabajos de investigación que se han publicado en el País, se puede citar: "Quevedo en el amor, como sentimiento y expresión"

REGINA HARRISON

Pertenece al grupo de catedráticos de Bales College, Lewiston, Maive, de los Estados Unidos de Norteamérica.

**LA(S) IDEOLOGÍA(S) DE LA NOVELA ECUATORIANA
ACTUAL**

Antonio Sacoto

LA(S) IDEOLOGÍA(S) DE LA NOVELA ECUATORIANA ACTUAL

Por ideología, entendemos en primer lugar una visión, representación, interpretación del mundo en general o del mundo inmediato, pero desde un ángulo en particular bajo cuya lente consciente o subconscientemente supeditamos nuestra experiencia, nuestra educación, nuestros valores, que a su vez nos han sido transmitidos, culturalmente y que la recepción nuestra ha sido de aceptación, de rechazo, de amalgama y de significación de ello¹. Es "una práctica que produce posiciones que capacitan a los sujetos para actuar dentro de la totalidad social"². Desde luego, falta mucho por definir y precisar y, aún, investigar el "proceso de la formación del conocimiento ideológico del individuo; lo que sí sabemos es que individuos de una misma clase social tienen una visión semejante, por lo que comparten visiones ideológicas afines, de tal manera que en la novela ecuatoriana es muy clara la visión ideológica (no política) del grupo intelectual formado por escritores, sociólogos, artistas, en general. Es importante para nuestra discusión sobre este tema, dar a conocer algunos juicios que subrayan los varios matices, las diferenciaciones y el cuidado minucioso en puntualizarlo que es ideología y lo que no lo es; al mismo tiempo que es importante también advertir cómo ésta, la ideología, no se presenta en forma abierta y clara, sino que muy a menudo, como es el caso de Adoum y Cárdenas, se la va presentando subrepticionalmente a través de los varios despliegues narrativos, de los varios niveles de narración y a través del punto de vista de los personajes cuya visión del mundo es muy clara y precisamente la forma en que estos están presentados nos hace simpatizar o rechazar *ergo* existe también el proselitismo.

"La ideología no es un lema bajo el cual los intereses políticos y económicos de una clase se presenta así misma. Es la forma en la que el individuo activamente vive su papel dentro de la totalidad social; por lo tanto, participa en la construcción, de ese individuo de modo

que él o ella pueda actuar. La ideología es una práctica de representación; una práctica para producir una articulación específica, quiere decir produce ciertos significados y necesita ciertos sujetos que la sostengan".³

Sin embargo, para que dicho sujeto "actúe" y para que "viva" en el mundo de acuerdo con esa ideología, es necesario que la misma no sea percibida como tal:

Aparece como ciertas ideas "naturales", cierto horizonte, una forma común de pensar, "sentido común". No es percibida como una limitación, un cierre. Las ideologías no son percibidas como sistemas de ideas (aunque pueden elaborarse como sistemas, sistemas "naturales" en, por ejemplo, los libros de leyes" ellas gobiernan el modo en que la gente normalmente actúa, sus sentimientos sobre ellos mismos como individuos.⁴

La ideología no sólo existe y actúa en cualquier sociedad, sino que es una condición en la que se asienta una cultura: todo lo que rodea el mundo humano está impregnado de ideología:

La ideología impregna todas las actividades del hombre, comprendiendo entre ellas la práctica económica y la práctica política.

Está presente en sus actitudes frente a las obligaciones de la producción, en la idea que se hacen los trabajadores del mecanismo de la producción, está presente en las actitudes y en los juicios políticos, en el cinismo, en la honestidad, la resignación y la rebelión. Gobierna los comportamientos familiares de los individuos y sus relaciones con los otros hombres y con la naturaleza. Está presente en los juicios acerca del "sentido de la vida", etc.

La ideología está hasta tal punto presente en todos los actos y los gestos de los individuos que llega a ser indiscernible de su "experiencia vivida" y por ello todo análisis inmediato

de lo "vivido" está profundamente marcado por la acción de la ideología.

Cuando se piensa estar frente a una percepción oscura y desnuda de la realidad o a una práctica pura, lo que ocurre, en verdad, es que se está frente a una percepción o a una práctica "impuras" marcadas por las estructuras invisibles de la ideología.

Como no se percibe su acción, se tiende a tomar la percepción de las cosas y del mundo por percepciones de las "cosas mismas" sin darse cuenta de que esta percepción no se da como bajo la acción deformadora de la ideología.

El nivel ideológico es, por lo tanto, una realidad objetiva indispensable a la existencia de toda sociedad.⁵

En Polvo y Ceniza sería del caso definir la relación que existe entre literatura e ideología, porque la narración no se empeña en presentar una realidad como tal, sino que esta realidad sin ser una deformación de ella se refleja adosada de una serie de ingredientes religiosos, estéticos, educacionales, políticos *ergo* ideológicos.

"La ideología aquí se refiere no a una 'consciente doctrina política' sino a todo el sistema de representaciones que dan forma a la mente ó imaginación (del autor) de una experiencia vivida".⁶ A esto obedecen los enunciados (puntos de vista de los personajes), actitud y toma de conciencia. (Althusser llama ideología espontánea en sus inicios)⁷, mitificación, sentido ético del protagonista, aparato estructural de denuncia que nos proponemos señalar en la novela así como su arte narrativo.

La clave para dar su debida dimensión a esta novela es la de héroe (o antihéroe si se quiere) milico y el proceso épico⁸ Naún Briones, más bien de la línea de Demetrio Macías de Los de Abajo, arcilla milenaria andina, "oro bruñido al sol" en el Tahuantinsuyo, muerto y congelado en la Conquista y la Colonia, marginado en la República, pero que de pronto se despierta y se levanta y loma conciencia contra el medio ambiente, y se lanza -como la piedra de Demetrio Macías empuja

barranca abajo para explicar que la revolución no (¡ene vueltas- al único camino abierto de sobrevivencia: bandolero. El campesino lo mitifica, el obispo lo condena "dile a ese muchacho que está perdido, que más le valiera no haber nacido" (13)⁹, pero su padre lo absuelve: "no quiso reprocharme por mis robos que dieron de comer a la familia: él siempre supo que la necesidad no espera". (25)

La denuncia como espiral de la novela se da vuelta en el asunto, con una base social de explotados sin un haz de luz que guíe su salida, aplastados social mente sin esperanza que relaje esta presión, lodo a mano y tan cerca pero tan lejos de su alcance porque unos todo lo tienen hasta "ver podrir el grano... mientras a nosotros el hambre nos enferma...". (12)

Sobre esta pobreza notoria y dispar de la opulencia del hacendado, se indica lo siguiente, apoyándose en la tesis de Yuri M. Loiman:

En el año nueve una helada acabó mis sementeras. El once, don Julio Eguiguren llegó desde su hacienda para llevarse mis mejores muías por deudas (p. 10). En la novela de Eliecer Cárdenas, en el tenso enfrentamiento de un sistema de oposiciones absolutas, los hacendados representan la tenencia (presencia) mientras que, por el contrario, el arriero y sus hijos aparecen asociados a pérdidas sistemáticas, al despojamiento y a la carencia (ausencia).

Como acontece en los cuentos fantásticos 2, la división espacial en Polvo y Ceniza es del orden de lo simbólico y delimita dos espacios sin intersecciones y contaminación: por un lado, la casa (el centro del poder y del deseo) y, por otro, el espacio abierto. Julio Eguiguren es el terrateniente, el dueño de lo fijo y lo inmóvil (la casa, la tierra) mientras el arriero es un "desterrado", de vida itinerante y asociado siempre al sudor y al trabajo; su única certeza es el destino de ir decreciendo/reduciéndose hasta que su cuerpo termine "sin sangre, ni color, con una voz deshilachada" (p. 16), Polvo y Ceniza.

(2. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico* (Madrid, Istmo, 1970), p. 2811. "El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se interceptan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impermeabilidad. La forma en que el límite divide el texto constituye una de sus características esenciales. Puede ser en propios o ajenos, vivos o muertos, ricos y pobres...").¹⁰

Esto es lo que Althusser llamara "El bello engaño":

La ideología está pues destinada ante todo a asegurar la dominación de una clase sobre las otras y la explotación económica que le asegura su preeminencia, haciendo a los explotados aceptar como fundada en la voluntad de Dios en la "naturaleza" o en el "deber" moral, etc., su propia condición de explotados. Pero la ideología no es solamente un bello engaño inventado por los explotadores para mantener a raya a los explotados y engañarlos: es útil también a los individuos de la clase dominante, para aceptar como "deseada por Dios" como fijada por la "naturaleza" o incluso como asignada por un "deber" moral la denominación que ellos ejercen sobre los explotados; les es útiles, pues, al mismo tiempo y a ellos también, este lazo de cohesión social, para comportarse como miembros de una clase, la clase de los explotadores. El "bello engaño" de la ideología tiene pues un doble uso: se ejerce sobre la conciencia de los explotados para hacerles aceptar como "natural" su condición de tales; actúa también sobre la conciencia de los miembros de la clase dominante para permitirles ejercer como "natural" su explotación y su dominación, (p. 52-53)...

En una sociedad de clases, la ideología sirve a los hombres no solamente para vivir sus propias condiciones de existencia, para ejecutar las tareas que les son asignadas, sino también para "soportar" su estado, ya consista este en la miseria y la explotación de que son víctimas, o en el privilegio exorbitante del poder y de la riqueza de que son beneficiarios.

Las representaciones de la ideología acompañan pues consciente o inconscientemente, como tantas señales y vectores cargados de prohibiciones, de permisos, de obligaciones, de resignaciones y de esperanzas, todos los actos de los individuos, toda su actividad, todas sus relaciones." (p. 48).

Esta actitud inconsciente o primitiva si se quiere, los arrastra como hojas de otoño en un huracán de prejuicios y los obliga a lanzarse desafiantes; y esto no es únicamente una ironía dramática, sino que es una clave social del mensaje de la novela *ergo* una ideología.

Naún Briones señala claramente sus razones que le empujan a volverse bandolero, reiterando enfáticamente que no es justo la disparidad económica que él y su familia la sufren en carne propia, mientras el hacendado, Don Julio Eguiguren y su familia, incluso los perros, gocen de alimento vedado a ellos que precisamente lo cultivan. (Esta es la clave medular ideológica que como, *leit motiv* se repetirá constantemente en la novela).

En igual forma nos cuenta Quiroz cómo fue empujado a ser cuatrero por la persistente explotación e inmisericorde trato:

Y cuenta que él nació peón de un doctor que lo marcó como a una res cuando por descuido a los diez años, extravió una vaca, que pasó noches enteras en un cepo del patio de la hacienda por unas porciones de trigo perdidas, que fue entregado después, como parte de la propiedad. (130)

Porque desde que aprendió a recordar, hablar y caminar sólo supo desamparado, de látigos, deudas y servidumbres, de siembras y cosechas en descanso, de castigos, deprecios; de seres poderosos que son como el demonio y roban y existen para mentir. (134)

Jorge Enrique Adoum en Entre Marx y una Mujer Desnuda nos da el intento más ambicioso de novela que se haya escrito en el Ecuador, experimentó todo: varios planos narrativos, conciencia subconsciente

dentro de otro marco de conciencia, escritor dentro del marco del narrador quien, a su vez, en contacto, asesoramiento y bajo la lupa del autor es, diría yo, en vez de texto con personajes, un monólogo o un fluir de la conciencia con texto y con personajes. En esta novela hay una conversación continua con el lector,¹¹ a quien lo vuelve cómplice, camarada de camino y lo obliga no sólo a una lectura activa, desafiante, sino intuitiva y dialéctica; hay una gran preocupación por dar tina estructura narrativa a un texto abierto, a una novela abierta; el mismo Adoum al igual que Humberto Eco en El rol del lector (1919). Argüirá que algunos textos son abiertos e invitan al lector a dar significado.

Es una novela que viene saturada de elementos de denuncia, tanto sociales como políticos y que al desdoblarse el inmenso mural temático, se va a encontrar una postura ideológica clara.

La estructura, concepción y punto de vista temático de la novela encuentra afinidad y respuesta con el lector implícito (en esto sigo a Wolfgang Iser¹² -en la narración siempre hay un "lector implícito" es el intelectual ecuatoriano de izquierda en primer plano y luego el intelectual en general-, es decir la ideología totalizadora de la novela (decir ideología política sería excluir) establece una caja de resonancia entre este "lector implícito" y el autor. El "lector real"¹³ recibe las imágenes de esta narración, sin embargo, estas se supeditan a sus experiencias y pueden aceptarlas como rechazarlas; en el caso totalizador de la novela, toda la gama temática tiende a ser vista y recibida con afinidad por el lector implícito intelectual, mientras que esta novela -que exige el máximo de su lector- posiblemente no logre ser digerida por todo lector y hasta es posible que sea rechazada por la burguesía o la intelectualidad tradicional. A más de la extensa temática advertida principalmente por el lector implícito, algunos de estos personajes y algunos de los eventos de la historia de la novela, son conocidos por ese lector implícito fusionándose así al lector y autor.

La gran temática de la novela se puede dividir en dos partes: por un lado lo que conforma la ideología del autor en relación con el mundo burgués, sus afanes, sus distingos, sus preferencias, su cultura y al mismo tiempo aparece el índice acusatorio del autor hacia la sociedad ecuatoriana en general: la educación desde sus primeros años en la escuela elemental donde se aprecia ya la división de clases de quienes

tienen la pelota para el fútbol y escogen el equipo, quienes tienen las camisas limpias y los zapatos nuevos y quienes andan con el hambre en la cara y el pie al suelo y a merced del mal trato de los "niños bien"; la denuncia también de las madres castradoras, impositivas, al igual que la denuncia de las leyes conyugales que obligan a llevar matrimonios a cuestras; de explotación sexual; la denuncia de una sociedad de clases marcadamente superpuestas: las pudientes sobre las obreras y campesinas; el desdén y menosprecio de la una sobre la otra; aparecen también como estrellas solaces aspectos de la historia ecuatoriana, personajes, eventos históricos a los que se hacen mención y, sobre todo, aparece el círculo social, cultural, intelectual de Gálvez, donde hay una inmensa inquietud por la justicia y, sin embargo, también muchos de estos personajes se ven quebrados y quebrantados por el medio ambiente. Hay traiciones, humillaciones y "cuernos". No se puede dejar al margen la visión del autor-narrador sobre la mujer, sobre la cultura; enfáticamente hay que indicar que ese afán revisionista de la historia patria, coincidiendo así con la inquietud de los escritores contemporáneos de Hispanoamérica.

Paladinamente comprobamos que la novela permea una ideología; en este caso Adoum ha sabido desplazar dicha ideología a través de toda la temática de los personajes, de las situaciones, de las conclusiones y de su misma amarga, pero no nostálgica presentación del mundo o teatro político ecuatoriano. "Las ideologías triunfan y tienen éxito cuando trabajan por imágenes, símbolos, hábitos, rituales y mitología"¹⁴ pues, en el caso de Adoum, vemos que todos esos ingredientes se han puesto en juego.

Uno de los primeros despliegues ideológicos de Adoum es la acusación a sus correligionarios de un marasmo, de una magra inacción; a menudo se reúnen en el Murcielagorio, título en sí simbólico, donde se habla demasiado y se actúa poco, de allí que en este sitio él recuerda lo que Isaiah Berlín dice de Karl Marx: que sus antiguos colaboradores de Berlín le llegaron a parecer un grupo de saltimbanquis intelectuales que trataban de ocultarla conclusión y la pobreza de sus ideas tras un lenguaje violento y una vida privada escandalosa, que durante toda su vida ¿Marx detestó con la misma pasión la existencia desordenada y las actitudes teatrales... la gana de actuar de Gálvez tenía algo de lujuria, progresiva y excluyente y lo que le ataba o cortaba las piernas, su verdadera

impotencia no era, como en nuestro caso, la comodidad sino su disciplina. El problema está, decía, en que hablamos de revolución, pero ellos hablan de Partido y, por desgracia, todavía no es lo mismo por lo menos aquí... no piensan alterar el orden sino entrar en él, no se proponen liquidar un sistema sino ser admitidos, no se trata de odio sino de la conciliación (270)¹⁵. "Tú tampoco has hecho nada -le arrostra el autor al narrador- como no sea equivocarte sólo, darla vuelta al mundo, venir a contarnos tu pobre experiencia y adoptar una actitud mujeril de decepcionado, para justificar el hecho de ser un espécimen inútil de intelectual. Tú también, le pregunté, piensas eso, como cualquier dirigente del heroico partido. Hay un círculo vicioso o si prefieres de viciosos, el heroico partido es producto de la burguesía que pretendes destruir, está contagiado de su ideología y de sus hábitos. ...¿No hay solución? grité. Sí, actuar. ¿Actuar? allí estaba, doblado, en el borde de la cama, y parecía ser, como decía Alejo Carpentier de Don Quijote, un personaje de cuatro dimensiones en un mundo, que sólo tiene tres, única víctima de su propia lucidez, el único acusador por la historia y que tenía conciencia de su responsabilidad. Jesús oraba en el desierto y se le acercó el demonio. Jesús velaba en mi pieza a donde se iba metiendo poco a poco la noche con su humo manso y los apóstoles roncaban en la ciudad. Y he aquí que Judas, que amaba al Señor, advirtió que la multitud se alejaba de él y no creía ya en sus milagros; entonces decidió colocarlo en una situación extrema, la del salto al abismo para obligarlo a rebelarse y a mostrarse en su verdad poniéndolo entre el deber y el deber; crucificándolo entre dos honestidades" (271-2) (advierta usted que esta lograda narración saturada de ideología se da tan sólo en dos páginas).

Se sirve de un informe de la UNE para poner de relieve lo mal llevada y mal distribuida que está la educación primaria en el mundo. La denuncia es clara, la interpretación ideológica no puede ser más reveladora:

Según el informe de la UNE de una población escolar de 1200000 niños 240000 quedan al margen de los sistemas educativos y otros 605000 matriculados abandonan prematuramente los estudios por la pobreza de sus familias. La edad laboral del indio comienza a los 8 años. (251)

La mención de las varias intervenciones de los Estados Unidos en la imposición de regímenes y dictadores en los países latinoamericanos es muy clara y denunciatoria y nos deja un sabor amargo y nos rebelamos contra esa política miope y autoritaria y que se encuentra muy diametralmente opuesta a la ideología del "lector implícito". "Estados Unidos acaba de imponer la dictadura de Pinochet en Chile" (288). En las páginas 288 y ss., en forma mesurada tácita y clara, Adoum se duele al hueso por la tragedia histórica de Chile en el año 73, veamos algunos ejemplos:

Estados Unidos acaba de imponer la dictadura de Pinochet en Chile, y en medio de la furia y la pena no habría sido tan miserable para decir como algunas viejas cuando a uno le cae encima la desgracia: "¿no les dije?". Porque una mañana cuadrarse apunten disparen "por la abertura de la bragueta vio asomar un trozo de pabellón patrio":

(Enrique Molina)

*y comprendió que allí lo había llevado siempre
que siempre les ha servido sólo para limpiarse
la uretra podrida los augustos
aberración zoológica
cabrones hijos de chivo en puta
nietos, bisnietos, tataranietos de putas
hijos y padres de cabrones...
como sus amos locales que sacaban a desfilas a las
pelotudas
con abrigos de pieles y cacerolas
contra los que por fin habían tenido que poner en sus
cacerolas
como el gran amo del yes que se informa decide
impone autoriza
yes
sobre todo porque*

*"las minas nacionalizadas por el gobierno anterior serán
devueltas a las compañías extranjeras".
(Boletín informativo de la radio) Yes (288).*

"Vimos personalmente el fusilamiento en tres días de 400 ó 500 personas, en grupos de 30 ó 40, en el Estadio Nacional donde estuvimos detenidos"

(Adam and Patrie ¿a Garret) (289).

Los epígrafes juegan un papel sumamente importante en la novela y en la denuncia en particular. Copiamos algunos pasajes y epígrafes cuya interpretación es imperativa para el apartado de "señalamiento ideológico" punzante de toda su narración.

"Yo tengo cinco años en este mes porque Estados Unidos acaba de imponer al dictador Jorge Ubico en Guatemala".

(21)

"Cuando los vuelva a ver -Estados Unidos ya ha impuesto al dictador Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana- yo sé que esa mujer se muere". (23)

"(Mira), si fueran adultos -porque Estados Unidos acaba de asesinar a Augusto César Sandino- e hindúes y hubieran estado en Madrás, las cosas habrían sido distintas". (66)

"Creo que en este momento acabábamos de crecer (Estados Unidos imponía al General Somoza en Nicaragua)". (204)

Y muchas otras citas que revelan el enclavamiento histórico con la sola mención de hechos conocidos por el lector, pero cuya ideología se manifiesta al repetir los hechos *ad infinitum* para que no se olvide la política de imposición que ha mantenido los Estados Unidos para los países latinoamericanos.

Su postura ideológica sobre el indio es nítida: encuentra en él al campesino sojuzgado y explotado y su simpatía y deseo de incorporarlo al engranaje nacional, haciendo de él un miembro de la sociedad es muy claro, de tal manera que su indigenismo es parte del andamiaje ideológico presentado en la novela.

Laura Hidalgo advirtió claramente esta actitud en Adoum, cuando dice:

Es interesante notar que, a pesar de que en esta novela el indio aparece doblegado y soportando la eterna humillación, se revela contra sus opresores y es ante el lector una figura con nobleza y dignidad humanas. La figura del indio tiene una nueva imagen frente a la antigua representación literaria que se hacía de él.

Su comportamiento era fiel, servicial, hasta físicamente se había desvirtuado su imagen: Gálvez- niño comenta en la novela, mientras observa un cromó con un pasaje de la Conquista.

Y en otro capítulo, el mismo Gálvez años después, continúa la crítica cuando dice:

O describimos al indio que sólo conocemos por fuera o de paso, como si siempre la hubiéramos mirado desde la ventanilla de un tren en marcha, árbol, piedra, vaca o choza: elemento de la geografía pero no de la historia, o sea no de la literatura. En revancha, él tampoco nos conoce:...

Adoum devuelve al indio esa dignidad que la literatura le quitó por querer convertirlo en "símbolo"¹⁶

En las páginas finales y como cima ideológica al respecto, Jorge Enrique Adoum da a conocer su displicencia ante el tratamiento folklórico del indígena en aquellos anuncios de prensa o de agencia de viaje "Ecuador país de turismo" o en las portadas de libros como el de Bruno Traven La rebelión de los Colgados. Igualmente le causan ascuas el tratamiento literario: "el indio, el miserable convertido por la literatura en arquetipo" (273); él, por el contrario, nos da una imagen pasiva y triste, pero más real "a veces no sé si hablan o mascan tostado, qué más ha masticado toda su vida, porque no hacen ruido ni siquiera cuando hablan: su rencoroso laconismo deja caer sílabas, granitos de maíz tostado..." (273); sin embargo, hay la frase escrita preñada de ideología,

cuando el indio dice categóricamente "no podemos seguir aguantando, pedimos trabajo y agua, los maicitos se están secando... lo que es yo creo que hay que malar al patrón" (275). Y es así como el levantamiento indígena contra los que solían hablar con el estribillo: mis indios, mi hacienda, mi mujer, termina con la noticia periodística: "Muere asesinado respetable hacendado de la provincia, profunda conmoción en nuestros círculos sociales" (276) con lo que ideológicamente se da un final épico, donde confluye el lirismo de la epopeya Fuenteovejuna, todos a uno; pero esta vez Fuenteovejuna en el páramo más bien como en El éxodo de Yangana y en el que participan todos con la aliteración poética de Canción y elegía de las mitas de César Dávila "al fin y al cabo de lo mismo, Yo tan, dice uno y en seguida yo tan, yo tan, yo tan, yo tan, yo también, pero a mí nadie me pregunta y habría querido añadirla patrona tan para aumentar los votos.

En el mural ideológico de la novela se encuentra el mayúsculo desdén y menosprecio hacia la burguesía; este tema permea la novela desde la niñez del narrador cuando nos dice que muchos de ellos asistían a la escuela de los ricos merced a los grandes sacrificios de los padres para ser educados en la religión y para codearse con la gente bien. Podríamos en un aparte tratar el tema de la mujer, la familia y la vida doméstica en la novela de Jorge Enrique Adoum; sin embargo, dentro de la ideología de la novela encontramos que condena el tratamiento de la mujer como simple utensilio doméstico y el hecho de que esta se encuentre supeditada a la voluntad del marido, a las leyes del país y al anillo sociológico tradicional que corrobora el mantenimiento de la mujer en un estado tradicional y relegado. Precisamente el matrimonio del Cretino y Rosana se encuentra bajo esta visión nada favorable para la mujer, sin embargo ni el mismo partido está libre de este prejuicio puesto que "Margarita María se había quejado; el partido nos explota sexualmente en cierto sentido, nos discrimina, nos considera a las mujeres como si no sirviéramos para ninguna tarea sino para vender tarjetas para los bailes, entradas a las kermeses, números de rifas, la gente nos ve llegar y ya nos tiene miedo y apenas nos ven preguntan cuánto compañera". (101)

El ataque mayor a la burguesía lo hace a través de la ironía: pone de manifiesto su lenguaje, sus preocupaciones, su vida social, los anuncios de prensa, las invitaciones, es decir, todos los elementos que

conforman la vida placentera, ajena a las inquietudes del ser y ciegas frente a la realidad social que las rodea; es por ello que la pluma de Adoum como escalpelo destroza y ridiculiza el *modus vivendi* de la burguesía; podríamos incluso decir que se regodea en la creación del *Cretino, cornudo y ridículo, imbécil y grosero*, el aporte de las páginas 125 a la 167, encabezado por un Horóscopo para hoy día domingo, 20 de abril, indica ya el desplazamiento burgués; son páginas logradísimas desde el punto de vista estilístico porque captan su lenguaje: la trivialidad de las palabras y de la frase; el contenido vacío y la conversación hueca.

NOTAS

1. Para un ahondamiento de ideología, ver: Louis Althusser. La Filosofía como arma de la revolución. 11^{va} edición (México: Pasado y presente, 1981) principalmente el capítulo "Práctica teórica y lucha ideológica".

2. Rosalind Coward and John Ellis, Language and materialism. Developments in semiology and the theory of the subject (London: Routledge, 1977) p. 64. Traducción de cita nuestra.

3. Coward and Ellis, Op. cit., p. 67.

4. Ibid.

5. Martha Harnecker. Los conceptos elementales del materialismo histórico. (México: XXI, 1977) p.p. 96-7.

6. Terry Eagleton, Criticism and ideology (London: New Left Books, 1976).

7. Louis Althusser, La filosofía como arma de la revolución. 11^{va} edición. (México: Cuadernos, 1981) p. 46.

8. Georg Lukács, La novela histórica (México: Eva, 1966), p. 105, indica que la gran épica ofrece una imagen total de la realidad objetiva.

9. Eliecer Cárdenas, Polvo y Ceniza (Cuenca: Ed. Crespo, 1979) 277 páginas, citas de esta obra se indican en la página correspondiente.

10. Adriana Bergero. La descentralización textual en Polvo y Ceniza. Revista Iberoamericana, Pittsburgh, N° 144-5, julio-diciembre, 1988, p. 934.

11. Althusser. Op. cit. p. 53.

12. Wolfgang Iser, The act of reading a theory of a esthetic response (Baltimore: John Hopkins Press, 1978).

13. Ibid. Aunque la novela vaya dirigida a un lector específico ("implícito") se da el caso que pueden y suelen ser otros grupos de lectores los que en realidad leen una narración; a este lector se lo llama "Actual reader" es decir, el "verdadero lector" o el "lector real" quien, a su vez, puede mirar e interpretar la narración desde su propio punto de vista. De aquí en adelante lo llamaremos "lector real".

14. Terry Eagleton. Criticism and ideology (London: New Left Books, 1976).

15. Entre Marx y Una Mujer Desnuda. 2^{da} Ed. (México: Siglo XXI, 1978)
Citas de esta obra las indicamos con la página correspondiente.

**TENDENCIAS DE LA LITERATURA EN
LATINOAMÉRICA**

Abdón Ubidia

TENDENCIAS DE LA LITERATURA EN LATINOAMÉRICA

El tema propuesto entraña al menos una dificultad previa: definir lo que entendemos por tendencia o corriente literaria.

En principio diremos que las palabras romanticismo, naturalismo, costumbrismo, modernismo, criollismo, realismo social, realismo mágico, novela urbana, etc., nos ubican de lleno en el asunto. Cada una de estas tendencias o corrientes agrupa obras que se identifican entre sí, pues poseen determinados rasgos comunes. Hablar de tendencias es, pues, clasificar.

¿Cómo se ha realizado esta clasificación? Desde un punto de vista los nombres anotados sólo habrían quedado, en la historia de la literatura, como supervivencias de las que en su hora fueron más bien ciertas "modas" literarias. Se trataría de las huellas de un devenir. No pudiera haber, entonces, un criterio taxonómico único ni global si abordamos desde tal perspectiva el cuadro de las tendencias de nuestra literatura.

Por el contrario, si admitimos que ellas se han ido configurando dialécticamente en un proceso de debate y réplica de ciertos postulados estéticos que, en algún momento, fueron hegemónicos y totalitarios, podremos adjudicarles a estas corrientes una identidad propia que nos permita luego, entenderlas, en perspectiva, desde el presente, y en el seno de un marco clasificador (o periodizador, si se quiere), muy amplio.

Veamos unos ejemplos: el realismo social desmiente las normas europeizantes del romanticismo y, de otro lado, frente al criollismo, que aborda el dilema hombre-naturaleza, opone el de la lucha del hombre con el hombre. Quiere decir que aquel afirma una cosmovisión que lo distancia, de modo radical, de las otras tendencias con las cuales convive en determinado período. Huasipungo de Jorge Icaza, El Mundo es

Ancho y Ajeno de Ciro Alegría, las primeras novelas de Jorge Amado, postulan un mundo hecho de explotados y explotadores, de amos y esclavos, dibujado con trazos expresionistas y cuyo propósito es el de resaltar las grandezas y miserias de una tierra descrita con gran detalle -en sus paisajes, habitantes, modos de vida, lacras sociales- y siempre en disputa.

El realismo social parece decirle al romanticismo: no más paisajes idílicos, basta de academicismos, basta de amores imposibles e irreales: María de Jorge Isaacs, Cumandá de Juan León Mera, callan la objetiva, concreta, cruenta realidad de los hombres. Y parece decirle al criollismo: el dilema civilización o barbarie es falso, la conquista de la pampa o de la selva, como tema global, encubre las relaciones verdaderas que se dan entre quienes enfrentan a la naturaleza. Doña Bárbara de Gallegos, La Tigra de José de la Cuadra, son apenas símbolos de una naturaleza fantaseada como indomable y enemiga.

Por su parte el realismo social también será cuestionado por el realismo mágico. Y en el centro mismo de su razón de ser. Pues si el primero enarbolaba el principio de objetividad como instrumento cierto en la captación de la realidad concreta, se veía, por eso mismo, preso de una paradoja: no podía aprehender un nivel básico de la vida social: el mundo de las tradiciones orales de nuestros pueblos; no podía hacer suyo, asumir desde adentro, el efecto de realidad que tenían esas tradiciones orales para quienes creían en ellas. ¿Cómo contar en primera persona un hecho mágico o fantástico, en medio de la descripción de una ardua lucha que comprometía políticamente a un autor con las razones de sus personajes? El realismo mágico dio su respuesta: será verdadero sólo lo que el pueblo crea que lo es. Así Cien Años de Soledad de García Márquez o Mulata de Tal de Miguel Ángel Asturias, fueron posibles. Otro piso de verosimilitud se había inventado. Por él podían caminar, sin vergüenzas ni tropiezos, quienes quisieran narrar en el estilo de las leyendas populares, sus propias imagerías.

Otro piso de verosimilitud, sí: el padre Antonio Isabel de Cien Años de Soledad sabe levitar unos centímetros sobre el suelo. Es su única gracia. Y quiere utilizarla con el propósito de distraer a los liberales y conservadores de su sangriento combate. Se pone, pues, a levitar. Pero el odio de liberales y conservadores es más fuerte que la

curiosidad. Y ellos continúan matándose ante la mirada desconsolada del padre Antonio Isabel. Volvamos al lector: este no se asombra de la magia de la levitación. Se asombra de que los combatientes no reparen en ella. Quiere decir que tanto lector como autor se han puesto de acuerdo en que lo narrado será siempre lo verdadero. Y no importa si la "realidad real" funciona con otros patrones.

Pero el realismo mágico no agota el juego especulativo de los escritores con las tradiciones orales. También existen otras tendencias paralelas, como la que Carpentier llamó el realismo maravilloso que muestra al lector, con un efecto de distancia, como un personaje, verbigracia Ti-Noel, el protagonista de *El Reino de este mundo*, se halla inmerso en toda una mitología que sólo es verdadera para él, pero no para el mundo que lo aloja.

A las tendencias anotadas, que, por cierto, son las más conocidas, debemos añadir muchas otras, tantas cuantas sean las estrategias coherentes que los autores nos ofrecen como formas de captación de determinados aspectos de la realidad. Esto supone que cada una de estas estrategias ha de recortar necesariamente la "realidad real", omitiendo -como ya señalamos- o relegando a segundos planos lo que no consideren esencial y, por el contrario, potenciando el nivel de lo real elegido como más importante. ¿Por qué?

Porque creemos que en el corazón de cada tendencia literaria lo que existe es una desazón, una angustia por resolver, en el plano poético por cierto, los grandes conflictos que cada época escoge como suyos. Pero estos conflictos son ideológicos: ha sido la zona más conflictiva de cada ideología, su parte inexplicada y contradictoria, la fuente viva de las tendencias literarias latinoamericanas: repetimos: del dilema hombre-naturaleza nació el criollismo, de la contradicción hombre-sociedad, el realismo social; de la contradicción realidad-creencia, el realismo mágico: tal vez la literatura sea a la ideología como los mitos a las mitologías de las comunidades primitivas: maneras de soldar, en lo imaginario, las grietas que creemos encontrar en la realidad.

Ahora bien, con lo dicho quizá ya sea hora de apuntar unas cuantas hipótesis:

1. No existen "obras sueltas" en la literatura. Mal o bien podemos agruparlas en tendencias.
2. Cada tendencia instaaura un nivel de verosimilitud que, en el fondo representa una estrategia en la captación del mundo, una epistemología que privilegia unos aspectos de la realidad y desdeña otros.
3. En cada época coexisten varias tendencias literarias. Unas que nacen, otras que dominan y otras que agonizan.
4. Cada tendencia trata de distanciarse de las que en un determinado momento conviven con ella, mediante bruscos recursos -formales y de contenido- que pudieran ser enunciados como una serie estricta y coherente de rasgos diferenciales. A modo de ejemplo, diremos que los rasgos diferenciales del realismo social serían, entre otros, los siguientes:
 - a) el principio de objetividad.
 - b) el inventario exhaustivo del mundo vernáculo: paisajes, habitantes, modos de vida, lenguaje, etc.
 - c) la puesta en escena de protagonistas gregarios, héroes masa, representantes típicos de grupos humanos vastos: los indios, negros, proletarios, etc.
 - d) el apego a un calendario histórico-social básico.
 - e) el tratamiento dramático del tema del mestizaje.
 - f) la literaturización de los desplazamientos humanos, pues las migraciones interiores son uno de sus motivos dominantes.
 - g) el compromiso con los ideales socialistas.
5. Si ubicamos las tendencias, así caracterizadas, en el interior de una vasta matriz histórica, podremos "visualizar" mejor los momentos

de nacimiento, apogeo y repliegue de cada tendencia, con respecto a la realidad que las hizo posible. Y comprobaremos, una vez más, que sólo considerando grandes períodos de tiempo es factible establecer una relación causal, muy elástica por cierto, entre el "mundo narrado" -para limitarnos al relato- y el "mundo real" que lo produjo.

6. La relación así establecida nos permitirá comprender los conflictos ideológicos que dan a luz una tendencia. Porque, después de todo, una tendencia literaria no es sino una manera elegida de contar una historia también elegida; los parentescos relativos a la intriga o al dibujo de los personajes .que, de hecho, existen entre las distintas obras pertenecientes a una misma tendencia, no son causales. En el fondo se trata de contar una misma historia. Pero antes de ella está lo que el escritor cree que es la realidad: lo que quiere ver, lo que puede ver, lo que su ideología le permite pensar o imaginar.
7. Un examen somero de la historia de las tendencias literarias latinoamericanas nos mostraría al menos tres momentos:
 - a) una fase de orfandad en la cual los escritores americanos, luego de la independencia, continúan mirando a Europa y trasplantan a sus países las tendencias que, a la sazón, en ella imperan (romanticismo, costumbrismo, naturalismo);
 - b) una fase de gran afirmación vernácula (realismo social, criollismo, realismo mágico) que avanza hasta mediados del presente siglo y que corresponde al período de consolidación de nuestros estados nacionales y
 - c) una fase, la actual, en la que nuestra literatura busca, ante todo, universalizarse, sea por las propias exigencias de un modo cada vez más interdependiente y comunicado; sea -y esa es para nosotros la razón principal- porque la idea misma de los estados nacionales empieza a entrar en franca crisis. En ese sentido hemos de admitir que los estados nacionales, en cuanto entidades históricamente operantes y necesarias, en el mundo actual están sometidos a un doble embate: desde fuera, por el creciente poder y autonomía de las grandes corporaciones transnacionales; y,

desde dentro, por las luchas reivindicadoras de etnias y nacionalidades.

Las inquietudes que tan groseramente hemos expuesto tal vez nos sirvan para esbozar un cuadro (o completar el que ya hemos propuesto) con las nuevas tendencias que en este momento deben estar pugnando por afirmarse o sobrevivir en la literatura latinoamericana. Podemos intuir cuales son: el relato histórico (El General en su Laberinto de García Márquez, Noticias del Imperio de Fernando del Paso, Los Perros del Paraíso de Abel Posse), el policial (El Gran Arte de Rubem Fonseca), el relato breve que aspira engarzarse en una suerte de mosaico (Memorias del fuego de Eduardo Galeano) y, de modo embrionario el relato fantástico que a veces leemos en las revistas de los nuevos escritores. Podemos, incluso, añadir la sospecha de que la hora del realismo mágico -a pesar de los intentos de Isabel Allende- ya ha pasado. Y que lo mismo ocurre con los espléndidos vanguardismos que produjeron obras de la magnitud de Rayuela, y con las corrientes verbalistas y barrocas (Paradiso de Lezama Lima) que tanto éxito tuvieron en los años setenta. Lo que no podemos es señalar, como en otros tiempos, una o dos tendencias, ya hechas y dominantes en nuestra literatura. Todo lo contrario: la imagen de un mar de intentos dispersos y dispares se nos viene a la mente.

Pues el fin de siglo -que es, desde luego, el fin del milenio- nos sorprende así: confusos y anonadados. Los tropiezos de la teoría política y las sorpresas que nos vienen del mundo socialista, contribuyen también a incrementar esa incertidumbre que sentimos nosotros, los escritores latinoamericanos, tentados por la política desde siempre.

Posmoderna -o final de la modernidad-, según los neoconservadores, inicio de una nueva modernidad, según los progresistas que se resisten a dar por muerta la idea del futuro, nuestra época -si somos objetivos- se nos muestra difícil e impredecible. Tal vez esa sea la razón por la cual no logremos decir una palabra definitiva acerca de tantas cosas importantes. Por eso quizá tampoco logremos vislumbrar bien los caminos de nuestra cultura. ¿Estará elaborándose ya la gran novela de los suburbios latinoamericanos? Habrá transcurrido el tiempo suficiente como para que las víctimas de tantos atropellos dictatoriales nos cuenten sus historias? ¿Los temas del desencanto, de la

violencia, de la marginalidad, de las neurosis urbanas, podrán configurarse, de un modo inequívoco, como grandes corrientes de nuestra literatura? La lista de escritores, buenos escritores, que han abierto esas líneas narrativas es larga, pero, sin embargo, no dejan de asomarse como intentos aislados que se multiplican en varias direcciones. No es que añoremos la uniformidad. De ninguna manera, tal vez si los grandes ensueños comunes, la adhesión masiva a las grandes problemáticas comunes que hasta hace poco nos juntaron e identificaron.

**LA NARRATIVA DE HOY
(LA DÉCADA DE LOS OCHENTA)**

Miguel Donoso Pareja

LA NARRATIVA DE HOY (LA DÉCADA DE LOS OCHENTA)

Aunque publicada en 1979, Polvo y Ceniza -de Eliecer Cárdenas- es, con Tribu sí (1981), de Carlos Béjar Portilla, y Nunca más el mar (1981) del autor de esta ponencia uno de los textos narrativos con los que se abre la década de los años 80 en la literatura de prosa de ficción del Ecuador.

Esta apertura es sin duda, auspiciosa, porque mucho cuento es iniciar una década con una novela de la calidad de Polvo y Ceniza, discurso narrativo en el que Naún Briones, en cuanto mito, se personaliza, se vuelve verdad, carne en cada uno de nosotros. Las vías para que el personaje protagónico de Cárdenas opere de esta manera en el narratorio son:

1. La revalorización que se hace del bandolero lojano que robaba a los ricos para darle a los pobres.
2. La sintaxis del personaje, con todas sus dudas y problemas cotidianos.
3. Por la identificación que produce en el lector a través del anhelo heroico y la coincidencia con las necesidades reales de las masas.

Por su propia naturaleza -ser la personalización de un mito y, por ende, la biografía reconstruida de un hombre erigido en leyenda-, Polvo y Ceniza tiene un nivel de " acciones que puede linealizarse sin problemas. Por eso, su campo diegético es fácilmente reconocible y sólido, aunque con transposiciones de espacio y de tiempo que van demandando del lector una participación sabiamente guiada: la de armar el rompecabezas, un rompecabezas relativamente sencillo, de fácil acceso. En estos términos, esta novela basa su estructura en la historia, en la fabulación

organizada de ese mito que dispara una buena cantidad de sentidos por y para la memoria colectiva.

Lo que reinstaura Polvo y Ceniza, entonces, es la necesidad de contar, de narrar una historia, después de tanta novela situacional que, para liberarse de los cánones impuestos a nuestra narrativa por los grandes de la década de los años treinta, proliferó entre los renovadores de nuestro relato. Diego Araujo lo recalca -junto a otras líneas visibles- en "Tendencias en la novela de los treinta últimos años", expresando que "la novela amplía los estratos de la realidad representada", remarcando entre estos "la introspección y el análisis del yo" y el aumento de "la dimensión reflexiva", materializada en temas como "la lucha contra el tiempo y la muerte, la soledad, la ausencia y la necesidad de amor, el proceso de la creación artística". En esta línea Araujo menciona La Manticora y Las Pequeñas Estaturas, Entre Marx y Una Mujer Desnuda, Día tras Día y El Desencuentro, todas novelas más situacionales que diegéticas, con tesituras distintas por supuesto (Las pequeñas estaturas, por ejemplo, es pronunciada y prepositivamente esperpéntica).

Partiendo de esto, me permito señalar que en su deseo de verticalizar y dar espesor al discurso, nuestra narrativa se olvidó de contar, se regodeó en desentrañar situaciones.

Esto, desde luego, no es un problema en sí, sino un hecho en el que estamos o estuvimos inmersos (Día tras Día es, por sobre todo, una novela situacional, prácticamente sin historia), un hecho que, sin duda, es problematizable.

De ahí lo auspicioso -por lo de buen augurio- de Polvo y Ceniza al reinstaurar, en esa tierra de nadie que corre entre los años 79 y 80, la necesidad de contar. Y lo correcto de revisar si el buen augurio se cumplió, cuáles son los hechos que marcan, objetivamente, el desarrollo y las tendencias de nuestra narrativa en la década de los ochenta.

En lo que respecta a los otros dos textos que mencioné al inicio de este trabajo, ambos de 1981, sólo diré que Tribu sí tiene un soporte narrativo mínimo pues, como subraya Hernán Rodríguez Castelo, gran admirador de esta novela de Béjar Portilla, en él "apenas hay trama", y es todavía por lo tanto, un texto situacional donde no destaca un "conjunto

de sucesos" (trama) sino una situación que va, desde sí misma, desentrañándose, mostrándose en su interior.

Sobre Nunca más el Mar, naturalmente, no diré nada, sino que haré que hablen otros como, por ejemplo, Renato Prada Oropeza, quien señala que esta novela postula "subvertir el orden lógico causal del discurso narrativo tradicional, del discurso que cuenta una historia del comienzo al fin" o Diego Araujo, en cuya opinión es un texto en el que los contornos de Guayaquil, "la ciudad que se crea y es creada, se presenta con trazos (...) firmes y vigorosos".

De lo dicho por Prada se desprende que Nunca más el Mar tampoco se apoya por completo en el nivel diegético, pero intenta o se propone contar una historia. Araujo, por su parte, reitera lo situacional, enfatiza la base de su estructura, el desentrañamiento de una propuesta general.

Antes de tratar de establecer las tendencias generales de la década de los años 80 en nuestra narrativa, examinemos otros textos tempranos: Los Guandos (1982), El Rincón de los Justos (1983), Los Grillos del Alba (1983), Crónica de la Medianoche (1983) y Háblanos Bolívar (1984), de Joaquín Gallegos Lara, Nela Martínez y Jorge Velasco Mackenzie, Manuel Esteban Mejía, Alsino Ramírez Estrada y Eliecer Cárdenas respectivamente. Este período -básicamente 1983- fue un tiempo de lluvias por el llamado fenómeno de El Niño, y de novelas. Así lo denomino yo en mi Nuevo Realismo Ecuatoriano (la novela después del 30), y cabe subrayar que de estos cinco textos dos son estrictamente situacionales (Crónica de la Medianoche y Los Grillos del Alba), otros dos subvierten "el orden lógico causal del discurso narrativo tradicional, del discurso que cuenta una historia del comienzo al final" (Los Guandos y El Rincón de los Justos) y el quinto (Háblanos, Bolívar) cuenta y utiliza, para ello, las formas de la novela policíaca.

Particularizando respecto a estos libros en los que, como hemos señalado, sigue predominando lo situacional, diré que en Los guandos, libro que se inicia con unas pocas páginas de Gallegos Lara y está escrito mayoritariamente por Nela Martínez, se unen, sin solución de continuidad, dos momentos de nuestra narrativa: la de la década de los 30 y la de la década de los 60, integrando, en un todo sabiamente

estructurado (¿o arquitecturizado?), dos tipos de expresión que se complementan en y al margen, al mismo tiempo, de nuestra historia literaria que, en algún momento, yuxtapuso la obra de nuestros autores del realismo social a la obra incipiente y rebelde, entonces, de los que venían atrás. En este sentido, Los Guandos cierra, a mi juicio, una polémica que gravitó con fuerza sobre el quehacer literario del país: la de qué los que veníamos después de la importante promoción de los años 30 los negábamos, cuando en realidad se trataba, así de sencillo, de que no podíamos quedarnos en formas expresivas insuficientes.

El rincón de los justos, por su parte, maneja con eficiencia el habla popular y se constituye de alguna manera en una especie de clausura de esa línea coloquialista originada en los años 60 a partir del grupo de Sicoseo, comandado por el poeta Fernando Nieto Cadena. Crónica de la Medianoche y Los Grillos del Alba son, reitero, novelas casi sin soporte narrativo, representan, sin emitir sobre ellas juicio alguno de valor, lo situacional en su apogeo.

Háblanos, Bolívar es otra cosa, al menos en cuanto a intención. En ella Cárdenas nos reitera su necesidad de contar, aunque de ninguna manera atente contra el espesor y la resonancia de su discurso.

Hasta aquí vemos nítida, entonces, una línea que se mantiene durante la década de los 80: la de los textos situacionales con un mínimo soporte narrativo y una situación general desentrañada.¹

En esta dirección podemos agregar aún Antiguas Caras en el Espejo (1984), de Francisco Proaño Arandi; El Gorrión Canta en la Oscuridad (1986), de Luis Félix López; Diálogo de una Gente Intransigente (1988), de Hugo Salazar Tamariz; y Peste Blanca, Peste Negra (1988), de Lupe Rumazo.

En otras palabras, en los diez años de la década continuaron editándose, diríamos que en forma mayoritaria, los textos narrativos de este tipo.

Antiguas Caras en el Espejo, novela recibida con euforia por la crítica, especialmente quiteña, rebasa lo meramente situacional para convertirse en un texto que busca más el *recubrimiento* que el

descubrimiento (o desentrañamiento) de una; situación que, de todos modos, de manera morosa, como en cámara lenta, se devela dentro de un juego de espejos en el que campea, permanentemente, la ambigüedad, un exceso significativo en el que las palabras, unisémicas en su inserción discursiva, producen una polisemia generalizada en el fraseo, una atmósfera oscura y densa, polivalente e inquietante.

En esta forma, entre evocativa y sombría, encubierta por sucesivas y paso a paso resueltas anticipaciones, superposiciones de nombres, ocultamientos y presencias a veces apenas intuidas pero tangibles, esta novela nos obliga a ocupar el lugar de esos fantasmas y de esas realidades mientras aletarga la percepción demorándola, como aconsejaba Klovski, para pasar del lenguaje literario, a esa nueva -y en este caso agobiante- realidad que es el texto.

Este tipo de textos, quintaesenciadamente situacionales, son caracterizados por Diego Araujo en los siguientes términos:

De una actitud lógico-racionalista que descansa en el respeto a los principios de causalidad y contradicción y en un trasfondo positivista, los escritores asumen una actitud intuitivo-poética en donde naufragan las sólidas categorías lógicas, las cosas pueden ser y no ser al mismo tiempo, es decir, la realidad presenta una naturaleza ambigua (...)

Los contornos de ese mundo no son estables. El claroscuro, la realidad y el sueño, lo insólito y maravilloso, configuran una textura sinuosa, ambigua, de múltiples rostros (los subrayados son míos).

Naturalmente, la propuesta de estas novelas es, en gran medida, extremista, y se excede en su oscuridad, en su dificultad, en su exigencia al lector. Especie de "textos para masoquistas", aparecen desde mediados y hacia finales de la década de los años 60 (si nos referimos a novelas) -El Lagarto en la Mano (1965). El Testimonio (1967) y Henry Black (1969)- como un intento de superar el realismo anterior. Si creyéramos en una linealidad a ultranza del proceso literario podríamos

pensar que Antiguas Caras en el Espejo es una novela tardía al publicarse, con la misma tónica e iguales extremismos, en 1984.

Debo aclarar -y pienso en El Gorrion Canta en la Oscuridad, de Luis Félix López, una buena novela, mal tratada por la crítica; Peste Blanca, Peste Negra, de Lupe Rumazo, cargada de ideas, lúcidamente reflexiva; y Diálogo de una Gente Intransigente, no tan intransigentemente en su situacionalidad e injustamente ignorada por nuestros analistas literarios que lo que ahora me interesa es subrayar la vigencia en cierto modo mayoritaria de este tipo de narrativa que, por lo demás es absolutamente válida y puede coexistir con otras maneras expresivas. Repito, entonces: enfatizo un hecho, no expongo un problema.

Podrían ustedes decirme, sin embargo, que si ese deseo de contar -o esa necesidad de contar- que señalé al comienzo de este trabajo fue considerado por mí como algo auspicioso, es decir, como un buen augurio, se desprendería que mi postura es contraria a esta vigencia de los textos situacionales. Y no es así, porque también manifesté que me refiero a hechos no a problemas, pero que esos hechos son, por su propia naturaleza, problematizables.

Dentro de nuestro desarrollo literario lo que intento remarcar es de qué manera las respuestas inmediatas son extremas, de qué manera la ruptura quiere, inútilmente, destruir, eliminar, hacer polvo a la tradición, pero que con el tiempo las aguas se asientan y, en el caso de nuestra narrativa, es probable que esa situacionalidad, que dio espesor, resonancias, atmósfera a nuestro relato se robustezca contando, esto es, aceptando nuestra tradición de cuenteros y cuentistas, de contadores de historias, pero que esas historias no serán ya jamás lineales y sin espesor, ni en blanco y negro, simplemente horizontales y sin profundidad, sino que "ampliarán los estratos de la realidad representada", como manifiesta Diego Araujo.

En la década de los años 80 hay más de algún producto que pretende este cambio de registro, esta nueva tesitura, esta alentadora posibilidad de abrir nuestro realismo, de hacer que abarque un ámbito más completo, un ámbito que no se quede sólo en el estar y en el accionar, como en la década de los 30, ni tome excluyentemente al ser,

como respuesta extrema, sino que combine estar, accionar y ser para que la realidad literaria, esa otra realidad, ese artificio -como decía Klovki- fluya en forma totalizadora.

De cualquier manera, hay otro tipo de textos que han aparecido en los años 80 en el país. Agustín Cueva, por ejemplo, señala tres: *-Pájara la Memoria* (1984) y *El Poder del Gran Señor* (1985) de Iván Egüez, y *Teoría del Desencanto* (1985), de Raúl Pérez Torres-, más *Antiguas Caras en el Espejo*, de Proaño Arandi que, como hemos visto, es absolutamente situacional.

Cueva, quien emite más afirmaciones que juicios, como aquella según la cual *Polvo y Ceniza* es una "excelente novela, en la que además se entrelazan un vital amor al pueblo, a la literatura y a la vida", considera que de estos textos el más significativo es el de Raúl Pérez Torres (porque, expresa, "estoy seguro de que Raúl Pérez es un narrador hecho y derecho, con un oficio que pocos poseen en el país"), que Egüez es "carpenteriano", que *Pájara la Memoria* tiene influencia de *Terra Nostra* y que la novela de Proaño es más la expresión de un cuentista que la de un novelista.

Todo lo anterior no nos dice nada, desde luego, pero nos enfrenta a otro hecho: no todo, lo que nuestros críticos promocionan es bueno.

A este respecto, voy a exponer un solo ejemplo, aunque podría ser exhaustivo, lo que me conduciría a no terminar nunca esta lectura. Se trata de lo siguiente: no se puede, por decreto, asegurar que tal o cual escritor es "hecho y derecho, ni qué tal o cual novela es la más significativa de un período cuando en ella pueden leerse cosas como esta:

Al llegar cerca de la embajada escuchamos atónitos la sirena policial y miramos un bus blanco que se acercaba a toda marcha.

-¡Nos han traicionado!- gritó el muchacho de lentes y acto seguido obligó al chofer a que parara. -¡Vamos! dijo mientras abría la puerta y echaba a correr. Yo también salí corriendo, pero luego me detuve bruscamente y me metí al zaguán de una casa. No sentía nada. Ni temor, ni

dolor. Apenas una gran tristeza. Desde allí miré como el otro carro también se separaba y salían disparados sus ocupantes, primero Laura, luego la muchacha, luego Quijano y el otro.

¿A quién se le ocurre, me pregunto, llamar escritor hecho y derecho a una persona capaz de escribir algo así? Porque si los jóvenes ocupantes de los dos taxis iban a tomarse aquella embajada y la policía estaba ahí, la más sencillo era seguir en los coches y hacerse dejar en otro lado, y no armar esa secuencia sin pies ni cabeza. Tan sin pies ni cabeza que ni siquiera son capturados, cuando la huida corriendo era justamente una invitación a que los apresaran.

No tengo nada contra Cueva ni contra Pérez Torres, pero amo la literatura y todo lo que le haga daño me molesta. Estos, para mí, son hechos que deben ser problematizados. Nada más.

Y parto de aquí para subrayar los puntos que, a continuación será necesario desarrollar:

1. Hay otras tendencias narrativas en la década de los años 80.
2. Los cuentistas presentan pequeñas variantes, en cuanto a las tendencias, respecto de los novelistas; y
3. Existe una peligrosa desaprensión expresiva en un buen número de nuestros escritores y, así mismo, una desaprensiva promoción de textos flagrantemente defectuosos.

Respecto al primer punto, me parece que hay dos líneas muy visibles en la década de los 80: la de recuperación histórica, por un lado, y la farsica o esperpéntica, por el otro. Claro que la primera obedece a un criterio temático para su clasificación y la segunda a un criterio de tipo formal, lo que para los puristas de las clasificaciones podrá parecerles inadecuado y, sobre todo, impreciso. En el fondo, tienen razón, y debo admitir que al señalar las tendencias narrativas de los años 80, su clasificación –clasificar es *ordenar por clases*– no es exigentemente científica, ni mucho menos. En efecto, hay un criterio formal al denominar a ciertos textos situacionales o esperpénticos, mientras que al

clasificar los de recuperación histórica, el criterio es tematista, de modo que un texto de recuperación histórica podría ser situacional o esperpéntico, indistintamente, o a la inversa.

Los invito, sin embargo, a no hacemos líos, y a reconocer como textos de recuperación histórica -unas veces parcial, otras general- a los siguientes: Pájara la Memoria (1984), Tambores para una Canción Perdida (1986) y Caballos al Amanecer (1979) de Iván Egüez, Velasco Mackenzie e Israel Pérez respectivamente.

Lo primero que podemos observar en este afán de recuperación histórica (o de la historia, sea parcial o general) es que no se da en el sentido de hacer "novela histórica" sino en el de usar elementos históricos o legendarios -igual que en Polvo y Ceniza y en La Linares- en forma *cofuncional*, es decir, incorporando funciones de otros sistemas (la Historia o la leyenda) al sistema literatura. En otras palabras, las funciones propias de la historia entran en y al servicio de la novela, con lo que se preserva su especificidad.

Este es el caso de Pájara la Memoria y Tambores para una Canción Perdida, dos novelas de muy buena factura, con un barroquismo carpenteriano, como dice Cueva, la primera, y una eficacia narrativa que se basa sobre todo en el lenguaje, añadido; y la segunda, dueña de una atmósfera narrativa envolvente, muy móvil y mágica. Ambas, por lo demás, quieren contar, pero sobre todo la de Velasco.

Caballos al Amanecer, de Israel Pérez, nacido en 1960, incursiona en la leyenda del Conde de Mendoza, la fundación de Vines y las vicisitudes de un amor patológico y desgraciado. De atmósfera densa y morosa, su soporte narrativo es mínimo, formalmente es una novela situacional.

Muy poco promocionada, también es notable entre este tipo de novelas Chaupi Punllapi Tutaj Yarcu (1983) de Carlos de la Torre Flor, cuyo mayor mérito es recuperar la figura de Atahualpa y realizar un gran trabajo intertextual con las crónicas de la época.

En cuanto a la línea esperpéntica, esta tiene su aparición temprana en nuestra narrativa en 1939, con Hechos y Hazañas de Don

Balón de Baba y de su Amigo Inocencio Cruz, novela que pasó desapercibida entonces y continúa injustamente olvidada, tal vez a causa de la solemnidad general de nuestra literatura que no pudo admitir en aquellos años, su tesis fársica. En efecto, este texto de Pareja Diezcanseco, inscrita dentro de lo esperpéntico o, si lo prefieren, en el más nítido grotesco literario, usó lo ridículo, el humor, lo prepositivamente deformado, etcétera, armas expresivas inadmisibles en esa época.

Esta línea quedó descontinuada, pero reaparece con mucha fuerza en la década de los años 70 con Las Pequeñas Estaturas (1970), del mismo Alfredo Pareja; y El Secuestro del General (1973), de Demetrio Aguilera Malta.

En los años 80 esta tesis narrativa se afianza con textos como Réquiem para el Diablo (1981), de Aguilera Malta; La Cofradía del Mullo del Vestido de la Virgen Pipona (1985), de Alicia Yáñez Cossio; El Poder del Gran Señor (1985), de Iván Egúez; y La Tarde del Antihéroe (1986), de Jaime García Calderón. En todas estas novelas hay, por cierto, una clara voluntad de contar, de construir una historia. El humor es importante en todas ellas, pero es en La tarde del antihéroe donde este humor más corrosivo, terriblemente irónico e incluso con un manejo muy suelto del chiste, lo que hace que el texto, que es demoledor y no deja títere con cabeza, sea grato y de facilísima lectura.

Finalmente, y como caso aislado hasta el momento, tenemos Sueño de Lobos cuyos mayores méritos son contar, por un lado, e intentar una estructura sustentada en la sintaxis de sus personajes, por el otro.

Hay, pues, una intención loable en este texto largo de Abdón Ubidia, la de querer ser una novela de personajes y de anécdota, pero sin lograrlo pues incluso en su personaje protagónico falla la sintaxis y se parte en dos de manera ostensible, lo que quiebra, a su vez, tanto la historia como la atmósfera.

El cuento, por su propia naturaleza, tiene un desarrollo menos sinuoso en el país. Desde los años 60 profundiza su discurso con libros y

textos sueltos muy significativos de Andrade Heymann, Alsino Ramírez Estrada, Carlos Béjar Portilla y Agustín Vulgarín.

Su presencia, es sin embargo, un tanto subordinada a la novela, es decir, los novelistas escriben cuentos en sus momentos de descanso, o los cuentistas se preparan escribiendo cuentos para llegar a la novela.

Dentro de esto hay quienes son sobre todo cuentistas, más que novelistas, como Jorge Dávila Vásquez, buen narrador corto, y hay otros que se desenvuelven muy bien en ambas formas, como Iván Egüez. Pienso que es básicamente cuentista Abdón Ubidia, tanto en Bajo el mismo extraño Cielo (1979) como en Divertinventos (1989).

Igual cosa sucede con Vladimiro Rivas Iturralde. Y en el centro de todos el gran César Dávila Andrade, quien jamás intentó novela.

En la década de los ochenta aparecen libros de nuevos cuentistas. Dos volúmenes -Y todo este rollo a mí también me jode (1984) y Loca para Loca la Loca (1989)- del experimentalista Huilo Ruales; e Instrucciones para llegar al Orgasmo (1987) del también experimentalista Rubén Darío Buitrón. En esta misma línea está William Castillo.

Israel Pérez, Mañana será un Gran Día (1987) y Liliana Miraglia, La Vida que parece (1989) son dos excelentes cuentistas situacionales, mientras que Alan Coronel, Alza la vista que no te veo los ojos (1987), Gilda Holst, Más sin nombre que nunca (1989), Livina Santos, Una Noche frente al Espejo (1989), y Marcela Vintimilla, Cualquier cosa me invento para ver (1989), cuentan y desentrañan situaciones a la vez, los dos primeros con cierta dosis de humor, más sutil en Holst que en Coronel. Byron Rodríguez, La Cueva de la Luna (1987), es un buen creador de atmósferas y se mantiene en lo situacional.

Quieren básicamente contar, en cambio, Raúl Vallejo -Máscaras para un Concierto (1986) y Solo de palabras (1988)- e Iván Oñate, El Hacha Enterrada (1986).

Hay otros intentos, por supuesto, pero no quiero extenderme enumerativamente a lo que tiene poco interés y ha sido inflado

irresponsablemente. Es a esto a lo que llamo una "peligrosa desaprensión expresiva", y a contraparte, "una desaprensiva promoción de textos flagrantemente defectuosos".

No cabe mencionar a las personas, pero sí creo que es necesario registrar aquí algunas de las perlas que tachonan sus libros. Ellos se reconocerán, y eso basta, dentro del sentido de utilidad que quieren tener estas observaciones.

Veamos: Nadie que se respete puede escribir esto: "el humo azulado penetró dentro de la cabina"; o esta otra maravilla: "...alargó la mano hasta el fondo del bolsillo donde escondía la pistola. La expresión de su rostro cambió al palpar el tambor que hizo girar bajo sus dedos endurecidos por el frío", y digo maravilla porque si tenía tambor no era pistola sino un revólver; o: "la recuerdo apoyada con desfachatez en el vano de la puerta", porque sólo siendo un fantasma podría alguien apoyarse en el hueco de la puerta.

Como el tufo es un "miasma dañino, un olor desagradable", no se puede hablar de un "tufo alcanfor de tu piel", puesto que el alcanfor es una sustancia aromática y el aroma es "olor muy agradable". Es, así mismo, imposible correr con "débiles zancadas", esto es, con "débiles trancos largos", ni es posible que un barco golpee sus escotillas -las escotillas se abren sobre la cubierta de las naves- contra los embarcaderos. O decir que "el fotógrafo metía la cabeza en una manta larga, larga y quizá oscura", puesto que si la estoy viendo debo saber si es o no es oscura; ni decir que "la poesía ha dejado su lugar a una cosa más grotesca", porque eso nos indicaría que la poesía es grotesca.

Podría darles una infinidad de ejemplos, pero no quiero aburrirlos, ni ensañarme. Lo cierto, y eso es lo que importa señalar, es que hay descuido y falta de profesionalismo en ciertos sectores de nuestra literatura, que hay autores irresponsablemente inflados, que es necesario un mayor trabajo en el texto, que falta un poco de humildad para lograr mejores metas. Y que hay un buen número de escritores que sabe que ha llegado, como dice Fernando Itúrburu, "la hora del texto", es decir, la hora de trabajar, de profesionalizarse, de aceptar con humildad que sólo somos trabajadores, que nada tenemos de excepcionales y que todo es una cuestión de ti abajo y esfuerzo, de aplicación, de constante y perpetua

voluntad de ser cada día mejores, de tener conciencia de que nunca terminamos de aprender.

El futuro es auspicioso, me parece, siempre que corriamos nuestros vicios.

EL CHULLA ROMERO Y FLORES
Reflexiones sobre la novela cumbre de Jorge Icaza

Anthony J. Ventrano

EL CHULLA ROMERO Y FLORES

Reflexiones sobre la novela cumbre de Jorge Icaza

Aunque Jorge Icaza, el novelista ecuatoriano más leído fuera de su país, sea conocido sobre todo por su aporte a la *novela indigenista* con la publicación de Huasipungo (1934) -novela que se ha traducido a los principales idiomas del mundo- la crítica ha sido unánime en su afirmación de El Chulla Romero y Flores (1958) como su novela más lograda. Esto no es decir que la primera novela de Icaza -quizá la mejor dentro del género de la *novela indigenista*- tenga menos importancia en la producción novelesca total del escritor quiteño y de la historia de la narrativa en el Ecuador -ni mucho menos. Pero, en cuanto al desarrollo psico-social de su protagonista y la utilización de las modernas técnicas narrativas y los recursos literarios en esta penúltima novela del escritor ecuatoriano, ya está bien claro que en El Chulla Romero y Flores, publicada 24 años después de Huasipungo, Icaza ha superado en mucho el arte novelesco de esa temprana obra llena de indios primitivos, de sufrimiento, de miseria, de ambiente dantesco -en total, un relato de pesadilla, inolvidable por su crudo realismo y su tremenda protesta social. Sin lugar a dudas, El Chulla Romero y Flores incorpora de una manera muy eficaz la maestría que va a caracterizar tanto la moderna novela latinoamericana del *boom* de los años 60, la cual le había llamado la atención a un ancho público lector internacional, como la nueva novela ecuatoriana de los años 70 y 80.

El Chulla Romero y Flores concluye la trilogía de novelas que incluye también Cholos (1938) y Media Vida Deslumbrados (1942), la cual se había centrado en la problemática psicológica del cholo, víctima de la inestabilidad social del Ecuador contemporáneo. Representa la culminación de la obra literaria de Icaza en cuanto a la caracterización: el protagonista reencarna toda clase de conflictos, tensiones y frustraciones internas, debido a su posición de enajenado dentro de una sociedad discriminativa. Esta culminación psicológica tiene sus antecedentes directos en sus caracterizaciones cristalizadas en los personajes de

Guagcho (Cholos), y sobre todo, en Serafín Oquendo (Media Vida Deslumbrados). Nuestro personaje central, el Chulla Luis Alfonso Romero y Flores, es víctima trágica de una amalgamación antitética: su sangre, mezcla de indio y de blanco, palpita en constante conflicto en sus venas. Es a través de su protagonista -un insignificante empleado civil que intenta, con su limitado poder, cambiar la estructura social ecuatoriana- que Icaza expone la intensa hostilidad de parte de la clase privilegiada hacia el cholo impertinente que trata de mejorar su *statu quo*.

En cuanto al significado del término chulla, Carlos R. Tobar nos dice en su libro, Consultas al Diccionario de la lengua: Algo que falta en el vocabulario académico y de lo que sobra en el de los ecuatorianos, etc. lo siguiente: "Según la etimología del vocablo híbrido quechua español, chullaleva sería el que tuviese sólo una levita; pero, según su valor comprensivo, chullaleva significa más, mucho más: Es el poseedor de un vestuario, con el cual ostenta una riqueza de que carece; es el cualquiera que, gracias a las caricias de la ciega fortuna se da aires de señor; es el mozo de taller que pretende instalarse como en casa propia en el salón del acaudalado"¹. Icaza mismo lo define de esta manera en el "Vocabulario" al final de su novela: "Sólo. Impar. Hombre o mujer de clase media que trata de superarse por las apariencias"².

El crítico literario español, Francisco Ferrándiz Alborz, quien ha publicado unos estudios profundos sobre la narrativa de Jorge Icaza, ha comparado al chulla de nuestro novelista con el pícaro de la novela española clásica, marcando claramente las confluencias básicas:

Los antecedentes humanos y psicológicos, y también literarios, por el realismo y la fuerza del estilo', de este personaje, hay que buscarlos, y podemos hallarlos, en la novela picaresca española. El Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y El Diablo Cojuelo, etc., son los progenitores del Chulla Romero y Flores. Toda sociedad en fermentación por desequilibrios de clases, origina estas deformaciones típicas: hombres desorientados por su desarmonía moral con el medio. En el personaje de Icaza vemos la prestancia hispánica y la melancolía mestiza hispanoamericana que se anunció en El Periquillo Sarniento, del mexicano José Joaquín

*Fernández de Lizardi... y en los personajes de las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma. Pero además, como tipo desheredado de nuestro tiempo, la ira, el grito, la protesta, la rebeldía. El pícaro español del siglo XVI vivía conforme a su destino en un medio de predestinaciones teológicas, mientras que el pícaro quiteño del siglo XX rebulle indignado contra unas condiciones de vida que él no ha creado y que le impiden afirmar su vida. El español era pústula de una patología social y nacional, el quiteño es una herida que grita rebeldías.*³

Es interesante notar que más recientemente, este posible parentesco literario entre la novela española y la ecuatoriana ha sido estudiado también por Enrique Ojeda, de nacimiento ecuatoriano, y por varios años profesor de lengua y literatura española e hispanoamericana en los Estados Unidos, en su ensayo, "Elementos picarescos en la novela El Chulla Romero y Flores de Jorge Icaza"⁴

En cuanto a los juicios críticos que se ha publicado sobre El Chulla Romero y Flores, valiosos son también los siguientes estudios, los cuales contienen excelentes ensayos sobre la sexta novela del escritor ecuatoriano:

1. Enrique Ojeda, Cuatro obras de Jorge Icaza.
2. Agustín Cueva, Jorge Icaza.
3. Manuel Corrales Pascual, Jorge Icaza: Frontera del relato indigenista.
4. Theodore Alan Sackett, El arte en la novelística de Jorge Icaza.⁵

Aunque sea algo arriesgado, se atreve con mucha vacilación el autor del presente trabajo mencionar entre estas monografías sobre la producción novelesca de Icaza su La problemática psicosocial y su correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza, pequeña obra crítica que, por pura coincidencia con los dos últimos libros que acabamos de señalar, se publicó en el mismo año de 1974.⁶ Por último, conviene señalar la bella edición crítica de El Chulla Romero y Flores, coordinada por el ecuatoriano Ricardo Descalzi y el francés Renaud Richard, y publicada bajo los auspicios de la UNESCO en Madrid en el año 1988.

Antes de intentar un análisis de algunos aspectos de El Chulla Romero y Flores, quizá una síntesis del argumento de la obra nos pueda ayudar a aclarar los objetivos que el novelista persigue al exponer, abiertamente, el mundo en el cual vive el mestizo. Don Ernesto Morejón Galindo, un frustrado politicastro que dirige la oficina de Investigación Económica, decide, en virtud de su burocrático y elevado puesto gubernamental, vengarse personal y políticamente, por poner fin a los interminables abusos fiscales de la aristocracia. Con arrogancia dictatorial, don Ernesto instruye a su empleado subalterno, el Chulla Luis Alfonso Romero y Flores que haga desaparecer la corrupción y malversación que existe en gran escala. En su nueva posición de "juez incorruptible", el subordinado cholo, jubilante ante la oportunidad que se le presenta de asociarse con "los de arriba", decide comenzar su regeneración nada menos que con el inmoral y lascivo Candidato Presidencial, don Ramiro Paredes y Nieto. La investigación que Romero y Flores hace sobre los deberes oficiales del Candidato hace reaccionar al "ayudante general" de este, diciendo que su superior tiene una personalidad sagrada que lo hace inmune a la crítica de un oficial de rango inferior. De este modo, se le recuerda a Luis Alfonso, que no debe meter sus narices en los asuntos "privados" de un personaje tan prominente como don Ramiro, y que, al intentar hacerlo, eso constituiría un acto de verdadera herejía. A través de las características personales del descolorido "ayudante general", Icaza ha logrado representar lo que se considera un estereotipo de ese grupo que existe en la sociedad ecuatoriana, el cual tiene como máxima característica el ser desconfiado y sospechoso de cualquier cholo ambicioso que intente destacarse desenmascarando el fraude y la hipocresía de la burocracia del Ecuador contemporáneo.

"¿Qué le pasa a este? Parece que alguien le empuja... Alguien poderoso... Arzobispo... Ministro... Hoy está abajo... Mañana puede estar arriba... Estos chullas prosudos son una friega... A lo mejor pescan a río revuelto una alta posición administrativa o una mujer con plata...". (p. 20)

El misterioso candidato a la Presidencia -indio lavado, medio blanquito"- es presentado al lector como una persona lujuriosa y libertina

("Es un chivo para las hembras"). A pesar que este no aparece directamente en la novela, su carácter inmoral se destaca como el símbolo máximo de una sociedad inmersa en un letargo moral. Oportunista políticamente y carente de integridad, don Ramiro sería un candidato ideal para aquella región tenebrosa situada en la entrada del Infierno dantesco -la región de aquellas almas que fueron desleales en vida y que-, ahora, vagan incesantemente por el Infierno, cambiando de banderas:

Su influencia política fue creciendo de acuerdo al cinismo para barajarse en los diversos partidos. Hizo amistades y descubrió parientes en la oligarquía conservadora. Cotizó como simpatizante en un grupo de izquierda. En las altas esferas burocráticas, a donde le fue fácil entrar dada su categoría de esposo de un apellido ilustre, se declaró liberal, (p. 30).

A pesar de ser consciente de varias inconsistencias y faltas en los archivos económicos de don Ramiro, Romero y Flores toma la oportunidad para lograr el apoyo del Candidato, culpando la situación vergonzosa en los hombros del "ayudante general". Es esta característica egoísta y venal la que podemos ver en el cholo cuando, al conversar con doña Francisca, la dominante esposa de don Ramiro, nuestro "juez incorruptible", al parecer, ya hecho corruptible, se declara defensor del Candidato. Pero esta determinación no dura mucho tiempo; al invitar doña Francisca a nuestro reformador a una tertulia para que conozca a la flor y nata de la alta sociedad, el chulla se queda mortificado e indefenso, al escuchar las despiadadas referencias que ella hace del padre de Luis Alfonso, llamado "Majestad y Pobreza".⁷ Escuchemos un poco el diálogo entre la mujer "de lacara del caballo de ajedrez" y el joven fiscalizador idealista:

-Perdone. ¿Su nombre? -cambió la dama.
-Luis Alfonso Romero y Flores -dijo él subrayando las
eres del apellido.
-¿Hijo del difunto Miguel, verdad?
-Sí... Sí.
-Pobre Miguel.
-¿Pobre?

-Le ayudé tanto en su desgracia.

-En su desgracia -repitió como un eco el flamante fiscalizador por la pendiente de la vergüenza que le producía el saber que alguien estaba en el secreto de su pecado original, de su sangre.. Si sólo fuera la miseria tragicómica del viejo, su padre, no le importaría. Pero...

-Fuimos amigos de un tiempo. Muy amigos. Antes de lo de... Eso... Eso fue imperdonable. No tiene nombre -comentó la esposa del candidato a la Presidencia de la República moviendo las manos en alto.

"Mi madre... Se refiere a mi madre... A ella... ¡Oh!" se dijo mentalmente el Chulla cayendo en una pausa que marcó sobre su burla de ingenioso aventurero rasgos de máscara de angustia y de súplica, (p. 35)

Al insistir varias veces Luis Alfonso como un pobre animal indefenso ante el grupo de invitados -lo mejor de la alta sociedad quiteña- "Soy el fiscalizador", la gente lo reprocha con una serie de insultos: "¡Está borracho", "¡Quién es para gritar así en un salón?" "¡Cholantojo!", "¡Atrevido!", "¡Por qué no le echan a patadas?", "¡Fiscalizar? ¿A quién, cómo, porqué?", "¡Somos los amos!", "¡Dudar de nosotros es dudar de Dios, de la Patria, de todo... !", "¡Una propina para que se calle!", (p. 38) Y como si esto fuera poco para humillar al Chulla, para desnudarlo espiritual y psicológicamente, doña Francisca invita a todos a comentar la historia desgraciada del padre del joven y a burlarse del secreto de su sangre india.

-Olvidé presentarle a ustedes. El caballero es hijo de Miguel Romero y Flores.

-¿Romero y Flores?

-Pobre Miguel. La bebida, las deudas, la pereza y una serie de complicaciones con mujeres se unieron para arruinarle. Le encontraron muerto... Muerto en un zaguán del barrio del Aguarico. Completamente alcoholizado.

"Un caballero de la aventura, de la conquista, de cruz, de la espada, de...", se dijo el Chulla en impulso de súplica para esconder el rubor de su desamparo -fruto de amor

ilegal, mezcla con sangre india-. Y miró como un idiota a las gentes que le observaban.

-Los amigos le perdonamos todas sus flaquezas, menos la última.

-¿Cuál?

-El concubinato público con una india chola. Con una india del servicio doméstico. ¿No es así, joven?

-interrogó la informante con ironía de bofetada en el rostro.

"¡Arrarray! ¡Arrarray!, carajo! Mama... Mamitica mía..." ardió sin voz la queja en el corazón del mozo, (p.p. 38-39)

Imposibilitado para olvidar su pasado racial que lo atormenta constantemente en el presente, y, no pudiendo responder a los crueles insultos que se le dirigen, el Chulla huye desesperadamente y medita sobre su inhabilidad de protestar contra las crueldades de parte de doña Francisca y sus invitados aristocráticos. Las sombras espirituales de su madre, mama Domitila -símbolo de lo indio ancestral ("lo rencoroso, lo turbio, lo sentimental, lo fatalista, lo quieto, lo humilde")- se unen a las de su padre español, representante del español de la Conquista ("lo altivo, lo aventurero, lo inteligente, lo pomposo, lo fanático, lo cruel") para reprenderlo en forma de voz de su conciencia:

"¡Por tu madre!" "¡Ella es la causa de tu viscoso acholamiento de siempre!... De tu mirar estúpido... De tus labios temblorosos cuando gentes como yo hurgan en tu pasado... De tus manos de gañán... De tus pómulos salientes... De tu culo verde... No podrás nunca ser un caballero", fue la respuesta de Majestad y Pobreza. "Porque viste en ellos la furia y la mala entraña de taita Miguel. De taita Miguel cuando me hacía llorar como si fuera perro manavali... Porque vos también pájaro tierno, ratoncito perseguido, me desprecias... Mi guagua lindo con algo de diablo blanco...", surgió el grito sordo de mama Domitila. - (p.p. 41-42).

Es a través de estas descripciones realistas que Icaza se vale para exponer, brillantemente, la psicología de dos grupos raciales -blancos e

indios- encarnados ambos en el aparato físico-mental del cholo. Desde este punto de vista es que podemos comprender los conflictos que acosan incesantemente al Chulla Romero y Flores, ya que su ser es el producto de "dos razas inconformes". En este personaje vemos debatirse todas las taras mentales, quedándole únicamente el camino para poder vengarse el desenmascarar los fraudes fiscales del inescrupuloso Candidato Presidencial.

Toda esta problemática tiene lugar en el primer capítulo de El Chulla Romero y Flores. Los restantes seis capítulos giran en torno a una visión calidoscópica del mundo cholo del protagonista y de la odisea de Luis Alfonso, por la que incurre en búsqueda de la verdad y la justicia. Sería una gran injusticia decir que el resto de la novela no trata más que la acción que resulta del problema presentado en el primer capítulo. En cuanto a lo que ocurre en lo que queda de la novela, dejemos que nos lo diga el célebre sociólogo, ensayista y crítico literario ecuatoriano, Agustín Cueva, en su ensayo sobre la novela en su bien conocida obra -Lecturas y rupturas:

...como era de esperarse, las cosas se tornan contra el fiscalizador. Despedido de su cargo, y con el problema de su mujer que está por dar a luz, el chulla gira un cheque sin fondos, deslíz del que aprovechan sus adversarios para echar los policías en su persecución. Romero y Flores huye, protegido por sus vecinos del barrio pobre, quienes demuestran con esta ocasión todo su espíritu de solidaridad, en tal forma que el Chulla acaba por tomar conciencia de que su única salvación consiste en ligar su destino con el de esa gente humilde.⁸

Puesto que la maestría de Jorge Icaza en el uso de una técnica novelesca moderna -la de la inversión temporal, en lugar del acostumbrado tiempo lineal, cronológico - ha sido estudiada detalladamente en otras partes, no vamos a ocuparnos de ese aspecto estructural utilizado por primera vez en su novelística', por otra parte, todo juicio crítico de El Chulla Romero y Flores sería incompleto sin discutir la caracterización de personajes (en la cual Icaza se ha superado mucho en comparación con sus novelas anteriores), la utilización efectiva de monólogos y diálogos interiores, que reflejan muy bien la

problemática psicosocial y la lucha constante del protagonista, y el intenso interés de Luis Alfonso (y del novelista) por su porvenir, así como la consiguiente satisfacción del Chulla de su ansia de querer ser, de definirse a sí mismo.

A pesar de que las mujeres no llenan una función importante en la novelística de Icaza, caso extraordinario es el de la amante de Luis Alfonso -Rosario Santacruz-. En nuestra novela, Icaza emplea eficazmente la técnica cinematográfica del "flashback", al presentarle al lector la singular atracción amorosa que el joven fiscalizador ha tenido en su vida. Nuestro Chulla se ha enamorado de una atractiva y hermosa chola, quien está separada de su marido después de una breve e infeliz relación conyugal. Al tratar ella de olvidar la pesadilla de su violación animal en su luna de miel -dejando a su esposo para volver a vivir con su madre- se encuentran con Luis Alfonso en una fiesta que dura toda la noche en casa de un vecino cholo. Poseída por remordimientos de conciencia por haber bailado, muy íntimamente, con el Chulla, y atormentada por el qué dirán de las viejas en la fiesta ("Me miran con odio... Con rencor... Me creen una corrompida... Corrompidaa..."), Rosario huye hacia la cocina, perseguida por Luis Alfonso. A pesar de oír la voz de su padre -en su subconsciencia-, que le recomienda que obre con extremo cuidado y que preserve su dignidad social.

("¡Cuidado! Es una hembra sin dote. Es una de tantas chullitas que... Tu porvenir de gran señor..."), nuestro Chulla se cierra los oídos a su progenitor para encontrar, inesperadamente, que la chola le rechaza en un cuarto del tercer piso. Resulta muy interesante el hecho de que en esta ocasión y otras muchas, los consejos que le ofrece a Luis Alfonso la sombra ancestral de su padre reflejan claramente los valores negativos (sobre todo, el oportunismo, la inmoralidad, el orgullo personal excesivo, y la sed insaciable de subir la escala social a costa ajena) del padre, mientras que la de su madre india -descendiente de la cultura pagana de los Incas- representa los valores cristianos, entre ellos, la humildad, la compasión y la ternura hacia el afligido y el desafortunado, y el amor por el prójimo.

En medio de esta escena romántica, Icaza describe, una vez más, la intensa relación que existe entre sus personajes y el medio que le rodea. Para ello recrea, momentáneamente, los sonidos y olores que

vienen de la cercana ciudad que despierta entre el claroscuro del nuevo día -bella descripción típica de la maestría de Icaza en la creación de ambientes:

Mezcla chola -como sus habitantes- de cúpulas y tejas, de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huasipungo y misa de alba, de arquitectura de choza y campanario, de grito de arriero y alarido de ferrocarril, de bisbeo de beatas y carajos de latifundista, de chaquiñanes lodosos y veredas con cemento, de callejuelas antiguas -donde las piedras, las rejas, las espadañas coloniales han detenido el tiempo en plena aldea- y plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadano, (p. 59)

La inclinación oportunista que frecuentemente caracteriza al cholo en la novelística icaciana se halla presente en Luis Alfonso, al ser informado por Rosario de su condición marital. Ante la perspectiva de un concubinato sin complicaciones y sin responsabilidades -financieras o familiares-, nuestro cholo se halla placenteramente atraído hacia Rosario: "-¿Casada? -dijo el Chulla con voz que delataba su alegría: "Ningún peligro para mi porvenir... Ninguna responsabilidad... Ningún gasto... Unos meses, unos días, unas horas..." (p.60) La obsesión existencial de querer ser y la resultante tragedia del no poder ser, lo cual sí que es aspecto integral de las novelas de Icaza, ahora domina a Luis Alfonso y a Rosario- ella quiere despojarse, para siempre, del epíteto "corrompida" que le había dado su marido, para poder tener, nuevamente, el orgullo personal que había perdido en su corto y desgraciado matrimonio- hasta tal punto que Icaza describe la tragedia psicológica que invade a ambos al ir á un baile de la Embajada. Después de arrendar un traje de lord inglés y un automóvil, Luis Alfonso ("Soy un lord inglés"), acompañado por su "princesa" ("Princesa... Debo ser una princesa... Soy una princesa"), llega al baile y entra a la farsa social. En este cuento de hadas compuesto de maniqués que pueden moverse y hablar, en esta mascarada vital, erran los que se escapan de la realidad. De este modo, nuestro protagonista desoye la voz de Majestad y Pobreza, diciéndole que abandone su innato complejo de inferioridad -heredado de su madre india- y que, en cambio, tome parte en la burla social, ya que participa en ella todo el mundo:

"¡Adelante muchacho! ¿Qué es eso? Estás en el secreto de la trampa. Todos juegan a lo mismo ¿Qué es un lord inglés ante un Romero y Flores? Nada, carajo... ¡Sí! Nadie se atreverá a despertar a mama Domitila. Le tengo acogotada, presa, hecha un ovillo con trapos de lujo. ¡No existe!" (p.77)

Los personajes que toman parte en esta mascarada de la humanidad no logran permanecer, desgraciadamente, en sus representaciones surrealistas. Forzados por los efectos del alcohol, ven que sus máscaras se diluyen como pompas de jabón para dar paso, en cada disfrazado, al regreso a las características físicas de las que tratan de huir. He aquí el mensaje moral de Icaza: cada ser humano debe vivir auténticamente su propia vida. De no hacerlo, se verá obligado a sobrellevar el tipo de tragedia de la cual fue víctima Serafín Oquendo en Media Vida deslumbrados. Todo cambio que incluya la prostitución de la verdadera personalidad estará encaminado al fracaso.

Poco a poco se ajaron los vestidos -en lo que ellos tenían de disfraz y copia-. Poco a poco se desprendieron, se desvirtuaron -broma del maldito licor-. Por los pliegues de los tules, de las sedas, de los encajes del paño inglés, en estridencia de carcajadas, en tropicalismo de chistes y caricias libidinosas, surgió el fondo real de aquellas gentes chifladas de nobleza, mostró las narices, los hocicos, las orejas -chagras con plata, cholos medio-blanquitos, indios amayorados-. (p. 80)

A pesar de que Luis Alfonso se siente atraído hacia los encantos de Rosario, el Chulla está más consciente que nunca del peligro que un concubinato le pueda traer. Al revelararle ella su ferviente amor y pedirle que la lleve a la casa de él, Luis Alfonso reflexiona seriamente sobre los posibles peligros que puedan detenerle en sus sueños de obtenerlos bienes socio-económicos que persigue incesantemente: "La misma exigencia. Cuidaré mi porvenir. Mi brillante porvenir. Quiero ser un hombre. Un caballero gamonal" (p. 90). Nuestro protagonista no está sólo frente a sus meditaciones, ya que otra vez el fantasma de Majestad y Pobreza le advierte el peligro de acceder a la tentación de Rosario: "Domina tu pasión chola en cualquier forma... ¡El porvenir!" (p. 92). En

estos momentos de indecisión, nuestro Luis Alfonso oye la voz de su madre india, mama Domitila. Como ya hemos señalado, ella es siempre la fuente psicológica que le anima con sentimientos de caridad y compasión, y, en esta ocasión, comparte, en la subconsciencia del Chulla, los sufrimientos y emociones encarnados en la persona de Rosario: "En contrapunto doloroso -eterno desequilibrio que le amargaba la vida- la presencia de mama Domitila alcanzó a murmurar: ¡Pobrecita... Pobrecita...!". (p. 92)

Poco tiempo después de vivir en situación adúltera, al enterarse Luis Alfonso de que Rosario está embarazada, él se convierte en víctima de un delirio -típica expresión de un desequilibrio mental- ya que dicha situación dará al traste con sus planes. Al reflexionar el Chulla sobre el hecho de que él mismo debe su existir -un existir ilegítimo- a la persistencia con que su madre india se opuso a los deseos de Majestad y Pobreza de abortar, oye, una vez más, la voz compasiva de mama Domitila que, en forma de símbolo de piedad y comprensión humana, protesta sus crueles pensamientos sobre un posible aborto:

Molesto y conmovido a la vez por el llanto y por la actitud de la mujer, el Chulla se dijo... "Yo también nací gracias al coraje de... A la tímida pero testaruda presencia india frente al orgullo tragicómico de Majestad y Pobreza... Yo existo porque ellos...". Y con acento de amorosa intriga, la sombra de mama Domitila concluyó: "Sin compasión de shungo, taita blanco quiso sepultarle donde los huérfanos". (p.p. 127-128)

Impelido emocionalmente por las palabras de su madre, Luis Alfonso se calma y se siente invadido por sentimientos de ardiente ternura y paternal responsabilidad. La persistente preocupación de Luis Alfonso -y de su padre Majestad y Pobreza- con el soñado porvenir del joven está estrechamente relacionado con el amor de Rosario hacia nuestro Chulla. Conviene notar aquí que en el desarrollo del papel de la mujer en esta novela -cosa que aparece por vez primera en la novelística icaciana- lo que comienza como una aventura de conquista sexual se convierte en un amor muy genuino. Y como resultado de este amor verdadero, se establece un renacimiento espiritual -especialmente en el caso de Rosario, porque ahora va abandonando su fama de *corrompida*, y

ella se siente como una mujer nueva, en completa armonía con el mundo que le rodea:

Una especie de compasión, nueva en ella, le inyectó de pronto alegría extraña, egoísta: ganas de cantar, de correr por un prado florido, de hundir los pies en el remanso cristalino de un río, de esconderse en un árbol, de besar a un niño. (p. 87)

Aproximadamente a mediados de la novela, una vez que el lector ha sido recordado del tema inicial -el papel de Luis Alfonso como "juez incorruptible" en una sociedad corrupta-, el lector siente la creciente influencia de mama Domitila sobre nuestro protagonista. Traicionado por un agente oportunista de la Oficina de Investigación Económica, quien, enviado aparentemente para evaluar los hallazgos inescrupulosos descubiertos por Luis Alfonso, saca a luz aquellos relacionados con el Candidato Presidencial, haciéndolos publicar en la prensa del Candidato a la oposición, nuestro Chulla quijotesco es "recompensado" por su veracidad por ser humillado y arrojado de su trabajo. Al sentirse presa de la desesperación y de la desilusión que le sobrevienen en su lucha contra un orden social injusto e intolerable, Luis Alfonso reacciona ofuscado ante tal concepto de la justicia. En ese momento, mama Domitilia -haciéndose eco del novelista- le imparte al Chulla un sentido de esterilidad espiritual, al contemplar cuatro siglos de maltrato y explotación continua de parte de "los de arriba" hacia el pobre indio ecuatoriano:

¿Qué hacer entonces? ¿Declararse culpable? ¿De qué? ¿De haber denunciado el cinismo de la ratería de un mundo poblado de rateros? Movi6 la cabeza con violencia. Despertaron sus fantasmas. "Guagua... Guagüítico no les hagas caso. Asimismo son. Todo para ellos. El aire, el sol, la tierra. Taita Dios. Si alguien se atreve a reclamar algo para mantener la vida con mediana dignidad le aplastan como a un piojo. Corre no más. Huye lejos..." suplicó la sombra de la madre, (p.170)

El mensaje ideológico de Icaza en la últimas páginas de EL Chulla Romero y Flores y el de Media Vida Deslumbrados es idéntico.

La típica huida del Chulla de la policía, por haber pasado un cheque sin fondos con el fin de poder sufragar el costo del parto de su mujer -unida a su esfuerzo por luchar valientemente contra el orden falso de la sociedad al denunciar la corrupción- y la muerte de Rosario¹⁰ debido a la hemorragia durante el parto, sirven para hacer que el Chulla reevalúe su concepto vital. Ocurre todo esto al mismo tiempo que el cholero le ayuda a evadirla policía. Entre los suyos de nuevo, nuestro Chulla acepta, por primera vez, la existencia de un lazo étnico y cultural que aúna la clase chola. Es allí, en ese final viaje de Rosario hacia el camposanto que antes ambicionaba y, en cambio, se siente lleno de esperanza frente a un futuro mucho más prometedor, ya que ha llegado a aceptar por fin la realidad de sus raíces raciales:

Luis Alfonso notó que los vecinos le acompañaban, le entendían -hombres resignados, mujeres tristes-, con la misma generosidad que le ayudaron la noche que tuvo que huir barajándose entre las tinieblas. Tragándose las lágrimas pensó: "He sido un tonto, un cobarde. ¡Sí! Les desprecié, me repugnaban, me sentía en ellos como una maldición. Hoy me siento de ellos como una esperanza, como algo propio que vuelve". (p. 280)

Por ser muy significativo como ejemplo del crudo realismo representativo del estilo narrativo de Icaza, en particular en la novela Huasipungo, y caso típico del sentimiento trágico de la vida que caracteriza tanto al indio como al cholo de la Sierra ecuatoriana, según nuestro novelista, señalamos la siguiente descripción del nacimiento del niño de Rosario y Luis Alfonso:

*En las primeras horas del amanecer -pálida la oscuridad, cansada la garúa-se escuchó el vagido de un niño.
-¡Ya! -murmuró un pequeño grupo de cholitas jóvenes que habían seguido con la imaginación del desarrollo del parto- la hembra en la cama, las piernas abiertas, el sexo dilatándose bárbaramente, el feto resbaloso, arrugado, sanguinolento-.
-Llora -comentó alguien,
-Lloran al nacer, lloran al morir -dijo una vieja.
-La pena que llega con lágrimas y se va con lágrimas.*

-Así mismo es. (p.234)¹¹

Para concluir: Sin duda alguna, con el paso de más de dos décadas, hay un claro proceso de evolución y maduración en el arte novelesco de Jorge Icaza desde Huasipungo hasta El Chulla Romero y Flores. Aunque el dominio de algunas de las técnicas modernas de la nueva novela latinoamericana se puede ver bien reflejado en esta obra cumbre del escritor quiteño, tanto en ella como en todos los relatos anteriores, destaca el interés del autor por plantear la problemática psicosocial de "los de abajo" de la sociedad ecuatoriana contemporánea. Y hay que decirlo: en realidad, "pocos han sido narradores de toda la América Latina del siglo XX, los que han logrado con el gran éxito de Jorge Icaza interpretar a las masas marginadas de sus respectivos países con tanta comprensión, tanta compasión, tanta sensibilidad y tanta maestría.

NOTAS

1. Carlos R. Tobar. Consultas al Diccionario de la Lengua: Algo que falta en el vocabulario académico y de lo que sobra en el de los ecuatorianos, etc. (Barcelona: Imprenta "Atlas Geográfico" de Alberto Martín, 1911), p.p. 172- 173.
2. Jorge Icaza, El Chulla Romero y Flores. Segunda Edición (Quito: Editorial "Rumiñahui", 1959). Es esta la edición cuyas páginas siempre citamos entre paréntesis en el texto.
3. En el prólogo a Jorge Icaza: Obras escogidas (México: Aguilar, 1961), p.p. 60-61.
4. Artículo publicado en la colección "La Picaresca": Orígenes. Textos y Estructura (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979).
5. Enrique Ojeda, Cuatro obras de Jorge Icaza (Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961); Agustín Cueva, Jorge Icaza (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968); Manuel Corrales Pascual, Jorge Icaza: Frontera del Relato Indigenista (Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974); Theodore Alan Sackett, El arte de la novelística de Jorge Icaza (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1974).

6. Anthony J. Ventrano, La problemática psicosocial y su correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza (Miami: Ediciones Universal, 1974).
7. Según doña Francisca, el apodo del padre de Luis Alfonso -"Majestad y Pobreza"- se utilizaba tradicionalmente con sentido derogatorio durante el Período Colonial en Hispanoamérica para hacer referencia a un hidalgo español, quien habiendo perdido su fortuna y rango social, mantenía de alguna manera el tono de su antigua posición aristocrática: "-Parece que en la Colonia a un noble español venido a menos le llamaban de la misma manera. Un 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" (p.p. 39-40). Esto también hace pensar en la descripción del hidalgo trágico del Lazarillo de Tormes, y representa un ejemplo más de la influencia de este género en la novela de Icaza.
8. Agustín Cueva, Lecturas y rupturas (Quito: Editorial Planeta, 1986), p. 104.
9. Véase sobre todo la crítica de Corrales Pascual y de Sackett, la cual queda mencionada en la nota 5.
10. Como en el caso del apodo del padre de Luis Alfonso "Majestad y Pobreza" -nombre simbólico que encierra significativamente el sentido trágico de un hombre de la clase alta que desafortunadamente, por un golpe de la Fortuna adversa, acaba por sufrir una caída de su antigua posición en la escala social, con la muerte de Rosario Santacruz, se puede ver claramente el - simbolismo de este nombre utilizado por Icaza. Sin duda alguna, por la influencia positiva de esta "Santacruz" sobre Luis Alfonso, por el amor verdadero que llega a caracterizarla vida de los dos jóvenes cholos, por la nueva sensibilidad y sentido de responsabilidad (sobre todo), como amante y padre del hijo ilegítimo) que forman parte de la conversión espiritual del "nuevo" Chulla, se logra la "salvación" de él.
11. Esta actitud pesimista y fatalista hacia la vida, la cual ya se había visto repetidas veces a lo largo de la novelística de Icaza, sobre todo en la odisea de Serafín Oquendo de Media Vida Deslumbrados, al intentar, sin éxito, ser aceptado por la clase blanca, está radicada en la psicología de las clases india y chola. Para ellos, el nacer implica una especie de pecado original, de maldición de clase social, ya que se recibe al nacer y se hace más penosa con el paso del tiempo. Esta manera de pensar, que, desgraciadamente, se

ha convertido en realidad en la Sierra del Ecuador contemporáneo, debe recordarle al estudioso de la literatura del Siglo de Oro La Vida es Sueño, el célebre drama teológico-filosófico de Pedro Calderón de la Barca, especialmente el famoso soliloquio del protagonista, Segismundo, acerca del poco valor de la existencia humana:

*Aunque sí nací, ya entiendo
qué delito he cometido:
- bastante causa he tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre, es haber nacido. (Acto I, escena II)*

Quizá con esto se puede entender mejor el significado del título de la última novela de Icaza -Atrapados- un compendio de toda la historia dolorosa, triste y trágica del sufrimiento, tanto físico como psicológico, del indio y del cholo ecuatoriano, quienes siguen viviendo a la margen de la sociedad -problemática que ha sido expuesta intensamente en sus novelas, desde Huasipungo hasta El Chulla Romero y Flores.

**DE LA ESCRITURA A LA ORALIDAD:
FANTASÍA Y REALIDAD EN JOSÉ DE LA CUADRA**

Humberto Robles

DE LA ESCRITURA A LA ORALIDAD: FANTASÍA Y REALIDAD EN JOSÉ DE LA CUADRA

En el cuento "Se ha perdido una niña", 1933¹, José de la Cuadra hizo una relación de *Samborondón*, villorio montuvio que se revela como un lugar paradisíaco, suerte de primitiva arcadia paisana donde parece reinar la inocencia y la armonía. Samborondón, nos dice: "es tan linda como una muchacha montuvia aún no desdoncellada". (OC, p.p. 567, 568)²

1. A su vez, en 1929, en el prólogo a su folleto Sueño de una noche de Navidad (1930), Cuadra había aludido a San Borondón, pero entonces no se trataba, ni remotamente, del mencionado caserío del agro costeño ecuatoriano, sino de una fugaz reminiscencia de la leyenda medieval que habla de San Brandán/San Borondón, una "isla fantasma", una "isla viajera que aparece y desaparece en el océano".³ Cuadra aludía así a la mítica peregrinación realizada en el siglo VI por el santo irlandés Brandán, "descubridor de paraísos".

Se pone en evidencia así un temprano interés en Cuadra por las leyendas de la feudalidad, por las crónicas de viajes y por toda una visión del mundo y de la vida que se mueve al borde de la realidad y la fantasía. En el prólogo referido, Cuadra hace notar que en la leyenda se compaginan la fantasía, el ensueño y la imaginación. Y también advierte que en el fondo de la leyenda y el milagro yace "una esperanza inaudita: la de la venturosa realización de una... compensación". (OC, p. 76)

Las narraciones y crónicas que Cuadra escribió entre 1929 y 1931 sugieren que su inclinación hacia lo fabuloso y extraordinario emanaba mayormente de noticias textuales.

Los Monos Enloquecidos (1951), pero redactada en 1931, está preñada de dichas sugerencias. La peregrinación horizontal y vertical del protagonista Gustavo Hernández configuran una serie de noticias

fabulosas que traen a la memoria las crónicas de antiguo. Las sergas marinas de Hernández evocan las vivencias del cronista maravillado, hasta la exageración, por lo inédito y extraordinario y por una especie de amor propio que se arregosta en deslumbrar al comunicar algo que otros no han visto, ni podrían, quizás, ver. Pero no menos le espera a Hernández cuando incursiona en ese repertorio de "penaciones", de brujos, de *exempla* de ensalmos, de frailes descabezados, de muías locas, de demonios, supersticiones y misterios a que remítela cultura oral de "Pampaló", primer espacio mítico que elabora Cuadra, vestigio de feudo medieval, ubicado ya en plena jungla de la Costa ecuatoriana.

No es difícil establecer que la primera parte de Los Monos Enloquecidos deriva de las crónicas de viajeros, de naturalistas y exploradores, amén de las biografías de personajes singulares a que era aficionado su autor. Alusiones a nombres insignes como los de Odiseo, Juan Fernández, Robinson Crusoe, Darwin, Agassiz y otros atestiguan la presencia de un deslumbrante ámbito de historia y fantasía adquirido en lecturas fascinantes. Por otro lado, sin embargo, en la segunda parte de la obra empiezan ya a pronunciarse los primeros brotes de una circunstancia etnográfica igualmente asombrosa, proveniente de lo obvio. Varios escritos de la época anuncian que esa circunstancia etnográfica va germinando en la imaginación de Cuadra como verdadera portadora de lo maravilloso.

Durante esos primeros años de la década del 30, el problema que se le plantea al narrador Cuadra será el de cómo traducir literariamente esa realidad probablemente fabulosa. Ya no se trataba de conferir realidad a un cosmos inspirado en lecturas pobladas de fantasías que hablaban de lejanías ignotas, sino lo opuesto: ¿cómo informar y hacer creíble una realidad inmediata, mayormente ágrafa, que resultaba igual o aún más fantástica que cualquier fantasía!⁴ ¡Ese era el cometido!

Lo que precisamente pugna por lograr una expresión original y auténtica en Los Monos Enloquecidos es el aludido referente montuvio con todas sus creencias y leyendas que esa colectividad transmite oralmente.⁵ Y será precisamente esa mentalidad, consonante con una cultura residualmente oral, la que va a convertirse en punto crucial de las meditaciones y de la poética del autor.

2. Coincidentemente, también en 1931, en el cuento "La Cruz en el Agua" de la colección *Repisas* se registran los primeros tanteos de Cuadra en busca de esa expresión. Se trata de la relación de una "leyenda", pero ya no la del milagro del Niño Jesús sino de un suceso acaecido en el agro fluvial montuvio. Sumariamente, se cuenta la historia de un ahogado desaparecido cuya madre hizo construir una cruz "con un flotador en el extremo inferior del brazo largo" (OC, p. 266). La "inaudita esperanza" de la madre es que la cruz pase algún día sobre el cadáver de su hijo. Lo extraordinario de esa relación es que en efecto así llegó a ocurrir. La cruz "viajera" se detuvo milagrosa y obstinadamente un día en un recodo del río donde en el fondo del agua yacía el esqueleto del ahogado desaparecido.

No descartamos -al contrario- que Cuadra intentara una refundición de la antes mencionada leyenda medieval de San Borondón que hablaba de una isla "viajera". Lo que interesa subrayar, sin embargo, es que en las reflexiones de Cuadra sobre la leyenda y el mito se está operando un evidente cambio de énfasis. Del interés por una tradición escrita se pasa al de una pervivente cultura oral: las meditaciones de inspiración libresca ceden a las vivencias más propias del etnógrafo. Gran parte de la narrativa de Cuadra se irá vertebrando sobre esas experiencias. "La Cruz en el Agua" sería el primer caso en que se las traduce en práctica literaria de una manera organizada. El esfuerzo va encaminado a dilucidar lo que el mismo Cuadra habría de identificar como las "tendencias míticas" de la comunidad montuvia (OC, p. 886). Varios de los patrones morfológicos que informan la obra del guayaquileño yacen en germen en el relato en cuestión.⁶

En primer término se da la figura de un narrador cuya función no es otra que la de un recopilador, especie de *bricoleur*⁷ de cosas oídas en algún lugar remoto bajo circunstancias que propiciaban "el alma a la comunión con el misterio". Ese relator informa también que quienes le "glosaron" la historia que traduce decían haber participado directamente de ella. De dichas consideraciones se deducen tres apartados que sirven para mejor exponer la obra de Cuadra:

1. La posición geométrica del narrador.
2. La función de este en calidad de recopilador, de *bricoleur*, y,

3. Las reflexiones que resume lo anterior respecto a la estructura del pensamiento mitopoético y de sus consecuentes implicaciones culturales.

Un análisis de esos apartados permitiría fijar aún más los ingredientes clave de una buena parte de las narraciones de Cuadra: cultura oral, primaria; un lugar alejado y remoto; circunstancias misteriosas; impotencia ante poderes superiores y la correspondiente esperanza en algún auxiliar extraordinario como el ensalmo, el maleficio, la magia, el milagro; transformación de sucesos por medio de residuos de recuerdos que, antes que recuperar el pasado, animan una concepción actual de la realidad; presencia de un narrador cuitó, irónico, que se desplaza como interlocutor, recopilador y emisor y que se interesa por desentrañar los procesos de pensamiento de sus primarios personajes para traducirlos y explicarlos con no poca arrogancia de autoridad.

Esos aspectos, con diferente énfasis, aparecerán elaborados una y otra vez en la narrativa de Cuadra o bien para apuntar leyendas, supersticiones y creencias en poderes mágicos ("Sangre Expiatoria", "Galleros") o bien para hacer ver los inicios y formación de un mito ("El Santo Nuevo"). En el fondo de cualquier clasificación -leyendas, creencias, tendencias míticas- que se podría imponer en lo más característico de la ficción del autor guayaquileño yace su interés constante en el proceso mitopoético. Ese interés vertebra su obra y logró sus mayores aciertos en relatos como "La Tigra" (1935) y "Guásinton" (1938), en la "novela montuvia" Los Sangurimas (1934) y en el ensayo El Montuvio Ecuatoriano. En estos textos Cuadra fue incluso más allá de documentar las propensiones míticas de sus personajes: se observa en ellos también lo que podría denominarse una política cultural.

3. En El Montuvio Ecuatoriano. Cuadra expuso con parquedad y rigor lo que se ha dado en llamar la formulación sociológica, ex-post facto de los principios que-sostenían su obra literaria. Sugestivas resultan estas palabras: "La tendencia mítica de nuestro campesino, sobre ser fuerte, es irrefrenable. De ahí su panteísmo. De ahí su constante fabricación de héroes. Su panteísmo se manifiesta en la creencia generalizada de la existencia de poderes protectores... La fabricación de héroes es constante... las figuras históricas... no se mantienen en sus

líneas reales, sino que han trascendido a un plano nebuloso,-casi homérico, donde viven una vida que puede compararse -en ubicación- a la de los semidioses de la mitología clásica" (OC, p. 887). Asimismo, en uno de sus artículos, "Advenimiento literario del montuvio" (1933), Cuadra puntualizó que la literatura ecuatoriana de su generación le interesaba: "El dolor del montuvio, sus amores, sus odios, sus ansias rijosas, sus atorbellinados instintos, la tragedia de su vida de secular explotado". (OC. p. 957)

Es en vista de características atribuidas al montuvio como la "tendencia mítica", el panteísmo que "se manifiesta en la creencia... de poderes protectores" [el subrayado es nuestro], la "fabricación de héroes" y en vista de su condición de "secular explotado" que habría que leer obras de madurez como "La Tigra", "Guásinton" y Los Sangurimas. Esa lectura recalcaría que en la poética de Cuadra se ha afincado una mayor conciencia social con respecto a "La Cruz en el Agua"; que al interés en la elaboración literaria del proceso mi topo ético, llevado a un máximo refinamiento en las tres obras mencionadas, se le ha anudado una preocupación igualmente importante: la urgencia y necesidad de desmitificar esa realidad fabulosa. El alegato social vendría a ser el otro filón constitutivo de su producción narrativa.

Los lectores familiarizados con la obra de Cuadra están al tanto de que desde la última parte de Repisas (1931) se pronuncian escenas en sus relatos que exponen con aliento tremendo una circunstancia social inicua, mayormente urbana, que exige corrección. No se ha enfatizado lo suficiente el hecho, sin embargo, de que Cuadra llegó a ver en el agro una situación igual o más de alarmante. Quizá se deba a ello que esa preocupación aparece envuelta en un aura de lo maravilloso que desarma al lector, conforme se lo puede constatar en Los Sangurimas. "La Tigra" y "Guásinton".

Esas narraciones recogen, matizadas por una mayor o menor presencia de una voz colectiva, todos los apartados que hemos venido deslindando. Se trata de caracterizaciones rotundamente extraordinarias: un fabuloso y legendario gamonal campesino (don Nicasio Sangurima); una singular mujer, "señor feudal de la peonada" (Francisca Miranda -la niña Pancha, La Tigra), y un gigantesco lagarto, "siniestro poder... gran señor de las aguas montuvias" (Guásinton) (OC, p.p. 420, 524-25). En

cada instancia nos hallamos ante figuras autocráticas, feudales, omnipotentes en su medio rural. Las tres aparecen circundadas de pasmosos atributos que expresan, por contigüidad, la impotencia y sometimiento de los menos favorecidos ante la jurisdicción absoluta, llámese esta social, económica, o física. Los tres hacen y deshacen a su antojo. Devienen verdaderos símbolos que remiten a residuos de un tipo de organización social arcaica, injustificable, que hay que desmitificar y derrumbar.

Y esto es precisamente lo que ocurre en las obras en cuestión. En cada una de ellas los protagonistas llegan a una violenta confrontación con la ley o con la colectividad. De por medio está el derecho: la preservación o creación de poder⁸ Tanto don Nicasio Sangurima como la Tigra o Guásinton se empecinan hasta la locura por preservar lo que consideran su legítimo patrimonio de valores. Valores que Cuadra censuró en Los Sangurimas -si bien recurriendo a una suene de *collage* narrativo- como nocivos y nefastos: "En el agro montuvio hay dos grandes plagas entre la clase de los terratenientes: los gamonales de tipo conquistador, o sea los blancos propietarios, y los gamonales de raigambre campesina auténtica, tanto o más explotadores... del montuvio proletario...que los mismos explotadores de base ciudadana. Aristocracia rural paisana, que pesa más todavía que la aristocracia importada, a la cual gana en barbarie". (OC, p.p. 509-510)

En esa luz cabe recordar y yuxtaponer la visión idílica de Samborondón, el caserío montuvio, que Cuadra acotó en "Se ha perdido una Niña". Sólo apenas se entreveían allí las iniquidades rurales arriba expuestas. No así en Los Sangurimas. "La Tigra" y "Guásinton". Estas obras revelan lo que yace oculto detrás de la aparente armonía campestre de aquella. En ninguna de estas tres obras se rastrean valores dignos de rescatar, salvo la insigne habilidad cuentística, de tradición oral, que se evidencia en todas ellas. Bien dijo Cuadra que: "En la narrativa es donde la impulsión artística del montuvio alcanza expresiones insignes. Su innata tendencia mítica... halla aquí cauce amplio. En las noches tropicales... los montuvios cuentan 'las penaciones' y los 'ejemplos'. Poe no habría desdeñado aprovecharlos argumentos de las unas; y, Vorágine habría aplicado los otros a alguno de los santos de su Leyenda Dorada" (OC, p.p. 884-85).

A no ser por su positiva actitud hacia esa tradición oral maravillosa, no siempre es obvio precisar lo que Cuadra formuló, si algo, como política cultural frente a ese mundo de tendencia mítica que los más poderosos y autocráticos de sus personajes se obstinan por preservar. Y en efecto, más allá de desmitificar y denunciar insoportables condiciones de vida y organización social, Cuadra no se proyecta a sí mismo como un planificador ideológico. Ello lo impide, sin embargo, que reconozca el anacronismo histórico de la realidad que interpreta y que hasta llegue a sugerir alusivamente la importancia de la fuerza colectiva frente a patrones de vida donde aún perduran residuos de raigambre feudal.

Es a la fuerza de la historia, entonces, a la que tienen que hacer frente don Nicasio Sangurima, La Tigra y Guásinton. Los tres parecen o están destinados a perecer ante la inevitabilidad del cambio, fundado este en el poder del Estado y de la solidaridad de los más frente al señor feudal que insiste en apoyarse en normas y valores tradicionales que ratifican su mundo.

Se infiere que en la visión de Cuadra destaca, pues, en primer término, el espíritu de la ley, el poder que esta legitima. Es decir, el del Estado. Por otro lado, por encima de los autocráticos derechos del individuo -v gr. los de Guásinton- están los de la colectividad. La organización feudal, latifundista, arbitraria, basada en la autoridad incontestable, debe acabar y dar paso a la historia. Más no se trata de una fe ciega en el progreso. Y tampoco de un amor por lo ido. Si se sobreentiende, no obstante, que sólo por medio de la revelación de la insalubre presencia de una tradición hegemónica se puede exponer con autoridad el carácter inaceptable de la organización socio-económica en vigencia, dé los residuos e intereses del pasado que esta representa. Importa que el ser humano proceda hacia un orden más justo y equitativo. Cuadra insiste en la solidaridad y en el espíritu de la ley. No viene al caso que esta, al menos dentro de la estructura social de entonces y aún hoy en existencia, corresponda a un Estado que sirve mayormente intereses privilegiados. Mas ello no implica, ni mucho menos, que Cuadra abogue por la legitimación del poder del Estado en vigencia. La Policía Rural, v. gr., instrumento del Estado aparece en la novela como una fuerza temida por la comunidad montuvia. Todo lo anterior aparte, la radical importancia que Cuadra le confiere a la ley y a la legalidad hay que verla,

más bien, en función de un emergente orden social en curso. Al plantear la ilegalidad de los hechos que relata, el guayaquileño no pretende otra cosa que avanzar la causa del movimiento libertario al que se adhería y dentro del cual militaba. Cualquier programa cultural futuro debe arrancar de allí.

4. La obra de Cuadra ha pasado de un interés en la leyenda y el mito proveniente de fuentes librescas a un interés en lo fabuloso y mitopoético constatado en la realidad inmediata. Esta última preocupación irá más allá de constituirse en práctica narrativa al servir de medio no sólo para incursionar por el campo de lo maravilloso y el mito, sino también para desmitificar estos últimos, para denunciar de esa manera una intolerable situación social. De ahí que Cuadra insiste en que la narrativa ecuatoriana de su generación: "No se basta con presentar la realidad: la escoge [sic], la traduce y la empuja a servir propósitos, en cuanto busca con eso delatar las injusticias de la organización que rige nuestra vida social" (OC, p. 973), Así, la poética de Cuadra ha ido del legendario San Borondón al idílico Samborondón para luego abrirse brecha por el camino de lo mitopoético y de su correspondiente desmitificación, del testimonio -de lo testimonial diría la crítica actual para evitar confusiones- del alegato.

NOTAS

1. Publicado originalmente en la revista América. Quito, N° 53 (junio-septiembre, 1933): 16-17, formó parte más tarde de la colección Guásinton, (1938)
2. Con las siglas OC. y las páginas correspondientes identificamos Obras Completas de José de la Cuadra. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. Caso aparte, importa precisar el significado de la palabra montuvio (montubio) para el lector no ecuatoriano que quizás la desconoce. La referencia es al habitante de la zona de los grandes ríos y sus afluentes del litoral del país. En El Montuvio Ecuatoriano (1937), Cuadra resumió su etnia así: indio 60%, negro 30%, blanco 10% (OC, p. 868)
3. Sobre el asunto, véase: Eloy Benito Ruano, "Teoría de la Atlántida y San Borondón, Canarias y América, colección dirigida por Francisco Morales Padrón. Madrid: Espasa-Calpe (1988): 54-55. Vale recordar que el nombre San Borondón es la versión española de San Brandán y que remite, por un lado, a la leyenda medieval del viaje realizado en el siglo VI por el santo irlandés Brandán, "descubridor de paraísos". De la leyenda y las andanzas de San Brandán hay una versión reciente en castellano: El Viaje de San Brandán de Benedeit. trad. y prólogo de Mane José Lemarchand. Madrid: Ediciones Siruela (1983). Por otro lado, recuérdese que el tema de la leyenda de San Borondón empalma, por contigüidad, con el del continente perdido Atlántida y, por allí, con el de toda la tradición paradisíaca, tan popular hasta tiempos más actuales. ¿Acaso Colón, por ejemplo, no participó en ella? Sobre la relación Atlántida/edén, consúltese, además del arriba mencionado artículo de Ruano, Louis André Vignerat, "La búsqueda del paraíso y las legendarias islas del Atlántico", trad. de Rafael Sánchez Mantera, Anuario de Estudios Americanos. Sevilla, XXX (1973): 809-63. Asimismo, téngase presente que Cuadra dedicó una entusiasta y elogiosa reseña al libro Vestigios de la Atlántida (1932) del venezolano Rafael Requena (OC, p.p. 934-38).
4. Gabriel García Márquez, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", Texto Crítico (1979): 4, propone que "en América Latina y el Caribe los escritores han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad".

5. A lo largo del presente trabajo se han aprovechado las ideas de Walter J. Ong sobre culturas orales primarias. Véase su libro Orality and Literacy. New York: Methuen (1982).
6. Y no pocos de esos patrones empalmarían con los que sobre los cuentos maravillosos propone Vladimir Propp, Morfología del cuento. 2a. ed., trad. Lourdes Ortiz. Caracas: Editorial Fundamentos (1974).
7. Empleamos el término siguiendo a Claude Levi Strauss, El Pensamiento salvaje. Trad. Francisco Gonzales Aramburu. México: Fondo de Cultura Económica (1964). Para el pensador francés, "lo propio del pensamiento mítico, cómo del *bricolage* en el plano práctico consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados,... sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; odds *and ends*, diría un inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad" (p.p. 42-43). El procedimiento, como señalamos adelante, no dista del que practica Cuadra en sus narraciones mitopoéticas.
8. Sobre la violencia y su relación con el poder, véase: Walter Benjamín, "Para la crítica de la violencia", en "Ensayos escogidos", Trad. H.A. Murena, Buenos Aires: Editorial Sur (1967): 109-129.

DEMETRIO AGUILERA MALTA

Jorge Dávila Vásquez

DEMETRIO AGUILERA MALTA

Nacido en Guayaquil en 1909, Aguilera Malta pasa una parte de su infancia en la isla de San Ignacio, en el Archipiélago del Golfo de Guayaquil, que será escenario de buena parte de sus narraciones.

Tuvo una vida rica e inquieta. Viajó mucho, estuvo en Panamá, en España -de cuya Guerra Civil fue testigo presencial y corresponsal para *El Universo* de su ciudad natal-, y en México, ciudad en la que murió en 1981.

Su producción fue abundante y variada. De entre los integrantes del Grupo de Guayaquil -los "Cinco como un puño", como los ha llamado Pareja Diezcanseco-, fue el que produjo casi en todos los géneros: la Urica aparece en España Leal, -muy próxima a la del romancero-; la épica en sus cuentos y novelas y el teatro en sus múltiples piezas para la escena.

Lo trascendental de su creación está en la narrativa larga, y, por lo menos tres novelas suyas ocupan un sitio de importancia en el panorama de las letras del país: Don Goyo (1933); La isla Virgen (1942) y Siete lunas y siete serpientes (1970).

LO REALISTA Y LO MÁGICO

En su ensayo El montuvio ecuatoriano (Imán, Buenos Aires, 1937), dice José de la Cuadra: "La tendencia mítica de nuestro campesino, sobre ser fuerte, es irrefrenable. De ahí su panteísmo. De ahí su constante fabricación de héroes" (p. 52). Es una cita que, en el caso de la obra de Aguilera, viene como anillo al dedo. Panteísta es la visión del novelista que animiza a la naturaleza, que sirve de marco a sus obras, con una pujanza y un poder verbal que sólo se parangona con los del mismo de la Cuadra, su compañero del Grupo de Guayaquil; héroes míticos son

Goyo Quimí en su primera novela, Candelario Mariscal, el padre Cándido y Bulu Bulu en Siete lunas...

Pero no es únicamente la magia lo que podemos hallar en su obra, ya desde muy temprano, sino también la pintura de lo real, por ello hablamos de un evidente realismo mágico.

La literatura del 30, a la que Aguilera se pertenece, estaba empeñada en romper con cualquier evasiónismo, que fue la nota predominante del tardío modernismo ecuatoriano, enemigo acérrimo de todo lo "municipal y espeso", es decir de aquello que tuviera relación con lo inmediato y cotidiano. Es un grupo muy grande de realistas el del período treintista, del cual los guayaquileños forman parte vital. Además de Aguilera y De la Cuadra, ya citados, de Gallegos Lara, Gil Gilbert y Pareja Diezcanseco -el quinteto como un puño-, están Icaza, Palacio, A. Rojas, y sus seguidores inmediatos: Alejandro Camón, Adalberto Ortiz, Pedro Vera, Arturo Montesinos, Alfonso Cuesta y César Dávila.

Su realismo -sobre todo en lo que los generacionistas llaman la primera vertiente- es directo, poco profundo, mostrativo de una problemática social de todos conocida, rara vez embellecido por un verbo que está más al servicio de la denuncia que de la estética, sin llegar sino en pocos casos a la ruptura con lo que se había establecido como molde, para romper precisamente con los moldes' anteriores; digamos Palacio, que fue como un lunar excepcional y magnífico.

Pero la fuerza de lo lírico y la convivencia con gentes de una mentalidad totalmente mágica -a las que todos ellos amaban, retóricamente o no-, determinó que tempranamente aparecieran expresiones de honda poesía -el caso de Los relatos de Enmanuel de Gil Gilbert, es muy claro- y de temprana magia -Aguilera, y el ya citado De la Cuadra, son los más representativos, al extremo de que una cierta crítica un tanto apasionada ha querido hacer del segundo una especie de "padre" de García Márquez, a mi modo de ver injustificadamente, porque lo mágico y su expresión no son patrimonio particular de ningún pueblo, y en Latinoamérica lo que ocurrió es que siempre estuvo latente, y en su momento se desencadenó. Centrándonos en el realismo de Aguilera, podemos decir que él cumple con la misión del escritor realista de *mostrar* la realidad, de modo cabal. Los ocho relatos suyos que forman

parte del conjunto de LOS QUE SE VAN, libro inaugural de la tendencia realista social en el Ecuador (1930), hacen precisamente eso: ponen al lector ante la desgarradora existencia del cholo de las islas del Golfo de Guayaquil, con su visión primitiva del mundo, con sus pocas ilusiones, su permanente deseo sexual y sus frustraciones cotidianas, y también con toda la pujanza y energía, que un buen pintor ha sabido tomar de lo próximo, por conocerlo bien.

El tono de denuncia social, que algunos exigían -Gallegos Lara, el militante, sobre todo- no se encuentra casi, hasta DON GOYO; pero es una evolución normal, la de ir de la simple mostración al análisis un tanto sociológico de las situaciones y a adoptar una posición combativa frente a ellas.

La imagen del blanco explotador -que, aunque parezca paradójico, por el juego de colores, es y será en toda la narrativa de entonces, el elemento negativo, "negro", de un mundo simplificado maniqueamente en buenos y malos, un orbe concebido en blanco y negro-, aparece ya nítido en la primera gran novela de Aguilera, como el esclavista "dueño" del peón concierto Cusumbo, que terminará por apoderarse de la Nica y "desgraciar" al personaje, que ante el adulterio reacciona como o que es, un hombre de la tierra.

Veamos la escena en que el padre comunica a Cusumbo su obligación con el amo, y la calidad hereditaria de la misma:

-Cuando me casé con tu mamá, le pedí plata prestada al patrón. Fueron unos doscientos sucres. Tú sabes. Por aquí se acostumbra eso. Además, había que mercar algo. Todo esto añadido a la deuda que heredé del Viejo mío. ¿Sabes vos?

-Sí Viejo.

-Bueno. Pues no he podido pagar casi nada, al menos así dice el Blanco. La comita tan cara. Se gana tan poco. Y también los traguitos.

-Sí, Viejo.

Se había quedado callado, como dudando decir. Cusumbo lo ayudó.

-¿Y qué más Viejo?

-Pues... Que el patrón me ha llamado hoy... Y me ha dicho: "Oye, Viejo: vos no vas a poder pagarme. Estás muy viejo. Bebes mucho. Te morirás muy pronto. Tu hijo va a tener que hacerse cargo de la deuda. Si no te meto a la cárcel". Yo le dije: "Está bien Patrón".

Cusumbo se inclinó ante lo irremediable.

-Yo pago, Viejo. No se preocupe, (p.p. 48 y 49)

Entonces viene la secuencia del concertaje:

Y efectivamente, así fue. Empezó a pagar. El viejo murió. Y él siguió pagando. Vino un nuevo Blanco a la hacienda. Y él siguió pagando. Pasó un invierno. Pasó otro. Y él siguió pagando. Llegaron destronadoras y sembradoras a la hacienda. Muchos peones fueron despedidos. Pero él siguió pagando. Todos los días, todas las semanas, todos los meses, todos los años.

Fue a manera de un rosario de labores. Siempre sobre él la voz autoritaria del Amo:

-Cusumbo. Anda a desyerbar. El arrozal está lleno de monte.

-Está bien, Patrón.

-Cusumbo, anda a vaquear.

-Cusumbo, anda a pescar unos bocachicos. Pero regresa pronto. Que ya va a ser de noche.

-Está bien, Patrón.

-Cusumbo. *Córtame un poco de leña de algarrobo.*

Instintivamente se daba cuenta que le estaban haciendo "trampa"...

-Trescientos que me debes, cincuenta que ganas, treinta que me descuentas. Tienes un saldo de doscientos noventa en tu contra, (p.p. 49, 52)

En la Isla Virgen, Néstor, el niño bien que se ve arruinado, es un blanco un tanto excepcional, en el sentido que no sólo explota a sus peones y los hace trabajar, sino que trabaja él mismo; pero su condición de amo de vidas y de tierras de la "Pepa de Oro", su feudo se le revela nítidamente desde muy temprano:

Descubrió, de improviso, que era "el blanco", el dueño... Y esta certidumbre le fue cambiando todo ante los ojos. Primero la visión de los hombres. Los vio agrupados a su alrededor, inclinados en los arrozales, cuando todo se dora y se abrillanta... en las sabanas... en los barqueos... Y él siempre en medio, dominador. Todo por él y para él... Nada se movería en "Pepa de Oro" si él no quisiese. Podía talar las selvas, quemar las casas, despedir los peones o condenarlos a la miseria y el hambre. Esta conciencia de su poder lo cambió. Lo convirtió en un vanidoso, endurecido y hasta cruel, (p. 34)

Cuando Mite, el viejo peón va a morir, hace, como el padre de Cusumbo, un traspaso de la deuda eterna con el patrón:

-¡Márgara!

-Aquí estoy, Viejo.

-Maldita sea, ¡Márgara!

La muchacha se acerca más, aún. El queda un rato con los ojos fijos. Hace una mueca. Frunce el entrecejo.

-No se olviden de pagar, ¿ah?

-Claro, Viejo.

-Primero, la deuda del Blanco.

-Sí, Viejo, sí. (p.102)

Pero el aspecto más terrible de la explotación en esta novela, aparece en la escena del enganche violento de los peones que han de ir en la balandra a trabajaren la insalubre isla de San Pancracio. Sin duda, en la imaginación de Aguilera estaba en el momento de su escritura el recuerdo de alguna crónica sobre la trata de esclavos.

En SIETE LUNAS Y SIETE SERPIENTES, los aspectos más negativos de la realidad social, que han sido los desencadenantes de la creación realista del autor, a la que venimos refiriéndonos, adquieren una connotación nueva: las fuerzas explotadoras se identifican con lo demoníaco, una de las presencias "mágicas" del texto.

Así comenzó Crisóstomo Chalena el itinerario gris de su fortuna. El otro lo protegió a toda hora. (p.79)

Dice el narrador; itinerario, añadimos nosotros, que empieza por el monopolio de la venta de la pesca y culmina en el del agua de la lluvia, en imaginativa hipérbole:

-Yo les daría el agua. ¿Cómo no iba a dársela? El agua se necesita para todo. Pero se ha gastado muchísima plata. Y la plata no es mía. Es de los dueños del techo de zinc. De los canalones. De los caños. De los tanques. Y ellos quieren que se les devuelva. O, por lo menos, se les pague algo por su ayuda.

Se miraron entre sí, desconcertados.

-Y entonces, ¿qué vamos a hacer nosotros?

-Ayudar a los que nos ayudan.

*-¿Y de dónde? Si casi no tenemos en qué caer muertos.
(p.136)*

La frase de De la Cuadra, sobre la "fuerte, irrefrenable tendencia mítica" nos vuelve a la mente en seguida:

No se habían tragado lo que les dijo Don Chalena. Estaban seguros de que si alguna ayuda había recibido era de El Socio. ¿Y qué le importaba a Ese recibir más o menos plata? ¿Es que valía la plata en su Reino? Lo que él quería era más almas. Muchas más almas. Para poder llevárselas por sacos a los Mismísimos, (p. 136)

De este modo, y de la mano del propio Aguilera, llegamos al segundo aspecto que queremos enfocar en este breve estudio de su obra, a lo mágico.

En los cuentos de LOS QUE SE VAN existen ya atisbos de magia, cuando se añaden pequeñas dosis de animismo, en un contexto, que como hemos anotado, es profundamente realista.

Así, por ejemplo, en EL CHOLO QUE ODIÓ LA PLATA, la riqueza cobra vida de este modo:

La plata. ¡La maldita plata! se le enroscó en el corazón, tal que una equis rabo de hueso, (p. 33)

No se trata de mera prosopopeya, sino de un sentido de identidad con la gente del medio primitivo, que dota a los objetos de genuina y hasta agresiva vida animal, tal caso ocurre con los elementos de la naturaleza en EL CHOLO DE LA ATACOSA:

Ululaba el viento pendenciero y gritón. Mordían las olas del irónico vientre de la pobre balandra, (p.42);

O en EL CHOLO DEL CUERITO E VENAO:

el sol... clavó sus dientes rubios en las carnes brincadoras, (p. 50)

Es tan hondo ese sentido de identificación de la naturaleza y la existencia humana, que la posesión sexual se metaforiza en el mismo relato como "Vibración de marejada".

En EL CHOLO DEL TIBRÓN:

El viento mueve el candil como una castañuela. De vez en vez se empinan los camellos oscuros de las islas y se arropan con vaporosas túnicas de nubes.

En EL CHOLO QUE SE VENGÓ:

El mar lanzaba gritos ensordecedores, (p.96)

En EL CHOLO QUE SE FUÉ PA GUAYAQUIL, el personaje ama a la ciudad de una forana casi sexual:

¡A ti! pero es que le había pasado lo que a nadie. Lo que no podía pasar ya más. El, Tomás Leitón, se había enamorado de Guayaquil.

Y se había enamorado como de una hembra. Como de la más bella hembra que hubiera conocido...

* * *

Deseaba poseerla. En una posesión extraña y estúpida. Ser dueño de ella. Dominarla. Golpearla si fuera preciso. (p. 110)

El lirismo y la magia van de la mano en todos los textos que citamos, indudablemente, pero se siente ya una poderosa correntada que viene de muy lejos y de muy adentro, irrefrenablemente como diría De la Cuadra.

Don Goyo tiene infinidad de páginas en que esa corriente poderosa, que será treinta años después el flujo sanguíneo de toda una tendencia de la narrativa de Latinoamérica, el *realismo mágico*, es nítidamente perceptible. ¿Cómo definir a esa tendencia en pocas palabras? Pues, quizá como un realismo integral, que no deja de lado nada de aquello tan complejo que forma parte de la vida interior de personajes salidos de la realidad más nuestra, gente que muchas veces no hace diferencias entre aquello que es empíricamente demostrable y las

creencias, las supersticiones, la milagrería, la inclinación al prodigio; en una palabra, la magia en su más lato sentido y sus connotaciones más ricas y diversas.

Historias como las que narra Don Encarnación Estupiñán, y que fascinando a Cusumbo, fascinan al lector; como la de Ño Francia o de la Agalluda; así como el diálogo, tan decisivo en el desarrollo de la saga mítica de Goyo Quimí, de los mangles con el personaje, pertenecen, sin lugar a dudas al plano del realismo mágico; no se desprenden de la pintura de la realidad y nos sumergen en el reino de lo insólito, de lo maravilloso:

Un día, el mayordomo de la hacienda fue sorprendido por la llegada de toda la peonada, que venía huyendo despavorida. Interrogó al primero, para ver qué era lo que sucedía. Y entonces le dijeron que habían visto venir a todo correr a ño Francia, con su mujer y sus hijas.

-¿Y eso qué hace?

-Es que ño Francia trae siempre la desgracia.

El mayordomo -un "niño bien", mandado de la ciudad- se echó a reír.

-Ustedes son unos pendejos. ¡Creyendo todavía esas cosas!

-Ya verá, Blanco, (p. 33)

La desgracia es el gran aguaje que sumerge a la hacienda, al mayordomo y a todo lo que queda con él. Encarnación termina este relato con una amonestación:

-Ya ven ustedes... lo que les pasa a los descreídos.

¡Por eso hay que creer siempre! (p. 36)

La Agalluda es víctima de la violencia sexual, pero se venga desde más allá de la vida, así:

-Desde entonces... todas las canoas que pasan por "Dos revesas" se santiguan y rezan por la Agalluda. Porque si no, la ven pasar con el hijo en los brazos. Y son seguidos por ella toda la noche, (p. 38)

La escena de los mangles dialogando admonitoriamente con Goyo es de una fuerza y una belleza de las más logradas en Aguilera, y, además de su profundo enraizamiento en lo real, de su magia animista y su poesía, es sin dudas, profética: el mensaje ecologista que contiene es una advertencia de valor universal, y el autor aparece como un adelantado de una tendencia que casi medio siglo después será una de las más poderosas del pensamiento universal: la necesidad absoluta de defender a la naturaleza y proteger su equilibrio. Veamos unos fragmentos:

El mangle más viejo de las islas -que Don Goyo vio crecer a su lado- se inclinó. Sus hojas verdinegras parecieron tocar al cholo anciano en un gesto de caricia. Su corteza se abrió como una flor gigantesca. Sus nudos agrietados se dijieran entrañas desgarradas.

Y -en medio del asombro de los siglos, hecho inquietud de dolor y de vida- el mangle más viejo de las islas -con voz extraña y triste- habló:

-Nos vamos, Goyo. Nos vamos. Ha venido el Blanco maldito. Ha venido a arrancarnos de la tierra en que nacimos, a corrompernos con su oro esclavizante, a hacernos enemigos, cuando nuestras razas marcharon siempre paralelas... Hoy nuestros cuerpos mutilados, sangran constantemente...

Los mangles parecieron agruparse, acercándose al que hablaban. La corriente se detuvo...

* * *

Don Goyo se preguntaba si habría soñado. Pero de adentro, no sabía de dónde, pero muy adentro, sentía que

algo le aconsejaba, le mandaba más bien, creer en lo que había visto y oído. Y es que, después de todo, lo que su viejo amigo el mangle le había dicho, él lo sentía hace tiempo, (p.p. 97-99)

El carácter mágico de la escena es indudable, como lo es también el origen de la animización: el cholo de las islas convive con la naturaleza en un maridaje edénico, en el que si bien una revelación como la que recibe este Moisés primitivo, que acabará perdiendo en el intento de convencer a los suyos, puede causar conmoción, no por ello deja de ser algo natural, ¿acaso Goyo no sentía lo mismo que el viejo árbol?

En la Isla Virgen aparecen los Ton-Tines, esa especie de "efrits" de la mitología cholo-montuvia, que luego protagonizarán un duelo sui generis por la posesión de Dominga en SIETE LUNAS Y SIETE SERPIENTES:

Por las noches salen estos a cazar las hembras de la Costa, llenos de apetitos bestiales. Suben a las casas, adormecen a los hombres y cabalgan a las mujeres... A veces conversan con los cristianos difuntos. Se les ha oído dialogar con marea llena, durante los agujajes, (p. 198)

Los árboles por supuesto, tienen vida y comportamiento de personas:

El mangle se inclina para ver, para escuchar, para oler. (p. 199).

La escena de la locura de Don Modesto está pintada con ribetes de magia fantasmal, (p.p. 213-221)

Y el duelo final entre Néstor y la isla tiene connotaciones animistas de una fuerza inusitada:

-Me está llamando, y ya no podré defenderme. Hice lo que pude, pero, ahora, me está arrastrando hasta su propia vida. Me enraiza en ella, como si yo fuera un

producto de su vientre. ¿No la miras tocándome? ¿No la ves envolviéndome en sus redes vegetales?

-Soy de Ella, sólo soy de Ella. Me ha vencido.

-Todos están con ella, en Ella hundidos. Mírala. Su cabeza se compone de todas las cabezas de los muertos... Mis ojos empiezan a verlo todo como a través de tejidos vegetales. Se me están endureciendo las carnes como si estuvieran convirtiendo en fibras leñosas casi rígidas. ¿Qué soy? ¿Dónde me arrastras, isla Virgen? Si ya no me opongo. No puedo resistirte. Soy tuyo y eres mía. ¡Mía, por fin! (p.p. 240-241)

La identificación, en este caso excepcional, se da entre la tierra humanizada y un hombre blanco, en un prelude bastante anticipado de lo que ocurrirá entre Prudencio Balda y los seres de la naturaleza en SIETE LUNAS.

1970 marca una especie de apertura de las compuertas de la magia, y es precisamente Aguilera Malta el que obra el prodigio en nuestra literatura, al publicar SIETE LUNAS Y SIETE SERPIENTES, que es, con mucho, la novela realista mágica más frondosa, lírica y barroca de la nueva narrativa ecuatoriana.

Todo en el libro es magia: Minga, la hija del brujo Bulu-Bulu tiene en sí la luna y la serpiente (p.p. 9-10); los Tin-Tines quieren hacerla suya, y para ello combaten con sus penes erectos, a modo de cimitarras (p.p. 10-13); entre Cándido, el cura tan simple como su nombre y el Cristo quemado se da una relación de amistad y afecto, una serie de diálogos, consejos, rencillas, solidaridades, en intenso calor humano, como la que pudiese darse entre dos hombres. Los ejemplos sobran (p.p. 26-28, 34 y 35, 61, 75, 119, 186-189, 198, 215, 275-276, 322-325 y 373-375, entre otras), además de otras intervenciones vivas y directas del Crucificado.

Josefa Quindales vuelve desde la muerte para yacer noche trasnoche con Candelario Mariscal, el hijo del coludo y de la muía Pancha; un rosal crece en la mano de Tolón; Candelario se transforma en caimán; aves diabólicas ayudan a Chalena, transportando la lluvia en baldes hasta sus tejados; Bulu Bulu se transforma en tigre; los monos ayudan a Juvencio Balda en la construcción de la represa; y todo es maravilla en el mundo de Balumba y Santorontón, mundos autónomos de lo prodigioso, en los que el poder verbal de Aguilera ha transformado las islas de su infancia y juventud, los escenarios de sus narraciones de la década del treinta, las playas hacia las que habrán arribado sus cenizas dispersadas en las aguas madres, por última voluntad suya.

El aporte de Demetrio Aguilera Malta a nuestra literatura fue enorme; la literatura nueva de la patria, sigue en deuda con él, en una medida en que quizás sólo deba al inmenso Pablo Palacio, y creo que todos estamos conscientes de su magnitud.

APÉNDICE

Las citas de las obras de Aguilera corresponden a las siguientes ediciones:

Los que se van, Cuentos del cholo y del montuvio, Ariel, Guayaquil. s.a.

Don Goyo, idem.

La Isla Virgen. Grijalbo, México, 1978.

Siete lunas y siete serpientes, idem.

LO ERÓTICO EN EL JAGUAR

Angela Valle

LO ERÓTICO EN EL JAGUAR

La obra de Demetrio Aguilera-Malta puede valorarse como una de las más importantes y versátiles de la época contemporánea de su país. Pero el elemento más original y el que separa su obra de la de sus contemporáneos es su cultivo del erotismo.

Esencialmente, lo erótico es para Aguilera-Malta el amor concebido como fuerza de la naturaleza, que contribuye a la creación de la vida misma. Dice que es de donde emanan todas las vibraciones estéticas y humanas basadas en un principio profundamente ético. El erotismo se manifiesta en la obra de Aguilera-Malta como un elemento vital y estético. En este autor el erotismo se basa en un principio ético y por lo tanto constituye una gran responsabilidad moral en el hombre. En lo positivo abarca al ser humano, en toda su integridad. Es la fuerza regeneradora del hombre y de la sociedad. Mientras que lo negativo existe cuando el erotismo no alcanza una completa integración en el ser humano.

El erotismo como recurso estético es el elemento más importante de su obra, abarca la realidad integral del hombre, ya sea la captada por los sentidos, la creada por el hombre, o la que está recreada mágicamente por medio de mitos y leyendas. Dice Aguilera-Malta:

Es una tónica en mi obra y uno de los logros que trato de obtener... Fuerza creadora y mítica ancestral y actual al poco tiempo, plantea o exhibe el origen de la existencia en todas sus facetas. Porque puede generar no sólo valores biológicos sino también estéticos y místicos. En fin, para decirlo de una vez, tiene múltiples resortes para estimular la creación; por eso resulta tan importante para los artistas, captadores del mundo que crean o recrean.¹

En este estudio de Jaguar (1977), señalaré primero la función del erotismo en la expresión de la realidad vital y luego en la representación estética. Por medio de estos dos aspectos, demostraré la estrecha relación que existe entre el mito, el hombre y la naturaleza con el propósito de presentarnos el concepto de una realidad integral. Concluiré diciendo que en Aguilera-Malta el erotismo es estético y vital basado en un principio ético.

Jaguar se desarrolla en el ambiente primitivo de las islas de la costa ecuatoriana, donde los hombres están llevados por una rara mitología, producto de sus creencias y supersticiones. Los habitantes de estas islas son seres sencillos que viven y se alimentan casi exclusivamente de la pesca. Las expresiones están cargadas de un vocabulario primitivo y profundamente erótico que agrega una frescura innata a sus historias y leyendas.

Esta novela puede ser leída fácilmente, de un solo tirón, como una historia de aventuras en la que el lector se identifica con un hombre que sabe desde el principio que va a morir a manos del tigre. El protagonista comparte con el lector ese terror constante que le acecha y al mismo tiempo exige su compasión.

La novela nos relata la vida de un joven moreno que llega a las islas huyendo del tigre. Aguayo, apodado el Zambo, es físicamente fuerte, experto en el hachar, valiente y muy querido por todos. Su valor desaparece cuando se le presenta el tigre. Aguayo tiene amores con Domitila, hija de don Mite, hombre de esos lugares. Domitila es una chola hermosa, sensual y de sentimientos primitivos. A ella, le preocupa el problema del Zambo, el miedo, que le está afectando psicológica y físicamente. Se da cuenta que su amado es valiente, lo había demostrado ya el día de su santo cuando su primo el cuatrero Seborón fue vencido por el Zambo. Esta manifestación de valor físico le gana la admiración y respeto de todo el pueblo. A sugerencia de Guayamabe, el mayordomo, el Zambo decide servirle de carnada al tigre y así terminar con su persecución. Para huir del felino, el Zambo se dirige a la ciudad de Guayaquil. En la travesía, Seborón, el gran enemigo de la pareja, muere en las garras del tigre. Luego, este detiene la canoa de los amantes para no dejarlos ir de las islas. Más tarde, en la casa de don Mite, se encuentran inconscientes Domitila y Márgara, su hermana. Por Domitila

sabe don Guayamabe que el tigre los atacó y se llevó al Zambo. Se organiza la búsqueda entre los del caserío dirigido por el mayordomo. Este mata al tigre para recuperar el cadáver del Zambo.

A la par con el relato principal y de manera retrospectiva, se desarrolla la leyenda de Ña Nicasia y su marido. Se describen los excesos sexuales de esta mujer y el castigo que sufre ella y sus cómplices. De la misma manera se cuentan las relaciones de Domitila y su primo Seborón, las actividades de los cuatrerros, así como el encuentro de Seborón con el Zambo. Se dan a conocer los acontecimientos del Cojo Banchón: el amor a la bebida, el accidente con el tiburón, el origen de su pata de palo, y la fertilidad de su mujer. Se hace también referencia a las relaciones de Banchón con el cantinero Jesús Ventosa. Se narra el accidente de Parrales y la leyenda misteriosa de la antigua "Viuda-sin-calzones". Estos son los acontecimientos más importantes de las novelas para nuestro estudio.

Según Aguilera-Malta², el tigre americano es tratado por primera vez, en su obra, como tótem en la narrativa americana. En Jaguar, el tigre es el tótem protector que mata por amor, para que el Zambo no se vaya de las islas. El tigre es un símbolo además de un mito y, como es un injerto con lo totémico, comienza a pesar sobre la vida del Zambo como algo adverso, ante el cual siente miedo y llega el momento de entrega, de fusión.³

Al hablar de lo erótico en esta novela hay que tener presente dos aspectos importantes del erotismo: el negativo que rompe con el código ético del individuo y de la sociedad, y el positivo que tiene sus simientes en un principio ético como medida de control y equilibrio físico y emocional del hombre y su ambiente. Estos dos aspectos aparecen íntimamente ligados al conflicto universal del bien y del mal, con lo que se puede afirmar que el erotismo en Aguilera-Malta se basa en un principio ético.

Para establecer este principio ético, Aguilera Malta crea la idea del infierno, representada aquí por la balandra de Ña Nicasia. Esta mujer es la vieja devoradora de hombres. Usa el sexo como medio de explotación social y personal: "-Pues, como te contaba-, esa vieja condenada podía zarandear las pichas de tres hombres a la vez. Y esto sin

usar las manos... Para "eso" le bastaban trasero, jaiba y boca". La vieja encierra un misterio y los hombres en su afán de descubrirlo acuden a su balandra.

El pecado de la vieja no sólo es la explotación sexual sino también la traición y humillación de su marido: "si no puedes ya ni con tus huesos, si ya eres menos que un capón". (34) Ña Nicasia mata a su marido por intervenir en sus negocios personales. Aunque bueno, el viejo era enfermo. Aguilera-Malta hace hincapié en esta condición para justificar su inhabilidad sexual.

El autor aclara con una dosis de humor, "La verdad es que si fue gallo alguna vez, ya no le quedaban ni las plumas". (32-33) Tanto la vieja como los hombres que le sirven de cómplices son castigados con la muerte.

El tigre le peló los dientes. La agarro por la nuca. En tanto, ella desparalizada ya, empezó a chillar, moviendo pies y manos. Él le empezó a dar vueltas en el aire, como si fuera una gallina. Después la descuartizó y se la comió muy despacito, presa por presa, hasta dejar los purititos huesos. (36)

El tigre se come a la vieja poco a poco, mientras que a los hombres a puro manotazos los duerme. Esta diferencia de actitud ante la vieja y ante los hombres puede atribuirse a que el pecado de Ña Nicasia es más grave. Además, de la explotación de su propio cuerpo, traiciona a su marido. Los hombres son cómplices del pecado de la vieja, pero al mismo tiempo son víctimas de su apetito sexual. Aguilera-Malta convierte al marido de Ña Nicasia en Tigre para que este quede vengado.

El Zambo es huérfano, se ha criado con Ña Nicasia y su marido, pero él no participa de las maldades de esta mujer. Por esta razón el Tigre le perdona la vida:

-Me escurrí en el agua por entre los palos de la balsa. Me orinaba de miedo. A lo mejor, el Tigre iba a saltar sobre mí para agarrarme. Pero, no fue así. Tal vez por mi color me le hice humo entre las sombras. O quizá el Manchado

pensó que yo no valía la pena todavía. Mi carne, con huesos y todo, pesaba pocas libras y me quedaría solo enredado entre sus colmillos. (36- 37)

En el nivel objetivo se podría decir que el tigre le perdona la vida al Zambo porque no es pecador. La culpabilidad que siente el Zambo por haberle perdonado la vida el tigre, tiene su paralelo en el hombre y el pecado original, hay que morir para salvarse.

El temor que siente el Zambo por el Tigre se manifiesta mediante el miedo. Este miedo se trasluce en el Zambo en una inseguridad física y emocional que afecta sus relaciones amorosas con Domitila, su amada, y con los del caserío donde trabaja. Aquí, Aguilera-Malta hace hincapié en la importancia que tiene el erotismo entre los amantes como un apoyo moral: "A poco se restregaba contra la muchacha, a punto de romperle el sexo con su sexo, a través de las telas rechinantes". (91) Esto advierte también en el desafío del Zambo a Domitila, en el que se percibe un dominio físico, pero que en realidad es una manera de protegerse en ella. "-Voy a bailar hasta que mi camarón se achicharre golpeándote la jaiba". (93) Estas no son simples descripciones sexuales sino que llevan implícitas una necesidad de comunicación, de seguridad en el Zambo. Este enfrentamiento sexual significa una seguridad física momentánea, y el diálogo que se entabla entre los dos señala el grado de intimidad de sus relaciones amorosas. Con esto Aguilera-Malta demuestra dos cosas: primero, que el Zambo está físicamente capacitado para el acto sexual y segundo que no hay desacuerdos entre los amantes:

*-Guárdese eso. Zambo
-¿Es que no te gusta?
-¿No ve que le están viendo?
-¿No te gusta?
-Este... sí... me gusta. Pero, guárdeselo.
-Lo que es yo... ¡no me lo guardo!
-Después me lo enseña a mí solita.
-Entonces, guárdamelo tú.
-Zambo. ¿Cómo hace eso?
-Si no me lo guardas, voy a seguir con él afuera, mientras bailo. Y después golpearé con él a todas estas nalgas en las nalgas. (93)*

Hablando de Jaguar⁴, el crítico Fausto Castillo ha dicho que hay en él "un lenguaje cargado de sexualidad. Aquí no se podría hablar de erotismo, sino de sexo franco, abierto, con ilustraciones brutales que utilizan los hombres delante de las mujeres y las mujeres mismas ante los hombres, sin necesidad de haber alcanzado el rango de ser una señora".⁵ Estas descripciones fuera de un contexto, pueden parecer crudas. Pero aquí se las debe considerar dentro del contenido de la novela, donde las relaciones íntimas de los protagonistas se realizan con el consentimiento paternal y la voluntad de los amantes. El autor usa lo erótico para ahondar en una condición emocional del personaje. Aun el vocabulario, que de otra manera, podría parecer vulgar, manifiesta la forma cotidiana de expresión en esos lugares. Este lenguaje, a su vez, el permite a Aguilera-Malta demostrar la pureza con que se desenvuelve lo sexual entre esa gente primitiva, y el grado de intimidad y comunicación de que es capaz el hombre.

El sexo, en esta novela es además un medio de comunicación y preocupación colectiva. Don Mite, padre de Domitila, es honrado y muy compasivo. Aunque enfermo, trabaja para proveer de lo necesario a sus hijas, y así evitar cualquier deshonra. Aguilera-Malta, con un poco de humor comenta en este diálogo entre don Mite y Guayamabe: "-Las muchachas podrían salir a marisquear y pescar. -¿Y si, primero, las pescan a ellas? ¿Si les inflan la panza? ¿Si después me vienen con el cuento de que fue un animal del mar que se subió a la canoa, les abrió las piernas, se dio gusto con sus jaibas... I al final yo resulto abuelo de un pescado?"(11) En el pueblo también se comentan estos acontecimientos: "Según las malas lenguas, desde que se ahogó su mujer les olía la verija todas las mañanas para ver si aun tenían puro olor a hembra". (12-13) Todos quieren y admiran a las hijas de don Mite, son honradas y trabajadoras. Se conducen dentro de un código ético social. Mágina y Domitila ceden a sus hombres sólo en caso de desgracia o compasión. Tal vez una de las escenas más tiernas, de amor y comprensión, es aquella en que Domitila pide permiso a su padre para entregarse al Zambo".

"-Que me dé permiso... para darle mi fundillo... al Zambo."

-Yo nunca se lo hubiere dicho, viejo. Pero ya ve como está todo. Cualquier día al Zambo le pasa algo. Le tiene tanto miedo al Tigre. Dicen que ha venido hasta aquí para seguirlo. Y él está seguro de que el Tigre va a comérselo. ¿Y qué pasa si el Tigre se lo come? ¡Ni él ni yo nos habremos dado gusto en nada! (101-102)

Se observa pureza de sentimiento, sinceridad, gran amor y respeto en el trato de padre a hija. Sorprende ese tono íntimo con que se dirige Domitila a su padre. A pesar del cariño inmenso que siente por él, como en la Biblia, la mujer deja a sus padres para seguir al hombre que ama. Se puede decir entonces que la entrega, erótica es tal vez la decisión más importante del ser humano. Don Mite le dice a Domitila:

-El permiso déselo usted misma. Las mujeres son para eso: para darles, a las buenas o a las malas, sus alcancías a los hombres. Todo es cuestión de cómo y cuándo. Yo habría querido que fuese de otro modo. Pero usted tiene razón. Las circunstancias no le permiten otra cosa. Si a usted ya le llegó la hora. ¿Cómo podría oponerme? (102-103)

Estas demostraciones de carácter sexual tienen importancia en el desarrollo de la novela. Porque cuando el Zambo y Domitila hacen el amor, la imagen del Tigre se interpone en la fusión erótica, y el Zambo se ve sumido en la impotencia. Aguilera-Malta hace hincapié en que la impotencia del Zambo no es consecuencia de una falta de desarrollo erótico o de incapacidad sexual, sino que siendo lo erótico un acto que abarca todo el ser humano, y no sólo los órganos sexuales, es natural, que el miedo, que ejerce gran poder síquico en el individuo, haya prevenido la fusión erótica. El Zambo advierte que todos tenemos miedo de algo en la vida, aun cuando no sea del Tigre. Así el autor deja en claro que son muchos los obstáculos contra los cuales hay que luchar.

El Zambo no puede vencer el miedo porque está pendiente de su deuda con el Tigre, la muerte. Cuando Domitila y el Zambo tratan de huir a la ciudad para evitar las persecuciones del Tigre, este se les presenta en el agua en forma de cruz. La imagen del Tigre en forma de cruz revela una posible salvación del hombre. El Zambo al ver el tigre se

descontrola, deja de bogar y se paraliza. Sabe que el Tigre se lo va a comer. "-No te lo había contado, Domitila. Es una vieja deuda que tengo con el Tigre. El viene a cobrármela. (195). Domitila lo alienta para que siga luchando, pero el Zambo se niega ante lo inexorable de la muerte. Domitila representa el optimismo que es lo que sostiene al hombre moralmente. El autor implica un deseo de continuidad vital al hacer uso de un vocabulario relacionado con el agua, que simboliza la vida:

"-Hazlo por mí. Zambo. ¡Boga! ¡Ayúdame! Junto podremos alcanzar a la Catita. Casi no nos queda tiempo..., no alcanzaremos nunca a la balandra.

Ya pronto será tarde". (195-196) El Zambo vencido y desesperado acepta su fatalidad: "-Ya no podré escaparme. Tendré que hacer lo que me manda el Manchado. Debo pagarle mi deuda como él quiera". (196)

Aguilera-Malta insiste que ante la resignación a la fatalidad sucumbe el optimismo y con él la lucha por la vida. La nota que nos deja el autor es positiva porque da a entender que el que lucha puede sobrevivir. Esta sobrevivencia es vital y social, se da en el campo así como en los lugares civilizados. Aguilera- Malta consigue darnos aquí una profunda filosofía humana con un vocabulario muy cotidiano.

Hasta aquí, hemos visto al hombre físicamente bien constituido, apto para la actividad sexual, pero inutilizado por un elemento síquico: el miedo. El Zambo no puede luchar y se deja vencer por la muerte. Para contrarrestar esta actitud negativa, Aguilera-Malta nos presenta a un hombre integral, don Guayamabe, el mayordomo. Es hombre respetable, arrogante, dueño de facultades físicas y morales extraordinarias. Las ideas que defiende son precisamente de progreso. Nos dice el autor por boca del mismo personaje:

-Yo soy de arriba, de montaña adentro, Zambo. Allá donde comienzan los arroyos que después serán ríos. Y nací bien hombre, para que tú lo sepas. Mi madre me parió cuando ya estaba dando las últimas boqueadas. Me crió mi padre, que tenía dureza, agilidad y filo de arma blanca. Me enseñó cuanto sabía. Pero a ser verraco con

las mujeres y templado con los hombres no me enseñó nadie. Eso lo traigo adentro. Desde muchacho tuve los huevos rayados. A seguir he andado por tierras donde se muere y resucita a cada rato. Los más bravos me han hecho los mandados. He montado tigres y lagartos, con montura a pelo. Me he amarrado los pantalones con culebras. (16)

El autor señala la importancia de la familia en la formación del hombre, pero atribuye al individuo la necesidad de enfrentarse con los problemas de la vida, como medio de fortalecer el carácter. Sugiere que en lo erótico la responsabilidad es personal. El hombre nace con el instinto sexual y es su obligación cultivarlo.

Desde el principio, Guayamabe se identifica con la fuerza y el aspecto animal del tigre. Es el único que puede desafiarlo. Su pasión y virilidad se transmiten en la novela a través del cigarro prendido y el apetito por el plátano, que presentan una imagen plástica de su habilidad sexual. La hombría del Mayordomo se convierte en una leyenda entre la gente del pueblo. Para intensificar Aguilera-Malta nos la presenta con una imagen grotesca:

Pero algunas de esas hazañas eran memorables, como aquella vez que se metió con una de esas pobres putas peseteras de los muelles, la cual, después de las primeras refriegas con el Viejo, medio derrengada, empezó a gritar en voz en cuello "¡Ya no, ya no, viejo desgraciado! Te devuelvo tu plata...". (68-69)

A pesar de esta gran fuerza física, Guayamabe tiene que enfrentarse a problemas difíciles como la traición de su esposa. Sin embargo, cada experiencia lo fortalece emocionalmente y le hace ver que en la vida no puede confiar en nadie, y el que sobrevive es el más fuerte.

En Jaguar predomina el valor personal. No se puede retroceder ante las adversidades y fracasos. Si se deja de luchar, fracasa. Guayamabe es capaz de enfrentarse a todo. Vence al Manchado, castiga a los traidores, se impone a los cuatreros y protege a los del caserío. Guayamabe y el Zambo tienen muchas cosas en común: el conocimiento

de la selva, la habilidad del machete, la dedicación al trabajo y cierta capacidad para las actividades sexuales.

Es este aspecto físico donde encontramos el punto de contacto entre el Mayordomo y el Zambo. Aguilera-Malta lo sugiere por medio del olor al tigre, que aquí simboliza la parte animal del hombre. A través de toda la novela el Mayordomo percibe el acercamiento de Aguayo por el olor a tigre. Aun al final de la novela el Mayordomo encuentra el cadáver del Zambo guiado por el olor a Tigre. En los rastros dejados por el Zambo y el Tigre se advierte un dilema. Las huellas de los dos se pierden en el mar. Guayamabe es el único que puede percibir el alcance del tigre:

Era como lo pensaba el Mayordomo. El Manchado cogía al Zambo por la nuca. Lo levantaba con delicadeza, como tratando de no sumir los colmillos, para no lastimarlo. Se arrojaba al agua. Nadaba sin soltarlo. Se alejaba un poco. Y esperaba que se fueran quienes andaban en pos de él. Entonces, regresaba depositaba cuidadosamente al Zambo en una rama. Y se sentaba al frente a contemplarlo. (201)

Este proceso llevado a cabo por el tigre, en que cuidadosamente trasplanta al Zambo de la tierra al mar, sugiere un ciclo vital, donde la vida y la muerte son partes de un mismo proceso. Dice el autor que el cadáver del Zambo estaba descompuesto, pero intacto y junto a él la figura del tigre. Entonces el tigre era la muerte que perseguía al Zambo. El sufrimiento del tigre frente al cadáver del Zambo puede también sugerir la desaparición del mito y el predominio de la realidad. Mientras tanto, la muerte del tigre a manos del mayordomo, manifiesta el triunfo de la naturaleza como medio de preservación vital. Es el principio ético se encuentra proyectado también en la sociedad. Seborón, sobrino de don Mite, representa la fuerza diabólica, usa el erotismo como un elemento destructivo. En su juventud trata de abusar de su prima, fallando así al código familiar y social. Sus malos instintos lo persuaden de matar al Zambo para gozar a Domitila, pero no lo consigue porque el Zambo lo deja derregado. Seborón tenía a su haber varios crímenes y robos. Por eso, en la novela, Seborón es castigado con la muerte.

En otros como don Parrales y Banchón hay una regeneración del personaje. Parrales es el hombre trabajador que tiene un accidente y queda inválido. Juanita, mujer de conducta dudosa, lo ayuda con el propósito, según ella, de pagar una deuda moral que no pudo cumplir con su esposo antes de morir. El matrimonio de Parrales y la "Viuda-sin-calzones" (Juanita) demuestra una esperanza de vida en Parrales y una regeneración de la viuda. Esta actitud positiva se proyecta de manera colectiva también. Parrales con una guitarra vieja y una voz desentonada forma una "orquesta", por medio de la cual proporciona alegría a todo el pueblo y adquiere satisfacción personal al mismo tiempo. A Banchón, el licor lo convierte en hombre de instintos malos. Se burla del cantinero por sus desvíos sexuales. Se lo lleva al río para que el Diablo le haga el favor. Banchón es castigado, el tiburón se le lleva la pierna. Hay una transformación del personaje por medio del sufrimiento. Con Parrales, Banchón forma parte de la "orquesta" ya mencionada agregando a esta un instrumento un poco grotesco, su pata de palo. Doña Aminta, su mujer, aparece como símbolo de procreación. Por lo tanto, el autor sugiere una regeneración del personaje por medio del matrimonio y fortificada por experiencias y dificultades de la vida.

Se podría decir entonces, que en esta novela, los personajes buenos se salvan y los malos son destinados a perecer. En algunos, hay un proceso de regeneración.

En la realidad creada por el hombre, el Tigre es el tótem. Este mito nace en la balandra de Ña Nicasia. Esta es una mujer de deseos exagerados que le exigen tener varios hombres a la vez. Las protestas de su esposo pasan desapercibidas y este se convierte en víctima de su tiranía. Ña Nicasia y los hombres de la balandra son castigados por la mano implacable del Tigre. No se aclara si el tigre que ejerce la justicia es el Tigre-Tótem o el marido de la vieja que convertido en tigre quiere vengarse de la malvada mujer. Sin embargo, puede interpretarse como justicia espiritual y humana.

El mito del Tigre se crea en la mente del Zambo y se apodera de él desde el principio de la novela. El Zambo es el único que deja con vida el Tigre en la balandra, y desde ese momento siente una carga, la que él llama, la deuda de la carne. Esta deuda se transmite en miedo que poco a poco lo va aniquilando física y emocionalmente. A pesar de que algunas

veces lo desconcierta, sin embargo le sirve de ayuda y protección. Esto es evidente en la lucha del Zambo y Seborón. Su triunfo le proporciona al Zambo cierta seguridad en sí mismo, que se manifiesta en su actitud sexual hacia Domitila. Aguilera-Malta usa el erotismo para señalarnos la relación íntima que existe entre el estado físico y emocional del personaje:

Tomándola por el talle, la apretó contra su cuerpo. Por un momento, volvió a olvidarlo todo. Fue como si ella se convirtiese en una hamaca viva donde él pudiera mecerse eternamente. Cada pedazo de sí mismo encontraba respuesta en los músculos muelles, vibrantes, acogedores. ¡Qué bueno sería descansar sobre ella para siempre, pensando en un mañana que nunca amaneciera! Se convenció, una vez más. La necesitaba en todo instante y para todo. (82)

A pesar del apoyo moral y del goce íntimo que experimenta el Zambo cerca de Domitila, su vida transcurre en estado de zozobra. Son dos las fuerzas que lo disputan al Zambo: Seborón que representa el elemento diabólico, y el Tigre que aquí simboliza el espíritu de protección. Así Aguilera-Malta presenta el conflicto del Bien y del Mal en el Zambo a un nivel mítico tanto en lo diabólico como en lo totémico:

¿Sería el mismo tigre que empezó tragándose a Ña Nicasia y a los tres verga-bravas en la balsa? ¿O sería el Tísico, marido de ella que se convirtió en tigre para vengarse de la puta que puteaba por tres partes a la vez? De esto no estaba muy seguro, es decir de que era el viejo Tísico balsero. De lo otro, sí. Era el mismo tigre que le permitió escapar cuando era chico y que lo había dejado crecer hasta que tuviera las carnes suficientes. (89)

Al implicar que el marido tísico se había vuelto Tigre para vengarse de su mujer, Ña Nicasia, y que además este Tigre pudo haber sido el mismo que "devoró a los verracos y a la vieja puta" el autor está imponiendo en el Tigre un carácter justiciero. Por lo tanto, el Tigre-Tótem y el tísico hecho Tigre se identifican en la medida que los dos son protectores del Zambo, a un nivel mítico y real respectivamente.

Sin embargo, a veces, en la mente del Zambo, existe una duda. No sabe si el bramido que lo sigue es el diablo que lo está llamando, o es el Tigre que lo persigue, "¿No lo escuchaban? ¿No querían escucharlo? ¿O es que sonaba sólo en su cabeza? Si era así no era el Tigre sino el Diablo. ¿Serían cosas del Diablo? ¿Por qué del Diablo? ¿O el Diablo se le había metido porque sí, de por gusto, sin motivo ni razón? No. No podía ser el Diablo sino el Tigre". (90)

Aguilera-Malta se vale de la mayúscula para indicar cierta igualdad entre estas dos fuerzas sobrenaturales: la totémica y la diabólica.

La escena de Seborón y los cuatreros en que el Zambo triunfa, se vuelve a repetir en la mente del Zambo, pero ahora en un plano mítico: "Miraron a los cuatro lados. En cada fiera había un par de ojos fosforescentes. Siguieron mirando. Ya no eran ojos sino colmillos. Miraron más. Ya no eran ojos ni colmillos solamente. Eran cuerpos elásticos de Tigre". (95) Los protagonistas son diferentes, pero las situaciones son muy similares. Lo importante es que aquí el autor sugiere en un nivel mítico la disputa entre el Zambo y el Jode-Todo (el Tigre) por Domitila. En esta lucha es aparente la inhabilidad del Zambo de poseer a Domitila. Esto anticipa la intervención del Tigre en la fusión erótica y al mismo tiempo el pesimismo del Zambo ante la vida, porque Domitila es la fuerza procreadora:

Cuando le llegó el turno a Domitila, el Zambo quiso levantarse. No pudo. El Jode-Todo que la había empuñado, lo agarró por la nuca y lo arrojó en el suelo. Empezó aballar sobre su cuerpo. ¿Era ese tigre con el que tenía la deuda? De vez en cuando, el felino lo miraba sarcástico. El intentaba incorporarse. La fiera lo impedía, golpeándolo en la cabeza con su pata. (96)

Aguilera-Malta se sirve del sueño para revelar al Zambo la actitud de los Tigres hacia las mujeres, muy diferente de la de los cuatreros. Lo cual indica una separación entre lo mítico y lo diabólico. Los del caserío incluyendo al Zambo temen el tener que soportar el abuso sexual de los Tigres con sus mujeres."¿Iban a tener que aguantar hasta cuando les metieran sus badajos rígidos en las jaibas velludas? (96) En

realidad las mujeres para los Tigres no valen como hembras, mientras que los cuatrerros andan buscando "fundillos" para divertirse, en cuyo caso estas dos actitudes son una negación vital.

Aguilera-Malta en esta escena hace hincapié en el elemento de celos entre el Tigre y Domitila. En los dos existe amor y protección por el Zambo, pero de diferente grado. El de Domitila es erótico y de protección emocional. Mientras que la protección del Tótem es más de carácter "espiritual":

La apretó contra él, con fuerza pero con suavidad, empezó a besarla desesperado, como si aquellos besos pudieran salvarlo y protegerlo. Al propio tiempo, la recorrió con las manos. El cuerpo de ella estaba tibio, tenía un mínimo temblor que él ni siquiera sospechaba. Al propio tiempo, era de una elasticidad y ondulación de hembra intocada, que lo tenía vibrando intensamente. Le acarició los hombros, los senos, la espalda. Se deleitó sobándole el vientre. Después deslizó sus manos hasta llegar a sus caderas pulposas. Las tocó las apretó delicadamente. Regresó al vientre. Bajó por este. El primer encuentro con los vellos ondulados lo hizo estremecer. Empuñó, por fin, como pudo, el sexo tierno que parecía latir, igual que otro corazón, entre sus piernas. Ella lo dejaba hacer. Al principio, ni siquiera respondía a sus besos, como si no tuviera propia voluntad. Poco a poco, sintió que la invadían oleadas de fuego delicioso. En los momentos en que él le dejaba libre los labios, murmuraba con voz casi apagada:

-¡Ay, mi hijito lindo! ¡Ay! (108)

Cuando el Zambo y Domitila se entregaban al goce íntimo, el tigre interviene en el momento preciso de la fusión erótica:

El miembro se le recogió instantáneamente como una vejiga al quitársele el aire. Con una mezcla de vergüenza, dolor, miedo, impotencia y desconcierto, expresó, desolado: -¡El Tigre! (109)

La intervención del Tigre en la fusión erótica no es una perversidad de su parte, sino que de esta manera Aguilera-Malta nos indica que el nivel subjetivo no puede realizarse el acto sexual como medio de preservar la vida. Podríamos decir también que es el Tigre-Tótem que interviene para prohibir la unión del Zambo con otro miembro fuera de su clan.

Se demuestra también este espíritu de posesión del Tótem con el Zambo en los rastros dejados por el Tigre: "-Y estas otras que parecen mitad-hombre y mitad-tigre. -¡Quién sabe! a lo mejor el tigre ya está pisando las huellas del Zambo. O está tan metido en él que ya hasta pisan juntos". (113) Del mismo modo se divisan las huellas del Tigre junto a las del Zambo, y las del venado como intermediarias del acercamiento espiritual del Tótem. "También aparecían las huellas del venado, primero separadas de las otras, luego juntas. Al lado de ellas, se podían reconocer las del victimario y de la víctima, como para identificar los diversos hechos: la persecución, la breve lucha y el triunfo del primero". (115)

Aguilera-Malta nos anticipa la comunión entre el Tigre-Tótem y el Zambo. El venado simboliza la unión con el árbol de la vida; es un símbolo de elevación; es el mediador entre el cielo y la tierra. Este simbolismo es obvio cuando el Zambo se ofrece de carnada en la selva. El Tigre no sale a su encuentro, sino que le tira un venado muerto como indicio de comunión espiritual con el Zambo:

Se oyó un bramido casi coloquial. El Zambo miró en aquella dirección. En una rama del árbol a cuyo pie se hallaba, descubrió al Manchado. Por un momento, se desconcertó. Quedó paralizado. Curiosamente, el miedo se le evaporó. Su enemigo -¿su enemigo?- estaba sentado con la majestad de un Rey. En la noche, sus ojos se encendían como dos linternas. Tenían una mirada profundamente extraña. Igual que si quisiera comunicarse con él. Decirle que entre los dos existían vínculos profundos más allá de la vida y de la muerte. (176-177)

La identidad del Zambo con el Tótem le sirve para ver a la gente de su mundo desde otro punto de vista. El Mayordomo ante sus ojos se convierte en Tigre. Por su descripción parece representar la pasión y la fuerza vital. Este Tigre ya no lo persigue.

Este lo miró. Se estremeció. Seguía con el cigarro encendido en la boca, como siempre. Echaba chiflones de humo. Pero, no era don Guayamabe. ¡Era el Tigre! ¿Y si arrancaba a correr? ¿Si dejaba al Mayordomo convertido en Jode-Todo y se acercaba lo más pronto a la casa de Domitila? Sería difícil escapar. El otro no lo soltaría. Continuaría a su lado, relamiéndose, como ante una comilona presentida. Sin agregar palabra, hizo la prueba de alejarse. Pudo. El Mayordomo-Tigre no lo acompañó. Ni siquiera hizo ademán de detenerlo. (181)

Domitila es el punto de contacto entre lo real y lo totémico a través del Zambo. Trata de absorberlo, y como en la fusión erótica ya descrita, la figura del Tigre, esta vez vista en Domitila, lo paraliza:

A su vez, él la miró intensamente. La muchacha seguía tratando de sonreír. Era como si quisiera contagiarlo. Al fin, logró que él también, tuviera una sonrisa. La sonrisa se le heló. Ella se estaba transformando, como antes' se transformara el Mayordomo. Rápidamente iba dejando de ser ella, para ser... ¡el Tigre! (182)

Domitila es ahora para el Zambo un desafío. Le teme y le ama al mismo tiempo. Nos dice "[...] tenía la seguridad de que el Tigre-Domitila no lo soltaría". (182) Este tigre es diferente y sin embargo lo atrae. Es pasión, amor y protección para él. "Ella le pasó el brazo por el hombro. Lo sintió afelpado, de una piel distinta. Quiso retirárselo. No pudo. Además, ¡sería tan triste; Era el Tigre, sí. Pero también era Domitila". (182) Este Tigre lo llama, es la naturaleza y es la fuerza vital. Sin embargo, su protección ahora está en la selva. "Como una ráfaga le vino un pensamiento. ¿Y si escapaba? ¿Si, por lo menos, regresaba a la selva? Ese Tigre que dejó allá, sería más de confiar que estos otros nuevos tigres?" (182)

Esta búsqueda de protección totémica es una manera de evadir la realidad y por lo tanto una negación ante lo erótico-vital.

Desde el nivel puramente mítico, la muerte del Zambo por el Tigre es por amor. Lo percibimos, al final de la novela, cuando los isleños encuentran el cadáver del Zambo y frente a él la figura lánguida del Tigre con las manos protegiéndolo:

Ante él, como velándolo, muñéndose de hambre, en puros huesos y pellejos, se veía sentado el Tigre. Cuando advirtió a don Guayamabe, lanzó un bramido apenas perceptible. Con todo, no retrocedió ni se movió. El mayordomo avanzó. El Manchado puso sus patas delanteras encima de Aguayo, en un gesto de defensa y posesión. (204)

El Tigre protector también se hace presente en la huida de los amantes. Primero mata a Seborón, enemigo de la pareja, en señal de amistad. Como gesto de justicia levanta el cadáver entre sus colmillos. Luego se adelanta a la canoa y se eleva en forma de Cruz como un acto de salvación. Con esto funde Aguilera-Malta el espíritu cristiano y pagano de este mundo primitivo. "Al propio tiempo, el Tigre abrió sus brazos, como formando una cruz. Y con ellos en tal forma trató de obstaculizar el avance de la canoa". (194) El Tigre le da su manotazo y lo deja inconsciente. Aguilera-Malta usa este recurso para trasladarlo en la realidad creada a un estado temporal donde el miedo desaparece, y el personaje recobra confianza en sí mismo:

El Zambo ya estaba completamente lúcido, después de recuperarse del zarpazo en la cabeza. Además había perdido totalmente el miedo. O ya no le importaba nada de esta vida. Cuando le hablaba lo hacía tranquilamente.

-¿Por qué no me comes, de una vez, manchado?

¿Qué te sacas con seguirme jodiendo?

El Tigre abría las fauces y lo miraba fijamente.

-¿Por qué quieres alargarme la agonía durante tanto tiempo? (201)

El autor hace uso de la pluralidad de voces para sugerir la incertidumbre y el descontento del hombre en este estado temporal que carece de realidad y por lo tanto de sentimientos y emociones:

En tanto, el Zambo había decidido ya no soportar. Estaba como borracho. Empezaba a ver las cosas desdibujadas y moviéndose constantemente. Parecía que el Tigre se integrara a un mundo gelatinoso que se le distorsionaba todo el tiempo. Sí. Ya no es posible soportar. Me estoy muriendo de morirme. De hambre, sed, sueño y cansancio. Voy a tratar de huir, de regresar a casa de don Mite o de obligar al Jode- Todo a que me mate y me coma. Y de verdad ¿por qué no me ha comido todavía? Y eso que él también debe tener hambre, sed, cansancio y sueño. No se ha movido ni un instante de mi lado. ¿Por qué, por lo menos, no me ha arrancado un brazo o una pierna, para ir calmando su apetito? (202-203)

El hambre, la sed, el sueño y el cansancio que siente el Zambo y debe sentir el Tigre, son características de la realidad vital. Es el hambre sexual y la sed vital, cuya satisfacción es lo único que asegura al hombre una continuidad. Al decir Aguilera-Malta que el Tigre debe sentir hambre y sed implica que el amor aislado de los sentimientos no es real. Por eso es aparente el sacrificio físico del Tigre.

Al darse cuenta de las intenciones de Aguayo, de separarse de él, la actitud del Tigre cambia y comienza a cazarlo. Así volvemos a la realidad. La persecución del felino representa la muerte:

Se levantó haciendo un gran esfuerzo. El Tigre, que parecía dormido frente a él, medio entreabrió los ojos. Sin volver la cabeza, lo miró. Aguayo trató de avanzar algunos pasos. En cuatro, sosteniéndose con pies y manos entre las ramazones, caminó unos segundos. Una absurda alegría lo invadió. ¿El otro iba a dejarlo que se fuera? ¿Se había satisfecho con temerlo a su merced esos dos días? ¿O sería que estaba muerto de fatiga y no lo había sentido? Sí lo había sentido. Lo estaba cazando, como les gusta hacer a los félidos. Por eso, apenas

Aguayo pisó tierra firme, dio dos saltos, cayéndole encima. El Zambo intentó defenderse. ¿Cómo podía hacerlo si carecía de fuerzas para todo? El Tigre lo cogió por la nuca y le dio dos o tres vueltas en el aire. Al final, lo estrelló contra el suelo. El Zambo quedó inmóvil. El Manchado se acercó. Trató de moverlo con las garras. El Zambo seguía inmóvil. ¿Es que ya no podía moverse o es que ya no lo quería? (203)

Aguilera-Malta trasplanta al personaje nuevamente a la tierra. Así lo indica: "pisó tierra firme". El tigre se convierte en símbolo de muerte y mata al Zambo. Sugiere el autor, que lo mítico es un aspecto de la realidad del hombre, pero muy lejos de solucionar su dilema: la muerte. Aguilera Malta hace hincapié en la incertidumbre del *postmortem*, "El Zambo seguía inmóvil. ¿Es que ya no podía moverse o es que ya no lo quería? (203)

Los puntos de contacto entre la realidad y el mundo de la fantasía se manifiesta de tres modos principales. Primero, se revela en la creación del mito del Tigre, porque de allí se originan las dos realidades del hombre: la vital y la estética. La primera está simbolizada por la muerte y la segunda por el Tótem. Segundo, se percibe este punto de contacto en la representación del acto sexual. En lo vital los sentimientos eróticos prevalecen. Sin embargo, el coito es prevenido por el miedo, elemento psicológico que ejerce gran poder en el Zambo. En el acto sexual está implícito que los sentimientos eróticos pueden existir a pesar de la súbita impotencia que sufre el Zambo. Por lo tanto el erotismo puede existir y constituir un estímulo sexual. Mientras tanto, el -acto sexual como acto físico no puede realizarse. Tercero, Aguilera-Malta sugiere que el hombre puede salvarse por medio de la muerte o de la creación. Estas dos maneras de redención pueden dar universalidad al hombre. Por último, es en el amor donde nos da Aguilera-Malta la más estrecha unión de estas dos realidades. Dice el autor que el Zambo ve por los ojos del Tigre; Domitila ve por los ojos del Zambo y don Mite ve por los ojos de sus hijas. Además de indicar con esto las diferentes clases de amor, está señalando la creación en el Tigre y la preservación de la especie en las hijas de don Mite.

Aguilera-Malta logra con la figura del Tigre revelamos el nexo entre los elementos más importantes del erotismo en esta obra. Al nivel ficticio, el Tigre representa el mito y el Tótem; en el amor es el espíritu de protección y el símbolo de la actitud viril en el hombre; en lo ético es el elemento justiciero entre el Bien y el Mal. El Tigre le da a la obra un carácter artístico, ético y vital al mismo tiempo.

NOTAS

1. Entrevista con Aguilera-Malta. Esta entrevista se realizó en la ciudad de Méjico, el 7 de enero de 1977, donde tuve la oportunidad de discutir con el autor su concepto del erotismo y su significación en su narrativa.
2. Entrevista.
3. Margarita Villaseñor, "Aguilera-Malta, un Jaguar, un Tigre y una Dálmata", El sol de Méjico. (Méjico). Agosto 28, 1977, p. 2.
1. Demetrio Aguilera Malta. Jaguar (Méjico; Editorial Grijalbo, S. A., 1977). Subsiguientes referencias a esta obra se hacen con el número de la página en el texto entre paréntesis así: (31)
4. Fausto Castillo, "Oficio del Escritor", El Día. (Méjico), Agosto 9, 1977, p. 1.
5. J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (London: Routledge & Kegan Paul, 1971) p. 343.

**TIERRA, SON, TAMBOR Y LA NEGACIÓN DE
OCCIDENTE**

Arturo Ortiz

TIERRA, SON, TAMBOR Y LA NEGACIÓN DE OCCIDENTE

En Ecuador, cuando se menciona la provincia de Esmeraldas, cuyos quince mil kilómetros cuadrados se hallan al noreste del país, seguidamente se piensa en el negro porque él predomina en la composición étnica de sus trescientos mil habitantes. En 1553 zozobró una nave negrera frente a sus costas, siendo, así quizás, la única comunidad africana que logró su libertad al llegar al Nuevo Mundo. En la crónica de Miguel Cabello de Balboa consta que:

"...dejando el barco sobre un cable se levantó un viento y mareta que le hizo venir a dar a los arrecifes de aquella costa, los que trataron de hacer su camino por tierra, y queriéndolo poner en efecto procuraron juntar los negros, los cuales y las negras se habían metido en el monte adentro, sin propósito de volver a servidumbre".¹

Para 1577, la Real Audiencia de Quito reconocería al negro Alonso de Illescas como el Gobernador de Esmeraldas.² Sus descendientes fueron muy hábiles en la política y supieron mantener cierta independencia del dominio español durante el período colonial; aprendieron el español, las lenguas regionales y adoptaron el cristianismo a medias; pero, lo más importante, es que los negros esmeraldeños ampararon a todo cimarrón llegado a sus territorios, admitiéndolo inmediatamente como hombre libre y siempre se negaron a devolverlo a sus ex-amos, a pesar de las grandes recompensas que estos ofrecían.

En las guerras de la independencia y luego en las guerras intestinas de la nueva República, los afroesmeraldeños se destacaron por su valor en todos los frentes. Alfonso Castro Chiriboga, en su artículo "Revolución de Concha", dice al respecto:

Vale anotar que la valentía de la soldadesca esmeraldeña fue tal, que el mismo Alfaro habría dicho: "Sabed que al tratar de vosotros os da el dictado de mis bravos esmeraldeños".³

No obstante, la ingratitud es la que prevalece en el Ecuador, se los desprecia y se los mantiene en la indigencia, obviamente, el racismo retrógrado del conquistador-negrero no ha desaparecido, continúa siendo la clave caduca del teclado ideológico del país:

De allí que no cueste mucho detectar su racismo esencial, particularmente en lo que concierne a la base indígena y a los afroamericanos, por no hablar de los esfuerzos apenas disimulados para defender o probar la pureza de la sangre blanca de más de un héroe nacional.⁴

Es entonces, en este ambiente de claro racismo cuando el afroesmeraldeño Adalberto Ortiz publicó en 1944 su libro de poesía negrista *Tierra. Son y Tambor*.^{*} Este libro rompe con el silencio de las "vastas mayorías"; nos presenta una conceptualización del mundo muy propia y, por tanto, muy diferente a la del "blanco" ecuatoriano; por siglos se había estado gestando silenciosamente el sincretismo de un ethos más integrador que el del elitista. Con toda razón Eduardo Galeano ha planteado, en el siguiente juicio tan conocido y tan citado, que

a la par que la cultura dominante distribuye conocimiento -o, mejor dicho, distribuye ignorancia- simultáneamente otra cultura, insurgente, va desencadenando la capacidad de comprensión y creación de las vastas mayorías condenadas al silencio.

* Agustín Cueva, Lecturas y rupturas: diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador (Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986), p. 62. Es curioso que un crítico del temple progresista como lo es Cueva, no le haya dedicado unos renglones más al libro de poemas negros que estamos comentando.

Lo primero que advierte el lector es que al llamarse cantos a los poemas del libro, estos adquieren un sabor de oralidad* y no el de la fría lectura muda e intelectualizada, inyectándole entonces la primera gota de africanidad al discurso poético. Tierra, Son y Tambor comienza a manera de Exordio, con el canto "Breve historia nuestra". La voz poética es la de un recitador que desde los versos iniciales exige el imperativo del silencio y la atención máxima de sus oyentes porque lo que va a narrar es de vital importancia para el grupo

¡Escuchad!;
*Éramos millares*⁵

Del "vosotros" pasa rápidamente al "nosotros", como fundiendo y fraternizando en un solo grupo-persona al recitador-poeta con el oyente-lector. Además, el pareado sirve de estribillo porque la intención primordial del canto es la de insistir en el origen de la comunidad, solamente, al final de dicho canto, el significado numérico del segundo verso se multiplica:

¡Escuchad!;
Ya no somos millares,
somos millones.
Millones con una brocha y un machete,
que soñamos bajo todas las banderas
que somos hombres libres,
hombres, sí, libres,
Éramos millares...
Éramos millares...
somos millones...
somos millones...
*millones, millones, millones, millones.*⁶

El cambio numérico de millares a millones no sólo tiene una función cuantitativa, sino que demuestra que el negro fue capaz de

* Janheinz Jahn, Neo-African Literature: A History of Black Writing (New York: Grove Press, 1969), p.p. 55-72. Para más información sobre el discurso oral africano, sería recomendable revisar el tercer capítulo.

vencer las condiciones físicas de la estructura esclavista y que supo burlar las leyes discriminatorias cuando lograba su libertad a medias, es decir, el descendiente de esclavos, sin dejar de ser individuo, con el tiempo, fue convirtiéndose en pluralidad, cuyo resultado actual es de doble significación: la innegable personalidad negra americana y, la otra, la de haber participado en el mestizaje continental en todos sus niveles, desde lo étnico hasta lo artístico. Sin embargo, esto no implica que la individualidad no exista en el grupo afro, la hay, pero muy ligada a la comunidad. Bosschére explica que

*no significa que la conciencia de su identidad individual esté atenuada, sino que ella está singularmente valorizada en su relación con la conciencia colectiva.*⁷

Adalberto Ortiz hace uso de las características de la poesía oral, pero sin borrar el sabor de su región para no restarle autenticidad a su poesía negrista y, correlativamente, para que esta le sirva de base estructural a *Tierra, Son y Tambor*, alejándose, por consiguiente, del énfasis puesto por la tradición occidental en la literatura escrita. Después de recorrer la historia del pueblo negro en el canto introductorio, el narrador oral toma el papel del individuo y, convirtiéndose en este, plantea desde su mismo núcleo la realidad socioeconómica del afroesmeraldeño:

*¿Por qué será,
me pregunto yo,
que casi todo lo negro
tan pobre son
tan pobre son
como soy yo?*

*Ma, si fuera un gran señor,
siempre negro sería yo.*⁸

Es decir, el negro queda marginado en una sociedad racista, ni siquiera el bienestar económico logra eliminar los prejuicios: la ideología dirigente de dicha sociedad es la que determina los gustos, los valores y, además de mantener al negro en las condiciones en que se halla, cuando él las supera, continúa siendo el mismo negro despreciado de siempre.

Más adelante, en el canto "Mosongo y la Niña Blanca", el descendiente de africanos desde su propio interior se proyecta hacia afuera sin ningún matiz, sentimentaloidesino, se podría afirmar, teñido de un matiz combinado trágico- lírico y, para que este alcance una mayor comunicación poética, el recitador hace uso del hipébaton: *

*Sangre de esclavo traer, no es ser esclavo, amor mío; pero
en el alma llevar un esclavo no vivido y siempre grillos
pedir, es peor que haberlo sido.*⁹

Estos versos alcanzan un lirismo sublime porque, únicamente el sufrimiento interior del hombre de color "extraño", puede garantizar el tono sincero que los acompasa. Por el otro lado, el denso contenido trágico es impuesto desde el mundo exterior: ser negro no sólo es tener este color, ser negro es tener un destino adverso aún antes de nacer, de existir, de morir. Estos tres verbos que en sí suman el ciclo completo del hombre, para el negro equivalen a sangre-esclavo, alma-esclavo y haberlo-sido, en otras palabras, el esclavo, a pesar de tener sangre y alma -nótese además, el significante metonímico de sangre por esclavo-, no vive, no es, no tiene futuro; el concepto de esclavo no incluye el porvenir porque la libertad está ausente de su existir. Y a sus descendientes "libres", la democracia ingrata, a la cual ha servido le niega el derecho básico y natural de todo ciudadano: la igualdad.

Con antelación a su nacimiento, el negro ecuatoriano actual arrastra el destino nefasto de sus antepasados. Esto demuestra que todavía, en el consciente y en el subconsciente colectivos de la urdimbre social, prevalecen los prejuicios de la vieja ideología esclavista negrera, pues, para la cultura occidentaloides ecuatoriana, la raza negra es, aunque ha pasado casi siglo y medio de su manumisión, sinónimo de ex-esclavo,

* Marco Tello, Olmedo: magia y fulguración de la palabra (Cuenca: Editorial Conjunto, 1980). Aunque este libro no trata de la poesía negrista de Adalberto Ortiz, y parezca que nada tiene que ver con nuestro trabajo, se debería revisar los capítulos I, H, IH porque en ellos se analizan los diferentes niveles del hipébaton en el discurso poético del poeta guayaquileño, discurso poético de] poeta guayaquileño.

de una mercancía humana que se solía comprar como un objeto o, al menos, sinónimo de inferioridad. Por eso, mientras no desaparezca totalmente dicha ideología, la reivindicación del sector afroecuatoriano, tampoco será posible.

Pero el lamento va mudando de tono, se transforma en protesta, de lo contrario, la poesía negrista de Adalberto Ortiz se habría estancado en la inercia inútil que implica el pesimismo. Es aquí donde se acentúa una de las claves principales de *Tierra, Son y Tambor*. Se debe recordar, que el tambor es un símbolo sonoro de guerra, por tanto, llama a la lucha o, al menos, a la toma de conciencia de los descendientes de africanos. En el siguiente canto, "Sinfonía Bárbara", el grito de rebeldía va acompasado por los sonidos graves del tambor, los cuales traen a la memoria del lector la musicalidad poética de un Palés Matos o de un Nicolás Guillén por el predominio de las vocales abiertas:

*Y el bombo, rebombo, retumba.
Negro congó, negro bitacó, negro colocó.
No amarrados cómo árboles,
sólo sueltos como pájaros.
En nuestras muñecas nunca más.
Antes que hierro,
primeros muertos.
Canto guerrero que fue,
canto guerrero quedó.
Kobumá, candombe, Kombumá.¹⁰*

Y la misma idea de rebeldía, que es una de las distinciones de toda la poesía negra, tanto americana como africana, universaliza a la poesía de Ortiz y vuelve a reaparecer en el canto "Contribución":

*Sacuden sus sones bárbaros
a los blancos, los de hoy,
invade la sangre cálida
de la raza de color,
porque el alma, la del África,
que encadena llegó,
en esta tierra de América
canela y candela dio.¹¹*

Otro de los aspectos notorios de la poesía negrista de Adalberto Ortiz, es la denuncia de la explotación al campesino afroesmeraldeño porque es él quien sufre directamente los estragos de la comercialización del guineo. La expansión extranjera ha ido penetrando poco a poco en el mundo apartado de esta provincia, no así se les pasó por alto, como muy bien lo ha señalado Laura Hidalgo Alzamora, "a las transnacionales, ellas sí supieron llegar a esta provincia".¹² La nueva estructuración económica, con la complicidad de los aliados internos, encamina la producción agrícola al monocultivo, haciendo caso omiso de las necesidades locales y agotando aún más al ya pauperizado sector afro. Válganos de ejemplo unos versos del canto "Lo verán y lo veremos":

*Que el negro limpia su monte
y siembra los bananales.
Que el gringo los va a comprá
más que sea por cuatro reales...
de cierto e',
verdadero e'.
Que el pobre negro se endeuda
para plantar guineales,
que el gringo rechazará
para aumentar sus males...
de cierto e,
verdadero e¹³*

De la explotación económica pasa al nivel cultural. Como es de esperar, el nuevo conquistador trae con él sus propios valores y sus últimos avances tecnológicos, a los cuales conoce y los sabe utilizar muy bien, por tanto, para él es mucho más fácil imponerse. El afroecuatoriano, al igual que sus hermanos afros del continente, siente directamente la invasión foránea y advierte que su mundo se le encoge; hasta su inconfundible expresión musical que, como se sabe, es una de las contribuciones más vigorosas que ha aportado a la cultura general de América, en nuestro caso, a la del Ecuador, la ve amenazada, en vía de extinción:

*-Ya se muere la marimba,
maracumbo, maracumbo,*

*porque han llegao unos gringos,
maracumbo, maracumbo,
con su mardito "picop".
Maracumbo, maracumbo.
-Ya no se baila caramba,
ni nadie canta el Bambuco.
¡Que mi atambor está mudo!
Se apolilló el bombo antiguo,
maracumbo, maracumbo.
Hay negras que dicen "well"
y aquel negrito cuscungo,
también le pica al inglés,
pues me estoy quedando solo,
maracumbo, maracumbo.¹⁴*

También resalta en este canto el imperativo lingüístico. El bombardeo melódico del "picop" viene acompañado de un nuevo idioma causando un doble efecto en el sometido. Pero, si hay algo que realmente sobresale en este canto, es la ridiculización de quien se deja fácilmente colonizar sin hacer ningún intento de resistencia, estos son los payasos inconscientes porque, según lo ha visualizado Bakhtin,

encarnan la historia de la voluntad, la inteligencia y la moral del hombre colonizado, o del hazmerreír de color.¹⁵

Sin embargo, el narrador del canto deposita la esperanza en el héroe anónimo que va quedándose solo, y se identifica con él porque este sí encarna la representatividad de la cultura de la resistencia, pues él conserva la esencia de los valores comunes y primarios y, tomando en cuenta la realidad exterior impuesta, crea y recrea un mundo nuevo interior. El siempre actual José Martí advirtió que "toda rebelión de formas tiene una rebelión de esencia".¹⁶

A partir de la segunda mitad de Tierra, Son y Tambor, el narrador se empeña en despertar el espíritu de los oyentes negros y en hacerles ver que su conceptualización del mundo es tan válida como la de cualquier otro humano. En el canto "Casi color" el discurso cambia de tono y, por medio del yo poético, con voz imperante propaga la concientización del grupo afro:

*Es mi grito silencioso:
quiero ser más negro que blanco.*¹⁷

Y no es que rechace al hombre blanco en sí, porque sería una involución de los progresos sociales; lo que rechaza es la prolongación del pasado deshumanizador que el esclavista ejerció sobre millones de seres que nada tenían que ver con los intereses económicos que impulsaron originalmente el descubrimiento colonizador de todo un continente:

*¡Quién fuera blanco
para olvidar el vientre de los barcos negros
y las caricias de los linchamientos!
Para olvidarme de todo quiero ser negro.
Negro con sangre-sangre*¹⁸

Este repudio al pasado no es un escapismo ni una ficcionalización de la realidad histórica, ni mucho menos del presente, por el contrario, el narrador del canto utiliza la vivencia pretérita y la presente de su grupo para demostrar que la mentalidad ecuatoriana contemporánea, en mayor o menor grado, aún está muy coloreada de racismo. Nótese, además, que la utilización del anglicismo linchamiento, el cual proviene del verbo inglés "to lynch", alude al país del norte.

Mientras que el blanco ve la historia del negro desde arriba, el descendiente de África no puede tener de ninguna forma la misma interpretación de las vicisitudes históricas porque él ha permanecido en la base inferior de la pirámide socio-económica. Por eso, el declamador del canto, propone con voz enérgica que el mejoramiento del negro nunca vendrá del blanco, vendrá del mismo negro; pero, sólo por el canal de la conceptualización de su mismo existir y de la auto revalorización de su historia, de su presente y de sus tradiciones propias porque en ellas radica su futuro y su visión del mundo, i. e., de la vida en sí. Stravinsky sostiene "que una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente".¹⁹

En los versos que siguen, finalmente, el negro ha logrado despojarse del peso de inferioridad impuesto por la acción ficcionalizadora del occidente:

*Vestida de verde va
una joven de azabache:
De ser negra como es
no han podido avergonzarle,
¿Par quién será ella?
Quién sabe, negra, quién sabe.
De un negro serías mejor,
vestida de verde cade.²⁰*

El narrador no insinúa ningún tipo de racismo, sólo exige la auto aceptación y la auto revalorización del negro sin que cambie, interna o externamente; no tiene que satisfacer el gusto de ningún otro grupo, rector o no rector; ya no tiene que intentar ser ese "otro" ni imitar a ese "otro"; al negro le basta ahora con ser como es, mejor dicho, ya no quiere blanquearse, ni pensarlo; ya no tiene que aceptar todo ese mundo ficcional impuesto subrepticionalmente por occidente como la única verdad inmutable. Beatriz Pastor plantea en su libro Discursos narrativos de la conquista: Mitificación y emergencia que desde su primer Diario Colón comenzó a desfigurarse, por razones de conveniencia propia, a los aborígenes y a las tierras que iba descubriendo.²¹

El vuelo épico de Tierra, Son y Tambor le permite al recitador, en el canto optimista "Invocación", solicitar ayuda a los dioses para continuar la batalla desficcionalizadora de su identidad; pero, lo más relevante es que llama a sus dioses africanos, no a los de las divinidades judeo-cristianas; sus dioses también son poderosos, también ayudan, también aman la justicia. Es desde los mismos valores primarios, cosmogónicos, que el poeta ha propuesto plantear la recuperación de su dignidad humana, de lo contrario: ¿cómo puede el negro completar la liberación final si aún sigue creyendo en el dios del blanco? ¿Cómo liberarse de la ideología hegemónica si todavía esta es la dueña del espíritu del colonizado y también del neocolonizado de ahora, ya que por siglos ha opacado o anulado las creencias de estos con la avalancha de la confusa mitología cristiana? ¿O acaso la conceptualización de la vida y de la muerte del descendiente de esclavos no tiene validez alguna por el

mero hecho de que sus antepasados fueron víctimas de una de las más vergonzosas injusticias humanas que registra la historia? El narrador oral está rodeado de su gente y, por tanto, no puede dirigirse a ningún dios que no sea de su propia herencia cultural, si no fuese así, la poesía negrista de Adalberto Ortiz habría carecido del valor estético que la ha distinguido por casi medio siglo, ya que su creación artística no sólo depende del color afroesmeraldeño, va más allá de las superficialidades de la piel, pues es el afroesmeraldeño mismo con todo el color de sus tradiciones antiquísimas quien rompe el silencio con voz propia; sin su participación directa difícilmente existiría la poesía negrista ecuatoriana o, su valor poético, permanecería a un orden secundario.

En los últimos versos que citaremos, se ve con toda claridad lo que acabamos de plantear: la negación de los valores impuestos por occidente y la recuperación de los valores ancestrales del hombre negro:

*¡Mangana, Mangana!
se oye una oración insensata entre las hojas
impetrando a nuestro Gran Padre.
¡Mangana, Mangana!
¡Suelta un feroz golpe de viento
que hunda y avergüence al enemigo
con sus soles asesinos!
¡Mangana, Mangana!
invoca tu cumba -Sené, la protectora,
y a nuestro Gran Padre enterrador exprime,
para que vele nuestro sueño ardiente
en la noche de los siglos venideros.²²*

Concluyendo: la poesía negrista de Adalberto Ortiz, condensada en un libro de sólo treinta y seis cantos cortos, es una poesía "sui generis" totalizadora y palingenésica porque expone todo el mundo ontológico del negro esmeraldeño desde sus orígenes hasta nuestros días, con la única meta de devolverle la dignidad humana que se le había negado por casi medio milenio, tanto en la literatura como en la sociedad. Para lograr tal propósito doble, el poeta ha utilizado la técnica de la literatura oral por

ser parte de su tradición africana conservada entre sus descendientes* y, a la vez, con dicha técnica rechaza el peso exagerado, estudiado ya por Michel Foucault, que occidente ha depositado en la palabra escrita.²³

El otro fin de la poesía negrista de Adalberto Ortiz plantea que la participación digna del negro en la sociedad únicamente será lograda por sus propios esfuerzos y por la autoestimación de su pasado, de su presente, y de su existencialidad. Sólo así, quizás le haría recapacitar a la ideología de la cultura occidentalizada que está manchada de racismo y, ya sin esta lacra, reconocería cabalmente que todos los ecuatorianos son productos de un ethos sintetizador que tiene su génesis en la confluencia equitativa de tres vías etnoculturales ya indivisibles e irreversibles: la indígena, la africana y la europea, cuya mezcla contradice por sí misma el absurdo de cualquier intento de desteñir el colorido múltiple de la personalidad mixta del Ecuador.

* El libro ya citado de Laura Hidalgo Alzamora, *Décimas Esmeraldeñas*, hace un estudio profundo y detallado al respecto.

NOTAS

1. Miguel Cabello Balboa, *Obras*, Vol. I (Quito: Edición de Jacinto Jijón, Editorial ecuatoriana, 1945), p. 18.
2. Rafael Savoia, El negro en la historia del Ecuador y sur de Colombia. "El negro Alonso de Illescas y sus descendientes (entre 1553-1867)" (Quito: Talleres ABYA-YALA, 1988), p. 36.
3. Alonso Castro Chiriboga, El negro en la historia del Ecuador y sur de Colombia, "Revolución de Concha" (Quito" Talleres ABYA-YALA, 1988), p. 83.
4. Germán Carrera Damas, Cultura y creación intelectual en América Latina, "El análisis de los obstáculos a la creación intelectual: el pasado histórico como ideología" (México: Siglo XXI, 1984), p. 188.
5. Adalberto Ortiz, Tierra, Son y Tambor (Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973), p. 51.
6. Ortiz, p. 52.
7. Guy de Bosschére, De la tradición oral a la literatura (Buenos Aires: Editor Rodolfo Alonfo, 1973), p. 19.
8. Ortiz, p. 75.
9. Ortiz. p. 88.
10. Ortiz, p. 78.
11. Ortiz, p. 53.
12. Laura Hidalgo Alzamora. Décimas Esmeraldeñas (Quito: Banco Central del Ecuador, 1982), p. 26.
13. Ortiz, p. 80.
14. Ortiz, p.p. 81-82.
15. Pablo González Casanova. Cultura y creación intelectual en América Latina. "Palabras introductorias" (México. Siglo XXI, 1984), p. X.

16. González Casanova, p. X.
17. Ortiz, p. 85.
18. Ortiz, p. 86.
19. Alejo Carpentier, América Latina en su música. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música". (México: Siglo XXI, 1984), p. 7.
20. Ortiz, p.p. 89-90.
21. Beatriz Pastor, Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia (Hanover: Ediciones del Norte, 1988), p. 22.
22. Ortiz, p.p. 111-112.
23. Michel Foucault, Las palabras y las cosas (México: Siglo XXI, 1985), p. 46.

**PAREJA DIEZCANSECO Y GALLEGOS LARA:
EL DESARROLLO DE LA NARRATIVA URBANA
Y EL PROCESO DE URBANIZACIÓN EN EL
ECUADOR**

Herberto Espinoza

PAREJA DIEZCANSECO Y GALLEGOS LARA: EL DESARROLLO DE LA NARRATIVA URBANA Y EL PROCESO DE URBANIZACIÓN EN EL ECUADOR

Si partimos que desde el aparecimiento de Cumandá en 1869 hasta la publicación de Huasipungo en (1934) la narrativa ecuatoriana es de carácter marcadamente rural, nos es forzoso suponer que la publicación de El Muelle (1933) de Alfredo Pareja Diezcanseco, y de Cruces sobre el Agua. (1946) dos de las primeras novelas de corte urbano, no es accidental dentro de la historiografía de la literatura nacional. Los orígenes de este abrupto paréntesis, o cambio de enfoque en la producción literaria que constituyen el aparecimiento de El Muelle y más tarde de Cruces sobre el Agua, pueden ser encontrados al final de la década de los años veinte, cuando el auge económico que propiciara la exportación del cacao, y beneficiara las reformas de la revolución liberal de 1895, llegara a su fin.

Germánico Salgado en su artículo "Lo que fuimos y lo que somos" nos ha dicho a este respecto:

Protagonista principal y directora de escena, la burguesía vivía su papel histórico, su sueño, su edad de oro. Sin embargo, no contó que su vida estaba atada umbilicalmente a los centros imperialistas, que su savia, aire, sangre, circulaban teniendo como émbolo y pulmón a las grandes metrópolis, y que, por lo tanto, su destino y las vicisitudes de su "camino histórico" se jugaban en Nueva York, Chicago o Londres...

Inscrita en el sistema capitalista mundial, la burguesía vivió y agonizó el drama del cacao. Provista como estaba, sin embargo del poder interno "gran cacao" en la terminología popular- superó parcialmente la crisis,

*descargando la mayor parte de la misma en los trabajadores y masas populares.*¹

No hay duda que la crisis capitalista de los años treinta que afectara profundamente la economía exportadora de la Costa, sirvió para sacar a la luz pública la polarización de las clases proletarias y la burguesía en el poder. Es esta polarización la que se convertirá, por sus consecuencias políticas, económicas y sociales en la materia prima de la novela urbana.

Obviamente, la realidad histórica se encargaba ya de comprobar que, en la ciudad, la incipiente industrialización, por ser demasiada lenta, no podía ni emplear ni absorber a esa ola migratoria del campesino hacia la urbe, que iniciaran las reformas liberales de 1895. Dentro de aquel éxodo, se hace aparente que los afortunados que lograron emplearse en las ciudades, sea en el de la industria privada, como en el sector de servicios públicos estatales, permitió, a su vez, la formación de las primeras clases proletarias y subproletarias del país. Agustín Cueva nos dice al respecto en El Proceso de Dominación Política en el Ecuador, que:

Entre dichos grupos contábase el proletariado constituido por quienes trabajaban en ciertos servicios modernos, tales como los ferrocarriles y otros medios de transporte, o las empresas de energía eléctrica y las pocas industrias instaladas en el país. Este proletariado alcanzó hacia 1920, un grado relativamente elevado de organización, puesta de manifiesto en el Segundo Congreso Nacional de Trabajadores, celebrado en Guayaquil en el año arriba indicado, en donde se sentaron las bases para la creación de una Central Obrera Nacional. (Cueva 22)

Desde una perspectiva interna, la transferencia y acumulación de capital del sector agrícola rural a la ciudad, tuvo como resultado la fragmentación de la sociedad rural y el crecimiento desmedido de los

¹ Tomado de Ecuador, Hoy, editado por Gerardo Drekonja. Bogotá, Siglo XXI, 1972, p. 156.

centros urbanos. En consecuencia, la ley de liberación de "manos muertas", no sólo desclavizó al indio de la hacienda, sino que propició la movilización de las masas campesinas a las ciudades, especialmente a Quito y Guayaquil que, gracias al desarrollo de la pequeña industria y del sector de servicios urbanos, eran las que más oportunidades de trabajo ofrecían.

La urbanización apresurada, no sólo vino a incrementar y hacer más visible la miseria de las clases desposeídas en las barriadas de Quito y Guayaquil, sino que produjo también un desplazamiento de la atención pública. Como resultado, el indio, la hacienda y el huasipungo, elementos de los que se nutrió el llamado "indigenismo literario", dejaron de tener importancia ante las demandas y necesidades de una población que no sólo empezaba a rodear las "ciudades con un cinturón de miseria y necesidad, sino que también demandaba, por primera vez en la historia, su inclusión en la vida política nacional.

Veintiséis años después de publicada la novela de Luis A. Martínez, A la Costa, en donde el agro costeño se convierte en la tierra prometida de los ecuatorianos, aparece una colección de cuentos cortos titulada, Los que se van: Cuentos del Cholo y del Montuvio, que inician la corriente étnica de la narrativa ecuatoriana e ilustran literariamente el éxodo campesino.

Con estos antecedentes, la narrativa urbana ecuatoriana de Alfredo Pareja Diezcanseco y Joaquín Gallegos Lara, en sus términos más específicos, superan el carácter étnico de la literatura indigenista, y descubren que la ciudad, por ser el centro de confluencia de diversos grupos humanos, tiende a borrar las diferencias raciales de las clases desposeídas, para enfatizar las diferencias económicas, dentro de una estructura social que se va definiendo de acuerdo con los nuevos valores económicos del capitalismo. José Carlos Mariátegui en Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana, ha anotado al respecto que:

[...] en el estudio sociológico de los estratos indio y mestizo, no es la medida en que el mestizo hereda las cualidades o los defectos de las razas progenitoras, sino su aptitud para evolucionar. El mestizaje necesita ser analizado, no como cuestión étnica, sino como cuestión

sociológica. En el mestizo no se prolonga la tradición del blanco ni del indio, ambas se esterilizan y contrastan. Dentro de un ambiente urbano, industrial, dinámico el mestizo salva rápidamente las distancias que lo separan del blanco. (Mariátegui 313-314).

Dentro de esta conceptualización, podemos decir que la lucha de clases y la participación activa de las clases marginadas urbanas en el proceso político, son los elementos vitales de que se nutre la narrativa urbana. Sin embargo, embebida en la ideología burguesa, la narrativa urbana de la década de los treinta y cuarenta, ha tendido a perpetuar el mito de que las condiciones infrahumanas de subsistencia de las clases marginadas, fueron el resultado directo de la crisis económica del capitalismo extranjero, y no el resultado de la endémica e injusta estructura socio-económica del Ecuador.

La publicación de El Muelle en 1933 de Alfredo Pareja marca el inicio de la corriente urbana de la novela ecuatoriana. La trama sobre la cual se construye la novela no es complicada. El típico triángulo pasional entre la sirvienta desamparada, María del Socorro, el amante pobre y miserable (Juan Hidrovo) y el patrón de María del Socorro, el rico y poderoso seductor (Don Ángel), son los ejes sobre los cuales se levanta la estructura de la novela. Sin embargo, lo que hace a El Muelle diferente, son las circunstancias en que se desarrollan los eventos narrativos. Primero, Diezcanseco propone como tesis que la caída de la Banca de Nueva York y sus consecuencias económicas, afectan y determinan la vida de los individuos de los países periféricos. No por coincidencia, la novela se inicia en Nueva York en donde Juan Hidrovo trata desesperadamente de embarcarse para regresar a Guayaquil. Sus esfuerzos se ven frustrados no sólo por la paralización económica del puerto norteamericano que ha restringido por completo el tráfico comercial, sino también por su participación directa en las manifestaciones y protestas políticas que organizan los trabajadores portuarios, y constituyen también la primera experiencia política del personaje. Segundo, se enfatiza el momento crítico en que el oligarca de nuevo cuño (Don Ángel), rompe con la tradición agrícola de sus antecesores al empezar a transferir su poder económico de la hacienda a la ciudad y establecer vínculos con el capital foráneo. En la novela Don Ángel es el representante de la nueva y moderna generación nacional de

"entrepreneurs", mediadores entre la inversión extranjera y los intereses de la burguesía nacional.

Don Ángel Marino [padre] fue metido en carnes desde muy pequeño... Su padre, miembro de la Cámara de Agricultura y Comercio. Diputado siete veces al Congreso Nacional, hacendado propietario de un grupo de seis haciendas de cacao, deseaba que el niño Ángel fuese agricultor.

Josefa es necesario que trates de convencer a Ángel que se dedique a agricultor.

-¿Mi hijo agricultor? Se hará como tú que no quiere más que estar metido en el monte perdiendo hasta los buenos modales.

-¡Vivir en este país de salvajes y en el campo! Aquí, con estos calores sólo pueden vivir los cholos y los negros.

[...] Y aunque de un lado tiraban de él para agricultor y del otro para diplomático, el niño Ángel no quería saber nada de los oficios que sus padres le asignaban.

Cierta vez propuso una transacción.

-Oye mamá, ¿y no se puede ser diplomático y contratista?

-Creo que sí. Es cuestión de ver.

Así, más o menos, madre e hijo sellaron alianza. Contra Don Gilberto. (Diezcanseco, 123)

Como podemos ver, es en la ciudad que la nueva oligarquía, que había cambiado la casa-hacienda por la mansión urbana, adoptaría los nuevos principios individualistas del capitalismo e imitaría la imagen del "business-man" y del "entrepreneur", pero sin olvidar del todo el apellido, la tierra, la sangre y el color de la piel, que mantendría como rezagos de una aristocracia colonial. En cuanto a las clases marginadas, estas en pocas generaciones trasladaron su miseria del campo al sub-mundo urbano en donde lo precario de la sobrevivencia se reflejaría en la pobreza de la vivienda, lo escaso de su alimentación, en lo excesivo de su trabajo, en lo escaso de su salario mínimo y en la humillación diaria en su trato con los dueños de los medios de producción.

Las experiencias de Hidrovo en Nueva York, como elementos en el discurso son accesorios a la vida de María del Socorro, que sintiéndose

abandonada por Hidrovo e incapaz de soportar los abusos de su patrona Doña Florencia, se refugia en una covacha de un barrio miserable guayaquileño. En su afán de sobrevivir, termina concediendo favores sexuales a Don Ángel. Al final, María del Socorro se suicida con su hijo, para proteger a Hidrovo que a su regreso de los Estados Unidos, ha empezado a trabajar para Don Ángel en las construcciones portuarias.

El mundo citadino que nos pinta Alfredo Pareja Diezcanseco en El Muelle, está demasiado limitado por las contradicciones inherentes a su origen de clase, que no le permite vislumbrar, ni encontrar en sus personajes las cualidades esenciales que pudieran hacer del hombre proletario el agente de la transformación social.

En El Muelle, no hay duda que Alfredo Pareja Diezcanseco critica de cerca a la burguesía urbana ecuatoriana. Los contradictorios valores de la clase media, su cultura superficial, su refinamiento, la ridícula ostentación de su riqueza, tanto como su egoísmo, su ambición incontentida, y su desprecio por los desposeídos, encuentran su expresión realista en la familia de Don Ángel y su esposa Doña Florencia. En cuanto a Juan Hidrovo, existe una ambivalencia contradictoria en el personaje. Su experiencia política y su valiente participación en la lucha laboral en Nueva York, queda relegada a un segundo plano. Después de su regreso a Guayaquil, Hidrovo se convierte en un individuo aislado, social y económicamente victimizado. Su percepción y sentido de clase se ven anuladas ante el determinismo económico que permea la novela. María del Socorro, la heroína, tanto como Hidrovo son personajes que reaccionan y se defienden ante la adversidad con el convencimiento trágico de que todo es en vano. La muerte de María del Socorro y su niña, enfatizan la tendencia fatalista que Pareja Diezcanseco asigna a la clase proletaria.

Esta limitada visión de las clases proletarias y subproletarias, no es homogénea para todos los escritores ecuatorianos. Entre ellos, existen diferencias en cuanto a su perspectiva social y su relación inmediata al "compromiso" de su mundo narrativo.

Cruces sobre el Agua, (1946) se publica 13 años más tarde que El Muelle; y representa un salto adelante en la narrativa urbana ecuatoriana, no sólo en el sentido ideológico, sino también en el dibujo psicológico de

los personajes y en su capacidad de participar meditadamente en los hechos que la novela relata. La novela de Gallegos Lara se sitúa definitivamente en la ciudad. A diferencia de El Muelle, en donde la ciudad es un elemento pasivo del relato, Guayaquil con sus barriadas, con sus callejones, con sus calles y avenidas adquieren y dan vida y dinamismo a los planos de la ficción. Las casas, el barrio burgués, la fábrica, el taller, los servicios públicos de transporte, el tranvía y el taxi son partes funcionales del mundo narrativo. Miguel Donoso Pareja ha dicho a este respecto en su prólogo a la novela que:

El marco de la ciudad no es tratado en términos sociológicos, sino como un encuadre humano en movimiento. Y el barrio del Astillero -tradicionalmente popular y combativo, en parte lumpen y en parte obrero- el pulso mismo, la representación de la urbe.

El texto está plagado de alusiones a la ciudad que se convierte en otro personaje más, cuya historia corre paralela a la historia de sus habitantes. La novela se sitúa, precisamente en los límites físicos de la urbe: "La calle herbosa de pocas covachas y de solares vacíos, no era más que un entrante de la sabana [...]" (Gallegos Lara 1).

Es precisamente desde allí en donde la ciudad comienza a ser ciudad que la historia avanza paulatinamente para adentrarse en la urbe que se nos va descubriendo, no sólo por sus características físicas, sino también por aquellas más abstractas, como lo terrible de su clima y de sus pestes. "Y mañana venimos a vacunar y a fumigar. ¡Hay cincuenta casos de fiebre! Aquí dicen que Guayaquil es la Perla del Pacífico; los extranjeros la llaman el hueco pestífero del Pacífico". (11)

Por otra parte, las calles a pesar de la miseria, representan la vida misma; "La tarde caía como en alas del viento que comenzaba a soplar. El barrio resurgía para él de una bruma, el mundo volvía a andar". (31)

No son sólo las calles las que representan la ciudad; sino la actividad de los obreros en las fábricas y el trabajo del jornalero en los talleres los que amplían y completan el micro-universo urbano. Son precisamente las referencias al trabajo cotidiano las que ligan

íntimamente al hombre con la ciudad para darnos una visión más universal de los personajes.

Caminaron esquivando el sol por la sombra fresca de los portales. En las nubes blancas, plateadas por el fulgor solar, casi eran tocables, entreverándose, los pitos de las curtiembres, de las piladoras, de las fábricas de cigarrillos y fideos. (36)

Los personajes de Joaquín Gallegos Lara son identificados, no por sus características étnicas, sino por la actividad y función social de su trabajo. Es en esta relación, hombre-trabajo, de donde surgen con inevitable fuerza los elementos vitales del discurso novelístico. Los personajes de Cruces sobre el Agua, saldrán no sólo del taller o de la fábrica, sino también del callejón y del muladar. Alfredo Baldeón, el panadero; Pata de Cabra, el herrero; Leonor, la obrera; las tres Rosas, prostitutas y Alfonso, el estudiante, completan el cuadro de una sociedad que mira el mundo del llamado progreso urbano desde abajo, a la par que la cronología de la obra, va siendo marcada por el progreso material de la urbe que cambia paulatinamente con la introducción de una tecnología foránea. Así, el tranvía cuyo avenimiento es considerado como un adelanto técnico, es visto por la clase marginada como un elemento destructivo y peligroso:

Los tranvías eléctricos recientemente instalados, mataban perros: los partían como a hachazos sobre los rieles relucientes. En días largos los cadáveres zumbantes de moscas se podrían bajo soles malditos en las calles abandonadas. Más eran animales. También moría la gente. (36)

La introducción del automóvil es otro de los elementos que evidencian el progreso y la modernización de la ciudad que parece resistirse al cambio.

Los autos empezaban a correr las calles. Arrollaban perros, chanchos, muchachos. Dominaban en verano. Levantando cortinones de polvo pasaban. Se les veía y no se les veía. A las puertas de las covachas, las viejas se

santiguaban y llamaban a gritos a los nietos. Su imperio se acababa al llegar los aguaceros. El auto que se arriesgaba a rodar fuera de las pocas calles pavimentadas del centro, iba a clavarse hasta el chasis en un lecho de lodo suave. Se trababa una batalla que duraba día y noche, haciendo palancas con vigas, lastrando de piedras los surcos, atando sogas a las ruedas y empujando con motor y hombros el vehículo cuyos rugidos escandalizaban la barriada. (188)

Interesantemente, es en este proceso de urbanización apresurada, donde los límites sociales se demarcan físicamente al situar entre el "centro" y la "barriada" la línea que separa claramente a los beneficiarios del progreso burgués de las clases marginadas.

¿Y qué era su covacha, todas las covachas semejantes entre sí, que ocupaban manzanas? Barracones, de caña con los techos perforados y los pisos podridas las riostras, flotando las tablas sobre el fango. ¿A eso le llamaban ciudad, solamente, porque en el centro los ricos poseían unas cuantas mansiones de lujo? (172)

El cine, como la gran novedad de la tecnología moderna, cumple también un papel de diferenciación social, en tanto que en su calidad de espectáculo público, permite segregar a la población entre los pudientes y desposeídos.

-¿Te fijaste en el canelón?

-La cinta es de Max Linder.

-No, de Chaplin.

La concurrencia era ya numerosa. Las muchachas observaban los vestidos de las mujeres: sedas, abanicos de plumas y plumas en los sombreros.

Sus trajes con ser de los domingos ¡qué deslucidos quedaban! ¡Si hubieran sabido! Pero era tarde; y no quisieron dejarles notar a ellos el confuso rubor que las invadía. (71)

En suma, los adelantos de la ciudad son vistos desde una perspectiva que pretende narrar y explicar tanto el cambio físico como sus causas y efectos en la sociedad. Totalizante, la novela de Joaquín Gallegos Lara es una novela urbana en el doble sentido de la palabra; urbana porque la sitúa en la ciudad, pero también porque sus personajes la transpiran, la sienten y la expresan en cada una de sus acciones. Los personajes de Cruces sobre el Agua son numerosos y aunque la historia vierte su peso en Alfredo Baldeón y en su amigo Alfonso Cortés, podemos decir que hay una clara intención de hacer de los habitantes de la ciudad el personaje principal, al culminar la novela con la unidad del pueblo que unánimemente se enfrenta al ejército en 1922. Por otra parte, si Alfredo Baldeón, el panadero representa la búsqueda por la conciencia de clase, su antítesis es Cortés, que como representante de la clase media hace honor a su apellido; "cortesano" sin corte y sin dinero que busca la movilización social enamorando, sin suerte a Gloria, que tiene fortuna, pero se niega a caer en el juego. Irónicamente, Cortés que por su pobre condición económica se ve obligado a vivir en el barrio popular y codearse con el pueblo, nunca se considera parte de este. Su ideología le obliga a mantener la distancia, aunque como buen burgués comprende y simpatiza con la situación miserable en que los habitantes de la barriada se debaten. Al igual que en El Muelle, cuyos personajes son incapaces de evaluar la situación política en que viven, los personajes de Cruces sobre el Agua, no parecen comprender realmente al motivo fundamental del alzamiento popular, que refleja en sí mismo las contradicciones y confusión inherente al movimiento:

El paro carecía de unidad, [...] Las huelgas habían comenzado reclamando mejores salarios y menos horas de trabajo; cumplimiento de la ley de ocho horas. A legando que el alza de salario no serviría de nada ante la des valorización de la moneda; se pedía que el paro exigiese al gobierno la baja del cambio. -La causa real del hambre es que el dólar ha subido de dos a cinco sucres, caso de golpe. Alfredo creía que lo urgente era combatir el hambre.

-Los contrarios lo llamaban bolchevique.

Gallegos Lara en Cruces sobre el Agua, coincide de esta manera con la declaración de Pareja Diezcanseco² que contribuyera a perpetuar el mito burgués, de que la devaluación monetaria, fue el verdadero motivo del trágico levantamiento popular de 1922.

Por otra parte, Oswaldo Alborno, al referirse a los mismos eventos nos dice en: Del Crimen de El Ejido a la Revolución del 9 de julio de 1925:

Cuando se habla de la miseria popular, se enumeran unas pocas causas, procurando que estas no tengan una relación directa con el país o que se refieran a fenómenos naturales. La guerra del 14, las crisis mundiales, "la escoba de la bruja", pongamos por caso. Y cuando esto ya no es posible se echa toda la culpa a la "equivocada dirección bancaria", y cuando se llega a musitar de "ciertos errores políticos", [...] no se dice en fin, que son terratenientes, banqueros, comerciantes, como principales beneficiarios de la extorsión popular, los que cargan con toda la responsabilidad de la trágica situación económica del pueblo ecuatoriano. (Alborno 68)

Cruces sobre el Agua se cierra con el episodio de la muerte de Baldeón quien es asesinado por los soldados del ejército mientras combate en defensa del pueblo. "El último viaje de Baldeón" título con que se inicia este episodio, nos muestra que los viajes del personaje, no son más que el proceso con que se ilustra la búsqueda de la conciencia colectiva que surge de la íntima relación del personaje con el barrio de la

² Alfredo Pareja Diezcanseco. "Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo", aparecido en Trece años de Cultura Nacional. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.p. 17-18. El partido liberal dio marcha atrás, empezó a convertirse de revolucionario en conservador. [...] El país entraba en lo nuevo a convulsiones, se desquiciaban los sentimientos de seguridad, así el cacao bajaba de precio en el mercado mundial y la peste dejaba seca las huertas. El pueblo se lanzó a la calle porque quería que el dólar costara menos. Y la metralla mató mil quinientos hombres y mujeres. Todos los de la generación [el Grupo de Guayaquil vimos con ojos húmedos la matanza.]

ciudad y sus habitantes. La transición del "yo" individualista, al "nosotros", (barrio y comunidad) es el resultado de una acumulación de experiencias personales que incluyen los eventos fundamentales de la existencia del personaje, que van desde el nacimiento hasta la muerte, a través del conocimiento de la soledad, del sexo, del amor, de la amistad, tanto como de la injusticia y la opresión.

Si analizamos cuidadosamente, la historia de la literatura urbana ecuatoriana veremos, que existe un consciente y deliberado énfasis en estructurar la narrativa alrededor del hombre proletario. Gerardo Luzuriaga y Ángel F. Rojas, dos destacados críticos de la novela ecuatoriana, han ubicado a la novela de los años treinta y cuarenta en el Ecuador dentro del campo del realismo socialista.³ David C. Craig en Marxists on Literature, nos dice que el realismo-social "debe tender a describir las fuerzas hacia el socialismo, desde adentro. Su propósito es localizar las cualidades humanas que contribuirán a la creación de un nuevo orden social basado fuertemente en la cultura proletaria campesina".⁴ Sin embargo, pese a que las condiciones sociales y económicas de las masas campesinas emigradas a la ciudad, con sus contradicciones y problemas proveyeron la materia prima para el apareamiento de una literatura realista-social, debemos considerar que limitados por una perspectiva ideológica, los intelectuales ecuatorianos practicaron un realismo más superficial que analítico.

Es preciso notar entonces que en la narrativa urbana de esta época no se pretendió buscar, en los miembros de las clases marginadas,

³ Gerardo Luzuriaga en Del Realismo al Expresionismo, el Teatro de Aguilera Malla, ha dicho que: por válidos y discutibles que resulten los elementos causales literarios que se han señalado y aún otros que podrían determinarse con respecto al movimiento realista social de los años treinta, difícilmente podrá negarse la decisiva importancia que tuvo Uno de esos agentes, a saber, el impacto de las ideas socialistas. (17)

⁴ To describe the forces working toward socialism "from inside". Its purpose 'to locate those human qualities which make for the creation of the new social order, and at most to draw heavily on the workers and peasant culture if it is to raise to its historical task and make a new sort of art which is equal to evoking that it takes to create a new way of life.

como lo prueban María del Socorro, Juan Idrovo y Baldeón, las cualidades humanas ni los rasgos culturales positivos que le permitan transformar su realidad y construir un mundo diferente.

En conclusión, podemos decir que aunque la narrativa urbana de Pareja Diezcanseco y Gallegos Lara no llegan a profundizar ni a establecer sólidamente las conexiones reales que atan a la literatura con la historia; su percepción de las fuerzas histórico-sociales que moldean e impulsan el llamado progreso y crecimiento urbano, adquieren forma y contenido en los espacios novelísticos. Por otra parte, la narrativa urbana, cumple con un papel vital al ilustrar las contradicciones inherentes del desarrollo urbano, inevitable etapa que permite en el Ecuador, la formación organizada del proletariado y la consolidación de la clase media en el poder político. De hecho, todos estos elementos tomados en conjunto, son los determinantes históricos que hacen posible una producción literaria que supera cualitativamente la narrativa étnica o indigenista y coloca definitivamente a la narrativa urbana ecuatoriana en la corriente moderna de la literatura contemporánea.

**LO POPULAR EN EL VANGUARDISMO
TRANSCULTURADOR DE JORGE VELASCO
MACKENZIE: UN ANÁLISIS DE
EL RINCÓN DE LOS JUSTOS**

Michael Handelsman

LO POPULAR EN EL VANGUARDISMO TRANSCULTURADOR DE JORGE VELASCO MACKENZIE: UN ANÁLISIS DE EL RINCÓN DE LOS JUSTOS

No es casual que Ángel Rama haya observado que "la misma América Latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta" (La novela en América Latina, 16). Tampoco está demás señalar que los preparativos para la quingentésima celebración del Descubrimiento de América sirven para recordarnos de todos los vacíos que han imposibilitado y que siguen imposibilitando una verdadera aprehensión de lo que es América. Críticos como Vidal, Cornejo Polar, Monsiváis, Galeano y el mismo Rama citado arriba, no se han cansado de insistir en la urgencia de escribir y de conceptualizar una nueva historia latinoamericana, para así contrarrestar y combatir las distorsiones, las falsedades y hasta las mentiras que tradicionalmente han sido aceptadas acríticamente y servilmente como la historia oficial de América Latina. Por eso, la aseveración de Rama. América Latina constituye un proyecto vanguardista que todavía espera realizarse plenamente. Hemos de comprender el vanguardismo en el sentido de ruptura con un pasado falso e inauténtico, en el sentido de una creación de nuevas formas de definir lo latinoamericano. En otras palabras, el proyecto vanguardista "no sólo inventó el futuro del arte, también rehizo su pasado". (Rama, 117)

El vínculo entre lo artístico y lo político como rasgo esencial de la vanguardia ha sido resaltado por muchos estudiosos. Matei Calinescu, por ejemplo, ha puntualizado que "even what is today called the 'old' or 'historical avant-garde' was more than once politically inspired, and if the movements that represented it never entirely succeeded in joining up with the more or less parallel radical movements in politics, it would be inaccurate to say that the two avant-gardes were separated by an unbridgeable gap" (Five Faces of Modernity, 113). En el contexto propiamente latinoamericano, Nelson Osorio también ha puesto de

relieve la complejidad del proyecto vanguardista al insistir en su amplitud no elitista ya que:

...en el proceso de renovación del arte y la literatura, la vanguardia artística (tradicionalmente encarnada por sectores aislados de las éticas culturales) tuviera objetivamente la posibilidad histórica de encuentro y coincidencia con la vanguardia política y social representada por las clases y sectores contestatarios en ascenso. Probablemente pueda considerarse esta posibilidad... como una de las condiciones que posibilitan el que la renovación vanguardista de esos años alcanzara una dimensión distinta, más amplia, profunda y hasta cierto punto "masiva" -en todo caso, menos elitesca-, lo que constituye un hecho prácticamente inédito en la historia de las renovaciones artístico-literarias. ("Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano". 230)

Para sociedades que se han definido a menudo en términos de las diversas tensiones inherentes al colonialismo, la vanguardia latinoamericana como proyecto literario y político ha trascendido las fronteras temporales de entreguerras. Calinescu nos recuerda que vista en un sentido amplio, la modernidad como tal ha sido una cultura de crisis. Pero, "it should not be surprising when, within the large context of modernity, the label 'culture of crisis' is applied specifically to the avant-garde" (124). Toda esta trayectoria de crisis en América Latina, ora política ora artística, vuelve a cristalizarse a partir de los años convulsivos de los 60. Por lo tanto, en lo que se refiere al campo específico de la llamada nueva narrativa latinoamericana, el vínculo entre los últimos treinta años y la época de vanguardia de los años 20 y 30 sigue gozando de vitalidad. De hecho, se ha puntualizado que el vanguardismo pertenece a un proyecto más amplio -al de la creación de una escritura moderna cuya "vigencia llega hasta nuestra actualidad en la forma de una intensificación, con nuevas búsquedas y... arraigada a esa transformación vital y profunda que generara la vanguardia" (Burgos, Ed., Prosa hispánica de vanguardia, 12). Frente a la naturaleza pluralista y sincrética de América, del discurso moderno/vanguardista ha servido a no pocos escritores latinoamericanos. Frente a las mentiras y los mitos

propios del colonialismo, la explosividad histórico social y sociopolítica de América ha encontrado una expresión efectiva en aquella escritura que "indaga en la fragmentación, desajusta los centros de emisión y recepción, rechaza la linealidad, aniquila y funda las significaciones en la desmembración del significado, explosiona los significantes al deslímite, toda unidad estalla en fragmentos de unidades". (Burgos, La novela moderna hispanoamericana, 108)

Aunque la narrativa ecuatoriana en general, y la de las promociones más recientes en particular, han sido victimizadas por un silencio y un desconocimiento críticos fuera del Ecuador, los movimientos vanguardistas y los experimentos con la nueva novela de América Latina en su conjunto se han enriquecido con el apone ecuatoriano. El Grupo de Guayaquil, Pablo Palacio, Hugo Mayo, Jorge Carrera Andrade, los integrantes del Tzantzismo y la Bufanda del Sol, Jorge Enrique Adoum, Efraín Jara Idrovo, César Dávila Andrade y Eliecer Cárdenas, entre muchos otros, han sido constantes e incansables en su lucha por crear una literatura de rupturas y de transformaciones. Por consiguiente, Agustín Cueva ha afirmado que "la nueva narrativa ecuatoriana es, con legítimo orgullo y derecho, parte de la nueva narrativa latinoamericana, desarrollada intensamente desde los años sesenta". (Lecturas y rupturas, 208)

Más concretamente, se ha puntualizado que la novela ecuatoriana "de los últimos años ha incorporado a su retórica los nuevos procedimientos... patrimonio de... Proust, Joyce, Faulkner, Virginia Woolf, y... en la novela hispanoamericana..., en Rulfo, Onetti, Cortázar, García Márquez... Corrientes de conciencia, rupturas temporales y espaciales, simultaneísmo, multiplicidad de puntos de vista narrativos, ficción dentro de la ficción, documentos de la realidad dentro de la novela son... recursos usados por nuestros escritores". (Araujo, en la literatura ecuatoriana en los últimos 30 años, 90-91)

Cuando Ángel Rama distingue entre una vanguardia cosmopolita y una de transculturación, es conveniente recurrir a las letras ecuatorianas para comprobar lo acertado de los juicios del crítico uruguayo. Conscientes de la relación vital entre lo artístico y lo político se patentiza en muchos escritores representativos del Ecuador del siglo XX lo que constituye para Rama lo medular de la transculturación. Es decir, se

descubre aquella tendencia de fusionar técnicas modernas de todas partes con "la búsqueda y el hallazgo de formas expresivas, modos de narrar, técnicas, que fluyen del seno mismo de las culturas internas que reelaboran". (Rama, 352) Humberto Robles, valioso crítico sobre la vanguardia en el Ecuador, parece corroborar las observaciones de Rama al destacar los juicios de Jorge Carrera Andrade, una de las figuras cimeras de la intelectualidad vanguardista nacional que comprendió la necesidad de superar cualquier imitacionismo simplista de modelos europeos de la época para así apropiarlos dentro de un contexto ecuatoriano. Según Robles, para Carrera Andrade, vanguardia "representaba... un cuestionar no sólo de valores estéticos, sino también de la estructura del poder. Sin olvidar los principios retóricos aportados por la Vanguardia histórica, las conquistas formales de la misma, Carrera Andrade apropió el término para identificarlo con una 'milicia de poetas nuevos' conscientes delavidadamodernay.de manera especial, del fervor social que se gestaba en el medio ambiente. Vanguardia llega a ser así también una manera más de decir literatura de orientación social... En todo caso, ese sentido del término, y su consiguiente adaptación por la izquierda literaria, es el que predomina en 1932 en el contorno ecuatoriano. ("La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria", 670)

Un caso concreto que ilustra la medida en que algunos ecuatorianos han continuado fomentando la vanguardia como un proyecto de transculturación es el del joven guayaquileño Jorge Velasco Mackenzie (1949). Autor de dos novelas y cuatro colecciones de cuentos, ganador de numerosos premios nacionales, Velasco ha creado una literatura caracterizada por aquella síntesis que Rama ha destacado.¹ Es decir, por su condición de heredero de una tradición vanguardista nacional que data desde 1930, año en que se publicó *Los que se van*. Velasco se ha dedicado a la producción de una escritura moderna arraigada en el vanguardismo transculturador.

No está demás recordar lo que representa el aporte de los escritores ecuatorianos de los años 30 tanto en el contexto nacional como en el latinoamericano. Alejandro Moreano señala:

La generación del 30 fue más allá. Dio el salto cualitativo, al pretender... crear una literatura fundada

en la vida y la creatividad populares, inauguró la literatura nacional ecuatoriana. No solamente en la perspectiva de un nuevo lenguaje literario sino en sus contenidos -la denuncia de la explotación, la recreación de los mitos y personajes del pueblo- y especialmente, en la transformación radical de las relaciones entre cultura y sociedad, entre el intelectual, el pueblo y el poder. En adelante, la auténtica literatura no sería concebida como el mero ornamento del movimiento institucional de las clases dominantes, sino como el producto de una permanente búsqueda de los contenidos nacionales y populares de una verdadera cultura. (La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años. 105)

De modo que buena parte de la primera vanguardia ecuatoriana aceptó el reto de modernizar su discurso expresivo en el plano técnico mientras elaboraba contenidos cuya autenticidad giraba en torno a los sectores marginales. La llamada generación de los 30 comprendía con Gramsci que "la nueva literatura debe hundir sus raíces en el humus de la cultura popular... Es imposible dar la espalda a las mayorías para cultivar una literatura exquisita y de élite, de nulo impacto social" (citado por Juan Manuel Marcos, 148). De la misma manera, Bella Jozef también ha recalcado que "la vanguardia rompía con la ideología que segregaba lo popular e instalaba su lenguaje dentro de la modernidad del siglo". (Modernismo y vanguardia..., 69)

El mundo ficticio del Velasco Mackenzie surge de esta misma preocupación por rescatar los valores intrínsecos y hondamente humanos de aquellos grupos populares que la sociedad ha relegado a la periferia nacional. Frente a tendencias clasistas que siguen negándoles a las mayorías un lugar legítimo y activamente participatorio dentro del país, autores como Velasco se han acercado a las fuerzas populares en busca de las verdades nacionales. Pero el mundo popular de Velasco no se limita a pinceladas exteriores que hacen poco más que crear escenarios estáticos y estereotípicos. Vale anotar que pese a la legitimidad de la denuncia sociopolítica que marca gran parte de los textos simpatizantes con los sectores populares de América, en demasiados casos ha faltado una visión interior y dinámica capaz de borrar distancias entre narradores y mundos narrados. La marginalidad captada por Velasco -básicamente

la de Guayaquil-, en cambio, surge de una nueva visión que coloca a los olvidados urbanos en el centro mismo de la sociedad ecuatoriana. El lenguaje, la música y hasta la sensualidad de los personajes populares de Velasco están estrechamente vinculados a la experiencia cotidiana de gran parte de los guayaquileños. Es así que Velasco logra romper con algunas de las verdades oficiales del pasado -las que encubrían lo nacional a la vez que resaltaban los valores metropolitanos propios del colonialismo- y logra sugerir una nueva definición de identidad basada en la omnipresencia del pueblo.

La preocupación por la verdad y la lucha por sacar a la luz las distorsiones y las mentiras que han alejado a los ecuatorianos de su autenticidad histórico cultural vibran en toda la obra de Velasco Mackenzie. En su segunda novela (Tambores para una canción perdida, 1986), por ejemplo, él teje y desteje un sinnúmero de cuadros históricos aparentemente sueltos que conducen a una aprehensión totalizadora y coherente del pasado ecuatoriano. Aunque en este estudio no nos ocupamos realmente de Tambores para una canción perdida, sirve de punto de partida ya que es aquí donde Velasco Mackenzie constata que ese pasado nacional es poco más que una ficción dispersa entre vacíos y falsedades. Por eso, se lee: "te pido Iris,... digas la verdad, no mientas más, no inventes nada... Di, Iris..., qué conjuro maligno te ha cabalgado, te ha quitado mi verdadera historia, dejándote la lengua al revés para que llamas día a la oscuridad, noche clara a la luz del sol" (23-24). Y, de una manera reflexiva, Velasco se sumerge en uno de sus personajes para advertir:

Vivimos en... medio de un nido de palabras que ocultan el principio, como en un ovillo al que hay que buscarle la punta; desenredas, desenredas sin encontrarla, sin hallar el punto donde todo se ha iniciado para después irse enredando, tejiendo la maraña de sucesos que son las verdades, marañas sobre las palabras, torpes palabras que a veces no dicen nada cierto; ahí están tu historia y la mía, haciéndose nudos, amarrándose fuertemente para que nadie pueda desatarlas, dejarlas libres para que alguien las repita, vuelva a enredarlas contando otras historias, más intrincadas todavía, ocultando siempre el principio que es en realidad donde está el final. (73)

La manipulación de los hechos para, así crear perspectivas e historias oficiales afines con los intereses de grupos dominantes en la sociedad es un tema que muchos latinoamericanos han comentado y analizado. La ideología de los sectores burgueses se ha apropiado de un espacio de Absolutos y de Verdades con mayúscula. No pertenecer a ese espacio de prestigio lo convierte a uno en una especie de bárbaro cuyo valor fluctúa según la distancia que lo separa del mundo burgués. Ese "ovillo" de palabras evocado por Velasco en la cita de arriba es la base misma de todo adoctrinamiento social que reduce a las mayorías a grupos marginados. De ahí, la sociedad consiste de dos fuerzas: la que ocupa el centro y la que renuncia todo lo suyo para ocuparlo.

El Rincón de los Justos (1983) es una novela en que Velasco subvierte el orden oficial y desafía a los lectores a mirar de nuevo a los que supuestamente se encuentran en el centro y a los que se han quedado afuera. De hecho, Velasco rompe la noción misma de un centro. Mediante la fragmentación y el empleo de múltiples voces narradoras, el autor conduce a sus lectores a un barrio suburbano y marginado llamado Matavilela que es a la vez el gran puerto de Guayaquil. Aunque existe la posibilidad de trivializar el contenido del texto y reducir todo a un mero retrato de un mundo urbano y periférico, restándole importancia y resonancia globales, hemos de recalcar que Velasco define a su Guayaquil en términos de Matavilela y de todos los barrios suburbanos que constituyen la ciudad. Pese a las historias e interpretaciones oficiales, pocos guayaquileños de hoy pueden realmente renegar sus vínculos culturales con el pueblo porteño captado por Velasco. Vale la pena recordar que "*sub-urbano*", quiere decir dos cosas. No sólo significa lo que queda en los confines de la ciudad. También es lo que la urbe reprime y relega, aquello que no quiere como suyo, la parte maldita y oscura de su ser. Enajenado, preso de una nostalgia eterna, el espíritu del burgués latinoamericano no acepta fácilmente otros modelos culturales que los que Europa y Estados Unidos le proponen". (Abdón Ubidia, "De cantinas y rocolas", 25)

Este mismo juego entre la realidad y la apariencia es el punto de partida de El Rincón de los Justos. Frente a los conceptos arbitrarios y colonialistas de lo que es correcto, y frente a los conceptos de lo que produce el prestigio social, las vivencias y las experiencias de Matavilela

irrupen en la vida de los guayaquileños y sugieren la urgencia de superar las distorsiones y los prejuicios. No es casual que dos de los personajes principales de la novela sean un sordo y un bizco. Cuando la comunicación y los medios de la misma se interrumpen, el encuentro con la verdad y la autenticidad de una sociedad se dificulta. Las mentiras, los secretos y los mitos falsos forman un abismo en que todos se hunden y se pierden.

Reprimir, negar o desconocer lo que uno es destruye toda posibilidad de forjar una comunidad justa y capaz de realizar todo su potencial. Cada personaje de la novela lucha este dilema. La beata joven y soltera que aparentemente cumple con las exigencias religiosas de la sociedad formal, no sólo está encinta, sino que también sus instintos más íntimos amenazan con hacerle trizas a su mundo de poses. Al pensar en su novio, ella confunde la penitencia con la sensualidad: "Ella cierra los ojos, entrecruza los dedos y sus labios comienzan a temblar, dicen la oración entrecortada: Paco nuestro que estás en la tierra, sacrificado sea tu nombre, venga a nos tu infierno, hágase tu voluntad, aquí en la tierra como en tu cielo, el placer nuestro de cada día dámelo hoy, déjame caer en la tentación, líbrame del bien. Amén. Qué he dicho, dice ella incorporándose" (120). Un conflicto interior parecido también marca a Sebastián, el empleado de la cantina llamada El Rincón de los Justos que se esconde detrás de una imagen machista y que lo transforma en la figura de "el Sebas". Según se lee: "Cuando torció la cuadra para entrar á Matávilela, había decidido olvidar esos paseos, en su mente se ovillaba la renuncia de no poder admirar más al equilibrista del parque Centenario, pero era su razón, pues aquella andada matinal lo reblandecía, le decía que él era Sebastián y no el Sebas, símbolo de la astucia y la violencia en todo el vecindario". (34)

Velasco también emplea los medios de difusión de la cultura de masas para insistir en la lucha entre la realidad y la no-realidad (sea esta el producto de la fantasía o de la mentira). Las revistas de las tiras cómicas, las fotonovelas, el cine y los carteles de propaganda comercial constituyen a la vez un vehículo de escape y un instrumento de adoctrinamiento. Algunas muestras que se encuentran a lo largo de El Rincón de los Justos son: "volvía a morderse los labios al acercarse a las carteleras del Lux, donde creía ver reflejada en los anuncios la imagen de Leopoldina, sonreída y abierta de piernas" (14); "Mañalarga veía en el

Santo [el Enmascarado de Platal la imagen del hijo distanciado... Santo e hijo se fundían en su mirada... Las carcajadas venían cuando el Santo desfloraba a una doncella o cuando sus fieros golpes rompían la cara de los malandrines" (26); y en cuanto al cine, Sebastián recuerda "no es la fiebre la que me hace delirar, es la furia de ser el Sebas, el mal que me nació desde chico, cuando me metía al Cine Lux para ver las de Steve Reeves, Machiste, Hércules o Sansón y Dalila, tú eras ella y me cortabas la cabellera que me daba la fuerza, pero al final yo tumbaba el cine y todos morían aplastados. ¿Verdad madrecita que esa es la historia sagrada? ¿Verdad que no le miento? ¿Verdad que nada es verdad?". (144)

Esta última pregunta planteada por Sebastián pone de relieve la destreza y la profundidad con que Velasco Mackenzie trata a su pueblo marginado. Venciendo cualquier visión superficialmente folklórica o estereotípica de lo popular. Velasco encuentra en Matavilela la fragmentación, el caos, la frustración y las múltiples realidades que caracterizan toda la modernidad. Las pequeñas tragedias de los personajes, su lucha diaria por sobrevivir, el choque con las verdades de la vida y simultánea fuga de la misma convierten al pueblo en una fuente de indagaciones e inquietudes que aborda tanto al individuo (lo ontológico) como a la sociedad en general (lo sociológico).

Recordemos que Guayaquil es una ciudad de unos dos millones de habitantes. Muchos de ellos viven en condiciones infrahumanas, y mientras sus números crecen todos los días, y a medida que siguen llegando con sus problemas y necesidades a toda la urbe, el Guayaquil oficial que quisiera negar todo vínculo con el pueblo mayoritario, algún día tendrá que aceptarse como es. Los barrios marginados ya han absorbido toda la ciudad, y en términos socio-políticos y socio-económicos, lo que constituía una periferia alejada de un centro administrativo y geográfico, se ha extendido hacia afuera y hacia adentro para así eliminar en no poca medida la estructura y fisonomía tradicionales de Guayaquil.

Por consiguiente, en El Rincón de los Justos, Velasco Mackenzie se distingue por su visión cabal del lugar que realmente ocupa el pueblo en la ciudad. Con una lectura reflexiva dispuesta a reconciliar las apariencias con la realidad, paulatinamente el lector se da

cuenta que el habla, la música, las supersticiones -en una palabra, la cultura- de Matavilela pertenece a todo Guayaquil. ¿Qué guayaquileño no siente la magia de los pasillos de J.J. (Julio Jaramillo)? ¿Quién no se identifica con el fútbol callejero o no se acuerda del cine de su barrio? ¿Quién no ha frecuentado los puestos de las revistas usadas o no ha gozado del ambiente de circo de los parques y de las plazas? ¿Qué guayaquileño, sea lo que fuera su clase social, no comprende el habla de los personajes de Matavilela que:

...cuando comen jaman, bundean, papean, hacen panza y si se visten se encachinan, se ponen rufas y chumeques, o sea pantalones y zapatos, cruces para las camisas, todo bacán, como le dicen a lo que es bonito para irse a beber o sea chupar, a emplutarse, a entutanarse a punta de bielas. Cada vez más distinto, más en nota, vacilando el dato, en onda, grifo, pluto, plutigrifo, o sea borracho y fumado para hacer el amor... hasta que otra vez vuelven con los amigos y los llaman ñecos, ñaños, ñeritos, ñecura, derivados del quichua que es la lengua que oyen a diario por estos alrededores, es decir por la plaza Central, por el parque Victoria, por el cine Lux, por toda la calle Colón que ellos llaman Matavilela. (103-104)

El mundo popular no es un adorno ni un apéndice dentro de Guayaquil. Más bien, constituye una fuerza cultural medular. Las supuestas distancias y distinciones entre el pueblo marginado y las clases privilegiadas de la ciudad son artificiales y distorsionan lo que realmente es Guayaquil. Gran parte de la clase media emergente, de los nuevos tecnócratas, de los profesionales jóvenes de Guayaquil, tiene de una manera u otra sus raíces culturales en Matavilela, en ese "barrio de cinco calles y cuatro cuadras estrechas... desde Machala a Quito a Pedro Moncayo, siguiendo por Pío Montúfar, Seis de Marzo hasta llegar a Santa Elena". (55)

Así que Velasco Mackenzie es uno de los jóvenes escritores guayaquileños que ha recogido la posta de la vanguardia transculturadora de los años 30. Pero, en vez de quedarse en un plano primordialmente externo, Velasco ha partido de las tendencias reivindicatorias y de defensa social iniciadas hace más de cincuenta años, y ha forjado una

visión interior de aquellas vidas ciudadinas que cierra el espacio artificial entre el narrador y sus personajes, entre el lector y sus conciudadanos. En El Rincón de los Justos. Velasco Mackenzie destruye la noción clasista que enseña que "el pueblo es lo otro, lo ajeno, lo que siempre está fuera del hecho creativo de consideración, lo que sólo se dignifica si se le evoca, lo que únicamente puede ser conocido en su exterioridad..." (Monsiváis, 49). Sin centros que se opongan a periferias, sin privilegiados que se distancien de marginados, la visión que Velasco tiene de su Guayaquil sugiere una totalidad cuya riqueza y nobleza vienen de un pueblo guayaquileño que se niega a ser olvidado. De hecho, mientras evita romanticismos gratuitos y pasatistas, Velasco evoca una ciudad multifacética y compleja: "Quien la respira se ahoga, quien la camina la huye, quien la busca la encuentra, quien la escucha la oye, quien la mira la ve y ya no podrá olvidarla nunca, porque quien la vive la ama como a una mujer perdida en la calle". (176)

Esta perspectiva fresca y desafiante de Velasco nos vuelve una vez más a las aseveraciones críticas de Ángel Rama. Mientras Velasco subvierte en su novela los conceptos tradicionales de la marginalidad y lo popular urbano, El Rincón de los Justos también constituye una especie de reto para la crítica literaria. Es decir, pese al silencio y al desconocimiento que tienden a relegar a la literatura ecuatoriana a una periferia cultural vis-a vis ciertos centros de América Latina, quisiéramos insistir una vez más en que El Rincón de los Justos y la obra en general de Velasco Mackenzie -entre la de los otros compañeros de Ecuador- trascienden fronteras nacionales y pertenecen plenamente a una novelística latinoamericana que "ha sido, con una perseverancia... un instrumento de combate y ha cumplido una tarea de develamiento de las falsas apariencias en que podía complacerse en un determinado momento la sociedad para obligarla a enfrentarse a una imagen más real y por lo mismo más válida" (Rama, 83-84).

NOTAS

1. Velasco Mackenzie ha publicado las siguientes colecciones de cuentos:

- De vuelta al paraíso (1975)
- Como gato en tempestad (1977)
- Raymundo y la creación del mundo (1979) y
- Músicos y amaneceres (1983).

Sus dos novelas son El Rincón de los Justos (1983) y Tambores para una canción perdida (1986). En 1986, salió una colección de cuentos ya publicados con el título de Palabra del maromero.

**EL MUNDO NOVELÍSTICO DE
ELIECER CÁRDENAS**

Diego Araujo Sánchez

EL MUNDO NOVELÍSTICO DE ELIECER CÁRDENAS

Eliecer Cárdenas (Cañar, 1950) tiene cierto aire entre tímido y agreste. A primera vista jamás adivinaríamos su oficio. Por causa del ancho bigote caído a la mexicana en el rostro del autor, nuestras pretensiones de fisonomista caerían en la tentación de endilgarle la ocupación de agente viajero o dirigente sindical, pero no le atribuirían de primeras el verdadero oficio, su más profunda vocación. Este escritor no exhibe ni las pintas ni las manías del típico intelectual. Tampoco hace alardes de vanidoso o brillante conversador. Más aún: lo sentimos incómodo al expresarse de viva voz en medio de un público extraño. Pero detrás de aquella engañosa fachada, sorprendemos a un notable escritor. Para decirlo de una vez, Cárdenas es la mayor personalidad en la actual novela ecuatoriana.

Después de la colección de cuentos "Hoy, al General" (1971), su primer libro, Eliecer Cárdenas puede contar hasta el momento siete novelas entre sus trabajos de creación: "Juego de Mártires" (1976), "Polvo y Ceniza" (1979), "Del Silencio Profundo" (1980), "Háblanos Bolívar", (1983), "Las humanas certezas" (1985), "Los Diamantes y los Hombres de Provecho" (1989) y "Diario de un Idólatra", que se halla ya en prensa y aparecerá este año de 1990, en la colección Letraviva de Editorial Planeta. Además de su primer libro de relatos, Cárdenas publicó en 1987 otra colección de cuentos, "Siempre se mira al Cielo", y es también autor de una obra de teatro, "Morir en Vilcabamba", premio nacional de Literatura "Aurelio Espinoza Pólit" de 1987.

Siete novelas en catorce años, más cuentos y teatro son testimonio de un quehacer ejemplar. Esto no es frecuente en nuestro país, donde abundan autores de obra esporádica o tareas literarias que empezaron con ímpetu y frenaron de golpe.

No todas las novelas de Cárdenas se han divulgado con igual fortuna. Algunas se limitaron a la circulación de provincia, como "Juego

de Mártires" y "Del Silencio Profundo" o la más reciente "Los Diamantes y los Hombres de Provecho", editada con excesiva modestia por el Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura. Sin embargo una obra, entre todas, se ha llevado la mayor fama, "Polvo y Ceniza", con la cual el autor obtuvo el premio nacional de novela otorgado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1978.

La preferencia de los lectores por esta novela es explicable. Se trata del feliz encuentro de un personaje, de un ambiente y de una forma narrativa.

El personaje es un bandolero, Naún Briones, cuya existencia real, para los lectores nacionales, es una primera carta de verosimilitud a favor de la fantasía narrativa. Entre rural y urbano, el ambiente recrea una parcela significativa de la sociedad ecuatoriana desde los ojos del personaje marginal, del bandolero y salteador. La forma lleva la escritura hacia un rico manantial de oralidad desde donde la historia, el mito y el personaje son vistos con luces nuevas, reinterpretados gracias a una voz colectiva en cuyo tono halla el texto una verdadera dimensión épica.

El discurso se organiza con un montaje por yuxtaposición: las veintidós partes, precedidas cada una de ellas por un subtítulo, presentan segmentos de secuencias narrativas. El nexo entre unas y otras y la coherencia total de la información narrativa, deben ser establecidos por el lector.

Pero ni aquella organización del discurso ni anticipaciones o retrocesos temporales ni los episodios narrados simultáneamente hacen de la obra recinto cerrado, rompecabezas o laberinto para el lector.

La diafanidad del discurso narrativo es una característica de la obra total de Cárdenas. Como en "Polvo y Ceniza", también en otros relatos esa transparencia se debe a que el autor tiene una historia que contar y, a la par esa historia gira en torno de un personaje protagónico, sea individual, como Naún en "Polvo y Ceniza" o Manuel en "Del Silencio Profundo"; sea colectivo, como el pueblo dividido de "Háblanos Bolívar" o el grupo de hombres de Changuin, en "Las Humanas Certezas".

El análisis morfológico de "Polvo y Ceniza" nos da una primera pista de sus fuentes orales. Como el cuento popular -que es creado por la tribu, el grupo, la colectividad, y se difunde de boca en boca-, las funciones narrativas de esta novela pueden designarse con las nominaciones conocidas del relato de tradición oral: la situación inicial cuenta los orígenes del héroe, el aprendizaje y las pruebas que debe vencer hasta conseguir su reconocimiento; después el relato presenta la tarea que el héroe debe cumplir; más adelante, funciones como viaje o alejamiento, matrimonio, persecución y muerte del protagonista recuerdan algunas de las formas canónicas del relato popular.

Lo maravilloso está también muy cerca de la visión del grupo, de la voz colectiva y popular. En "Polvo y Ceniza", la presencia del ciego Jesús es un hallazgo original de lo mágico-maravilloso. Los elementos maravillosos tienen también una función importante en otras novelas de Cárdenas, como en "Las Humanas Certezas" por obra del omnipresente Padre Carnaval y las voces narrativas de objetos y animales, o en "Háblanos Bolívar" por el diálogo de los monumentos del conquistador español y la cacica indígena Quilla.

No le faltan a "Polvo y Ceniza" transformaciones y suplantaciones del héroe, características del relato oral. Tampoco le falta a la obra el fluyente lenguaje del mito, lenguaje abierto, en perpetua recreación. Tal vez una de las más reiteradas frases de la saga de Naún Briones es el "Dicen que...". La frase sirve de umbral para la probabilidad aceptada como cierta, y para la incertidumbre querida como probable.

En las novelas de Cárdenas existe un marcado propósito de crear ambientes. Fijadas en un tiempo histórico determinado y en un espacio concreto, cada una de las obras muestra el tejido de la sociedad ecuatoriana. En Polvo y Ceniza se transparenta una realización más amplia y totalizante: el lapso histórico aludido en la novela es más amplio que en los otros relatos del autor y lo mismo podemos afirmar del espacio narrativo. Desde 1900, la expulsión del obispo Massiá, hasta 1977 son los años-bordes de la obra. Y si bien gran parte de la vida de Naún transcurre en los campos lojanos, el viaje hacia Quito sigue al héroe por un amplio espacio narrativo.

"Del Silencio Profundo" traza un cuadro social en Quito de mediados de los años cincuentas: el populismo velasquista y el incipiente crecimiento urbano son parte del ambiente captado por la novela. Los años sesentas operan como referencia importante en "Háblanos Bolívar" y "Las Humanas Certezas": dictadura militar, reforma agraria, alianza para el progreso constituyen algunas de las informaciones que ubican la obra en un tiempo concreto.

No toda la obra novelística de Cárdenas es de pareja calidad. Por ejemplo, el lenguaje de los personajes de "Del Silencio Profundo" se resiente de artificiosidad. El autor habla en todos ellos, les transfiere su propia voz. O podemos constatar también que ninguna de las otras novelas consigue crear un ambiente tan completo -el mundo provinciano, como trasunto del mundo, al .menos del mundo ecuatoriano- como "Háblanos Bolívar", ni siquiera "Las Humanas Certezas", con el pueblo que lucha por sobrevivir a los acelerados cambios del "desarrollo".

A pesar de la interesante intriga policial o de la aceptable contextura de los personajes, en "Háblanos Bolívar": queda imborrable, en la memoria del lector, el ambiente, la vida provinciana, la lucha entre dos grupos sociales, dos castas, dos formas de ver el mundo.

Tal vez el centro ideológico de las novelas de Eliecer Cárdenas sea esa representación de la vida social como un enfrentamiento o una guerra sin cuartel entre pobres y ricos, opresores y oprimidos. Poder, tradición y prestigio versus marginalidad, rechazo, extrema pobreza. Lenguaje escrito versus oralidad. En "Polvo y Ceniza", Don Julio Eguiguren y el Mayor Deifilio versus Naún, los Quiroz, el Águila Quiteña.

Ninguna de las obras de Cárdenas cierra todas las puertas a las capacidades humanas de transformar la realidad, de soñarla distinta y luchar por una tierra mejor. Creo que aquí se manifiesta una dimensión ético-política en la actitud del narrador. No es la suya una visión trágica, pesimista, cerrada. Una concepción esperanzada se expresa tanto en los serios afanes del novelista por expresar lo popular, en el respeto y admiración por el obrar colectivo cuanto en su preferencia por presentar mundos marginales.

Por momentos el ambiente en las novelas de Cárdenas es excesivamente serio. Aunque no faltan en sus obras rasgos de humor y, sobre todo, de ironía, no aparecen aprovechadas en sus páginas las inagotables posibilidades cómicas de la gran novela.

Junto a la notable habilidad para contar historias y crear personajes y ambientes, las obras de Eliecer Cárdenas se sostienen gracias a su poderoso lenguaje poético. Tiene por lo general este autor el buen sentido de conciliar el avance del relato con una intensa prosa poética. Pero esta no inmoviliza la historia ni se desvía hacia las peligrosas efusiones líricas. En este sentido, los relatos de José de la Cuadra son, dentro de la literatura en nuestro país, el más notable antecedente de la obra novelística de Eliecer Cárdenas.

Este mundo novelesco es sin duda el mayor, el más amplio e intenso de la novela ecuatoriana de los últimos años. Cárdenas se ha ganado ya un puesto de privilegio en ella.

**HISTORIA Y FICCIÓN HISTÓRICA:
EL CASO DE MIENTRAS LLEGA EL DÍA,
NOVELA DE JUAN VALDANO**

C. Michael Waag

HISTORIA Y FICCIÓN HISTÓRICA: EL CASO DE MIENTRAS LLEGA EL DÍA, NOVELA DE JUAN VALDANO

En el mes de diciembre de 1989, se realizó en el Ecuador la Primera Bienal de novela. Cuarenta y cinco manuscritos, sin firma de autor, fueron leídos por un comité de nueve personas. Resultó finalista la obra Mientras llega el día de Juan Valdano, una novela histórica que trata un momento trágico en el proceso de la independencia ecuatoriana.

La independencia ecuatoriana se alcanzó definitivamente con la victoria de la Batalla de Pichincha, el 24 de Mayo de 1822. Pero la fecha festejada todos los años representa la culminación de un proceso que comenzó con las acciones y el pensamiento de patriotas del siglo dieciocho, el más notable de ellos, Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo. Como pasó en varios países latinoamericanos, el Ecuador, o mejor dicho la Real Audiencia de Quito, hizo un intento de emancipación que no dio resultados inmediatos, aunque sirvió de modelo e inspiración para el movimiento victorioso de una década después. El caso ecuatoriano se conoce como la Revolución de Quito y tiene una importancia especial en la historia latinoamericana por su temprana ocurrencia, dos años antes del Grito de Dolores en México, por ejemplo, y la inspiración que dio a los movimientos de independencia que siguieron. Se desarrolló en dos etapas, según Oscar Efrén Reyes, "La primera de estas comprendida entre Diciembre de 1808 y Octubre de 1809, con su brillante culminación del 10 de Agosto de este último año, y la segunda, entre Agosto de 1810 y Diciembre de 1812, con sus tragedias, heroicas luchas y fracaso definitivo". (363)

Durante la noche del 9 al 10 de Agosto de 1809, se formó la Junta Soberana de Quito y al día siguiente se mandó una carta al Presidente de la Audiencia indicándole que habían cesado sus funciones de gobernante, y que, en su lugar, actuaría el nuevo gobierno independiente. Desgraciadamente, este duró ochenta días antes de capitularse ante la

autoridad española, previo un acuerdo en el cual se garantizaba la seguridad de los efímeros gobernantes, y se aseguraba que los hechos y personajes del 10 de Agosto quedarían en el olvido. Acabado el atrevido gobierno, reinaba la calma hasta que llegaron a Quito 480 fusileros del Real de Lima, más otros soldados realistas de Guayaquil y del norte. Acto seguido comenzó la persecución, encarcelamiento y proceso de todos los que participaron en la creación de la Junta Soberana de Quito.

Durante los primeros meses de 1810, los ejércitos realistas radicados en la ciudad saquearon, violentaron y atropellaron diariamente a los moradores de Quilo y de los pueblos circundantes, portándose más como conquistadores de un país ajeno que protectores de una Audiencia de su propio Virreinato. Los abusos cometidos por los soldados tuvieron una consecuencia poco esperada por los españoles. La reacción contra varios meses de maltrato condujo a la popularización del movimiento de independencia, que comenzó como proyecto de la clase dominante casi exclusivamente. Se desencadenó una violenta reacción general el día viernes 2 de Agosto de 1810. El pueblo, valiente pero prácticamente desarmado, atacó a varias cárceles donde se encontraban los prisioneros y al fin llegó al calabozo del Cuartel Real de Lima, donde estaban los próceres del 10 de Agosto. El tiempo perdido en ganar las mazmorras del Cuartel permitió que los españoles cumplieran con su amenaza previamente anunciada. Procedieron a la matanza de los prisioneros. Así murieron gran número de los que intentaron establecer el primer gobierno independiente de la Audiencia de Quilo.

Esta es la historia que forma la materia prima de Mientras llega el día. La acción tiene lugar durante los nueve días anteriores al levantamiento de los vecinos de Quito. La obra es simétrica y tríplica de estructura. Consta de tres partes divididas en nueve capítulos. Cada uno de los nueve capítulos a su vez está dividido en tres secciones. Es una novela de corte tradicional a pesar de que utiliza vistas retrospectivas, monólogos interiores, cartas intercaladas, y copias populares que son verdaderos artefactos de la época. La acción y el tema se reflejan en la estructura con la alternancia de los capítulos. Los impares enfocan la acción de los rebeldes, los pares la de los monarquistas. Cada uno de los nueve capítulos corresponde a un día. Comienza con el 25 de julio y termina con los sucesos trágicos del día fatídico para la historia de la independencia ecuatoriana.

Pedro Matías Ampudia es el protagonista. Es un profesor inofensivo a quien nadie loma en cuenta según piensan algunos adversarios, que desprecian el poder de las ideas. Mientras muchos de los personajes que deambulan por las páginas de la novela corresponden a figuras históricas, Ampudia es una figura hipotética, un reflejo de varios patriotas que no corresponde a ninguno en particular. En su juventud fue alumno del cura ilustrado Juan Bautista Aguirre y condiscípulo del pensador progresista más importante del siglo dieciocho, Eugenio Espejo. Al protagonista le ha tocado propagar las ideas de libertad, igualdad y justicia de su maestro y su ilustre compañero de aula. Al comenzar la novela, encontramos a Pedro Matías sufriendo bajo tamaña carga. Acosado por el temor, reza ante el Cristo de la Columna del antiguo templo de la Compañía de Jesús. Por medio de la oración y de un monólogo interior, aprendemos algo del protagonista y conocemos las circunstancias críticas del momento. El presidente de la Audiencia es un octogenario inepto. Incapaz de resistir las presiones de otros, ha renegado la promesa de amnistía y ha apresado en la mazmorra del Cuartel de la Real Audiencia a la mayoría de los patriotas del gobierno fallido de un año antes. La presencia de los soldados del Real de Lima, mandados por el Virrey para sofocar la Revolución de Quito y encabezados por el ambicioso Coronel Bermúdez, carga el ambiente de temor y tensión. A diferencia de algunos de sus discípulos detenidos, el profesor Matías Ampudia ha gozado de su libertad hasta ahora, pero últimamente un vengativo criollo realista, Juan Calixto, ha convencido al Coronel Bermúdez de que este inocuo profesor y bibliotecario es la fuente de inspiración para los hombres y mujeres que siguen fomentando la insurrección.

En los capítulos que siguen entran varios personajes que representan diferentes tipos del ambiente humano de la época, con sus respectivos puntos de vista que prestaron para marcar el momento histórico. El Obispo León Pontón de Villafranca, por ejemplo, es un maestro de la doblez. Ofrece apoyar la revolución con tal que se establezca una monarquía criolla en la persona de su primo. Termina traicionando a Pedro Matías que sólo labora por establecer una república. Contrasta con el Obispo el padre Coloma, un cura rebelde. De joven sacerdote le mandaron a dirigir un batán del valle de los Chillón. Tras experimentar los horrores que se cometían contra los indios internados y

encadenados a los telares, rechazó la voluntad de la jerarquía para dedicarse a los necesitados del barrio San Roque. A lo largo de la novela le persiguen las fuerzas reales por conspirador y suscitador de la insurrección, pero protegido por la feligresía de San Roque, no logran capturarlo.

Candelaria es una alcahueta y curandera inspirada en la larga tradición española de Trotaconventos y Celestina. Movida por la avaricia en casi todas sus acciones, comprende como nadie los secretos de la ciudad y las debilidades de sus habitantes. Diestra como nadie en el engaño, manipula a todos pero es victimada por los mismos que han seguido su mal ejemplo. Candelaria tiene una función importante en la trama y sirve de vehículo que lleva al lector por las callejuelas, iglesias, tugurios y trastiendas de mala muerte del lumpen quiteño.

Más detenidamente se desarrolla el personaje del arriero Julián, un indio quien, debido a circunstancias extraordinarias* logró educarse. Pero la educación de un indio en tiempo de la Colonia es poco apreciada y frecuentemente le toca aguantar el refrán: "un indio leído y escrito ni para criado sirve". E informa el narrador que: "Comprendió entonces que para poder vivir y ser aceptado por esta comunidad de amos blancos debía aparentar torpeza e ignorancia. Tal estado les parecía a todos, incluso a los mismos indígenas, el más connatural con su raza". (91) Aunque es una persona valiosa que ayuda a Pedro Matías en pasar mensajes clandestinos en sus viajes entre Quito y Bogotá, Julián vacila frente a la revolución porque se da cuenta de que las masas indígenas americanas poco van a ganaren un conflicto entre blancos criollos y blancos chapetones, que se disputan el mando en el Nuevo Mundo sin ganas, tanto los unos como los otros, de hacer cambios sustanciales en la estructura colonial. En su primer encuentro con el protagonista, Julián interrumpe una explicación de los ideales de la revolución que expone Pedro Matías:

-Discúlpame patrón... a un arriero como yo... esas dichosas verdades tuyas no le hacen frío ni calor. Mi maestro me decía cosas parecidas y ninguna de ellas ha cambiado mi vida. Como ves, mi suerte no es muy diferente a la de estas muías. Lo único que me interesa es saber si el indio, algún día, dejará de ser la bestia de

*carga que hoy es. De esto quiero que me hables, patrón.
De esto. (85-86)*

Uno de los mayores logros de la novela son las descripciones de varios lugares de Quito de comienzos del siglo pasado donde se lleva a cabo la acción, sean el burdel-escuela de brujería de Candelaria, el interior de varias iglesias, las calles, bodegas y patios de la ciudad, o Plaza Grande en un día de tauromaquia. Entre todas las descripciones la más destacada es la del insólito interior del hospicio del convento de la Compañía, donde la acción alcanza el momento determinante. Bajo la influencia de la fatiga y de un brebaje administrado por el hermano Betlemita que cuida a los internos del hospicio, Pedro Matías comienza a contemplar, a la media luz de un fogón, los macabros detalles del interior del edificio. Como hipnotizado descende unas escaleras y entra en un mundo que poco a poco va desligándose de la realidad y convirtiéndose en otra dimensión cósmica, la de la muerte. La primera señal que indica que esta conversión se ha realizado es un intercambio verbal con una mujer viejísima quien dice que sabe todo de su interlocutor asombrado, aunque este desconoce a la anciana. Aquí tiene lugar el intercambio que, a diferencia del resto del texto, está escrito en forma dialogada. Pedro Matías pregunta:

-¿Qué sabes de mí?

-Todo, todo.

-¿A qué te refieres?

-A todo lo que has sido, a todo lo que sois, a todo lo que serás. (175)

Pronto emerge de las tinieblas la sombra de Eugenio Espejo y después de calmarse la admiración de Pedro Matías, los dos entran en una discusión filosófica de corte existencial y a la vez mística. Pedro Matías comprende que le quedan contadas horas de vida, pero sin embargo son horas indispensables y ante todo hay que enfrentarlas, "igual que a la muerte, con firmeza. Espejo le ofrece los siguientes consejos:

Mientras se agota tu plazo, es necesario que no trepides ante lo que viene... "De la noche más tenebrosa surge siempre el día más radiante"... Algo debe morir para que algo resucite. De la muerte propia surge la vida ajena...

Esa es ley atroz de la materia que al espíritu repugna. Sin embargo, no todo es polvo... El verbo creador previve secretamente en cada fragmento del ser como cálido aliento. (178-179)

Rechaza Pedro Matías la idea de que sea un héroe e insiste en que jamás haya querido ser más que un simple hombre libre. Pero según Espejo "Decidir ser un hombre libre en tiempos de tiranía es una actitud heroica" (179); y más adelante "Un pueblo que nace necesita tener sus héroes. No te olvides que en sepulcro del héroe se mece la cuna de un pueblo" (179). Eugenio Espejo no es el único que viene al encuentro de Pedro Matías en el mundo tenebroso de la muerte. Emerge también la sombra de un hombre vestido de conquistador español del siglo dieciséis. Se trata del antepasado de Pedro Matías, Juan de Ampudia, que participó en la fundación de Quito o mejor dicho en la destrucción tic Quilo indígena y en la violación de las vírgenes del Sol que encomiaron al profanar el templo consagrado a la deidad de los Incas. Después de regañarle por meterse con Espejo, la sombra de Juan Ampudia urge a su descendiente a cumplir con una supuesta obligación con los de su linaje español: "sois un Ampudia, de mí descendes y, como tal, debes ser fiel a tu casta, a mi lema: Servir al Rey conquistando, dominando, sojuzgando". (180)

De pronto aparece otra sombra en cuyo rostro, "las lágrimas habían labrado profundos surcos" (181). Se llama Mama Nati y en vida era una virgen del Sol del templo de Quito al llegar los españoles. Ella intenta imponer otra obligación sobre Pedro Matías.

¡Véngame, hijo y véngate! La sangre de la violada, mi sangre, sigue aún impune, regada sobre la tierra. ¡Ay! desde aquí oigo un río sonando, un río que nunca termina de pasar. Es la sangre de tanta violación, de tanto flagelamiento mismo de tanta tortura de los hijos de Atagualipa [sic], mis hermanos. Sin memoria de antiguas grandezas, hoy arrastrándose están como gusanos sobre el suelo que en tiempo de los padres fue asiento de su gloria. (181)

Así se presenta el conflicto heredado desde la generación de la conquista que reside en la subconsciencia y condiciona el comportamiento del mestizo. Pedro Matías confronta a estas sombras y toma una decisión que promete dar paso al descarte del bagaje abrumador que, a lo largo de las generaciones, ha impedido la autoaprobación de individuos descendientes de la violencia de la conquista. Dice el protagonista:

No soy un forzador de pueblos ni un portador de venganzas. Soy simplemente un hombre que ama y que sufre; un hombre que busca justicia y lucha por la libertad... No quiero ser fruto de atávicos rencores. Quiero que mueran en mí las voces del hombre viejo. Quiero ser huérfano de todas las carnes. (183)

Tomada esta última decisión, Pedro Matías, como hombre mestizo latinoamericano, supera un conflicto al nivel personal que toda la vida le acosa y logra un nivel de libertad psicológica que hasta el momento no había gozado. Sólo lamenta haber demorado hasta los últimos días de su existencia para liberarse del pasado. Al reflejar con el acostumbrado fatalismo que así ha sido su destino; Eugenio Espejo interviene una vez más para protestar por esa manera anticuada de pensar y corregirle desde el punto de vista racional y aún existencial: "No, Pedro Matías, no hay destinos hechos... Tú mismo trazaste tu camino". Y al preguntarse el protagonista qué le queda por hacer en las pocas horas restantes de su vida, Espejo le contesta: "Empezar a ser un hombre nuevo. Correr el riesgo de ser libre. Afrontar el nuevo día". (183-184)

Cuando Pedro Matías se despierta de su sueño o andanza en una dimensión más allá de la vida -cualquiera que fuera queda intencionalmente nebuloso- se encuentra caído en manos de su perseguidor, el Coronel Bermúdez. Acto seguido es conducido en las tinieblas de la madrugada al calabozo del Cuartel Real de Lima para internarse con los otros patriotas. Sin embargo, ya no es el mismo hombre que buscó escondite en el hospicio la noche anterior. Ya es un hombre transformado: "Sintió dolor en sus muñecas atadas, miró a los soldados que lo custodiaban, aspiró largamente el aire frío y húmedo del amanecer y, en su intimidad, sintió que nunca había sido tan libre como en ese momento". (186)

La sección diecisiete del capítulo seis es la más compleja y más lograda a nivel técnico. Se trata de la conjugación de tres acciones separadas con simultaneidad e imbricación temporal. Un personaje o grupo de personajes da cohesión a cada acción. La que sirve de trasfondo es el saqueo de la ciudad por los Reales de Lima. El Capitán Barrantes presiona a Bermúdez que cumpla con su promesa de permitir dos horas de saqueo. Bien enterado de la ciudad y sus personajes, Barrantes lleva un cañón a la casa de un tal Cifuentes que tiene fama de ser el más rico de Quito. Con un cañonazo tumban la inmensa puerta de roble de la casa, y un rato después de ganar el interior, lanzan un doble disparo de cañón para tumbar una pared que esconde el tesoro del avaro Cifuentes. Al salir Barrantes y los soldados de la casa violentada, todos cargados del botín, comienza a caer un fuerte aguacero. Los tres eventos que afectan a la ciudad entera, el estampido del primer cañonazo, los dos sucesivos que sacuden la ciudad un rato después, y el aguacero, se repiten y sirven de punto de referencia temporal en las otras líneas de acción. Estas a su vez están fragmentadas entre sí pero siempre ligadas a la acción de fondo por las tres referencias. En la segunda línea de acción, el coronel Bermúdez da con el cura Coloma después de semanas de perseguirle. Mientras el Coronel permite al Cura enterrar a dos mujeres víctimas de los abusos de los soldados, suenan los dos estampidos seguidos. El Coronel maldice a los soldados que han sacado los cañones sin su permiso, y poco tiempo después, el astuto Cura emplea una maniobra para escapar. Bermúdez regresa con las manos vacías del cementerio, furioso por haberse dejado engañar tan fácilmente cuando comienza a caer el aguacero para completar la burla.

La alcahueta Candelaria protagoniza la tercera línea de acción que en un momento se encuentra en el convento de San Francisco. Ella es perseguida por un tal Melchor que pretende cobrar su parte de una recompensa recibida del Virrey por servicios de delatora. En un fragmento de esta línea de acción, Melchor entra en el convento y explica el estampido que se acaba de oír en toda la ciudad. La reacción a la noticia sirve de transición a un fragmento de otra línea de acción.

-Están atacando la casa de don Cifuentes- dijo en voz alta un hombre que acaba de entrar.

Candelaria que estaba de espaldas a la puerta, no quiso volver el rostro hacia la entrada. Esa era la voz de su perseguidor; de ello estaba segura y, sin que nadie lo notara, se escabulló con la misma silenciosa agilidad de una rata.

-La casa... ¿de quién has dicho? -preguntó Bermúdez al guardia que atravesó ese momento el umbral del Cuartel.

-De Cifuentes, Mi Coronel.

-Es el tipo de quien se dice que es tan rico que se pudre en plata. (234)

Varias páginas después, se utiliza la misma técnica para trocar escenas una vez más. "El coronel Bermúdez presencia el entierro en el cementerio cuando oye el doble cañonazo"

-¡Malditos hijos de perra! Cómo siguen cañoneando masculló Bermúdez.

-Ya les dije que el cañoneo es en la casa de don Cifuentes-recordó Melchor a los frailes que dejaron de cantar para escuchar, atemorizados, los estampidos. (239)

La historia se cuenta, pero con la ficción histórica hay otras posibilidades artísticas inclusive la de demostrar. Al dejar de contar y emplear el recurso de la demostración, el autor de Mientras llega el día logra algunos de sus mejores momentos artísticos. Por ejemplo, cuando regresa el coronel Bermúdez del cementerio mojado y humillado se encuentra con Candelaria, quien corre escapando del convento. La detiene y la acusa de haberle defraudado en un asunto de alcahuetería. De ahí comienza a ofenderla verbalmente y termina por cortarle las faldas con la espada y robarle su bolsa de doblones que llevaba escondida. Aquí, por la demostración, en vez de la información proporcionada directamente, el lector conoce mucho del personaje Bermúdez, a nivel psicológico y moral, al presenciar que así reacciona el Coronel a la humillación que acaba de sufrir, que en vez de cargar con su furia la desplaza sobre una víctima fácil y alcanzable. Una demostración semejante se ve durante una fiesta en la casa del criollo realista Juan Calixto. El Coronel insulta a este al exponer su opinión de que los criollos son inferiores a los españoles, lo cual toca un nervio sumamente sensible en el criollo Calixto. Pero como no puede este nada contra el

Coronel, cae sobre unos sirvientes indígenas que en el patio de la casa han comenzado a festejar. Al instigador de la fiesta improvisada le manda castigar a latigazos.

Bien puede ser odiable la novela histórica, como se ha dicho, porque no es ni historia ni ficción. Sin embargo, cada terreno tiene su obligación primordial que lo define y lo diferencia del otro. Compete a la historia contar la verdad aunque no sea una verdad creíble, como muchas veces los acontecimientos de la realidad no lo son. En cambio, compete a la ficción histórica, como a toda obra de ficción, crear la ilusión de verdad, aunque no sea una ilusión basada en la verdad histórica. El problema de la verosimilitud se complica aún más: lo que parezca verdadero para un lector o generación de lectores puede perder verosimilitud para otro lector o generación de lectores. Además hay acontecimientos verídicos que poco pueden creerse cuando se presentan en la ficción y hay mentiras extravagantes que son completamente aceptables para los lectores más exigentes. Considérese por ejemplo el recurso cinematográfico de utilizar el color sepia para indicar una época del pasado remoto. Todos sabemos que los colores del pasado eran iguales a los de hoy. Sin embargo, el recurso se acepta y funciona mientras otros más cercanos a la realidad, y aún a la realidad más cotidiana, fracasan.

Tal vez la verosimilitud sea especialmente difícil de alcanzar en la ficción histórica porque existe otro texto, la versión netamente histórica de los mismos hechos, que siempre queda al lado como punto de comparación. De todos modos, la ilusión de la verdad se logra a través de la debida atención y cuidado a todos los niveles de la obra: el punto de vista, el lenguaje y la acción entre otros. Una de las tentaciones más difíciles de evitar de parte de un autor de ficción histórica es la de permitir a un personaje una visión histórica del momento ficticio en que vive. En Mientras llega el día hay uno que otro momento en que un personaje parece poseer una comprensión descomunal de un momento, de un hecho o de los motivos de sus propias acciones, una comprensión que sólo se podría ganar desde la perspectiva del futuro o de la contemplación de uno mismo desde el exterior. Aquí, por ejemplo, el coronel Bermúdez habla de sus acciones y motivaciones:

Apenas me vi de subteniente, pedí ser trasladado a América. Siempre creí que acá se abren tantos caminos para un noble español empobrecido y olvidado en su tierra, como yo lo fui. Llegué buscando fama y riquezas y ¡Vaya! no me ha ido tan mal, aunque espero que me vaya mejor. El haberme casado con la sobrina del Virrey del Perú, mejor dicho con su jugosa dote, no es mal negocio. Eso sí que fue dar un braguetazo. (131)

Es completamente creíble que tales fueron las acciones y motivos del coronel Bermúdez, pero sus palabras más parecen las de un juicio sobre sus acciones desde un punto de vista distante y objetivo que las de una contemplación espontánea del personaje. En la vida preferimos engañarnos; pocas veces nos autocondenamos como oportunistas. Los más malvados generalmente recurren a las justificaciones más estrafalarias, y se creen los más santos.

El control del lenguaje para que parezca el lenguaje de determinado lugar y época también presenta dificultades mayores para la novela histórica, porque no se trata de reproducir el lenguaje que históricamente se hablaba, sino de utilizar un lenguaje que parezca al lector el que se hablaba entonces. Aquí Pedro Matías explica su filosofía progresista al arriero Julián: "La igualdad entre los hijos de esta tierra, que decía, tiene más sentido que en ningún otro pueblo, porque un indígena como vos y Un criollo como yo somos, al fin y al cabo, hijos de la misma violencia" (85). Lo que resalta al oído aquí es una sola palabra, "indígena", usada como se la usa en este contexto. Si no me equivoco, la costumbre de utilizar la palabra *indígena* para evitar las connotaciones despectivas de la alternativa *indio* fue costumbre que comenzó en la década de los sesenta de este siglo. Si hubiera sido práctica lingüística de hace muchos años atrás, aunque no de la época ficticia, no se lo habría notado.

Al nivel de la acción, hay que señalar el desarrollo de la relación romántica entre Pedro Matías y Judit como acción difícil de creer. Aunque existan datos históricos para comprobar que una relación entre hombre y mujer podía proceder del primer encuentro en la calle hasta un encuentro en la cama en el espacio de pocas horas, no importa porque, aunque tales encuentros veloces abundan en nuestro tiempo, tenemos la

idea (ilusión aunque sea) de que las relaciones entre hombre y mujer procedieron con más lentitud hace dos siglos. En fin, para cumplir con el requisito de la verosimilitud en la ficción, no es necesario que un texto sea verídico sino que parezca verídico.

Es evidente que para escribir historia hay que dejar de lado la ficción; aunque no sea tan evidente, bien puede ser verdad que para escribir la ficción histórica, hay que dejar la historia a distancia para dar prioridad a la ilusión y dejar que los personajes cobren vida propia, una vida aparte de sus referentes históricos.

El género de la novela histórica ecuatoriana comenzó con Relación de un veterano de la Independencia (1895) de Carlos R. Tobar. La tradición cuenta con obras de Demetrio Aguilera Malta y Alfredo Pareja Diezcanseco entre otros, y ahora se ha enriquecido notablemente con la adición de Mientras llega el día.

OBRAS CITADAS

Reyes, Oscar Efrén.

Breve Historia General del Ecuador. Décima sexta Edición. Tomo I.
Quito: Imprenta del Colegio Técnico Don Bosco, s.f.

Valdano, Juan.

Mientras llega el día. Quito: Edit. Grijalbo Ecuatoriana, 1990.

**LA METAHISTORIA EN "LA HERIDA DE DIOS":
OTRO JUICIO PÚBLICO DE GARCÍA MORENO**

Manolo F. Medina

LA METAHISTORIA EN "LA HERIDA DE DIOS": OTRO JUICIO PÚBLICO DE GARCÍA MORENO

*El pensamiento circular y el círculo de familia
¿qué hice qué hiciste qué hemos hecho?
el laberinto de la culpa sin culpa
el espejo que acusa y el silencio que gangrena
la sala de espera en donde ya no hay nadie
Octavio Paz, "Repeticiones"*

Al teatro ecuatoriano se lo critica por su carencia de dramaturgos de talento y por ende de obras de alto valor estético (Ribadeneira y Rodríguez). No obstante, a pesar de que concordamos con la opinión de los críticos que mantienen esta posición, al mismo tiempo afirmamos que dentro del Ecuador podemos encontrar algunas piezas, aunque escasas por cierto, que tratan de elevarse a la altura y a la calidad de las producidas en los grandes centros teatrales hispanoamericanos: Argentina, Chile, México, Puerto Rico, Venezuela. Sin ninguna duda, Álvaro San Félix pertenece a este último grupo. Su producción La herida de Dios que le hiciera merecedor del Premio Aurelio Espinoza Pólit en 1978 afirma mi argumento. Debo mencionar aquí que en este trabajo no mostraré el valor estético de la pieza, que sostengo posee, sino que más bien me concentraré en su contenido.

La obra pertenece a una trilogía que se basa en eventos históricos. Las otras dos tratan a Espejo y Alfaro. Mientras que en La herida de Dios Gabriel García Moreno representa el personaje central. En esta obra Álvaro San Félix pone en escrutinio a uno de los más controversiales gobernantes que el Ecuador haya tenido. San Félix muestra diferentes eventos de la vida de García Moreno, y luego deja que el público se forme su propio juicio en cuanto a las acciones de quien fuera Presidente, Jefe Supremo y Dictador del Estado Ecuatoriano.

La decisión de San Félix de poner a García Moreno en el banquillo de los acusados a través de una pieza de teatro resulta muy acertada. El teatro representa el medio propicio para tal tipo de juicio. San Félix recuenta eventos históricos y para lograr este fin las piezas teatrales poseen una ventaja sobre otros textos literarios. Por medio de estas, un dramaturgo puede mostrar diferentes eventos sin interferir, mayormente, en la opinión que se forme en la mente del espectador. Así que el público observa, y juzga la acción de un gobernante, un líder militar, u otro personaje histórico que se representa en el escenario sin tener que leer, aunque sea entre líneas, la opinión del escritor que ha producido el texto. La única intervención del dramaturgo radica en su selección de los eventos que decide mostrar.

Sin embargo, los textos narrativos carecen de esta característica. Los novelistas y cuentistas frecuentemente dejan impregnadas sus posiciones en cuanto a los eventos históricos que narran. Generalmente, los escritores de obras narrativas deben de tomar una posición y contar los eventos históricos desde su perspectiva. Un ejemplo clásico de esto constituyen dos obras que narran la conquista española: Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España e Historia de las Indias y conquista de México: Crónica de la Nueva España. En la primera Bernal Díaz del Castillo atribuye el éxito de la conquista a Hernán Cortez, mientras que la última se lo atribuye a los hombres que lucharon bajo el conquistador. Este contraste se deriva de que cada escritor utiliza su propia perspectiva al escribir sus versiones de la historia.

Hayen White opina que esta parcialidad del autor resulta necesaria y que no se la puede evitar. Sugiere que los escritores de textos históricos se valen de tres diferentes artificios para contar los eventos históricos desde sus propios puntos de vista: dramatización, argumentos formales e ideologías. Sugiere que todo escritor de textos históricos se vale de uno o más de estos artificios al narrar eventos históricos (Metahistory, 5-30).

Los escritores contemporáneos de textos históricos que se denominan metahistoriadores concuerdan con White y se hallan conscientes de las debilidades de los textos históricos y reconocen que lo que se produce representa meramente un punto de vista de los que los

escriben. Para ellos la historia o lo que denominan metahistoria "es una historia que se explora a sí misma conscientemente, buscando verdades inherentes que se esconden dentro del intercambio humano y social que se escudriña" (Quackenbush, 2). De allí que los críticos contemporáneos de lo que se denomina el nuevo historicismo constantemente nos recalcan que "no history can possibly, relate the past as it really was because our histories will always be influenced by our present perspective". (Murfin, 239)

Estos críticos enfatizan que los textos históricos no narran los hechos tal como sucedieron; esto resultaría imposible. Además reiteran que estos textos contienen las posiciones del que las escribe. Esto resulta obvio en el caso de García Moreno. La honorable señora Maxwell/Scott al narrar la historia del dictador lo trata como a un héroe que dio su vida por la patria. Nótese el subtítulo de su libro: "El Regenerador del Ecuador". Para esta historiadora, García Moreno representa una figura romántica a la que debemos emular y venerar. Sin embargo, Alfredo Pareja Diezcanseco lo ve de otra manera. Para él, el período garciano representa un tiempo "en el que nuestra historia se colma de cosas amargas". (75)

Los historiadores hasta parecen hallarse conscientes de sus posiciones de críticos que enfatizan lo que quieren demostrar, y tratan de justificar sus posiciones. Leamos los prólogos de un par de textos históricos. Pareja Diezcanseco afirma que escribe porque "sólo entrando en las causas de la tragedia [la administración de García Moreno], aprendemos a cuidar nuestro hermoso país, para que no se nos dañe por ignorancia dé sus valores íntimos" (75). Del tono y contenido de sus palabras deducimos que este historiador no se encuentra satisfecho con la labor de García Moreno. Y debemos de esperar que su texto histórico posea un tono de oposición en cuanto al dictador.¹

Luis Robalino Dávila asiente que su "libro quiere ser imparcial" (XXXI). Afirma que su criterio para escribir el texto histórico se ha formado "en ambiente de la mayor serenidad, sin que influyeran en él prejuicios de ningún género" (XXXI). Pero, por más que alguien clame que su texto resulte imparcial y que reproduce los eventos tal como sucedieron, ya lo hemos explicado, asevera algo imposible. Jerome McGann explica que "In reality, there is no such Text; there are only texts

of various kinds, prepared by various people, at various periods, for particular and various purposes" (119).

Es decir, que para aproximarnos lo más fielmente que podamos a un evento histórico debemos de estudiar todos los textos que existen a nuestra disposición. Nunca podremos reproducir la verdad al pie de la letra. Aquí yace el valor de La herida de Dios. San Félix incorpora en su texto los diferentes puntos de vista que existen en cuanto al ex-presidente ecuatoriano y nos los presenta para que nosotros nos formemos nuestra propia opinión en cuanto a su eficacia como gobernante. Los diferentes puntos de vista se manifiestan en la lista de las obras que San Félix consultó para escribir su pieza teatral, y que aparece a continuación de la obra, entre las que figuran textos históricos en pro y en contra de García Moreno (73). Félix además admite que su versión no se apega totalmente a la realidad, cosa que resultaría imposible. Sólo clama que "ha conservado la autenticidad de los textos y las circunstancias" a las que la pieza hace referencia (San Félix, 3). Como buen texto metahistórico nos advierte que no pretende ser la verdad, simplemente que se apega a los otros textos históricos que antes se han producido y parece hallarse consciente de la debilidad de estos.

Por ejemplo, advierte que "la violenta y nada fácil existencia de Gabriel García Moreno no permite un tratamiento cronológico de los acontecimientos" (3). Es decir, que no declara apearse por lo menos cronológicamente a la sucesión de los textos históricos.

Para lograr su objetivo de contar los eventos históricos desde un punto de vista imparcial el dramaturgo se vale de un coro, que a su vez se halla subdividido en dos: el uno acusa a García Moreno, el otro generalmente lo absuelve y justifica. Por medio de estos logramos recuperar, hasta el punto posible, las diferentes opiniones de los historiadores que han escrito los textos que San Félix utiliza como base para su pieza.

La obra recoge también otros personajes que resultan indispensables al analizar los eventos que rodearon la vida de García Moreno. Entre estos figuran un militar, un ministro y un sacerdote.- En su mayoría esos personajes resultan ser estereotipos que representan el conglomerado más grande al que pertenecen. San Félix se vale de

sinécdoques para utilizar un sólo personaje y representar una entidad entera. Así el cura representa a la Iglesia Católica, el militar, al Ejército y el ministro, al Gabinete. El dramaturgo utiliza estos personajes magistralmente para mostrarnos la actitud de García Moreno en cuanto a estas tres entidades tan importantes en el desarrollo de los pueblos conquistados por los españoles. La selección de estos tres personajes resulta magnífica y apropiada, ya que el gobierno de un país se revuelve alrededor de las entidades que los personajes representan. Para ceñirse a los eventos históricos, de vez en cuando otros personajes también aparecen. Por ejemplo, encontramos a Pedro Moncayo, Juan Montalvo, Ayarta, Viola, Mariana, su esposa entre otros.

A pesar de la multitud de personajes, el periodista resulta ser el más importante de la pieza. Este representa el presente que indaga las decisiones de García Moreno. Hace las veces de fiscal que trata de poner a la vista del jurado, el pueblo ecuatoriano contemporáneo con la pieza, las diferentes acciones de la vida del ex-presidente para que luego cada miembro del jurado, es decir, cada ecuatoriano, decida por sí mismo su veredicto. El periodista investiga, cuestiona y trata de indagar los motivos de García Moreno.

La obra trata de dar luz a un asunto que ya ha sido tratado. Pero como lo venimos afirmando, lo hace con una visión fresca y poco usada. Leemos las diferentes versiones o textos históricos, pero de ellas sacamos nuestras propias conclusiones y no las de los que nos precedieron. El veredicto final procede no de los historiadores anteriores, sino del mismo espectador de la pieza. Es por eso que anteriormente afirmamos que el teatro representa el ambiente propicio para este tipo de juicio. El espectador puede observar simultáneamente los hechos como se les presentan, las diferentes opiniones que se han versado en cuanto a estos hechos y luego formarse su propia opinión.

Por ejemplo, al iniciarla pieza un coro responde a la pregunta de "¿Cómo era García Moreno?" de la siguiente manera: "Era monstruo de opresión, aborto infernal, hijo espurio de la Patria, estúpido, tirano" (7). Mientras que el otro contesta así: "Su nombre es su gloria. Su gloria el orgullo del hombre. Si la Fe, la Patria y la Iglesia tienen otro hijo, la Iglesia, la Patria y la Fe llamaránle Gabriel García Moreno" (7). Las dos

opiniones que acompañan la presentación de los eventos históricos aparecen a lo largo de la obra.

El periodista investiga y el espectador observa uno a uno los eventos más controversiales de la vida de García Moreno. El drama utiliza una sola escena llena de un número extenso de cuadros para mostrar los eventos que circundaron la vida de García Moreno. Cada cuadro pone en escena un evento diferente de la vida del expresidente. Es decir, que podemos familiarizarnos con la administración garciana a través de la obra.

Los hechos que se presentan empiezan con La campaña de Tulcán que llenara de vergüenza al país. En esta escena el espectador se enfrenta con la polémica de descubrirlos verdaderos motivos de la campaña: celos o el amor por la Patria. El ministro exclama:

Ministro: Con todo permítame una reflexión; Excelencia. Sus enemigos afirman que esta guerra la producen los celos por doña Virginia Klinger y el Cónsul colombiano que usted ordenó arrestar. (13)

Mientras tanto García Moreno escucha y ordena que se le supure una herida. Entonces a pesar de apenas poder sostenerse, decide ir a "donde Dios y la Patria lo necesitan" (14).

Este representa el primer argumento que expone el periodista/fiscal a la vista del público/jurado. El espectador deberá empezar a anotar sus sentimientos en cuanto al dictador, y la lista continuará extensamente. Nótese como el dramaturgo sólo expone los hechos sin inclinar la balanza hacia ningún lado. Nunca nos dice si el ministro o García Moreno tenían razón. No sabemos los verdaderos motivos del expresidente. Este detalle permanecerá latente a lo largo de toda la pieza. Esta escena representa sólo el inicio de las muchas que la seguirán y de las cuales mencionaremos algunas.

La siguiente escena nos traslada a la toma de Guayaquil por parte de Flores. Flores se reconcilia con el Presidente, que hasta hace poco lo consideraba "un pirata" (21). García Moreno lo selecciona para que recupere la ciudad; este lo logra. Sin embargo, García Moreno se

apodera de la gloria de la conquista. Expresa: "¡Si Flores es el triunfador, yo soy el paladín de la paz!" (21). De nuevo el espectador deberá de ejercer sus juicios. Algunos afirman que la reconciliación provino de la necesidad de un jefe militar de parte de García Moreno y nada más, y que por lo tanto sólo se aprovechó de Flores.

Otro cuadro digno de mencionar representa el que aborda el tema del patíbulo. El uso de este le ha dado a García Moreno el título de "El santo del patíbulo". En una conversación con el Arzobispo le reprocha el uso de la pena de muerte. Leamos el diálogo.

*Arzobispo: No manche su nombre con esta monstruosidad, señor García Moreno. Recuerde que...
García Moreno: ¿Es pecado, Ilustrísima? (30)*

El periodista no lo considera un pecado sino más bien un crimen. Leamos también la conversación entre este y el dictador.

*Periodista: ¿Esto [refiriéndose al uso del patíbulo] no es un crimen, Excelencia?
García Moreno: "Hay algo peor que un crimen y es un crimen impune". (31)*

El dictador no admite haber cometido un pecado o un crimen. Como argumento a su primera aseveración, a través de un rezo, sugiere que sólo cumple la voluntad de Dios. Dice:

García Moreno: "Señor Dios, Padre Santo, ahora y para siempre seas bendito, que como Tú quieres así se ha hecho y lo que haces es bueno... Aquí estoy buscando tu apoyo y complacencia". (31)

Es decir, que justifica el uso de la pena de muerte como un cumplimiento de la voluntad de Dios. Así también explica que no comete ningún crimen al ejecutar a los que sí han cometido crímenes. Y hasta se compromete a seguir usando la pena de muerte. Expresa:

García Moreno: "En adelante a los que corrompen el oro los reprimirá el plomo, al crimen lo seguirá el castigo, a

los peligros que corre el orden sucederá la calma que tanto ansiáis". (32)

Sin embargo, ni el pueblo ni la iglesia comparten las ideas del dictador. De nuevo tenemos el contraste entre la opinión de las acciones del dictador, y este cuadro representa algo más que el espectador puede analizar al juzgar al dictador. Deberá de decidir los motivos que originaron el uso de la pena de muerte: la voluntad de Dios o el deseo de García Moreno de calmar a sus enemigos, que fueron muchos de los que terminaron en el patíbulo. Otro episodio controversial que se presenta en el escenario constituye el pacto que García Moreno hace con Castilla. Moncayo representa la oposición. Dice:

Moncayo: No señor García Moreno. "Nosotros no necesitamos de la alianza con Castilla, y aún cuando la necesitaríamos no deberíamos solicitarla al enemigo de la Patria". (33)

Moncayo considera la solicitud de la ayuda de Castilla como una traición al Presidente y a la Patria. Sin embargo, García Moreno se justifica expresando que lo hace para bien de la Patria. Manifiesta lo siguiente:

García Moreno: Esto más que República tiene aspecto de un circo donde se verifican riñas de gallos. Franco ha trasladado la capital a Guayaquil e hipotecará Galápagos, entregando el Oriente a los masones. (34)

Luego añade que pedirá a Castilla que le retiren las facultades extraordinarias que Franco posee. Y continúa revelando la otra parte de su plan: "Si yo estuviera en el Poder, no habría tanta anarquía" (34). Quiere hacer un pacto con Castilla para que Franco pierda el poder y él lo reciba. La justificación de García Moreno: su amor por la Patria. La opinión del pueblo que se refleja a través de un coro aparece así:

*Coro Total: Ceguera y pasión equivocadas. Traidor que quiere colocar cadenas extranjeras a la Patria.
¡Que su nombre sea execrado por los siglos! (35)*

De nuevo nos hallamos con una circunstancia en que García Moreno afirma que obra por el bien de la Patria, mientras que otros lo contradicen aseverando que posee motivos propios. El espectador debe de decidir nuevamente los motivos que movieron a García Moreno para negociar con Castilla: traición o amor por la Patria.

El incidente que involucra al general Ayarta representa otro evento que merece ser estudiado. Al general de cerca de setenta años que había sido lugarteniente de Bolívar se lo acusa de custodiar el dinero de la conspiración. Como castigo, García Moreno ordena que se lo azote. Esta sentencia no se cumple porque: "una mano piadosa le impide" (38). Pero, el General muere de todas maneras, no de los azotes, sino de la afrenta causada por la sentencia.

El periodista interroga a García Moreno en cuanto a lo excesivo del castigo. El Expresidente afirma que el General recibió lo que merecía y añade que su uniforme y charreteras deben de ser quemados. Contesta que él es un "hombre duro y necesario" (39). Es decir, que actúa bajo la necesidad de ejercer dureza debido a la debilidad de los que lo rodean.

Pero este evento resulta muy leve al compararlo con el del argentino Viola. A este, García Moreno lo encuentra culpable de "ser un extranjero que interviene en asuntos políticos [que] auxilia a los revolucionarios" (58). Lo condena a la pena de muerte como castigo por su crimen. Recibe pedidos de "notables ciudadanos de Guayaquil, como de su Ilustrísima el Obispo" para que se le perdone la vida (58). Es más, su propia madre le implora el perdón del condenado. Todos ellos lo consideran inocente. Pero el dictador no retrocede. Les responde así:

García Moreno: Dígale a mi madre "que me pida lo que quiera, pero no un acto de debilidad que perdería al País". (59)

Durante la escena de la condena, y la imploración de la absolución, en el fondo se escucha al coro que pregona lo siguiente:

Coro 1: Sangre cayendo sobre la tierra seca. Venganza enrojeciendo la pólvora y el plomo.

Coro 2: Y sordo creciendo el río del rencor. Por caminos ocultos, la rabia y el llanto, reuniéndose para reclamar un día la completa justicia de los hombres.

Coro 1: ¡Detente tirano! Tus actos hundén la Patria que quieres levantar hasta Dios.

Y después de la ejecución mencionan:

Coro 2: Cuerpo destrozado por la fusilería. Cuerpo bajo el sol de la sábana, sin consuelo ni cristiana sepultura.

Coro 1: Y por caminos ocultos, la rabia y el llanto creciendo para un día reclamar la completa justicia de los hombres. (59)

Estos mensajes de los coros sugieren la inocencia de Viola. Los del coro indican que la sangre que derrama el condenado resulta ser sangre inocente.

Estos dos episodios de nuevo sirven como argumento que el espectador puede utilizar para juzgar a García Moreno. El espectador debe de decidir si el dictador tuvo razón en sus decisiones de ordenar los azotes de Ayarta y la ejecución de Viola, a pesar de los pedidos de los demás, entre quienes figura la madre de García Moreno, que consideraba inocente a Viola.

La lucha de García Moreno por tomar el poder representa otro aspecto que trata la obra y que debemos mencionar: Su obsesión por la toma del poder marca una serie de traiciones que no terminaron hasta que se adueñó del poder. Leamos el siguiente diálogo para entender lo que mencionamos:

Periodista: Usted impuso a Caamaño como candidato oficial.

García Moreno: Era tan "necio y fatuo" que luego tuve que abandonarle a su suerte y apoyar a Jerónimo Carrión.

Periodista: A quien también combatió.

García Moreno: Porque nombré ministros urbinistas. Lo hice renunciar para que subiera Javier Espinoza.

Periodista: A quien derrocó de un cuartelazo.

García Moreno: "Más podía con Espinoza el último de los bandidos urbinistas que yo o cualquiera de los que trabajamos con desinterés por elevarlo".

Periodista: De todas maneras fue un cuartelazo.

García Moreno: "Que no costó ni un centavo ni una gota de sangre, librando a nuestra Patria de las infames garras de Urbina y sus satélites". (40-41)

Nótese como no mantiene su lealtad. Parece sólo apoyar a quién le conviene y a quien le ayudará a llegar al poder. Apoyó a Caamaño, pero luego lo traicionó. Lo mismo sucedió con Carrión y posteriormente con Espinoza. Parece que apoyaba a los que le convenía. García Moreno justifica lo que su oposición llama traiciones alegando que sus acciones fueron provocadas por su amor desinteresado por la Patria. Aquí el espectador de la pieza encuentra otro detalle que debe analizar y entonces decidir con qué lado situarse: los que creen que escaló a base de traiciones o entre los que opinan que se alejó de los que había apoyado previamente porque estos no cumplían con sus deberes de buenos gobernantes.

Hablando de traición, podemos también mencionar el cuadro que presenta su intento de establecer al Ecuador como colonia de Francia. García Moreno explica sus motivos así:

García Moreno: Nuestra cultura siempre fue francesa, por eso creí que "la ventura de este país depende de la unión con el Imperio Francés. Los que estamos cansados de luchar contra la soldadesca y la turbulencia de los demagogos... encontramos bajo los auspicios de la Francia, la civilización en la paz y la libertad en el orden". (53)

El periodista le refuta su respuesta mencionando que si él tiene razón entonces Flores también la tuvo al tratar de entregarnos a España. Pero García Moreno no acepta la comparación y dice que Francia y España no constituyen países similares y que la comparación carece de fundamento. Dice:

García Moreno: "Sólo asociándonos a una gran potencia en cuya paz y civilización pudiera participar podría combatir a las revoluciones perpetuas y al traidor Franco". (53)

Respuesta similar recibe el periodista al mencionar el pacto con Castilla. El periodista sugiere que podrían tildarse sus intentos de aliar al Ecuador con otros países como traición. Es más el coro mismo sugiere con su grito de "¡América libre! ¡América no debía ser sometida nuevamente!" (53). Pero García Moreno menciona que sus motivos de la felicidad del Reino Unido de los Andes justificaban sus acciones. Este cuadro nos invita a los espectadores a decidir si fue traición el querer unirse a Francia, Castilla, y España o simplemente un intento de mejorar el país.

Analicemos otro ejemplo. El presidente manda a fusilar a todos los prisioneros que lleva en su embarcación. El ministro que lo acompaña afirma "me siento asqueado. El presidente ha exagerado la represión hasta lo inaudito" (55). Y luego en una conversación con el Presidente le menciona su preocupación por todas las muertes que han ocasionado. Dice:

Ministro: Ha sido una jornada terrible, señor. Temo no alcanzar el perdón de Dios por lo que hemos hecho.

Sin embargo, García Moreno no comparte la preocupación del ministro y más bien expresa sus sentimientos así:

García Moreno: "Dios me seguirá protegiendo, puesto que busco la felicidad pública, en la moral cimentada en la Religión Católica". (56)

El público al observar este cuadro debe decidir si justificar a García Moreno por la matanza de los prisioneros o concordar con la preocupación del ministro que se siente culpable porque los considera crímenes.

En fin, estos solamente representan unos ejemplos de la manera en que San Félix presenta los eventos históricos dándonos las opiniones

de García Moreno y sus simpatizantes y las de los que se le oponían. La obra abarca una cantidad muy extensa de estos eventos y sin ninguna duda cubre los más importantes o controversiales.

La obra culmina de una manera magistral. A continuación del asesinato de Rayo, los del coro lo ponen en una cruz, lo cargan y lo sacan del escenario. Esto nos sugiere que fue una figura mesiánica y que murió tratando de salvar al pueblo ecuatoriano. Sin embargo, el paralelismo con el Mesías no culmina allí; García Moreno a similitud de Jesús resucita. Luego aparece delante del público para ser juzgado por Dios. Le dice:

García Moreno: "Mi alma se estremece al esperar tu veredicto. Te he servido, Señor. He sido una herida en tu costado por donde se ha desangrado mi pueblo y por esa herida he vuelto a Ti, mi Dios. Señor, háblame necesito oír tu voz, tu juicio definitivo". (71)

Sin embargo, el dramaturgo no parece tener en mente el que Dios sea el juez de García Moreno, sino que más bien el público que ha estado observando la pieza. Después de mostrarles muchos eventos históricos con los diferentes puntos de vista, el autor demanda del espectador, la tarea no muy fácil de dar su veredicto en cuanto a las acciones de García Moreno.

Sin embargo lo magistral del cierre de la pieza no radica en que García Moreno resucite, sino en el mostrarnos al hombre más último al que muchas veces preocupados por enfatizar su dictadura de castigo y patíbulo pasamos desapercibido. García Moreno fue un creyente que se esforzaba para que la gente glorifique a Dios. San Félix no quiere que pasemos esto por alto. Trata de ser tan imparcial como le sea posible.

Nótese que al fin de su indagación el periodista sólo puede mencionar lo siguiente:

Periodista: Gabriel García Moreno, el más discutido, temido y apasionado organizador y legislador de la República. Ensalzado por apologistas y denigrado por

detractores, hasta hoy nos preguntamos cómo era su alma y su pensamiento. (70)

Este nos da un punto de vista. Nos comunica cómo fue García Moreno como presidente, pero al mismo tiempo afirma desconocer cómo era el hombre íntimo al que poco conocemos. Pero, para eso sirve el final de la pieza. El espectador debe decidir no solamente si García Moreno estaba justificado en sus decisiones de gobernar con mano dura, de traicionar a los que antes había sido fiel y de matar a sus opositores, sino que además debe de decidir cómo era el hombre íntimo, que asistía diariamente y con la misma religiosidad mataba a los que según él se lo merecían.

Sin embargo, San Félix no le ofrece ninguna ayuda al espectador. En este aspecto la obra cumple su función dentro de la literatura metahistórica de no tomar ninguna posición en cuanto a los eventos que se presentan. No ataca ni critica. Simplemente expone las diferentes versiones de la historia –acontecimiento- valiéndose de diferentes textos históricos que revelan diferentes perspectivas. La obra encaja dentro de la definición de metahistoria, ya que "se busca a sí misma conscientemente, buscando verdades inherentes que se esconden dentro del intercambio humano y social que escudriña" (Quackenbush, 2). Nótese que el título de la obra La herida de Dios podría ser interpretado como la herida que García Moreno causó en Dios o la herida que los que criticaron a García Moreno causaron a Dios, al no querer escuchar a su enviado.

En definitiva, la pieza por medio del uso del talento dramático de su creador sólo levanta las interrogativas. Muestra los eventos históricos dándonos las posiciones de simpatizantes y opositores de García Moreno y nos deja que nosotros los espectadores saquemos nuestras propias conclusiones. El periodista se encarga de darnos los hechos. Luego nos dice, "usted señor espectador, usted sea el juez. Decida. ¿Lo sentenciamos de tirano a sangre fría o lo absolvemos bajo las bases de ser salvador de la Patria y servidor de su Dios?".

NOTAS

1. Frank Mac Donald Spindler afirma que "García historiography is characterized by a strong partisan bias" (227). Asiente que muchos de los textos históricos alaban o condenan a García Moreno. A pesar, de que también manifiesta que existen unos pocos que tratan de ser imparciales.

**NUEVA VISITA A EFRAÍN JARA Y
NUEVA LECTURA DE SU "IN MEMORIAM"**

Jaime Montesinos

NUEVA VISITA A EFRAÍN JARA Y NUEVA LECTURA DE SU "IN MEMORIAM"

La casa es familiarmente moderna y amplia. El generoso espacio de la sala, algo parco de muebles, se halla recortado por llanas paredes blancas donde pintores amigos del dueño se encuentran siempre presentes en sus audaces lienzos. Pienso que se acoplan con las reglas de juego que reinan en el recinto: ni lo obvio ni lo mediocre tiene cabida aquí. Efraín Jara Idrovo está en su medio. Sale de su despacho que queda junto a la sala. Miro con veneración (en este punto cualquier otra actitud sería inapropiada) los miles de libros que cubren las paredes. Alguna vez los he ojeado con detenimiento. No es una biblioteca para lucir en el salón ni aposentar arañas. Es para trabajar. Para indagar y buscar contacto con las profundas evidencias. En ella no hay ripio. Los apretados estantes contienen los más selectos estudios sobre la pasión de su infatigable usuario. Libros y más libros sobre lingüística y filología, poesía. Menos, mucho menos, son los de creación, y estos pertenecen a los grandes maestros de todos los tiempos, incluyendo a uno que otro gigante de cosecha reciente aún no consagrado por la crítica convencional.

Efraín Jara Idrovo vuelve con vaso en mano y sonrisa que se escurre entre palabras moduladas a lo morlaco. Su conversación ininterrumpida por el breve paso a su biblioteca, retoma el hilo anterior y se encumbra a sus usuales disquisiciones. El aromático trago, canelazos esa noche para algunos de los contertulios, vodka para él y los otros, todavía alumbra espíritu y ambiente. El trago, río incesante que corre desde una auténtica cava, murmura en los poliformes vasos que quizás dialogan más sutilmente al intimarse cristalina y esotéricamente: El anfitrión se destaca en el corro de camaradas. No por su estatura física (un metro sesenta), ni por la estentórea voz (que no es la suya), no por su enorme jovialidad (que le sobra), tampoco por el abundante pelo (ahora argentado), sino más bien por su temeraria inteligencia.

En el fondo se escucha, una pieza de avanzada -la más reciente adquisición de este fino catador también de sonidos (tanto verbales como musicales). Celebra el hecho de que los que vivimos lejos del Tomebamba y cerca de alguna metrópoli respetable no hayamos tenido noticia de la grabación que provisoriamente llegó a sus manos en la recoleta y recóndita Cuenca. Los entremeses al alcance de la mano son escasos y deficientes. Aquí no se viene a comer sino a libar sabrosas, escabrosas y desafiantes pláticas. Las ideas chisporrotean. Efraín capitanea alguna discusión. Todos le conocen y todos le han leído. Saben, además, que están escuchando sus iconoclastas puntos de vista y sus penetrantes observaciones, desperdigados magistralmente en sus páginas. Glosa, amplía, varía, desvaría más no se repite.

Es una reunión de hombres que haría rabiarse a la mayor parte de las mujeres. Al menos recuerdo que a su propia mujer (la segunda, de quien aún no se separaba) no las toleraba y escapaba al refugio de la alcoba. Clásica reunión, especie de conciliábulo, machista en sentido etimológico, lógico e ingenuo, que da por sentado que los últimos decenios de a ratos histéricas contorsiones feministas y gay no han existido. Las diferentes edades de los concurrentes se han vuelto accesorias. Todos son eternamente jóvenes, solteros, libres de preocupaciones. Por lo menos hasta la madrugada del siguiente día en el que tal vez algunos retomen a sus cónyuges, prole, responsabilidades y debilidades. Por el momento, la charla y el tome priman y hermanan. Mañana, de todos modos, se puede seguir la discusión en el aula, opina alguno. Efraín sonríe conchabadamente. De eso se trata.

La embriagante (y apenas embriagada) conversación se vuelve un monólogo alimentado de preguntas y comentarios. Efraín discurre, relata anécdotas de los geniales cuencanos ya desaparecidos. El tiempo se humaniza con los hechos heroicos de Paco Estrella o de un César Dávila Andrade, oteados desde un ángulo noblemente humorístico. La hilaridad y la añoranza pactan amistad conduciéndole a uno de sus temas capitales: el tiempo y las maneras de escamotearlo con el máximo provecho. Nombres de poetas hispanos salen a colación. Se le pregunta sobre su propia producción. Habla. El tiempo pasa sin sentirlo. Somos, no nos hemos disminuido. Nos damos cuenta. Sí, efectivamente, "el mundo es la configuración de la conciencia". Citándole, alguien acota,

"no venimos, no vamos, aquí estamos/mientras anima el fuego fulguramos".^{1*}

(Nadie sospecharía, en ese ambiente, los grandes desgarres sufridos por el poeta). Por coincidencia, tocamos uno de ellos, la muerte de su amigo del alma, materia de "In Memoriam", su última gran elegía.

La tarea que se habrá impuesto Efraín Jara Idrovo al componer su magno poema fúnebre, In Memoriam, publicado en 1980, probablemente fue la más ardua hasta esa fecha.

Sí, ya había dado a la luz su notable Sollozo por Pedro Jara^{2*} en 1978, tras el suicidio de su hijo. Para entonces, el sollozo representaba un esfuerzo sin parangón y se constituía en su opus de mayor envergadura. Tres de sus poemas de aliento superior anteriores a las dos elegías fueron "Balada de la Hija", "Añoranza y Acto de Amor" y "El Almuerzo del Solitario". El Sollozo, no obstante superaba en mucho a aquellas inspiradas y audaces piezas, pioneras al momento en la poemática ecuatoriana. Jara se vuelve más audaz, si cabe la posibilidad, alcanzando cimas de comunicación antes vedadas al poeta. La ya famosa elegía, impresa en pliego tamaño plano de ciudad, exhibe la totalidad de sus 363 versos de golpe y numerados sistemáticamente. No cabe duda de que se trataba de un valiente ejercicio y de una lograda composición, siguiendo patrones de la música serial integrada que por la época le seducía por completo. Lo que hay de laboriosidad y artificio en "Sollozo" posiblemente resta valor a lo que fue emoción lacerante y desgarradora, concediendo al poema, empero, autenticidad en su nivel lingüístico. Su evidente estructuración es eso, evidente. "In Memoriam", al contrario, mantiene un precioso equilibrio entre lo que atañe a lo emocional y lo que respecta a la expresión verbal de esa cargazón.

^{1*} De "Balada de la Hija y las Profundas Evidencias", VH que nos recuerda a Rubén Darío a quien dedica su poema "Tríptico" (1967), haciendo eco del "y no saber a dónde vamos/ni de dónde venimos".

^{2*} Véase nuestro estudio en Cultura, Vol. VIII, 22, Quito. 1985, p.p. 217-230.

En las páginas que siguen nos proponemos echar una mirada a la tradición elegíaca en español, dando a conocer lo que haya resbalado a Jara, destacar su originalidad e invisible arquitectura, y detenernos en aquellos puntos que hacen de esta elegía uno de los poetas más importantes que se hayan escrito en el Ecuador y en lengua española de los últimos tiempos.

Dicho sea de paso que no se quiere dar a entender que porque un poema cuente con una armazón metódica, la misma que en este caso no es aparente, su "sinceridad" sea menor. Sólo que en Sollozo la armazón salta a la vista y sale sin esa medida algo se desvanece, al menos para este lector.^{3*}

Si en Sollozo había una estructura total, en In Memoriam ni siquiera hay paginación. Lo único que se asemeja a un orden son las siete partes (no numeradas, por supuesto) que dividen a la elegía. Entre ellas guardan estricta secuencia las intituladas "Yo", "Tú" y "Nosotros" (las que corresponden a la segunda, tercera y cuarta partes). Las otras, "Inventario de Sombras", "Sábados de Gloria", "La Noticia" y "Siempre hay Tiempo" (la primera, quinta, sexta y séptima partes, más epitafio) pudieran intercambiarse sin violentar el texto, con la posible excepción de la primera que sirve de introducción, (v. p. 23)

I. LA ELEGÍA

Consideraciones Generales: Algunos exponentes^{4*}

Versos élegos, versos de llanto, se han escrito desde tiempos inmemoriales. Nacen de las oraciones fúnebres pronunciadas tras la muerte de un ser querido. Estos llantos expresados por medio de palabras, más tarde formalizadas en versos, se han llamado de muchos

^{3*} Para un taller, en cambio, Sollozo es un incomparable trabajo, ofreciendo un lujo de destrezas y recurso a que lo vuelven inagotable cantera.

^{4*} Varias de las referencias proceden de La Elegía Funeral en la Poesía Española de Eduardo Camacho. Ed. Gredos, Madrid, 1969.

modos: planctus (planto, llanto), endechas, trenos, túmulos, epicedios, menias, réquiems, etc. Quizás el nombre más generalizado es el de la elegía. Hay elegías privadas que afectan a un sólo individuo, el poeta, y las heroicas, que afectan a un pueblo. Elegías también se han escrito sobre sucesos o estados de ánimo contristados sin que muerte alguna esté presente. Las elegías latinas se escribían en pentámetros o hexámetros generalmente de tres versos. En español, se usaron preferiblemente al comienzo los octosílabos con pie quebrado. Manrique con sus coplas ("nuestras vidas son los ríos/que van a dar en la mar/que es morir") se nos presenta como insigne parangón.

Un examen de las elegías de todos los tiempos demostraría una comunidad de rasgos que, pese a estilos y gustos diferentes, reaparecen sin cesar. La causa de la reiteración obedece a la naturaleza del ser humano. Nada más primitivo ni primario que la emoción de ruptura ocasionada por una muerte cercana. Tal emoción -parecida en todos los hombres- se decanta de suerte similar, exigiendo recursos expresivos semejantes para formalizar el dolor. Los tópicos que más se imponen son los de la hipérbole -en el panegírico del muerto- las imprecaciones y lamentaciones -respecto a la muerte, la brevedad del tiempo- y las comparaciones -metáforas que cotejan la naturaleza con el muerto.

Asimismo, la típica elegía tiene unas cuatro divisiones que consisten en:

1. Presentación o anuncio de la muerte.
2. Lamentación.
3. Consolación y
4. Panegírico.

La consolación, quizás, se convierte en la *raison d'etre* del poema por sus cualidades curativas. Las cualidades del fenecido se exponen. La muerte, avizorada positivamente desde la seguridad de la fe cristiana (seguridad que se afirma o se resquebraja según el poeta o la época) fue el santo y seña de la elegía en la Edad Media, Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo.

Modificaciones en la conceptualización de la muerte empiezan a notarse ya en el Romanticismo, donde el yo imperante le antepone su

fuerte voluntad ("ansia perpetua de algo mejor/eso soy yo", dice Bécquer-rima XV). .Atrás, queda ya la noción calderoniana del nacer como "el mayor delito" (Segismundo, en La Vida es Sueño) y de la muerte como el mayor bien ("¡oh sepulcro feliz! ¡Afortunados/mil y mil veces los que allí en reposo/ terminaron los males!" -Álvarez de Cienfuegos en "A un Amigo en la muerte de su Hermano"). Pero el Romanticismo se liga íntima, tal vez mórbidamente con la muerte. Baste leerse el "Canto a Teresa" de Espronceda para apreciar los elementos nuevos en el tratamiento de la elegía. El vistazo autobiográfico con el uso reiterativo del imperfecto ("llevaba yo sobre mi tersa frente" /.../ "yo amaba todo: un noble sentimiento exaltaba mi ánimo") presentiza un pasado feliz, evocado con dolor, con los "ay" y los "oh" románticos. Espronceda ataca la vida, el destino, la muerte que sitia. Su actitud ante ella es ambivalente -es el fin y pone fin a la amargura de la vida-; no es la actitud del poeta barroco, que, pese a sus dudas, ve en la buena muerte el comienzo de una nueva vida. Tampoco la consolación de antaño consuela.

Cerca de una centuria después, los estridentes lamentos propios del Romanticismo, cederían el paso al nuevo estilo de los poetas del 98. La austeridad de Unamuno, por ejemplo, cuyos escritos fueron altamente intelectuales pese a sus protestas. No llama la atención, por tanto, que en una elegía como "En la Muerte de un Hijo" las consideraciones filosóficas le entretengan más que su muerte. Rechaza el tradicional culto a la muerte, abriéndose a la posibilidad de una vida de mayor valor precisamente, porque existe la muerte:

*Esperando el final de la partida
damos pasto al anhelo,
con cantos de muerte henchir la vida,
tal es nuestro consuelo.*

Esta manera de conceptualizar vida y muerte es más bien la que impera en este siglo, distanciándose de la anterior que exageraba el lamento y generalmente se concentraba en el consuelo cristiano de la muerte como descanso y paso a mejor vida. En Unamuno hay, como es conocido, una inquietud cristiana que acondiciona sus versos.

En Antonio "Machado la elegía tiene múltiples visos, incluyendo el irónico ("buen don Guido y equipaje/buen viaje"). No obstante, no es

en aquellos poemas que se lee las magistrales elegías machadianas. Las que dirige a su adolescente esposa, Leonor Izquierdo, en su papel de flamante viudo, ocupan elevadísimo sitial. Allí, la emoción anonada por su propia medida, hasta en los instantes -cuatro versos- más intensos:

*Señor ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.*

El lamento, hasta en este extremo caso, resume dignidad, elemento angular en los poemas funerales de Campos de Castilla, donde campean la evocación serena y un esperanzado sentir.

De los poemas más tradicionales y a la par más audazmente nuevos sobresale el incomparable "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" del granadino Lorca de 1936.^{5*} Su sabia mezcla de octosílabos, endecasílabos, alejandrinos, la supresión de la palabra muerte por largo trecho, deteniéndose no en los sucesos sino en las minucias circunstanciales forjadas de modo impresionantemente poético y sin antecedentes, su fuerza dramática y sus reiteraciones, tornan al Llanto en elegía magistral y señera. Cuando en las partes finales (*grabs the bull by its horns*) (agarra al toro por sus cuernos), la manifestación de la palabra muerte es lo preciso ("no te conoce ni el toro ni la higuera /.../ porque te has muerto para siempre")^{6*}

La tendencia realista, con un fuerte amor a la vida, cobra mayor vuelo en las décadas recientes. Así, en Dámaso Alonso, leemos "viviría la vida: ese palpo, ese palpito/su pulpa"^{7*} siempre virgen, el zumo de su tiempo", rematando con "ese muerto, esa ausencia"; "ah si vivir pudiera/como yo que "ahora canto, lloro, rujo, estoy vivo".^{8*} O en Luis

5* Compárese con el título de "Sollozo por Pedro Jara".

6* Citado en "Elegía Funeral", Opus CiL, p. 317.

7* Nótese la combinación de sonidos y significados en "Palpo", etc., recurso tan afín a Jara.

8* De "Ese muerto", Poemas Escogidos. Madrid, Gredos, 1969.

Cernuda, "In Memoriam A.G." donde dice de André Gide "la mocedad austera vuelta apenas/gozosa madurez, tan demoradas/como día estival".

De la misma edad de Efraín Jara Idrovo, Angel Crespo (1926) continúa dentro de la tendencia realista de la elegía. La muerte aparece nada familiar, alarmante y asombrosa con personaje anónimo de la vida ordinaria que cesa definitivamente sin esperanza ulterior.

De América, para abreviar, mencionaremos a Neruda, quien ha sido señalado como una inspiración de Jara. Del segundo ciclo de Residencia en la Tierra podemos extraer las elegías a "Alberto Rojas Jiménez viene volando", que se remite al fallecimiento de su paisano y amigo de bohemia, cuya noticia le llegó a Europa por telegrama ("más allá del vinagre y de la muerte /.../ con tu celeste voz y tus zapatos húmedos/vienes volando",) y al quizá fabuloso poeta uruguayo, Isidore Ducasse, "el desterrado sigue desterrado en la muerte".

Páginas que desbordarían el propósito de este estudio pudieran incluirse trayendo ¿colación el trabajo elegíaco de tantos poetas. De los españoles Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén, Aleixandre, Miguel Hernández; de los latinoamericanos Octavio Paz, César Vallejo y, acercándonos aún más en el tiempo y en el espacio, César Dávila Andrade. Pero tal esfuerzo abundaría en la noción harto conocida por Jara de que en él han tenido ascendencia no sólo varios de los referidos sino también poetas clásicos, norteamericanos, franceses, ad infinitum. Así contesta a Calderón Chico sobre influencias, entre ellas las de Octavio Paz: "Supongo que Paz ha influido en mi poesía, al igual que todos los buenos poetas que he leído, empezando por Homero y Esquilo"^{9*}

Concluimos estos someros apuntes con la observación de que la nota capital de las elegías referidas es la "trascendencia de la muerte hacia la vida", distintamente de la muerte con trascendencia hacia una

^{9*} Entrevista a Jara por Carlos Calderón Chico en el Guacamayo y la Serpiente. 26, noviembre 1989, C.C.E., Cuenca, p. 37

segunda vida.^{10*} Lo que importa es que los sobrevivientes aprendamos una lección positiva gracias a la muerte ajena que permita mejorar la vida propia y de los demás.

II. EL ESTABLECIMIENTO DE AMBIENTE

"Sabía que la vida no tolera/sino el esplendor del momento"

Desde un principio el poeta busca y encuentra la manera de dar con el tono adecuado que enmarque su elegía. El título de la primera parte, "Inventario de Sombras", dice algo, pero no ilumina sobre el arma más importante que antepone a la muerte -"el esplendor del momento", que se consigue de varios modos que incluyen la multiplicación del tiempo a través de un vivir a plenitud, modelándose y asiéndose de las palabras- "lo más fugitivo", para no descalabrarse del todo.

Desde la primera página las comparaciones que se ofrecen son de enorme calidad, basadas en metáforas estupendas donde se dan cita tanto la pausada cadencia del sonido -cosa que sienta admirablemente al género elegíaco- como la profundidad de pensamiento que esclarece una filosofía equilibrada entre un mirar realista a la transitoriedad de la vida, sin los excesos contrarios implícitos en un positivismo o en un negativismo a ultranza. Brillan los versos donde explica que "apenas somos vacilante pisada/entre lo que se anonada y prevalece", los mismos que sirven de antesala al que describe la desesperación humana de no morirnos del todo "acudiendo a lo más fugitivo/las palabras/ como quien intenta ahuyentar al tigre imitando su rugido". La solvencia de este último cotejo difícilmente superable merece comentario.

Se puede, es posible, argumentar una contradicción inherente en la postura del poeta respecto "las palabras". Las habladas no grabadas mecánicamente, ni memorizadas dentro de una tradición oral, son aire y van al aire. Indiscutiblemente, son "fugitivas" por antonomasia. Pero las que emplea un autor pertenecen a otro orden. Pueden durar no sólo cuanto dure el papel que las contenga sino todo el tiempo que la fama de su creador alcance. Por visto, las palabras de In Memoriam ya han

^{10*} Elegía Funeral, p. 286.

otorgado vasta prórroga de tiempo al sujeto de materia dé la elegía. Se nos antojan que algunas palabras, las publicadas en forma de versos, ponemos por caso, alcanzan lo que ninguna edad humana alcanza: la sobrevivencia a través del tiempo, -una relativa perpetuidad.

Volviendo al ambiente que se establece desde que se inicia la elegía, es de notarse el uso del Imperfecto de Indicativo, tan expresivo, dotado en nuestro idioma de poderosos recursos evocativos que vivican al pasado:

*sabía que la vida no tolera
sino el esplendor del momento (...)
sabía que nosotros
criaturas arrebatadas por lo pasajero
apenas somos vacilante pisada
sabía que la muerte me puso el ojo (...)
y que más que buscarle sentido a la vida
había que furiosamente acrecentarla (...)*

Ubicado vivencialmente en el pasado como si este fuera vibrante presente, aunque ya poseído de la ausencia conferida por los "sabía" y "había", el lector penetra en la elegía respirando un ambiente rarificado, conveniente al clima espiritual propio del poema funeral. Las reflexiones que se nos ofrecen dentro de este marco cobran aún mayor relieve y relevancia, cuánto más donde las mismas se hallan insufladas de un pensamiento rector claro y mesurado. Será otro alto mérito de In Memoriam mantener la nobleza y serenidad de su ambiente a través del poema entero, sin decaer, hasta en los momentos en que su contenido realista, sin sublimación falsa, toque adrede recuerdos que requieran ríspidos recursos onopatopeycos. Por ejemplo, imitando el timbre telefónico que porta la llamada con la noticia de la muerte de Luis Vega, el protagonista de la elegía: "trizaduravital/ cristalería triturada (...) teletrinanfonos (...) triscan trepidan trepanan", que inmediatamente nos conducen a la expresión señorial, finísima, con graves acordes: "mientras

veía un partido de fútbol por televisión Luis quedó fulminado así sencillamente desmesurada dalia que se rinde a su peso.^{11*}

III. LA TRADICIÓN ELEGÍACA EN IN MEMORIAN

Las Consideraciones sobre la Muerte

Las partes tradicionales de la elegía que delineamos más arriba - consideraciones sobre la muerte, lamento del sobreviviente, alabanza del difunto y consolación (el orden puede alterarse sin que se desvirtúe el contenido)- si aparecen en el llanto por Luis Vega, "el amigo del alma" de Efraín Jara.

La parte inicial de esta elegía privada, "Inventario de Sombras", contiene consideraciones sobre la muerte preñadas de mezclas inmejorables del pensar y sentir.

Y si a ello sumamos el buen decir que se halla por doquier, comprendemos y apreciamos la altura expresiva que alcanza el poeta. Las reflexiones no se limitan a la primera parte. En efecto habrá reflexiones por todo el poema -marca singular de todo el quehacer poético del mejor Jara- pero sin la concentración que se encuentra aquí ("ahora tú despojado de la túnica reverberante/vistiendo para siempre /los confusos atavíos de la disipación") y también en las tres partes que siguen: las de los pronombres "Yo", "Tú" y "Nosotros".

La Lamentación

Asimismo se puede advertir que en medio de las reflexiones se vierte el lamento, de manera particular en "inventario de sombras", cuando enumera las muertes cercanas, cual mazorca que se desgrana, -estableciendo un orden generacional. La abuela "luego la anciana tía"- de quien nos da certera pincelada que describe cual cuadro entero ("que

^{11*} La comparación con una flor de género femenino en vez de menguar la hombría del sujeto la acrecienta, pues suma a las fuertes cualidades masculinas las tiernas y dulces de la mujer. Recuérdese ese lorquiano verso "tu padre que olía a clavel" de Bodas de Sangre.

guardó su virginidad/como un pequeño espejo al fondo de un arcón"), un primo accidentado y posteriormente el hijo (materia de Sollozo por Pedro Jara). La enumeración le trae a Luis Vega, "viejo amigo/camarada", causa ahora de la renovada soledad del poeta ("grieta del corazón"). En este punto la lamentación se agudiza:

*ay que poca cosa somos
fricción de pedernales
explosión de botellas estampadas contra el muro
traspíe entre dos tinieblas (...)
pétalos que el azar sopla en su palma (...)*

El plañido se quintaesencia en tres variaciones fonicosemárnicas muy comentada^{12*} [somos] "nunca presencias/sí presencias o ya ausencias" que, en este punto, significan más sin que añadamos juicio alguno. Poco después, la primera parte concluye con una consideración lamento, que reitera los desusados "ayes" románticos, vistos ya versos arriba:

*ay amigo
amigazo del alma
es porque nos exhalamos con conciencia
que nuestros días sobre la tierra
son una desasosegante oscilación
entre la piedra y el ala.*

Esta primera parte nos prepara para las tres siguientes al encerrar entre sus contristadas meditaciones al poeta, al personaje central Luis Vega, y a los dos como entidad que sufre los embistes de la vida. Mas, a la vez, en "Yo, "Tú" y "Nosotros" Jara realiza otros objetivos del epicedio, apenas antes anunciados, tal como la recreación del pasado desde un ángulo biográfico, sujeto por sujeto, sentando las diferencias en "Yo" y "Tú" para luego reconciliarlas "en Nosotros".

^{12*} Véase, entre otros, mi estudio "E.J.I: Su evolución poética", Revista Iberoamericana, No 144-145, julio-diciembre 1988. Pittsburg, USA, p.p. 851-863

Una de las notas distintivas más notables es el pormenor autobiográfico que, aunque aparece desde la primera palabra del poema ([Yo] "sabía") y se halla presente a través de *In Memoriam* se condensa, adecuadamente, en "Yo", alcanzando las mayores resonancias. Algún detractor pudiera decir que la defunción de Luis Vega es un pretexto para que el autor exponga su tesis sobre los conceptos límites que circundan la existencia humana. Es claro que toda creación, en alguna medida entrepone el punto de vista subjetivo; su ausencia sería peregrina y, en el fondo, falsa. En verdad, Jara canta su propia preelegía. Después de hechas todas las cuentas, ¿no se trata precisamente de eso?

No obstante, huelga reconocer que en la reconstrucción del ego se muestra modesto mientras que en la recreación del otro la largueza espiritual triunfa. Pero como es sabido (y se espera como gesto de buena educación en sociedad -una elegía en el último caso es el acto social por excelencia-), uno debe ser parco y hasta severo consigo mismo, mientras se permite desbordar en el encomio ajeno (mucho más tratándose de la alabanza postrera). Por tanto, la modestia hacia sí mismo pudiera pecar de convencional y nada más. Con todo, dudamos de que se trate de convencional y nada más. Con todo, dudamos de que se trate de esto. Hay muchas cosas que lo desmienten.

La hipérbole, uno de los tradicionales recursos elegiacos que suele tipificar el panegírico al difunto, no se encuentra como tal ni en la sección dedicada a Luis Vega, ser viviente. Más adelante veremos hasta qué punto aparece y con qué modificaciones. En "Yo", incursiona en el propio pasado para advenir, quizás sin saberlo, a aquel dicho africano "soy porque somos, somos porque soy". Se remonta a su gestación echando a andar a medias res: "de unas tristes noches de desamor/pactadas por conveniencias de familia/.../llegué con las pestañas quemadas por el desamparo". Usando imágenes similares ojea su infancia, su formación, su adolescencia, dando algún matiz descriptivo ("crecí /.../ voraz/veraz lector/insigne errante"), impugnando sus años colegiales ("frailes/buitres/colegio/tufo de incienso y lujuria fermentada"). Los cuadros que proyecta le presentan al que él fue bajo una luz inquietante ("copulando con las ramerasy las palabras"). Anecdóticamente, pero siempre con hálito poético, recuenta su estadía en las islas Galápagos, -su matrimonio, hijos, profesión universitaria-diseminando finas reflexiones que se vuelven positivas tal como fueron

negativas antes: "y comprendí que somos efímeros pero poderosos" al deducir que "el ser halla/al fin/el deslumbramiento de su evidencia". A ratos desagua en una habla enteramente conversacional ("un coche inglés de cuarta mano/para atrasarme un poco menos a clase"), la que baraja con la más frecuente de corte lírico ("unas frases abrasadas por los tizones de la poesía/y la felicidad").

El Panegírico

Otro aspecto de la elegía, tras las reflexiones y la lamentación, suele ser el panegírico. Este solía mostrarse exuberante en los ditirambos, cosa que ha menguado en la época actual llegando a veces a su signo contrario o a su ausencia. Camacho en su libro sobre la Elegía Funeral apunta que "el difunto experimenta una valoración, un acrecentamiento de sus cualidades (...) "una magnificación que opaca sus defectos", añadiendo juiciosamente que "la hipérbole es el cáncer de la elegía", (p. 147). Claro, se refiere a los poemas de tiempos pretéritos. Hoy, tal elogio hueco, redundante, rimbombante, y hasta el bien logrado en la idealización, cae mal y, afortunadamente, ha caído en desuso. En In Memoriam está ausente. Lo que sí hay es la evocación realista, defectos y todo, de alguien que por sus cualidades anticonvencionales y contrarias a su posición y condición sociales se ganó la amistad y la apreciación de los de su temperamento y persuasión, incluyendo, obviamente a nuestro poeta.

Mas no se debe aseverar que no exista panegírico en el poema. Sólo que es tenue y está imbuido de una aureola de verdad que elimina el cariz de falsedad propio a la exageración:

*tú en cambio
vástago de antigua familia de hacendados
gentes maduras a puro orgullo y aguacero (...)
gentes duras
ensimismadas
arrogantes*

Se castiga a la prole para destacar al individuo ("de ahí venías tu/sensitivo y transido/como rocío temblando en las agujas de la tuna") así obteniendo una apreciación justa y más valiosa que aquellas pletóricas de

cláusulas adjetivas inverosímiles ("un astro hermoso, un sol divino/en torrentes de luz rico y glorioso").^{13*}

Las comparaciones con astros, vegetación, animales, fenómenos meteorológicos, etc. abundan en las alabanzas superlativas de la tradición. Es interesante notar la continuidad de las mismas en nuestro autor, sin los a veces excesos del pasado. Basta mirarla comparación que hace Jara renglones arriba: "rocío temblando en las agujas de la tuna", metáfora acertadísima que contrasta aventajadamente a Luis Vega con su parentela. Los ejemplos que pueden ofrecerse son múltiples. Para dar una muestra he aquí dos versos seguidos que comparan a Luis con la flora y la fauna: "tu niñez de amapola desamparada en el trigo/tu adolescencia esquiva de gavián" y este verso de tipo astral/vegetal: "tu juventud de grandes estrellas y arboledas". Hasta aquí lo tradicional, trabajado con noble cadencia. De pronto irrumpe lo nuevo, lo antipoético -una vida antipoética, pragmática, práctica, que exige descripción distinta:

*así terminó tu juventud
llegó el exilio
la madriguera de topos de la oficina
el aire confinado y siniestro
de la firma importadora de vehículos
conferencias con ejecutivos (...)
convenciones en Hawai y en Chicago
inversiones en bancos y en líneas aéreas*

Los apuntes rápidos, cortantes, imitando fónicamente el tráfigo de *businessman*, ceden al ritmo calmado del estilo de las comparaciones ya vistas: "y tú Luis/viejo amigo/hermano de raíces/con tus grandes ojos taciturnos /.../ con tu reposo de paloma en los tejados del crepúsculo". El tono elegíaco ha retomado. El elogio medido y tal vez por eso más veraz ha retomado. Las comparaciones con la naturaleza abundarán. Así en "Nosotros", donde primero se entresacan las diferencias aparentes de los amigos para luego arribar a los contactos. Luis es "verticalidad escueta de pino en la llanura; el poeta, "achapada violencia de algarrobo en el farallón". Luis es "conforme y perseverante/dispuesto a la estación

^{13*} Citado en Elegía Funeral (del siglo XVIII), p.216

de los frutos y pájaros/ajeno a la ostentación/y a la lisonja"; el poeta, en cambio, "perpetuamente descoyuntado/entre el azar/y la necesidad... empeñado en encadenar vértigos con las palabras". Lo que no impide que haya una hermandad más profunda entre los dos: "¡tan unánimes en la ronca avidéz de las raíces!", que les permite un acercamiento y comprensión *sui generis*: Exclama Efraín: "las clases ya me tienen hasta los cojones"; dispara Luis: "eso se cura con un par de putas". De esa suerte, se reitera la atávica fraternidad espiritual de dos personas "tan diferentes en la agitación/de candelabros de los follajes", fraternidad que queda consagrada en la utilización de dos palabras claves, "cojones" y "putas", las mismas que se reducen a un mismo concepto tal como los dos amigos se reducen a una misma entidad.

La Consolación

Característica del poema es la simultaneidad aproximada de los elementos elegiacos por todas sus partes. Tal sucede con el consuelo que se encuentra diseminado a lo largo de In Memoriam. Aquello no quiere decir que no haya dosis más condensadas en algunos de sus segmentos, como ocurre en "Siempre hay tiempo". Allí el autor da con algunos de los momentos más inspirados de su elegía, reflexiones como acostumbra, pero matizadas con notas consolatorias, no carentes de ironía,

*oh tiempo
sutil trampa del ser
dividendos de un plazo que no ha sido estipulado
crédito renovado con el que nunca haremos fortuna
y que tenemos que aceptarlo a regañadientes
como a una mujer avasalladoramente hermosa
que ha de dispensarnos su fidelidad
aunque jamás nos ame*

para llegar de tal modo al final del poema (sin contar con el "epitafio") donde el consuelo principal es uno anotado desde el comienzo: Vivimos no "sólo para durar/sino para acrecentar la perfección y la alegría /.../ para moderarnos y modelarnos, rematando con la exhortación de

¡siempre hay tiempo!

*para que tú
amigo mío
ya desalladura de mi alma
subterráneo festín de aguceros y raíces
futura pulpa de los cotiledones
reinicies tu amistad con la tierra
hasta los huesos*

que nos recuerda la evocación elogio que hizo de Luis, el hombre que portaba la máscara de los negocios pero intimaba con la tierra ("siempre supiste aguardar /.../ los hermosos días venideros/en que reiniciarías tu amistad con la tierra /.../ porque en tu sangre dormitaba la estirpe de labrador").

Efraín Jara Idrovo no sale de la tradición de la elegía funeral en lo que concierne lo de fondo. De manera u otra los grandes acápites del lamento, alabanza y consuelo, junto con las consideraciones de tipo general sobre la muerte se hallan presentes. También echa mano a tópicos del género, tales como las comparaciones con el mundo natural. Modifica bastante lo de la hipérbole, pero al atenuarla al punto que deja de parecer exageración, se ubica en la línea última de la elegía contemporánea.

Igualmente al introducir fuertes elementos autobiográficos, hace lo de un Espronceda del siglo anterior o un Unamuno de comienzos del siglo actual, pero con diferente intensidad y enfoque, volviéndole mucho más innovador en la forma de recrear al protagonista de la elegía, reconstruyéndose a sí primero, luego al protagonista por separado, para pasar a la nueva entidad marcada por el "Nosotros" y explayarse en la sección intitulada "Sábados de Gloria". Allí recuenta el pasado feliz visto en sus momentos más significativos, haciendo uso de poesía cenital, sensualmente telúrica (recuerda a Neruda, claro está): "buscaba las fresas entre las matas/como quien busca el pistilo entre los muslos de la mujer", para concluir, "aquellos tumultuosos sábados de hermandad eran apenas empecinamiento de la nostalgia/aun antes de tu partida". Mayor novedad se acusa en la sección que sigue, "la noticia", en la cual se abisma todo el mundo resurrecto de esos "sábados tenazmente

aferrados a la memoria /.../ tendidos a la orilla del río/saboreando (...) los suculentos collares de ámbar de los choclos" circundándolo como debido a un ambiente reñido con la añoranza y el marco lírico de las partes anteriores. Ya comentamos más arriba el timbre del teléfono y su efecto que precipita "de nuevo la hostilidad de los pronombres/ de nuevo tú y yo/ahora que entre tu corazón y el mío se interpone/la alambrada inseparable de la muerte".

Error es tratar de juzgar una obra de arte usando la imposible medida de la originalidad. Peor aún el mostrarse crítico al constatar que falte. Ya dijo nuestro poeta que en él hay influencias de cuanto buen poeta ha leído. La fuerza de In Memoriam no reside en quebrar con un pasado poético riquísimo, sino más bien en hacer variaciones del tema, apartando con una poderosa y magistral elegía dentro de los vastos parámetros establecidos.

La noche clarea. Los amigos principian a intimar más con sus butacas que con sus contertulios. "La diáfana incandescencia de la vodka" borra ya la precisión de las palabras de Efraín. Hace rato que se ha dejado la poesía a un lado y se ha vociferado "contra las dictaduras militares" y "los artefactos eléctricos". En este punto, Efraín, qué dices si nos vamos. "Nuestro pueril e intenso deleite", recordando sábados, domingos y lunes gloriosos, a tal y a tal otro glorioso difunto, nos informa que ya hemos rebasado el momento del perfeccionamiento y que es hora de emprender camino a casa, aunque sea "bajo los pórticos tambaleantes de la embriaguez",

*porque la fortuna del hombre
no ha de estimarse sólo por su caudal y hacienda
sino por aquellos fugitivos momentos de refulgencia
en que se disuelven impensadamente los confines
entre el alma y el mundo.*

**VALORIZACIÓN DEL IDIOMA QUICHUA EN EL
SIGLO XIX: UNA POLÉMICA ENTRE
MONTALVO Y MERA**

Regina Harrison

VALORIZACIÓN DEL IDIOMA QUICHUA EN EL SIGLO XIX: UNA POLEMICA ENTRE MONTALVO Y MERA

To speak a language is to assume a word, a culture

En el siglo XIX, las colonias españolas, una vez liberadas, internaron elaborar una identidad distinta, una que negaba los vínculos anteriores con la Madre Patria. Unos intelectuales, después de la derrota del colonialismo, se fijaban en el problema de la identidad, a base del lenguaje. Romper las cadenas de la esclavitud ibérica representaba la libertad -y la necesidad- de seleccionar una lengua amerindia para su lengua nacional. Así vemos la preferencia de José de Alencar por la adopción del Tupí en Brazil; la alabanza de las voces indígenas con Gutiérrez en la Argentina y Henry Wadsworth Longfellow en los Estados Unidos.ⁱ

Ellos entre otros, se profesaban impresionados con la expresión poderosa de las lenguas nativas, además de su figuración simbólica, al declarar la ruptura con el pasado colonial.

Un estudio de David T. Haberyl sirve para orientarnos a la significancia de nuestro tema en cuanto a los debates que brotaban en varios países en el siglo XIXⁱⁱ Establece que existía una preocupación en cuanto a la función del lenguaje en el contexto socio-cultural:

¿Son formados los pensamientos y emociones de los individuos o las culturas por el lenguaje que se utiliza para expresar estas ideas o es que el lenguaje mismo es formado, dependiente de los individuos y la sociedad colectiva, por las percepciones, ideales y emociones de sus hablantes?ⁱⁱⁱ

La respuesta, afirmada en los territorios independientes del norte y sur de las Américas, fue que el lenguaje tenía el poder de definir y controlar las ideas y las emociones de la nación emergente.

George Steiner ofrece los orígenes filosóficos del problema en su libro, After Babel: Aspects of Language and Translation.^{iv} Nos refiere a Leibniz quien opina que es el lenguaje que domina el pensamiento; Vico continúa esa teoría, en parte, a base de su concepción de que *language universals* adquieren diferentes configuraciones que reflejan una manera de concebir el mundo (world view). La época romántica confiaba aún más en los poderes del lenguaje. Herder (1772) nos presenta la idea de una "individualidad espiritual" que tiene cada lenguaje, pero es Von Humboldt, en la segunda década del siglo XIX, que nos ayuda a confrontar los procesos de la cognición y su interacción con el sistema del lenguaje. A base de sus observaciones del griego comparado al latín, concluye que cada lenguaje manifiesta ciertas características básicas: "La civilización es formada por su propio lenguaje únicamente; el lenguaje es único, una matriz específica de una civilización."^v

Como nos demuestra Hernán Vidal, esta preocupación con el lenguaje se basa en "la noción irracionalista de un alma colectiva como fundamento de las nacionalidades"^{vi} que, a la vez, tiene mucho que ver con la consolidación de los estados-naciones tardíos en Alemania e Italia. En el Ecuador, tanto como los otros países, la definición de la cultura nacional (y su lenguaje) es una "cuestión palpitante" del siglo XIX. Juan León Mera, Juan Montalvo, Julio Zaldumbide se preocupan por el tema igual como sus colegas literarios Juan Valera y Antonio Rubio y Lluch, de la península ibérica. Por los ensayos, prólogos, cartas, discursos y reseñas contemplaremos la articulación de una definición de la literatura nacional.

La polémica literaria se inicia, en parte, por Juan León Mera, quien favorece el uso del "paisaje americano" en la introducción a sus Poesías (1858).^{vii} Unos pocos años después se finge ser el "vate indiano" y, inspirado "por [el] adorado río ambateño"^{viii}, escribe La virgen del Sol, una leyenda pre- hispánica en la cual Ti tu (un joven indio) se enamora de Cisa, una india dedicada al servicio del Sol. Los temas religiosos abundan en la trama lírica (recordemos que Mera es católico, conservador): la virgen Cisa mantiene su pureza a pesar de escapar de su

' 'convento" con su enamorado; también Titu se convierte al cristianismo en las últimas estrofas del poema.

Mera, al escribir "el poema americano", incluye numerosos vocablos quichuas en los versos de Cisa y Titu; La primera edición contiene 84 citas geográficas y lexicográficas, refiriendo a tales fenómenos como *amaru (boa)*, *Pachacamac (sitio sagrado)*, *el Panecillo (montezuelo al sur de Quito)*, *huaca (sustancia sagrada)*, *penco (una planta)*, y las erupciones históricas del Cotopaxi. Aunque el poema fue bien recibido en el Ecuador, habría diferencias de opinión en cuanto al tema de "la poesía nacional", una preocupación de Mera al elaborar sus versos. Un amigo poeta, Julio Zaldumbide, le presenta otra visión del motivo en una carta de la mitad del siglo:

Poesía nacional es la que refleja en silos costumbres, los sentimientos y el carácter de toda una nación, y poeta nacional es el que piensa y siente como la nación a que pertenece. Ahora bien, ¿qué llama usted nuestra poesía nacional? La poesía indiana, es decir, la poesía que refleja las costumbres, etc., de los incas que ya no existen.^{ix}

Y sigue en la misma vena en una siguiente carta: "... por cuanto usted quería formar nuestra poesía nacional, cantando a los incas, que no tienen de nuestra nación más que el haber sido americanos, usted, por este lado y por esta razón, no podría ser nuestro poeta nacional".^x

Fuera de las fronteras nacionales ecuatorianas, por parte de unos críticos chilenos, los Amunáteguis, Mera sufría la condenación por su dependencia excesiva con el quichua:

Mera ha tratado de dar a sus producciones métricas cierto aire de novedad intercalando en ellas una multitud de palabras indianas; pero dudamos mucho que semejante innovación sea una belleza. ...No es cosa agradable, por cierto, tener que leer un libro de poesías registrando a cada momento un diccionario o consultando una nota.^{xi}

Continúan con una clara pregunta acerca de su credo artístico: ¿es posible que adopte los valores indígenas, que sea de veras el "vate indiano"?

... Si Mera ha buscado la originalidad empleando estos u otros términos análogos, no podrá menos de concederse que es una pobre originalidad la que consiste solo en las palabras. La circunstancia de que el poeta ecuatoriano se haya supuesto un poeta indiano al entonar los cantares en que aparecen esas voces exóticas, no justifica su uso; porque, si ha tomado a los indígenas de América algunas de sus expresiones, no ha sabido apropiarse con la perfección debida ni sus ideas, ni sus efectos, ni sus costumbres, ni sus creencias, lo único que habría podido autorizar ese lenguaje. Hablar como un salvaje cuando se piensa y siente como un hombre civilizado, es un absurdo tan grande, como lo sería hablar como un pagano cuando se piensa y siente como un cristiano.^{xii}

También los Amunáteguis critican que haya una abundancia del léxico quichua en el texto; sirve inútilmente para nombrar sustancias que ya tienen nombre propio. Para ellos, mejor se aluda a la tradición clásica o cristiana que *todos* se comparten, evitando referencias amerindias: "No sabemos que se ganaría con llamar al *Sol*, *Inti* en lugar de Febo... preferimos naturalmente que se (le) designe con el nombre que todos los conocemos de *Dios* y *sol*..."^{xiii} Parece que Mera atendió al consejo crítico y disminuaba su fervor "indiano", acortó el número de alusiones quichuas. La segunda edición, publicada más tarde en 1887, contiene sólo 47 citas quichuas en vez de las 84 de antes. Explica el lector en la segunda edición su motivación por eliminar algunos vocablos, mientras a la vez, repite su fe en la expresión indígena:

...he puesto palabras castellanas en vez de las quichuas que abundaban inútilmente en la primera edición... dejando sólo las que me han parecido necesarias (porque) hay cosas que no se expresan con nombres españoles...^{xiv}

Una exposición sobre el quichua, mucho más profunda, existe en la Ojeada Crítica de la Poesía Ecuatoriana escrita por Mera en 1868. Allí,

una vez más, confronta el tema de la posibilidad o imposibilidad de hacerla traducción:

La lengua quichua es una de las más ricas, expresivas, armoniosas y dulces de las conocidas en América; se adapta á maravilla á la expresión de todas las pasiones, y á veces su concisión y nervio es intraductible á otros idiomas. Merced á sus buenas cualidades, no hay objeto material ó abstracto que no anime con vivísimos colores é imágenes hermosas y variadas. A veces un solo nombre compuesto encierra tantas ideas, que en español, por ejemplo, hay necesidad de muchas palabras para expresarlas. ¿Cómo traduciremos fielmente con el nombre Dios el de Pachacámac que los indios daban al Ser Supremo? Pachacámac, el que hace con el universo lo que el alma con el cuerpo: el que no solamente anima la creación con las leyes orgánicas de la materia, sino con las de la inteligencia, del espíritu y del sentimiento: el que armoniza las partes que se reducen á polvo, con las que se evaporan en el viento y las que se elevan al cielo; cual si dijésemos, la carne con el fuego de la vida, los sentidos con el pensamiento, este con el alma inmortal.^{xv}

Y en este estudio establece firmemente los orígenes de la poesía ecuatoriana en los versos quichuas, la poesía aborigen: "no podíamos, pues, lomar el hilo de la historia de una parte poderosa de nuestra literatura, cual es la poesía, solamente desde la introducción del español, olvidando la lengua y los cantares indígenas;..."^{xvi} Nos convence del poder de expresión quichua al seleccionar los vocablos que no tienen equivalencia en español, *arrarai* y *achachai*:

La voz arrarai para expresar la sensación que causa fuego, así como el achachai que expresa la intensidad del frío, no tienen correspondencia en castellano; son algo más que interjecciones, son palabras onomatópicas que pintan la idea, ó más bien la queja de quien padece, y lo hacen con aquella fuerza y vivacidad hijas de la naturaleza, con aquel colorido que nada deja que desear al entendimiento más exigente.^{xvii}

(Ya veremos, más adelante, unos comentarios de Juan Montalvo, adhiriéndose a esta descripción de Mera.)

Se cierra el largo estudio de quinientas páginas en la Ojeada con una defensa del quichua y subraya su utilidad en formar una verdadera literatura 'nacional': "...es necesario adoptar [las palabras quichuas] si hemos de convenir en dar carácter nuevo y americano á nuestra obra, hallamos alguna deficiencia en el español, no obstante su admirable riqueza y flexibilidad".^{xviii} Concluye la crítica, justificando su criterio estético, escribiendo de la presencia de palabras aborígenes en la obra de Chateaubriand, como el nombre auténtico del río Mississippi y la palabra *sachem* en vez de jefe de la tribu.

Juan Montalvo, exilado en Panamá, se opuso a la filosofía de su compatriota Juan León Mera.^{xix} Llamándole a este "runa poeta" y "cabeza de Quichua", lanza un ataque crítico en el año 1872. Se queja de su falta de erudición; Mera no sabe conversar ni leer en francés, en inglés, en italiano (todas lenguas cosmopolitanitas). No se convence de los ejemplos de Chateaubriand y Lamartine; cita una conversación cuando Mera le dice: "A Chateaubriand y Lamartine les permiten que digan santones y derviches, y no puedo *yo* usar de *puma* en vez de tigre, y tasin en vez de nido"?^{xx} Aquí en este ensayo, contesta Montalvo, con toda su cepa sarcástica: "Use de lo que quiera: upa en vez de tonto, *llulla schini* en vez de mentiroso, *yatun-mama* en vez de abuela, huasa en vez de..."^{xxi}

Se tranquiliza la situación entre los dos literatos hasta 1882 cuando Montalvo, de nuevo exilado, pero esta vez en París, rompe el silencio para comenzarla polémica valorizando el quichua. Este ensayo, que forma parte de Las Catilinarías, nos refiere a la insistencia de Mera que la Academia Española adopte las expresiones quichuas como "legítimas" dentro del uso español. Se burla del afecto emocionante que profesa Mera hacia el quichua; para Montalvo, en cambio, sirven muy bien las expresiones "castizas" en vez de las "indianas":

Si yo tratara de proponer a la Academia Española el *achachay* de los indios para su diccionario, pudiera correr peligro de que me tosesen don Juan Valera y me riese don Manuel de la Revilla;

...Achachay... ciertamente, los españoles no tienen manera de expresar sus sensaciones físicas, ni saben cómo han de decir que tienen frío: si no dicen achachay, se han de morir entumidos sin siquiera el desahogo de la queja. ...Bien pues: ya hemos hecho la preciosa adquisición del achachay para el frío, el ananay para el dolor, el atatay para el asco;... Este Quisquís de la literatura no se detiene en barras: si se quemó usted la mano con lacre o agua hirviendo, ¿qué más hubo sino decir arraray? Diga usted arraray, y écheles la puerta afuera a Quevedo y Tirso de Molina, quienes acostumbraban decir cuando se quemaban ¡Oxte! ¡Oxte puto!... en Dios y en conciencia devuelve a sus legítimos y únicos poseedores el arraray o la arraray, interjección, tan entera como la madre que le parió.^{xxii}

Aquí, en esta cita, que salta de Valera a Quevedo y termina con "la madre que le parió", percibimos la razón porque Unamuno leía a Montalvo con tanto placer: "...Las Catilnarias... pasé por lo excesivamente literario... iba buscando los insultos tajantes y sangrantes... los insultos ¡sí! los insultos..."^{xxiii}

Sin embargo, ¡arraray!, cambia la actitud de Montalvo, en los pocos años que le quedaban. Mientras en 1876 escribe "nosotros temeríamos caer en mal que sabemos unas palabras de la lengua de la raza de Atahualpa"^{xxiv}, en el año 1888 toma la pluma para exclamar "Yo no finjo que no sé el quichua, verbigracia, lo que tengo ganas de fingir es que lo sé..."^{xxv} En parte debe el cambio de perspectiva al observar el éxito intelectual de Ezequiel Uricochea por su Gramática. Vocabulario. Catecismo y Confesionario de la Lengua Chibcha (1871). Además ve que Mera es recibido por la Academia Ecuatoriana (1872) mientras en 1887 le negan la entrada al Montalvo.

Con la muerte de Juan Montalvo no se elimina la controversia acerca de la lengua quichua. Juan Valera, distinguido crítico español, se opone a la inclusión de la poesía quichua como base de la lírica ecuatoriana. Niega que sea una fuente, además, en un tono sarcástico, se jacta de la actitud española hacia los habitantes del Nuevo Mundo;

...animalizamos al indio... destruimos... En fin nosotros matamos la literatura quichua, salvo las coplitas que Ud. me presenta y que por mi parte no lamentaría mucho que sue hubieran también perdido.^{xxvi}

Le ofende la actitud anti-española que se nota en los escritos de Mera, un *misohispanismo* que la llama Valera. Tanto como el caso de Olmedo quien, por boca de Huayna Cápac, celebra la victoria de Junín sobre los españoles, ve que Mera participa en el "deseo de restablecer al antiguo imperio peruano y no repúblicas católicas según el gusto y las doctrinas europeas".^{xxvii}

Otro crítico ibérico, Antonio Rubio y Lluch, no se preocupa por las consecuencias de la independencia hispanoamericana, sino más se limita a los asuntos de índole literaria. Con una serie de cartas abarca el tema de la expresión indígena y la cuestión de la autenticidad: "lo que no encuentro [en sus poesías] es el verdadero carácter indígena, que Ud. con tanto afán persigue".^{xxviii}

Su análisis trasciende la crítica superficial de Montalvo restringida a ciertas expresiones quichuas, y se basa en la problemática del proceso de la traducción: ¿Es posible trasladar la significancia de una lengua a la otra? ¿Cómo es que mejor se adapte la filosofía, el espíritu indígena? El esfuerzo es arduo y doble:

Sus Melodías Indígenas suponen dos esfuerzos a cual más imposible. En primer lugar ha de traducir usted los sentimientos y pensamientos del indio en una lengua tan distinta del quichua por su espíritu, su vocabulario y su construcción, como lo es la castellana; luego ha de adaptar este sentir y este pensar así imperfectamente concebido y expresado, a indios que continúan siendo, o hemos de suponer que son, reales y no fingidos. Doble trabajo de traducción y de adaptación; introversión en un espíritu ajeno y muy distante de nosotros, unas veces por el tiempo, siempre por condiciones especiales de raza, de religión, de lengua y de costumbres; y otra vez regreso al espíritu propio, siquiera por medio del lenguaje que es con él algo consustancial. En esas difíciles metempsicosis

el espíritu indígena se evapora, y lo que queda triunfante es el alma propia, que no acierta a disfrazarse ni a disimular nunca su identidad.^{xxix}

Se dirige el caso personal de Juan León Mera y le hace reconocer su propia identidad, que no se conforma con expresar lo indígena por medio de vocablos quichuas:

Es imposible, en efecto, que el culto y clásico don Juan León Mera, se finja por un solo momento aravico o poeta indio, únicamente porque ha nacido en la misma tierra que este pobre ser, condenado al salvajismo o a desaparecer o perder por completo su carácter si se civiliza, y que, olvidándose del medio ambiente moral e intelectual que le rodea y de los propios afectos que le alientan pretenda convertirse en intérprete de las ideas y sentimientos de la raza indígena, en lengua castellana y pulsando una lira cristiana.^{xxx}

Tenemos aquí otro comentario que se relaciona con nuestro tema central: ¿hasta qué punto se refleja el lenguaje la verdadera esencia del pensamiento de designada cultura? Para Rubió y Lluch no existe una separación de idea y forma:

Esto sería aceptar el divorcio de la idea y de la forma cuando el lenguaje es la encarnación directa de la idea, no una vestidura externa, una hermosa cobertura, como dijo el marqués de Santillana, vestidura que se pone y se quita a merced del poeta.^{xxxi}

Hace hincapié sobre el valor del idioma quichua; no hay mejor expresión que el quichua para revelar la cultura indígena:

Por todo lo cual, no comprendo ni acepto como verdadera poesía indígena en la Ecuador sino la que se exprese en su lengua propia, en quichua, en esa lengua cuya ductilidad y riqueza pintoresca pondera usted tanto.^{xxvii}

(Con esta declaración anticipa la frase célebre de Mariátegui que no lleva a la misma conclusión: "la literatura indigenista no puede darnos la versión rigurosamente verista del indio").^{xxxiii} De manera que Rubió y Lluch termina indicando que prefiere los versos escritos en la lengua quichua que el "quichuismo castellanizado" de Mera: "En todo caso, si me dieran a elegir entre el *quichuismo* castellanizado de usted y el del doctor Luis Cordero, en la lengua propia de los indígenas del Ecuador, de Bolivia y del Perú, me quedaría con el del segundo, por parecerme que ha de ser más cercano a la realidad..."^{xxxiv}

La réplica de Mera, escrita unos meses después (1892), muestra que todavía propone su teoría "americana":

Una literatura pierde en colorido... cuando se la traslada a otra lengua; cada lengua tiene ciertos elementos peculiares intraducibles, pero por mucho que una literatura pierda al ser trasladada a otro terreno y vestida con el ropaje de distinto idioma, siempre conserva poco o mucho su fondo, su pensamiento nacional, su alma propia.... No encontré una poesía hecha que pudiera servirme y tomé algunos materiales para hacerla;...^{xxxv}

Por supuesto, Mera puede contestar con plena confianza; Cumandá ha tenido un éxito en el Ecuador, y como dice Hernán Vidal, la novela le ha servido como "pasaporte de instalación en la fama europea otorgada por la Real Academia de la Lengua".^{xxxvi} Sin embargo, acaso por las sugerencias de Rubió y Lluch, vemos que Mera añade una sección de poesía quichua a la publicación de sus cantares del pueblo (versos en español), en la Antología Ecuatoriana. Parece que los poemas quichuas son traducidos por Luis Cordero^{xxxvii}, es posible que todos los versos recogidos en quichua deban su existencia a los esfuerzos o el interés de Cordero.

Mera, siempre fiel a su concepción de la literatura, no deja de presentar su tesis americana en la Antología y reclama, por ejemplo, que acepte una palabra regional, *coto*, en vez de *papera* en el Diccionario de la Real Academia.^{xxxviii} En esto no lucha en vano Mera; las quejas sobre la hegemonía de la Academia Real se encuentran en otro miembro correspondiente, Ricardo Palma. Rubió y Lluch nos llama la atención

cuando menciona que Palma abogó por la inclusión de tales palabras como *clausurar*, *dictaminar*, *plebescitario*. Cuando aparece que la 'docta corporación' no va a incluirlos neologismos americanos el mismo Palma amenazaba que "la Academia Peruana se independizaría de la Española"^{xxxix} Nos dice Rubió y Lluch que esa "porfiada contienda literaria", le hacía más gracia y que le movió a risa a Menéndez Pelayo, a pesar de la seriedad vehemente de la sesión.

Es la publicación del Diccionario quichua, por Luis Cordero en 1894 que refuerza el interés en la lingüística indígena. A fines del siglo XIX aparecen once estudios dedicados al idioma aborígen, la mayoría de utilidad religiosa. Es curiosa, entonces, una reseña del Diccionario, escrita por Mera, porque allí contradice mucho de la teoría que proponía a lo largo del siglo XIX. Tal vez la publicación de Cordero frustra sus propias intenciones de escribir un estudio de la lengua quichua (lo propone en su Antología). De todos modos, critica el interés en el quichua porque es hablado por "gente caída en la miseria y la abyección, sin literatura moderna ni probabilidades de tenerla, y hablada por reducido número de indios".^{xl} Propone como solución que la gente indígena aprenda el español para que entren más en contacto con gente ilustrada, la cultura dominante ecuatoriana:

Las escuelas civilizan, y no veo la posibilidad de establecer escuelas en que se dé la enseñanza en quichua. Contribuye, asimismo, a difundir la cultura el trato frecuente e íntimo con gente ilustrada y la lectura de buenos libros, y esa gente no habla quichua ni hay en quichua libros buenos ni malos.^{xli}

Una voz anónima ofrece otra opinión, que desde nuestra perspectiva, anticipa los programas de las escuelas bilingües en el Ecuador:

...puede decirse que revive [el idioma quichua] y es más apreciado desde que los indios le oyen hablar al orador sagrado en la cátedra, al letrado en su estudio, al hacendado en su labor, al negociante en el tráfico rural... y aún empiezan... a recitar poesías o discursos escolares en la misma lengua, donde quiera que los maestros tienen

el plausible cuidado de procurar que los indiecitos, sus alumnos, se instruyan a la vez en ambos idiomas...^{xlii}

Largo reina el silencio sobre esta cuestión hasta sugiere de nuevo en el planteamiento de Remigio Crespo Toral. Nos hace recordar que él expuso ideas sobre el tema en 1886; vuelve a discutirlo en un discurso de 1924. Al lado de los indianistas comparte la idea que la literatura criolla tiene que ser "la netamente indígena" y nos habla de "una reconstrucción del espíritu de la patria primitiva".^{xliii} Para él, es claro que existe una literatura quichua en "el subsuelo de la jerarquía social" pero lejos son "los descendientes de europeos" de entender esta voz primordial:

Pero nosotros -descendientes de europeos- aunque no lo fuéramos por la sangre -incorporados por la progenie intelectual a la civilización europea, vencidos a su idea religiosa, nutridos en su ambiente de libertad y cultura, ¿sentiremos el tema aborígen, lograremos la reconstrucción arqueológica, animaremos las cenizas de grandezas discutibles? ...la invasión conquistadora,... empresa de civilización, cruzada y transplante de instituciones, artes e industrias de un mundo mejor al nuestro... Le quitaron la libertad, para darle quizás más altas y soberanas cosas.^{xliv}

En los mismos años del discurso hablan de una liberación del indio, que tiene mucho más que ver con la realidad indígena en el Ecuador. Hay legislación que abolía el concertaje (1918), entonces jamás se encarcelaría a un indio por falta de pagar sus deudas.^{xlv} Y se presta atención a otro libro, El indio ecuatoriano de Pío Jaramillo Alvarado^{xlvi}, que formará la conciencia de un grupo de escritores con intención de reivindicar los derechos de un ser que no es figura arqueológica; pero de carne y hueso. Seguimos contemplando la cuestión teórica -¿en qué consiste la literatura nacional?- pero inventamos otro término literario para describir esa nueva perspectiva hacia la población indígena, el indigenismo. Dejamos de hablar con un "quichuismo castellanizado (invención de Mera) para mejor valorizar la lengua en su capacidad de expresar la identidad de toda una cultura indígena.

Cuando paramos a mirar, en el siglo XX, las preocupaciones del siglo anterior, vemos que estamos confrontando, ya en nuestra manera muy sofisticada, las mismas inquietudes. Encontramos el mismo prejuicio que identifica al quichua como parte del "subsuelo" nacional; basta leer los artículos de Xavier Albó y Bruce Mannheim para saber que la declaración del quechua como lengua oficial en el Perú en 1975 no ha cambiado la situación. Sigue el quichua siendo una "lengua oprimida"^{xlvi} y sus hablantes forman parte de "una nación acorralada".^{xlvi} La distancia entre los "hombres cultos", como nos explica Fernando Tinajero, y los indígenas es bien marcada:

Ocurre que entre ellos [los indígenas] y nosotros no solamente hay el abismo de la lengua, sino también el de mentalidad...y se nos habla de la "nacionalidad ecuatoriana". Curiosa nacionalidad: si me preguntan cuáles son las categorías estéticas de los Saraguros, me quedo con la boca abierta; si te preguntan a ti, lector, cuáles son los significados de las costumbres Salasacas, pones los ojos en blanco.^{xlvi}

Es por medio de los libros que tal vez disminuya esta distancia cultural. Por ejemplo, con la publicación de Taruca edición bilingüe de versos y cuentos quichuas, se presenta la auténtica tradición oral ante la nación ecuatoriana¹. También, a la vez, vemos la aparición de Mushuc quellca huaftuvta vachaspa huillarca^{li} de venta en las librerías nacionales que, si no nos separa tanto el "abismo de lengua", sabríamos que es no menos que Crónica de una muerte anunciada, por el premiado Gabriel García Márquez.

NOTAS

- I. David T. Haberly, "The Search for a National Language: A Problem in the Comparative History o Postcolonial Literatures", *Comparative Literature Studies*, 11, 1(March, 1974), p.p. 90-91.
- II. Haberly, p.p. 85-97.
- III. Haberly, p. 87.
- IV. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (New York: Oxford, 1977), p.p. 49-110.
- V. Steiner, p. 84.
- VI. Hernán Vidal, "Cumand: Apología del estado Teocrático", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 6,12 (2 do. semestre, 1980), p. 200.
- VII. Juan León Mera, *Poesías* (Quito: Imprenta de los Hermanos Bermeo, por Julián Mora, 1858), p. 45.
- VIII. Juan León Mera, *La Virgen del Sol (Leyenda). Melodías Indígenas, Tomo I de Obras de Juan León Mera* (Barcelona: Sección Tipográfico del Crédito Catalán, 1887, p. XIV. Aunque la primera edición sale en 1986, cito de esta versión más accesible.
- IX. Julio Zaldumbide, "Cartas del señor Julio Zaldumbide al señor don Juan León Mera", *Memorias de la Academia Ecuatoriana Correspondiente de la Española*, N.S. 14 (diciembre, 1933), p. 169.
- X. Zaldumbide, p. 170.
- XI. Miguel Luis and Gregorio Víctor Amunátegui, *Juicio crítico sobre algunos poetas hispanoamericanos* (Santiago: Imprenta de Ferrocarril, 1861), p. 101.
- XII. Amunátegui, p.p. 101-102.
- XIII. Amunátegui, p.: 102.
- XIV. Mera, *La Virgen* (1887), p. XIII.
- XV. Juan León Mera, *Ojeada Histórico-Crítica de la Poesía Ecuatoriana*, (Quito: Imprenta de J. Pablo Sáenz, 1868), p.p. 5-6.
- XVI. Mera, *Ojeada*, p.p. 20-21.
- XVII. Mera, *Ojeada*, p. 18.
- XVIII. Mera, *Ojeada*, p. 483.
- XIX. Véase los estudios de Enrique Anderson Imbert y Antonio Sacoto para más informes sobre la obra de Juan Montalvo: Enrique Anderson Inbert, *El Arte de la Prosa en Juan Montalvo, Explicación de Textos Literarios*, 3,1 (1974)

-
- y Antonio Sacoto Salamea, Juan Montalvo, El Escritor y El Estilista (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973).
- xx. Juan Montalvo, "Prosa de la prosa", Páginas Desconocidas, Ed. por Roberto Agromonte, I (Habana: Publicaciones de la revista de la Universidad de Habana, 1936), p.178.
- xxi. Montalvo, "Prosa", p. 178.
- xxii. Juan Montalvo, Las Catilnarias, II (París: Editorial Garnier Hermanos, 1925), p.p. 128-129.
- xxiii. Citado por Isaac J. Barrera, Historia de la Literatura Ecuatoriana (Quito: Libresa, 1979), p. 746.
- xxiv. Juan Montalvo. "Las Leyes de García Moreno y la Reforma" (1877), El Regenerador, I, (París: Editorial Garnier Hermanos, 1929), p. 224.
- xxv. Juan Montalvo, "Urcu, sachá", El Espectador, III (París: Librería Franco-Hispanoamericana, 1888), p. 33.
- xxvi. Juan Valera, "Cartas americanas, La poesía y la novela en el Ecuador", Revista Ecuatoriana, 1, 10 (31 octubre, 1889), 414. También se alude a esta controversia Gordon Brotherston en su artículo "Inca Hymns and the Epic Makers", Indiana, 1 (1973) p.p. 207-208.
- xxvii. Valera, p. 329.
- xxviii. Amonio Rubió y Lluch, "Del Americanismo en la Poesía, "Carla a don Juan León Mera", Estudios Hispanoamericanos (Bilbao: Editorial Elcxpuru, 1923), p. 203. Esta caria originalmente se publica en la Revista Ecuatoriana, 47 (noviembre, 1892), p.p. 425-135.
- xxix. Rubió y Lluch, "Americanismo", p. 208.
- xxx. Rubió y Lluch, "Americanismo", p. 209.
- xxxi. Rubió y Lluch, "Americanismo", p. 209.
- xxxii. Rubió y Lluch, "Americanismo", p. 209.
- xxxiii. José Carlos Mariátegui, Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana (Lima: Biblioteca Amanta, 1972), p. 335.
- xxxiv. Rubió y Lluch, "Americanismo", p. 213.
- xxxv. Juan León Mera, El americanismo en la poesía", Estudios Hispanoamericanos, por Antonio Rubió y Luch (Bilbao: Editorial Elcxpuru, 1923), p. 391.
- xxxvi. Vidal, p. 212.
- xxxvii. Juan León Mera, "Addenda", Antología Ecuatoriana (Quilo: Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892), p. XXV.

-
- XXXVIII. Mera, Antología, p. X.
- XXXIX. Rubió y Lluch, "Carta a don Enrique Álvarez Bonilla", Estudios Hispanoamericanos, (Bilbao: Editorial Elexpuru, 1923), p. 239.
- XL. Mera citado en Luis Cordero, Diccionario Quichua Español. Español-Quichua (Quilo: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955), p. XXXIV.
- XLI. Mera citado en Cordero, p. XXXIV.
- XLII. De El Republicano, citado en Cordero, p. XXXVI.
- XLIII. Remigio Crespo Toral, "Sobre Nacionalización en la Literatura (discurso de 31 de mayo de 1924)", Selección de Ensayos (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1936), p. 252.
- XLIV. Crespo Toral, p. 252.
- XLV. Véase Legislación indigenista del Ecuador por Alfredo Rubio Orbe (México: Instituto Indigenista Interamericano, 1954), p.p. 67-69.
- XLVI. (Quito: Casa de Cultura Ecuatoriana, 1954).
- XLVII. Xavier Albó, "The Future of Oppressed Languages in the Andes", en Peasants, Primitives, and Proletariats: The Struggle for Identity in South America, editado por David L. Browman y Ronald Schwartz (New York: Mouton, 1979), p.p. 267-289.
- XLVIII. Bruce Mannheim, "Una Nación Acorralada: Southern Peruvian Quechua Language Planning and Politics in Historical Perspective", Language in Society, 13 (1984), p.p. 291-309.
- XLIX. Fernando Tinajero, "Sobre Leyes, Espadas y Poetas", Bufanda del Sol, 3-4 (noviembre, 1972), p. 95.
- L. Taruca / La venada, Ed. por Fausto Jara, Trad. por Fausto Jara y Ruth Moya (Quito: Consejo Provincial de Pichincha y Ministerio de Educación y Cultura, 1982).
- LI. Gabriel García Márquez, Mushuc quellca huañuyta yachashpa huillarca, Trad. por Alfredo Costales S. (Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1981).