

Gabriela Pólit Dueñas, compiladora

Antología
Crítica literaria ecuatoriana
Hacia un nuevo siglo

FLACSO - ECUADOR

©FLACSO, Sede Ecuador
Páez N19-26 y Patria, Quito – Ecuador
Telf.: (593-2-) 232030
Fax: (593-2) 566139
www.flacso.org.ec

ISBN Serie: 9978-67-049-1
ISBN Volumen: 9978-67-062-9
Compiladora: Gabriela Pólit Dueñas
Coordinación editorial: Alicia Torres
Cuidado de la edición: María Isabel Hayek, Cecilia Velasco
Diseño de portada y páginas interiores: Antonio Mena
Impresión: RISPGRAF
Quito, Ecuador, 2001

Índice

Presentación	5
ESTUDIO INTRODUCTORIO	
Jirones en el tejido. Una lectura de los aportes de la crítica literaria ecuatoriana en la última década	9
Gabriela Pólit Dueñas	
BIBLIOGRAFIA TEMÁTICA	29
ARTÍCULOS	
Juan Bautista Aguirre y la poética colonial	43
Francisco Javier Cevallos	
Sociedad y Literatura en la Audiencia de Quito. Período jesuítico	57
Hernán Rodríguez Castelo	
En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana	141
Fernando Balseca	
Siglo XIX	
La polémica en torno de la valorización del quichua en la literatura ...	157
Regina Harrison	
Jonatás y Manuela: Lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino	195
Michel Handelsman	
La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)	223
Humberto E. Robles	
Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta	251
Wilfrido H. Corral	

Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana	307
Iván Carvajal	
Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy	329
Raúl Vallejo	
Los avatares de un viejo diálogo: Los estudios de la cultura y la crítica literaria	349
Alicia Ortega	
Notas sobre los autores	360

Presentación

La Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO–Sede Ecuador, al identificar el contexto y objetivos en el que se inscribía la publicación de la Serie Antología, comprobó que hechos de fundamental importancia habían incidido en el desarrollo de las Ciencias Sociales en la última década. La tan reiterada *crisis de los paradigmas* es posiblemente el hito determinante en este sentido, especialmente en cuanto ha significado la ruptura los ejes de análisis y de los puntos de referencia largamente considerados como inamovibles. Paralelamente, y más allá del campo estricto del conocimiento, varios procesos políticos han marcado el desarrollo de las Ciencias Sociales: la difusión de los regímenes democráticos, complejos procesos de transición y el reto de lograr plena vigencia de las libertades, participación ciudadana y estabilidad política en un marco de crisis económica. De igual manera, el surgimiento de nuevos actores sociales y nuevas identidades con particulares formas de expresión han constituido acicates para explorar nuevos temas y nuevas metodologías.

En este sentido, la publicación de este nuevo volumen de la Serie Antología, *Crítica Literaria Ecuatoriana*, da cuenta de los cambios de perspectiva analítica, así como de los cambios políticos que las Ciencias Sociales han debido asumir para responder a los retos de esta nueva coyuntura. La Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Sede Ecuador espera contribuir, con la publicación de este volumen, al debate y análisis de estas nuevas realidades.

Fernando Carrión
Director
FLACSO-Sede Ecuador

**Estudio
introdutorio**

Jirones en el tejido. Una lectura de los aportes de la crítica literaria ecuatoriana en la última década

Gabriela Pólit Dueñas^{1/2}

Imaginemos un escenario extremo: el puerto de Cádiz el 2 de agosto de 1492. Un mar de gente esperando embarcarse, hombres cargando baúles y cajas; mujeres con niños en brazos y el rebullicio de jóvenes anunciando, a gritos, la partida de los barcos que llevarían lejos a todos aquellos quienes habían sido expulsados del reino. Familias divididas, amistades interrumpidas, pueblos enteros a los que se les sometía a vivir sin la mitad de sus habitantes. En esa misma fecha y del mismo puerto, zarpaba un navegante genovés a quien la Reina Católica había apoyado para que llevara a cabo un viaje en el que exploraría nuevos rumbos hacia las Indias. Sus marineros, sin embargo, eran menos expertos y sus embarcaciones más modestas, ya que las familias expulsadas habían pre-

- 1 Quiero celebrar la labor de FLACSO, sede Ecuador, por la iniciativa de incorporar en su proyecto editorial los aportes de la crítica literaria. La invitación a participar en esta serie de antologías es una muestra de reconocimiento al quehacer de la crítica literaria y su importancia para el conocimiento cultural y social, como de los enfoques interdisciplinarios que darán mayores frutos en el siglo presente.
- 2 Mi agradecimiento especial a Adrián Bonilla y Alicia Torres por la confianza de haber puesto en mis manos la organización de este volumen; Alicia, gracias además por tu enorme paciencia. Agradezco también a todos los autores de los artículos que forman este volumen; a Humberto Robles y a Wilfrido Corral por su tiempo y generosidad al mantener un diálogo activo durante la organización de la antología. Wilfrido no solo permitió la reproducción de su introducción a las *Obras Completas de Palacio*, sino que además hizo un enorme trabajo de edición para convertirlo en el artículo que está en esta publicación. Así mismo quiero agradecer a Fernando Balseca por sus recomendaciones. A la *Revista Iberoamericana*, a *Procesos*, a *Kipus*, y a *Caliope* por permitirnos reproducir su material. Quiero hacer una mención especial a Adriana Grijalva, antigua compañera de trabajo y editora de la *Revista Cultura* del Banco Central, ya que me hizo llegar a Nueva York material de la revista que me fue difícil encontrar a la distancia. Espero que este esfuerzo colectivo sea útil para abrir debates que nutran el pensamiento crítico y el diálogo entre las disciplinas.

parado con anticipación su viaje asegurándose mejores barcos en manos de los más diestros timoneros. Cristóbal Colón salía hacia el Puerto de Palos con algunos hombres de los que la Corona también quería deshacerse; con otros motivados por la aventura y con los marineros cuya falta de experiencia no les ofrecía sino una prometida fortuna. El viaje del descubrimiento, como lo conocerían años después, no fue en ese momento el único que se anunciaba en el puerto; hubo otro más desgarrador, más desesperado o quizá, menos optimista. Los viajes del descubrimiento y los últimos del exilio tuvieron lugar el mismo día porque en esa fecha se cumplía el plazo que la Corona dio a los judíos que todavía no habían salido de Sefarad, España en cristiano, para que dejaran el reino. Ese escenario casi incomprensible para nuestra lejana mirada es, según María Rosa Menocal, el jirón en el tejido de la historia y el que mejor ilustra uno de los más lacerantes dramas humanos, el exilio (Menocal 1994)³.

La literatura y la crítica le deben mucho al exilio. El gran poeta italiano escribió, lejos de su patria, una de sus obras más bellas y tal vez menos conocidas. En *De vulgari elocuentia*, Dante lamenta la vida lejos de su Florencia natal con versos y canciones que en lenguaje vulgar se cantaban en las calles y que la lengua culta no quería reconocer como expresión de arte. En esas canciones y con esos versos Dante elabora un texto cuyo último significado es político. ¿O acaso no es el exilio de Dante el motivo para esa gran creación de la literatura clásica? Y la historia de la intolerancia de quienes defendían la lengua culta de una posible *contaminación* de sus usos vulgares, ¿no se parece en algo a las disputas contemporáneas entre quienes defienden lo *puramente* literario de aquello que no lo es? Y el ideal de pureza en el reino, motivo para separar amigos, familias, amores, ¿no vino acompañado también por un diccionario de usos correctos de la lengua? Recordemos que lo que tenemos hoy en día de las cartas del genovés políglota y soñador, son las traducciones que escribió el padre Bartolomé de las Casas, quien, siguiendo las reglas del primer diccionario de gramática castellana, publicado a principios de ese año, era el único que podía reportar –en lenguaje correcto– esa nueva realidad para la que todavía no existían palabras. América era, en toda la extensión de la palabra y del territorio, una realidad que excedía a la razón europea y a su lengua.

3 Este libro fue una fuente de inspiración para este trabajo. Menocal ofrece una lectura de los textos de Colón además de los de Dante. A estos últimos los compara con la lírica de las canciones de Eric Clapton de los años 70. La crítica medievalista convierte así, olvidadas o poco conocidas obras, en trabajos de una invaluable vigencia estética y política.

Fue el caos de un reino que buscaba unidad lo que precisó imponer la racionalidad de una gramática y, junto con ese orden, vino también el silencio de todas aquellas formas de expresión que dejaron de ser adecuadas. La aporía de la racionalidad, cuyo fruto es invaluable, tuvo un costo del que, muy a nuestro pesar, no podremos conocer el precio.

Erich Auerbach escribió *Mimesis, the Representation of Reality in Western Literature*, entre 1942 y 1945 durante su permanencia en Estambul, en una universidad en la que no había la infraestructura de una gran biblioteca. El libro, un clásico de la crítica literaria de este siglo, fue escrito en el exilio, no solamente del territorio nacional, sino del ámbito de los libros. Con este libro Auerbach confirma esa paradoja del conocimiento academicista que muchas veces está lejos de llegar a elaborar los aciertos más simples en materia de una buena lectura crítica.

Un horizonte de crisis

Mientras más lejos está el objeto de nuestra comparación, más claro parece estar el que nos ocupa, porque cuando abrimos el horizonte temporal de nuestras búsquedas, las semejanzas entre los orígenes de la creación literaria y la crítica que la acompaña, parecen ser mayores. Regresar, por lo tanto, a los orígenes de la poesía clásica o a los primeros textos sobre América y comprender que ellos nacieron en y como momentos de ruptura, cuestionamiento, rechazo a la norma o adecuación a una realidad completamente novedosa, es recordar lo que las instituciones académicas a veces nos enseñan a olvidar: la fecundidad de los momentos de ruptura y la importancia de la diferencia. Descubrir en Dante el desasosiego que provocó su exilio y comprender que su desesperación lo llevó a encontrar en las voces populares la mejor manera de criticar las instituciones que lo exilaron y expresar así el dolor que le causaba vivir fuera de su ciudad natal es, de alguna manera, hacer del clásico un fenómeno contemporáneo y situar a Dante entre nosotros. Identificar la multitud que acompañaba a Colón los días que salió de España casi victorioso por el apoyo de los Reyes Católicos, conscientes de que la otra mitad de la población experimentaba el más injusto y atroz de los destinos, es comprender el espesor de toda época histórica, espesor que a veces no consta en un texto, pero que la tarea del crítico ayuda a reconocer. Regresar a estas brechas en la historia y saber que en ellas se gestaron obras prodigiosas, no significa desmerecer los logros de la racionalidad o de la lengua, sino poner en perspectiva su desarrollo.

Estos ejemplos, aunque distantes en el tiempo, sirven para ilustrar mi propósito al escribir estas páginas. Más que buscar una unidad, con la organización de este volumen intento señalar surcos, rupturas en ese gran tejido de la crítica ecuatoriana de los últimos años. El comienzo de un milenio es un buen momento para cruzar orillas, cambiar destinos y reflexionar sobre la propia tarea crítica. A esto se debe el título de estas páginas: este libro es un grupo de artículos organizados a manera de jirones que presentan otras formas de escribir/leer para volver a leer/escribir crítica literaria en Ecuador. Esta antología, sin embargo, no es fruto de una convocatoria *a priori* para que los autores reflexionaran sobre la crítica en el marco del nuevo milenio. El volumen presenta un resumen, es ‘un estado de cuentas’ de lo que se ha hecho y dicho en la última década y en este sentido, no se puede cambiar el curso de los textos escritos. No es en la escritura, entonces, donde se encontrarán las brechas y los jirones que propongo, sino en la organización de un nuevo horizonte de lectura. La lectura es la estrategia que abre nuevos surcos y propone lugares hacia donde mirar, porque es ella el instrumento y el lugar donde se organizan y construyen nuevos objetos. Esta antología es un jirón en el tejido de la crítica, en la medida en que posibilita una lectura que, así como evalúa los aportes, cuestiona los vacíos, y así como define los elementos de consagración, los mira con cierta reserva. La intención de este movimiento es proponer una lectura que sitúe los proyectos “racionalizadores” de la crítica en un espacio de *crisis*.

En la crítica literaria contemporánea, como en todos los discursos del saber en la modernidad, existe una recurrente evocación a la noción de crisis. La crisis constituye una suerte de palimpsesto con el que se escribe una y otra vez, se trazan surcos que dividen territorios interpretativos a la vez que generan diversas formas de comprensión. La crisis, como el palimpsesto, es una y son varias, se repite, se borra y se vuelve a escribir. Hacer referencia a la crisis puede parecer un recurso que legitima la necesaria arbitrariedad con la que se seleccionan los textos de toda antología, arbitrariedad a la que ésta no escapa. Mi intención, sin embargo, es recordar que cualquier pensamiento crítico construye y constituye en sí mismo un horizonte de crisis.

En este movimiento existe un riesgo. Bajo el alero de la crisis se han multiplicado diferentes formas de interpretación y análisis de la realidad. En los últimos años, el cuestionamiento de una racionalidad única ha estado acompañado por procesos en los que categorías homólogas a ciertas estructuras sociales han sido impuestas a otras realidades con estructuras sociales y económicas muy distintas. Este proceso constituye lo que Pierre Bourdieu describe como

una *colonización mental*, mecanismo por el cual se da una suerte de *re-modelación* del mundo a imagen y semejanza de los centros de poder (Bourdieu 1999). Por el carácter vertiginoso que este proceso ha tenido en décadas recientes y por la cantidad de categorías nuevas con las que se pretende dar cuenta de un todo –global– como si fuera homogéneo, resulta necesario tomar un poco de distancia y pensar en la labor intelectual. En realidad, el fenómeno de una colonización mental que para el sociólogo francés de alguna manera resulta novedosa, es un asunto que en nuestro continente ha pautado el desarrollo de muchos debates y ha sido el centro de preocupación desde el siglo XIX, cuando las naciones buscaban independencia política y autonomía intelectual, y lo siguió siendo durante el XX. En este punto quiero remitirme a las reflexiones de Ángel Rama, cuya preocupación fundamental era el ámbito de la crítica literaria. Para Rama utilizar aportes teóricos e instrumentos extranjeros plantea, ante todo, un problema operativo. Él propone usarlos solo en la medida que nos acerquen a una comprensión más amplia y verdadera de las letras continentales, ya que el verdadero conocimiento del discurso literario se da cuando se comprenden las características específicas de la sociedad en la cual se formó y de la cual emergió (Rama 1974:83-84). Para Rama, en este texto, el punto de partida es la literatura y desde su condición textual se miran los condicionamientos sociales.

En un libro magistral que apareció años después, Rama estudia la vinculación entre la ciudad de las letras y el poder, y establece un distanciamiento de lo puramente literario para analizarlo como un discurso aliado y no crítico del poder. Habiéndolo escrito inmediatamente después de que le negaran el visado para permanecer en los Estados Unidos y sintiéndose obligado a defender su condición de intelectual, creador, director de la Biblioteca Ayacucho y de la revista *Marcha*, Rama busca en este libro una democratización de la labor del intelectual. Me refiero a *Ciudad letrada*, publicación póstuma del uruguayo que para muchos es la piedra fundacional de los estudios culturales. No voy a profundizar en el debate entre lo estrictamente literario y la propuesta que hoy en día tienen los estudios culturales, en cuyo centro existe una redefinición de la literatura como disciplina dentro del campo de las humanidades y cuya apuesta parece ser la de cierta autonomía cultural. Creo importante aclarar, sin embargo, que dada la trascendencia que el debate tiene en el campo, no debe pecarse de un encierro académico. Creo importante rescatar que la *ciudad letrada* de la que habló Rama, excluyó a aquella donde la letra no había llegado; la nación que consolidó y consagró las letras tuvo, necesariamente, que marginar lo que no podía integrarse en ellas. La propuesta de los estudios culturales es un

reencuentro con esa realidad no escrita, o escrita pero no desde el centro del poder, y el proponer una mirada que recupere otras realidades y las haga visibles, conlleva un cuestionamiento del discurso de lo literario. En su artículo “Los avatares de un viejo diálogo: los estudios de la cultura y la crítica literaria”, incluido al final de este volumen, Alicia Ortega ofrece una visión del debate entre la crítica literaria tradicional y los estudios culturales y muestra cómo el discurso de crisis y la crítica literaria pasan por formas de lectura que no sólo se oponen, sino que por momentos se definen como disciplinas diferentes en lucha por un liderazgo básicamente académico.

El exilio

El lugar al que quiero dirigir la mirada, sin embargo, no es al todo social y cultural en el que se genera una obra de arte, tampoco quiero detenerme a defender la pureza casi kantiana del hecho estético y de la obra de arte. Para poner la problemática de la colonización mental en términos de la función de la crítica literaria, pensemos que si la crítica es un elemento importante –aunque no único– en la consagración o descrédito de una obra de arte; si la crítica contribuye a legitimar o deslegitimar un canon y con ello aporta o cuestiona la institución de lo literario, del saber, y de lo que se admite y reconoce como una identidad cultural, es considerable la responsabilidad que cae sobre quienes la ejercen. Para reflexionar sobre quienes hacen crítica, es necesario reconocer el espacio geográfico e institucional desde donde emana el pensamiento crítico. En otras palabras, proponer una lectura que cuestione y divida, como propongo con esta antología, conlleva poner en el centro de nuestra reflexión a quienes ejercen la lectura como profesión, es decir, los intelectuales y las instituciones que los avalan.

En la época colonial, los letrados son los cronistas que con el formato del lenguaje de la ley tenían que reportar a los reyes el acontecer en América (González Echevarría 1990). En el siglo XIX, los letrados son los inventores de las nuevas naciones (Benedict Anderson 1983). Para algunos críticos como González Echevarría, los escritores del XIX emulan un formato del discurso positivista y describen América desde lo empírico tratando de llegar así a su interior. Para otros, como Doris Sommer (1991) la producción del discurso literario está pautada por la creación de romances que juntan la integración de la nación con una norma sexual. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, el lugar de

los letrados cambia. A partir de este momento, de maneras diferentes y con distinta intensidad en cada lugar, el campo literario empieza a separarse del quehacer del Estado y son otras las instituciones que lo rigen, la prensa escrita a principios de siglo, la universidad, y más tarde, la fuerza del mercado, etc. Dirijo mi mirada a este lugar liminar entre el ámbito social y político y la obra de arte, porque mi reflexión trata de acercarse a quienes ocupan el lugar central en el ámbito del conocimiento y reconocimiento de la propia realidad, los intelectuales. Poner en cuestión la función de los intelectuales –tomando en cuenta el lugar que ocupan en las instituciones y a su vez, la posición de éstas respecto a los centros de poder en la sociedad– es proponer un ejercicio de autorreflexión que, por necesidad, genera un espacio de crisis. Considerando que el horizonte de crisis está fuertemente influenciado por una redefinición de la ciudad de las letras, sus límites y sus alcances, pensar en la labor del intelectual es abrir un campo de cuestionamiento que nos enfrenta a lo más íntimo en la reformulación de la disciplina. El conocimiento crítico de uno mismo es lo que caracteriza a la modernidad y por eso, como insiste Octavio Paz, la modernidad es la tradición de la ruptura.

A finales de siglo, un crítico de origen palestino que produce su discurso desde el centro de la academia anglosajona, ha reflexionado acerca de las funciones del intelectual en un contexto más actual. Edward Said define al intelectual como un sujeto que, idealmente, debe estar en el exilio (1994). La referencia al exilio como un lugar privilegiado en el campo del pensar, permitió abrir las reflexiones de estas páginas relatando ese escenario de destierro donde, de alguna manera, comienza a trazarse el horizonte de lo que hoy entendemos como modernidad. Esa imagen nos permite pensar que en la actualidad el intelectual atraviesa por un necesario llamado a exiliarse de esa ciudad letrada de la que habla Rama. Esta emigración no es solamente una característica ética de su labor, sino una posición que ocupa porque la redefinición de las disciplinas y las instituciones así lo exige. Si bien al remontarnos a la España de 1492 para describirlo, el exilio adquiere un halo de misticismo, no es su lado místico lo que rescata Said. Para él, el exilio no es un simple destierro, es una re-territorialización que posibilita mirar hacia el lugar de origen con cierta distancia. Cualquier tipo de desarraigo cuestiona un estado de cosas, altera la norma y constituye un nuevo horizonte de pensamiento que confronta la tradición y elabora una pregunta cuya última instancia —como los poemas de Dante o los viajes de los judíos en 1492- nos remite al ámbito institucional y político. Desde el exilio se puede elaborar un proyecto cultural

que apele a tradiciones intelectuales más amplias sin dejar de cuestionar los modelos bajo los cuales se fundamentaron las ideas de una identidad. El exilio —como realidad o metáfora— representa la no pertenencia a la que tanto creador como crítico deben anclarse; he ahí su dificultad, su drama y su profundo valor ético.

La apología del exilio, sin embargo, tiene una contraparte que debe ser considerada. Es necesario aclarar que en nombre del exilio se rechazan los consensos por los cuales se han creado las identidades nacionales y con ellas los falsos patriotismos. Se cuestionan las formas de representación que pretenden un universalismo que, por establecer un orden patriarcal, no incluye a las mujeres; que por fijar fronteras, excluye a los inmigrantes; que por defender una raza, no admite la diferencia indígena y, que por institucionalizar una jerarquía en el discurso, no escucha la voz de los subalternos. No se trata de defender un relativismo cultural revestido en un postmodernismo que poco dice de nuestra realidad social y cultural y al que hay que temer por incapaz e indiferente, pero hay que cuidarse de los clichés y las metáforas repetitivas, porque anuncian el deterioro y el desgaste del lenguaje. El exilio debe ser un compromiso.

Suscribirse, entonces, a cualquier forma de pensamiento o análisis, sea éste la crítica tradicional, el pensamiento postcolonialista o neocolonialista, postestructuralista, feminista, psicoanalítico, o cualquier otro, no debe significar perder de vista el lugar desde dónde se escribe y para quién. El origen al que nos referimos en este caso, no es un punto de referencia hacia el cual una puede dirigirse de manera lineal, es más bien, la trama de relaciones en las que se crean tanto las obras como la crítica que las consagra y legitima, o que las ignora y las olvida; así como las relaciones entre las instituciones de poder, sean las académicas, las estatales o los medios de comunicación. El ideal del crítico, a diferencia del escritor o del poeta, es pensar en ese mundo de relaciones para comprender mejor los aportes de la obra literaria dentro de un marco general del saber. De esta manera, si la crítica literaria es un aporte efectivo al conocimiento de la producción artística de una región, y no un mero proceso de *colonización mental* o de grandilocuencia iluminista, debe cuestionarse el origen del juicio crítico aceptando el horizonte de crisis como un reto positivo y no como una amenaza.

En el marco de esta amplia reflexión sobre el exilio y la crisis como figuras que mejor representan el objetivo de un serio trabajo crítico intelectual, están ubicados los textos de la antología. Esto no quiere decir que los artículos se-

leccionados precisen aclaración alguna, sino que las lecturas son siempre diálogos y en este marco se dio mi diálogo con ellos. Mis dudas iniciales acerca de los criterios para seleccionar los textos fueron resolviéndose a medida que los leía, y el deseo de reflexionar sobre la disciplina fue afinado por las ideas que en ellos encontré. Por este motivo estoy en deuda con todos sus autores. Más allá de los criterios generales con los que quiero presentar los textos, me parece necesario recordar la condición de la antología como género. Abdón Ubidia la define como un “agrupamiento imaginario, colectivo y personal al mismo tiempo” (1999). Por el carácter escurridizo propio de toda antología, las páginas que siguen presentan una clave para la lectura de este *agrupamiento personal y colectivo* de textos y proponen una genealogía que ayuda a relacionar los trabajos y a ubicarlos en horizontes geográfica y teóricamente más amplios. Algunos artículos presentan un universo bibliográfico que puede resultar novedoso. En la medida en que los textos despierten curiosidad en los lectores, se habrá cumplido una de las metas de esta antología.

La organización de los artículos responde a un orden cronológico. A pesar de las necesarias desventajas de cualquier cronología, creo que en este caso ha servido para hacer un énfasis en las épocas que han sido poco exploradas por la crítica. Como veremos más adelante, el estudio de textos coloniales ecuatorianos es un área relegada de la literatura. Por otro lado, al comentar la producción decimonónica, también se ve limitaciones respecto a nuestra comprensión del modernismo; así mismo, creo que lecturas renovadas de novelas que no entraron en el canon, revitalizaría la noción de lo literario. Además del orden cronológico, he incluido lecturas de los diferentes géneros literarios. Hay artículos sobre novelas, poesía y cuentos. Simplemente me resta repetir que, como los artículos publicados son reproducciones, no es en la escritura de ellos donde se establece la novedad de esta antología, sino en la lectura. Todo orden implica un desacomodo, una reorganización y es allí donde pido a los lectores que encuentren un horizonte de crisis respecto a su propia comprensión de la producción de la crítica literaria en los últimos años.

Paradigmas de la creación y de la crítica

Los textos medievales y coloniales tenían como eje organizador la noción de una pureza de la lengua, como reflejo de un orden superior en el que todo se nombraba por analogías y contrastes para reflejar la realidad, y el lenguaje era

un medio que debía ser usado con precisión para transcribirla⁴. En su artículo “Sociedad y literatura en la Audiencia de Quito”, Hernán Rodríguez Castelo analiza la importancia que tuvo la misión jesuita en la formación de la “intelligentsia” en la Colonia. La cultura que impartían los jesuitas desde sus centros de formación, fue el eje centralizador de mucha de la producción artística durante la época que duró su hegemonía. El artículo de Rodríguez Castelo, publicado en 1984, fue la introducción a *Letras de la Audiencia de Quito* de la Biblioteca Ayacucho. Casi veinte años después, el de Rodríguez Castelo sigue siendo el estudio más completo sobre literatura colonial ecuatoriana. Pese a los límites temporales impuestos por los editores que solicitaron textos publicados durante la década de los 90, he incluido este artículo porque, lastimosamente, todavía no ha sido superado en cuanto a documentación y amplitud de conocimiento del tema. Digo lastimosamente porque esta reimpresión da cuenta de la falta de estudios sobre literatura colonial tanto dentro como fuera del país.

Junto con el de Rodríguez Castelo está el artículo “Juan Bautista Aguirre y la poética colonial”, en el que Francisco Javier Cevallos estudia la obra del célebre poeta guayaquileño. La reimpresión de su trabajo en 1994, llevó a Cevallos a actualizar su bibliografía, lo que resulta un aporte para quienes estén interesados en investigar, con nuevos andamiajes teóricos y dentro de los debates contemporáneos, la producción colonial en la literatura ecuatoriana. Como sucintamente explica Cevallos, el campo de los estudios coloniales ha sido uno de los más fructíferos en los últimos años a nivel del continente. Es también uno de los campos más controvertidos en la crítica hispanoamericana ya que los textos coloniales originan el discurso del mestizaje; entre ellos están los primeros textos colonizadores y las primeras letras de la resistencia. Publicar dos artículos que aparecieron en la década de los años 80 muestra la escasa preocupación que ha habido por los estudios coloniales ecuatorianos durante los años 90. Usar los aportes teóricos propuestos por Walter Mignolo o Jorge Klor de Alba, o la mirada que incluye la construcción de subjetividades femeninas como lo estudia Georgina Sabat de Rivers —trabajos que cita Cevallos—, podría provocar lecturas que vuelvan a poner en vigencia la importancia de las obras coloniales escritas en lo que hoy es territorio ecuatoriano.

4 Para comprender la organización del conocimiento en el barroco leer, Michel Foucault. *The Order of Things*, Vintage, New York, 1969. Especialmente el capítulo primero, “The Prose of the World”. Para comprender la cultura del barroco como una cultura de masas, ver José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.

En el siglo XIX, en la América independentista y republicana, el orden del discurso cambia de centro. La nación y la organización de sus leyes se convierten en el eje de lo literario y se priorizaba la palabra escrita, la letra formal, la ley, aunque la realidad cotidiana de América sucediera lejos de esa normatividad. Basta recordar a Andrés Bello, para quien las palabras eran el único recurso que tenía el continente hispanoamericano para atravesar fronteras y buscar su unidad. Aunque el ideal de Bello de guardar la pureza de la lengua estuvo pautado por el deseo de integrar otras narrativas a la historia del continente porque sabía que voces diversas la integraban, él priorizó la escritura. El ideal de totalidad, sin duda, ha tenido grandes aportes, una lengua en común, orden, racionalidad; y, sin embargo, hay que reconocer que la grandeza de la lengua se debe mucho al olvido; al desecho de voces y expresiones que no se conocieron ni se pudieron escuchar, o que se escucharon pero nunca se integraron. Renan lo dijo, hablando de la Comuna de París y de pasadas guerras internas en Francia, el olvido es necesario para la fundación y consolidación de una nación. En el caso de América, el olvido implicó una unidad bajo el alero de una lengua común que descartó diferencias y así logró consolidar el criterio único que fue el proyecto nacional. En Ecuador, el ejemplo más claro es la exclusión de la lengua indígena y todas sus manifestaciones. En este contexto debe leerse el artículo de Regina Harrison quien, haciendo un estudio de la concepción del quichua en el siglo XIX, revela o ‘descubre’ que fue Juan León Mera quien se preocupó por integrar la lengua india al proyecto nacional, resistiéndose así a abandonarla en el olvido. En 1996, Harrison publicó *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco*, un profundo estudio de la retórica de lo indígena en el Ecuador durante los siglos XIX y XX. Confieso que la alta calidad del libro dificultó elegir un capítulo para incluir en esta compilación. Mi preferencia respondió a que en “Siglo XIX: la valoración del quichua”, hay una perspectiva novedosa del uso de la lengua indígena que presenta además un detenido análisis textual. Harrison analiza la visión que del quichua tenían los grandes pensadores decimonónicos: Juan León Mera, Juan Montalvo y Luis Cordero. El estudio muestra los acercamientos al idioma indio durante los primeros años de la República y señala la manera en que el quichua y lo indígena fueron integrados u olvidados en el emergente proyecto nacional. La gran novedad que señala Harrison, repito, es que contrariamente a lo que se había sospechado, fue el conservador Mera, y no Montalvo el libre pensador, quien se encargó de estudiar el idioma indio y lo valoró como idioma.

En 1991, Doris Sommer publicó *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, en el que la autora plantea que los romances del siglo XIX promovieron la creación de una comunidad imaginaria –como Benedict Anderson describe en *Imagined Communities*–, junto con la necesidad de establecer la norma heterosexual –a la manera descrita por Michel Foucault en *Historia de la Sexualidad*– como fundamentos de la nación. Es decir, Sommer lee en los romances del XIX la manera cómo el discurso de la sexualidad forma parte primordial en la composición de la nación tal y cómo la inventaban los escritores románticos del XIX. En estas novelas se asignaba el lugar que hombres, mujeres, grupos étnicos y letrados debían ocupar en el mapa de los nuevos estados nacionales. La categoría de género aporta de manera significativa a esta lectura que renovó los paradigmas tradicionales con los que se había leído la producción romántica en el continente. El libro de Sommer abrió un debate entre los estudiosos de la literatura del XIX, en el que participa Fernando Balseca con su artículo “La nación y la narrativa ecuatoriana”. Su lectura de *La emancipada* (1863), *Cumandá* (1879), *Pacho Villamar* (1900) y *A la costa* (1904), trae a la memoria estas obras, no tanto para revisar su valor literario, sobre lo que ya se ha escrito bastante, sino más bien para reflexionar acerca de los objetivos políticos que motivaron a los escritores románticos, su condición de letrados en la gestante nación y la posición del campo literario respecto al poder político. Balseca no presenta complejidad analítica en cuanto a la lectura de género en las novelas, pese a la fuerza que tiene la notable posición de las mujeres, sobre todo en *La emancipada* y en *A la costa*, pero disiente con Sommer en cuanto a la posición de los letrados y defiende la búsqueda de Mera como un auténtico deseo de integrar al indígena a la realidad nacional. En este sentido, concuerda con Harrison, aunque acude a fuentes y análisis distintos.

Los proyectos modernizadores de principio del siglo XX y el ideal de progreso que organizó el pensamiento positivista en el orden político y social durante las décadas siguientes, fueron también expresiones de la misma racionalidad que se ejercía desde la nación. Es así como a finales de siglo, los letrados, habiendo sido desplazados del proyecto nacional, buscan en el mercado y la prensa –con la ayuda de la tecnología del telégrafo– el lugar desde el cual y al cual dirigir sus creaciones. El “reino interior” se convierte en el espacio íntimo y privado desde el cual critican el progreso y la modernización del Estado⁵.

5 Rama, Ángel. *Ciudad Letrada*. Ediciones del Norte, 1984; Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad* Fondo de Cultura Económico, México, 1989.

Resta por leer la creación de nuestros modernistas en una perspectiva que ilumine su función dentro del mapa político del país y los aleje de ese común decir que fueron poetas frívolos. Si bien la producción de los modernistas ecuatorianos, con pocas excepciones, no trascendió mayormente en el canon hispanoamericano, su relevancia no tiene que ser vista desde la consagración continental, sino desde las búsquedas que estos escritores planteaban en el contexto ecuatoriano.

Años más tarde fue la reconfiguración de lo nacional y la búsqueda de lo autóctono lo que reguló la creación literaria y la organización de su canon⁶. El liberalismo había alcanzado un momento en el que el pensamiento neopositivista volvía, de alguna manera, con la consigna del progreso que demandaba un nuevo momento de modernización y sobre todo, de *civilización*. En el contexto continental se producen durante los años 20 y 30, tres obras clásicas: *Doña Barbara* de Rómulo Gallegos (1929) *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1924), y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1927). De las tres obras, quizá sea el personaje de Arturo Cova quien mejor demuestra una transformación por efectos de su encuentro con ese territorio agreste y falto de civilización. En Ecuador, el encuentro con lo autóctono tuvo otros matices que convirtieron esos años en la época de oro de la producción literaria nacional. La trascendencia del discurso antropológico en el desarrollo de la producción literaria durante esta época fue quizá una respuesta a ese segundo gran momento de modernización que se le demandaba al continente. Esa preocupación por lo étnico lleva a José de la Cuadra a publicar en 1937 el tratado “El montuvio ecuatoriano”, donde describe la vida de los montubios desde un punto de vista antropológico. La preocupación donde linda lo antropológico con lo ficticio fue característica de la época en la que también se desarrolla la vanguardia, y estudiar a De la Cuadra es, posiblemente, comprender mejor cómo este fenómeno se desarrolló en nuestro país. En 1933, De la Cuadra publicó en Diario *El Telégrafo* un artículo llamado “El arte ecuatoriano del futuro inmediato” donde establece al arte como un fenómeno contaminado por la lucha de clases. A De la Cuadra le preocupa, fundamentalmente, precisar si el arte *adjetiva* o *sustantiva* la nacionalidad y resuelve su problema proponiendo que el arte sustantiva la clase social que lo entraña, y adjetiva la nacionalidad, cuyos elementos son

6 Alonso, Carlos *Modernity and Autochthony*. Cambridge University Press, London, 1991. De la Cuadra, José. “El Montuvio Ecuatoriano” en *Obras Completas*. CCE. Quito. González Echevarría, Roberto, *Myth and Archive*. Cambridge University Press, London 1991.

étnicos, geográficos e incluyen todo aquello que constituye una cultura. Su artículo pone en claro un debate en el que se combinan criterios que habían sido desarrollados por las vanguardias y la preocupación por la tierra como tema literario. En 1991, en *Las vanguardias latinoamericanas*, Jorge Schwartz elabora un brillante análisis donde demuestra que en toda América Latina la búsqueda de lo autóctono respondía también a la necesidad de novedad impuesta por la vanguardia.

Habría que aclarar que esa preocupación por lo autóctono respondía también a una mirada de afuera, y si bien la literatura ecuatoriana tuvo grandes logros durante esta época, la crítica sufrió también de cierto estrabismo. Recordemos las reflexiones de Ernesto Sábato en “El escritor y sus fantasmas” cuando dice: “Los europeos cometen a menudo la ingenuidad de pedirnos color local, y de creer que nuestra pintura o nuestra literatura no tiene “carácter”, ese carácter que en cambio encuentran en la pintura o en la novela del indio ecuatoriano. [E]s fácil lo representativo en Ecuador, pero es infinitamente arduo en la Argentina”. Esta cita de Sábato es una muestra de la limitada manera de concebir la literatura –y la realidad– ecuatoriana al interior del país, así como fuera de él. La pregunta sobre la existencia de este fenómeno como producto generado desde dentro del país o como consecuencia de las clasificaciones del canon hispanoamericano, donde lo más sobresaliente es la literatura del 30 y el resto, salvo pocas excepciones, es un mundo ancho e inexplorado, es similar a la que se refiere a la gallina y el huevo. La mejor manera de resolverla es mirar donde no se ha mirado, leer la producción que, a causa del estrabismo crítico (cualquiera sea su origen), no ha estado incluida en el canon continental por cierta falta de representatividad y fue poco considerada al interior del país por motivos políticos o por simple negligencia. Por este motivo son importantes los artículos de Humberto Robles y Wilfrido Corral.

Considerando que un conocimiento de la vanguardia ayuda a comprender, no solo la inclusión de lo autóctono y el peso del discurso antropológico en la literatura, sino el marco en el que se dialogaba con los vanguardistas, he incluido el estudio más acertado que se ha publicado sobre vanguardias en Ecuador. “La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1919-1934)”, de Humberto Robles, fue publicado en 1988 y es otra excepción al límite temporal sugerido por los editores. El autor presenta el campo literario que se constituyó alrededor de las revistas vanguardistas publicadas en Ecuador y da cuenta de lo que, hasta la publicación de su investigación, constituía un gran olvido de la crítica. Su trabajo no es únicamente un importante apor-

te bibliográfico por su vasta documentación, sino que además, Robles organiza el material de manera lúcida, mostrando aspectos notables de una parte de la producción literaria ecuatoriana poco o nada explorada. Consciente de que la vanguardia fue una preocupación que no ocupó un lugar central en la producción literaria ecuatoriana, el autor aclara que su estudio se concentra en la *noción* de vanguardia que se manejaba en la época. La novedad de este trabajo no radica solamente en el estudio del tema, sino que contribuye con una visión más amplia de la producción literaria durante esos años, dando a conocer el lugar que ocupaban los escritores y la creación literaria en un contexto general. Por un lado, el trabajo saca a la luz los debates entre quienes se decían vanguardistas; por otro, ayuda a comprender la relación que existía entre los escritores que formaron el canon de la generación del 30 y los vanguardistas. Tanto los autores que hicieron sonar las voces de indios y montubios, así como los vanguardistas, vivían lo que Robles llama, citando a Agustín Cueva, “un momento de reubicación del poder político y cultural”. El nuevo orden privilegiaba una literatura con orientación social que lo avalara; en otras palabras, se escogieron ciertos filtros de canonización sobre otros. Existía un lugar legítimo de enunciación que, en el caso ecuatoriano, lo ocupaban quienes escribían sobre lo autóctono, no los vanguardistas quienes estaban lejos de la literatura canónica. Leer el estudio de la vanguardia de Robles en el contexto de la literatura producida en los años 30 puede ayudar a comprender la lógica de ciertos mecanismos de consagración que predominaban en esa época y la idea de nación elaborada desde la literatura.

Por el peso de lo étnico y lo autóctono en la conformación del canon ecuatoriano, importantes obras cuyas preocupaciones pasaban por lo urbano y retrataban una realidad compleja que pertenecía a la vida en la ciudad, no fueron consideradas. Pablo Palacio y Humberto Salvador, como demuestra Wilfrido Corral, representan quizá el mejor ejemplo de un olvido que tiene que ver más con la intemperancia de una racionalidad cerrada, que con los aciertos de la crítica y sus criterios de consagración. Así, el otro lado de la metáfora geográfica originaria del discurso literario, quizá esté mejor representado por Pablo Palacio, tardíamente reconocido entre los grandes de la literatura hispanoamericana. El olvido de Palacio y su encuentro tardío está detallado en este iluminador trabajo en el que, con cierta mordacidad, se llama a Palacio “un escritor muerto a cánones”. El artículo es una versión reducida y actualizada del estudio introductorio que escribió Corral para las *Obras completas de Palacio*, edición crítica, publicada por la UNESCO (2000) y que al ser redactado para es-

te volumen, contribuye además con un análisis de la obra de Humberto Salvador. En “Humberto Salvador y Pablo Palacio: Política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta”, Corral hace un serio recorrido por la producción literaria de Palacio y Salvador, y establece genealogías con la narrativa contemporánea. El trabajo cuestiona de manera enfática la labor de la crítica y los valores que se han manejado dentro del campo literario en el Ecuador en el siglo anterior, como por ejemplo, la intransigencia ideológica. Considero que por la profundidad de sus juicios y la amplitud conceptual con la que trata el tema, relacionando autores y perspectivas analíticas, este trabajo ha sido la mayor contribución a la crítica literaria en Ecuador en la última década.

La búsqueda del origen –o de *Los orígenes* (1952), como titula Jorge Enrique Adoum a una de sus obras– es, según Iván Carvajal la característica de la poesía escrita durante los años 50. El origen tiene que ver también con esa noción de lo autóctono donde la metáfora de la tierra simboliza esta América “donde no hay historia sino geografía”, palabras con las que Carvajal critica el pensamiento eurocéntrico. En “Acerca de la modernidad en la poesía ecuatoriana”, Carvajal organiza la lectura alrededor del primer concurso de poesía *Ismael Pérez Pazmiño*, convocado por *El Universo* en 1959. Al inicio de su artículo, Carvajal escribe que un concurso de poesía “coloca a los poemas bajo una perspectiva algo exterior al hecho poético”. Toda lectura crítica y mecanismo de consagración someten al texto a una perspectiva *extrapoética*, esta mirada es consustancial a la labor crítica. Sin embargo, esto no debe ser motivo de preocupación, siempre y cuando la lectura propuesta abra los horizontes de comprensión de la obra. Carvajal reconstruye el acontecer político, económico y social de la época y da cuenta de la búsqueda en la lírica de esta década tan importante de la historia ecuatoriana. El yo poético se forma alrededor de la pregunta sobre el origen, un origen que legitima la misma retórica. En los años 50, las ciudades comenzaron a convertirse en los centros de producción y consumo masivo y había, aunque de manera incipiente, una discusión sobre la modernización desarrollista. En este sentido, la pregunta que sugiere el artículo de Carvajal, y que puede dar lugar a más de una investigación, es si la lógica de la búsqueda estética propuesta por los poetas que escribieron a finales de la década del 50, no estaba también pautada por lo que entonces constituía el canon de la literatura ecuatoriana. Me refiero, por supuesto, a la fuerte influencia que todavía ejercía en el imaginario literario la trascendencia que tuvo la producción de la década del 30, no solo en el ámbito nacional, sino también dentro de los cánones hispanoamericanos. Puede leerse acaso la búsqueda por los orígenes,

como una voz que representa la visión oficial de lo nacional o, por el contrario, como la voz que expresa un rechazo a ese nuevo momento de modernización que venía acompañado del desarrollo de las urbes.

Es interesante notar que la discusión acerca de lo autóctono y la búsqueda de los orígenes tiene el matiz de ser un discurso mestizo. Borges, en “Discusión” (1932), escribió que los discursos sobre lo autóctono son muestras de extrañamiento o exotismo de lo regional. Pensada de esta manera, es interesante leer la literatura afroecuatoriana, donde no es la definición de lo autóctono lo que prima, sino la identidad de una voz que, siendo parte del territorio andino, no es india, ni mestiza, sino afro. A principios del año 2000, Michael Handelsman publicó un libro titulado *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. En él, el autor presenta una lectura de varias obras que tratan lo afroecuatoriano, lee los clásicos y obras de publicación reciente. Uno de sus capítulos analiza *Jonatás y Manuela*, obra que Argentina Chiriboga publicó en 1994; he incluido este artículo porque Handelsman ofrece una lectura que combina, de manera novedosa en nuestro ámbito, la perspectiva de género con la pregunta sobre lo étnico.

El *boom* petrolero, el proceso de democratización y por último, la globalización han generado nuevas corrientes creativas más ligadas a lo urbano, así, mientras la metáfora de la tierra y sus habitantes articuló, según los críticos, la narrativa de los 30 y la lírica de los 50, en “Petróleo, J.J. y utopías: Cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy”, Raúl Vallejo demuestra cómo la urbe ha sido el eje en la producción de la narrativa corta en el país. La apropiación de la voz del marginal, el uso de su jerga, propone Vallejo, está atravesada por una autoconciencia del acto creativo. Esto se debe al mayor grado de profesionalización por parte de los creadores que, lejos de someter su obra a programas políticos o propuestas ideológicas, buscan nuevas estrategias narrativas donde experimentar con el lenguaje. La ciudad hace las veces de un espejo gigante, donde no solamente se reflejan o deforman los personajes creados, sino los autores y sus búsquedas. La lectura de Vallejo ofrece una perspectiva que vigoriza la narrativa corta y sus logros en los últimos 30 años. El trabajo hace referencia a la prolífica producción de narrativa corta hecha por mujeres, acontecimiento que, como bien apunta el crítico, es desigual y todavía no ofrece, salvo en algunas autoras, propuestas estéticas coherentes. Sin embargo, el fenómeno de la producción literaria escrita por mujeres ha sido lo más notable de la década anterior. Resta por hacer un análisis de género que, sin esencialismos innecesarios y obsoletos, dé cuenta de la formación, de las preocupaciones y del motivo de la

emergencia de estas voces femeninas que, tanto en la lírica como en la narrativa, se han dado en el país. Sea por la influencia que el *boom* de la escritura hecha por mujeres ha tenido a nivel del mercado de libros en América Latina⁷, pienso, nuevamente, que lo importante no es ubicar la producción local como una simple reproducción de fenómenos internacionales, sino comprender su especificidad en el ámbito local.

Concluye aquí la presentación de este libro. Reitero que la elaboré tratando de responder a la necesidad o al deseo de plantear otras maneras de abordar ciertas formas tradicionales de lectura. El horizonte de crisis al que aludo al inicio de estas páginas pretende abrir espacios a nuevas lecturas críticas, que más allá de establecer criterios verdaderos y formular preceptos con pretensión de universalidad, no pierda de vista el lugar desde el cual se enuncia, con quién se dialoga y lo que se defiende. No se trata, por lo tanto, de asumir categorías nuevas para cumplir un requisito con los modismos de la crítica, pero sí usar instrumentos teóricos que puedan iluminar aspectos de nuestra producción literaria que no habían sido considerados anteriormente. Espero que estas páginas ofrezcan una visión general de la labor de la crítica, tanto de sus logros como de los lugares a donde hay que mirar; las preguntas que hay que formular y las respuestas que, críticamente, restan por escribirse.

Volvamos a imaginar un escenario extremo, en el aeropuerto de Barajas o el John F. Kennedy en el año 2000, un mar de gente recibiendo a familia, hijos, esposas, amigos que decidieron dejar el horizonte conocido por intentar una vida que, sueñan, será más digna para ellos y sus hijos. Si su búsqueda es equivocada, nadie lo puede decir; la diáspora ecuatoriana es fruto de otro tipo de exilio. No es ambición de riqueza quizá, lo que lleva a la gente a salir de su tierra natal, sino la miseria y la necesidad de trabajo. Su viaje, como el de quienes compartían el puerto con Colón, tiene el tinte trágico de cualquier exilio,

7 Pensemos en el caso de Isabel Allende, Ángeles Mastreta y Marcela Serrano. Juan Cruz, editor general de Alfaguara en Madrid, manifestó que quienes mejor se adecuaban a los lineamientos generales de la editorial eran dos escritoras mujeres: Ángeles Mastreta y Marcela Serrano. El editor considera que ellas eran quienes mejor habían respondido a la necesidad de crear un mercado global de la lengua española (entrevista personal con la autora de esta antología. Madrid, 1998). La labor del crítico está justamente en desentrañar estos criterios de consagración que se manejan al interior de editoriales como Alfaguara y ver si eso hace de estas autoras mejores escritoras o, simplemente, la calidad de su obra se mide por el éxito comercial que alcanzan y que a la editorial promueve. La pregunta que se puede hacer es ¿de dónde viene la necesidad de *globalizar* la literatura? ¿Es acaso un valor inverso al que se manejaba en los años 30, de mostrar lo autóctono de la región? Distanciándonos de este *boom* comercial —pero teniéndolo en cuenta— sería necesario encontrar las especificidades de la producción y el consumo de literatura escrita por mujeres en el país.

el de una expulsión. En un país del que tanta gente sale en busca de trabajo, oportunidades y maneras de supervivencia, la lectura no puede darse el lujo de permanecer cerrada a criterios y formas anticuadas de percibir la realidad y lo nacional. Leer tiene que ser una actividad que abra horizontes, resistiendo cualquier tipo de *colonización mental*, pero con los instrumentos del pensamiento amplio y formado. En un país donde el índice de migración es tan alto, los criterios para determinar qué es la literatura ecuatoriana posiblemente tengan que cambiar, porque las experiencias de quienes han dejado el Ecuador no dejan de pertenecerle al imaginario de esa nación, que ahora vive en varias ciudades del mundo. No sabemos si la siguiente obra de literatura ecuatoriana está siendo escrita en España, en Chile o en algún lugar de los Estados Unidos y, para leerla, los lectores debemos tener instrumentos críticos.

Bibliografía

- Alonso, Carlos.
1991 *Modernity and Autochtony*. London: Cambridge University Press
- Anderson, Benedict.
1983 *Imagined Communities*. London: Verso.
- Borges, Jorge Luis.
1974 “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión* (1932). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emece.
- Bourdieu, Pierre y Loic Wacquant.
1999 “Sobre las astucias de la razón imperialista” *Apuntes de investigación* No. 4, Buenos Aires.
- De la Cuadra, José.
1958 “El montuvio ecuatoriano” en *Obras Completas*. Quito: CCE
- González Echevarría, Roberto.
1991 *Myth and Archive*. London: Cambridge University Press.
- Menocal, María Rosa.
1994 *Shards of Love. Exile and the Origin of the Lyric*. Durham: Duke University Press.
- Rama, Ángel, et.al.
1974 *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Avila.

-
- 1984 *Ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte.
- Ramos, Julio.
1989 *Desencuentros de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sábato, Ernesto.
1996 “El escritor y sus fantasmas” en *Obra Completa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Said, Edward.
1994 *Representations of the Intellectual*. Vintage, New York.
- Sommer, Doris.
1991 *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, University of California Press.
- Schwartz, Jorge.
1991 *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Ubidia, Abdón.
1999 *Milenios*. Quito: IADAP.

**Bibliografía
temática**

Bibliografía temática

- Adoum, Jorge Enrique.
1998 *Ecuador: señas particulares* (ensayo). Quito: Editorial Esqueletra.
- Almeida Naveda, Eduardo.
1992 “Breve panorama del teatro en el Ecuador durante los años 80”. *Latin American Theater Review*.
- Angulo, María Elena.
1991 “Ideologeme of ‘Mestizaje’ and Search for Cultural Identity in *Bruna, Soroche y los tíos* by Alicia Yáñez Cossio. *Translation Perspectives* 6.
- _____.
1991 Entrevista: Alicia Yáñez Cossio. *Hispanamérica: Revista de Literatura* 20, no. 58.
- _____.
1995 “La narrativa de Alicia Yáñez-Cossío: Hacia la recuperación de un espacio social para la mujer latinoamericana:”. *Letras Femeninas* 21, no. 1-2.
- Ansaldó Briones, Cecilia.
1993 *Antología del cuento ecuatoriano*. Guayaquil: Universidad Católica Santiago de Guayaquil - Universidad Andina Simón Bolívar, subsede Quito.
- Araujo Sánchez, Diego.
1993 *Vivir del cuento. Vladimiro Rivas Iturralde*. Quito: Libresa.
- _____.
1998 *Un forjador de las letras. Antología de Manuel J. Calle*. Estudio, introducción y notas Diego Araujo Sánchez. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- Arbeláez, Olga.
1995 “Cinco facetas del resentimiento nietzscheano en *Juyungo* de Adalberto Ortiz”. *Afro-Hispanic Review* 14, no. 2.
- Arias de la Canal, Fredo.
1996 *Antología de la poesía cósmica del Ecuador*. Frente de Afirmación Hispanista Mexico City, México.

- Bolden, Millicent.
 1995 "En torno a la focalización de un hipotexto de Nelson Estupiñán Bass" in *Studies in Honor of Maria A. Salgado*. Millicent Bolden y Luis Jiménez (eds). Newark, DEL. Juan de la Cueva.
- Bravo-Elizondo, Pedro.
 1998 "Grupo Malayerba (Ecuador), Pluma y la tempestad..." *Latin American Theater Review* 31, no. 2.
- Brown, Kenneth.
 1991 "Poesies del barroc catala exhumades d'un canconer manuscrit a Quito, Equador". *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture* 5, no. 2.
- Burgos, Fernando.
 1995 "Existencialismos y experimentaciones: Pablo Palacio". *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Calderón Chico, Carlos.
 1997 *Cuarenta cuentos ecuatorianos. Narrativa guayaquileña de fin de siglo*. Introducción, selección y notas de Carlos Calderón Chico. Guayaquil: Sociedad de escritores ecuatorianos-Núcleo Guayas, Manglar Ed., Banco del Progreso.
- Camacho, Carlos.
 1997 *Temas de literatura ecuatoriana*. Ecuador. s/n.
- Campana Avilés, Mario.
 1995 "Alfredo Gangotena, entre dos mundos". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica* 545.
- Castillo de Berchenko, Adriana.
 1992 *Alfredo Gangotena, poete equatorien (1904-1944) ou l'écriture partagee*. PU de Perpignan, Perpignan.
- _____.
 1993 "Texto, contexto, intertexto en *Noche* de Alfredo Gangotena. *Cahiers d'Etudes Romanes* 17.
- Corral, Wilfrido (ed).
 1998 "Construcción de otro Palacio en la colección "Archivos". *Seseribó Con/texto*, no. 5.
- _____.
 2000 *Pablo Palacio. Obras Completas*. Madrid: Ediciones Unesco.

- Cueva Agustín.
1988 "Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960". *Revista Iberoamericana*, no. 144-145, julio.
- Cunha-Giabbai, Gloria da.
1998 *Marieta: el pensamiento de Marieta de Veintemilla*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- Dahl, Mari.
1993 "Reacciones frente al espejo palaciano: La condena, la locura y la modernidad". *Dactylus* 12.
- Delgado Santos, Francisco.
1989 "Ecuador: obras, cambios, esperanzas". *Casa de las Américas* (Miami) 30, no. 175.
- Díaz, Roberto Ignacio.
1997 "Borges en 'Guayaquil': Las cosas de la historia". *Revista Hispánica Moderna* 50, 2.
- Donoso Pareja, Miguel.
1990 *Sin ánimo de ofender*. Guayaquil: Vicerrectorado Académico de la Universidad de Guayaquil.
- _____.
1997 "Agility and Freedom, Strength and Audacity". *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*. 10, no. 2.
- _____.
1997 *Antología de narradoras ecuatorianas*. Introducción y notas de Miguel Donoso Pareja. Quito: Libresa.
- _____.
1998 "Testimonio". *Encuentro Internacional de narradores 'Esta América'*. Cornejo Polar, Jorge (ed).
- _____.
1998 "Situación actual y perspectivas de la novela hispanoamericana". *Encuentro internacional de Narradores 'Esta América'*. Cornejo Polar, Jorge (ed).
- _____.
1998 *Ecuador: identidad o esquizofrenia*. Quito: Esqueletra.
- _____.
1998 "La literatura de protesta en el Ecuador". *Revista Iberoamericana* no. 144-145- Julio.

- Fabre-Maldonado, Niza.
 1993 *Americanismos, indigenismos, neologismos y creación literaria en la obra de Jorge Icaza*. Quito: Abrapalabra.
- Fernández, María del Carmen.
 1991 *El realismo abierto de Pablo Palacio en la Encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi-Enrique Grosse-Luemen.
- _____.
 1992 "Gonzalo Escudero y la vanguardia ecuatoriana" *Literatura del mundo Hispánico: VIII Simposio Internacional de Literatura*; Arancibia Juana Alcira (ed).
- _____.
 1998 *Obras Completas (Pablo Palacio)*. Quito: Libresa.
- Flores, Angel (ed).
 1992 *Spanish American Authors: The Twentieth Century*. New York, The H.W: Wilson Company.
- Galván, Delia.
 1996 "Alicia Yáñez Cossío en la ciencia ficción" *Letras Femeninas* no. 1-2.
- González, Galo.
 1988 "José de la Cuadra: Nicasio Sangurima, un patriarca olvidado". *Revista Iberoamericana* no. 144-145.
- Hadatty Mora, Yanna (et. al.)
 1999 "...me encontré con Raúl Andrade" en *Pablo Palacio*. Quito: Fundación Mora Reyes.
- Handelsman, Michael.
 1990 "Del tzantzismo al desencanto: Un recorrido de treinta años en la crítica literaria del Ecuador". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 16, no.31-32.
- _____.
 1990 "Lo popular y el vanguardismo transculturador de Jorge Velasco Mackenzie: Un análisis de *El rincón de los justos*". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 19, No.1.
- _____.
 1990 "Entre el desencanto y la posmodernidad: Un análisis de *Sueño de lobos*". *RLA: Romance Languages Annual* 2.
- _____.
 1991 "La revolución cubana desde el Ecuador: Benjamín Carrión y

- la segunda independencia de América”. *SECOLAS, Annals: Journal of the Southeastern Council of Latin American Studies* 22.
- _____.
- 1992 “Entre el colonialismo y el discurso nacional popular”. *South Easter Latin Americanist* 36, no. 2.
- _____.
- 1993 “Ubicando a la literatura afroecuatoriana en el contexto nacional: ¿Ilusión o realidad?” *Afro-Hispanic Review* 12, no. 1.
- _____.
- 1994/5 “Baldomera y la tradición del orden patriarcal”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 40-41.
- _____.
- 1995 “Una doble y única lectura de *Una doble y única mujer* de Pablo Palacio”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 24, no. 2, 1995.
- _____.
- 1999 *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. University of Mississippi.: Romance Monographs.
- Hidalgo Alzamora, Laura.
- 1987 “Literatura oral popular del Ecuador: las décimas esmeraldeñas”. *Afro-Hispanic Review* 6. No. 1.
- Holst Molestina, Gilda.
- 1997 “Early and Continuous”. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*. 10, no. 2.
- Jaramillo, Gladys (et. al.)
- 1992 *Índice de la narrativa ecuatoriana*. Quito, Editora Nacional: Secretaría Nacional de Comunicación Social.
- Jaramillo de Lubensky, María.
- 1992 *Diccionario de ecuatorianismos en la literatura*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- _____.
- 1996 *La revolución alfarista: 100 años de lucha por el cambio sociopolítico en el Ecuador: Ponencias del VIII Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas en Norteamérica, julio 17-21 de 1995*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.

- Joset, Jacques.
 1990 "Oralidad y textualidad en *Los sangurimas* de José de la Cudra". *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 4, no. 13.
- Lopez, Pierre.
 1993 Pablo Palacio entre le drame et la folie: les cas d'un narrateur equatorien des années 30. Perpignan, Université de Perpignan: Centre de Recherche Ibériques et Latino-américaines.
- Manzoni, Celina (ed.)
 1994 *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Memorias del Primer Encuentro de Escritores "Nuevos nombres, nuevos lenguajes."*
 1999 *Escribir a fines de siglo*. Quito: Corporación Editorial Esqueltra.
- Michelena, Xavier.
 1994 *Juan León Mera. Antología esencial*. Estudio introductorio, selección y notas de Xavier Michelena. Quito: Banco Central del Ecuador - Abya Yala.
- Montalvo, Yolanda (et. al.).
 1996 *La literatura ecuatoriana en las últimas décadas. Encuentro nacional de escritores. Tulcán, noviembre, 95*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", Núcleo del Carchi.
- Ortiz Veloz, Arturo.
 1996 "Diálogos con Adalberto Ortiz". *Revista Iberoamericana* no. 175.
- Ospina García, Omar.
 1997 *Ars erótica: el erotismo en el arte y la literatura del Ecuador*. Antología y selección de Omar Ospina. Quito: Dinediciones.
- Pausch, Marion.
 1992 "Jorge Icaza: Huasipungo". *Der hispanoamerikanische Roman, I: Von Den Anfängen bis Carpentier*. Roloff, Volker (ed). Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed).
- Pazos, Julio. (Ed).
 1995 *Juan León Mera. Una visión actual*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- _____.(Comp).
 1997 *Acercamiento a la obra de Oscar Efrén Reyes 1896 -1996*. Guayaquil Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Guayas.

-
- 1998 *Eros en el arte ecuatoriano*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1998.
- Pesántez Rodas, Rodrigo.
1994 *Desde el umbral del modernismo hasta el 50*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Pöppel, Hubert (Ed).
1999 *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú*. Frankfurt: Iberoamericana.
- Quintero, David.
1994 *Representación e ideología en Pablo Palacio*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Rahier, Jean.
s/f *La décima: poesía oral negra del Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Reedy, Daniel.
1989 “Que hay una peste...en Quito”: El sarampión como materia científica y poética en la obra de Bermejo y Rodán de Caviedes.” *La Historia de la Literatura Iberoamericana: Textos del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Chang-Rodríguez, Raquel y de Beer, Gabriela (eds), New York, Ediciones del Norte.
- Richards, Henry.
“El crepúsculo de Nelson Estupiñán Bass” *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, Segunda época 1, Quito: Banco Central del Ecuador.
- Rivas Iturralde, Vladimiro.
“César Dávila Andrade. El hermetismo como superación de lo regional”. *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, Segunda época 3, Quito: Banco Central del Ecuador.
- Robles, Humberto.
1988 *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos. 1918-1934*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989. También en *Revista Iberoamericana* no. 144-145.
-
- 1991 “De San Borondón a Samborondón: Sobre la poética de José de la Cuadra”. *Nuevo Texto Crítico* 4, no. 8.

-
- 1993 “Pablo Palacio y sus “guantes de operar””. Guayaquil: Crónica del Río, 1993.
-
- 1994 “Homogeneización /balcanización: Guayaquil y los espejos en *Nunca más el mar*”. *Hispanamérica: Revista de Literatura* (Gaitersburgh, MD) 23, no. 68 1994.
- Rodríguez Castelo, Hernán.
- 1994 “Lírica ecuatoriana contemporánea” en *La poesía nueva en el mundo hispánico*. Madrid: El Visor.
- Sackett, Theodore Allan.
- 1988 “Metaliteratura e intertextualidad en la última ficción de Jorge Icaza” *Revista Iberoamericana* 54, no. 144-145.
- Sacoto, Antonio.
- 1990 *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*. Cuenca: Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca.
-
- 1992 *20 años de novela ecuatoriana 1970-1990*. Cuenca: Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca.
-
- 1992 *El ensayo ecuatoriano*. Serie de textos universitarios Universidad del Azuay.
-
- 1995 *Temas literarios*. Cuenca: Talleres Gráficos del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca.
- Schlutar, Barbara.
- 1989 “Historias literarias en el Ecuador: una revisión. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15, no. 30.
- Scott, Nina.
- 1987 “Alicia Yáñez Cossio: una perspectiva femenina sobre el pasado del Ecuador”. *Discurso literario: Revista de Temas Hispánicos* 4. No. 2.
- Serrano García, M. Victoria.
- 1992 “Sin pudor: El cuerpo femenino en la narrativa de Gilda Holst”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 21, no.2.

-
- 1995 “Palabreo’ de Gilda Holst o el nuevo ‘feminismo’” *Alba de América: Revista Literaria* 13, no. 24-25.
- Serur, Raquel.
1998 “Santa Mariana de Quito o la santidad inducida”. *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Schumm, Petra (ed). Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- Tinajero, Fernando. (ed).
1988 “Rupturas, desencantos y esperanzas. Cultura y sociedad en el Ecuador: 1960-1985”. *Revista Iberoamericana*, no. 144-145, julio.
-
- 1993 *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito, Planeta.
- Ubidia, Abdón.
1993 *El cuento popular ecuatoriano*. Antología y estudio introductorio de Abdón Ubidia. Quito: Libresa.
-
- 2000 *Referentes: ensayos*. Quito: Editorial El Conejo.
- Valdano, Juan.
1988 “Personajes y entornos del cuento ecuatoriano contemporáneo”. *Revista Iberoamericana*, no. 144-145, julio.
-
- 1999 *Prole del vendaval. Sociedad, cultura e identidad ecuatoriana*. Quito: Abya-Yala.
- Varas, Patricia.
1993 *La nueva narrativa nacional*. Ecuador: Abrapalabra Editores.
-
- 1995 “Cecilia Ansaldo: Woman between the Private and the Public Space” en *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Marjorie Agostín (ed). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Vásquez, Jeanneth
1997 “Deconstruyendo la historia: el lenguaje de resistencia en las novelas de Alicia Yáñez-Cossío”. *Reflejos: Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos* (Jerusalem).

Wishnia, K.J.A.

1999 *Twentieth-Century Ecuadorian Narrative: New Readings in the Context of the Americas*. Lewisburg, Bucknell University Press.

Publicaciones periódicas

Cuadernos de la Revista de la Escuela de Literatura y Comunicación de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil

Kipus: Revista Andina de Letras, Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Quito.

Letras del Ecuador: Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana–Quito.

Artículos

Juan Bautista Aguirre y la poética colonial¹

Francisco Javier Cevallos
University of Massachusetts at Amherst

El campo de los estudios coloniales ha sido, sin lugar a dudas, uno de los más apasionantes y fructíferos durante los últimos quince años. Guiados por un afán innovador que asume en su razón misma de ser un carácter interdisciplinario, críticos literarios, historiadores, etnógrafos, antropólogos, artistas y científicos han escudriñado textos y documentos culturales de toda índole que nos han permitido tener una imagen cada vez más clara de la época colonial. Implícita en esta labor se halla la idea de que durante este período emerge y se desarrolla una identidad “hispanoamericana”, distinta ya de una “española”. Es fácil justificar esta aseveración. Basta considerar la rivalidad que surge desde los primeros años entre criollos y peninsulares. Asumir esa identidad nos ha llevado a asumir que todos los productos culturales del período participan de esa ‘búsqueda’, de esa ‘americanización’ cultural. Sin embargo, como han explicado entre otros Octavio Paz y Ángel Rama, desde perspectivas diferentes, la conciencia “criolla” es el resultado de un afán por mantener un sistema de clases basado en grados de mestizaje. No es, pues, un preludio a la independencia sino un afán de integrarse, de una manera típica en sociedades coloniales, al mundo de la metrópoli.

Si aceptamos este último postulado, en los estudios literarios tenemos que plantearnos una pregunta básica que creo no nos hemos planteado todavía: ¿Existe una ‘literatura colonial’ hispanoamericana? Asociada con esta pregunta

1 Tomado de *Esta, de nuestra América pupila: Estudios de Poesía Colonial*, Houston TX, Edición de Georgina Sabat de Rivers, Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 1999.

surgen numerosas otras: ¿Cuáles son sus características distintivas? ¿Se pueden considerar todos los textos escritos en América parte de una misma 'literatura'? ¿Cómo incorporamos los textos de resistencia indígena dentro de este esquema? Y por supuesto, queda una pregunta más básica aún: ¿qué textos son parte de esa literatura? En un trabajo que se ha vuelto clásico, Walter Mignolo (1982) ofrecía algunas precisiones genéricas sobre crónica, carta y relación. Es interesante notar cómo Mignolo trata de categorizar, siguiendo el modelo de géneros literarios, textos que son documentos históricos. De una manera u otra, esto lo hacemos todos los que estudiamos 'literatura colonial'. Dentro de ésta, con la notabilísima excepción de Sor Juana, la enorme mayoría de estudios críticos se dedican a textos y autores que no escribieron dentro de los campos tradicionales de la 'literatura'. Es parte del carácter mismo del campo, y el auge de la teoría literaria en los últimos veinte años nos ha dado un enorme arsenal de herramientas para justificar nuestro trabajo.

Es decir, adaptamos los textos a las necesidades de la teoría o crítica del momento, y hemos soslayado las preguntas básicas que he planteado. No es mi intención en este trabajo tratar de responder a todas estas preguntas, sino más bien esbozar algunas ideas sobre cómo aproximarnos a ellas. Dejando de lado el problema de géneros literarios, creo que en primer lugar debemos dividir los estudios sobre 'literatura colonial' en por lo menos tres categorías diferentes: 'textos de la colonización', 'textos del colonizado', y 'literatura colonial'.

Dentro de textos de la colonización incluyo los textos escritos desde una clara perspectiva europea, para un público europeo, sobre el proceso de conquista y colonización. El *Diario* de Colón inicia este grupo, y a él pertenecen, por ejemplo, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, la *Verdadera historia* de Bernal Díaz, las *Décadas* de Herrera, o la *Historia* de Gómara. Dentro de esta categoría entran también, a mi ver, textos que algunos críticos han leído como 'americanos' pero que en realidad responden a la ideología conquistadora, como son *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, o los *Naufrajos* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca.

El segundo grupo, textos del colonizado, es posiblemente uno de los campos que más se ha desarrollado en los últimos años. En mi opinión es, además, el único campo en el que se pueden emplear, con las salvedades necesarias, algunos de los postulados teóricos del llamado 'poscolonialismo'. En efecto, si se me permite el aparte, creo que el éxito crítico de esta escuela ha llevado a algunos críticos a emplear un lenguaje y unos conceptos desarrollados para la situación poscolonial del imperio británico y superimponerlos,

muchas veces de manera gratuita, sobre la colonia española en América, sin reparar en las diferencias tan marcadas en los dos procesos coloniales (Klor de Alva 1992, 1995; Adorno 1993). En el caso de textos de resistencia indígena, sin embargo, la dinámica textual justifica el empleo del léxico poscolonial. Este grupo de textos es relativamente pequeño, e incluye la obra de Guamán Poma de Ayala, tan cuidadosamente estudiada por Rolena Adorno (1986, 1989) y Mercedes López Baralt, entre otros, al igual que los textos de la 'visión de los vencidos', y textos andinos de resistencia al conquistador (Chang-Rodríguez, Harrison).

Delimitados estos dos campos, nos queda un cuerpo de textos que creo podemos llamar 'literatura colonial'. Curiosamente, o quizás al contrario, como cabía esperar, los problemas genéricos se resuelven si aceptamos esta nueva configuración. En efecto, dentro de lo que llamo literatura colonial cabe la obra de Sor Juana, de Balbuena, de Caviedes, de Aguirre; el teatro, tanto laico como misional, escrito en la colonia; la riquísima tradición de poesía, campo que, con pocas y notables excepciones, hemos dejado casi abandonado (Sabat de Rivers); algunos de los libros de viajes; la ficción- es otro lugar común decir que en la colonia no se escribió ficción, lo que no es enteramente acertado. No olvidemos, por ejemplo, que Fernández de Oviedo escribe una novela de caballería, Balbuena una pastoril, Solís una pastoril a lo divino, etc. Y finalmente, los manuales de poética y retórica que corrieron como textos en las escuelas y colegios y que enseñaron a versificar a miles de poetas americanos. En este trabajo me concentraré en la obra de uno de los poetas coloniales más importantes, y su relación con las poéticas de la época (Cevallos 1983, 1995).

Juan Bautista Aguirre nació en Daule, cerca de Guayaquil, en lo que es hoy Ecuador, el 11 de abril de 1725. A los quince años ingresó, como muchos otros jóvenes intelectuales de la época, en la Compañía de Jesús, y se ordenó en 1754. Desde muy joven gozó de gran prestigio intelectual, lo que se evidencia en que en 1756 fuera nombrado catedrático de filosofía en la Universidad San Gregorio Magno, en Quito. Se conservan algunos de sus extensos tratados filosóficos, y algunos han sido incluso reeditados. En Quito fue también muy conocido como poeta, tanto 'serio' como sobre todo satírico y polemista. Desgraciadamente, de su obra burlesca quedan muy pocos textos. En 1767, junto con todos los demás jesuitas americanos, fue expulsado de las colonias y se trasladó a Italia, donde vivió en Faenza y luego en Tívoli. Allí su fama de teólogo le valió el puesto de consejero espiritual de los tres obispos que se sucedieron en la diócesis. Uno de ellos, el cardenal Gregorio Bernabé Chiaramonti, fue elegido

Papa (Pío VII) catorce años después de la muerte de Aguirre, acaecida el 15 de junio de 1786 (Aguirre 1943; Carilla).

La obra poética de Aguirre, como tantas otras de la época, tiene una curiosa trayectoria. Olvidada por casi un siglo, la encontró en un manuscrito el erudito argentino Juan María Gutiérrez y la copió en sus *Estudios biográficos y críticos* (1863). Basándose en este texto, en 1943 aparecieron dos ediciones con largos estudios, de Emilio Carilla y Gonzalo Zaldumbide. Las dos ediciones ofrecen variantes interesantes, algunas de ellas atribuibles a erratas en las transcripciones. La edición de Zaldumbide se reedita en 1960. En 1979, en el archivo de uno de los conventos en Cuenca, apareció un cuaderno que contenía algunos poemas desconocidos de Aguirre. El manuscrito parece ser autógrafo, y fue editado por Julián Bravo, con un estudio de Ernesto Bravo. La primera edición completa de Aguirre apareció en 1983 (Cevallos 1983).

Contemporáneo de Aguirre, jesuita como él, y compañero en la expulsión fue Joaquín Ayllón. Ayllón nació en la ciudad de Ambato, Ecuador, en 1712. Al igual que Aguirre, ingresó en la Compañía de Jesús, donde desempeñó varios cargos académicos y, como los demás jesuitas, marchó a Italia tras la expulsión, donde continuó su trabajo intelectual hasta su muerte. Mientras enseñaba en el colegio de los jesuitas en Quito, escribió una *Artis Poetica* y una *Rhetorica* que se usaron como textos en varios de los colegios hispanoamericanos. Su *Artis Poetica. Compendium*, en latín, fue editado por Luis Cordero en 1884, acompañada de una traducción castellana.

La *Poética* de Ayllón no pretende ninguna originalidad en cuanto a la materia que trata. Su intención es solamente orientar a los jóvenes estudiantes en los principios de la versificación. Por eso, no duda en recomendar a sus estudiantes que acudan a otros preceptistas para continuar sus estudios, y especialmente nota que “Acerca del Arte Poética española escribió muy acertadamente Rengifo; y a él debe recurrir todo el que desee consultar ejemplos dignos de ser imitados” (250). Ayllón, como tantos otros preceptistas, sigue el esquema general del *Arte poética castellana* de Rengifo, incluyendo definiciones básicas, diferentes metros, estrofas, acompañadas de ejemplos. Pero Ayllón nos da solamente un compendio, sin entrar en los detalles abrumadores de la obra de Rengifo.

Veamos en forma breve la *Poética* de Ayllón. Comienza con la tradicional definición de poesía, “Es el arte de hablar en verso con alguna ficción verosímil” (106), acompañada de las justificaciones de rigor, siguiendo los postulados de Horacio. Luego explica los elementos necesarios para escribir poesía, y

defiende, de manera muy original, que “aquellos sin poseer vena poética bastante fecunda... [pueden] suplir con la industria y el trabajo” (108-09) esta falta. Este postulado nos permite vislumbrar el papel que jugaba la poesía en la vida diaria de la colonia durante el siglo XVIII. Los torneos y justas poéticas eran parte integrante de la sociedad de la época. El poder escribir en verso, o mejor aún, improvisar en endecasílabos perfectos, eran requisitos para triunfar socialmente. Joaquín Ayllón, hombre de su época, abandona una de las actitudes fundamentales de todo teórico y preceptista preocupado por el arte como inspiración, y sostiene que cualquier persona, con un poco de trabajo, puede ser poeta. Para lograrlo, enumera seis condiciones, sacadas de la tradición poética, pero vistas a la luz de su nueva postura ideológica, por lo que la imitación pasa a último lugar en su lista de prioridades: “1º, el estudio de las instituciones poéticas; 2º, la lectura de los grandes modelos; 3º, el ejercicio frecuente en componer versos; 4º, la lima severa, con que se pula una y otra vez la composición, 5º, la posesión a lo menos mediana, de casi toda especie de conocimientos; 6º, la imitación” (109).

Cada uno de estos preceptos ocupa luego un capítulo en que se explica con ejemplos. Lo que es interesante, siguiendo la actitud mental de Ayllón, es la cantidad de restricciones que predica para la composición poética. Si el culteranismo defendía el uso de neologismos, Ayllón postula que “No deben usarse tampoco voces griegas que no hayan sido empleadas por poetas de reconocido mérito” (123). Si la libertad de creación poética es fundamental para un poeta barroco, Ayllón recomienda a sus estudiantes que “observ[en] escrupulosamente” (123) sus preceptos en cuanto al empleo de versos, vocablos y figuras retóricas.

Un segundo apartado de su obra se dedica a las ‘especies’ de la poesía: epepeya, elegíaca, lírica, bucólica, cómica, trágica, epigramática, y finalmente los tan gustados anagramas, laberintos, etc. Al considerar la poesía lírica, ofrece una larga y cuidadosa enumeración de pies, versos, metros, acompañados de ejemplos. Así mismo, los epigramas y anagramas le permiten demostrar su ingenio de versificador. Lo importante de esta clasificación de los géneros poéticos es el valor que da a la poesía lírica. Es, sin duda, el género que le interesa más, y al que le dedica mayor atención. A pesar de que sigue, originalmente, el patrón clásico de darle mayor valor a la poesía épica -incluso la estudia en primer lugar-, nos ofrece un vislumbre de modernidad prestándole más atención a un género cuya finalidad no es tan ‘alta’ como la heroica. Sus capítulos sobre la poesía lírica, pese a seguir las preceptivas tradicionales en su exposición,

apuntan hacia una posible renovación de un género que se encontraba agotado en los numerosos juegos artificiales que saturaban la poesía colonial.

La poesía de Juan Bautista Aguirre se enmarca dentro de esta nueva manera de ver la poesía. Es decir, si por un lado, continúa la tradición culterana gongorista, por otro anticipa ya la idea del poeta como trabajador del lenguaje, y acepta plenamente la función social de la poesía. En el caso de los poetas jesuitas, esta función es de índole didáctica: maestros, confesores, predicadores, su obra en conjunto es más que mero deslumbramiento verbal, es lección moral y es prédica ininterrumpida. Veamos uno de los poemas de Aguirre como ejemplo, la *Carta a Lizardo, persuadiéndole que todo lo nacido muere dos veces para acertar a morir una*:

¡Ay, Lizardo querido!
si feliz muerte conseguir esperas,
es justo que advertido,
pues naciste una vez, dos veces mueras;
así las plantas, brutos y aves lo hacen:
dos veces mueren y una sola nacen.

Entre catres de armiño.
tarde y mañana la azucena yace,
si una vez al cariño
del aura suave su verdor renace:
¡Ay flor marchita! ¡Ay azucena triste!,
dos veces muerta si una vez naciste.

Pálida a la mañana
antes que el sol su bello nácar rompa,
muere la rosa, vana
estrella de carmín, fragante pompa;
y a la noche otra vez, dos veces muerta:
¡Oh incierta vida en tanta muerte cierta!

En poca agua muriendo
nace el arroyo, y ya soberbio río
corre al mar con estruendo,
en el cual pierde la vida, nombre y brío:

¡Oh cristal triste, arroyo sin fortuna!
Muerto dos veces, porque vivas una.

En sepulcro süave
que el nido forma con vistoso halago,
nace difunta el ave,
que del plomo es después fatal estrago:
vive una vez y muere dos. ¡Oh suerte!,
para una vida duplicada muerte.

Pálida y sin colores
la fruta, de temor, difunta nace,
temiendo los rigores
del noto que después vil la deshace:
¡Ay fruta hermosa, qué infeliz que eres!
Una vez naces y dos veces mueres.

Muerto nace el valiente
oso que vientos calza y sombras viste,
a quien despierta ardiente
la madre; y otra vez no se resiste
a morir; y entre muertes dos naciendo,
vive una vez y dos se ve muriendo.

Muerto en el monte el pino,
sulca el ponto con alas, bajel o ave,
y la vela de lino
con que vuela el batel, altivo y grave,
es vela de morir: dos veces yace
quien monte alado muere y pino nace.

De la ballena altiva
salió Jonás, y del sepulcro sale
Lázaro, imagen viva
que al desengaño humano vela y vale,
cuando en su imagen muerte y vida viere,
que quien nace una vez dos veces muere.

Así el pino, montaña
 con alas, que del mar al cielo sube;
 el río que el mar baña;
 el ave que es con plumas vital nube;
 la que marchita nace flor del campo,
 púrpura vegetal o florido ampo,

todo clama, ¡oh Lizardo!,
 que quien nace una vez dos veces muera;
 y así, joven gallardo,
 en río, en flor, en ave considera
 que, dudando quizás en su fortuna,
 mueren dos veces porque acierten una.

Y pues tan importante
 es acertar en la última partida,
 pues penden de este instante
 perpetua muerte o sempiterna vida,
 ahora, ¡oh Lizardo!, que el peligro adviertes,
 muere dos veces porque alguna aciertes.

Una lectura superficial del poema podría justificar la asección de Gonzalo Zaldumbide quien había definido al poema como un “enigma desolado”. Sin embargo, si consideramos el texto dentro de la poética jesuítica del XVIII, podemos ver que es, en realidad, un discurso moral perfectamente estructurado. Una pista inicial para esta lectura nos la da Emilio Carilla, quien señalaba en su breve comentario que éste es ‘calderoniano’ y lo relacionaba con el monólogo de Segismundo. Esta lectura, sin embargo, se basaba solamente en el empleo de ciertos vocablos como flor, arroyo, aire, bruto, etc. (Carilla 24). La lectura que proponemos se fundamenta en un tema mucho más profundo. “La *mundanidad del hombre*”, escribe Eugenio Frutos al estudiar el pensamiento de Calderón, “se basa en el olvido de la muerte” (149). Aguirre quiere avivar la memoria del hombre con su constante referencia a “dos muertes” que delimitan “una vida”. En el Auto *La segunda esposa* incluye Calderón un soneto que establece esta idea:

¡Oh tú, antorcha, que en esa breve, en esa
tibia llama contienen sombras sumas...
Si no ardes, mueres, pues tu lumbre cesa;
si ardes, también, pues es fuerza te consumas,
luego ardiendo, o no ardiendo, siempre ahumas
las lóbregas paredes de la huesa. (en Frutos 261)

La idea de la doble muerte para una vida tiene, además, origen en la vida de Cristo, quien al encarnarse “muere” de una manera simbólica, y luego con su muerte da vida. Y por supuesto, la larguísima tradición ascética y mística en numerosas religiones se basa en la idea de ‘morir’ al mundo para ‘nacer’ a una vida interior más elevada. La *Carta a Lizardo* es, pues, una explicación más de la necesidad de pensar en el más allá. Establecida ya esta lectura, es fácil ver cómo se desarrolla el texto. Las liras 2 y 3 retoman el topos de las flores, la azucena y la rosa, como símbolo de la brevedad de la vida. La azucena es el símbolo de la pureza -asociada con la Virgen María dentro de la simbología católica- pero es también la flor de la muerte, que adorna los funerales. La presencia de esta flor indica, entonces, la muerte del cuerpo para que el alma sobreviva. A través de un juego de colores –“Pálida a la mañana”, “nácar”- Aguirre relaciona la azucena con la rosa. En la mitología clásica la rosa fue creada originalmente por Afrodita, al salir de la espuma, y era blanca. Dionisio, sin embargo, derramó una gota de vino tinto sobre la flor, adquiriendo ésta el color del mismo. Aguirre parece recrear el mito en su descripción. La flor “blanca” se convierte en “estrella de carmín”. Una lectura anagógica del mito nos pone frente al Aguirre predicador. Afrodita, diosa del amor, crea una flor símbolo de perfección y pureza (el alma), pero Dionisio la “mancha” y cambia su color (el pecado). La azucena y la rosa pasan a representar, de este modo, el alma y la vida, la gracia y el pecado.

La misma estructura simbólica existe en las siguientes liras, con las imágenes del río, el ave, la fruta, el oso, el barco. Algunas consideraciones sobre la séptima lira nos permiten aproximarnos al complejo mundo poético en el que se desenvuelve Aguirre. Para poder entender esta estrofa es menester recurrir una vez más a la mitología. El *oso* puede referirse al animal que habita en el bosque, pero varios elementos sugieren una lectura diferente: “sombras viste”, “vientos calza”, su “madre ardiente” le despierta. Estos calificativos parecen denotar algo en el espacio, posiblemente una estrella. Y esa es la solución al “rompecabezas”. La lira alude al mito de Arctos, es decir, a la Osa Mayor y la estre-

lla Arturo. Arctos era hijo de la ninfa Calipso y Zeus, y mató, sin saberlo, a su madre, metamorfoseada en osa. Zeus los convirtió en constelación y estrella respectivamente. Las estrellas se encuentran condenadas a nacer y morir todos los días, es decir, “vive una vez y dos se ve muriendo.”

La lira 9 es el centro ideológico del poema. La estrofa se centra en la figura de Cristo, representado simbólicamente en Lázaro y en Jonás, quienes -de acuerdo con la exégesis bíblica- prefiguran la muerte y resurrección de Jesús. Esta lira funciona, además, como eje transformativo del sentido del poema: al tratar un tema claramente religioso anuncia ya, en alguna manera, la conclusión moral que se desprende de los ejemplos anteriores. El cuarto verso de la lira juega con las palabras “vela y vale”. La aliteración le sirve a Aguirre para atraer la atención del lector a esta estrofa como centro del texto. En efecto, la lira 8 está dedicada a un barco, y por ende a su “vela”. Hay que notar, sin embargo, la ambigüedad semántica de la palabra vela. Es tanto bujía que ilumina como vela de navío. En el poema la “vela de lino” es también “vela de morir”, lo que asocia la expresión con los cirios funerarios. Al introducir en la estrofa 9 la palabra “vela” en su acepción verbal, Aguirre acrecienta la polisemia de la misma y nos obliga a releer la estrofa anterior desde una perspectiva claramente didáctica. Y ya establecida esta lectura, las estrofas 10 y 11 simplemente recogen, siguiendo el modelo típico de preceptivas y poéticas, las imágenes que se han desarrollado para desembocar, de manera definitiva, en la lección moral que ha sido guía e inspiración del poema:

Y pues tan importante
es acertar en la última partida,
pues penden de este instante
perpetua muerte o sempiterna vida,
ahora, ¡oh Lizardo!, que el peligro adviertes,
muere dos veces porque alguna aciertes.

El poema, entonces, no es un “enigma místico” como quería Zaldumbide, ni un “calco” del monólogo de Segismundo, como especificaba Carilla. Es un poema de índole moral y ascética. Las imágenes sobre las que gira dimanan de la consideración del *talis vita finis ita*: la vida es una clase de muerte, si la muerte ha de ser como la vida. Esta actitud no es contemplativa sino eminentemente activa. El modo y la forma como el hombre *hace* -no piensa, no medita- su vida. Es decir, la suma de actos que llevan a la muerte.

En esta apresurada lectura hemos visto la manera en que un poeta jesuita, Juan Bautista Aguirre, ofrece una enseñanza moral a su lector en su momento. Dentro de su sociedad, esta enseñanza seguía el modelo establecido por los predicadores. A la vez, Aguirre es poeta y como tal usa la poesía para transmitir su mensaje. Al igual que Ayllón en su *Poética*, Aguirre cree que el texto es el resultado del dominio de la técnica y la retórica, y el esfuerzo y talento del autor. Poeta barroco, despliega su arte para construir este cuidadoso rompecabezas en el que todas las piezas encajan perfectamente. El lector ideal de Aguirre tiene la clave para descifrar el poema. Esa clave incluye conocimientos de mitología, de la literatura preferida en la época, de teología básica. Ese lector, así mismo, conoce de retórica y poética. De todos esos conocimientos surge la lectura didáctica del texto, a la vez que éste mantiene, sobre todo, su carácter estético de obra literaria.

Obras consultadas

Adorno, Rolena.

- 1993 "Reconsidering Colonial Discourse for Sixteenth- and Seventeenth-Century Spanish America." *Latin American Research Review* 28.3: 135-45.

_____.

- 1986 *Guamán Poma de Ayala. Writing and Resistance in Colonial Perú*. Austin: U of Texas P.

_____.

- 1989 *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.

Aguirre, Juan Bautista.

- 1979 *Nuevas poesías*. Introducción y texto de Julián Bravo, estudio de Ernesto Bravo. Quito: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

_____.

- 1943 *Poesías y obras oratorias*. Ed. Gonzalo Zaldumbide. Quito: Clásicos Ecuatorianos.

Ayllón, Joaquín.

- 1884 *Artis Poeticae. Compendium*. Ed. y trad. Luis Cordero. Quito: Tipografía Gubernamental.

- Carilla, Emilio.
 1943 *Un olvidado poeta colonial*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Cevallos, Francisco Javier.
 1983 *Juan Bautista Aguirre y el barroco colonial*. Madrid: Edi-6.
- _____.
 1995 "Imitatio, aemulatio, elocutio: hacia una tipología de las poéticas en la época colonial." *Revista Iberoamericana* 172-73 (julio-diciembre 1995): 501-15.
- Chang-Rodríguez, Raquel.
 1988 *La apropiación del signo. Tres cronistas indígenas del Perú*. Tempe: Center for Latin American Studies, Arizona State U.
- Espinosa Pólit, Aurelio, & G. Zaldumbide.
 1960 *Los dos primeros poetas coloniales*. "Biblioteca Ecuatoriana Mínima", Méjico: Editorial Cajica.
- Frutos, Eugenio.
 1952 *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*. Zaragoza: CSIC.
- Gutiérrez, Juan María.
 1975 *Estudios biográficos y críticos*. Buenos Aires, 1860. Edición moderna de Gregorio Weinberg. Buenos Aires: Editorial Raigal.
- Harrison, Regina.
 1989 *Signs, Songs and Memory in the Andes. Translating Quechua Language and Culture*. Austin: U of Texas P.
- Klor de Alva, Jorge.
 1995 "The Postcolonization of the (Latin) American Experience. A Reconsideration of 'Colonialism,' 'Postcolonialism,' and 'Mestizaje'." *Colonialism, Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Ed. Gyan Prakash. Princeton: Princeton UP. 241-75.
- _____.
 1992 "Colonialism and Postcolonialism as (Latin) American Mirages". *Colonial Latin American Review* 1. 1-2:3-23.
- López Baralt, Mercedes.
 1987 *El retorno del inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Editorial Playor.

Mignolo, Walter.

- 1982 “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1. *Época Colonial*. Coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra. 57-116.

Paz, Octavio.

- 1982 *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.

Rama, Ángel.

- 1984 *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte.

Sabat de Rivers, Georgina.

- 1992 *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. Barcelona, PPU.

Sociedad y Literatura en la Audiencia de Quito Período jesuítico*

Hernán Rodríguez Castelo

La Sociedad

Terminado el choque armado entre los invasores españoles y los pueblos nativos de la parte norte del Tahuantinsuyo, que fue especialmente encarnizado por la guerra de guerrillas que sostuvieron los generales de Atahualpa en su repliegue hacia Quito, los vencedores impusieron su dominio sin atenuantes ni contemplaciones, no obstante los empeños de la Majestad católica por respetar la dignidad de los pueblos conquistados a título de derecho y obligación de propagar la fe cristiana.

Los españoles, faltos de cuadros para el ejercicio del poder y el avasallamiento de las inmensas muchedumbres indígenas, se apoyaron en la Iglesia que, tras un primer momento de humanismo y libertad de espíritu (la admirable hora de los frailes Jodoco Rickie y Pedro Gosseal) se convirtió en el gran aparato de imposición ideológica y de reproducción e implantación de las instituciones que la colonización requería.

Los españoles hallaron en la comarca quiteña -como en todo lo que fuera el imperio inca- un sistema agrario que dejaba excedentes, e instituciones sociales que facilitaban la mano de obra para las faenas del campo; en algunos casos, mano de obra masiva y casi sin costo, como la mita. Asumieron la mita y crearon repartimientos y encomiendas que, aunque concebidas con fines de evangelización, cuidado y cobro de tributos, se tornaron muy pronto en férreos ins-

* Tomado de *Letras de la Real Audiencia de Quito*, 1984, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

trumentos de sujeción con miras a dar al naciente sistema la fuerza de trabajo que crease esa riqueza que España necesitaba imperiosamente y buscaba con avidez. La minería fue en esta parte del imperio, o simple espejismo, o aventura y empresa que arrojaba resultados muy por debajo de las ansiosas presunciones. Y, sobre todo cuando se descubrieron los riquísimos yacimientos de México y Potosí, perdieron toda importancia, Y de los metales -extraídos por medio de la más cruel de las mitas, la de minería, o lavados en ríos- lo que no huyó a la metrópoli, se quedó dorando los fabulosos retablos de los templos quiteños o como plata labrada para andas, molduras, coronas, poderes y exvotos de iglesias y capillas.

Clave de riqueza fue entonces, a más de la agricultura y ganadería, la industria textil. Los obrajes quiteños -de Otavalo, Quito, Latacunga, Riobambafueron, de todo el mundo hispánico, los que más indios mitayos pusieron a trabajar: más de 28.000 tejedores en cincuenta obrajes legales y ciento cincuenta ilegales. Quito, ha dicho Phelan -el más minucioso investigador de la primera mitad del XVII quiteño- llegó a ser el obraje de Sudamérica (Phelan, 67). De la Audiencia salían por el norte hasta Cartagena y Panamá y por el sur hasta Chile y Charcas, gruesas bayetas, telas de algodón, cobijas, aparejos, sombreros y alpargatas. Y, cuando la corona -Carlos II- puso límites a la voracidad de los *obrajeros*, cortando algunos de sus más hirientes abusos -prisión por deudas, trabajo de menores-, una extensa oposición contra la cédula se alzó desde Panamá hasta Buenos Aires (1680).

La suerte de Quito se unió indisolublemente a la de su gran industria, y, como ella, vivió altibajos y zozobras. Y, ya a partir de 1625 o 1630, cuando una sensible disminución de la demanda peruana y la competencia del contrabando la golpearon fuertemente, o su prosperidad fue muy modesta o se cernió sobre ella la amenaza de ruina.

Pero había en la audiencia otra suerte. Otro polo de poder económico: Guayaquil Allí la riqueza era el cacao, y todo dependía del comercio del precioso *theobroma*. Al millón de pesos llegó la producción en los años que corrieron entre 1600 y 1615; pero entonces, el precio de la arroba del grano bajó hasta 36 pesos, debido a prohibiciones de comercio. Y sólo en la segunda mitad del XVIII se volvería a conocer la antigua prosperidad. Cuando la economía quiteña estaría ganada por una incontestable decadencia y generalizada miseria. Todo ello en tiempos que desbordan ya los límites de nuestro trabajo.

También en la región de Guayaquil, pero mucho más en la sierra, el poder de la clase dominante se iba a asentar sobre la hacienda, cuanto más gran-

de y más autónoma, mejor. La hacienda fue muy pronto unidad de producción basada en la explotación del trabajo indígena y núcleo social patriarcal. Impondría el sistema social y político que la justificase y robusteciese. Cuando la corona puso fin a la encomienda, los hacendados se encargaron de atar al indio mediante deudas imposibles de saldar y el huasipungo. Entonces España perdió el último instrumento de control sobre los nuevos señores, en buena parte criollos. Importa señalar que, en el juego de poder que se originaba en la concentración de la tierra, participaron las órdenes religiosas. Y en sus grandes y admirablemente bien cultivadas y administradas haciendas, fundó la Compañía de Jesús su riqueza y poder, que tanto tienen que ver con la literatura del tiempo.

En lo económico, social y cultural, el siglo XVI está dominado por el choque. El choque entre el *comunitarismo* de la sociedad incásica y el individualismo de la española; entre una sociedad agraria, entre comunista y esclavista, y otra en tránsito al capitalismo y heredera de rezagos feudales; entre un mundo de religiosidad mágica y solar, y otro de religión dogmática y penitencial, endurecida después de Trento. Sólo una salida hubo para choque un tanto irreconciliable; sólo un resquicio a la imposición brutal de las formas culturales de los vencedores: el mestizaje. Que se cumplió, poderoso y temprano, en lo racial, pero tuvo derivaciones hacia lo social y cultural.

A finales del siglo XVI se instaura una fase de constitución de la sociedad colonial, delineadas e implantadas las instituciones *novohispánicas* y montados los aparatos de poder y los medios de *ideologización*.

La ciudad es la primera y básica institución del nuevo orden. La ciudad es centro del poder político y núcleo de irradiación de los nuevos valores. Pero es más: ella misma es signo del nuevo sistema y prueba de su fuerza y riqueza. Por ser signo requirió los grandes templos, que, a su vez, fueron signos, símbolos y como pequeñas sumas semiológicas. Todo apuntaba en el templo católico de la contrarreforma a una lectura, desde los rígidos esquemas de jerarquías teológicas que presidían los retablos, hasta la adjudicación de altares a los santos y la fastuosa ornamentación barroca. Y la palabra se alzó para leer todo aquello con un rigor que no cediese al de los esquemas teológicos y una brillantez conceptista y culterana que corriese a la par de los áureos retablos y columnas y frisos y balcones y nichos con sus preciosas piezas de la tan afamada estatuaría quiteña. El púlpito se convirtió en el centro del templo colonial, y la oratoria en el más celebrado de los géneros literarios.

En la ciudad se asienta la autoridad. Quito fue Audiencia. Una obscura audiencia sujeta unas veces al virreinato de Lima y otras al de Santa Fe de Bogotá. Nunca dependió de la jerarquía de la autoridad hispana la grandeza que Quito conoció y de la que dan fehaciente testimonio el arte y la literatura que en la ciudad se hicieron.

España centró en sí el poder político; pero en lo social, la iglesia pesó decisivamente a lo largo de todo este período. En la Real Audiencia había, a fines del XVII, cuarenta y dos conventos: dominicos, franciscanos, agustinos, mercedarios, jesuitas, carmelitas descalzos, monjas. Los religiosos, sólo en Quito, ciudad, pasaban de mil (González Suárez, IV, 422). Y cada convento, cada misión, cada parroquia era foco de irradiación de cosmovisión y establecimiento al servicio de las imposiciones coloniales. Hubo en Quito brotes de rebeldía y dos generales y grandes alzamientos contra el poder civil; nunca contra el eclesiástico. Y los alzamientos indígenas se detuvieron medrosos ante lo divino.

Dentro de la iglesia cumple papel fundamental en la imposición del sistema a través de la *ideologización* del pensamiento la Compañía de Jesús, que llegó a Quito a finales del XVI, señalando con su llegada el comienzo de una nueva etapa en los tiempos coloniales -esa etapa a la que pondría fin, precisamente, su expulsión-. La Compañía de Jesús llegó a América como la “caballería ligera”, más que del papado, de Trento -en donde jesuitas como Laínez y Salmerón tanto tuvieron que ver-. Para Ignacio de Loyola, más peligroso que Lutero fue Erasmo, y los jesuitas, fieles al espíritu del patriarca, aplastaron, donde se hizo fuerte, no tanto una herejía, que nunca prosperó mucho en tierras americanas, cuanto cualquier devaneo racionalista o sensual.

En ninguna parte del nuevo mundo fueron los jesuitas más poderosos que en la audiencia de Quito, y en ninguna parte su aparato de convencimiento y dirección estuvo más certeramente orientado y más eficazmente instrumentado. Para cortar las guías a quienes quisiesen volar demasiado alto y reducir a domesticidad al racionalismo montaron un extenso, disciplinado y competente sistema educativo. Y en cuanto a la formación de la “intelligentsia” fueron exclusivistas. Al clero lo formaron ellos siempre, desde que el obispo Solís les encomendó, en 1592, el seminario de San Luis. Para agostar cualquier primavera de los sentidos, a través de lecturas y predicación, de imágenes y procesiones, fomentaron sentimientos de culpa y penitencia, y exaltaron a una doncella de aterradora mortificación como el paradigma de quiteña -la santa-. Para dar al recoleto y ensimismado vivir quiteño horizontes de viajes y brío de aventura, misionaron un inmenso territorio, desde los contrafuertes orientales de los An-

des hasta el Amazonas, y multiplicaron hazañas “a lo divino” que una nutrida literatura oral y escrita propagaba en las ciudades.

Y aquí damos con la literatura: en este marco, con este trasfondo, sutilmente imbricada con estas intenciones, se hizo la mejor literatura del período. Y, como cabía esperarlo, buena parte de ella la hicieron jesuitas. A saber hacerla se orientaba todo un tramo de la propia formación de los de Loyola -la gramática y la retórica-; y sabían todo lo buena que debían hacerla para que fuese eficaz. Piénsese, a esta luz, en la vida de Mariana de Jesús, de Morán de Butrón, en los sermones de Alonso y Pedro de Rojas, en las crónicas e historias de las misiones del Marañón.

A más del trabajo masivo y utilitario del adoctrinamiento, seguido de golpes de efecto, como misiones, procesiones y rudimentos de “autos”, hizo la Iglesia, a menudo desde el interior umbrío de los confesionarios, otro más sutil, insistente y elevado: la dirección espiritual. Las almas más exigentes consigo mismo y más enervadas recibían allí incitaciones y guía para la oración y la mortificación. Franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas tenían sus propios métodos para hacer avanzar a estos fines espirituales: distintas formas de oración, diferentes devociones y prácticas penitenciales. Pero todo sobre un fondo común, en el cual son fácilmente identificables el método y recursos de los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. A tal sustrato único se debe que todas estas figuras de ascetas y contemplativos, sus empresas interiores y sus escritos configuren algo que bien ha podido llamarse “Escuela quiteña de espiritualidad”. Algunos de los mayores testimonios de esa “Escuela” cristalizaron en briosa literatura, y el lector los hallará en una de las partes de nuestra selección de textos.

Figura cumbre de esta espiritualidad quiteña fue Mariana de Jesús, joven que, a pesar de no haber perdido la inocencia, llegó a extremos asombrosos de penitencia. Ella ilustró con más fuerza y dramatismo que cualquier otra figura de espiritualidad del XVII el desnudamiento de los bienes de la tierra -llevando ese desnudamiento hasta los bienes más simples y naturales, como el dormir, el beber agua y el más frugal comer- y la aspiración a sólo los celestiales. Así lo entendió la Compañía de Jesús y cuidó celosamente a la joven. Jesuitas fueron sus directores espirituales; jesuitas, quienes la asistieron -varios- en su tránsito; jesuita, su biógrafo -excelente escritor, como lo podría confirmar por sí mismo el lector-; jesuita, quien predicó en sus exequias. Y los de Loyola vigilaron el proceso de beatificación y lo impulsaron. Como que entendían perfectamente que lo único que hacía falta al gran sistema de valores que habían im-

puesto era una santa de la tierra -nacida en la tierra quiteña, aunque descarnada de ella.

Donde más de temerse eran desarrollos aberrantes del sistema -excrecencias, al menos- era en el arte. Excesos sensuales y desviaciones de cosmovisión. Los indios, sobre todo, que no habían llegado a un cristianismo de real espesor y mezclaban sincréticamente exterioridades de culto y vago sentimentalismo, a menudo mórbido, con sus prácticas mágicas y sus viejas y enraizadas cosmogonías y configuraciones míticas. De allí que se haya tendido a cambiar el sentido de la producción artística: los artistas indios participaron cada vez menos en las decisiones creativas. Y cuando los jesuitas asumieron la dirección del gran aparato, quienes trazaban las líneas maestras del sentido y vigilaban que las formas se sujetasen a ellas -llegando a constreñir al artista con modelos- fueron mestizos cuidadosamente mentalizados en la catequesis y agrupados en gremios y cofradías.

En cuanto a esas grandes direcciones semánticas y formales, estaban firmemente señaladas. Un gran estilo, uno de los grandes estilos de la historia del arte universal, se habla forjado como matriz donde fraguaría en formas la ideología de la Contrarreforma, del Imperio y de Trento: el barroco.

Ya a finales del XVI florecía en Quito el barroco en las artes visuales, con tal riqueza y con rasgos tan peculiares -tan diferenciadores del mexicano y cuzqueño, los otros dos grandes barrocos de América-, que se llegaría a hablar de una "Escuela Quiteña". Y en el XVII la ciudad se convirtió en un inmenso obrador: apenas hubo iglesia o convento que no contase con los servicios de pintores, escultores, talladores, batihojas, operarios. Y aunque la mayor parte mantuvo sus nombres en el anonimato -pues el sistema miraba mal la concupiscencia de la fama, y el quehacer de los artistas se pasaba por acto de culto y devoción-, grandes figuras fueron sucediéndose, desde el Padre Bedón, ilustre dominicano que, amén de altivo teólogo americano, pintó y formó aprendices. Hernando de la Cruz, Miguel de Santiago, Goríbar, Samaniego, en la pintura, y el Padre Carlos, Olmos, Legarda y Caspicara, en la escultura, pertenecen a la historia del arte de América.

Sociedad a la que tan celosamente se le fueron cortando sus posibilidades de transformación fue, mientras el aparato mantuvo su poder, cerrada y estratificada. La estratificación fue, en el momento que siguió a la conquista, extrema: al margen de un derecho lejano y teórico, señores hispanos y siervos indios. Pero pronto dos factores fueron deshaciendo la pureza de los extremos y dando ser a zonas intermedias, hasta convertir lo que en el principio fueran dos

polos lejanos y tensos en dos auténticas “repúblicas” coexistentes, cada vez menos diferenciadas en sus fronteras y atadas por mil sutiles nexos: la “república de los blancos” y la “república de los indios”, como se dio en llamarlas en el tiempo (Phelan).

El primero de esos disolventes sociales fue el *criollaje*. Los nacidos en América, aunque de padres hispanos, no eran ya españoles. Y esto lo fueron sintiendo cada vez con mayor fuerza. Eran los “criollos”. Y el nombre se cargaba de connotaciones positivas frente al que en México llamaban “gachupín” y en estas partes del sur, “chapelón”. Y, no obstante que los valimientos de la corona favorecían a los peninsulares, llegó el día -a mediados del XVI hay ya primeros síntomas- en que los criollos se sintieron dueños de casa y tanto o más capaces que los españoles para administrar los negocios de América. Y, conforme su poder económico creciese, todo poder se les iría alcanzando.

El otro factor desquiciante de la polaridad extrema, aún más vital, fuerte, extenso y durable, fue el *mestizaje*. El mestizo, que en lo alto de la escala terminaría por mezclarse con el estrato criollo, en las capas bajas iba a constituir la clase popular urbana. Para 1577, la “Respuesta de la descripción de la tierra que envió el cabildo de Quito a Su Majestad” (Vargas, 1974, 1, 31) contaba, frente a 2.000 españoles y 200.000 indios, 2.000 mestizos. Y a los mestizos los pintaba “belicosos, ligeros, fuertes e ingeniosos y por la mayor parte diestros en las armas y a caballo”. Y Felipe II ordenó, en 1601, no venderles ni concederles cargos de encomenderos o regidores, porque, decía, “son alborotadores infatigables”. Se trataba, pues, de un grupo social que, a más de su número, iba configurando rasgos de personalidad social. Y, casi sintomáticamente, el período que abarcamos está inscrito entre dos grandes ocasiones en que los mestizos quiteños proclamaron “alborotadores infatigables” de qué gestos de rebeldía eran capaces: la revolución de las alcabalas, en 1592, y la sublevación de los barrios -de los estancos- en 1756.

Entre españoles y criollos se dieron los conflictos intraclasistas que, al aumentar en gravedad y frecuencia, fueron minando el sistema colonial. Siempre por el poder. Y donde los enfrentamientos fueron más duros y hasta escandalosos fue en los conventos. Allí era cada vez mayor el número de frailes criollos -y los mestizos hacían causa común con ellos-, y, ello no obstante, los extranjeros tendían a monopolizar el gobierno. Los capítulos eran ejercicio democrático y en democracia la suerte de los “chapelones” estaba echada. No estaban para permitirlo las autoridades españolas. Solución salomónica de la corona fue la “alternativa”, decidida en 1625, según la cual españoles y criollos debían alter-

narse en el ejercicio de la autoridad conventual por trienios. Pero el conflicto tocaba intereses demasiado caros como para que se zanjase de modo tan fácil. Y sucedió que, con alternativa y todo -mejor, saltándose olímpicamente la alternativa, que los dominicos habían adoptado en 1617- el capítulo dominicano de 1624 eligió prior a un criollo de Pasto, y hubo intervención de la Audiencia -en favor del español, por supuesto- y fallo en contrario del virreinato. Y los criollos se tomaron por la fuerza el poder, y la cosa terminó en violentas algaradas que convulsionaron a la recoleta Quito. Y no fue esta la única pugna que saltó por sobre las murallas conventuales a la ciudad.

Con el paso del XVII al XVIII la rivalidad entre chapetones y criollos se encona más allá de todo límite y llega hasta a instituciones tan disciplinadas como la compañía. “Basta ser europeo o chapetón como le llaman en el Perú -informaban las “noticias secretas”-, para declararse inmediatamente contrario a los criollos, y es suficiente el haber nacido en las Indias para aborrecer a los europeos. Esta mala voluntad se levanta a grado tan alto, que en algunos respetos excede a la rabia desenfrenada con que se vituperan y ultrajan dos naciones en guerra abierta” (C. II, 6). Y en carta del general jesuita Tirso González a los superiores de la provincia quitense se lee: “Me avisan, pero averigüe si es verdad, que los padres criollos tienen tomada la posesión de las cátedras, que sienten mucho cuando se les da a algún europeo. Este sentimiento han mostrado con el P. José Gutiérrez, a quien señaló el antecesor de V. R. para leer artes en Quito. Dichos padres han procurado desacreditarlo dentro y fuera de casa, publicando que no sabía y que era inhábil para tal ocupación” (Jouanen, 11, 16).

Y uno de los campos donde españoles de América -algunos vinculados ya definitivamente con el nuevo mundo- y criollos lucharon celosamente por la preeminencia, fue el de los lucimientos literarios y teológicos.

Este español que iba perdiendo poder y el criollo que lo iba cobrando son los autores de esta literatura del período. Rasgo caracterizador del siguiente sería, precisamente, que un mestizo -el ubicuo y desconcertante Espejo- ocupe el centro de la producción literaria quiteña. Y españoles, criollos y mestizos en pleno ascenso social son el público de esta literatura, salvo ese género que tenía por fin llegar a más vastas audiencias, la oratoria.

Todo esto, claro, de la literatura que alcanzó la impresión -cuando ello era tan difícil y oneroso en Quito, ciudad que sólo tuvo imprenta en 1759- y llegó hasta nosotros. Los mestizos, que fueron dominando el sector medio de la economía -artesanos, comerciantes, intermediarios de todo género- también parecen haber hecho *su* literatura. Estructuras narrativas elementales, general-

mente de transmisión oral, para historias de espanto y diablos, frailes pecadores y descocadas cortesanas, y estrofas de verso menor rimado, a menudo cantadas con acompañamiento de guitarra, para dar sonoridad a hallazgos de un ingenio triste o resentido, elegíaco o romántico, guasón o burlesco. Pero todo aquello corrió subterráneamente, y ha dejado huellas exiguas.

Todo este proceso económico, social, político y cultural madura básicamente hasta mediados del siglo XVIII, cuando la sociedad colonial entra en crisis. Ya a comienzos del siglo, al tiempo que la economía de la audiencia sufre en la sierra graves quebrantos y hasta catástrofes -sobre todo, el derrumbamiento de la industria textil-, se abren brechas hacia un pensamiento europeo más avanzado. La misión Geodésica Francesa (1735) aporta inquietudes cosmológicas y bibliografía racionalista, que son acogidas en el centro mismo del sistema ideológico, que era la universidad de los jesuitas. Las ideas progresistas de la corte borbónica, ciertas medidas de liberalización del comercio y, sobre todo, la expulsión de los jesuitas, debilitan el dique que sostenía el sistema colonial. Se desencadenan entonces procesos de *laicización* y las ideas de la ilustración comienzan a seducir a los espíritus más alertas, como Espejo. Se tiende a buscar salidas a la crisis, y ya no sólo dentro de corrientes reformistas monárquicas. Se impone entonces un proceso que comenzará a insinuarse a comienzos del siglo, de sustitución de la metafísica y la teología por las ciencias y el pensamiento social y político. Esta apertura de los intelectuales actuó como catalizador del malestar y rebeldía de las clases populares urbanas, que se habían mostrado ya fuertes y decididas cuando el alzamiento de los barrios quiteños (1765). Con las cabezas de la clase popular establecieron alianza estratégica entre los criollos ricos -que había terminado por captar la mayor parte del poder, afirmándolo sobre el latifundio semiautónomo- y mestizos en firme ascenso social. Con ello el dominio español se hizo algo cada vez menos deseable para los grupos dominantes, y su derrumbamiento sólo fue ya cuestión de tiempo. Hasta que su propia crisis europea lo debilitase lo bastante. Pero todo esto, que en la Audiencia de Quito comienza a desencadenarse con la expulsión de los jesuitas, pertenece ya a otro período de la historia y la literatura quiteñas.

La literatura

La literatura está condicionada por la historicidad —que se asienta sobre la estructura económica de la sociedad-. Pero, a la vez, la trasciende. Es la gran pa-

radoja que consagra la especificidad de esta producción humana. De allí la importancia de la doble iluminación -de haz y de envés diríamos, si en esta materia no resultasen tan peligrosas las metáforas: recuérdese lo que pasó en el marxismo con la del reflejo. . .-. La primera, la del contexto material e histórico, la hemos abocetado del modo más sumario; la segunda, que nos pondrá ante el modo específico de la producción literaria, nos llevará más trecho. Como objeto propio, al fin y al cabo. Apenas hace falta decir que lo social, así fuese sólo por su intencionada elipsis, estará presente como auténtico *intertexto* de todos esos textos.

Mirar la literatura quiteña de este período a la luz de la historicidad nos la ofrece como literatura que se hizo al servicio de una empresa. De allí que, aunque a primera vista pudiera extrañar, pareciendo abrir horizontes de liberación y elevación, los clausuraba, y encerraba a la sociedad entre las altas bardas de un sistema económico y social en el cual la libertad y superación eran cosa de pocos, y la riqueza, de muy pocos.

Toda esta literatura -la que logró el beneplácito de quienes imponían y administraban el sistema: la otra tenía cerrados todos los caminos -tendió a conferir inteligibilidad y apariencia de bondad a un sistema económico y social que consagraba una extremosa pirámide de desigualdades y desalentaba a los marginados de los bienes de la tierra, de la voluntad de reconquistar su herencia.

Apuntó, pues, casi toda ella al cielo, al más allá, a lo invisible. Organizó una cosmovisión desarraigada del mundo y una religión des-encarnada. Dar consistencia a tal cosmovisión implicaba edificar un mundo "interior" y propiciar aventuras y ascensiones "interiores". Más aún, mostrar como las únicas valiosas esas empresas "trascendentes". Arrojar cenizas de "contemptus mundi" sobre cualquier empeño de conquista del mundo y transformación de la sociedad.

La literatura tenía que cumplir el mismo papel que la ciudad y el templo; y algo más: daría a ciudad y templo su exacto significado. Porque templos como San Francisco o la Compañía, tan ricos, eran signos abiertos, y ello resultaba peligroso. En la cúspide del sistema semiológico al que pertenecen ciudad y templo, está la literatura: como hagiografía, como ascética y mística, como relato misional, como oratoria sagrada.

Pero no todo se queda aquí. Donde termina el condicionamiento, comienza la trascendencia. Quien cale en las más altas manifestaciones literarias del tiempo -de tiempo tan cerrado, tan férreamente estructurado- hallará en obras, al parecer tan absolutamente teocéntricas y clausuradas al mundo y sus

vanidades, fermentos y levadura de humanismo; cierta altiva libertad; algún sensual amor a la belleza y la vida; planteamientos, aunque ortodoxamente religiosos y férvidamente ascéticos, abiertos a una positiva afirmación de la personalidad mundana. Y hasta hallaremos el caso de fondos oscuros del ser humano que les juegan estupendas pasadas a las rígidas censuras del sistema.

En todo lo cual no hay contradicción con lo antes dicho: hay complejidad. Quien entra en el mundo de la literatura, entra en el mundo de la complejidad. En todos los tiempos, quienes pretendieron ignorarlo, se quedaron a las puertas.

La prosa quiteña comienza a cobrar fisonomía ya en la segunda mitad del siglo XVI, y busca sus cauces: una prosa de relaciones y memorias, hecha, generalmente, con fines utilitarios y pocas pretensiones literarias, pero a menudo rica de datos y sabrosa por sus pinturas y toques ingenuos; prosa histórica, con mayor distancia del hecho narrado que relaciones y memorias, y con mayor elaboración y empaque literario; una prosa pastoral, a veces con notable sentido social y penetrante análisis del medio; y primeras muestras de prosa epistolar.

Desde comienzos del XVII asistimos al paso de la prosa prosaica a la prosa artística. Nace una voluntad de prosa artística que se da hasta en escritos de circunstancia, al parecer condenados irremediablemente a ser modestos. Así en la “Relación de las célebres y famosas fiestas, alegrías y demostraciones que hizo la muy noble y muy leal ciudad de San Francisco de Quito” cuando el nacimiento de Baltasar Carlos Domingo, príncipe de las Españas, del escribano Diego Rodríguez Urbán de la Vega, en que dan testimonio de su querer hacer buena prosa, bimembraciones y pluralidades, epítetos ornantes y comparaciones:

Y llegada la noche, se pusieron en toda la ciudad tan copiosas y lucientes luminarias, que la hermosearon de manera que no se echaba de menos la luz del día. A este tiempo hizo alarde la ciudad de los fuegos que tenía prevenidos, mostrando en su diversidad gran suma de cohetes, montantes, ruedas, un gallardo castillo y otras varias invenciones, que disparados a concierto, con ingeniosos y graciosos acometimientos, hasta más de media noche, no parecía sino una furiosa y naval batalla. (Herrera, 84 y ss.)

Con esa voluntad de prosa artística coinciden ciertos primeros balbuceos de conceptismo. Como los del presbítero Juan Romero quien, al encargo, más bien municipal, del Cabildo de escribir relación de la erupción del Pichincha de 1660, respondió con desenfadada caza de agudezas. A este tenor:

Yacen hacia la parte del poniente tres tan vecinos como enemigos montes, pues casi todo el año miran a esta ciudad con sobrecejo, ya en las continuas lluvias que cuajan en sus cumbres, ya en las cargadas nubes de rayos y granizos que forman sus tempestades. En su fundación uno de estos tres montes filisteos, cuyas faldas de Dalila han solicitado las ruinas de sus Sansones edificios, de donde pintando una ciudad entre dos montes tomó sus armas esta república de cuantas veces ha tomado contra ellas el colérico enojo de aquestos empernidos promontorios. . . (Herrera. 111-112)

Haber respondido con tamaña fanfarria a un requerimiento cabildal, y que tal texto no se hubiese rechazado airadamente, es prueba bastante de que para mediados del XVII quiteño, conceptismo y culteranismo habían calado, al menos como novedad. Sin embargo, las obras mayores de la prosa quiteña del período no serían conceptistas. Para el sistema el culteranismo significaba empeño de violentar la norma y estado de desmesura; falta de austeridad y amor a vanidades. Pero, cosa curiosa, auténtica jugada de esas que hemos anunciado, conceptismo y culteranismo, rechazados de la prosa, por superfluos y autocomplacientes, se instalarían, a su sabor, en la oratoria de las grandes ocasiones. Y allí, a pesar de las exigencias de comunicación y exposición doctrinal. Claro que ostentarían los alardes retóricos como agudezas de exégesis o arrebatos de devoción ¿Y cómo no predicar así desde tan primorosos púlpitos, inmersos, orador y audiencia, en el fastuoso barroco de los templos quiteños? Pero la libertad y amplitud de horizontes estéticos que el culteranismo requería, sólo los hallaría en la lírica, en donde una larga “traditio” culminaría, de modo espléndido, en la lúcida libertad y poderoso ímpetu formal de un espíritu como Juan Bautista Aguirre.

Por el cauce de la pastoral discurrieron numerosas obras y se escribieron páginas a veces altivas y vigorosas, como las de fray Antonio de Zúñiga que, en prosa viva y vehemente, escribió larga carta a Felipe II “porque escribir a los oidores es perder tiempo” y “porque estos miserables indios cada día padecen más”. Pero menudearon los escritos meticulosos, “canónicos” y lastrados por insoportable caudal de minucias.

De todo ese cuadro mediocre se alzan dos de las obras fundamentales del período. La una, aunque no por un quiteño de nacimiento, fue escrita en Quito y su mundo es el de la Audiencia, tantas veces recorrida por su autor: el *Itinerario para párrocos de indios* del obispo don Alonso de la Peña y Montenegro; la otra, aunque escrita fuera de Quito, con experiencias cobradas por los vastos

camino de América, fue obra de un quiteño de nacimiento: el *Gobierno eclesiástico pacífico* del obispo fray Gaspar de Villarroel, figura grande de la literatura del nuevo mundo.

En esta última obra -que debiera tener volumen propio en colección que aspira a recoger lo fundamental de la literatura americana, como es "Ayacucho"-, vasta suma de cuestiones desde ceremoniales hasta doctrinales y jurídicas, junto a los pasajes apretados de doctrina, hay deliciosos cuentos de picaresca americana, de fino humor sardónico, que muestran a Villarroel como brioso y castizo contador de historias y casos, sin perdonar lo autobiográfico. Gran prosista, su léxico es propio y rico; sus construcciones, variadas y a veces personales y libres; su economía de medios expresivos, sabia. Y con tan probado instrumental y tantas cosas sabidas y vividas y tanta doctrina saboreada, el obispo escritor crea un mundo y lo pinta por fuera -abigarrado, variopinto, pintoresco, paradójico, noble y vil, altivo y enrevesado- y lo ilumina por dentro -hasta dar con extrañas notas desoladas o tocar ciertos posos amargos-. Era, qué duda cabe, el nuevo mundo visto por uno de sus hijos. Como a "criollo de Quito" se refirió a Villarroel el obispo de la Peña Montenegro en su *Itinerario*, al citar un pasaje del *Gobierno eclesiástico pacífico* que se cerraba con esta estupenda y orgullosa profesión de americanidad: "*et nos qui indiani sumus, non indi*" -"y nosotros que somos indianos, no indios"-; es decir, nosotros que somos "indios", nativos, dueños de casa, de otra suerte que los indios prehispánicos; nosotros, la nueva raza: los mestizos de América. (Sobre Villarroel y su obra, cf. Rodríguez Castelo, 1980, 267-291).

En cuanto al *Itinerario*, es monumental suma de doctrina, con sus cinco libros, cuarenta y cinco tratados y cuatrocientas treinta y nueve secciones, desde la elección y canónica institución del párroco y las obligaciones del doctrinero (libro I) y la naturaleza y costumbres de los indios (libro II) hasta los privilegios de obispos, regulares, visitadores e indios (libro V). Y, por obra y gracia de la prosa -es decir, porque el obispo de la Peña y Montenegro era escritor-, detrás de las rigurosas cuestiones -con un vago esquema escolástico- morales, pastorales y canónicas, se va dibujando un mundo: el de los indios de América a la vuelta del primer siglo de la conquista (el libro se había terminado a mediados de 1666 y se editó en Madrid dos años más tarde). Un mundo doloroso, porque, si bien habían pasado esos sombríos días en que fueron necesarios Breve y Bula para definir que los indios eran racionales y capaces de fe -"*Indos ipsos, utpote veros homines, non solum Christianae Fidei capaces existere decernimus et declaramus*"-: Paulo III-, su miseria rayaba muchas veces en lo ex-

tremo. Un mundo mágico-mítico: “Los indios -escribe D. Alonso- aun después de convertidos, tienen sus adoratorios, Guacas, e ídolos en los retiros y cuevas de los montes para darles culto y veneración con más libertad”. Un mundo de costumbres pintorescas e ingenuas: “No ha mucho tiempo que salieron al cura de Guanujo los indios de Chillanes sus feligreses, y el uno de ellos delante de los demás compañeros, arrojó tres patacones sobre la mesa del doctrinero, diciendo que los daba porque le diese otra mujer, que estaba ya cansado de la que tenía”. Un mundo en su mayor y mejor parte hermético a la inteligencia de los blancos, y éstos eran curas y doctrineros. Aunque en muchas partes queda a la vista el cañamazo escolástico, la obra tiene páginas de noble prosa, a las que su ritmo sosegado no resta brío. Y, hombre de oficio, el escritor sabe usar recursos para dar a su texto patetismo, emoción y fuerza. Los mejores lugares son aquellos en los que a una amplia y rica arquitectura da vida subterránea la pasión. En tal conjunción está lo más alto del espíritu mismo del autor del *Itinerario*. (Sobre el obispo de la Peña y su *Itinerario*, cf. Rodríguez Castelo, 1980, 243-264).

Tras un primer momento de crónicas y memoriales más o menos circunstanciales y menos extensos, y de autores a quienes no se les conoce más que aquellos escritos, lo cual arguye en contra de su condición de escritores -algunos, de hecho, fueron más bien escribanos cabildales-, en la segunda mitad del XVII, un escritor de obra sostenida y vasta se convierte en el primer historiador de las cosas quiteñas: el P. Pedro Mercado, autor de la *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, gran historia, a pesar de estar a muy poco trecho de la crónica.

Muy pocas peripecias hay en la vida del jesuita riobambeño, pero hay una lista copiosísima de obras, desde *Destrucción del ídolo*, publicada en Madrid, en 1655, hasta los cuatro tratados editados en Amsterdam, en 1699, con el título de *Obras espirituales*. (Un primer ensayo de bibliografía de Mercado en Rodríguez Castelo, 1980, 201-202).

Y, sin embargo de haber publicado tanto, la obra por la que damos a Mercado lugar en nuestra selección de textos, su *Historia*, no llegó a imprimirse en vida del autor. Como que un oscuro *fatum* hubiese pesado sobre el libro. Primero, de camino a España, los originales se extraviaron; hallados, se les dio largas, sin que sepamos por qué, por más que el interés en su publicación comenzase por el propio general de los jesuitas. Habría que esperar hasta 1957 para ver roto el maleficio y la obra editada en cuatro tomos de la Biblioteca de la Presidencia de Colombia.

Mercado, que partió su vida entre Quito y Nueva Granada, partió asimismo su *Historia*: ocho libros para Nueva Granada y siete para Quito. Éstos son, claro está, los que nos interesan de manera especial.

La *Historia* está, según se lo ha adelantado, a muy poco trecho de crónicas y relaciones; pero, por construcción, utilización de las fuentes -maneja buena documentación de primera mano: Cartas *annuas* y Cartas necrológicas, memoriales y libros de varios registros- y visión amplia de las cosas, se gana la ciudadanía entre los libros históricos del tiempo.

El asunto del jesuita era historiar el establecimiento y desarrollo de su Orden en la Audiencia; la vida misma de las gentes quiteñas no se le ofrecía sino como vago telón de fondo. Pero no lo fue. La escritura resultó demasiado viva y sabrosa como para que gentes y cosas, usos e instituciones, creencias y temores, sucesidos y fantasmagorías, quedasen reducidos a tan deslizado papel. Y es que no se trataba de una historia formal y libresca, sino de un relato que prolongaba hasta los términos de la historia la charla de sobremesa y el chisme de sacristía. . . “Dos mujeres virtuosas y pobres vivían en su casa tan acosadas de un duende que no sabían qué hacerse ni de qué medio ampararse para verse libres de las repetidas vejaciones con que este enemigo las asaltaba; quitábales la ropa que vestían, las aves que criaban, colgaba las muertas por los alares de la casa. . . “. Así de fresco, vivo y coloquial. Porque Mercado es narrador desenfadado y hábil.

Es también buen prosista. El léxico es castizo, sin ser especialmente rico, ni, menos, refinado. Ahora que, cuando llega a descripciones de alguna importancia y complejidad, el jesuita muestra que tenía bastante más en su cantera. Pero generalmente, diríase que Mercado rehuye cualquier exceso léxico -y retórico- como peligroso para su fluido tono coloquial y devoto, que es lo que el escritor procuró siempre por encima de todo. Empeñado en lograr tal fluidez y tono, a lo que atiende con exquisito cuidado es al *cursus*: sin llegar al exceso periódico, su cláusula es amplia, bien pautada; hecha como para leerse en alta voz (que era uno de los destinos que la literatura de edificación del tiempo tenía) y acaso procedente del relato de viva voz -de aquellos “ejemplos” que se contaban por la noche en las iglesias de los jesuitas para mover a las almas al santo temor de Dios, y a los que se ha referido el propio Mercado en su obra-. El *cursus*, como acontece en la narración oral, se anima y tensa con el corte, la frase rápida, la oportuna y hábil elipsis.

Para quien provenía de la predicación devota, las pláticas espirituales y los “ejemplos” urdidos para sacudir conciencias y convertir a pecadores, apenas te-

nían lugar las “modas” culteranas que tanto seducían ya a algunos “hombres de letras”. Hay, sin embargo, en Mercado algo de contagio culterano: el juego de palabras conceptista (“el padre Raimundo de Santa Cruz viendo que a costa de tantas cruces. . .”), ciertas metáforas que salían del lugar común (“La sotana de algodón hecha pedazos y tiras para que no faltasen banderas de pobreza en aqueste triunfo” ; “...poniéndoles en los ojos el colirio de la fe católica”), y hasta alguna complejidad metafórica que da en alegoría (“Como los demonios son verdugos de la Divina Justicia, se sirve ésta de ellos para que atormentando a algunos delincuentes y apretándoles los cordeles en el potro de alguna aflicción confiesen sus delitos al sacerdote...”). Pero lo que Mercado quiso siempre era narrar, agarrar con su narración, conmover con su narración y convencer con su narración. Y a ello lo orientó todo. Sabía, por supuesto, hacer una pintura bella, pero sólo la hacía cuando la narración se lo pedía; sabía adensar ambientes, pero no lo hacía sino ante requerimientos de la narración (así el lívido y lóbrego ambiente en que sitúa el relato de la erupción del Pichincha); conocía secretos para animar y dramatizar, pero los subordinaba a la economía de la narración.

Otra faceta del escritor aparece en sus biografías. Allí al narrador se sobrepone el escritor espiritual, y más que hechos nos ofrece virtudes, devociones, fatigas, penitencias. Se pierde en sabor y gracia, lo que se gana en dignidad y nobleza. Sin entrar de lleno en el estilo “sublime”, que decía la retórica tradicional, al uso en el tiempo, porque estorbaría el tono devoto que Mercado mantiene como verdadera constante de su Historia, se hace una escritura que, por sí, expresa el respeto y admiración que esos héroes cristianos merecen al escritor ¡Cuánta emoción reverente, cuánta ternura devota anima el relato de la vida del padre Raimundo de Santa Cruz, aventurero a lo divino e incansable buscador de caminos hacía la selva a través de la inmensa e inhóspita cordillera andina!

Más allá de sucesos y cuentos, de instituciones y personajes, de vidas y milagros, hay en la obra de Mercado un documento del tiempo de insospechable inmediatez: el lingüístico. El que ha quedado, no en lo narrado (siempre sujeto a selección e interpretación intencionada del autor, y, por tanto, necesitado de desmitificación), sino en el lenguaje y la forma de la narración. Las cláusulas bien construidas son signo lingüístico del afán constructor -y sólidamente constructor- del Quito de la primera mitad del XVII; el *cursus* seguro, armonioso y sosegado, nos habla de unas vidas instaladas en el sosiego y en las que el sosiego se había instalado; el tiempo lento y el módulo amplio nos tornan a

un tiempo de devenir despacioso, casi estático, libre de urgencias. Y ni lo bizarro o maravilloso de la irrupción preternatural alteraban sosiego y quietud tan asentadas. En cuanto a esa irrupción de lo bizarro -lo de abajo, lo demoníaco, lo malo- y lo maravilloso -lo de arriba, lo celestial, lo bueno-, postura y tono de crédula admiración y devota ponderación de hechos milagrosos y santidades heroicas nos dicen de un tiempo plenamente fijado en el sistema y exigido por ese sistema hasta en los últimos detalles de la cosmovisión.

En Mercado, que, como escritor ascético de vigencia continental, rector y provincial de la Orden de Loyola, formador de novicios y director espiritual de jóvenes jesuitas, era uno de los sostenedores oficiales del sistema, no hay casi nota discordante. (Y el “casi” hay que ponerlo a cuenta del buen escritor que era Mercado). Ni en lo estético: la forma oficial del sistema era esa *sofrósine* dentro de cuyos límites tan holgadamente se movió el jesuita. Los retorcimientos barrocos con que Quito se agitaba desde sus días quiteños, no debieron parecerle sino alardes ornamentales de imagineros enfebrecidos. Y puesto que no le parecían alcanzar niveles de significado -al menos obvios, patentes para aquellos para quienes escribía-, no debieron ni preocuparle, ni menos sugerirle o turbarle.

Pero el asunto quiteño que más reclamaba memoriales e historias, porque era el más cercano a la hazaña -hazañas como debían ser las que a Quito importasen, a lo divino-, fue la gesta del Marañón, tan vasta y sólida que, con las Reducciones del Paraguay, son los dos capítulos mayores de la evangelización misionera católica en la América hispana. Allí estaban los nuevos descubrimientos, la verdadera conquista, las nuevas fundaciones, el campo abierto al celo evangelizador. Por ese lado el cerrado mundo quiteño se abría a la aventura, el riesgo y la maravilla. Y así, a través de las abras de la cordillera, por las selvas y ríos orientales, siempre en dirección al río mar que descubriera una expedición salida de Quito, avanzaron parejas las hazañas de apasionados quiteños y las historias de sus hechos.

Tales escritos, que llegan a una buena veintena, pueden dividirse en tres grandes capítulos.

Un primer capítulo corresponde a lo que se ha llamado “el ciclo del segundo descubrimiento del Amazonas”. Tras las primeras noticias y crónicas, derivó hacia singular polémica: franciscanos y jesuitas se disputaban la gloria de haber sido los adelantados en ese “segundo descubrimiento”.

El segundo capítulo corresponde ya al trabajo misionero en plena marcha. Lo escriben grandes misioneros desde las mismas fundaciones, y los textos van

del testimonio más directo -cartas y diarios- hasta las inmediaciones de la historia, en la que no se entra porque no hay ni distancia ni holgura para ello. Escriben páginas ilustres de este capítulo varones estupendos como Lucas de la Cueva, Juan Lorenzo Lucero, Enrique Richter y Samuel Fritz, que son mucho más hombres de acción que escritores. La transición hacia el tercer capítulo está señalada por un informe, amplísimo y riguroso, del padre Francisco de Figueroa.

El tercer capítulo es el de las historias que se escriben a alguna distancia del hecho. En plena historia está ya el P. Manuel Rodríguez con su obra *El Marañón y Amazonas* (1684), en la que quiso dar cuenta de todo lo recorrido y obrado por las misiones jesuíticas del Amazonas, utilizando rica documentación y libros anteriores. Dentro de historias más generales incluyen la historia de las misiones los padres Mercado, Bernardo Recio, Juan de Velasco y Pablo Maroni. El *Diario de un misionero de Mainas* del P. Manuel de Uriarte narra, con conmovedoras objetividad y minucia, la salida de los misioneros expulsados, y la *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español*, de Chantre y Herrera tiente, ya desde España, la suma de la colosal empresa.

De todo ello, el lector hallará en este libro breves páginas de los dos más ilustres escritores del primer capítulo: el jesuita Cristóbal de Acuña y el franciscano José Maldonado. Y páginas, también breves, del gran libro del P. Manuel Rodríguez, y de la *Historia Moderna del Reino de Quito y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús* del P. Juan de Velasco a cuya gran *Historia del Reino de Quito* ha dedicado la Fundación "Biblioteca Ayacucho" tomo propio.

En 1637, ocho fugitivos de alzamientos de indios del Napo -seis soldados y los legos franciscanos Domingo de Brieva y Andrés de Toledo-, se metieron en una canoa y se fueron, aguas abajo por el Napo, hasta el Amazonas y siguieron hasta el Gran Pará. El gobernador Noroña, movido por lo que los dos hermanos contaban de su viaje, montó una gran expedición que recorriese el camino a la inversa, y la puso a órdenes del capitán Pedro de Tejeira. Tras muchas peripecias, llegó Tejeira hasta Quito y presentó informe. Transmitido éste a Lima, el Virrey mandó que Tejeira volviese a recorrer el gran río, haciendo su cabal descubrimiento y llevando a dos personas de letras que pudieran informar adecuadamente de lo obrado y visto. El fiscal del Rey propuso a la Audiencia que se nombrasen esos dos letrados en personas de jesuitas, y así tenemos ya en viaje por el Amazonas a los padres Cristóbal de Acuña y Andrés de Artieda. El P. Acuña aprovechó avaramente ese viaje de diez meses -de febrero de 1639 a diciembre del mismo año- para averiguar, observar, describir, demarcar y ano-

tar. “Con cuidado averigüé y con toda puntualidad recopilé”. De allí salió su *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas*, que vio la luz en Madrid, en 1641.

“La descripción del P. Cristóbal de Acuña -ha escrito Reyes y Reyes- tuvo el más grande influjo en su época para el conocimiento del Amazonas, tanto en Europa como en América”. Ello fue que conoció más ediciones que cualquier otro escrito amazónico del XVII: en 1659, segunda edición madrileña; en 1682 y 1684, ediciones francesas; traducción al inglés en 1698, y al alemán en 1729.

Literariamente el libro del jesuita es el de un letrado, al que sólo falta fluidez. Una escritura correcta, elegante, se anima cuando da noticia de maravillas o busca manera de transmitir cosas de extrema novedad - “... un mundo nuevo, naciones nuevas, reinos nuevos, ocupaciones nuevas, modo de vivir nuevo. . .”-. Del conceptismo que, lo hemos señalado ya, comenzaba a tentar fuertemente en los círculos ilustrados de mediados del XVII quiteño, tiene rasgos de desenfado metafórico. Como cuando dice del Amazonas que “era la única canal, y como calle mayor, que corriendo por el riñón del Perú. . .” o habla de los “encumbrados cerros, que con el licor de sus venas, alimentan, y dan el primer sustento a este gran Río. . .”. Y en la misma línea está la comparación cultista que hace del gran río con el Ganges, el Éufrates y el Nilo.

Con ser tan breve, el *Nuevo descubrimiento* es compuesto, orgánico y completo. Los capítulos I al XVI, que resumen las entradas al oriente amazónico, forman una suerte de preámbulo. La relación comienza, propiamente, en el XVII, del modo grave, casi solemne; desde allí el informe discurre con admirable rigor: el río, las islas, las gentes ribereñas y sus comidas y usos, armas y herramientas, ritos y hechiceros, géneros estimables -maderas, cacao, tabaco- minas de oro. El nunca hallado Dorado. En total, ochenta y tres capítulos cortísimos; apenas mayores que párrafos. Pero la imagen es muy completa. Y concisión y rapidez no se pagan a costa de lo pintoresco y sabroso. No puede serlo más el capítulo XLI, que cuenta el caso “Un indio se hacía Dios”, y hay otros lugares de especial valor etnológico y folklórico.

Lo mismo el *Nuevo descubrimiento* del P. Acuña que un texto que le siguió, la “Relación del descubrimiento del río de las Amazonas, hoy San Francisco de Quito, y declaración del mapa donde está pintado” -enviado al Consejo Real de Indias en 1639 y obra, como lo sospechó Jiménez de la Espada y ha podido comprobárselo después, del jesuita Alonso de Rojas, el predicador-, pusieron en celos a los frailes seráficos, que tenían sus buenas razones para dar por suyo ese “nuevo descubrimiento” del gran río. Y el más ilustre de los fran-

ciscanos quiteños del XVII, fray José de Maldonado y Villamor, comisario general de su orden a la sazón, escribió una discreta pero firme “Relación del descubrimiento del río de las Amazonas, por otro nombre del Marañón, hecho por la religión de nuestro Padre San Francisco, por medio de los religiosos de la Provincia de San Francisco de Quito, para informe de la Católica Majestad del Rey, nuestro Señor, y su Real Consejo de las Indias” (1641).

Su escrito, dice fray José, es obra de “testigo de vista fidedigno, y de las noticias que yo pude tener siendo mozo, de las conversaciones con mi padre, encomenderos y soldados, siendo después religioso, de haber andado algunas veces en aquellas tierras”. No le interesa hacer relación extensa y detallada del gran río y su hoya, reconociendo haberla hecho ya, y con gran suficiencia, el P. Acuña. Y ni siquiera busca hacer apología alguna: su relato es sobrio, casi parco, aunque armonioso y en pasajes devoto. Apenas si en tal o cual momento, esa misma devoción le lleva a intensificar la prosa con algún acorde, o solemne o beato.

En cuanto a *El Marañón y Amazonas* del padre Manuel Rodríguez, inicia, espléndidamente, el ciclo de las grandes historias de la epopeya misional amazónica de los jesuitas quiteños.

Manuel Rodríguez de Villaseñor fue nombrado en 1678 procurador de la orden para ir a Madrid y Roma a rendir informes. En tal virtud, hombre ilustrado y estudioso, tuvo acceso a cuanta noticia acerca de las misiones requirió. Nombrado procurador general de las provincias de Indias, permaneció en Madrid, donde pudo completar, pulir y editar su magna obra, que vio la luz en 1684, el mismo año en que su autor moría.

En seis libros dividió su obra el P. Manuel Rodríguez, escritor dotado del sentido de lo arquitectural. En el primero pintó los telones de fondo, históricos y geográficos: descubrimiento y empeños fallidos de conquistar el Amazonas; estado de la provincia jesuítica de Quito. En el segundo dio un paso más de aproximación a su materia propia: relató las andanzas de “segundo descubrimiento” del gran río, siguiendo en lo fundamental a Acuña, cuya *Relación* integra a la obra como capítulos VII al XIII. El libro tercero se abre con la entrada de los padres Gaspar Cujía y Lucas de la Cueva a los Maynas. Comienza la gesta: fundación de pueblos, ministerios, lucha con la selva. Empresas tan enormes como las del padre Raymundo de Santa Cruz y sus caminos. Los libros cuarto, quinto y sexto tientan un recuento de entradas, obras y enfermedades y muertes de misioneros. El sexto apunta al futuro: nuevas noticias, novedades y esperanzas.

En el libro I, que es un largo preámbulo orquestado con amplitud casi pomposa, hallamos, más que al historiador de oficio, al escritor culto informado de la historia, buen lector de sabrosas historias y que ama situar los hechos en sus grandes contextos históricos. Sigue, para cumplir su cometido, a Francisco López de Gómara, a Agustín de Zárate y al Inca Garcilaso de la Vega. Y en lo que hace a la geografía, tres cuartos de lo mismo: Rodríguez es más viajero o lector curioso de geografías, que geógrafo. Es el viajero quien describe a su sabor el callejón interandino desde el Nuevo Reino hasta el Perú.

Pero lo que este historiador de circunstancia, este viajero puesto a geógrafo es, por encima de todo aquello, es escritor. Escritor con ejemplar voluntad de prosa artística, que no pierde oportunidad de extremarse describiendo, narrando, urdiendo periodos, intensificando su prosa. Describiendo llega hasta pinturas como la del encañonado del Pastaza, conceptista, muy intelectual, apretada, verbalmente ingeniosa. Narrando logra paneles como el de la entrada en Quito de los lamentables restos de la expedición de Pizarro, que llega a su clímax en una escena de vigoroso patetismo, con un grupo de sintagmas no progresivos en su centro, y rasgos humanos agudamente captados (“Y gozaron todos del pan como de fruta nueva”).

Como todos los escritores cultistas del tiempo, nuestro autor tiene predilección por el estilo periódico; sabe trabajar sus períodos y los alarga sin empacho, y, cuando la ocasión pide solemnidad especial, los alarga aún más. (En el solemne preámbulo a la primera entrada de misioneros a los Cofanes, dieciséis miembros preceden al verbo principal, en conjunto de justo engarce gramatical y seguro ritmo).

El ritmo es la clave de esta prosa periódica, a la que la elegante complejidad no le quita cierta unción de literatura de espiritualidad. Así el final de la vida del P. Lucas de la Cueva o el relato del martirio del P. Pedro Suárez, donde se logra un ritmo anhelante a base de incisos cortos y ordenando en forma casi letánica los rasgos del relato. Donde el ritmo se hacía lento, esta prosa necesitaba recursos de animación. Y los tiene: acumulación, irrupción subjetiva, alguna suspensión. Animación, claro está, para aquellos tiempos quiteños de casi total estatismo, donde lo más animado y tenso eran las piedras y maderas de las retorcidas columnas salomónicas y los gestos patéticos que a sus tallas y telas daban los imagineros barrocos.

Por el mismo tiempo trabajaba ya el padre Mercado su *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito*, y dedicaba los dos últimos libros de la parte quiteña -el sexto y el séptimo- a las misiones del Marañón.

La siguiente gran historia de las misiones de los jesuitas quiteños la compuso el mayor historiador quiteño del período hispánico, el padre Juan de Velasco. El centro nervioso de su *Historia Moderna del Reyno de Quito y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo reyno* son las misiones, y la historia del vivir de la audiencia y del desarrollo de la Orden en ella, con ser tan ricas de datos y cuadros del tiempo, se convierten en escenografía de la acción y empresa principal. A través de una narración histórica expedita y exacta -sin las altas calidades de su *Historia del Reino de Quito*- Velasco muestra al historiador de talla que era. A un historiador como Velasco -riguroso, metódico, con gran poder de abarcar conjuntos y lograr síntesis (y aquello de tenerlo por crédulo o fácil hay que rechazarlo como burda equivocación) -*El Marañón y Amazonas* del padre Rodríguez habíale parecido históricamente muy deficiente, y quería corregirlo y completarlo. “Extraído lo principal de ella se reduce en abreviatura a lo siguiente” -escribe antes de darnos la vida del P. Juan Camacho- (y eso que le parece “vida a la verdad admirable, vida singularísima; y vida que parece una novela”). Tal anuncio pudo haberse antepuesto a la casi totalidad de los apretados párrafos a través de los que discurre la obra.

A mucho más que los nombres y textos referidos o transcritos en pequeños fragmentos se extiende ese admirable capítulo de vida y letras de la Audiencia de Quito que fueron las misiones del Marañón. En cuanto vida, la aventura y epopeya -a lo divino- de las misiones orientales fue una de las claves de sentido del vivir quiteño por casi dos siglos: la proyección y prueba de un cristianismo que sin esa apertura se habría encerrado en un ensimismamiento asfixiante y casi mórbido. Tan radical sentido del hecho es lo que explica la amplitud con que se lo narró y ponderó. En este sector, como en los decisivos de la sociedad quiteña del XVIII -entendámoslo: los decisivos dentro del pétreo sistema ya dicho- vida y letras cierran un círculo. Se vivía pensando que todo tenía un sentido, un sentido unitario y totalizador de la existencia -la conquista, y no individual, sino social, comunitaria, de una vida mejor a través de la práctica del cristianismo y la renuncia a los bienes materiales en ésta-, y las letras asumían como función propia, como su participación en ese sentido, iluminarlo, señalarlo, explinarlo, en cada circunstancia de la vida. Y la circunstancia más alta fue, qué duda cabe, la gran empresa de las misiones amazónicas.

Muchos de los textos de la literatura quiteña del Amazonas y los libros pastorales y los de historia culminan sus mejores momentos con hagiografía. Pero tiene la literatura quiteña hispánica, por supuesto, obras formalmente hagiográficas. Resultaba lo más natural que así fuera.

El sistema necesitaba héroes. Una sociedad fundada sobre oposiciones radicalizadas y exacerbadas -cuerpo y alma, materia (o carne) y espíritu, pecado y virtud-, en las cuales un término se daba por el único con real sentido, y el otro era simple apariencia, mentira, equivocación, camino a la perdición, necesitaba encarnar tan desencarnada concepción. Y esas encarnaciones eran los santos. Podían servir, y de hecho sirvieron, los santos de fuera, contados por escritores de fuera, y a familiarizar a las gentes quiteñas con esos santos afuereños se puso a los mayores artistas quiteños. Sus tallas, sobre todo, eran objeto de predicación, culto y celebraciones populares. Y a quienes podían tener acceso, personal o grupal, al libro, se les guiaba hacia la lectura cotidiana de vidas de santos. Mientras, por todos los medios a su alcance, predicadores, confesores, directores espirituales y maestros de ascética y mística, incitaban a la imitación de esos santos.

Pero aún hacía falta algo para que este signo privilegiado dentro del sistema, que eran los santos, fuese plenamente eficaz, y los quiteños lo sintiesen más propio y cercano: santos locales. A lo cual seguirían, para iluminar el sentido del signo, hagiógrafos locales de esos santos.

A llenar esta doble necesidad vino Mariana de Jesús, la figura de mayor resonancia en la vida quiteña del XVII, y en torno a ella comenzó toda una corriente de literatura hagiográfica que llegaría sin perder volumen, aunque sí actualidad y brío, hasta nuestros días (Cf. Larrea, 1970).

Hemos adelantado ya que los de Loyola entendieron enseguida el provecho que podían sacar de la penitente e iluminada doncella y cómo la proveyeron de confesores y directores de espíritu, y, a su muerte, del predicador. Le dieron también, y con mayor razón, el primer biógrafo.

Esa biografía es la obra mayor de la hagiografía quiteña del período jesuítico: *La Azucena de Quito que brotó el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales de los Reynos del Perú, y cultivó con los recursos de su enseñanza la Compañía de Jesús. La V. Virgen Mariana de Jesús Paredes y Flores, admirable en Virtudes, Profecías y Milagros*, por el P. Jacinto Morán de Butrón. (Madrid, 1724). En ella, a más de rasgos y calidades de la escritura del tiempo, nos es dado ver cómo funcionaba la literatura en su papel de codificador y descodificador del riguroso sistema semiológico en que se quiso convertir todo el vivir colonial.

El libro es magnífico, y éste es el punto de partida para todo lo que nos puede desvelar sobre una cosmovisión. Hay en él la sostenida voluntad de prosa artística puesta en boga por el conceptismo, y fragua hermosos lugares. Penetrantes, húmedos de unción, pintorescos de maravillas, tensos de dramatismo, graves y solemnes. Solicitado hacia el barroquismo por su inclinación con-

ceptista, el jesuita se siente obligado a no usar sino discretamente del ingenio retórico, ante la naturaleza misma del asunto. “Oh qué gallardos paralelos se pudieran discurrir -comenta-, si el estilo de la historia no reprimiera la pluma!”. Y, sin embargo, hace uso gallardo, barroco, de pluralidades, antítesis, contraposiciones que establecen *isócolos*, y, por supuesto, de toda suerte de metáforas, sin que falten las que se extienden en el juego analógico hasta la alegoría.

Pero es especialmente importante, rico de resonancias y denso de sentidos, el empleo de la antítesis, puesta al servicio de las dualidades sobre las que se edificaba el sistema *sígnico*. Como cuando doña Gerónima, hermana de Mariana, opone, en sostenido juego antitético, su situación de tibieza (es decir, próxima al extremo malo de la polaridad) al fervor de la doncella:

Si una inocente maltrata con este rigor su cuerpecillo, ¿cómo quien a Dios tiene ofendido no le satisface con penitencia? Si tan tierna edad madruga en buscarse incomodidades y penas, ¿cómo yo estoy tan tarda en solicitar el castigo de mi cuerpo, y sólo presta al regalo? Mi hermana apenas tiene el uso de la razón, cuando procura emplearse toda en el servicio de Dios, ¿y yo tan tibia, que en edad madura sólo procuro agradar al apetito? Mariana tiene por olanes un silicio, por tela un espinoso zarzal, por recreo la disciplina y por alivio la soledad y oración, y yo, que soy su hermana mayor, quien debía enseñarla con el ejemplo, ¿sólo gusto del delicado lienzo, de las sedas más vistosas, de regalar mi carne y atender sólo al deleite?

Y casi no hay acción o deseo, intención o sentimiento que no se presenten contrastándolos enérgicamente con los del vivir mundano o carnal. Y ello con tratamiento formal variado, rico o hábil.

A todo este excelente manejo de los instrumentos retóricos en uso -decidido, sostenido, pero a menudo *asordinado* y sutil-, hay que añadir innumerables aciertos de propiedad y sabor en léxico y fraseología y un dominio de la construcción que se aventura hasta el capricho, sin nunca rebasarlo. Listo siempre el filo del ingenio, por si se diese ocasión de lucirlo, en los pasajes en que lo requiere la gravedad de la materia, la prosa tórnase grave, severa. Pero aun allí sucumbe al amor de la “agudeza y arte de ingenio” que dijera Gracián, y se complace en juegos al estilo de aquél de las cinco piedras de Mariana y la piedra con que David mató al filisteo, tan culterano. (“Llevó, como para entretenerse en su cuarto, cinco piedras de buen tamaño, como David para el triunfo que esperaba del Filisteo. . .”).

Con estas calidades literarias, pocas obras de la literatura quiteña del período tan coherentes y rigurosas como instrumento de expresión e imposición del sistema ideológico dominante. Sistema, lo hemos señalado ya, de código muy simple y de naturaleza binaria que hace pensar en código y sistema *para-lingüístico* -de donde sus vinculaciones profundas y como connaturales con la literatura-. Una vida frente a otra vida, como el “sí” se opone al “no”, el “aquí” a un “allá”. La vida se opone a la no-vida; la vida de “aquí” -de abajo-, transitoria, a la de “allá” -de arriba-, eterna; la de “aquí”, riesgosa, a la de “allá” quieta; la de “aquí”, esencialmente infeliz, a la de “allá”, dichosa o beata:

Para la Ciudad de Dios, donde perennes inundaciones de gozo anegan a sus ciudadanos, dejaba esta Venerable Virgen sus consuelos: no para este mundo, que sólo es valle de lágrimas y lugar de merecer; sólo para el cielo dejó el gozo de ver a su Dios y su Señor, porque sólo allí se goza del gozo, donde ni se puede estimar menos siendo sumo, ni puede perderse, ni ausentarse. Mientras vivía en la tierra Mariana sólo deseaba poseerlo; no en la vida, que la juzgó siempre región de penas, sino en la Gloria, que es la Patria del sosiego: su mayor deseo era no gozarlo en esta vida.

Es decir, la *radicalización* más implacable de la dualidad: aquí abajo no quería gozar ni de Dios. Y, por supuesto, menos aún de cualquier otro bien terrenal. Una por una se revisan las posibilidades de realizaciones terrenas de Mariana, mostrando cómo fueron negadas por la heroína. Tal negación total de la vida mundana se da -se supone- como condición para la conquista de la vida celestial.

El arte del gran retórico, del sutil retórico que es Morán de Butrón radica, precisamente, en musicalizar con habilidad planteamiento tan simple y casi maniqueo. Lo hace con motivos secundarios de añeja tradición cristiana: la batalla (guerra en la que el campo es el propio cuerpo, y el enemigo, el diablo), el viaje (Mariana “se alejó tanto de su carne, del apetito sensitivo, de las concupiscencias humanas, que pasó su espíritu a vivir en este mundo como en provincia extraña de la carne y como en lugar distante de su cuerpo”).

Una vida en permanente y despiadada batalla contra los más hondos instintos vitales, en viaje de fuga de las exigencias del cuerpo y sus sentidos, del yo y sus aspiraciones mundanas, resultaba empresa descomunal, casi imposible de sostener. Pero el sistema tenía un argumento tan palpable como esas necesidades corporales: la fugacidad de los bienes terrenales. (Y detrás de ese argumen-

to estaba, para quien lo resistiese, la prueba suprema: la muerte). Mariana, al despedirse de sus sobrinas para recluirse en su retiro, “aconsejólas -dice el biógrafo- a que lograsen el tiempo, que no fiasen de riquezas, de donaires y hermosura, flores delicadas, que al menor viento se caen”. Y ella misma sostenía este impresionante monólogo frente al esqueleto y ataúd que puso en el centro de su alcoba: “En esto pararás, Mariana, éste será tu fin. De qué te servirán los gustos y recreos de esta vida, si te han de amargar en este trance... Abre los ojos, Mariana, y lee con atención en este ataúd verdaderos desengaños...”.

Con tal cosmovisión y tan radicales planteamientos, ya se ve por qué estos discursos son tan tremendos, de tan terrible altivez, de tan exaltada e intransigente afirmación. La bellísima Sebastiana de Caso, sobrina de la santa, es pretendida en matrimonio, y ha hecho voto de castidad muy temprano. A la consulta que le hacen Sebastiana y Mariana, el confesor, el jesuita P. Camacho, responde: “¿De eso se aflige, señora? Pida a su esposo que, atendiendo a su honra, le quite, si no hay otro remedio, la vida y se la lleve a celebrar las bodas en la gloria”. Nada más. Con el empaque, el *onkos* y la verticalidad de un parlamento *racineano*. Y pide, en efecto, la muchacha morir si no hay otro camino para evitar la traición al esposo, y muere. Muerta, Mariana le despoja de sus cilicios, y hace preceder la entrega a los padres de la difunta de aquellos instrumentos teñidos de sangre, de discurso exaltado y vibrante, que no conoce de concesiones ni matices:

Quererle quitar a Cristo su esposa Sebastiana, fue querer malograr en flor su vida. Mi sobrina consagró desde muy tierna a Dios, con voto perpetuo de castidad, su pureza. Muchas veces os rogó la dejaseis atender sin embrazos a su observancia: instó vuestra porfía en casarla, ella os advirtió que su Esposo celaba mucho su honor; atropellaba con toda vuestra comodidad, ocasionada de la pobreza; pues veis aquí de vuestras molestias la resulta. Muy digno es de toda estimación el caballero que la pedía; pero anticipóse el Rey de la Gloria en sus amores; correspondióle tan fina, que estos cilicios y disciplinas lo publican; ellos hablan con mudas voces en su crédito. Consagróle Sebastiana a Dios su cuerpo, y violentada de vuestros imperios, ofreció su propia vida por evadir vuestras iras. Testigo soy de sus lágrimas y oración; y soy también testigo del feliz despacho que alcanzó por medio de María Santísima de Loreto. Si os desvelaba el solicitar su remedio, remediada la tenéis, pues cuando más, os costará el precio de siete pies de tierra en su sepulcro. Vuestras industrias la despacharon al cielo.

No tenéis que llorar malograda su belleza, pues supo así asegurar la de su alma, por toda una eternidad. Si los padres son herederos cuando muere una hija, heredad estos ásperos cilicios, estas ensangrentadas disciplinas, que vuestra es la sangre que las mancha; y sabed que éstos eran los tesoros de vuestra hija.

Parlamento que recuerda el que dirige Melibea a su padre desde la torre; pero aquí a lo divino; dentro de la rigurosa, de la tremenda coherencia de un sistema cerrado de valores y signos.

Con permanente y lúcida conciencia de que el hombre es un ser-para-la-muerte, y en trance de continua y total batalla contra el diablo, sus seducciones mundanas y sus aliados, los propios apetitos carnales y terrenales, ésta era, claro está, una manera dramática de vivir, y su crónica podía alcanzar niveles literarios altos y tensos sin más que atender al sentido esencial de la existencia. Y el caso de Mariana de Jesús -aquí sólo nos interesa la Mariana de Jesús que nos dio en su libro Jacinto Morán de Butrón- era el de una situación límite en esta manera de vivir y sentido existencial.

Y como aquella era una existencia al borde de lo maravilloso; a menudo inmersa en lo maravilloso; y como eso “maravilloso” o demoníaco o celestial, no se tenía por ilusorio, sino por real y casi cotidiano, la literatura que de esa existencia procedía y a mantenerla apuntaba, fue una forma de realismo maravilloso.

El otro gran libro de la hagiografía quiteña del período, del que también damos muestra larga aquí, es la *Vida prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesús, de la Tercera Orden de Penitencia de nuestro Seraphico Padre San Francisco, que floreció en el Monasterio de Santa Clara de Quito*, escrita por fray Francisco Xavier Antonio de Santa María, edición limeña de 1756.

Escrita con el mismo sentido y finalidad última con que se escribió toda la literatura hagiográfica del tiempo, el autor confiesa sin rebozo la intención edificante, trayendo a colación, en el “Prólogo al lector” el caso de Loyola que, leyendo vidas de santos, pasó del gentilhombre Iñigo al penitente y apostólico Ignacio. Toda esta fue una literatura, no sólo comprometida, sino hasta utilitaria, y en tal condición llegaba a estar muy cerca de la oratoria.

Buen escritor Santamaría, franciscano recoleto de San Diego, predicador general y *defnidor*, el *cursus* de su prosa es ancho; los párrafos bien armados, hasta redondear un paso o escalón de sentido cada uno, y variados en su construcción. Los ritmos, que van de uno más amplio y grave, a otro más cortado y nervioso, imponen en los mejores momentos un clima devoto intenso.

En el nervio del ejercicio retórico -en general, más bien discreto- está el amor al juego analógico que, cuando el ingenio está más vivo, fragua en alegorías que los párrafos, concienzudos y redondos, desarrollan paso a paso. Y el dualismo extremoso que preside la cosmovisión fragua en antítesis que, en lugares más intensos, se acumulan: “Vivimos por los justos, los pecadores; porque, cuando nosotros, como insensatos, nos alegramos y reímos, ellos se mortifican y lloran; cuando nosotros pecamos, ellos repiten clamores al cielo, y cuando nosotros aturdimos al mundo con nuestros escándalos, ellos contribuyen a la edificación con su ejemplo”.

En cuanto al idioma, con cuidarlo tanto, por aquí y por allá se le escapan al franciscano muestras de un habla vulgar mestiza, como aquello del “hombres han habido tan privilegiados” o el “y no quiere que ayga”.

La cosmovisión, la del sistema dominante. Otra vez el dualismo extremoso: lo de arriba frente a lo terreno; lo perdurable frente a lo temporal. En la vida de Juana tales polos irreconciliables se proyectan en la oposición entre lo agradable y fácil, y lo arduo y penoso. Ya al comenzar su vida religiosa, al “regalo, quietud y sosiego” que dejó en su casa terrenal, se opone lo penoso del vivir monástico: roces, privaciones, humillaciones. Y llegan estas penalidades a tanto, que hay monjas que le aconsejan buscar el sosiego en el siglo. Pero no lo puede hacer sin caer en “caos de obscuridades, con el dañado aliento del Príncipe de las Tinieblas”. Y aquí se da en otra antigua forma de la oposición, con larga tradición en la ascética y mística cristianas: luz - tinieblas: el demonio y sus tinieblas; Dios y su luz. (“Conforme se le fue aclarando esta luz, se le fue despejando el entendimiento de las sombras diabólicas que le ofuscaban”).

Enfrentada al dualismo de extremos inconciliables, Juana debe terminar con cualquier apego a las cosas terrenales. Su director espiritual más certero y autoritario, el jesuita de Casas, le instruye: “... su majestad cела mucho en sus almas escogidas cualquiera afecto o leve apego a lo criado”. En una visión, el niño Jesús llega hasta Juana con unos pobres tuestos de barro, que ella tenía, y frente a ella, los quiebra. El autor lo comenta repitiendo, casi palabra por palabra, la sentencia del asceta jesuita. Y el Señor, por propia voz, lo remacha: “Hija, le dijo el Señor, las almas que me sirven y aman con apego a lo temporal, por mínimo y tenue que sea, no me dan lugar para descansar como en trono de mis delicias”.

Decidir siempre contra naturaleza, violentando el instinto del placer -cuya honda y extensa presencia mostraría Freud- era cosa brava, casi agónica. Y también en esta biografía ocurre, casi como *leitmotive*, la imagen de la guerra.

Que es aquí, más que en la “Mariana de Jesús” de Morán, guerra del demonio, aliado con la carne (“instigada del demonio, la carne le hizo terrible guerra. . .”), contra la doncella. Y la peripecia misma se monta como un duelo, sin cuartel, entre el enemigo y la monja: “Viéndose el enemigo burlado de Juana, quiso aportillar su fortaleza con otra máquina...”, “armado de nueva saña el demonio de verla ya en el convento, procuró turbar su espíritu con nuevas y terribles sugerencias...”, muy bien conoció el demonio que ese hábito que había de tomar Juana sería “nueva fortaleza y pertrecho contra sus tiros y artillería”.

En cuanto al argumento último para perseverar en guerra tan contra natura y tan, a menudo, desolada y amarga, es el mismo que ocurrió en el libro de Morán de Butrón. La voz del Esposo le dice a Juana, cuando ésta se batía ya en retirada: “Qué permanencia puede tener esto. . .”. Lo cual no es sino uno de los términos de la antinomia fundamental: frente a lo contingente, mudable e inseguro de aquí abajo, de la tierra, de los sentidos y vanidades, lo eterno y permanente del cielo y el espíritu.

El libro de Santamaría es más que una biografía; es, en mucho, un manual de vida espiritual. Un pequeño manual es en sí la suma de instrucciones dadas a la monja por el Jesuita Casas (capítulos XII y XIII del libro I). Y el Señor en persona da a Juana una regla: “Yo quiero -le anuncia- fundar en ti una religión interior, en que, sujetas las pasiones, potencias y sentidos a la razón, con singular recogimiento y abstracción total de lo visible, miren uniformes mi beneplácito, como a único fin”. Y no queda la cosa en señalamientos para una praxis ascética: se atiende a su fundamentación teológica. Y ello se hace de modo tan original y penetrante que parece desbordar las posibilidades del franciscano y dejarnos ante un material de Juana que él habría podido manejar: son los hondos, claros y sabrosos diálogos de explicación del credo entre Dios y Juana, en ejercicio divino de mayéutica.

Y hay más en el libro que debemos atribuir a Juana, y no al fraile, que paladinamente confesó -en el prólogo *galeato* del libro- tener estilo a veces un tanto insípido y pintar las cosas con poco color. Son lugares de tan alta y fresca poesía como el del rezo de maitines; son visiones de exacta plasticidad y narración ingenua. Con esos pasajes, Juana de Jesús nos deja ya en los altos y enraizados territorios de la mística quiteña.

Podía habérselo adelantado a priori: siendo éste un período de plenitud, y siendo su orientación casi totalmente religiosa, los mayores escritores del tiempo habrían de ser místicos. La mística es la culminación de la experiencia religiosa; y es culminación totalizante, que compromete en la vivencia todo el

ser, de donde sus resonancias estéticas y verbales, a las que las literaturas de sazones de alta religiosidad -como las de la España del primer siglo de oro- deben sus piezas mayores. En Quito acontece, efectivamente, lo que habría sido dado adelantar: los mejores escritores del período están en camino a la mística o han llegado ya a tan oscura e iluminada montaña. Los unos y los otros constituyen cumbres -cumbres de escritura- de toda una cordillera de espirituales quiteños -un ramal del gran macizo hispánico, pero con notas quiteñas, tan quiteñas como las del barroco que se hizo en este rincón del nuevo mundo-.

Y, dando por la primera mística quiteña que nos dejó páginas autobiográficas a Juana de Jesús, la segunda es Gertrudis de San Ildefonso, que floreció en el mismo monasterio y por el mismo tiempo. Su *La perla Mystica escondida en la concha de la humildad*, según el título que le diera fray Martín de la Cruz, su director espiritual, redactor en buena parte de la obra y compilador en otra, permanece aún inédito (tres gruesos tomos) en el monasterio de Santa Clara.

En la obra contrastan de modo flagrante, a veces violento, dos maneras de prosa: la simple, natural y fresca de Gertrudis -encantador espíritu-, y la culterana, pagada de ingeniosidades, del carmelita. Lo que cuenta para la literatura del período es, por supuesto, lo de la monja.

Tras los comienzos autobiográficos, tan sabrosos y con tanta carga afectiva, la historia deja la superficie y se interioriza hasta dejar de ser historia. Quedamos ante extraños vaivenes espirituales, ante calas de aguda introspección, ante un lúcido desbrozar complejidades del camino interior. Y muy pronto tan admirables buceos se enfrentan al reto de decir lo que ocurre en zonas abisales, donde las palabras han perdido su capacidad ordinaria de significar -la cual es una de las claves estéticas y semánticas de la literatura mística-.

Sucesos extraños; visiones imaginarias e intelectuales; fenómenos de extraordinaria comunicación. Todo ello con acento y matices muy personales, entre los cuales suena agudamente el de la ternura, tan indio y tan femenino.

No tiene el discurso de Gertrudis ni organización ni avance gradual a través de moradas, vías o estados; a muy corto trecho del comienzo, damos ya con un texto de desposorio ("Y pasado como un cuarto de hora, salió de repente el Sumo Pontífice. Y con habla sustancial dijo a mi alma: ahora se hace el desposorio. . . Y siendo el Verbo Humanado el esposo, se dieron las manos, el esposo a la esposa": apenas en los folios 71 y 71 vuelto del primer libro). Y siguen otras revelaciones de amor *unitivo*.

Entonces el lenguaje, antes aún de haber aprendido a habérselas con tamañas empresas, se ve obligado a los más increíbles retorcimientos para decir

con léxico simple -Gertrudis es ajena a cualquier refinamiento literario- tan desusada y alta peripezia. Porque todo lo que acontecía, así lo luminoso y alto, como lo amargo y doloroso, era nuevo de toda novedad, y exigía violentar la lengua para decirlo. Pero Gertrudis lo dice. Era toda una escritora con sabidurías de oficio -alto instinto-; con estilo; con instrumental retórico simple, pero eficaz. Por simple, más eficaz. Nunca son más bellos y hondos sus textos, que cuando son sencillos hasta la ingenuidad, frescos hasta el candor. Y son sabrosos por lo conversacional; por el color tan cercano al de los imagineros quiteños y al de la decoración popular. Y, sin violentar la tónica de esta sencillez y frescura, se logran, cuando es menester, expresiones de notable originalidad y fuerza. Como cuando habla de “unas vehemencias amorosas en que, como en volandas, llevaban al alma” o cuando pondera unos dolores como “tan grandes que parecía víspera de morir”. También originalidad y fuerza se nutren de lo coloquial.

Esta prosa, sencilla y sabrosa, entre primitiva y coloquial, es, no obstante, lúcida y exacta hasta la sutileza. Una especial voluntad de rigor le hace acudir hasta al tecnicismo místico para caracterizar acontecimientos decisivos:

Sentí, con más fervor, los llamamientos interiores, y, al punto, el alma toda abstraída a Dios nuestro Señor, en acto sencillo de fe y simplísima inteligencia, en que la tuvo el Señor durante como una hora. Y con unos afectos sustanciales me llegué a recibirlo en el Santísimo Sacramento; y habiendo pasado como un cuarto de hora, se me manifestó Su Majestad imaginariamente, como un Cordero, tan hermoso y blanco como los campos de la nieve, y su boca o labios, como un carmín, que causaban, en su hermosura, un género de agrado a la vista interior, en que noté andaba el Señor recreándose con el alma, en demostrarse con estos semblantes; pues, recogiendo el alma al interior y dejando esto imaginario, se mostró, de repente, Hombre y Dios verdadero, que lo miraba mejor con los ojos del entendimiento y claros que la fe me ministraba. Y, encendido con esta interior vista el afecto, en su amor, cogiendo alas afectivas, lo volvió otra vez a gozar, Cordero.

¡Cuánto cuidado en precisar y delimitar! Los pasos son de “acto sencillo de fe y simplísima inteligencia”, a “afectos sustanciales”, a manifestación imaginaria, otra vez a “ojos del entendimiento” y la fe, y, encendido el afecto con esta interior vista, otra vez a lo imaginario.

(Buena parte del efecto de exactitud y rigor que esta prosa deja débese a las notaciones cronológicas frecuentes y precisas: "... en que la tuvo el Señor como una hora" "durante como una hora" "y habiendo pasado como un cuarto de hora" ...).

La voluntad de rigor se extiende hasta la descripción, codiciosa, de captar el menor detalle, por lo que de significación pudiese tener, de visiones. Pero no se cae es topografías detallistas inertes, si no se pintan cuadros de rico detalle y fuerte y contrastado color:

Y tendiendo la vista, reparo que a un lado de ese camino había otro obscuro, y muy tenebroso. Con dos barrancos. Y reparo también que su tierra era tan negra como unos tizones muy negros. Mas el camino donde estaba parada y detenida era diferente. Su terruño era medio blanquisco, y noté que este camino estaba como desechado, sin trajín de persona alguna.

Lugar dantesco por la exactitud y la pintura fuerte. La fuerza estriba en la bímembreación. Cuatro casos en tan pocas líneas: obscuro / muy tenebroso; negra / como unos tizones negros; parada / detenida; como desechado / sin trajín de persona alguna. (Y era, exactamente, la razón por la cual se usó tanto de la bímembreación en la prosa española del período áureo: voluntad de matiz, de rigor, de precisión).

Y, así como el rigor y exactitud en nada se oponen al tono general de simplicidad y frescura casi conversacionales, y, más bien, salvados, por supuesto, los tecnicismos místicos, lo acentúan, así ocurre con el calor humano. A menudo el empeño por consignar hasta el detalle procede de una alta emoción y a alimentarla apunta. Los valores afectivos de la escritora son muy femeninos. De gran ternura. El amado se le muestra "en un tierno niño, en medio del corazón", "como tierno niño se había arrojado en los brazos de su esposa".

Pero, siendo todo lo hasta aquí señalado parte del secreto de esta prosa tan bella y justa para lo espiritual, no es lo mejor y más decisivo del secreto. Lo es el ritmo. Acaso el ritmo sea auténtica clave estructural de tan estremecidas memorias interiores; ciertamente es el mayor intensificador, el más constante intensificador de esta prosa. Porque un ritmo eficaz, sostenido por nunca disminuido aliento, anima las páginas de *La perla Mystica*, transmitiéndonos en la inmediatez del significante todo un mundo extraño, sutil y rico de significados.

Estupendo libro, en suma, *La perla Mystica escondida en la concha de la humildad* (escondido aún en el claustro donde Gertrudis vivió y murió). De tan

auténtico y personal como es, todo nos sabe a mestizo -quiteña, hija de sevillano y quiteña fue Gertrudis-; pero hay pasajes que de modo especialísimo trasantan lo mestizo quiteño. Cristo se le muestra a la religiosa, cuando crucificado, como en las tallas maceradas de la más trágica imaginería quiteña: "... el pecho muy renegrido. Las espaldas heridas y muy maltratadas. Su cara santísima estaba llena de cardenales. . .", y cuando glorioso, con los colores claros y dulces de Samaniego o Rodríguez. El demonio se burla de ella con quichuismo familiar al habla quiteña: "Pues viéndose el enemigo ya vencido, empezó a dar voces contra ella y decirle: Miren, miren, vean, vean, la santita de porquería, Atatai". Y a la hora de ponderar un vocerío, le asiste quiteñísima imagen: "Levantando tal alboroto que al modo de los cohetes reventando, de uno en uno; así de una en una, hasta que todas como un castillo de fuego arrojaron sus sentimientos de llamas contra mí".

En cuanto al sentido final de todo esto, ante un espíritu tan luminoso y férvido, y ante vida interior de tan soberana libertad que desborda espléndidamente el andamiaje conceptual del sistema, cabe pedir a Bergson las últimas razones. Ésta es la religión dinámica, que él dijo. El gran místico, dijo también, sería el individuo que franquearía los límites materiales asignados a la especie. La clave última, pues, de prosa tan rica de vida, tan libre, tan simple y a la vez tan penetrante y honda, es una trayectoria vital de inmenso impulso y empuje irresistible.

El siguiente texto pertenece al grueso volumen titulado *Secretos entre el alma y Dios*, obra de Catalina de Jesús Herrera, monja de coro del monasterio de Santa Catalina de Quito, que, aunque escrito, según la monja, por expreso mandato del Señor, ofrece un caso curioso del "para quién" se escribía. Aquí y allá protesta la autora por escribir sólo para su director espiritual; pero por algún lado se le escapa que aquello algún día sería "bien murmurado".

Sor Catalina no era escritora de ocios; pero ni lo era de oficio, y, por más que a menudo lo hiciese sabrosamente, no le solazaba el escribir. Más bien, a la hora de ponerse al quehacer, sentía renovarse nunca bien dominadas repugnancias: "...en pensar que ha de llegar las nueve de la noche para ponerme a escribir, me tiembla el corazón con la grande repugnancia que siento". Con todo ello, nos dio una de las obras fundamentales de la prosa quiteña de espiritualidad del período hispánico.

El asunto del voluminoso y espléndido libro es la vida de sor Catalina, cargando el acento en lo interior y espiritual. No se trata de un discurso autobiográfico ordenado, sino más bien de un ir consignando cuantos recuerdos se

le ofrecían vinculados a gracias o iluminaciones divinas. Tal recuento discurre con algún sentido de sucesión cronológica en la parte de infancia y juventud; más tarde tal sentido se pierde casi por completo y quedan sólo imágenes y sucesos donde el tiempo apenas cuenta, como no sea por vagas referencias a un antes o un después o fugaces alusiones al entorno. Y, por supuesto, el discurso narrativo se remansa o afonda en lugares de reflexión y piadosa ponderación.

La perspectiva del narrador es clara y neta. Por supuesto, la primera persona autobiográfica, pero como confidencia a un tú, el tú divino; confidencia húmeda de afectos. Confidencia que llega a la forma oración. (La misma autora dice que Dios le mandó escribir “en forma de oración”). Pero es oración que nunca pierde el tono del diálogo, de donde su vibración y gracia en tantos deliciosos pasajes. Como éste:

¿O fue, mi Dios, que Tú juegas con tus criaturas, y por animarme a obedecer, me hablaste en eso la verdad? ... Y de este modo, como dicen los niños, se engañan los bobos. Pues yo creí entonces que acabaría breve. Y Vos te estabas como riendo cuando yo escribía con prisa. Y no te entendía tu enigma.

(El Señor había prometido a Catalina que tan pronto como acabase de escribir la sacaría de la vida temporal a la eterna y la llevaría a Él, y no hubo tal. De allí el amable reclamo).

En lo idiomático, el libro no puede ser más sugestivo. Comenzando porque a la escritora le interesan hasta asuntos teóricos de la comunicación: “... me habló esta voz muy superior (que por no saberme explicar digo voz y me explico con palabras)”. Es decir que, más allá del contenido del mensaje, presta atención al medio.

Una voluntad de forzar el instrumento expresivo le lleva a crear palabras, sobre todo por procedimientos de derivación y juegos metafóricos: “no seas *ceremoniática*”, “por *hidropícaros* con los vicios” “a vista de mi poquedad y *cuarteamientos* de agradecimiento”, “*intempestuosa* entrada”.

Caso especial es el uso -violento- del verbo en forma activa y directa, con sentido de forma perifrástica indirecta: “Y que sola esta virtud las cobija y *escapa* de su vanidad y falsa fama”. (“Escapa” evidentemente por “hace escapar”).

En léxico y construcción dan sabor a esta prosa mestiza numerosos quiteñismos: “y *de que* nos estuvimos acostando”, “y que acabado el ministerio a que *dentran*, los saquen luego fuera”, “a Vos te quiero, Bien mío, *más que sea* sin ellos”, “y *cuenta que* es muy listo nuestro propio contentamiento”.

Pero más cuentan para el efecto artístico de este estilo expresiones idiomáticas de mucho sabor y gran valor plástico, que abundan en la prosa de Catalina: “Yo he sido toda mi vida un pedernal para llorar”, “La apeó el prelado del oficio”.

Por supuesto, aún más de notar y en cuanto al sentido, fundamentales, son expresiones de gran propiedad idiomática y extraña exactitud, como cuando dice que Dios “no quiere que se le pida con desconfianza y tibieza, sino con agonía confiada”. Formas como “agonía confiada” explican la penetrante hondura de estos textos. Aunque la escritora sabía que tenía que habérselas con materias en las cuales llegar al decir exacto era empresa casi imposible. “Que los del alma los digo hasta donde puedo. Que el decirlos todos no se puede, porque apenas se puede dibujar un bosquejo. Y sólo los sabe quien los pasa, y lo entiende quien los experimenta. Pero no se pueden sujetar a la narración”. Y, a medida del reto, estaba el escrúpulo: “Y sólo nos hablábamos con los entendimientos e inteligencias (que me parece lo mismo)”.

En cuanto al instrumental estilístico del que se echa mano para adensar y animar la prosa de los *Secretos entre el alma y Dios*, sin ser muy variado ni especialmente refinado, es tremendamente eficaz y confirma la impresión de gran escritora que nos deja, desde el primer momento, Catalina. Los recursos se ejercitan en una triple dirección: verbales, plásticos y patéticos.

La preocupación por el rigor léxico -ya dicha-, unida a la casi insoluble dificultad que ofrecía el poder decirlo todo con la palabra o frase justa, explican en la prosa de la mística el uso del recurso de juegos de palabras, como expresión de sutiles complejidades conceptuales. Repeticiones polisémicas, analógicas o antitéticas tienen, por su hondura conceptual, resonancias agustinianas: “¿Quién soy yo, mi Dios? Si digo que soy nada, digo mal; pues la nada es más limpia que todo lo que encierra el universo mundo, pues ninguna inmundicia puede tocar ni ensuciar a la nada, porque es nada” “Apartando, mi Dios, de nosotros todo aquello que nos puede apartar el corazón de Vos”.

Y, por supuesto, también aquí, la antítesis tiene lugar de privilegio. Esta vez para expresar un dualismo personificado en los extremos de Dios y su criatura, extremos tensa y apasionadamente unidos por aspiración y dación, plegaria y respuesta, diálogo en suma.

¡Oh Señor, quién soy yo y quién sois Vos! Se abisma el entendimiento considerando la máquina de beneficios que tu grandeza ha obrado conmigo, y la nada que los ha recibido. ¿En dónde se encierra tanta máquina de bienes

hechos a la miseria que no los ha sabido jamás corresponder? ¡Oh grandeza la de Dios! ¡Oh nada la mía! ¡Oh hermosura, empleada toda en amar una fealdad! ¡Oh bondad, deshecha por una suma maldad! ¡Oh riqueza, enamorada de la suma pobreza!

Hasta siete expresiones de la misma antítesis, con el contraste reforzado por el patetismo de la exclamación insistente y repetida, anafórica.

Las comparaciones son, como en los grandes narradores sustantivos, simples pero eficaces y de gran valor plástico. Y los términos de comparación, de ordinario muy familiares y caseros. Nunca vienen con misión expresa de herosear o adornar: vienen a explicar, a profundizar, a dar más expresividad y sabor al discurso.

Y al ser ese discurso tan férvido y tenso, y estar tan apasionadamente dirigido al tú con quien y para quien se vivía la riesgosa y alucinante aventura, se multiplican los recursos patéticos: interrogaciones, obsecraciones, apóstrofes, dialogismos, confesiones, reticencias, exclamaciones.

Con tan alto don de lenguaje y estilo, sor Catalina de Jesús hace un estupendo libro. Estupendo como narración: como retablo de bellísimas e intensas pinturas; como monumento de sostenidos ritmo y tono.

Porque sabe narrar, y ama hacerlo. A menudo hace avanzar su confesión con pasajes que constituyen episodios de firme unidad, sostenido interés y tenso dramatismo, como el de la monja que murió primero, sacudido de espantos y anhelante y en riguroso estilo sustantivo.

Narradora exacta, la guayaquileña en cuatro trazos adensa un asunto y le confiere tenso dramatismo. Y, como buena costeña, es narradora fácil y vivaz. Hecha a visiones de insólita grandeza y desusado horror, narra con fuerza. Y, espíritu libérrimo, narra con libertad casi *superrealista*, desbordando limitaciones de tiempo y espacio, destrozando procesos de la percepción ordinaria y urdiendo las más extrañas y llenas de desasosiego configuraciones simbólicas.

Y, por si fuera poco, y esto se aviniese con aquello, tiene humor. El Dios de esta mística tiene gracejo, y ella no desdeña el usar cierta socarronería para dar a las monjas graves lecciones.

El otro valor capital del libro son las pinturas. Unas, vibrantes de emoción, trémulas de humanidad; otras, tremendas, con raro poder de transmitir impresiones de obscuridad, miedo, desagrado; otras, monstruosas. Todas -lo mismo las translúcidas que las de ominosas tintas cargadas, lo mismo las amables que las de pesadilla- nerviosas, vivas, exactísimas. Como para recordar, por ri-

gor y fuerza, las de la comedia dantesca. (Busque el lector, al final de nuestra selección, los apocalípticos cuadros de las fantasmales procesiones de penitencia y el atemorizado desconcierto de aves y brutos).

Y, con ser tan altas las calidades de esta narración y estas pinturas, acaso los mayores valores de los “Secretos” estén en una dirección auditiva, preferentemente rítmica. El mismo tono de confesión al Tú divino o de plegaria preside el justo ordenamiento de los grupos fónicos y el pautado rítmico de los conjuntos. Emociones y afectos se nos comunican con rara inmediatez en virtud del ritmo; el ritmo es significativo sutilmente eficaz de gozos y agonías, temores y expectativas, miedo y confianza. Para el efecto final, se suma el tono. Ritmo y tono son los grandes mediadores para la transmisión de un mundo de tensa vibración interior, de alta y apasionada emoción, de iluminada visión.

En cuanto a la peripecia, la aventura de Catalina es interior. Está hecha de sucesivas desvelaciones en espacios interiores y al margen de devenir temporal alguno. Y en cada una de esas desvelaciones, a lo que se apunta es a buscar el sentido; a descodificar imágenes cifradas, con cifra a la que lo onírico confiere extrañeza y hermetismo. Las claves de descodificación son las del sistema sígnico común a la espiritualidad del tiempo. Sólo que en Catalina, demonio y tentaciones mundanas han perdido poder, y quedan, como grandes actores solitarios en la escena Dios y el yo de la mística, de donde aquello de “Secretos entre el alma y Dios”. Entonces, al haber despojado al demonio de su papel antagónico y no acudir a sus manipulaciones para explicar tantos oscuros y desaseos estados, Catalina se fuerza a extremar el análisis en busca de explicaciones rigurosamente interiores, y ahonda abisalmente en la complejidad de su yo.

A través de temerosos pasos y ásperas subidas, el itinerario desemboca en el amor. Por el amor y para el amor se exige la desnudez interior, y la entrega plena al amor produce la paz y lleva a la unión:

Parecióme que mi alma era o se extendió a toda esta grandeza y que vio llena de la inmensidad de Dios, y dentro también, toda ella, de la inmensidad divina. De suerte que me parecía era mi alma también una inmensidad, que parejo con aquella inmensidad divina lo miraba todo y entendía. Parecía-me que no era mi alma y otro Dios, sino que Dios y mi alma eran tan uno, que no había cómo dividirse.

Más allá de esta realización interior de estupenda unidad y altísima pasión amorosa, está en el libro de Catalina, como entorno que se filtra por rápidos pero certeros resquicios, el Quito del tiempo. Desde las brumosas alusiones a riesgos del camino en el viaje del Guayaquil natal al Quito de la nueva vida, hasta los escorzos de la ciudad flagelada por descomunales aguaceros -más amenazadores por estar edificada sobre quebradas apenas tapadas, y el monasterio daba a una de las mayores-; siempre amenazada por las erupciones del Pichincha y temblores de tierra (y estaba a punto el dicho de los ancianos de que “cuando hubiese alguna ruina, huyesen de la mitad de la plaza hacia la parte de San Blas, que era tierra firme y segura”); y de tiempo en tiempo diezmada por pestes. Ciudad erizada de chismes y murmuraciones; escandalizada a sus tiempos por algaradas frailunas; con una vida monástica en la que coexistían observancias heroicas e iluminadas trayectorias espirituales con relajamiento e institucionalización de desórdenes. Un mundo complejo, extremoso y rico. Tan rico como para alojar con holgura las heroicas aventuras apostólicas de los misioneros de Mainas, las febriles y transfiguradas tallas de los grandes imagineros, las sutiles y laboriosas inquisiciones y discusiones de los doctores de sus tres universidades, la creciente altivez y rebeldía de criollos y mestizos, y libros tan hondos e iluminados como el de Catalina de Jesús Herrera, priora del monasterio de Santa Catalina.

Junto a santos, ascetas, místicos y beatitas, guiándolos por el camino de perfección, ilustrando sus perplejidades y sosteniendo sus desfallecimientos, desenmascarando ilusiones peligrosas y exigiendo entregas cada vez más totales, estaban los directores espirituales. En todos los casos de esas gentes virtuosas, el confesionario, más que tribunal para la absolución de pecados inexistentes (a menudo se planteó el caso de confesiones nulas por falta de materia, y se tiene que recurrir a algún hipotético pecado de la vida pasada para dar alguna materia al sacramento), era lugar de consejo y orientación. Y qué lugar vital llegase a tener el director de espíritu en esas existencias beatas a la vez que agónicas, ávidas y desoladas, lo muestran, casi con dramatismo, las autobiografías de las místicas quiteñas.

La tarea de la dirección espiritual se hacía, claro está, por comunicación. El dirigido abría, con palabras, su alma al director, y éste, también con palabras, las suyas o acaso las de algún autor o libro, le mostraba la doctrina y prácticas que al caso hacían. Los espirituales mayores del tiempo iban edificando, en el estudio y experiencia, su propia doctrina ascética y mística, y algunos granjearon subida fama por la elevación de esa doctrina.

En algunos casos la escribieron. Y, al menos en una de esas ocasiones, con altísima calidad literaria. Con la que pedían tan altos y sutiles asuntos, tan alucinantes combates y tan total aventura. Es el libro de la prosa de espiritualidad quiteña: *El más escondido retiro del alma*, de fray José de Maldonado (Zaragoza, 1649) -el mismo autor de la relación sobre las entradas de los franciscanos quiteños a las selvas amazónicas, que veíamos páginas atrás, quien, elevado a las más altas dignidades de su orden, llegó a ser tenido en España como uno de los más sabios y prudentes maestros de espíritu (fue director espiritual de la condesa duquesa de Olivares).

El libro, vasto y rigurosamente construido a través de sus tres grandes partes (“En la primera, asiento la doctrina general... En la segunda propongo materia para meditar. En la tercera asiento las tres vías, purgativa, iluminativa y unitiva”), constituye una espléndida suma de saberes ascéticos y místicos. Doctrina bien fundada y propuesta con la pasión de quien ha visto claros los caminos y ha sentido la urgencia de los plazos; de quien sabe, más que con ciencia teórica, con sabiduría madurada al amor de largos soles interiores. Y, sobre todo, lograda en espléndida conjunción semántico-estética, que hace de *El más escondido retiro* obra magistral, no sólo de espiritualidad, sino de literatura.

Explicaba en el prólogo el iluminado fraile, que dirigía su obra, no a los doctos, sino a los que carecen de letras y de libros. “Por esto -concluía- no pongo cuidado en el lenguaje”. Mas, pese a esta última declaración, y en virtud de la intención general de alcanzar a amplias audiencias -que le puso a resguardo de la abstrusa jerga de las escuelas (“Vamos dando a entender este misterio -dice por ahí-, excusando todos los términos y modos que usan los teólogos. . .”)-, el quiteño cumplió magnífica empresa de lenguaje y estilo. Como artista y gran escritor que era.

Porque, para comenzar, construyó su libro en torno a motivos temáticos.

El motivo temático central -*leitmotivo*- es el del título del libro: el más escondido retiro. Se lo va repitiendo -con variaciones temáticas- e ilustrando, desde todos los ángulos, cada vez con mayor hondura, hasta los últimos pasos de la vía unitiva, cuando el alma “vese como en un glorioso sepulcro” y se presenta la séptima morada de Santa Teresa como el más escondido retiro, el *apex mentis* o cumbre del alma.

Y en este hacer partir la doctrina del *leitmotivo* o llevarla a dar allá muestra tra fray José ser hijo de su siglo en lo que hace a agudeza conceptual y arte de ingenio.

El tema del retiro-sepulcro-oscuridad podía tener connotaciones negativas, casi lúgubres, aun en aquel tiempo en que el sistema sígnico dominante ponía a la muerte como antesala de la vida. De allí que nuestro autor contraponga cuidadosamente a las notas negativas sendos rasgos positivos. Desde el título: “El más escondido retiro del alma, en que se descubre la preciosa vida de los muertos y su glorioso sepulcro”. A “muertos” se opone “preciosa vida”, y a “sepulcro”, “glorioso”. Entonces, la dualidad sobre la que estaba construido el sistema, adquiere la tensión estético-semántica de la paradoja y la antítesis:

Según esto diremos: que en esta vida hay vivos *muertos y muertos vivos*. El mundo los distingue de esta manera: al que ve que se regala y pasa el tiempo con entretenimientos del mundo y deleites de la carne, dice que vive; y al que da de mano al regalo y deleites, y pasa necesidad y trabajo, dice que muere. Cristo Señor nuestro, descubriendo a los primeros (que el mundo los mira como vivos), dijo en una ocasión, hablando con sus discípulos: *dejad a los muertos enterrar a los muertos*. Y San Pablo, descubriendo a los segundos (que Dios los mira como vivos) dice: Es así, que estáis muertos en los ojos del mundo, mas vuestra vida está escondida con Cristo en Dios. Luego, preciosa es la vida de los muertos.

Imágenes que se constituyen en leitmotivos secundarios son las del camino y las mansiones o aposentos escalonados -clásicas en estas materias-; la del pueblo de Israel en éxodo por el desierto, con sus tres etapas de destierro, desierto y tierra prometida; la de la luz y el fuego. Estas imágenes, al extenderse y aprovecharse en cada uno de sus elementos, se convierten en alegorías. Estupenda es la alegoría de los tres estados del pueblo de Israel en su marcha hacia la tierra prometida, como imagen de tres momentos de la aventura espiritual. Y en cuanto a la de la luz, contribuye sutilmente con su repetición a la unidad. En algún momento -bastante avanzado el texto- esa luz se relaciona con el calor, y se llega al Sol:

... cuando experimentamos que el Sol calienta con demasía, decimos que es un fuego, y no pudiendo verle de hito en hito, vemos la claridad que causa, y decimos: el Sol es luz; vemos que con su calor ayuda a la tierra a que produzca sus frutos, y decimos: el Sol es Padre. Vemos que con la fuerza del calor endurece la tierra, y ablanda la cera, marchita y deshace las plantas, y decimos que el Sol es fuerte. . .

El criollo, nacido bajo la línea ecuatorial, en tierra que fue habitada por pueblos inmigrantes que llegaron buscando el Sol, y lo adoraron y amaron como a la más poderosa y paternal de sus deidades, se complace en la imagen. Y dijérase que las mayúsculas de Sol y Padre sacaron a luz oscuras vivencias ancestrales.

Obra construida con tanto dominio y capricho, está realizada con admirable economía de medios expresivos. Desde la limpia claridad de los pasajes llanos o de transición, que son armoniosos y tienen su peculiar belleza, pasando por la prosa empapada de unción de las meditaciones, hasta el clima tenso e iluminado de las misteriosas jornadas finales.

En el instrumental lingüístico y estilístico de escritor tan fino, rico y exacto, cuentan algunos recursos de los mejores y más eficaces que conoce el quehacer literario. Son más bien pocos, pero se aprovechan con extraordinario dominio y gusto.

Hemos tratado ya de las imágenes que funcionan como motivos temáticos; pero hay otras innumerables, de hermosa calidad y seguro efecto clarificador. Muy a menudo con términos de comparación familiares y caseros. Como ésta: “Se dejan estar arrobados mucho tiempo, tragando saliva dulce, como el niño goloso, que traga las enjuagaduras de la vasija donde estuvo la miel, sin provecho, y mucho daño”. Y, dentro del tono general contemplativo, donde todo se lo ve morosamente, sin desperdicio alguno de sabiduría, a menudo se extienden las comparaciones hasta las dimensiones de la comparación homérica, de término desarrollado en pequeño cuadro. Y como, además de moroso contemplativo, fray José era espiritual y pensaba que cada uno de los rasgos observados era cifra de un mensaje divino, no se quedaba en la pura comparación homérica, sino pasaba de corrido a las más briosas y meticulosas alegorías.

Nada hay en fray José Maldonado de voluptuosidad léxica. Pero sí hay indicios suficientes de esa fruición léxica a que no puede sustraerse el escritor de cepa, por más austero que sea o quiera ser. Entre ellos, a más de una adjetivación fuerte, de rica plenitud, sabiamente cuantificada, pocos tan decidores como los juegos de palabras; que, por supuesto, nunca son juego vacío, lo cual confiere a esos juegos especial dimensión.

Estupendo escritor, qué duda cabe, el franciscano quiteño. Y estupendo hombre. El prosista se explica por el hombre, y el hombre se revela en el prosista.

El hombre, de entrañables sabidurías humanas, sin las cuales no habría podido enseñar tan certeramente, tan sabrosamente, tan bellamente, las divi-

nas; de ímpetu y brío, magnanimidad y sensibilidad para la exégesis bíblica, y por ello maestro de esos que saben sacar hasta su última enjundia a los textos; de amplia apertura a corrientes y doctrinas, libre para acercarse a todo y tomar lo que estima que debe tomarse, como cuando en el tema de la inteligencia mística de Dios sigue a Dionisio Areopagita y a Buenaventura, sin importarle ciertas censuras escolásticas que sobre tales doctrinas pesaban; y agudo para calar en las cosas, desde las más cotidianas hasta las más caliginosas y altas. Con todo ello pudo llegar a tanta nitidez de conceptos y transmitir, en forma directa y simple, casi conversacional, los más altos, hondos e iluminados hallazgos.

En extremo interesante “El más escondido retiro del alma” para mostrarnos las relaciones entre cosmovisión y sistema sónico en estos siglos quiteños -en la faz hispánica, que es la única a la que tenemos este acceso de literatura escrita-. Porque es libro que nos revela, con la coherencia del teórico y la amplitud del tratado, el conjunto de reglas de juego que imponía la cosmovisión dualista. No las únicas reglas de juego, porque no era un reglamento lo que se proponía al creyente, sino un libro de ejercitaciones, una manera de praxis, como podían darse otras -y, de hecho, cada corriente de espiritualidad tenía las suyas-. Pero en los rasgos fundamentales, todas las maneras de praxis coincidían, y en la obra de Maldonado esas líneas maestras están nítidas. Como que no nacían sino de la aplicación concreta de grandes exigencias derivadas de la misma cosmovisión. Tratábase, como consecuencia de la dualidad irreductible, de rehuir las cosas terrenas, de despojarse de las cosas terrenas, de desnudarse de las cosas terrenas (y por esto la penitencia o mortificación, y el sacramento respectivo), para ponerse en camino de conseguir las celestiales (y el mejor medio de este caminar y conseguir era la oración). Este camino había que hacerlo combatiendo contra las acechanzas de un enemigo que, perdido él, quería la perdición de estos viandantes: el diablo (y gran ayuda para desenmascarar las tretas del diablo era la dirección espiritual). El término del camino, que se podía empezar a disfrutar ya en el mismo camino, era la posesión de Dios. Y Dios al alcance del caminante y buscador era Jesús (de donde la contemplación de sus misterios y la unión eucarística).

Este cuadro de referencia teórica y posibilidades de praxis ascética resulta el contexto próximo inevitable para entender el sentido y alcance de exposiciones, propuestas, sugerencias y exhortaciones de los predicadores del tiempo, que serán los actores de la tercera parte de estas “Letras de la Audiencia de Quito” del período jesuítico.

Capítulo importantísimo de las letras quiteñas de los tiempos hispánicos, en este período sobre todo -los dos siglos largos dominados por el sentimiento religioso de la vida, a que este libro atiende-, es la oratoria sagrada. Porque la predicación ocupó en el tiempo el lugar que tienen ahora radio, prensa, televisión y cine, y hasta otros actos de esparcimiento o cultura, de los que la ciudad recoleta casi carecía. Y porque la oratoria era, por supuesto, medio privilegiado de transmisión ideológica.

Por ello la oratoria sacra explica muchas cosas del vivir colonial, desde el caso prodigioso, casi monstruoso, de una ciudad diminuta con decenas de templos colosales. Los templos se hicieron, en buena parte, para teatro de los grandes sermones, a los que la población asistía multitudinariamente, ávida y expectante. Y, con ser tan monumentales las naves de los templos quiteños, era mucha la gente que había de quedarse afuera, por lo cual, en el caso de los predicadores más nombrados, se usaba mandar criados a guardar puesto.

El siglo XVI estuvo dominado por la presencia de grandes oradores carismáticos, que, más que cultores de un género literario con firmes y viejas sabidurías retóricas, eran fogosos evangelizadores y testigos casi heroicos.

Y esto nunca desapareció del todo. Todavía en 1672, uno de esos carismáticos, el padre Lucas de la Cueva, misionero del Marañón, predica, consumido de trabajos, una cuaresma entera en la plaza pública, “por no ser capaz iglesia ninguna de tanta gente como quería escucharle” (Velasco, 1942, 376).

Estas manifestaciones oratorias son un fenómeno hartamente más complejo que un simple hecho literario, y, para movilizar sentimientos religiosos -a menudo hasta niveles histéricos-, se empleaban bastantes más medios que la muda palabra. El padre Recio en su *Compendiosa relación de la Cristiandad de Quito* señala algunos: estandartes, coplas en las calles, velas, lienzos de pinturas catequéticas, cuanto más impresionantes mejor, y los misereres, y procesiones de penitencia. La cosa alcanzaba grados de tensión que escalofrían: “Dijeron -cuenta Recio- que se habían contado cinco mil penitentes, con tan varias y raras invenciones de penitencia, en algunos casos tan santamente bárbara, que murieron de las llagas”; “noté que en los pueblos más retirados, aquellos auditorios de negros, indios y zambos movían tal alboroto con sus clamores y gritos, producidos de su espanto, que causaban grima y horror”.

Sin embargo de tanto aparato, lo que desencadenaba aquel fervor penitente era la palabra. Palabra, huelga decir, que nunca pasó al escrito -habría parecido ello una profanación casi simoníaca-, y palabra que nunca se detuvo en su propio valor como palabra. Sin embargo, cabe presumir que, precisamente en

aquellas ocasiones tan alejadas de cualquier intención retórica, se dijeron algunos de los sermones más inspirados y vigorosos, más eficaces para aquello que era para Cicerón el último fin del orador, el mover. Y, aunque sin intención retórica ni literaria, hubo en ellos, qué duda cabe, retórica y literatura. El mismo padre Recio, del que sabemos que fue gran predicador, y buena prueba queda de ello en los pasajes briosamente oratorios de su *Compendiosa relación*, cuenta que predicó en la plaza de Latacunga, a un auditorio que se recostaba en los pocos soportales que el terremoto de 1755 había dejado en pie. Y, como orador ducho, se aprovechó de la circunstancia impresionante. Y “empezando a ponderar mi lástima y compasión, e introduciendo a sus vecinos y parientes, que difuntos pedían con clamores su auxilio desde lo más profundo de las ruinas, fue tal la conmoción de aquel contristado pueblo, que con ser las cuatro de la tarde y a vista del claro sol se suscitaron unos tan sentidos sollozos, que elevándose a clamores y acabando en alaridos, de tal manera ahogaron la voz del predicador y ocuparon el aire, resonando con tal estruendo, que no se pudo seguir en mucho tiempo”.

En el siglo XVII, la oratoria sacra se diversifica e institucionaliza en la Audiencia. Queda esta predicación efectista, que buscaba conversiones masivas sin reparar en medios, para las misiones rurales, penitenciales, cuaresmales. En las ciudades la predicación corre por dos cauces: por el cotidiano y llano de la predicación evangélica de docencia e incitación a la práctica cristiana, que se hace en los sermones de ilustración evangélica -por las mañanas- y en los “ejemplos”, que se cuentan por las noches; y por el ocasional, festivo y alto de la oratoria de campanillas. Y estas últimas piezas -pues se trata de verdaderas piezas oratorias- son las que ofrecen materia para la afición venatoria del crítico literario, del estudioso de la literatura y del antólogo.

Esta predicación para las grandes ocasiones, o festivas o luctuosas, fue ganando en importancia y volumen. En vísperas de la expulsión de los jesuitas los sermones panegíricos eran cada año cosa de cuarenta (Jouanen, II, 562), y en señalar con tiempo orador era en lo que primero se pensaba tan pronto como llegaba a la ciudad cualquier noticia, fausta o infausta.

Al cobrar tal vuelo la oratoria sacra y convertirse los sermones solemnes en el centro de las grandes celebraciones, el tener los mayores predicadores de la ciudad se convirtió en punto de honra para las órdenes y el clero. Y resulta entonces que la literatura -porque aquí estamos ya en plena literatura- burla el sistema. Porque el sistema se había montado sobre la humildad y aniquilación del yo (y buenas explicaciones de por qué se lo hubiese hecho tienen por un la-

do Marx y por otro Freud), y, sin embargo, la oratoria -que podía suponerse (y en su otro cauce lo era) instrumento privilegiado para imponer esos “valores”- se convertía en justa de encrespadas vanidades. Cada orden -cada “sagrada religión”, que se decía- tenía sus campeones y los lucía. Y la ciudad establecía algo así como un “ranking” de predicadores.

Y hubo más. Por otro resquicio escapó la oratoria a la condición de simple comunicadora social al servicio del sistema, a que habría querido reducirse-la: por el portillo -así lo tuvo el gusto “oficial” del tiempo- de conceptismo y culteranismo. Ingenio casi gratuito que se complacía en sí mismo. Una salida del componente lúdico que toda literatura tiene.

Éste es, precisamente, el hecho más importante que registra la oratoria del período: una oratoria sacra que naciera carismática se hace conceptista.

Muy tempranas son las huellas de cuánto hubiesen estimado los quiteños recibir desde el púlpito conceptos e ingenio. En la reseña de las fiestas por la canonización de San Raimundo se elogia al agustino fray Agustín Rodríguez por su “admirable sermón lleno de doctrina y de conceptos curiosos”; del P. Luis Cadena dice Córdoba Salinas que era “oído y admirado su talento y conceptos con aplauso de los más eruditos”; y de los dominicanos criollos, Rodríguez Docampo ponderaba “la agudeza de sus ingenios”. Para mediados del XVIII, el conceptismo había ganado la batalla, al menos en los niveles más altos de la pirámide cultural. Así lo lamentaría Pablo Herrera, quien, como toda la crítica decimonónica ecuatoriana, se cerró a cal y canto a la escuela de Góngora y Quevedo: “Los oradores y poetas de Quito desde la mitad del siglo XVII hasta el último cuarto del siglo XVIII, todos fueron, con poquísimas excepciones, culteranos estafalarios, conceptistas y, aficionados a un lenguaje que nada tiene de poético” (Herrera, 51).

Que entre los conceptistas quiteños del XVII los hubo estafalarios, los hubo. De fray Juan de Isturizaga se nos ha transmitido que para probar que San José tenía derecho de llamarse padre de Jesús, discurría así: “No hay sujeto denominado que no ponga forma, mayormente en los predicados relativos, en los cuales forzosamente ha de haber fundamento y razón formal de que resulta la relación”.

Esto es malísimo, claro está; pero no por conceptista, sino por estérilmente conceptualizador; por contradecir tan radicalmente el conceptismo. Porque el conceptismo, como lo ha dicho tan bien Pfandl, “busca las más sorprendentes comparaciones, las más extraordinarias asociaciones de ideas. . . un laconismo deliberado acentúa el vigor de sus contornos, pero no buscando la oscuri-

dad o el doble sentido, sino la ingeniosa concisión”. Al bueno de fray Juan le faltaba talla para conceptista; esa que les sobraba a los imagineros barrocos del tiempo. Y también a no pocos oradores!

De un buen puñado de piezas oratorias que, impresas o manuscritas, han llegado hasta nosotros, apenas ofreceremos muestras.

Alonso de Rojas, profesor de teología en San Gregorio, superior y director espiritual -y en esta calidad trató a Mariana de Jesús- y escritor de mérito es orador culto hasta el refinamiento, lo mismo cuando hace exégesis de textos, que cuando excogita expresiones y palabras. Espíritu seducido por lo intelectual, resultaba el conceptista nato.

A pesar de lo devoto y conmovido de la circunstancia -“en este teatro de negras alfombras y de floridas virtudes”, que dice él mismo-, ha abierto su oración con brioso juego de palabras que es, también, juego de conceptos. Y ha proseguido interpretando ingeniosísimamente textos de sepulcro y vida. En la segunda parte de la exposición, el predicador se extrema con los textos más difíciles -los fáciles se diría que lo horrorizaban-, hasta llegar a hallar a la muerte -siguiendo a Erasmo- en el pasaje de Pedro caminando sobre las aguas y, uniéndolo a ello un lugar de los Cantares donde era tan arduo como en el anterior hallar a la muerte, terminar así:

Qué hermosos pasos que dais sobre las aguas de este mundo, y los vuestros son más graciosos, por darse siempre dentro de las sandalias que son hechas de las pieles de animales muertos, y por eso vuestros pasos son maravillosos, porque vuestros ojos no se apartan de la muerte.

El panegírico de Rojas -pues panegírico es más que sermón fúnebre, y el primero en señalarlo fue el P. Velasco- es buena muestra de la mejor prosa oratoria quiteña de mediados del XVII. Prosa castiza y propia y rica. El intelecto se empina por desfiladeros de tránsito escabroso, como el montañista que se sabe hábil y se empeña en llegar a la cumbre por las paredes más difíciles. Pero la prosa salva todas las dificultades segura, con calidades a tono con la empresa: condensación intelectual y propiedad léxica.

A vuelta de ingeniosidades, Rojas tiene vigorosas metáforas y alegorías sostenidas, por supuesto que también ingeniosas; por ingeniosas y agudas, especialmente nuevas; y por ingeniosas y agudas, densas de sentido.

Todo está en nuestro orador en la línea de una expresión fuertemente intelectual, en la que el sentimiento ha pasado a segundo plano o corre subterrá-

neo. Como lo hemos dicho ya, seducido por lo intelectual -y por lo más arduo-, agudo y brillante, resultaba el conceptista nato. En una dirección conceptista se ordenaban todos sus empeños. Desde la persecución empecinada de conceptos sutiles, hasta su formulación brillante, ingeniosa, en metáforas y alegorías, juegos de palabras, antítesis y paradojas.

Ésta era, parece mostrarnos tan sugestiva pieza, la oratoria sacra “universitaria” quiteña al voltear la mitad del siglo XVII -es decir, al comenzar un siglo de gran plenitud lo mismo en todas las formas de literatura que en las variadas maneras de artes visuales-. La de los teólogos y catedráticos, puestos a lucir cuanto sabían y podían, en ocasiones solemnes para la ciudad. Y puestos a la tarea de cristianizar el conceptismo, para tantos irremediabilmente secular y vano.

Él panegírico de Alonso de Rojas se dijo en 1645; casi medio siglo más tarde, en 1686 y 1687, con ocasión de violentos movimientos terráqueos que sacudieron a Lima y pusieron en sobresaltos a las gentes quiteñas, se pronunciaron las piezas de Isidro Gallego y Pedro de Rojas, jesuitas los dos.

Isidro Gallego, brillante profesor de teología moral y dogmática de la universidad de San Gregorio, tuvo aún más fama como orador. De allí que, en momentos de especial angustia, cuando la tierra había comenzado a temblar, la ciudad le encomendara el sermón de San Jerónimo, a quien se había escogido como abogado para este tipo de amenazas. La oración se dijo en la catedral, ante abigarrado y tenso auditorio, y ha permanecido inédita hasta hoy.

Brioso conceptista Gallego, hace un exordio de juego desenfadado con la palabra que estaba en todos los corazones: temblor, aplicándola, como audaz apóstrofe, al santo del panegírico: “Tiembla, Gerónimo. . . “ Un exordio así, de la clase de los “ex-abrupto”, muestra la enorme talla de Gallego como orador, y cuánto dominaba a sus audiencias.

Y fácilmente se echa de ver adónde apuntaba tan ingeniosa cuanto laboriosa y briosa búsqueda de unidad a través del juego conceptual: a fundar toda la oración en la paradoja de temblor y firmeza, en lo cual se iría hasta agudos y brillantes alardes conceptistas. Clave estructural de la pieza iba a ser una unidad a base de leitmotivos y su entrelazamiento u orquestación hasta la peroración en crescendo y un final, a modo de coda, de conjugación de todos los motivos, grave, casi solemne.

Sobre esas líneas maestras de la composición -tan barrocas: integración de la riqueza en la unidad-, el tratamiento de los materiales es típicamente conceptista: gusto por el cultismo léxico (como aquello de “solidar la piedra”)

y alardes de concisión verbal (el “achaque tan inmóvil”); uso casi connatural de la metáfora y del antíteton; desenfadados juegos verbales, también antitéticos; agudo hilvanar de paradojas y contrastes o contraposiciones. Buena muestra, en suma, de lo que hacían los letrados quiteños de la segunda mitad del XVII, mientras los talladores labraban las columnas salomónicas de los retablos barrocos y cubrían de abigarrada ornamentación frisos y entrepaños, sin perder la aspiración unitaria dentro del riquísimo conjunto de elementos compositivos y ornamentales.

El P. Pedro de Rojas predicó la sexta noche de un novenario penitencial organizado cuando llegaron a Quito las noticias del terremoto que había asolado a Lima. Su pieza, sabemos por testimonios del tiempo, conmovió más que ninguna y a ello debemos que don Ignacio de Aybar y Eslava, fiscal de la Audiencia, la haya hecho publicar en la ciudad de los Reyes.

El asunto -igual para todos los predicadores del novenario- era poner ante los ojos del pueblo la ruina de Lima, la opulenta y virreinal, para, en consideración de que caso semejante pudiese ocurrir en Quito, mover a las gentes a convertirse al buen vivir. Tan simple como el tema fue el esquema, y expedito el hilo conductor: tratábase, más que de construir, de amplificar. El jesuita lo hace con riqueza y patetismo de buena ley. Concluido un desarrollo, que es narración viva y emocionada, el orador se vuelve al Señor con caudalosa deprecación, en la que acumula las causas de temor que pesaban sobre estas partes del nuevo mundo -pestes, piratas, terremotos-, pintando un lúgubre cuadro del tiempo, buena como para motivar una peroración de tenso dramatismo, a un paso de la plegaria penitencial.

Orador poderoso este Pedro de Rojas, se mueve con holgura en el que Cicerón llamó “estilo sublime” haciendo formidables períodos, de seguro *cursus* y encendido efecto. Y maneja con brío las figuras patéticas: imprecación, interrogación, exclamación, apóstrofe. Para narrar usa, con notables efectos dramáticos, el estilo “vine, vi, vencí”.

También Rojas es conceptista: se complace en jugar con el doble sentido de las homónimas Lima, ciudad, y lima, artefacto para limar, y a tanto llega el ejercicio lúdico, que aquel doble sentido de Lima y lima llega a adquirir la dimensión de un auténtico leitmotiv.

También es rasgo de conceptismo en nuestro orador la interpretación aguda de textos, como el de la ceguera de los sodomitas al tiempo del cataclismo, aplicado alegóricamente a los limeños, o el de la puerta con la que los ciegos no atinaban, que para los limeños del caso es Cristo. El ingenio toca

notas agudas; pero no cabe duda de que ha sido moderado por lo heterogéneo del auditorio y lo luctuoso de la ocasión. ¡Bueno habría estado un conceptismo de campanillas para un sermón penitencial! Muestra esta pieza el conceptismo de la predicación popular del tiempo. Y en orador que tuvo especial “pectus” y amó la comunicación directa, vigorosa y emocionada.

La última muestra de la oratoria del período pertenece a Juan Bautista Aguirre, con cuya lírica culmina, espléndidamente, este tiempo de las letras quiteñas. La “Biblioteca de Escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia de España” de Uriarte y Lencina incluye en la lista de obras del P. Aguirre una “Colección de sermones varios, panegíricos y morales”, como inédito del que hay noticia. Hasta que aquello algún día reflote, hay dos textos impresos que nos permiten rehacer el perfil de Aguirre como predicador: la “Carta pastoral” del Ilmo. Juan Nieto Polo de Aguila acerca del terremoto de Latacunga de 1757 (Espinosa Pólit, 1960, 432-434) y la oración fúnebre predicada en las exequias de ese mismo obispo, en marzo de 1760.

Desde el exordio está el intelectual de garra junto al poeta penetrante y al retórico barroco. El poeta saca su garra en aquella gradación decreciente, tan bella como eficaz, del “... se ha convertido finalmente en pavesas, en polvo, en humo, en nada. . .”; y el retórico multiplica hipérbolos desmesuradas -el obispo muerto es “el mejor Sol de nuestra América, el segundo Elías de nuestros tiempos. . .”- y se complace en edificar larga cláusula patética, amontonando interrogaciones, varias de ellas anafóricas, y bellísimas imágenes de fausto asordinado por agudo sentimiento de *contemptus mundi*.

Las vanidades del mundo son transeúntes, fugaces -“relámpagos de luz que luego se deshacen”, “flor efímera que al menor soplo de la Parca se marchita”. El prelado -que “nos da en los ojos con sus mismas cenizas, para que veamos en ellas nuestra nada”-, superior a su grandeza y a sí mismo, rehuyó dignidades y grandezas de este mundo. En este punto, el elogio del obispo quiteño se convierte en sostenida prosopopeya: él mismo habla a Dios de las vanidades de su alta investidura. Y en su discurso recorre vanas glorias de la historia antigua, para concluir: “Todo ello fue sombra o pintura de grandeza que desvanecida con el soplo de la muerte quedó en nada” y el orador, al retomar la voz, remata con patetismo: “Nada somos os gritan estas cenizas venerables”.

Hasta aquí se ahondaba en el tema del desengaño, tan caro al sentimiento barroco de la vida. De pronto, Aguirre da un fuerte giro de timón: él no está tan persuadido como el difunto de que dignidades y grandezas de esta vida son nada; para él, son vanidad para quien con vanidad las pretende; pero son

verdadera grandeza para quien las desdeña y pisotea. Así puestas las reglas del juego, puede comenzar a hacer el elogio del prelado. Dice el avemaría y entra en materia.

Esa materia consiste en tratar primero de la vanidad que sólo quiere llegar a las alturas para después abandonarse a la inacción, y oponerle luego la figura del prelado que trabajó infatigablemente, sin vanidad. Y por último, en la parte de más peso de la pieza, hacer el elogio más completo del ilustre difunto.

Toda esa “argumentación” se hace por “cogerie rerum”, y son pocos los lugares confiados al poder de las palabras, donde Aguirre luzca el que tenía. Pero tales lugares existen. Cuando Moisés humillaba y tiraba a tierra su vara, “al instante se enfurecía, se envenenaba, se convertía de milagrosa vara en portentosa sierpe, que elevando su soberbio cuello, preñado de tósigo y rabia, infundía horror y susto al mismo legislador. . . “.

En el repaso de la vida apostólica y ascética del difunto, el empleo insistente de enumeraciones, cada uno de cuyos miembros tiene su epíteto, va dejando en el oyente la impresión de una vida plena. Que era, exactamente, a donde apuntaba el orador. Para contraponerla a esa nada de la que sus despojos hablaban con muda elocuencia.

La peroración torna al exordio, por motivo y tono; sólo que ahora, en consonancia con lo mostrado de la plenitud de vida, junto a la nada aparece la vida:

Volved, amadísimos oyentes, volved los ojos a ese féretro y escucharéis con la vista muchas lecciones de vida, que os está sugiriendo la muerte.

Pero fue aparición furtiva y vergonzante, y las prometidas “lecciones de vida”, lo fueron de muerte. El ser humano, una apariencia vana; toda su pompa condenada fatalmente a trocarse en miseria; la luz de las dignidades, humo. La vida quedaba para la otra vida. Expresión, pues, radical de la que pudiéramos llamar ortodoxia ideológica. Que, como aspiración, se resume así en la exhortación final:

¡Quiera el cielo que aprendamos de nuestro difunto Príncipe a encontrar nuestra mayor exaltación por la senda de las humillaciones; que aprendamos la ardua ciencia de ser mucho con sólo el estudio de ser nada; que aprendamos a comprar con el precio o desprecio de las glorias mundanas la eterna gloria!

Y con ello llegamos a la última parte de este texto introductorio y de la selección de textos a que él introduce: la lírica.

Paso decisivo en la lírica quiteña del XVII es el que se da desde ciertos ejercicios ocasionales y festivos a las aulas, donde se organizan estudios de poética y se institucionaliza el quehacer. Y, a medida que ese paso se afirma, la lírica culta quiteña se hace culterana.

Fruto de un bullir poético en las aulas jesuíticas del tiempo -de las que salió la casi totalidad de la producción lírica quiteña, a partir del último cuarto del XVII- fue el primer libro de lírica quiteña, el *Ramillete de varias flores recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años por el maestro Xacinto de Evia* (editado en Madrid, en la imprenta de Nicolás de Xamares, en 1675).

Antonio de Bastidas, jesuita, maestro de Evia en el seminario de San Luis, es el principal poeta del *Ramillete* y el poeta mayor del XVII quiteño. Y algo más: en él comienza una “tradicito” lírica de temas y formas que llegará a su plenitud en el siglo siguiente con el mayor poeta de la Audiencia, el guayaquileño Juan Bautista Aguirre, único aporte de dimensión continental de la lírica colonial quiteña.

En el *Ramillete*, que tiene poemas de Bastidas, de Evia y de alguien más, las “Flores fúnebres” que lo abren, son todas de Bastidas. Y allí está lo mejor de Bastidas, y lo que él aporta a esa *tradicito*: el sentimiento de *contemptus mundi* contrapuesto a la belleza de los seres, a través de formas que iban de un conceptismo senequista a un despliegue retórico culterano.

Hay por supuesto bastante de rescatable en Bastidas. El “Lamento general en la temprana muerte de don Baltasar Carlos, Príncipe de España” tiene estrofas enteras ricas de logros. Airosos endecasílabos, conjuntos estróficos bien armados, léxico hermoso, penetrante y bellas metáforas. (Todo apuntando al efecto casi obsesivo: el paso, fugaz y doloroso, del príncipe -cuasi símbolo de la grandeza del mundo, que pasa “en postas de un instante”). La “Silva a la rosa” revela al poeta de aliento y artista, que llegó a niveles altos en su culteranismo. Desde las primeras imágenes. Desde cuando el sol “con blando diente / muerde la flor”, y ella, no sólo no se esquivo, sino “solicita alientos más lasciva” y con la subida del Sol, todo se hace luz. Pero sólo para pasar de pompa, sol, oro, color y resplandores, a despojos, vejez, inconstante viento. Y terminar sumiéndose todo en la muerte.

Pero, dejando para una sazón de mayor holgura, la pacienzosa y un poco condescendiente tarea del rescate antológico, hemos preferido reducir nuestra parte de lírica a un solo poeta. Al poeta mayor del período jesuítico, y en quien,

lo mismo las imposiciones del sistema ideológico que sus contradicciones y resquicios, logran su más alta expresión formal. Lo que con mayor fuerza nos ha movido a hacerlo es que, merced a un estupendo hallazgo recentísimo, nos ha sido posible lograr, por primera vez en la crítica americana, una cronología de la obra lírica de Juan Bautista Aguirre, que es nuestro poeta. A medida de la importancia del poeta y acorde con el hecho de lo que aquí daremos al lector es la totalidad de su obra lírica salvada de la incuria del tiempo, esta introducción pasa a convertirse en un pequeño ensayo monográfico sobre la lírica del gran barroco.

Durante largo tiempo corrimos el riesgo de que de Juan Bautista Aguirre sólo nos quedase un fragmento transcrito por Espejo en “El Nuevo Luciano” -treinta y seis versos- y unas cuantas décimas jocosas. Sólo a casi cien años de la expulsión de los jesuitas, el poeta Olmedo puso sobre la pista de Aguirre al estudioso de las letras coloniales Juan María Gutiérrez. Gutiérrez dio al aviso la importancia que merecía, viajó a Guayaquil y halló un libro, al parecer autógrafo de Aguirre, de unas ciento cuarenta páginas, titulado *Versos castellanos, obras juveniles, misceláneas*, y lo copió. Tal copia, que reposa en la Biblioteca del Congreso Nacional de Buenos Aires, era, con el famoso pasaje aquel del Nuevo Luciano, todo lo que teníamos del gran poeta, y de esa única copia dependieron todos los críticos y estudiosos de Aguirre.

El primero, el propio Gutiérrez, que valoró con buen sentido crítico el hallazgo e incluyó a su autor en su *Estudios bibliográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX* (Buenos Aires, 1865). Tras otros tantos largos años dio con tan notables poemas Gonzalo Zaldumbide, y con el excelente estudio que tal encuentro inspiró -vio la luz en Quito, en 1918-, abrió de par en par las puertas al redescubrimiento y revalorización del último gran gongorista americano. Coincidió aquello con una hora en que los estudios de Leo Spitzer, Vossler, Alfonso Reyes y Dámaso Alonso roturaban caminos para una nueva inteligencia de la literatura barroca y en vísperas de la gran epifanía gongorista del centenario (1927). En 1943, dos libros dieron a los estudiosos de América y el mundo las poesías de Juan Bautista Aguirre, con sendos estudios: *Un olvidado poeta colonial* de Emilio Carilla, en Buenos Aires, y *Poesías y obras oratorias*, con estudio preliminar de Gonzalo Zaldumbide y texto establecido por el mismo Zaldumbide y el P. Aurelio Espinosa Pólit, en Quito. Se restituyó a Aguirre la gloria a que siempre tuvo derecho.

Así las cosas, en 1971, un carmelita cuencano ponía al provincial de los jesuitas del Ecuador sobre la pista de nuevos poemas de Aguirre. Le noticiaba

que en la biblioteca de la comunidad existía “un librito encuadernado con pasta de cuero, con adornos de oro, 87 hojas con bellos adornos a pluma”. El P. Julián Bravo, acucioso bibliotecario de la “Aurelio Espinosa Pólit” -el mayor acervo bibliográfico ecuatoriano-, se hizo de una fotocopia del manuscrito aquel, confirmó fácilmente que tenía cinco poemas de Aguirre, cuatro absolutamente desconocidos y el quinto con importantes variantes, y, consciente de la magnitud del hallazgo, lo entregó al público en un tomito (1979).

Ahora bien, ¿cuál es la exacta dimensión de este nuevo aporte a la producción lírica de Juan Bautista Aguirre? ¿En dónde, en tiempo y altura, han de ponerse esos cuatro poemas -entre ellos el más largo que escribiera nunca Aguirre- dentro de la trayectoria del poeta?

Dos de esos poemas son fechables, con toda certeza el uno, con harta probabilidad el otro. Y nos dejan ante los versos “juveniles” de Aguirre que el manuscrito de Guayaquil anunciaba, pero Gutiérrez no copió (Esos dos poemas de los que él habla: la elegía a la muerte de Felipe V, que debió ser de 1746, y las liras, elegíacas también, al terremoto de Lima que, de acuerdo con el motivo, hay que poner en 1747). El “Rasgo épico a la llegada de la misión del P. Tomás Nieto Polo” féchase por doble referencia coincidente, una interna y otra externa. La interna es la confesión del propio poeta en la primera octava: “florecer me hizo veinte y cuatro abriles”; la externa, la data del asunto. El regreso a Quito del procurador Nieto Polo con la expedición de misioneros -cuya llegada a Guayaquil canta el “Rasgo épico”- ocurrió a comienzos de 1750. Así que al poeta lo tomó en los veinticuatro años que él dijo. El otro poema datable resulta un poco anterior, pues es elegía a la muerte del celeberrimo predicador sagrado, doctor Ignacio Chiriboga y Daza, acaecida en 1748.

1748 y 1749 son años en que, a juzgar por las instituciones jesuíticas, Aguirre, concluidos sus estudios de filosofía, debía ejercitarse en la docencia como “maestrillo”, y en su caso cabe pensar que de letras -es decir, humanidades y retórica-. Lo cual nos invita a situar por los mismos años las dos largas fábulas que completan el hallazgo, y que se inspiran en dos de las metamorfosis de Ovidio, la de Mirra y la de Atalanta e Hipómenes. Las dos pudieron haber nacido del ejercicio de la cátedra -en la que se estudiaba a Ovidio, así fuese un tanto expurgado. Y hay algún indicio de proximidad de al menos una de las fábulas al “Rasgo épico”: la octava 77 alude a Mirra: ella es la incestuosa que “vegetable frondoso se endurece”. La alusión a pasaje mitológico tan secundario ocupa la octava entera.

Así que, en dos casos con certeza, y en otros dos con verosimilitud, el hallazgo de los nuevos poemas permite establecer un primer momento de la producción de Juan Bautista Aguirre, el que él mismo calificara de “años juveniles”. Y, situado este estadio de juventud -entre los jesuitas, notaba muy agudamente Aurelio Espinosa Pólit, la juventud se alarga en virtud de los largos años de formación escolar sujeta y rígida-, se puede tentar un primero y provisional señalamiento de etapas en la trayectoria poética de Aguirre.

Sería así:

- 1) *Obras de juventud*: versos eróticos, algunos juguetes, versos de ocasión (como las elegías a Felipe V y Chiriboga y Daza), las fábulas y el “Rasgo épico a la llegada de la misión”.
- 2) *Transición a la madurez*: representada por poemas como “Descripción del mar de Venus”, “Rasgo épico a la concepción de Nuestra Señora” y “Llanto de la naturaleza humana después de su caída por Adán”.
- 3) *Obras de madurez*:
 Épica: “Monserrate” y “A la rebelión y caída de Luzbel y sus secuaces”.
 Lírica: Sonetos. “Canción heroica”. “Carta a Lizardo”.
 Poesía burlesca y satírica: Décimas a Guayaquil y Quito. “A un Zoilo”.

“Descripción del mar de Venus” está muy cerca del “Rasgo épico a la llegada de la misión del P. Tomás Nieto Polo”: como que dos octavas enteras del “Rasgo épico” se repiten en la “Descripción”, con sólo ligera diferencia del primer verso de la primera de esas dos octavas, que en el “Rasgo épico” es “Arquera del batel, Tetis navega” y en “Descripción”, “Aquí la madre del amor navega”.

También el “Rasgo épico a la concepción de nuestra Señora” ofrece indicios de estar cerca del otro “Rasgo épico”. También aquí un lugar del “Rasgo épico a la llegada de la misión” -la primera mitad de la octava novena - se repite intacto en el otro “Rasgo épico” -primera mitad de la segunda octava-. Sin embargo, un mayor aliento en los conceptos teológicos, nos hace pensar en un Aguirre que ha dado un paso más en su formación -al “magisterio” seguía la teología-. En este primer momento de preocupación por penetrar en los dogmas podría situarse también el “Llanto de la naturaleza humana después de su caída por Adán”.

Sin perder de vista este ordenamiento daremos al lector los poemas de Aguirre, variando el orden tradicional, que era el de la copia de Gutiérrez.

Abrimos la colección con la poesía erótica, presumiblemente toda ella de juventud.

Para un jesuita, y más en aquel tiempo, hacer poesías amorosas resultaba cosa harto audaz y peliaguda. Requería, a lo menos, explicación, y Aguirre la dio: “Lector mío, los versos amorosos que se siguen, advierte que no se hicieron a otro fin que a mi diversión y ejercicio: si tú puedes, aplícalos a lo divino, y si no, juzga que son requiebros de Don Quijote a Dulcinea”.

Difícil tomarlas a lo divino ni pensarlas requiebros del desmedido y extremoso don Quijote: son deliciosas piecitas de ritmo aligerado y culterano juego de ingenio festivo. Bimembraciones correlativas (“que si te miro, me rindes y si me miras, me matas”), antítesis y retruécanos, metáforas amables, risueñas alegorías (“arco de amor son tus cejas / de cuyas flechas tiranas / ni quien se defiende es cuerdo / ni dichoso quien se escapa”), agudas hipérboles (“que el sol todo el mundo alumbra / y vosotros lo cegáis”), todo teñido de sutil ironía.

(Pero, ¿y juegos de tanta finura no delatan al poeta maduro, más bien que al mozo? ¿Y no era el serio profesor y grave filósofo, más bien que el mozo aún no tan seguro de sí, quien podía permitirse esta laya de “diversión y ejercicio”?).

Seguimos con las fábulas, que parecen estar vinculadas con el ejercicio del profesor de humanidades y retórica. Aguirre ha vuelto a contar, con todas las libertades del caso, yendo con desenfado de la traducción de los hexámetros en romance octosilábico en cuartetos a la recreación simple de los motivos, dos fábulas de las *Metamorfosis* de Ovidio, ambas del libro X: la fábula de Mirra y la de Atalanta e Hipómenes.

Mirra es la muchacha que se enamoró de su padre, lo deseó por encima de cualquier otro pretendiente y llegó a consumar su deseo, con engaño. Al descubrirse éste, perseguida por su padre, atravesó Arabia y llegó a la región sabea, donde fue convertida en árbol.

Aguirre sigue el esquema compositivo del relato con muy pocas variantes. Una es la de las cuartetos 11 a 27, en donde torna al tema de la belleza femenina, pintando a Mirra. Y cosas como aquel “ojos de rendidas almas / dulcísimo cautiverio” relacionan el poema con la poesía erótica juvenil del poeta.

El asunto era de estupenda complejidad y podía dar en crudeza. La crudeza la rehuyó cuidadosamente Aguirre, suavizando fórmulas y trasponiendo a juego conceptual lo que en el original sugería cuadro y drama. En pleno neoclasicismo, Sánchez de Viana traduciría así un pasaje de rebeldía de Mirra:

*“Mujer su hija del caballo ha sido
y es de sus hijos el cabrón marido”.*

Nada de ello en Aguirre, Nada tampoco de la amarga rebeldía de Ovidio -que se dijera preannunciar los futuros reclamos de Freud-:

*“¡Dichosos a quien esto se consiente!
Las leyes que pudieran estorballo
Halló la maliciosa humana gente,
Y de lo que Natura no deniega
el invidio derecho derreniega”.*

Pero sí se da el lugar en que vierte el “¡Oh cuán de veras venturosa fuera / Si donde se usa esto yo naciera!”, así:

*“Oh, si en oculta región
tuviera yo nacimiento
donde el gusto contra sí
no respetara derechos”.*

Y nada en Aguirre de la morosa persecución de los vaivenes psicológicos del complejo planteo en que Ovidio se complace -y un poco se disuelve -. Atiende, sin embargo, a lo fundamental en sus cuartetas ágiles, casi ligeras (por el metro mismo), pero certeras y ricas en sus juegos, sobre todo de bimetración:

*“Cuántas veces hurtó Mirra,
equivocando conceptos,
al lícito amor palabras,
al vedado, pensamiento!”*

En general, el poeta quiteño, que estaba ya en la escuela del gongorismo, resulta condensado, casi sibilino, frente al original del latino. Para lo que Sánchez de Viana, bastante fiel a Ovidio, tradujo:

*“Mas quiero con morir echar el sello,
y dar fin a la vida y al tormento
en caso que no goce su contento”.*

Aguirre tuvo un solo octosílabo:

“He de morir o gozarle”.

Y el momento central de la historia, que es la consumación de la unión de padre e hija, se hace preceder en Ovidio de largos hexámetros de suspenso, a la vez que se describen, con mucha sutileza por cierto, los vaivenes del corazón femenino ante cosa tan tremenda como la que va a hacer; mientras en Aguirre se despacha con esta cuarteta elusiva:

*“El campo acepta y el campo
sin miedo le concedieron
con que la curiosidad
perdone el conocimiento”.*

Después despliega sus poderes expresivos para el aparato cósmico de horror frente al crimen, y suple con lo tumultuoso la ligereza del verso de arte menor.

Caso en mucho semejante al de la otra fábula, la de Atalanta, que rehuía matrimonio (Ovidio dice por qué; a Aguirre aquello le trae sin cuidado) y cuyos pretendientes, para obtenerla debían ganarle en una carrera, pero si perdían, morían; y llegó el hermoso Hipómenes, y se ganó el corazón de la amazona y, con ayuda de unas manzanas de Venus, le ganó también la carrera; pero, desagradecido a Venus, fue, con su amada, metamorfoseado. Pero con una diferencia: que acá Aguirre, al tiempo que parece tener en menos los detalles y piezas propiamente narrativas, se recrea en pintar, luciendo en casos y en casos poniendo a prueba su instrumental gongorista. Así la larga pintura de Atalanta y su vida montaraz (cuartetas 1 a 18) o la del hermoso mancebo (44-49).

En medio del relato estetizante, casi frívolo, damos ya con otra anticipación de la que sería una de las más penetrantes formulaciones del leitmotivo de la lírica de Aguirre. Le dice Atalanta al joven, a quien ama ya:

*“Detente, Narciso nuevo,
¿quién te obliga a que apresures
fin temprano y de la muerte
los sangrientos mares sulques?”*

Después de la poesía erótica y las fábulas -y las fábulas, a su modo, lo son también-, ponemos la poesía satírica y burlesca de nuestro poeta.

De esos poemas hay dos que tienen un empaque y dominio -de las cosas y la forma - que nos hacen pensar en una sazón de madurez: la sátira, casi diatriba, a un Zoilo y las décimas a Quito.

El Zoilo aquel fue alguien “que viendo unas poesías del autor, dijo que eran ajenas”. Y bueno era Aguirre para sufrirlo: le lanzó encima el peso de su ingenio, su cólera y su dominio del verso, como para mostrarle si sabía o no hacer poemas propios y dedicarlos a lo que fuese. Y al tiempo que zahería al maldiciente, ponderaba el propio don lírico. Contrapone liras dedicadas a “mi instrumento”, “mi lira”, “mi dulce voz”, “mi divina musa”, a liras, cuatro, que golpean al Zoilo desde el anafórico “tú, sí”. La pintura esperpéntica e hiperbólica del adversario llega a lo más duro; casi a lo sórdido:

*“Tú, sí, que algunas veces
que al parto pones a tu ingenio corto,
al cabo de seis meses,
por ser sin tiempo, pares en aborto,
aborto que, en su traza y fealdad rara,
es propia imagen de tu ingenio y cara”.*

(En este poema Aguirre usa la lira de seis versos, con tres endecasílabos finales, que dan su pesadez golpeante a las estrofas).

Generalmente se ha tenido a las décimas a Quito por sátira inmisericorde y casi amarga - echando un par de ellas al infiernillo de las cosas menos decentes-. Pero ver las cosas así es verlas fuera de su contexto y tono, que es humorístico. Son, claro está, esas décimas irónicas. ¿Pero no hay un sutil trasfondo de ironía en las décimas del hiperbólico ditirambo a Guayaquil, que preceden a las décimas quiteñas y acentúan el contraste? (¿Puede tomarse como algo riguroso, por ejemplo, la aplicación de la técnica diseminativo-recolectiva de la decimoséptima?). Ironía, sí -todo el juego de elogio y burla estaría dentro de linderos de ironía-, pero no acrimonia; más bien un soterrado y acaso vergonzante calor humano hacia la ciudad en la que el poeta había pasado la mayor parte de su vida, y a la que tan certeramente y tan profundamente había llegado a conocer. (¿O acaso la radical ironía y el extremoso claroscuro apuntaban a contraponer el mundo ideal de infancia y primera juventud, irreuperables, al presente cotidiano hasta la sordidez?).

Toda caricatura importa exageración y deformación, algún feísmo, cierta burla. Pero no toda caricatura es amarga o hiriente. Es, eso sí, cuando certera, imagen de fuerte e intensificada simplificación del motivo. Es lo que acontece con las famosas décimas a Quito que por más de un siglo han escandalizado a espíritus pacatos.

Aquellas quevedescas décimas de pintura esperpéntica y sabrosa crítica valen para mí tanto como los más altos elogios que a la ciudad hiciera la literatura del período. En ellas Aguirre logró cuadros estupendos de su arriscada topografía (“que por una y otra cuesta / la una mitad se recuesta / la otra mitad se resbala”), de su desaseo, de su pobreza y sus piojos, de las desvencijadas sillas de mano, de serranas y quiteñas, de la comida y las famosísimas -hasta ahora- empanadas en las que podía -y puede- encerrarse cualquier cosa, de las procesiones populares con su desorden y pintoresquismo (y con sus nobles que salen enguantados sólo por no dar limosna), de los ladrones famosos, de la “plantillada” quiteña, de los obrajes esquilmadores, del ingenio para burlar la pobreza, de la chismografía y mentira, hasta correr sobre la escena un telón de lluvia perpetua. Todo ello llegó hasta un ayer más o menos cercano, y aquí dejó su documento más hiriente y vivo. Para pintarlo así hacía falta haberse metido muy dentro de Quito y que Quito se le hubiese metido adentro. En cuanto a poner en la picota a ciertas gentes y ciertas costumbres, eso es otra cosa y en nada desdice del amor que se pueda tener a la ciudad. ¿Qué quiteño no maldice, hasta ahora, la suciedad de algunas calles del Quito monumental, donde, como lo dijera el poeta, hay que andar con la vista al suelo “porque es cosa averiguada / que el que anda sin atención / cae, si no en tentación, / en una cosa privada”? ¡Bueno era Aguirre para andarse con mojigaterías!

Y el exceso -sin exceso ni hay caricatura, ni hay esperpento, ni hay juego- era ejercicio del duende de su tiempo, era ruido de sus talentos y travesura de su ingenio.

Gracias al manuscrito cuencano tenemos la única elegía de Aguirre, vecina en tiempo a aquella otra para el rey Felipe V, de que sólo quedó noticia. “Da noticia a un amigo suyo de la muerte de un prebendado” se titula esta elegía, y el prebendado es, como lo dijimos, el doctor Ignacio Chiriboga y Daza, hombre culto y famosísimo predicador. Son cincuenta y cuatro cuartetas romanceadas. Otra vez la forma métrica de las fábulas, el octosílabo en que el Aguirre de esta etapa parece haberse sentido tan a gusto, y ahora por más que no pareciera la más a propósito para lo elegíaco. Otra vez el flujo octosilábico

cortado en unidades estróficas -Aguirre amaría siempre discurrir por unidades estróficas firmemente cerradas-.

Sin embargo, del ritmo ligero y marcado y de la brillantez del juego formal de muchas estrofas, el poema reviste cierta gravedad recatada y hasta acongojada.

Tras discreto preámbulo de anuncio dolorido y reflexivo del suceso infausto, se da curso a la belleza descriptiva para pintar el túmulo, custodiado por hachas que lo envuelven en vapores caliginosos, y lo lúgubre del túmulo se extiende a todos los elementos del templo, y se llega a la muerte y su muda prédica desde ese túmulo. Entonces la poesía se carga de conceptos, siempre en juegos binarios, sobre todo bimetraciones, paralelas o contrapuestas: “que de un soplo se marchita / quien fue formado de un soplo”.

De las cenizas se pasa a la exaltación, en serie de ocho estrofas, introducidas por el anafórico “Aquel” las cuatro primeras. A la exaltación sigue un lamento en cuartetas de multiplicada alusión mitológica y clásica, para concluir con una exhortación al amigo, para unirse al común llanto y ofrecer al cadáver bálsamos y cinamomos.

Desigual, el poema tiene muchas notas bellas y fórmulas sabias. Como cuando adelanta, aunque sin la desolada gravedad del siguiente período, el motivo de la gloria que acaba con la muerte. Pero en esta hora de juventud, el énfasis se pone aún en la gloria. Frente al cadáver del gran predicador, se exclama:

*“Mas, ¡qué mucho tengan lengua
las cenizas de aquel monstruo,
que al céfiro de la fama
nace, fénix de sí propio!”.*

El “Rasgo épico a la llegada del P. Tomás Nieto Polo, de la Compañía de Jesús a la ciudad de Guayaquil” con sus ochenta octavas reales, es, con bastante, el poema épico más largo que se nos ha conservado de Aguirre. En la hora de la grave y exigente madurez nunca parece haberse extendido a tanto. Y el que parecía destinado a ser su gran epopeya, el del santo fundador, lo dejó estarse a medio hacer -no sabemos si definitivamente - “por no tener gana ni tiempo para ello”, según un apunte autobiográfico que pudo leer Gutiérrez. Y es que en los poemas épicos de la madurez se discurrió por grandes cuadros de síntesis, encaprichadamente condensados e intensificados -en el de la caída de Luzbel,

sobre todo -. De otro lado, la escritura poética se hizo más personal, decantado y contrastado el influjo gongorista. En el momento del “Rasgo épico a la llegada del P. Tomás Nieto Polo”, Góngora se le ofrece al joven poeta como revelación deslumbradora y reto para el más ingenioso ejercicio retórico. De allí que esta pequeña epopeya sea la estación más gongorista de Juan Bautista Aguirre. Es decir, transmutación del mundo (y el punto de partida puede ser tan simple como la llegada de una nave a puerto, que es el asunto del “Rasgo épico”) en espectáculo luminoso y sonoro, fungiendo de mago el lenguaje, un lenguaje que extrema sus posibilidades de significante, en léxico -brillante, colorista, suntuario -sintaxis -caprichosa, apretada y elíptica, violentada-; recursos fonéticos -aliteraciones-; visuales -metáfora, imagen-; constructivos -bimembración, pluralidades, oposiciones, inversiones, paralelismos- e intensificadores semánticos -alusión cultista y resonancias-.

Para que no lastre despliegue tal de belleza, el argumento irá lento; como hilo conductor apenas visible en las transiciones narrativas o goznes compositivos: “Era del año la estación lluviosa”, “en este tiempo, pues”, llegó la nave, pues”, “en este tiempo, pues”.

Tras nueve octavas de introducción e invocación a la musa, entre brillantes y laboriosas, de la décima a la vigésima cuarta se pinta la llegada de la nao al puerto de Guayaquil. Y hay allí unidades tan espléndidamente acabadas como ese poema al rojo -rubí, carmín purpúreo, llamas de nácar, rozagantes hogueras, encendidas a soplos de coral, relámpagos de púrpura- de las grímpolas, que es la octava trece.

La pintura de la nao en la luz del amanecer se había abierto bajo el numen del autor de *Las Soledades*:

*“Selva nadante, o bien halcón de pino,
por sendas de zafir arando espumas,
en blancas olas de nevado lino
hiladas tiende al céfiro sus plumas”;*

y una suerte de nueva invocación se le hace al dar el paso a otra sección del poema. El

“Era del año la estación lluviosa”

resulta alusión clara al verso primero de la soledad primera (“Era del año la estación florida”).

Nueva pintura entonces: la del río tutelar de la infancia del poeta, el Guayas (octavas 27 a 30). Y la pintura del atracar, con esa octava treinta y dos, tan admirable por la belleza metafórica como por la musicalidad y exactitud sonora:

*“Cansado de volar, neblí de pino,
por sendas de cristal, golfos de plata,
en divorcios del aire con el lino,
el céfiro sus plumas le recata:
y por burlarle al jaspe cristalino
la instable rapidez que lo arrebatá,
anudando sus alas en la entena,
con corvas uñas se aferró en la arena”.*

Se anuncia a la ciudad la llegada del “sol jesuita”, a quien se le hace alto elogio (octavas 37 a 53). Se vuelve al hecho de la llegada con la pintura del baluarte (octavas 55 a 57) y se termina pintando el descenso a tierra, el recibimiento, la aclamación a la nave y la ceremonia religiosa. Y, como hilo argumental, eso es todo. Lo que contaba era hallar para cada rasgo, trazo o elemento del suceso -para barco, mar, atraque, torreón, trompeta, ría, y hasta para las grímpolas y el ancla (las “corvas uñas”)- la más exacta e intensa formulación verbal, apuntando a su belleza -color, luminosidad, sonoridad- y a aquello de su sentido a que esa belleza pudiera llevar (usando instrumentos analógicos). Todo ello aplicando un instrumental que Aguirre había llegado a manejar -acaso el último en el mundo hispánico- con rara maestría y desembozada afición: el del gongorismo, de cuyo apogeo hacía muy poco menos de siglo y medio (puede situárselo hacia 1613).

La concepción de María sin pecado de origen, es el gran símbolo que el catolicismo opuso al mito y símbolo del primero de todos los pecados, el angélico. Los dos asuntos trató épicamente Aguirre, en cantos cercanos como paneles del mismo discurso épico sacro, a pesar de los rasgos estilísticos y motivos temáticos que inducen a situar en este momento el “Rasgo épico a la Concepción de nuestra Señora” y “A la rebelión y caída de Luzbel y sus secuaces” en la hora de la última madurez.

Pieza clave del poema a la Inmaculada es la octava séptima que, tras el largo anuncio del tema del canto, presenta la visión apocalíptica de la doncella tal como la imaginería quiteña del tiempo había organizado, buscando dar a la representación mariana tan alta carga de rasgos semióticos que la convirtiese en verdadera síntesis de la concepción dual del mundo. Y, mientras Legarda multiplicaba tallas de la Virgen en vuelo hacia lo alto -el regreso de la criatura al Creador, desasida de las cosas del mundo- pisando al dragón con su leve planta -suprema humillación y castigo a su crecida soberbia-, Aguirre desentrañaba el simbolismo del cuadro en octavas de tanta plasticidad como las formas y estofados del imaginero:

*“Era el dragón un monte organizado
de ásperas conchas, verdinegras tramas. . .”*

“Aquí conchas y escamas retorciendo. . .”

*“Ya entre golfos de estrellas navegando
monstruo escamado gira sin sosiego. . .”*

En cuanto a María, ya en la introducción se extremó el poeta en un juego inagotable y libre de bellísimas imágenes. En torno a la imagen maestra de María-mar (es decir, tema vastísimo: “todo un mar acomete mi desvelo”) alegorizó con poderoso ingenio:

*“mar todo gracia, donde nunca el hielo
fatal o el nimbo opaco del pecado,
con el torpe arrebol del ceño oscuro,
desaliñó la tez al cristal puro”,*

llegando hasta el juego casi insostenible de la salida de Jesús por ese mar hasta su gran pelea “a orillas de la muerte”.

La octava séptima, la de la visión clave y central, se divide en cinco versos para la doncella, dos para el dragón y uno de recolección libre de los dos motivos contrapuestos. Para la doncella cinco versos en acumulación de referencias luminosas:

*“Viola San Juan de todo el sol vestida
en el zafir celeste iluminada,
la planta de la luna guarnecida,
la corona de estrellas matizada
dando aliento a la luz, al aire vida”;*

para el dragón dos versos que dejan hórrida impresión de turbiedad y caos:

*“y que un dragón, en una borbotada,
vomitó de betún negro torrente”;*

y el verso octavo que relaciona los motivos y anuncia la guerra que se iba a entablar entre tan opuestas criaturas:

“para eclipsar”

connotaciones de obscuridad, contradicción, victoria transitoria de la sombra sobre la luz

“el nácar de su frente”.

Y viene la pintura del dragón: tres octavas de la más poderosa desmesura hiperbólica y la más rica plasticidad barroca, toda movimiento y retorcimientos.

Al llegar al asalto de la bestia a la doncella, se lo dinamiza con pluralidad correlativa de tres miembros, en tres versos sucesivos:

*“como toro el Dragón, tigre y serpiente,
de puntas, garras y veneno armado,
voló, embistió y acometió a María”;*

toro –puntas -embistió; tigre -garras -acometió; serpiente –veneno -voló.

Sigue la epifanía de la vencedora, y se la apoya en dos imágenes bíblicas de rico simbolismo, que se tratan violentando espléndidamente las analogías: el arca que sobrenadó al diluvio o, mejor, el ave que salió a volar sobre las aguas, y el pueblo del Señor en el mar rojo. Cristo es el rojo mar; se abre para el paso de

María; pero “al llegar nosotros, con desvío / ciérrase el mar, encállase el bajío”. En todo ese largo final, nuevo encaprichado forjar series de metáforas y urdir versos con maneras típicamente gongorinas, sin tolerar versos menos tensos o ricos, y agrupándolos en conjunto de firme trabazón sintáctica. Bimembración y trimembración, simetrías y asimetrías, inversiones, repeticiones y pluralidades, y, para la musicalidad, efectos rítmicos y aliteraciones, se multiplican al servicio de la grandeza del canto.

Hasta remansarlo en la última pluralidad recolectiva:

*“en zarza, en mares, en vellón dorado,
en ave, en arca, en monte y en estrella
bosquejó diestro sus divinos dones
con luces Dios, mi pluma con borrones”.*

La “Descripción del mar de Venus” que Aguirre subtítulo “ficción poética y moral” se abre con despliegue de color luminoso y brillo floreciente: rosas, llama, brilladora, nácar, sol, aurora, luciente, zafir, purpúreo, dora, ondas de luz, estrellas. Todo este frenesí en una sola lira, la primera. Con los efectos de luz brillante reforzados por los acentos, efectos fónicos y rima:

*“y, fogoso bajel, tramonta bellas
ondas de luz en piélagos de estrellas”*

acentos en cuarta y décima; en cuarta, relacionados con la líquida “I”, y en décima, con el brillante grupo final “-ellas”; y el endecasílabo final, con nuevo acento, en sexta, otra vez relacionado con una “I”: el diptongo creciente “ie”, que va a dar en la “I” con el ímpetu del esdrújulo.

Otra vez, como en los poemas de este momento del más alto culto al maestro de las soledades, todo el instrumental retórico en él aprendido se pone al servicio del fáustico cuadro: rica pluralidad (“escollos, peces, andas ni cristales”) hipébaton con fórmulas gongoristas claramente reconocibles (“este, pues, golfo habitación profunda / de halagüeñas sirenas siempre ha sido”), bimembraciones (“en luz el aire y en ardor la espuma”).

Frente a la descripción brillante del mar -que es el reino de la madre del Amor-, las reticencias del punto de vista ético se confían a la adjetivación: *obsceno* lago, impulso *ciego*, mar *pirata* (cosa aborrecible y temible, sin nada de romántico, era esto de “pirata” para un guayaquileño del XVIII). Más tarde,

aunque sin perder brillantez, se analiza la condición de los cautivos de Venus, llegando a notas de análisis muy finas, como ésta:

*“y de amor los cautivos, al violento
fugoso impulso de la flecha insana
ríen y lloran, porque están de modo
que nada sienten y lo sienten todo”,*

en que la síntesis de tan contradictorio estado se confía a la bimetración del verso final, que pone en los extremos los contrapuestos todo–nada relacionándolos estrechamente por la repetición de “sienten”.

Tales análisis concluyen en la estrofa final en la sucesión de antítesis que oponen juicios éticos a apreciaciones sensuales, dando a las contraposiciones la forma patética de la interrogación:

*¿este tormento lo juzgáis dulzura?
¿refrigerio fingís que es este fuego?
¿por acierto tenéis esta locura?
¿esta inquietud amáis como sosiego”.*

El “Llanto por la naturaleza humana después de su caída por Adán”, liras premiadas en un certamen organizado por la Academia Pichinchense (el más alto cenáculo intelectual y científico del tiempo), se estructura como exaltada prosopopeya, que se introduce explícita “clamaba triste”. Y como poema que se destinaba a juicio de cenáculo donde el gongorismo no era del todo bien visto, sino más bien al revés, apunta más hacia la fluidez neoclásica que a la condensación e intensificación culteranas. De lo culterano apenas si hay la violentación de la hipérbole de la cuarta lira (“en vez de llanto lloraré los ojos”) el hipébaton que adensa la quinta y la bimetración reforzada por oposición y repetición del verso “en ella muere, y en ella todo vive”, último de la lira octava. Y poco más. Conceptos y sentido están bajo los manes de Calderón, el de los Autos. Y en el clímax está el leitmotivo de Aguirre: la llama que da en pavesa, aquí con formidable radicalización existencial:

*“pues solo ardió mi luz aquel instante
que a dar ser a mi madre fue bastante”*

que funda la más desolada meditación sobre la vida del hombre:

*“esta mi pena ha sido,
y esta pena importuna de tal suerte
con el alma se ha unido,
que aun no la puede separar la muerte,
pues cuanto a mitigarla se apercibe
en ella muere, y en ella todo vive”.*

Indicios estos, temáticos y de tono, de estar, si no adentro, entrando en la grave madurez del poeta.

En la hora de la madurez del épico hay que situar “Monserrate” y “A la rebelión y caída de Luzbel y sus secuaces”. No en vano al “Monserrate” acudió Espejo -que muy probablemente tuvo a mano otros poemas de Aguirre, entre los códices y cuadernos de los jesuitas expulsados, como bibliotecario que fue de lo que los de Loyola dejaron- para disminuir, a su juicio definitivamente, al poeta.

Lo que tenemos de “Monserrate” no es sino un fragmento de poema que, aunque nunca completo, ciertamente fue más largo y acaso bastante más largo. Tenemos lo que Espejo transcribió en su “Luciano” para exhibir las audacias léxicas de argentado, crinitos, faretrado, ominoso y fatídico. (Y en el texto que transcribe no aparece “faretrado”, lo cual de por sí prueba que Espejo tenía más a la vista cuando hizo el extracto). Innegable la voluntad culterana de Aguirre en el poema, y palabra como “crinitos” (por el español “crinado”, de cabellos largos) y las repetidas alusiones mitológicas y las metáforas con clara tendencia hermética y las construcciones elípticas no dejan lugar a duda. Pero innegable la grandeza de la pintura de aquel escenario para el héroe y la belleza de tantas agudas impresiones visuales que cuajaron en felices fórmulas fónicas, rítmicas y plásticas: “cubierto erial de nieves y alabastros”, “sierpe espumosa de rizada plata”, “por duros riscos resbalando nieve”, “que luces sulca en tempestades de oro”.

Cuando en el diálogo fingido del “Nuevo Luciano de Quito”, el Dr. Mera (portavoz de Espejo) leyó el pasaje al Dr. Murillo, éste comentó: “Grandemente, y con grandilocuencia guayaquileña. Si así escriben los demás teatinos, acá teníamos los mejorados colonos del Pindo heroico”. Es, parece, lo que los admiradores de Aguirre pensaban de su “Monserrate”. Y eso está muy cerca de lo que ahora piensa la crítica más seria. Despojando, por supuesto, a “grandilocuencia” de innecesarias connotaciones negativas.

Pero donde la grandeza a que Aguirre podía levantarse en empresas épicas se muestra estupenda es en las catorce octavas reales de “A la rebelión y caída de Luzbel y sus secuaces”, que nos hace echar de menos la gran epopeya que del poeta quiteño cabía esperar. Tienen aquellas octavas, de grandeza calderoriana, un raro esplendor de imágenes y estupenda altisonancia -como convenía a tan descomunal asunto-. (Y cómo se equivocó Gutiérrez cuando dijo, de este poema y de la “Concepción de nuestra Señora”, “es lástima que estas dos composiciones, valientemente delineadas, rayen con frecuencia en una especie de majestad enfática que las desluce”! Si a esta “majestad enfática” debe esta historia angélica su grandeza. Si esa “majestad enfática” fue uno de los rasgos que puso al barroco tan por encima de la general chatura de la poesía del XIX y su crítica).

¡Qué espléndidas imágenes son, dentro de un conjunto de sostenidas exaltación y altura, aquellas de la marcha de los rebeldes:

*“de celestes garzones tropa bella,
que marchando con breve bazarria
luz, por guerrero polvo, daba al día”*,

o la otra del combate angélico:

*“y al aire vieras del metal canoro
blandir los astros picas de diamantes;
serpeaba undosa sobre yelmos de oro
turba de airones vivos, tremolantes:
nunca vio el aire, en pavoroso anhelo,
poblado de astros, tan turbado el cielo”*,

o la de Luzbel sobre el monte ardiente:

*“Del testamento sobre el monte ardiente
Luzbel estaba respirando saña,
dos hogueras por ojos, y por frente
negra noche que en sierpes enmaraña”!*

Y cómo logra la violentación del hipérbaton dar la impresión de gran desorden, de desorden radical, de la bella y poderosa criatura poseída por la soberbia:

*“¿En lóbrego no puedo, ardiente, horrendo
desorden, espantoso a la fortuna. . .”.*

Mientras la pluralidad repetida ensancha el conflicto hasta los términos del universo:

*“ si son estorbo a mi ímpetu arrogante
aire, mar, tierra o firmamento hermoso,
haré que sientan mi furor violento
el mar, la tierra, el aire, el firmamento”.*

Y se convocan para la cabal realización de la empresa épica, por igual originales metáforas de cuño culterano -“el ártico polo en hielos ata al Aquilón, perezas de su estrella”- y comparaciones homéricas. Los “hórridos campeones” marchaban haciendo temblar el polo helado:

*“no de otra suerte cuando intenta el Noto
teñir feroz el bulto de la esfera;
el aire entonces duramente roto
con serpientes de fuego el mundo altera;
pálido el sol al fúnebre alboroto
ceniza peina en vez de cabellera:
todo es horror, el cielo se anochece
y el universo entero se estremece”.*

Y en el caso de la caída del ángel rebelde ya vencido, el término desarrollado -rasgo típico de estas comparaciones tan características del estilo del viejo y grande Homero- se anticipa al hecho, dando a toda esa grandeza un clima de expectativa:

*“No tan furioso nubes despedaza
el sulfúreo turbión, no tan violenta
con ráfagas de luz montes arrasa
del huracán la rápida tormenta,
como. . .”.*

Tono tan exaltado y tanta desmesura hacían esperar amplios desarrollos narrativos. Pero todo acaba en el episodio de la rebeldía de Luzbel y su derrota, página primera de la mitología judeo -cristiana del infierno. La octava trece cierra conclusivamente el caso, y su última nota es el leitmotivo de la poesía de Aguirre: Luzbel

*“fue en el estado de su luz primera
llama que pasa, exhalación ligera”.*

La última ensaya una suerte de moraleja en grave tono meditabundo.

Abrimos la parte lírica de esta última etapa del poeta con los sonetos, “La más hermosa de las composiciones y la que requiere más artificio y gracia”, que dijera Herrera. Sonetos entre Lope, Góngora, Petrarca y el mismo Herrera, en los que las sabidurías retóricas y arte de ingenio se ponen al servicio de construir las piezas y rematarlas con el acabamiento que el soneto pide. En el “A una tórtola que lloraba la ausencia de su amante”, el segundo terceto concluye la contraposición de los dos amantes que perdieron su bien, con bimetración que parte el terceto en mitades de contrapuesta asimetría:

*“pues tú perdiste un terrenal consuelo
en tu consorte, pero yo he perdido
en mi adorado bien la luz del cielo”*

(tú perdiste / un terrenal consuelo / en tu consorte yo he perdido / la luz del cielo / en mi adorado bien).

Los dos sonetos “A una rosa” introducen el motivo temático central de la lírica del jesuita: la vida amenazada por la muerte, las ansias de vivir como camino para morir más pronto, la luz condenada a pavesa y ceniza. En los dos sonetos, el avance implacable del soneto a su fin es significativo estético del avance de las hermosas criaturas hacia su fin: “ceniza” y “pavesa” son las palabras que concluyen lo que en los primeros cuartetos fuera despliegue de color brillante: esmeralda, rosa, perlas, aurora, rubíes, sol, luz -en el un caso- y púrpura, sol, rosa, luz, purpúrea, matutino, astro, nevado -en el otro-. En los dos sonetos se explicita el mensaje de cierto estoicismo un poco amargo: “que es anhelar arder, buscar ceniza”; “si el nativo resplandor se apura / la que luz deslumbró para en pavesa”.

Como para aventurar que en los bellísimos sonetos se dio un oscuro sentido premonitorio de la suerte de la orden que, en el pináculo de su gloria terrestre, anhelaba arder y apurar todos los resplandores. Y era de los primeros en darse a tal vivencia eufórica el propio poeta.

“Carta a Lizardo” es un alarde de composición encaprichadamente barroca (como para superar en el “agon” al caleroniano monólogo de Segismundo), cuya rica complejidad transmite con estupendo poder de sugestión la complejidad perpleja y angustiada del tema tremendo, Trátase del juego más ingenioso con la dualidad extrema nacimiento-muerte, concebido el término vida como un ir de muerte a muerte. El anuncio conceptual se lo hace a Lizardo en la primera lira: “pues naciste una vez, dos veces mueras”, y para probar tan extraño aserto se convoca a todos los seres vivos de la naturaleza: “así las plantas, brutos y aves lo hacen”. Con criaturas de tres reinos se ilustrará la extraña sentencia, trabajando nueve liras como variaciones del tema, extremando el juego conceptual y estético hasta límites de perturbadora obscuridad, lo cual no obsta para que al final de cada lira se recapitule, con algo de litánico “dos veces muerta si una vez naciste”, “oh, incierta vida en tanta muerte cierta”, “muerto dos veces porque vivas una”, “para una vida, duplicada muerte”, “una vez naces y dos veces mueres”, “vive una vez y dos se ve muriendo”, “dos veces yace / quien monte alado muere y pino nace”, “quien nace una vez dos veces muere”. En la décima lira se inicia una primera suma con recolección de los casos individuales que desemboca en la totalidad –“todo clama”-, y undécima y duodécima deducen, sin deshacer por completo la radical y como esencial obscuridad de aquel morir dos veces, la grave lección de tan alucinante recorrido.

Ésta, la estructura más bien exacta y rigurosa -si dejamos de lado la sibilina lira de Jonás y Lázaro-. La realización misma ostenta un maduro y penetrante manejo de los recursos estilísticos de escuela. Bimembración -¡tan gongorista!- multiplicada, rica de efectos fonéticos y rítmicos; reforzada por contraposiciones y antítesis; adelgazada hasta la sutileza, y grávida de concepto. Pocas veces la categoría había rayado tan alto en la lírica barroca hispánica como en este sostenido juego conceptual tenso de extraños sentidos y expresivo de radicales contradicciones existenciales, dentro del dualismo que, como lo hemos visto, era la clave del sistema.

Hipérbaton manejado con fina habilidad para situar en los lugares de mayor resonancia las palabras de muerte y conferir al conjunto su tono funerario. Y en el clima contenido, casi severo, metáforas de belleza que tanto

peso de concepto perplejo y emoción triste recata. Como el lujo del “valiente oso que vientos calza y sombras viste”, que sólo nace para el rito de morir dos veces.

Y el ritmo, puesto también al servicio del grave asunto, asordina la brillantez de las imágenes y templa cualquier exceso sonoro.

Poema, en suma, de alta y grave belleza. Con toda esa riqueza y complejidad conceptual-formal y conceptista-culterana nunca acabamos de apurarlo y descifrarlo por completo. Y ésa es la mayor confirmación de su excelencia.

“Canción heroica en que con algunas semejanzas expresa el autor sus infortunios” es ejemplo perfecto de la técnica que Dámaso Alonso llamara diseminativo-recolectiva: una pluralidad diseminada a lo largo del poema y recolectada al final. Las primeras cuatro estrofas -silvas de muy libre distribución versal, la primera con faltante de algunos versos- presentan en pluralidad básica esas cuatro “semejanzas” del infortunio del poeta: el clavel, con prisa por “ser narciso de las flores todas”; el ruiseñor, alarde vivo de giro libre y ligero; el sol, padre de la tierra, alegría universal; la mariposa, galanteadora festiva de la llama. (¡Y qué cuatro imágenes para estupendas del espíritu de Juan Bautista Aguirre!). En cada caso, el final del cuadro brillante, luminoso, musical, deleitable y casi voluptuoso, rico de color, libre de ritmo y suntuario del léxico, es funerario: el clavel se desvanece, el ruiseñor, encarcelado, “no tiene *libertad* ni vuela”; la noche es sepultura del monarca sol; y la mariposa ve convertida su gala en cenizas. Cierra cada caso exclamación doliente que en su sucesión tiene resonancias de treno litánico:

*“Oh flor desvanecida,
verdadero retrato de mi vida!”*

*“¡Oh avecilla cautiva,
de mi fortuna semejanza viva!”*

*“¡Oh sol oh luz, oh día,
símbolo propio de la dicha mía!”*

*“¡Oh costosos intentos,
imagen de mis locos pensamientos!”*

Esta construcción plural de barroca simetría -porque nada tiene que ver con una fría simetría neoclásica- de cuatro cuerpos se anuda con una estrofa de recolección de la pluralidad dispersa. Las cuatro semejanzas se reducen al yo, mediante repetición anafórica de “yo fui” o simple “fui”. Y todo el conjunto se remata con el pináculo del resumen conceptual último y la pluralidad fundamental en ceñido verso cuatrimembre:

*“Siendo a mi vida imagen lastimosa
la flor, el ave, el sol, la mariposa”.*

Construcción tan exacta dentro de su libertad, y tan simple por sobre su riqueza de elementos compositivos y ornamentales, como la del frontispicio de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, gran retablo plateresco de piedra, que Aguirre viera concluir en los años 1760 a 1765, cuando enseñaba en el local contiguo.

Una vez más, el nervio y clave del poema es el leitmotivo de la vida condenada a la muerte y la belleza destinada a la destrucción, vida y belleza dolorosamente transeúntes y frágiles. Pero ahora el leitmotivo se ha encarnado en casos que apuntan, extrañamente, obscuramente, a lo personal y autobiográfico, y ello hace más desolada la angustia. Todo lo que representaba el clavel-flor-narciso se desvanece; el mundo del ruiñeñor musical y canoro, libre, fruitivamente viviente, termina sin libertad ni vuelo; el Sol, símbolo supremo de alegría, luz y vida (sobre todo para Aguirre, hombre tropical y ecuatorial, enamorado de la luz), se sume en sombras cada noche; y la mariposa que va, enamorada y ciega, a la llama -que en el poema es luz, la pequeña luz que quema -, queda reducida a cenizas. Todo aquello se cumple en la vida del poeta acosado por la envidia, contrariado por el rencor, prisionero de Venus e incendiado por su cruel belleza; es decir, entre males circunstanciales y esenciales, estos últimos aquellos que, según decía San Agustín de Hipona, mantienen el corazón irremediabilmente inquieto. Poema, pues, de nostalgia del disfrute de los bienes terrenos y de reclamo de libertad y vida. Y en este sentido y con esta amplitud, poema único en su tiempo.

Y algo más: no puedo dejar de sentir en el poema algo de sordamente premonitorio del derrumbamiento inminente de la orden de Loyola. Ella fue tan narciso como el clavel, tan libre en sus movimientos como el colibrí (y bien sabía marear y enredar a quien quisiese trabárselos), tan providente y paternal como el sol y tan enamorada de la belleza y el fausto como la mariposa. Y

despertó envidias y acicateó rencores. De aquella poderosa construcción humano-divina que fue la provincia quiteña de la Compañía de Jesús, que acaso pecó de hybris y fue abatida hasta lo sumo por implacable némesis, bien pudiera decirse, mejor que del poeta,

*“yo fui sol, mas mis rayos
con las tinieblas que el rencor echaba
eclipsados los miro entre desmayos”.*

¿Y por qué no, si el poeta es vate, profeta?

Con Juan Bautista Aguirre culmina la lírica del período jesuítico quiteño. En él remata la “tradicito” de lírica culta culterana que nació y cobró fuerza en las aulas jesuitas de San Luis. Entre Bastidas, el punto más alto del primer libro, el “Ramillete”, y Aguirre, la cumbre máxima, antes del derrumbamiento total y, por mucho tiempo, definitivo (en pleno siglo XX volvería a florecer en la lírica quiteño-ecuatoriana otro gran gongorista: Gonzalo Escudero), se dan continuidades -lo hemos adelantado - de motivos, tono y forma.

De Bastidas, y aun de atrás, arranca el leitmotivo de tensión entre vida y muerte, belleza y ruina, que fue expresión lírica de la tensión impuesta a la sociedad del tiempo entre vitalidad natural y sujeción ascética, entre disfrute estético y gravedad de un sentido religioso de la existencia, presidido por la muerte. Ese leitmotivo logra en nuestro poeta la más alta, tensa y enigmática formulación, como caducidad de los seres, amenazados por una muerte cierta y, dado el veloz paso de la vida, próxima; y, mientras más intensamente se viva, más próxima. Para ilustrarlo convoca a todos los seres, desde la flor caduca y la mariposa frágil, hasta el ángel de luz caído, a quien se extiende la universal angustia existencial. En todos los casos, antes de llegar al despeñadero del ser, el poeta se complace en hacer fiesta a su belleza; y esa exaltación dionisíaca es la que se sume en desvanecimiento, pavesas, sombra y vacío. Del drama doloroso e ineluctable se deduce lección moral triste, senequista, casi estoica: desdén por todo lo vano -y vano era aun lo bello y claro y alegre-, porque estaba condenado a morir; es decir, tenía herido el ser.

En lo formal, aquella “tradicito” fue una gesta: la de un culteranismo que se liberó de linderos pacatos o utilitarios, y se dio al gozo de la forma. Acaso sin saberlo, desataron de la sujeción al sistema una alta parcela para la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia. Y en esa gesta Aguirre es la culminación. Nunca el manejo del instrumental culterano, de marca

gongorista, fue tan complejo y exacto, tan sostenido y brillante, como en él. Y en una hora de victoria -frente al Aguirre de la madurez cabe suponer a los contradictores de su lírica y épica tan minúsculos como el Zoilo de la sátira o tan desorientados como Espejo-, logra la síntesis a la que podía aspirar el barroco: de lo lúdico con lo grave, de lo estetizante con lo conceptual, de lo libre con lo medido, y hasta de lo culterano con lo clásico. De Dionisos y Apolo. De Eros y Tánatos.

Coda

Al llegar al término del recorrido, detenemos los ojos en la diminuta ciudad del imperio español en América, que fue capaz de tanta grandeza, y nos sentimos necesitados de buscar sentidos últimos y explicaciones finales a tanto arte y tanta literatura como allí se hicieron. Para lo cual importa convocar todos los saberes e instrumentos de saber de que se ha apropiado el hombre contemporáneo, que, si es sabio, como el padre de familias de los libros sagrados, acogerá lo nuevo sin desdeñar lo viejo.

La vida social estaba presidida -todo nos lo ha ido mostrando- por un sistema conceptual muy preciso, casi rígido en su dualismo tierra-cielo, cuerpo-alma, vida natural-vida sobrenatural, cosas materiales-bienes espirituales, lo que pasa y se muda -lo que permanece -, y no cabe duda de que tal sistema ha de adscribirse a lo que el marxismo llama "ideología". Respondía a una estructura económica semiesclavista, semifeudal y precapitalista -nunca se instaló holgadamente en uno solo de esos territorios-; apuntaba, al menos como una de sus subterráneas intenciones inconscientes, a perpetuar las estructuras de dominación y cortar perspectivas y alientos que pudieran subvertirlas.

Todo esto parece claro. Pero, ¿qué dentro de estas explicaciones marxistas da razón de la excelencia -hondura y belleza- de las manifestaciones artísticas -visuales y literarias- quiteñas, así hubiese sido su principal efecto perpetuar el sistema social vigente? Toda aquella arte y literatura eran "reflejo", o, dicho con mayor rigor marxista, "expresión" (Ausdruck) de las condiciones materiales que presionaban el vivir de aquella sociedad. Pero pudieron haberlo sido de modo mediocre. Nada hay en la explicación marxista del proceso que dé cuenta de la misma "literaturidad" (la "literaturnost" de los formalistas rusos) de estas creaciones con sus calidades y peculiaridades formales.

También pueden explicarse todas aquellas estructuras de visión del mundo y de expresión literaria de esa visión del mundo, por sublimación, negación y represión, según enseñó a los hombres contemporáneos Freud.

Debajo de esas construcciones hay subsuelo profundo, capas de realidad oculta que nos dan explicaciones próximas, antes de cualquier recurso a explicaciones últimas -que acaso ya no hagan falta-. Esa realidad oculta que el psicoanálisis revela es el inconsciente. En todo ese bullir de imagineros y arquitectos, poetas, prosistas y oradores, cabe ver momentos y fases de un retorno de instintos reprimidos, a la conciencia individual y social. Proyecciones, simbolismo con una base corporal. Y, al ser ese arte y literatura retorno de lo reprimido -y celosas censuras eran las que ejercía el sistema-, cabía pensar en alguna suerte de liberación de la aplastada fuerza del instinto; pero no, lo reprimido vuelve bajo el signo de la negación. Con lo cual se agrava la neurosis -esa neurosis que es la última explicación psicológica lo mismo de la cultura que de la historia humana-. En el meollo de la neurosis está el instinto de muerte; y bajo el signo del instinto de muerte nace y se desarrolla esta literatura que, no por azar, tiene su más alta cima hagiográfica en la vida de Mariana de Jesús de Morán de Burtrón, y su más alta cumbre lírica en los desalados cantos funerarios de Juan Bautista Aguirre. Comienza ese instinto de muerte con la separación de la criatura humana del seno materno, para entrar en un camino de muerte, y Aguirre en su "Carta a Lizardo" lo intuyó genialmente. (Ya lo había dicho Hegel: está en la naturaleza de las cosas finitas que la hora de su nacimiento es la hora de su muerte). Y es lo que el psicoanálisis ha llamado "trauma del nacimiento". Y todo el clima de la sociedad colonial era de ideal humedad para que Tánatos creciese. Esa sociedad, amenazada por pestes y terremotos, se aferra a la vida, no por amor a la vida, sino por miedo a la muerte. Su incapacidad para morir -de donde todo lo que se hacía para enseñar a bien morir-, al convertirse en permanente montar guardia contra el eventual asalto de la muerte -lo cual se traduce en la histeria ya dicha de rogativas, novenarios, procesiones, penitencias, votos y mandas-, conduce a un predominio de la muerte sobre la vida, y de allí da en un sentido mórbido, casi agónico de la existencia humana como pura contingencia, incontenible pasar, esencial condena a no ser. Y es lo único que los poetas cantan con verdadera exaltación y los predicadores pregonan proféticos.

Esta vida en perpetua vigilia del asalto de la muerte busca refugio en fantasías. Y, ante la cerrada realidad, falta de horizontes materiales, ante la

opresión de un sistema en el que quienes detentan el poder económico no quieren ceder nada, esas fantasías se disparan hacia un más allá de esta vida, en el que no haya ya muerte. Se sustituye la unión corporal erótica con el mundo -es decir, con las cosas, con la vida, con los otros humanos- por una proyección de los bienes del mundo hacia un más allá del mundo. Todo aquello cuaja en una polarización extrema; en la dualidad hallada como constante mayor y clave última de esta literatura. Porque es la literatura, que constituye la más alta posibilidad humana de expresión y comunicación ideológica, la que se encarga de simbolizar ese dualismo y aplicarlo a todas las circunstancias de la vida.

De este esquema hay que sacar tres grandes capítulos de esa literatura: la epopeya de los misioneros, la obra de los mayores místicos y lo más desenfadado y libre de los culteranos, poetas y prosistas; más los poetas. También misioneros-cronistas, místicos y culteranos se movieron entre eros y tánatos; pero hicieron de la muerte trampolín para aventuras con substancia erótica. En esos tres casos la literatura burló el sistema -en qué extensión y con qué magnitud, pertenece al orden de los imponderables-. Y éste es el hecho más sugestivo que una visión atenta y libre de estos dos siglos nos revela. Los misioneros fueron a sus tiempos simples y briosos aventureros y curiosos buscadores de lo exótico y lo maravilloso -y a ese espíritu debemos los mejores párrafos suyos, que se dan hasta en el corazón de grises y sometidas informaciones-; los místicos, superado cualquier miedo a la muerte y ávidos de rematar sus caminos vitales con una muerte concebida como plenitud, se entregan a efusiones eróticas que se tradujeron en la estupenda extrañeza y contagioso calor de sus mejores páginas; y en los culteranos, al margen de las presiones sociales que los habrían querido dóciles propagandistas del sistema, un ingenio casi gratuito se complacía en sí mismo y hallaba salida a lo lúdico, que pertenece al instinto de vida.

Toda la literatura colonial es afirmación de individualidad de espíritus talentosos y aun brillantes, que, obscuramente, deseaban trascender el sentimiento de contingencia con que el sistema los aplastaba y dejar presencia de vida en ese gran horizonte presidido por la muerte. Pero lo que afirmaron no era el gozo de la vida, sino una negación de vida; no la exaltación de la vida, sino la radical culpabilidad y como esencial miseria de la vida -y ello aun a pesar del barroco que era, frente a la extremosa posición luterana del mundo poseído por el demonio, voluntad de recuperar el mundo para los hijos de Dios -. Todas esas grandes obras -con las excepciones dichas- no son sino anticipados monumentos funerarios: realización del grito horaciano del "non omnis moriar".

A la literatura del período, pues, debemos la visión tremenda pero honda y sustancial de San Francisco o La Compañía como dos colosales y encaprichadas necrópolis, donde el instinto de vida y el instinto de muerte libraron encarnizada batalla que dejó las más altas huellas de belleza. Los dos, como los otros templos y retablos, como tallas y lienzos, desde los más sombríos y ascéticos, hasta los que toleraron resquicios para el gozo de los sentidos, y como toda esta literatura, son un momento, acaso el más alto de toda la crónica quiteña, de esa gran dinámica de la historia que es el lento retorno de lo reprimido.

Nada tiene que ver esto con una explicación teológica última, que tampoco nos dirá nada decisivo sobre el porqué de la calidad de esta literatura. Lo que podrá decirnos es que, por encima de las aberraciones de un tiempo obscuro y casi trágico, en el que, para imponerse a una cultura y religión solar, el catolicismo había potenciado mórbidamente su componente de muerte, estaba, en la esencia misma del cristianismo, una radical afirmación de vida: la promesa, substancia de la fe y fundamento de la esperanza, de un triunfo definitivo de la vida, y de una vida corporal, dichosa. También tallaron los imagineros quiteños a Cristo resucitado, en figura de gloriosa sensualidad, y dos ex jesuitas, en su doloroso destierro italiano, se apasionaron en la defensa del reino milenarista, terrestre, de Cristo. Gran tragedia fue, con todo, que al confiar a lo escatológico la victoria de la vida, se hubiese librado por tan largo tiempo la vida a la muerte.

Alangasí, abril 1982.

H. R. C.

Bibliografía

- Aguirre, Fausto.
1997 *Bimembración y conjuntos semejantes en Juan Bautista Aguirre*. Loja, Universidad Nacional.
- Alcedo, Antonio de.
1788 *Diccionario geográfico-histórico de las Indias occidentales o América*. Madrid, Imprenta de Manuel González.
- Arias Palacios, Hugo.
1976 *Reseña histórica de las Formaciones Sociales del Ecuador*. Guayaquil, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Ciencias Económicas.
- Astuto, Philip Louis.
1969 *Eugenio Espejo, reformador ecuatoriano de la ilustración*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Ayllón, Joaquín.
1894 *Artis poeticae compendium*. Quito, Ex Gubernii Tipographia.
- Barrera, Isacc J.
1944 *Historia de la literatura Ecuatoriana*. Vs. I y II. Quito, Editorial Ecuatoriana.
- _____
1971 *Quito colonial*. México, Cajica.
- Batllori, Miguel.
1966 *La cultura hispano - italiana de los jesuitas expulsos (Españoles-Hispanoamericanos – filipinos 1767-1814)*. Madrid, Gredos.
- Bayón, Damián.
1975 *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Bravo, Julián.
1979 *Juan Bautista Aguirre S.J. Nuevas Poesías*. Edición, prólogo y notas por... Quito, Ediciones de la Biblioteca "Aurelio Espinosa Pólit".
- Buschiazzo, Mario.
1944 *Estudios de la arquitectura colonial hispanoamericana*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Carilla, Emilio.
1943 *Un olvidado poeta colonial*. Buenos Aires, Bajel.

-
- 1946 *El Gongorismo en América*. Buenos Aires, CONI, 1946.
- Compte, Fray Francisco María.
 1885 *Varones ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador desde la fundación de Quito hasta nuestros días*. Quito, Imprenta del Clero, (2ª).
- Córdova Salinas, F. Diego de.
 1951 *Crónica Franciscana de las Provincias del Perú*. New Edition by Lino G. Canedo. Washington, Academy of American Franciscan History. (1ª ed. Lima).
- Enríquez, Alcides.
 1925 *Apunte cronológico de las obras y trabajos del Cabildo o Municipalidad de Quito desde 1733 hasta 1777*. Quito, Imprenta Municipal.
- Espinosa Pólit, Aurelio.
 1955 *Vida de Santa Mariana de Jesús por el padre Jacinto Morán de Butrón, s.l.* Edición crítica revisada por. . . Quito, Imprenta Municipal.
-
- 1960 *Padre Antonio Bastidas, Estudio y selecciones en Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960.
- Girson, Charles.
 1977 *España en América*. México, Grijalbo.
- González Suárez, Federico.
Historia General de la República del Ecuador. Quito, Imprenta del Clero, 1890-1903.
- Guerra Bravo, Samuel.
 1979 “El pensamiento ecuatoriano en los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Cultura*, Revista del Banco Central de Ecuador, 4, mayo -agosto.
- Guerrero, Andrés.
 1977 “Los obrajes en la Real Audiencia de Quito en el siglo XVII y su relación con el Estado Colonial”. *Revista Ciencias Sociales*, 2. Quito, Universidad Central.

- Gutiérrez, Juan María.
1865 *Estudios bibliográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*. Buenos Aires.
- Hernández de Alba, Guillermo.
1960 *Vida y obra de Hernando Domínguez Camargo*. Bogotá, Caro y Cuervo.
- Herrera, Pablo.
1860 *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana*. Quito, Imprenta del Gobierno.
- Jouanen, José.
1943 *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua Provincia de Quito. La Viceprovincia de Quito, 1570-1669*. Quito, Editorial Ecuatoriana, 1941. *La Provincia de Quito, 1696-1773*. Quito, Editorial Ecuatoriana.
- Juan, Jorge y Ulloa, Antonio de.
1918 *Noticias secretas de América*. Madrid, Editorial América.
- Larrea, Carlos Manuel.
1970 *Las biografías de Santa Mariana de Jesús*. Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones.
- Loyola, David.
1979 *Las formas sociales de producción en el sector agrícola: Análisis de la estructura agraria ecuatoriana*. Cuenca, Idis.
- Mera, Juan León.
1868 *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. Quito, Imprenta de J. Pablo Sanz.
- Merisalde y Santisteban, Joaquín.
1984 *Relación histórica, política y moral de la ciudad de Cuenca*. Madrid, 1894 (En *Tres tratados de América (Siglo XVIII)*). Madrid, Librería de Victoriano Suárez.
- Montúfar y Fraso, Juan Pío de.
1894 *Razón sobre el Estado y Gobernación política y militar de la jurisdicción de Quito en 1754*. Madrid, 1894. (En *Tres tratados de América (Siglo XVIII)*). Madrid, Librería de Victoriano Suárez.

- Moreno Yáñez, Segundo.
 1976 *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la colonia*. Bonn, Bonner Amerikanistische Studien.
- Navarro, José Gabriel.
 1929 *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- . 1945 *Artes plásticas ecuatorianas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Navas, Juan de Dios.
 1926 *Guápulo y su santuario (1581-1926)*. Quito, Junta del Clero.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo.
 1975 *Las instituciones y la administración de la Real Audiencia de Quito*. Quito, Editorial Universitaria.
- Phelan, John Leddy.
 1967 *The Kingdom of Quito in the seventeenth century*. The University of Wisconsin Press.
- Pérez, Aquiles.
 1974 *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*. Quito, Imprenta del Ministerio del Tesoro.
- Recio, P. Bernardo.
 1947 *Compendiosa relación de la Cristiandad de Quito*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rodríguez Castelo, Hernán.
 1974 *Literatura Ecuatoriana*. Biblioteca de Autores Ecuatorianos de "Clásicos Ariel", 100. Guayaquil, Cromograph, s.a.
- . 1980 *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVII*. Quito, Edición del Banco Central del Ecuador.
- Samaniego, Filoteo.
 1972 *Columnario quiteño (tres siglos de barroco decorativo)*. Quito, Ed. Comisión de Valores.
- Sánchez Astudillo, Miguel.
 1959 *Textos de Catedráticos Jesuitas en Quito colonial, estudio y bibliografía por...* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Stols, Alexandre.

1953 *Historia de la imprenta en el Ecuador*. Quito, Casa de la Cultura.

Tobar Donoso, Julio.

1953 *La iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, La Prensa Católica.

_____.

1974 *Instituciones del período hispánico*. Quito, Editorial Ecuatoriana.

Uriarte, José Eugenio y Lencina, Mariano.

1916 *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la Antigua Asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773*. T. I. Madrid, 1925; II Madrid, 1930; III Madrid, 1904; IV Madrid, 1904; V Madrid, 1906. Varia, Madrid, 1914; Suplemento, Madrid.

Vargas, José María.

1962 *Historia de la Iglesia en el Ecuador*. Quito, Editorial Santo Domingo.

_____.

1974 *Historia de la cultura ecuatoriana*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos de "Clásicos Ariel", 81, 83 y 87. Guayaquil, Cromograph, s.a.

Velasco, P. Juan de.

1942 *Historia Moderna del Reyno de Quito y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reyno*. Biblioteca Amazonas, vol. IX. Quito, s.p.i.

Zaldumbide, Gonzalo.

1918 "Un gran poeta guayaquileño del siglo XVIII". *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*, t. XXI, ns. 62, 63 y 64 (julio, agosto y septiembre).

_____.

1960 *Padre Juan Bautista Aguirre. Estudio y selecciones*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima.

En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana*/**

Fernando Balseca***

En la novela *Juyungo*,¹ Nelson Díaz -personaje que se encuentra en el frente de batalla durante el conflicto con el Perú en 1941, que ha ocupado un papel protagonista, y que se ha caracterizado por su alta conciencia clasista de luchador social- se halla en una trinchera y está pensando en el valor de la guerra. En ese momento el personaje duda, y el narrador dice: “Él, que había seguido en los últimos años, el desenvolvimiento tortuoso y retardado en la nacionalidad, nunca lograda; que había asistido a la gradual descomposición de los grupos dirigentes, ya lo tenía previsto, lo sabía desde mucho antes. Pero al hallarse así, tan de pronto, frente a la dolorosa realidad, mordiéndole en propia carne, fla-

* Tomado de *Procesos*, Revista Ecuatoriana de Historia, No. 8, Quito, Corporación Editora Nacional, 1996.

** Agradezco el estímulo y la confianza que me dio Guillermo Bustos para emprender la redacción de este trabajo y presentarlo en el simposio principal del Congreso Ecuatoriano de Historia, en 1995. Por otra parte, este estudio halló inspiración lateral en la novela *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov, trad. Amaya Lacasa Sancha, Madrid, Alianza, 1994 [1966]. El capítulo inicial de la novela cuenta la llegada del diablo a la ciudad de Moscú en la década de 1930, y el encuentro de éste con dos literatos, quienes no saben cómo catalogar el extraño personaje: a lo largo del primer capítulo el diablo es calificado de ‘extranjero’, ‘viajero’, ‘espía’, ‘profesor’, ‘especialista en magia negra’ y, finalmente, ‘historiador’. Esos múltiples planos de los oficios del diablo, marcado por una especialidad, fueron para mí como una suerte de metáfora que me permite entender el tipo de trabajo que realizan los estudiosos de la literatura frente a los textos. En la clarificación del modo de hacer este ‘trabajo literario’ también han sido muy estimulantes las conversaciones que me ha regalado mi colega Alicia Ortega.

*** Universidad Andina Simón Bolívar, subsede Ecuador.

1 Adalberto Ortiz, *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros*, La Habana, Casa de las Américas, 1987 [1943].

queaba: ‘Este no es un país’, pensó, pero en seguida, podó las frondosidades pesimistas que le estaban naciendo: ‘Algún día haremos de él un verdadero país’” (p. 351, el subrayado es mío).

¿Cómo es que la ficción novelesca ecuatoriana puede producir personajes que, como Nelson Díaz, se apropian de la tarea de enunciar la construcción nacional? La reflexión de este personaje puede ser tomada como un claro emblema de un cometido que el discurso de la literatura se atribuyó en la formación de un marco adecuado para formular los proyectos de construcción nacional. Si Díaz, frente a los acontecimientos de 1941, es tan severo en la calificación de vacío que da con respecto de la nación, es importante rastrear los momentos iniciales en los que la ficción narrativa se arrogó este tipo de responsabilidades en el quehacer de las comunidades.

Debo subrayar que la literatura tiene, en última instancia, un propósito comunicativo. Es verdad que lo estético -lo artístico- cumple su papel, pero los elementos que dan personalidad y especificidad al texto literario guardan estrecha relación con la necesidad de creación de ámbitos comunicativos: la palabra de la literatura es una palabra que piensa en -y se dirige a- una comunidad determinada. La literatura entrega un conjunto de razones -sentimentales y pasionales antes que estéticas- para facilitar que una comunidad se identifique en proyectos más o menos comunes.

A priori se podría pensar que la literatura de un período altamente conservador es predominantemente conservadora, y que la literatura de un período intensamente liberal es liberal, Pero en estricto sentido esto no ocurre. Si queremos confirmar proyectos culturales de tradición universal, sin duda encontraremos que buena parte de la literatura producida por literatos de filiación conservadora se suma a un plan romántico, y que la literatura producida por literatos de filiación liberal resulta enmarcada en algo que pueda entenderse como criollismo. Pero si consideramos la literatura como un discurso que entrega modelos del mundo, y también pautas de comportamiento personal, observaremos que la literatura puede actuar como una transdiscursividad, esto es, como un mensaje que deja permear determinados cometidos independientemente del afán político en el cual se encuentran inmersos sus autores. Para recuperar el tema central que me preocupa, empezaré diciendo que, en general, en el análisis de literaturas escritas bajo fuerte influencia conservadora y liberal percibo que el discurso literario se atribuye funciones que pasan por encima de los cambios en las nociones ideológicas.

Aparentemente esto puede ser contradictorio, porque buena parte de la tradición de los estudios literarios ha tomado a la literatura como algo que, sin más, formaba parte de la esfera ideológica de la sociedad; sin embargo, es preciso insistir en la presencia de ciertos procesos en los que la literatura, al estar producida en complejidades donde el inconsciente juega un papel fundamental, se puede tornar en una suerte de contra-ideología.² Esto lo veremos con mayor abundancia en el caso de las grandes ficciones ecuatorianas de fines del siglo XIX y de comienzos del XX.

Es decisivo situar el lugar que el modo de conocimiento ficcional tiene en la esfera de saber de una comunidad, esto es, verificar el lugar que ocupan las pasiones y las afectividades humanas en los modos de representar una determinada realidad, porque la literatura, en este recorrido por la historia del país, nos demuestra que es un discurso que sabe; por una parte, ha ofrecido una imagen de los procesos nacionales por medio de las letras; por otra, como otros discursos (las constituciones, las leyes, los manuales de gramática, etc.), la literatura ha acompañado los procesos de construcción nacional latinoamericanos.

Mi interés radica en mostrar que ciertas acciones emprendidas dentro de una perspectiva histórica encuentran su correlato en el imaginario de una comunidad. Este correlato -que se manifiesta además en leyendas y tradiciones orales- se expresa de manera plena en la literatura, particularmente en la narrativa, ya que los seres humanos nos hemos constituido como tales en virtud de ser narradores por excelencia.³

En los grandes textos literarios del paso del siglo XIX al XX hay un denominador común: las narraciones pretenden acompañar al discurso estatal en la construcción de la nación. Bien es sabido que el uso de la lengua presupone una serie de procesos que tienen que ver con la constitución de la realidad. Normalmente se ha pensado que la literatura es un procedimiento en el cual un escritor trata de plasmar con abundante imaginación lo que ha sucedido en la vida real. Sin embargo, una perspectiva más contemporánea diría que la llamada realidad -¿acaso la escritura de la historia?- es una totalidad que está hecha y constituida por el lenguaje. En este sesgo cobra vigor atender la intervención del lenguaje sobre los hechos de la realidad de la que pretende hablar. No en vano, insistimos, se ha llegado a suponer que la literatura no es solo un produc-

2 Ver Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1986 [1981]. Especialmente ver el primer capítulo

3 Ver John Deely, *Basics of Semiotics*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 2-3.

to del entorno real, sino que es un discurso que ha ayudado a construir realidades sociales, que ha fabricado nociones de saber.⁴ La literatura es, pues, un discurso apropiado para permitir el dibujo y la delineación del mapa nacional en elaboración.

Esto es así porque hay un vínculo fundamental entre el cuerpo, la espacialidad y la escritura. Evidentemente se escribe en un lugar.⁵ Pero hay más: no solo es la posición en el mapa por parte del escritor -que cuenta mucho cuando uno estudia las metáforas que son siempre construcciones culturales-, sino también el reconocimiento que se escribe desde un lugar más íntimo y personal: el del cuerpo del autor o de la autora. Y se trata de un cuerpo que, sin duda, necesita de un primer espacio sobre el cual fundamentar y posicionar su escritura. Pero lo más importante es aquella comunidad discursiva que la literatura ayuda a producir.

Se ha pensado -y sin duda es así- que la primera novela ecuatoriana es *Cumandá*,⁶ del ambateño Juan León Mera, publicada en 1879; resulta primera no tanto por la cronología -*La emancipada* es de 1863-, sino por el paquete cultural que entrega este texto. Esta novela aparece casi cuarenta años después de fundada la república y, en parte, habla de las vicisitudes por las que debió pasar el país en la etapa de su construcción. Trato de destacar el hecho de que los relatos de ficción -mirados en su conjunto y en una temporalidad suficientemente amplia como para dibujar un mapa del estado ciudadano- son los primeros que van afirmando una idea de multiculturalismo, pues en ellos se puede rastrear de modo sistemático las diversas miradas acerca de los límites en que se construía la nación, porque es desde este discurso literario que se amplía una reflexión pasional con respecto al sentido de pertenencia a una patria.

La novela *Cumandá* representa uno de los intentos clásicos de la literatura que se atribuye funciones en la creación y ampliación de espacios regionales. Ciertamente, esto es consecuencia de la estética de Juan León Mera en relación a la afirmación del americanismo en literatura. Basta recordar la polémica que mantuvo Mera con el español Juan Valera, el autor de la novela *Pepita Jiménez*,

4 Ver John Beverley, *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

5 Para establecer la relación entre literatura y espacio regional, me han sido muy útiles las agudas reflexiones de Ricardo Kaliman, *La palabra que produce regiones: el concepto de región desde la teoría literaria*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1994. También me ha sido muy eficaz la noción de 'comunidades imaginadas' de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York, Verso, 1993 [1983, 1991].

6 Juan León Mera, *Cumandá, o un drama entre salvajes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 [1879].

en relación a los temas de la identidad cultural americana, el valor del quichua como lengua poética, y la trascendencia del tema del mestizaje.⁷ Si bien este debate está marcado por un tono moralizante, no deja de resultar interesante la posición de Mera en la defensa del mestizaje, pues él insiste en que es importante una mezcla de indio y de español (no olvidemos que él es el autor de la canción patria, esto es, una suerte de cédula de identidad musical de la patria ecuatoriana). En esta línea, Mera no defiende la pureza de la ‘raza’, como él la llama, sino más bien que se lanza a la búsqueda de una síntesis racial capaz de expresar la complejidad de este proceso de formación nacional. Tampoco se debe olvidar que el estado ecuatoriano, que se funda en 1830, no había encontrado aún elementos precisos para incorporar a la nación en una propuesta cultural y política.

La novela *Cumandá* evidencia la propuesta de que la patria se constituye en la medida en que la mirada se extiende más allá de las ciudades. La construcción de los límites es una de las tareas a las que se aboca la literatura por más de una centuria. En *Cumandá* atestigüamos un notable intento por dibujar, en la ficción, el mapa que hará posible la ubicación de la ciudadanía ecuatoriana. La comprensión de que el lenguaje no solo refleja ámbitos sociales sino que construye la realidad social está, sin duda, matizada en los hechos por las acciones de los intelectuales del período finisecular: como intelectual Mera se consagra a entregar al público lector -una comunidad discursiva- elementos organizados de la imaginación para compartir una serie de experiencias en el terreno de la cultura, o sea, en una comunidad comunicativa que intercambia mensajes. Por ello resulta atractivo observar los mecanismos por los cuales *Cumandá* obtiene esa carta de ciudadanía, en un momento en que la nación debe pasar también por la elaboración de un adecuado modo de hablar. Hay que advertir que este papel lo cumple en América Latina de modo extraordinario Andrés Bello, quien representa el modelo del intelectual que busca entregar normas nacionales a partir de la gramática.⁸ Mera también se interesa especialmente por la lengua, pues no solo dedica esta obra a la Real Academia Española de la Lengua sino que se la “presenta” como un mecanismo para hallar una autorización consagratoria.

7 Ver Xavier Michelena, “Lectura contemporánea de Juan León Mera”, en Juan León Mera, *Antología esencial*, Quito, Banco Central / Abya-Yala, 1994.

8 Ver Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, especialmente el capítulo 2 dedicado a Andrés Bello.

En el singular prólogo de Mera a su novela -singular por todas las resonancias que de allí se desprenden- existe un afán de 'abrir' a la imaginación de los lectores el territorio de la patria; de esta manera, Mera insiste en que llevará al lector a "lo nuevo y lo desconocido" y que con suficiente razón llamará "vírgenes" a las regiones orientales: "ni la industria ni la ciencia han estudiado todavía su naturaleza, ni la poesía la ha cantado, ni la filosofía ha hecho la disección de la vida y costumbres de los jíbaros, záparos y otras familias indígenas y bárbaras que vegetan en aquellos desiertos, divorciadas de la sociedad civilizada" (p. 40). Nótese el papel productivo que Mera le asigna a la ficción narrativa: como se ve, estamos ante una instancia en la cual el literato tiene la capacidad -más allá de cualquier otro 'saber' de aquel momento- de hablar de aquello de lo que no se ha hablado, de insistir en otra cosa, de dibujar, en suma, una extensión del mapa del país, de hacer un añadido o un nuevo recorte a la idea de la frontera y de las regiones que resultan desconocidas en el proyecto político de la comunidad a la cual se dirige.

Es verdad que en la estética del período es de capital importancia la idea del exotismo, que en Mera se manifiesta como un orientalismo que le permite llamar la atención hacia estas regiones 'raras'. También es cierto que Mera está buscando jugarse un puesto entre los intelectuales de España, pero este mismo gesto paradójico -el de establecer la nación ecuatoriana y el de querer ser considerado un intelectual español- permite suponer que el proyecto de construcción nacional es fundamental en este período y que requiere de la presentación de una nueva espacialidad frente al público lector (que son todos aquellos otros intelectuales de la política, la economía, el derecho, que junto a Mera estaban también pensando la nación).

Por esto tiene particular importancia la descripción del paisaje, ya que inaugura una manera de sentir 'emotivamente' al país. Sabemos que hacia el período no se conocía con certeza el verdadero contorno del país; que las migraciones prioritariamente establecieron movimientos entre las ciudades más importantes como Quito, Guayaquil y Cuenca. Por ello la novelística del período trabaja a partir de largas descripciones en las que el paisaje adquiere no solo una categoría de telón de fondo, sino también un espacio en el cual se anima la vida de las naciones. El interés por el paisaje por parte de todos los novelistas del período es una estrategia para hacer crecer el país.⁹ *Cumandá* no

9 No debe perderse de vista, aunque no es tema de este trabajo, la influencia que el discurso de los viajeros científicos europeos tuvo en la constitución de la ficción ecuatoriana.

podía escapar a esta práctica observada en las literaturas nacionales latinoamericanas, y por ello la novela se abre precisamente con un capítulo dedicado a las selvas del Oriente. No se trata de valorar esta actitud como una simple novedad dentro de nuestra estética, sino de buscar las razones por las cuales la evidencia del paisaje aparece como una proclama para poblar imaginariamente el país. Este cometido se inicia de manera clara en la gestión intelectual de Mera, lo que lo señala como uno de los fundamentales constructores de una comunidad nacional.

No es obra de la casualidad el hecho por el cual la novela ecuatoriana encontró su momento de fundación públicamente reconocido en 1879, con *Cumandá*. Hemos dicho que, en más de un sentido, *Cumandá* es la 'primera'; pero este dato temporal encuentra su punto de quiebre cuando se ha establecido -hasta ahora- que en el Ecuador existe todavía un relato novelesco más antiguo, dotado de un aura provinciana y periférica: *La emancipada*, del lojano Miguel Riofrío, fue publicada como folletín en 1863 y reeditada, por primera vez como libro, en Quito en 1974.¹⁰ Como texto, *La emancipada* muestra las filiaciones que la literatura establece obligatoriamente con otros discursos para posibilitar su propia 'fundación' en cuanto registro nuevo, novelesco. Aunque ha sido leída prioritariamente desde la perspectiva 'positiva' de la liberación que alcanza de su personaje femenino -oprimida, primero, y emancipada, después- se pueden rastrear otros elementos que concurren en su formación discursiva. Por ejemplo, es importante aclarar el procedimiento por el cual el narrador -de afanes liberales y románticos- poco a poco va separándose de los intereses de su heroína hasta llegar a prostituirla y a matarla. Este gesto de distanciamiento de autor y narrador con respecto a la heroína aporta una aproximación para entender las instancias de negociación cultural a las que estuvieron sometidos los intelectuales del siglo XIX. Frente a la pregunta ¿qué debieron hacer los intelectuales para sacar adelante sus proyectos de escritura y para ofrecerle a la nación 'modelos' de comportamiento ciudadano?, por ahora, se podría responder: los escritores debieron pervertir a sus criaturas femeninas, lo que se ratifica si hacemos una lectura atenta al lugar que *Cumandá* ocupa en la novela de Mera.¹¹

10 Miguel Riofrío, *La emancipada*, edición de Fausto Aguirre, Quito, Libresa, 1992 [1863].

11 En el establecimiento de este nexo -entre el dibujo de la mujer y el de la patria- me siento respaldado por toda aquella tradición que ha estudiado la incorporación de América en la iconografía europea como un cuerpo femenino.

El autor de *La emancipada* tenía una alta conciencia de los mecanismos de configuración narrativa. En la advertencia al inicio nos dice: “Nada inventamos: lo que vamos a referir es estrictamente histórico: en las copias al natural hemos procurado suavizar algún tanto lo grotesco para que se lea con menor repugnancia. Daremos rapidez a la narración deteniéndonos muy poco en descripciones, retratos y reflexiones” (p. 85, mis subrayados). Curiosa separación tajante entre ficción y no ficción, entre ficción e historia, que ofrece un peldaño para dar verosimilitud a su texto. El narrador intenta hacer pasar este relato como si fuese verdadero, acaso motivado por su afán de transmitir una anécdota moral. En todo caso, es fundamental la presentación del narrador como maquillador del texto y como niño del lector, como controlador que atenúa los momentos extremos del texto, así como censor de aquellas escenas impropias según sus parámetros morales. ¿Pero qué es lo que realmente maquillaba Riofrío? Sin duda, el rostro de la patria que no debía parecerse en nada a la cara de Rosaura, su protagonista. En la primera de las dos partes de la novela, el narrador procede a realizar el retrato de Rosaura y la describe como un monumento a la voluptuosidad; su rostro es recorrido con detalle, pero en un momento clímax en que las alabanzas abundan, el narrador, definitivamente admirado por su belleza, encuentra algo ‘raro’ en su cara: “No había una perfecta consonancia en sus facciones: por eso el conjunto tenía un no sé qué de extraordinario [...] de modo que ningún fisónomo habría podido adivinar su carácter moral y fisiológico con bastante precisión” (p. 87). Al endilgarle tanta sensualidad, el narrador además le regala una especie de tic (“una contracción casi imperceptible en el entrecejo mostraba haber reprimido de tiempo atrás alguna pasión violenta”!, p. 87) y presenta a la mujer como un enigma, pues de su rostro no se desprende nada claro. Como la patria, el rostro de la mujer no tiene lugar más que en su misma extrañeza. Esta presencia del tic, movimiento incontrolado que interrumpe la normalidad de la cara, es una molestia para la interpretación de ese ser.

En esto no hay que perder de vista el doble carácter periférico en que se presenta este texto. Frente a su hermana mayor *Cumandá* -realmente hermana menor si nos acogemos a la cronología- la novela de Riofrío también ofrece mecanismos para dilucidar lo que se ha llamado la integración nacional. La anécdota central del texto -la ruina a la que llega Rosaura, influenciada por el pensamiento liberal y obligada a asumir una conducta extraña de liberación- se fundamenta en una preocupación territorial por configurar una nación en la que los pueblos, pequeños teatros de cotidianidad, también tienen una misión

que cumplir. Como se puede prever, en *La emancipada* la fuerza de la naturaleza inspira las acciones humanas más nobles que, por contraste, en la ciudad están condicionadas por el flujo, la rapidez y la inestabilidad. La proposición es que la patria también pasa por el campo, por el paisaje rural. El novio de Rosaura es un provinciano que ha estudiado en la capital, pero su lugar de enunciación, pegado al campo, le permite distanciarse de su saber letrado y ciudadano: “Yo de la jerarquía de doctor pasaré a la de aldeano, porque allí mora la felicidad” (p.88).

En cambio, la novela de Mera muestra la paradójica e inestable relación que los intelectuales del período tuvieron frente a la idea de nación. Una de las escenas más notables -por su posible contenido tragicómico- nos hace ver que la ficción que funda la ecuatorianidad está basada en una palabra imperial europea; no solo que Mera arroja al indio oriental al foso de la barbarie, sino que el autor devela el origen de su relato: la anécdota central de *Cumandá* -que dispara un nuevo movimiento institucional en términos discursivos- no es originalmente suya: le pertenece a sir Richard Spruce, un viajero inglés explorador de los bosques de quinua en la Amazonía, quien le cuenta la anécdota a Mera. Éste es uno de los gestos que puede hacer tambalear la creencia por la cual las novelas acompañan a los países en los momentos de su fundación, pues aquí el relato fundador es una versión traducida de la palabra inglesa del viajero inglés. En los instantes mismos del fulgor de nuestros nacimientos aparece el extravío del origen, como uno de los componentes fundamentales de nuestras formas de ser. Las novelas, aunque hablen a tiempo y en tiempo de esas fundaciones nacionales, no siempre son las ficciones fundadoras de esas naciones, sino más bien los registros erráticos de nuestros orígenes poco idílicos.¹²

La emancipada, como novela corta, propone un mecanismo de velocidad inherente al arte de contar. Pero este afán de velocidad no se muestra como un mecanismo retórico, sino que explica el “apuro” del narrador por llegar al final y decirle a sus lectores que esa mujer se mereció su muerte porque no ajustó su cara al cuerpo de la nación. Visto así, estamos ante una textualidad en la cual se inscriben con absoluta claridad las interdicciones que hay que sobrepasar en el complejo recorrido de ingreso a la nación. Esto debe ser entendido en medio de las contradicciones del liberalismo latinoamericano, pues el narrador va ‘traicionando’ a su heroína a medida que avanza el relato. El calificativo de “la

12 Ver Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1993 [1991].

emancipada” es un efecto de distanciamiento de su autor con respecto a la materia narrada en la que, finalmente, pareciera decir que no hay que emanciparse en la vía que propone Rosaura.

¿Y qué es lo que ofrece Rosaura que habilita el proyecto ‘perverso’ del autor al desconstituir y desprestigiar a su propia criatura? Casi diez meses transcurren en el relato, entre el anuncio y la decisión del padre de Rosaura de casarla con un hombre viejo a quien ella ni siquiera conoce. Rosaura se rebela ante ello pero accede cuando su padre castiga tenazmente a sus sirvientes indios, lo que le permite dotarse de un gran aura de humanidad y sensibilidad. Estos latigazos prueban cómo se hermanan, en cuanto sujetos subalternos, los indios y las mujeres en el siglo XIX, pues da lo mismo que los latigazos, originalmente destinados a Rosaura, sean recibidos por los indios.

Rosaura avisa a su novio Eduardo que se casará a la fuerza pero que hará algo para impedirlo, y le pide que aguarde. En estas circunstancias, una vez producida la boda y al quedar ligada a su nuevo marido y ya no a su padre, Rosaura decide abandonar el “hogar” luego de la ceremonia nupcial. El narrador arregla la fuga de su personaje, esta vez retratada de un aire de amazona fatal, desafiante de todas las costumbres sancionadas por la religión y la política. Después de cierto tiempo, ya en la segunda parte, Rosaura vive una vida libertina y escandalosa en una casa que había sido un billar, acosada por pretendientes de dudosa procedencia. Finalmente conocernos la historia de su suicidio como resultado de un entredicho epistolar con su antiguo novio, quien es ahora un presbítero que quiere recuperarla para los designios de la iglesia. Esta segunda parte -que refiere los pormenores de la nueva vida de Rosaura pero que silencia su contenido real- incluye largas cartas del presbítero en las que intenta convencer a Rosaura de sus pecados. Sin embargo, lo que nos interesa establecer es la carencia de solidaridad que se da entre el narrador y su protagonista, que tiene que ver con el carácter pasional de las mujeres, pero sobre todo con el hecho de que la madre de Rosaura había recibido lecciones de un religioso ilustrado, comisionado por el libertador Simón Bolívar para la fundación de las escuelas lancasterianas. No hace falta abundar en la valoración que el padre de Rosaura tiene con respecto a ella: es él quien escribe la carta de despedida para su novio y emite los estereotipos de la época con relación al lugar que deberían ocupar las mujeres: en la casa y en la cocina.

En este momento el padre negocia el matrimonio de la hija, y el día de la boda el narrador la ve así, después de quitarse el velo nupcial: “quedó en pública exposición un rostro que no era ya el de la virgen tímida y modesta que

antes se había visto rara vez y con gran dificultad. Rosaura mostraba en ese instante no sé qué de la extraña audacia que se revela en los retratos de Lord Byron. Podría decirse que ya su alma era de pólvora y que bien pronto iba a hacer una explosión” (p. 106). No hay que olvidar que en la primera página fue el propio narrador quien llegó a calificarla de voluptuosa: asustado por la belleza, se descontrola y emite juicios contrariados entre sí del aspecto de su heroína.

Rosaura es el lugar donde se han juntado varios discursos que la definen como persona. Para poder hablar, ella se autoriza desde un *plus* de discursos, lo que parecería intolerable para el narrador, pues ella habla con un soporte plural: desde el discurso liberal lancasteriano, desde el laicismo en la educación, desde una religiosidad distinta que se apoya en la certeza de un Dios de los pobres, desde el saber y sabor del placer, desde el desafío a la opresión política. Todo esto, intolerable aun para la mentalidad liberal del autor, me hace pensar que la literatura surge en aquellos momentos de irresolución de otros discursos; seguramente Riofrío, sin saberlo, tampoco fue capaz de comprimir esta gama informativa en un solo discurso ‘público’ y se vio obligado a hacer literatura, esto es, a derivar el exceso de discursos novedosos hacia un torrente nuevo como el de la novela.

Para hacer hablar a la nación fue necesario entregarle la palabra a una mujer y quitársela después de haberla pervertido. Es que las mujeres, de la otra nación -como Cumandá-, no podían hablar. Pero la emancipación de Riofrío se tuerce y tuerce el proyecto liberal, democrático, para mostrar en el ámbito mismo de lo que nos define como sujetos, una palabra que no todos pueden portar. La Rosaura de *La emancipada* puede ser vista como una mujer que fue eliminada de la nación porque hablaba desde distintas estrategias; era una mujer que hablaba pluralmente, que sabía. Para poder encauzar esos discursos en uno solo hacía falta otro que pudiera atrapar ese torrente de intervenciones inéditas sobre la realidad. Lo que en verdad emancipa Rosaura -a pesar de morir en el relato- es la posibilidad de hablar desde una posición diferente de la norma; devela, además, la capacidad por la cual en este nuevo registro novelesco los personajes hablan a pesar de que sus autores, de antemano, quieren condenarlos al silencio.

Cierro así este comentario a dos textos -aunque enfrentados- aparecidos antes del impacto decisivo de la Revolución Liberal de 1895, y paso a analizar algunas de las propuestas que subyacen en procesos de escritura en novelas como *Pacho Villamar* y *A la Costa*, que se mueven ya en la temporalidad cronológica del siglo XX. Debe advertirse que la narrativa citada demuestra -antes que

un momento claramente clerical y luego otro secular- una transición en la que ambos proyectos políticos, a través de sus ficciones, tienen más encuentros que desencuentros en la necesidad de darle fisonomía a las regiones de la nación ecuatoriana.

Publicada en 1900, *Pacho Villamar*¹³ del bolivarenses Roberto Andrade, ha sido vista como una novela de amor, de intriga y de política, donde se narran las peripecias por las que ha debido pasar Francisco Villamar, el protagonista, un provinciano emigrado a Quito por asuntos de su educación universitaria, después de una estancia más o menos feliz en la hacienda provinciana de sus padres. La historia política se centra en la formación del joven Villamar en las filas del liberalismo: incluso llega a ser una persona muy ligada a Juan Montalvo, a quien visita con mucha frecuencia (es ejemplar la presencia de Montalvo como personaje en una época en que aún se vivía la secuela combativa que él había dejado en su paso por la escena intelectual; en una de sus crisis por el secuestro de su hijo de seis meses, en la novela es el propio Montalvo quien salva de la muerte a Villamar y lo involucra en la gesta del 8 de septiembre en Guayaquil).

Es muy sintomático que esta novela, de marcada inspiración liberal, emita una serie de valoraciones con respecto a la mujer que no se desvincula de la idea que de las mujeres se da en los textos del período anterior analizados. Villamar entra en amores con una mujer casada con quien tiene un hijo; para evitar escándalos, la mujer le entrega el hijo a su padre. Al ver la felicidad de éste y la cercanía de otra mujer que cuida al niño, esta mujer se vuelve mala, ordena el secuestro del niño y lo abandona, primero, en un hospicio de monjas y, ya más grande, en el colegio de los jesuitas. Vemos, así, la representación a que ya nos han acostumbrado los escritores del período, sin importar su filiación partidaria: estamos ante la mujer que, marcada por un signo puramente afectivo, es capaz de las peores pasiones. Curiosamente, el rasgo fundamental de esta mujer, Magdalena Gutiérrez, es la voluptuosidad que esconde una procedencia de la raza morena.

Andrade reclama por la escasa atención que ha recibido la mujer de la época en los espacios educativos: “Hombres que inspiran confianza a sus hermanas e hijas, por ventura a sus mismas esposas, son raros en nuestros hogares, como es la paz en la política” (p. 83). La intención es introducir desde muy temprana época a la mujer en los sistemas de la educación; así, cree Andrade,

13 Roberto Andrade, *Pacho Villamar*, Guayaquil / Quito, Ariel, s. f. [1900].

las pasiones bajas dejarán de pertenecer al género femenino. Podemos apreciar que, aunque el discurso ha cambiado, hay una serie de motivos y registros que vienen de la vida cultural que coexisten por igual en ambos estatutos narrativos. Se trata, tal vez, de un nuevo caso en que el proyecto liberal en la literatura no sea más que la profundización y ampliación de aquel plan de levantar el mapa imaginario de la nación que también fue una toma de posición conservadora. Acaso la magnitud de esta tarea sobredeterminó los niveles de conflicto y enfrentamiento real en el ámbito de la cultura.

Una de las escenas en que queda clara la tarea emprendida por los escritores, que buscaban develar las bases de la nación, muestra al joven Villamar en discusión:

-Cada cual está en el deber de mirar por sí, respondió Munive, y quién sabe si ese Doctor Gutiérrez no sea hombre peligroso?

-Lo será para García Moreno, no para otro, ni para la Nación ecuatoriana.

-¿Y qué entiendes tú por Nación ecuatoriana? Lo que es yo, estoy persuadido de que el Sr. García es la Nación, porque desaparecido él, queda reducido a la nada el Ecuador. El Sr. García es hombre necesario.

-Verdad. Es el raciocinio del que nada hace, por la simple razón de que de nada es capaz.

-¡No me insultes, Villamar!

-¿Y por qué insultas al Ecuador, Munive? (p. 49-50).

En otro orden de cosas, el autor de la novela está profundamente preocupado por el 'progreso' del país. Las críticas evidentemente se dirigen contra la administración garciana y el estado casi pre-moderno en que se desenvuelve el Ecuador: sin luz eléctrica, sin gas, sin telégrafo. A este respecto el narrador refiere que en la década de 1880 una misión de alemanes, que había ya pasado veinte años atrás, encuentra que nada ha cambiado en el país. Esta inmovilidad desesperaba a los escritores que, es evidente, se veían como genuinos representantes de un anhelo comunitario, lo que ratifica el papel 'superior' que los escritores han desempeñado en América Latina, y que los llevó a involucrarse en las redacciones de constituciones políticas, himnos nacionales, normas de comportamiento ciudadano, manuales de gramática, y que los llevó a ocupar casi de modo ininterrumpido lugares notorios en la esfera pública de las naciones (fueron ministros, gobernadores, secretarios del congreso, por un lado; por otro, participaron en atentados contra la vida de los gobernantes).

Con el ejemplo anteriormente citado vemos, además, el peso que la letra tenía en la conformación de los países, lo que nos hace recordar el ámbito de la ciudad letrada. Es interesante constatar la manera en que varios narradores del período se encuentran en una posición incómoda con respecto de la oralidad, marcada por giros quichuas y, sin duda, por el mal hablar que corroe el proyecto homogeneizador de los intelectuales por la vía de la letra. Educar temprano a la mujer era, en definitiva, en la mirada de los escritores del período, introducir las a las normas y a la escuela de la letra.

En *A la Costa*, del ambateño Luis A. Martínez, publicada en 1904,¹⁴ se habla de “la pretendida república” en una evidente crítica al proyecto garciano de promover en los hechos las desigualdades sociales. La intención del narrador es tan trágica que abre la novela con el episodio del terremoto de Ibarra de 1868, insinuando una inspiración sobrenatural que precipitaría el cambio de régimen político; esto es interesante si pensamos que esta novela muestra un claro alegato contra la pacatería y la moralidad instaurada en Quito por la iglesia. Nuevamente el proyecto liberal se ‘tuerce’ cuando valora a las mujeres: aquí le toca el turno a Mariana, hermana de uno de los protagonistas, quien está consumida por la llama de la pasión; esto la lleva a ‘entregarse’ a su amante quien, luego de haberla conocido carnalmente, la abandona (la ironía es que la deja para ir a prepararse para luchar por el proyecto liberal). Mariana cae en desgracia, y por arte de las alcahuetas se convierte en la mujer de un respetable cura de la ciudad de Quito, con quien tiene un hijo. ¿Cómo sucede esto? Acostumbrados como estamos ante este tipo de comportamiento femenino, el narrador va deslizándose una serie de valoraciones acerca de Mariana: la vuelve voluptuosa, de labios prominentes, de caderas y pechos redondos, para decirnos que tiene un antepasado mulato, pues ubica a sus ancestros en el valle del Chota. Existe en todo esto una emisión constante de marcas raciales que hacen de la mujer mestiza la fuente de lujuria y pasión. Tal vez, para la consolidación de la idea de nación, se requeriría también un ser sobre el cual descargar los pecados conocidos hasta entonces.¹⁵ Pero es necesario reconocer que *A la Costa* trae implícita una proclama más democrática en relación a los valores de los habitantes de esas comunidades, pues la novela apuesta por el papel de las clases medias, provincianas, lo que resulta esencial en un país conformado a base de tres ejes ciudadanos.

14 Luis A. Martínez, *A la Costa*, Quito, Círculo de Lectores, 1993 [1904].

15 Es preciso revisar esta actitud que llega incluso a una novela clave como *El chulla Romero* y Flores, de Jorge Icaza, en la que, otra vez, la mujer -en este caso Rosario Santacruz.- es vista como la mismísima representación del deseo y el punto de riesgo en el que los proyectos masculinos se resquebrajan.

En fin, en el proyecto de ampliación del espacio ciudadano que se extiende hasta la escritura de la llamada generación del 30, la literatura ha demostrado su intensa motivación de ampliar la esfera geográfica de la nación, pues el discurso literario ha tamizado la disparidad de criterios políticos para insistir más bien en una gestión intelectual que llama la atención hacia zonas ‘olvidadas’ y desconocidas. En esta lectura insistimos en el trazado del mapa en el imaginario colectivo puesto que la literatura se propone la misión de ir incorporando zonas y regiones inéditas de la geografía nacional. Este proyecto lo ratifican -en un tiempo en el que las ideas liberales se amplían y radicalizan en la escena de la vida social- novelas como *Don Goyo* de Demetrio Aguilera Malta, aparecida en 1933, en la que la atención a ese poblamiento por vía de la letra se va hacia la región del golfo de Guayaquil, hacia el territorio del cholo; *Los Sanguirimas*, de José de la Cuadra, publicada en 1934, abre el espacio a ese territorio que va del monte al río del litoral para incorporar la vida del montubio; del mismo año es *Huasipungo*, de Jorge Icaza, que reinserta en el mapa nacional la situación de explotación a los indios y las comunidades andinas; *Juyungo*, de Adalberto Ortiz, que sale a la luz en 1943, puebla a su vez la zona montañosa del norte esmeraldeño incorporando de hecho las tradiciones y cosmovisiones de las comunidades afroecuatorianas

Esta lectura puede llevar a la comprobación de un proceso en el que el discurso literario ha concentrado sus esfuerzos en la definición de una diferencia regional en la cual negociar las bases para el afianzamiento del país. Por ello constatamos -siguiendo las reflexiones de Ricardo Kalima- que la palabra literaria ha creado regiones, pues ha establecido una idea de paisaje no solo para cada porción territorial, sino que ha insistido en la necesidad de que esa información sea compartida por la comunidad comunicativa en la cual establece su registro de veracidad. Sin embargo, es prudente clarificar que la literatura, en estricto sentido, es la responsable no tanto de la creación de nuevas regiones -que en realidad ya existían aunque innominadas- sino de haber dotado de nuevas funciones a esos espacios desconocidos. No en vano el escritor guayaquileño Leopoldo Benites Vinueza, en 1950, en medio de la radicalización y síntesis del proyecto laico manifestado en su libro *Ecuador: drama y paradoja*, vuelve a insistir que “El Ecuador es un drama de la geografía”.¹⁶

16 Leopoldo Benites Vinueza, *Ecuador: drama y paradoja*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1986 [1950], p. 71.

Siglo XIX

La polémica en torno de la valorización del quichua en la literatura*

Regina Harrison

Actitudes hacia el idioma quichua

El estudio de las teorías literarias de Juan León Mera desencadena con frecuencia la cuestión de la importancia del quichua como idioma literario, cuestión difícil de resolver si no se tienen en cuenta los acontecimientos literarios e intelectuales que estaban aconteciendo en el liberado continente que buscaba definir su problema de identidad cultural. Para entender la preocupación por el quichua hay que considerar dos convicciones muy arraigadas del momento: la importancia del papel que desempeña el idioma en la formación del significado y el estatus simbólico del quichua como lengua que denota la liberación cultural de España.

La posible creación de un idioma nacional, y los problemas que ese proyecto acarrearía, hizo que la naturaleza y la influencia de la lengua se considere en términos absolutos, como reflejan los críticos post-coloniales:

¿Son los pensamientos y las emociones de los individuos y de las culturas irrevocablemente modelados por el idioma en el que se expresan estas ideas y emociones? ¿O es el idioma mismo el que ha sido creado, individual y colectivamente, a partir de las percepciones, ideas y emociones del hablante? Los nacionalistas políticos y culturales de los recientemente liberados

* Capítulo II del libro *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX - XX*, 1996, Abya Yala - Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Quito, Quito.

países de América llegaron muchas veces a la conclusión de que el idioma era un fenómeno externo que tenía el poder de controlar las ideas y las emociones de hablantes y de escritores que, para ponerlo en términos más modernos, “the medium is the message” (Haberly 1974)

Frente a la persistencia del dominio del español y portugués aún después de la formación de las repúblicas, hubo una serie de reacciones encaminadas a romper con el yugo lingüístico. En el Brasil se sugería, por un lado, adoptar el idioma nativo como lengua oficial y nacional. (Haberly 1974: 91), mientras que, por otro, se proponía la incorporación de una gran cantidad de vocabulario Tupi (Haberly: 90) en el lenguaje literario. En Argentina, mientras tanto, se hablaba de la necesidad de crear un nuevo idioma nacional (Haberly: 94).

Las implicaciones de esta teoría de dominación lingüística llegaron hasta las regiones del Ecuador, como se observa en la correspondencia mantenida entre Juan León Mera y el crítico español Antonio Rubió y Lluch. Todavía en 1892 creía este último en la capacidad de la lengua para definir y controlar las ideas, y argumentaba que Latinoamérica debía mantener sus fuertes lazos históricos, religiosos y lingüísticos con España. En esta controversia, a pesar de su fuerte interés por situar sus obras dentro de un ambiente “americano”, Mera no logró opacar la influencia de la Madre Patria: “La teoría del medio ambiente puede aflojar en algo, no romper por completo el fuerte lazo ancestral que les ata a ustedes a la civilización española, por la hermandad de origen, de religión y de lengua” (Rubió 1923: 207).

Sin embargo, en la misma carta dirigida a Juan León Mera, Rubió y Lluch le aconsejaba el uso del idioma quichua para capturar mejor el espíritu indígena de los Andes; el español, como lengua procedente de una tradición cultural diferente, no podía cumplir con este propósito:

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.

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 *fermosa cobertura*, como dijo el marqués de Santillana, vestidura que se pone y se quita a merced del poeta. (Rubió: 209)

Queda claro que, según Rubió y Lluch, solamente el idioma aborigen es propicio para expresar el pensamiento indígena:

Por todo lo cual, no comprendo ni acepto como verdadera poesía indígena en el Ecuador, sino la que se exprese en su lengua propia, en *quichua*, en esa lengua, cuya ductilidad y riqueza pintoresca pondera usted tanto (Rubió: 209)

Aunque Mera nunca propuso la adopción del quichua como idioma nacional, se observa, a través de sus ensayos, que sus ideas se basaban en el principio de que el idioma era una fuerza externa que influye en los pensamientos. Partiendo de esta base teórica justifica la inclusión de vocabulario quichua en sus poemas como único medio de expresar ciertas diferencias culturales (1868):

Ya dijimos cuánto cambia el sentido de la palabra *Pachacámac* si se traduce con la palabra *Dios*; si deseamos pues conservar la propia idea que los indios tenían del ser Supremo, es indispensable conservar la voz quichua; de lo contrario tendremos la idea española, ó más bien europea, y nada nuevo habremos dicho (Mera 1868: 483)

Aunque Mera no pretendió nunca el abandono del castellano, vio la necesidad de incorporar expresiones y vocabulario quichua para potenciar la capacidad expresiva del idioma nacional. Ejemplo de esta actitud es su admiración ante la precisión significativa de las palabras quichuas *arrarrai* y *achachai*:

La voz *arrarrai* 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 mas 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. (Mera 1858: 18)

Juan Montalvo, cuya admiración por la majestad de la lengua castellana es evidente, no estaba de acuerdo y sostenía que el idioma de la madre patria era suficiente para expresar cualquier concepto, y reaccionó sarcásticamente ante las observaciones de Mera: "*Achachay*: ciertamente, los españoles no tienen manera de expresar sus sensaciones físicas, ni saben, cómo han de decir que tienen frío..." (Montalvo 1880: 128) Mediante el sarcasmo enmascara una preocupación real ante la amenaza que la adopción de vocabulario quichua supone para la lengua castellana. En el mismo pasaje, lamenta abiertamente las consecuencias de la adopción de quichuismos:

... si se quemó usted la mano con lacre o agua hirviendo, ¿qué más hubo sino decir *arrayay*? Diga usted *arrayay*, y écheles la puerta afuera a Quevedo y Tirso de Molina, quienes acostumbraban decir cuando se quemaban. ¡Oxte! ¡oxte puto! (Montalvo 1880: 129)

Su pasión política, expresada en sus ensayos, nos revela un escritor repleto de concepciones anti-indigenistas, como anota Antonio Sacoto Salamea (Sacoto: 1973)

Otro comentario que provocó una fuerte discusión crítica se encuentra en la *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana* (1862), en la que Mera atribuye los orígenes de la lírica nacional al esfuerzo aborígen. En este sentido la historia literaria de Mera se diferencia grandemente de los estudios anteriores, que hasta ese entonces habían preferido ignorar la contribución indígena. No obstante, y a pesar del énfasis que el escritor coloca sobre la poesía aborígen, su inclusión parece motivada por un deseo de justificar la falta de progreso que se observa en el Ecuador, y en general en toda América, en el ámbito de la creación poética:

Si... hemos citado unas pocas estrofas en este idioma [quichua], ha sido porque convenía al buen desenvolvimiento del plan que nos hemos propuesto seguir en esta obra: era preciso introducirse algo en las profundidades de lo pasado, para examinar el grado de progreso de la poesía ecuatoriana en los siglos de la dominación española, comparándole en alguna manera con el que alcanzaron los indios en la misma materia, á la media luz de una civilización de todo en todo de la europea, e impulsados solo por la naturaleza... No podíamos, pues, tomar el hilo de la historia de una parte poderosa de nuestra literatura; cual es la poesía, solamente desde la intro-

ducción del español, olvidando la lengua y los cantares indígenas; habríamos carecido en este español, olvidando la lengua y los cantares indígenas; habríamos carecido en este caso de varios fundamentos interesantes para juzgar los motivos que **retrazaron** el proceso ecuatoriano, y aún americano, en este punto esencial de la civilización (Mera 1868: 20-21)

La protesta abierta contra las injusticias de la conquista, al igual que la utilización de frases como “la dominación española”, hicieron que la obra no fuera recibida favorablemente en España. El conocido crítico español Juan Valera afirma en 1889 ser consciente de la destrucción causada por la conquista, pero, incapaz de valorar la riqueza y la belleza metafórica que manifiesta el idioma quichua en los pocos versos que han sobrevivido, menosprecia la importancia de la lírica aborígen:

Nosotros [los españoles] *animalizamos* al indio; destruimos los monumentos levantados por su genio sencillo y espiritual; borramos sus tradiciones históricas y pusimos un abismo de ignorancia entre el siglo de Huayna Cápac y Atahualpa y los siglos de los despóticos virreyes españoles. En fin, nosotros matamos la literatura quichua, salvo las coplitas que usted nos presenta, y que *por mi parte no lamentaría mucho que se hubieran también perdido*;... (énfasis mío) (Valera 1889, Brotherston 1973: 207-208)

A pesar de las críticas, Mera se benefició de su interés y defensa constantes del idioma nativo. Como filólogo quichua, abogó por la inclusión de vocabulario aborígen en el diccionario que la Real Academia Española estaba elaborando y expresó su intención de escribir un estudio sobre la gramática quichua. Fue seguramente su conocimiento del quichua lo que le aseguró el respeto de un crítico tan importante como Juan Valera y lo que le valió su nombramiento como miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua Correspondiente a la Española en 1872 (Mera 1892: x)

Sin lugar a dudas, Mera merecía ser reconocido por su conocimiento de la lengua aborígen y por su talento para explicar las características de la misma. (Mera 1892: xxv) Pocos intelectuales sabían el quichua, puesto que éste era el idioma de las masas “ignorantes”. A este hecho se refiere Mera en su *Ojeada histórico-crítica* simulando comprender al lector ecuatoriano (o español) que no poseía un don lingüístico semejante al suyo:

Podríamos dar algunas muestras [de poesía quichua] pero ¿a qué acumular ejemplos de versos quichuas? Escribimos para los que entienden nuestra lengua, y no para los pocos individuos que poseen la indígena desconocida en el mundo ilustrado y muerta para la literatura (Mera 1858: 20)

A pesar de estas afirmaciones se sabe que se consideraba prestigioso que un intelectual estudiara y hablara otro idioma, hecho por el cual algunos como Juan Montalvo terminaron cambiando su actitud hacia el idioma que antes habían considerado inferior. La trayectoria de la “conversión lingüística” de Montalvo puede seguirse en sus escritos entre 1876 y 1887. Su obra muestra en principio, como señala Anderson Imbert, un fuerte prejuicio contra la raza indígena, el cual es evidente en su ataque al idioma quichua (Anderson Imbert 1974: 35). En un pasaje, Montalvo revela el horror que experimentó al escuchar a un español, miembro de la aristocracia, utilizar ciertas frases en quichua durante una conversación mantenida en un salón de París. Al relatar los detalles de la anécdota queda patente su disgusto ante el gozo que el español experimentaba al pronunciar con corrección los vocablos en lengua aborígen:

Nosotros profesamos el desdén por todo lo que mira a la raza de Atahualpa, y temeríamos caer en mal caso, si diéramos a sospechar, verbigracia, que sabemos algunas palabras de su lengua. El diplomático español no pensaba así; de su sonora boca salían armónicos y nobles los términos que a nosotros parecen ruines, y mostraba complacencia en repetirlos (Anderson Imbert 1974: 35, nota 20)

Sin embargo, en 1886, tres años antes de su fallecimiento, Juan Montalvo cambiaría de opinión: “Yo no finjo que no sé el quichua, verbigracia; lo que tengo ganas de fingir es que lo sé”¹.

En parte, su nueva apreciación del idioma surgió, como afirma Anderson Imbert, de su toma de conciencia de que podía lograrse prestigio literario mediante el conocimiento de una de las lenguas aborígenes. Montalvo sabía los honores que Ezequiel Uricocha había recibido por la compilación de la *Gramática, vocabulario, catecismo, y confesionario de la lengua chibcha*, en 1871. Con su revaloración del idioma quichua, viene también una nueva actitud ha-

1 Para un comentario más amplio, véase mi artículo “Valorización del idioma quichua: una polémica entre Montalvo y Mera”, *Universidad verdad* (Cuenca), 6 (1990), 225-243.

cia la situación del habitante aborigen en la sociedad ecuatoriana. Poco antes de su muerte, en el famoso ensayo “Indios”, lamentaba la situación del indígena y la necesidad de mejorar la misma con tal apasionamiento en uno de los pasajes más citados de la producción literaria del escritor.

La Antología ecuatoriana

El interés ibérico por la “lengua del pueblo” incentivó a Juan León Mera a realizar un proyecto para recuperar la expresión popular del Ecuador. Bajo el auspicio de la Academia Ecuatoriana, se publicó en 1892 la *Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano*, compilación de canciones populares en español. Estas canciones desarrollaban temas políticos, satíricos y amorosos y se nota, por el índice, que siguen la clasificación de los elaborados por Francisco Rodríguez Marín (1882) y luego por Fernán Caballero y Antonio Trueba, en España. (Gallegos s/f: 9-19). Sin embargo, Mera parece sentir la necesidad de completar su *Antología* con la inclusión de algunos versos en quichua:

Mi primer propósito fué el de hacer una compilación de sólo versos populares en castellano; pero he resuelto añadir algunos en quichua, que, en verdad, son también populares, acompañándolos de la respectiva traducción hecha con la fidelidad posible. (Mera 1892: xxv)

Su decisión de incluir los poemas quichuas y darles algún valor literario, contrasta con los versos castellanos de tema indígena, incluidos también en la *Antología*, con su fuerte dosis de racismo expuesto. Por ejemplo, en la sección “Versos sentenciosos con motivo del amor” se lee este poema:

Para la chola el cholito,
Para la señora el señor:
Váyase caballerito,
A otra parte con su amor. (Mera 1892: 77).

Fue novedoso, en la crítica literaria de la república, el admitir la estética del idioma quichua. El análisis de la lírica quichua que se presenta en la *Antología* trata de establecer la diferencia entre las formas poéticas tradicionales y aquellas otras influidas por la cultura hispánica. En este estudio, Mera se ajusta a

las generalizaciones que sobre la poesía quichua había expresado anteriormente en su *Ojeada histórico-crítica*. Las estrofas más antiguas, como veremos más adelante en “Atahualpa huañui”, difieren en rima y número de sílabas de las cuartetos de creación más moderna incluidas en la colección. Según explica Mera, en la *Ojeada* las versiones más antiguas de poemas quichuas están compuestas en versos cortos, y se caracterizan por la ausencia de rima y de división estrófica:

Los criollos y mestizos seducidos por la riqueza y gracias de la lengua quichua, diéronse á su conocimiento y versificaron en ella; pero aunque introdujeron el consonante y aun el asonante no conocidos por los indios, nunca usaron de metros largos ni de estrofas muy combinadas: hallaron en el país los versos cortos y se contentaron con ellos, dividiéndolos en cuartetos para hacerlas más cantables, pues parece que nunca separaron la poesía de la música: ... (Mera 1868: 10)

Las observaciones del compilador parecen ser acertadas; las cuartetos de creación más reciente presentan un verso octosílabo o heptasílabo, particularmente regular, con rima consonante en los pares, lo cual demuestra la influencia de la lírica tradicional española.

Mera no entra en una discusión detallada sobre las particularidades temáticas de la poesía quichua, pero sí hace alusión a la ductibilidad de este idioma, para expresar poéticamente toda la gama de emociones humanas y acontecimientos histórico-sociales:

Semejante lengua, y cuando se encontraba casi perfecta *antes* de la conquista, se presentaba sin duda á la entonación de la oda heroica, á las vehementes estrofas del himno sacro, á la variedad de la poesía descriptiva, á los arranques de amor, á toda necesidad, á todo carácter i condición del metro, desde el festivo y punzante epígrama hasta el grave y dilatado género de la escena. (Mera 1868: 7)

Los versos eróticos, conjeturaba el escritor, habían sido muy poco frecuentes en la lírica quichua mientras el tema religioso logró amplia difusión, según deduce Mera de los *Comentarios* del Inca Garcilaso de la Vega y de los pocos ejemplos antiguos que se habían preservado en el Nuevo Mundo (Mera 1868:7). Por otro lado, después de la invasión española del territorio andino, predomi-

na un sentimiento elegíaco, producto de la derrota y la destrucción del Imperio Inca por parte de las fuerzas extranjeras (Mera 1868: 8).

“Atahualpa huañui” en la *Ojeada histórico-crítica* (1868) de Mera

El estudio de la poesía quichua se inicia con el análisis detallado del poema “Atahualpa huañui”, reconocido como la expresión lírica más “auténtica” del pueblo quichua del Ecuador. Según afirma Mera, la transmisión del poema se atribuye a la memoria de un cacique indígena del pueblo de Alangasí (cerca de Quito). Aunque Mera propone establecer los orígenes de la lírica ecuatoriana en los versos quichuas, aún en el siglo XIX se registraban diferencias de opinión. Para Federico González Suárez, en su *Historia* [1890], no es indígena el autor del poema por el uso de las reglas métricas españolas:

El señor don Juan León Mera, distinguido literato compatriota nuestro, ha publicado una composición poética en quichua sobre la prisión y muerte de Atahualpa, y opina que es obra de algún poeta ó Aravec ecuatoriano de los últimos tiempos del Reino de Quito: nosotros juzgamos que esa pieza no es indígena sino española, pues en ella están de manifiesto el carácter y la índole de los romances históricos castellanos y el tono de la elegía clásica. El autor de esa composición fué, sin duda, algún ingenio quiteño, conocedor de la lengua quichua, en la cual versificaba, sujetando la lengua del Inca a las reglas de la métrica castellana, pues hasta procurar guardar la asonancia o rima imperfecta casi en toda la composición. No hay, por lo mismo, ni siquiera un solo verso auténtico de nuestros antiguos indios (González Suárez [1890] 1969, I: 180)

El análisis de Eulalia Lombeida, en cambio, sugiere otra vez la temática de un poeta indígena, tal vez bilingüe, por su sutil entendimiento de las dos culturas (Lombeida 1976: 235-52).

Otro comentario, de Herbert J. Spinden, nos advierte de las diferencias fundamentales entre la poesía autóctona y la poesía no-indígena. Para poder apreciar la estética indígena el lector acepta que la rima no es una característica fundamental de la poesía indígena. Por el contrario, el rasgo sobresaliente del verso amerindio es la repetición:

... el mecanismo de la rima no les interesaba a los grupos pre-colombinos más cultivados... Tampoco se utilizaba la forma estrófica, a excepción de la que surgía de la repetición de frases. El rasgo más característico que se destaca en la construcción del verso americano es la frase repetitiva paralela o, en otras palabras, la repetición con añadiduras, lo cual da la sensación de que son las ideas lo que riman y no los sonidos. (Spinden 1962: 11)

En este poema veremos una rima y una estructuración estrófica que tal vez revele sus orígenes no-indígenas:

- (8) Rucu cusungu.
 Jatun pacaypi,
 Huañuy huacayhuan
 Huacacurcami;
 Urpi huahuapas
 Janag yurapi
 Llaquillaquilla
 Huacacurcami.
 Puyu puyulla
 Uiracochami,
 Curita nishpa
 Jundarircami.
 Inca yayata
 Japicuchishpa,
 Siripayashpa
- (16) Huañuchircami.
 Puma shunguhuan,
 Attug maquihuan,
 Llamata shina
 Tucuchircami.
 Runtuc urmashpa,
 Illapantashpa,
 Inti yaicushpa
- (24) Tutayarcami.
 Amautacuna
 Mancharicushpa,
 Causac runahuan

- (32) Pambarircami.
¡Imashinata
Mana llaquisha
Ñuca llactapi
Shucta ricushpa!
Turicunalla,
Tandanacushun,
Yahuar pambapi
Huacanachushun.
Inca yayalla,
Janag pachapi,
Ñuca llaquita
- (40) Ricunguiyari.
¡Caita yuyashpa
Mana huañuni!
- (44) ¡Shungu llucshis[sic]pa
Causaricuni!²
El viejo búho
en el huabo alto
un llanto de la muerte
lloraba, sí
una palomita tierna también

2 El texto de "Atahualpa huañui" que utilizaré en este análisis se encuentra en la *Antología* de Mera, pp. 345-347. Todas las referencias siguientes se harán en relación a este texto. Se pueden encontrar otras versiones de este poema en la *Ojeada* de Mera, pp. 14-16; *La literatura de los quechuas* de Jesús Lara, 2da. ed. (La Paz: Editorial Juventud, 1969), pp. 217-218 y en una traducción al español por A. Costales y A. Cueva, "Nueva versión del 'Atahualpa Huañuy', 'A la muerte de Atahuallpa'", *Indoamérica* 66, 2, 6 (enero-mayo, 1966), 414-415. La traducción de Mera, de la *Antología*, es la siguiente:

En el grande huabo
El cárabo viejo
Con llanto de sangre
Lamentando está;
Y arriba en otro árbol
La tórtola tierna,
Con pesar intenso
Sus gemidos da.

Como niebla espesa
Vinieron los blancos,
Y de oro sedientos

- (8) arriba, en otro árbol
triste, triste
lloraba, sí.
Como nube, nube
los viracocha (españoles)
se dice, con el oro
se llenaron, sí.
Al líder inca
lo agarraron,
mientras le extendía,
(16) lo mataron, sí.
Con coraje de puma
con la fuerza del zorro
como con una lluvia
le terminaron la vida
mientras el granizo caía
brillaba el rayo

Llenáronse aquí.
Al padre Inca luego
Duros apresaron,
Tendiéronle en tierra,
Le hicieron morir.

Con fieras entrañas,
Con garras de lobo,
¡Ay! Le destrozaron
Como á un recental!

Granizo caía,
El rayo brillaba
Y, oculto el sol, era
Todo oscuridad.

Los sabios, temblando
De pavor, como otros
Varones se hicieron
Vivos sepultar
¡Cómo no abrumado
He de estar de pena,
Viendo que mi patria
De un extraño es ya!

- (24) el sol se ponía
oscureció, sí.
Los sabios amautas
tenían miedo
los hombres aún vivos
se enterraron.
¿En qué manera
no lamentará
- (32) que mi pueblo
del otro parece?
Entre hermanos [perspectiva de mujer]
nos reunimos
en el llanto de sangre
lloramos.
Líder inca
en el sitio de arriba
mi tristeza
- (40) vea nomás.
No obstante estos pesares
¿cómo es que no me muero?
¡Con el corazón decaído
vivo, nomás!

(versión de Regina Harrison)

Juntémonos todos,
Hermanos, y vamos
La tierra sangrienta
de llanto á regar.
Desde el alto cielo,
¡Oh Inca, padre amado!
Nuestra amarga pena
Dígnate mirar.

Viendo tantos males,
¿No me he de morir?
Corazón no tengo,
¿Y aún puedo vivir?

Como sugiere el título, el tema central de “Atahualpa huañui” gira alrededor de Atahualpa, último Inca, de su muerte acaecida a manos de los españoles, y del cambio de suerte que tras la conquista sufren los nativos. Desde una perspectiva indígena, el poema lamenta, con tono elegíaco, la avaricia de los invasores, su cruel asesinato del líder supremo andino, y la usurpación de las tierras por parte de ‘los barbudos’. La inclusión de elementos naturales característicos de la región andina refuerza el tema de lo autóctono: un *cuscungo* (un búho), que en la cultura quichua se relaciona con la muerte, aparece sentado en un árbol de huabo mientras llora la mala fortuna de los indígenas.

Nuestro estudio detallado del poema “Atahualpa huañui” revela su potencial de ser apreciado desde la perspectiva estética de las dos culturas. Aun el lector no-indígena puede observar que el poema está compuesto por seis estrofas de ocho versos cada una; los versos presentan una repetición obvia y una temática agradable.

Según Jesús Lara, “Atahualpa huañui” puede clasificarse como una variación del género ‘wanka’. (Lara 1969: 54-56). El poema adquiere un tono elegíaco en el momento de describir la muerte de Atahualpa. Los verbos en las primeras estrofas reflejan el tiempo del pasado fúnebre, desplegado a través de un lamento que se extiende hasta el tiempo presente. La oscilación entre las voces narrativas de primera persona y tercera persona del plural proporcionan intensidad al poema. Más importante aun, por el uso de la palabra *turicuna* (verso 33), se revela que es una mujer que declama los versos del lamento. “Hermanos”, de la perspectiva femenina, es *turicuna* en quichua; los hombres, refiriéndose a sus “hermanos”, tienen que utilizar otra terminología, *huaquicuna*.

La primera presentación de las imágenes ilustra el paralelismo característico de la poesía oral. La expresión poética se complica en dos niveles, el sintáctico y el semántico. Sintácticamente, los versos del 1 al 8 siguen el mismo patrón. El sujeto nominal está seguido por una frase preposicional, un adjetivo y una forma verbal.

Aunque a primera vista parece haber muchas repeticiones y una duplicación de ideas, se destacan diferencias sutiles que se revelan a lo largo del poema. Como A. Grove Day señala, hay un gran número de recursos de la tradición oral; algunos se asemejan a la técnica expuesta en las líricas tradicionales encontradas en Europa complicándonos la tarea de distinguir la lírica ‘auténtica’ de los indígenas: “...mecanismos estilísticos como el contraste, la monotonía, la variación, las expresiones abreviadas, la dicción poética, el paralelismo,

la personificación, el apóstrofe, la eufonía, y la onomatopeya, se utilizan de igual forma que en la poesía europea”. (Grove D. 1964: 23)

En esta poesía abunda el paralelismo, con variación sutil. Las dos aves (par conceptual) que lloran el asesinato de Atahualpa se distinguen entre sí, puesto que, mientras que una representa a la muerte (*cuscungo*), la otra es el símbolo del amor y de la ausencia (*urpi*). La expresión creativa se complica con la utilización de adjetivos que describen a las aves, la una vieja y la otra tierna. El *cuscungo* y el *urpi* se sientan en las ramas extremas del árbol, que se definen también con términos (dualidades) diferentes: *jatun* (grande) y *janag* (arriba). El mismo paralelismo -con una alteración sutil- se observa en la expresión de la tristeza, que aparece como *huañuy huacayhuan* (con un llanto de grito) y *llagui llaquilla* (triste, triste). En la gramática quechua, dice José María Arguedas, es de gran importancia la repetición exacta de una palabra, pues es un mecanismo que sirve para intensificar la fuerza semántica³.

En la búsqueda de una rima a la manera europea, se puede observar una estructura a-b-c-b-a-c-d-e en la quinta estrofa. Sin embargo, estas terminaciones no siguen las reglas ibéricas que determinan la rima; dependen, más bien, de la frecuencia con que se utilizan los elementos sintácticos que amplían la dimensión semántica. Por ejemplo, los versos 33 y 37 tienen ‘rima’ a causa del enclítico *lla*, y en los versos 33 y 38 se emplea el locativo *pi* con el mismo resultado. Tales patrones rítmicos abundan en el lenguaje oral y en el discurso formal quechua.

Muchas de las ‘estrofas’ comienzan, como la primera, con un elemento nominal, y terminan con un verbo en el cuarto verso. Así, por ejemplo, la segunda estrofa incorpora una repetición rítmica a través del uso de *puyu puyulla* como adjetivo, el gerundio *shpa* en los versos 11, 14, 15, y el verbo en los versos 12 y 16. No obstante, los contrastes semánticos traicionan la apariencia de total coordinación sintáctica en esta estrofa. Así, mientras que los extranjeros se llenan de oro, Atahualpa es hecho prisionero y atado a la tierra, en donde yace hasta quedar vacío de su esencia, de su fuerza vital. La frase “*curita jundarircami*” nos hace recordar las rebeliones masivas en la selva ecuatoriana, cuando el último gobernador español de Macas, en castigo a su codicia, fue forzado a tragar el oro que los indios vengativos vertían en su garganta (Cf. Harner 1972: 21).

3 Arguedas, “Folklore del valle del Mantaro”, *Folklore americano*, 1 (noviembre, 1953), 238: “...se repite el sustantivo ‘mares, mares’, tal como se forman los superlativos quechuas...”

La unidad de la tercera estrofa se estructura en torno a la utilización de metáforas de la fauna y referencias climáticas al granizo, el rayo, y la ausencia del sol. Cada uno de estos símbolos posee un significado en la cultura quechua: los dos animales denotan la fuerza y la brutalidad, y son animales estimados y temidos por igual en las culturas andinas. Por otra parte, los elementos atmosféricos denotan catástrofe para los indígenas: el granizo destruye la cosecha, el rayo representa a *Illapa*, dios poderoso, y la desaparición del sol indica la preocupación del ‘padre inca’⁴. En el último ejemplo, las sospechas coinciden con el simbolismo cristiano; no obstante, la expresión quichua de la muerte lleva la idea de oscurecimiento *Chaupi punchapi tutayarca* (“anoheció en la mitad del día”), como señala el padre Solano. (Jaramillo Alvarado 1954; [1992]: 24).

La desgracia que afecta al pueblo indígena se enfatiza con los lamentos comunes a través de expresiones quichuas como: *llaquisha* (v. 30), *huacanacushun* (v. 36), y *llaquita* (v. 39). Después de una acumulación de verbos activos, como *jundana* (llenar), *japina* (coger), *siripana* (extender), *tutayarca* (anohecer), y *pambiricami* (enterrar), el poema termina con la inercia y la confusión de la población indígena al ver la muerte de su líder. La solución, que se presenta en la segunda mitad del poema, es reunirse para llorar (v. 33-36), rezar (v. 37-40), y tratar de preservar la propia vida a pesar de la tragedia acontecida (v. 41-44). La secuencia temporal va, de un pasado de crueldad hispana a un futuro de incertidumbre, expresión de una voz individual y no una colectiva del pueblo indígena.

Sin embargo, el lamento personal se extiende para dar expresión a la tristeza de todo un estado amerindio. Ante los hechos, el poeta se asombra de estar vivo mientras que su líder Inca ha fallecido. Sigue viviendo, “*causaricuni*”, sin corazón, sin su propia esencia, debido a la muerte de su líder. En la tradición poética universal la idea de ‘estar muerto en vida’ a causa de una gran tristeza es un tópico de valor intrínseco. *Causaricuni*, dentro del contexto quichua, tiene además connotaciones específicas; es una expresión que indica un deseo, casi un desafío contra la adversidad, de no rendirse a la muerte, de conservar el ánimo de la raza.

En su *Ojeada*, Mera criticaba la inclusión de palabras castellanas en composiciones del quichua ecuatoriano, especialmente la utilización del verbo ‘po-

4 Una utilización similar de eventos naturales para denotar una catástrofe se encuentra en el poema quechua “Apu Inka Atawallpaman”, Lara, *Literatura*, pp. 213-217.

der' con terminaciones del idioma aborigen (Mera 1868:18-19) Esta elegía a Atahualpa proviene de las raíces quichuas, especialmente en cuanto a su contenido léxico, a diferencia de los otros poemas incluidos en la *Antología*. Por otra parte, lo que puede parecer simbología cristiana como la invocación al Padre Inca para que cuidara a su pueblo y mirara a su gente desde su puesto en el cielo, no lo es necesariamente. Otros himnos de origen tradicional también sitúan la presencia divina en el cielo⁵, aunque admitimos la igual importancia de *urin pacha* (abajo). Otras investigaciones sobre la cosmología andina evidencian que un dios creador andino se encuentra en los cielos, en el *hanan pacha*⁶. Sin embargo, siempre recordamos que la categorización de las deidades andinas resiste el análisis fácil; Enrique Urbano presenta otra descripción del ciclo mítico de varios dioses Viracocha, jerarquizados bajo la figura de un dios principal (Urbano 1981).

Las cuartetos quichuas de la *Antología ecuatoriana* (1892)

La influencia española es mucho más evidente en las cuartetos quichuas que Mera incluye en el apéndice a la *Antología ecuatoriana* (1892). Aquí, el compilador no niega la posibilidad de su creación híbrida, debido a la rima forzada y al verso extendido de las composiciones. Además de estos hechos, encontramos temas que reflejan el enfoque poético del pueblo español, especialmente los muchos versos de interés amoroso. De las treinta y cuatro cuartetos preservadas, con sus respectivas traducciones, veintiocho pueden ser clasificadas como poemas de amor. Esta tendencia temática ha sido también estudiada por José María Arguedas en la poesía quechua peruana, quien la atribuye a “un sentimiento de desarraigo”, producto de la conquista, que hace que el pueblo-compositor se concentre en temas de emociones personales y no de la comunidad (Carrillo 1968: 7).

5 Cf. los himnos sagrados quechuas de Cristóbal de Molina y Joan de Santacruz Pachakuti Yamki Sallqamaywa en Lara, *Literatura*, pp. 180-190.

6 “Las personas virtuosas iban a vivir con el Sol en el cielo (Hanaqpacha, “el mundo superior”), en donde había mucho para comer y beber y la vida seguía igual que en la tierra”, Rowe, “Inca Culture”, p. 298. Véase también el artículo de Franklin Pease G.Y., “Cosmovisión andina”, *Humanidades* (Lima), 2 (1968), 186, “...el hanan pacha no es el único mundo de las divinidades aunque sí se identifica con la morada de la divinidad creadora”.

Cuando comparamos las cuartetos quichuas con las cuartetos escritas en castellano, que también forman parte de la Antología, se observan similitudes en los temas constantes de la traición amorosa, los celos, y la compra de productos ‘mágicos’ para conseguir amor. La ‘copla’ en castellano sugiere una gran fuerza erótica. Así, un caballero, con intenciones románticas, se ofrece a comprar todo el pan de una vendedora del mercado a cambio de amor:

Qué vendes tú serranita?
Señor, yo vendo pancito;
Si tú me das de vendaje
Yo te lo compro todito⁷.

En la versión quichua, la doña blanca se niega a comprar las coles de la vendedora indígena, pero muestra un gran interés en los poderes de una hierba de amor:

Colesta randi, señora.
Mana colesa munani.
¿Cuyana yuyuca apangui.?
Doñita, chaitaca apamuy.

Cómpreme coles, señora.
Tus coles no necesito.
¿Yerba de amor quisieras? [sic]
Eso, sí, traeme prontito. (p. 343)

Por otro lado, se culpa a la mujer indígena del engaño a un joven a quien le da de beber *huantuc*, una sustancia alucinógena que controla, las percepciones:

Payllatatac atiparca
Mana ñuca munarcani:
Huantughuan muspayachispa
Cay huagchata japircami.

⁷ Mera, *Antología*, p. 343. Todas las referencias siguientes serán documentadas internamente y se harán en relación a este texto.

La porfiada fué ella misma,
Pues nunca la quise yo:
Enbobándole con *huantuc*
A este infeliz atrapó. (p. 339)

Así mismo, al referirse a los poderes del amor, las cuartetos indígenas se aproximan a los sentimientos del pueblo de origen hispano. Tanto las cuartetos quichuas como las coplas en castellano exhiben metáforas en las que se describe al amor como un ‘fuego abrasador’. Es posible, en este sentido, que los versos indígenas reflejen una influencia peninsular, principalmente en la metáfora del fuego, pues en la cultura indígena su brillo se asocia generalmente con el sol. A través de una comparación se pueden advertir las semejanzas y diferencias existentes entre los versos quichuas y los españoles. Mientras que los unos hacen referencia al *shungu*, equivalente al órgano del corazón (aunque en realidad es el hígado), los versos en castellano se concentran en la mirada y en los ojos, medios de despertar el deseo amoroso:

Con una chispa se enciende
El carbón y se hace brasa:
Así una mirada prende
El corazón y lo abrasa. (p. 340)

Tres poemas en quichua incorporan como simbología al ganado, una temática en la cual la influencia extranjera es aún más evidente. Sabemos que los españoles introdujeron el ganado vacuno; con ellos llegó también el simbolismo de la infidelidad: los cuernos. Este temor de la traición conyugal no estaba presente en la cultura andina antes de la invasión española, puesto que el momento de pasión sexual no era el derecho exclusivo del compañero con el cual se habitaba. La alusión a “chullucacho, chuscucacho” (p. 336), un cuerno o cuatro cuernos, denota una aversión a la infidelidad. También la simbología que se expresa en las coplas escritas en español, como “te haré chivo” (p. 249) y “¿Quieres que yo cargue / lo que carga el toro?” (p. 255) refleja esta fuerte tradición española.

En otra ocasión, la metáfora ‘toro/vaca’ se emplea en una forma diferente al discurso lírico peninsular. En dos de las cuartetos, se utiliza la expresión ‘vaca *rurana*’, metáfora de la mujer encinta. En uno de estos poemas, el embarazo es la causa de que el marido abandone a su pareja, mientras que en el otro, se sugiere como un tranquilizante para la mujer inquieta:

Casarashcamanta puncha
 Huagra shinami cusaca;
 Huarmita vaca rurainman
 Mana llaquish puringapa.

Desde el día de las bodas
 Parece toro el marido
 Que a su mujer haga vaca
 Para no andar afligido. (p. 339)

La ceremonia del matrimonio, un rito que, en cierta forma fue introducido por los invasores, es el tema de algunas cuartetos. Una de ellas apunta al proceso de envejecimiento que ocurre después del día de la boda, empleando para ello la figura del venado:

Manarac casaracpica
 Huarmi taruga carcangui;
 Casarashca quipa,
 Rucu taruga rigchangui.

Antes de su matrimonio
 Solías ser una gama;
 Después, de viejo venado
 Has echado semejanza. (p.339)

Como reflejo de las costumbres del pueblo quichua, se hace referencia a otra ceremonia, la 'compra' de la novia, que constituye un paso esencial para el compromiso matrimonial. Los padres de la novia y sus parientes se complacen en la pedida de mano, que viene acompañada de *Curi, cullqui, tanda, millgui* ("Oro, plata, pan, y dulce") (p. 335).

Una virtud de la mujer, en su calidad de esposa-compañera, es su habilidad para preparar la chicha para el hogar. En una canción de amor, se destaca la riqueza y el sabor dulce de la chicha elaborada por la novia, a la que ninguna otra iguala, según el enamorado:

Tucuy tutami purini
 Sumag asuata maschaspá;

Tucuy pacpish pasquirllami,
Camballami mishqui cashca.

En vano anduve buscando
Buena chicha hasta la aurora;
De todas es desabrida,
Sólo la tuya es sabrosa. (p. 343)

Además de la poesía amorosa, existen otros poemas, de tema más lúgubre, que expresan las injusticias que sufre el indígena y la tristeza ante la muerte que se acerca. Un poema quichua trata de paliar el dolor causado por el fallecimiento de un niño, al presentar pues su muerte como puerta al gozo eterno, en el cielo:

Pay pambarishca jahuapi
Maymi sisaca huiñashca:
Chasnachari huahuayquica
Diospa llactapi sisashca.

Encima de su sepulcro
Ha brotado mucha flor:
Así ha de haber florecido
Tu hijo en la patria de Dios. (p. 341)

Por otro lado, la visión de la muerte de un anciano, descrita en otros dos poemas, la presenta más bien como un final fatal. En el primero, el anciano tiembla ante la muerte, no puede dormir, se asusta y habla consigo mismo:

Rucuca mana puñunchu,
Ujushpallami pacarin;
Muscunchu, imatapishchari,
Tucuy tutami rimarin.

El anciano ya no duerme
Sólo se ocupa en toser;
No sé si sueña ó delira,
Que habla hasta el amanecer. (pp. 333-34)

En el segundo poema, una estructura lírica más extensa que la del anterior, se presenta al anciano, reflexionando sobre las trágicas circunstancias que le llevan al final de su vida. La causa de este sufrimiento se atribuye a una fuerza que está fuera de su control:

Tucuycuna chigninmi,
 Tucuycuna macanmi;
 Cullmapish ña lliquinmi,
 Chiripish ña atipanmi.
 Ña mashca shicrahuaca
 Cainamanta chushagmi;
 Cunanca yaricayhuan
 Huañush purisha chari.
 Cay huagcha runalaca
 Huaira apashpa ringami;
 Allcucuna micuchun
 Maymanpas shitangami.

Todo el mundo me aborrece,
 Todo el mundo me maltrata;
 Tengo rota la camisa
 Y el cruel frío me acaba.
 Mi bolsita de fiambre
 Desde ayer no lleva nada:
 Muriéndome, pues, ahora
 Voy á andar del hambre á causa.
 Y al fin, llevada del viento
 Esta presa de desgracias,
 A ser comida de perros
 Donde quier será botada. (pp. 344-45)

Ejemplo de la expresión de las injusticias sufridas por el indígena es la cuarteta en la que se culpa al blanco, al *viracocha*, de ese sufrimiento indígena. El *viracocha* es el dueño de las tierras, el que se enriquece a costa del trabajo y del sudor del indio:

Cai tucuy caspa tandashpa
Jumbijumbi puricuni;
Uiracocha sagsacuchun
Sahicullami huañucuni.

Todo este maíz juntando
Ando mi sudor vertiendo;
A que el blanco se esté hartando,
De cansancio estoy muriendo. (p. 342)

De toda la colección, este último poema es expresión de la realidad de un pueblo que vive oprimido por los hacendados. No sólo es el trabajo de la hacienda lo que oprime a los indígenas de esta época, siglo XIX. Como así lo demuestran los estudios de Jorge Trujillo, también el Estado exigió la contribución fiscal de este sector en forma de impuestos y ‘colaboración’ en la ‘modernización’ del país en los medios de transporte:

En efecto, hasta los gobiernos del Militarismo criollo (1845-1860), la contribución personal de los indígenas financió aproximadamente la tercera parte del presupuesto del Estado, en tanto que, más tarde, el notable desarrollo alcanzado por las obras públicas viales y otras fue posible gracias a las contribuciones de trabajos impuestos por la Ley de Apertura de Caminos Vecinales, que para el año 1871 duplicó el número de jornales que estaban obligados a entregar al Estado los habitantes de las parroquias rurales (Trujillo 1986: 49).

La visión lírica presentada en la *Antología* es, más que expresión de lamento del pueblo indígena, una descripción de las costumbres de las razas, sus poderes, y engaños amorosos. Es esta misma visión la que quiere retratar el artista Joaquín Pinto, que se basaba en la *Antología ecuatoriana* para inspirar sus acuarelas de personajes populares (véase figura 1). Con toda veracidad Pinto ilustra una concepción de la vida indígena expresada por la voz del pueblo:

Triste suerte la del indio:
Come mal y mal se viste,
Trabaja como un borrico,
Y hasta cuando baila es triste (p. 187).



Cargador descalzo, la robusta figura indígena lleva la cama matrimonial, el peso de la cama aliviada por la técnica indígena de posicionar la sogá cruzando la frente⁸.

De esta manera se ilustra lo que la nación ecuatoriana quiere retratar del pueblo quichua o lo que los mismos quichuas, tal vez bilingües, han entregado como ejemplar de su cultura. Quienquiera que sea el compositor de las cuartetas, en éstas se advierte un diseño diferente al de los versos prehispánicos: no se observa el paralelismo sintáctico ni semántico y en la mayor parte de las cuartetas predomina la rima consonante en los versos pares. De los siete poemas restantes, cuatro tienen rima asonante y tres carecen de rima; estos últimos se alejan, de esta manera de la fórmula hispánica adaptada al uso quichua.

Desafortunadamente, no podemos llegar a conclusiones definitivas acerca de la absoluta autenticidad de algunos de los versos en relación con otros de la colección, en los que se ven motivos de la tradición escrita europea, que se construye a base de ritmo y de una versificación de sílabas contadas, que viene a dominar en la expresión del pueblo. Es posible que Mera haya incluido ejemplos de expresión lírica tanto de criollos como de mestizos, pues él mismo anota, en su *Ojeada*, que el quichua era muy popular entre los grupos descendientes de las dos razas (Mera 1868:10). Por otro lado, no descartamos la posibilidad de que estas cuartetas quichuas sean traducciones de versos creados de antemano en idioma español⁹.

Luis Cordero Dávila

Juan León Mera no fue el único intelectual ecuatoriano que demostró interés en el idioma quichua y que propuso su potencial como vehículo literario. Su amigo Luis Cordero Dávila, ganador en las elecciones presidenciales de 1892, escribió en 1892 un *Diccionario Quichua-Español* publicado posteriormente en 1904. Cordero, de la provincia sureña del Azuay, hizo realidad la sugerencia del crítico Rubió y Lluch, que le había aconsejado a Mera escribir en quichua en 1892, al concebir poemas en el idioma quichua. De esta manera, como observa el crítico ecuatoriano Remigio Crespo Toral, logró capturar la verdadera esencia indígena:

8 Esta ilustración se encuentra en *Cantares del pueblo ecuatoriano* por Juan León Mera (Quito: Banco Central, s.f.), p. 187.

9 En esta interpretación, mi opinión difiere de la de Eulalia G. Lombeida, quien piensa que un poema bilingüe (que ella analiza) fue creado en el siglo XVI y que el poeta es definitivamente de habla quichua.

Quizás en los países incásicos, nuestro poeta libertador fue el primero que rimó en lengua aborígen. Cuando Mera practicaba el indianismo literario en castellano, Cordero lo sentía en quichua. (*América* 1933: 127)

Uno de los primeros poemas que Cordero publicó en quichua, “Rinimi llacta”, imitaba con tanta fidelidad la expresión indígena que muchos creyeron que su autor era indígena¹⁰. Tomás Rendón, sin embargo, conocía la verdadera identidad del poeta, puesto que, en 1875 se le había pedido que realizara la traducción del poema de Cordero. Rendón se contaba entre los pocos que en esa época valoraban el idioma aborígen. En una carta, enviada a Cordero, le felicita por la utilización del quichua como vehículo de expresión de sus versos, a pesar de la opinión contraria que no aprecia el valor del idioma nativo:

He visto sus sentimentales versos, escritos en idioma quichua, y le felicito mucho, muchísimo, por tan curiosa inesperada producción. No dudo que algunos necios, con tufos de *españolía*, dirán que los que así pensamos somos *indios*, u hombres de precedentes muy humildes; porque tal es el lenguaje que tienen y el modo cómo opinan en esta materia;... (Rendón citado en Cordero [1892] 1955: 375)

El prejuicio contra el quichua es evidente. Muchos, por temor a ser considerados indígenas, fingen no entender esta lengua: “aun vista con el mayor desprecio entre los ignorantes, que afectan no entender[la], por ser cosa de indios”. (Cordero op.cit.: 375)

Por el contenido de su poesía, Cordero podría ser considerado como un precursor del movimiento indigenista, en un estilo similar al de González Prada (A. Cometta Manzoni 1939: 220). Su poesía hace un esfuerzo por reivindicar al indio, en lugar de pintar simplemente un paisaje de belleza exótica con personajes aborígenes. En su poema “Rinimi llacta” (1875), Cordero reconoce la importancia de la integración en la formación del estado ecuatoriano y la necesidad de crear una política que mejore la suerte del indio. Al utilizar la palabra *llacta*, enfatiza el variado significado del término quichua: es una palabra que quiere decir ‘pueblo’, ‘territorio’, y también ‘patria’¹¹. En el primer verso,

10 Luis Cordero, *Diccionario Quichua-Español, Español-Quichua* [1892] (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955), pp. 374-375.

11 La definición de *llacta* que presenta Cordero incluye a “Patria del que habla”, en Cordero, *Diccionario*, p. 49.

cuando el indígena anuncia que va a salir de su pueblo natal, se advierte un sentimiento de total frustración con respecto al sistema social:

Rinimi, Llacta, rinimi
May carupi causangapa;
Mana quiquin llacta shina
Cuyaguichu runataca.

Y me voy, Patria querida,
me voy a vivir distante
No tienes tú, para el indio
Ternura propia de madre¹².

La razón que explica su decisión se hace evidente, mediante la enumeración de los abusos de los que el indígena ha sido objeto; el amo ha tomado posesión de su casa y de su terreno, y su hija única ha muerto mientras servía en la casa del hacendado. El poema termina en una demanda. Reza al Señor, lamentando el hecho de haber nacido de raza india. Prefiere salir, esconderse tan lejos como sea posible del dueño de sus tierras.

En otro poema “Cushiquilla, composición quichua en que un indio de Azuay celebra la cesantía de los diezmeros”, de publicación más tardía (1884), Cordero disminuye su rencor hacia sus compatriotas. Aún comunica que no son todos sus compatriotas diezmeros crueles, como nos explica en una nota de la última página del poema: “Entre los diezmeros hay unos pocos que no son de malas entrañas. No tengo el intento de censurar a ellos en mi indiada poesía: satirizo únicamente á la muchedumbre de injustos y **temerios**. ... Si todos fueran considerados y buenos, no diríamos una sola palabra: aunque somos indios mudos, no por eso nos falta cordura”. Su identificación cultural, en esta instancia, consiste en reconocer sus raíces quichuas como vemos en el uso de “somos indios rudos”¹³. A pesar del leve sarcasmo, reduplicado con la mención de su poema como “indiada poesía”, se rompe con la absoluta solidaridad nacional.

12 “Rinimi llacta”, en *Diccionario Quichua*, Cordero, p. 373. Todas las referencias siguientes se harán en relación a esta edición. La traducción al español se encuentra en la página 374. La edición original es del 22 de mayo de 1875 (Cuenca: Imprenta Andrés Cordero), s.p.

13 La edición original es del 18 de marzo de 1884 (Cuenca: Imprenta de Andrés Cordero), s.p.

La situación de la iglesia es óptima en este momento. Se sabe muy bien que el Concordato de 1864, entre García Moreno y la Iglesia, enriqueció la institución católica ecuatoriana. A base de tributos eclesiásticos, diezmos, y primicias, aumentó el ingreso para los conventos religiosos. Además prevalecía el cobro sacerdotal para funciones religiosas como bautizos, matrimonios, etc. No sorprende que, a fines del siglo XIX, la Iglesia “llegara a convertirse en el mayor terrateniente del interior. Diversos informes registran no menos de 80 propiedades en ocho provincias de la sierra, cuyo valor supera los diez millones de sucres” (Trujillo 1986:50). La población indígena protestó contra el tratamiento de los terratenientes y el clero, como se ve en los levantamientos indígenas del cobro de diezmos en 1856 (Biblián) y 1884 (Licto, Pungalá, Punín). (Trujillo op.cit.:53 citando a Oswaldo Albornoz, 1976). Aquí el poema tiene una resonancia histórica además de presentar una voz muy emotiva.

“Cushiquillca” (1884) es un retrato fiel de la figura del diezmero, que ha llegado a cobrar los impuestos que se deben a la Iglesia. En las estrofas seis y siete se describe al diezmero como un gallinazo (*ushcu*) que volaba en círculo sobre las tierras del indio, buscando razones para castigar al propietario aborigen. Si encontraba caña de azúcar caída por la fuerza del viento, el diezmero culpaba al indígena por haberla chupado. Igualmente, tomaba nota del número de pollos, exigía que se le vendiera el ternero del año, y si la familia no pagaba las deudas, se llevaba consigo una prenda. Tanta miseria tenía esta vida para el indio, que éste le rogaba a Dios que le mandara como castigo el hielo o el granizo, pero nunca al diezmero:

Jatun apu, shuti yaya
 Casayhuan tizghi, runduhuan;
 ¡Amallata cacharichu
 Cutin diezmero curuta!

¡Oh Dios, verdadero Padre,
 Castíguenos la ira tuya
 Con el hielo o el granizo;
 Mas, con el diezmero nunca. (Cordero: 378)



Referencia artística al abuso del clero ha sido ilustrada por Juan Joaquín Guerrero, en un álbum de dibujos (1852). Intitulado *Lego Franciscano que pide limosna para su Convento y se apodera de todos los Carneros que cubre el Manteo* el dibujo nos demuestra la suplicación indígena frente a la determinación rapaz de la Iglesia (Hallo 1981:94) (véase figura 2). Guerrero, quiteño, fue un buen observador de su siglo; además de ser pintor y poeta, poseía talento musical que empleó en recopilar melodías indígenas. En esta ilustración, como en muchas otras, revela su apasionamiento político y su consolidación con la gente del pueblo frente a las autoridades.

Cordero escribió otro poema quichua a través del cual abogaba por la abolición del concertaje, el cual consistía en el trabajo de la población indígena como pago de una deuda¹⁴. Este poema, que no se publica sino hasta 1916¹⁵, difiere del realismo que se observa en la lírica de los años anteriores. “Runapac llaqui” es una visión nostálgica del pasado inca; el narrador indígena, por ejemplo, comenta que, a pesar de la extensión del territorio inca, nunca nadie moriría de hambre. No obstante, con la llegada de los españoles se dieron varios cambios: “Huiñan mana huiñan, runa/ Ñami, huirocucha randi” (Esclavos del blanco somos. / Poco después de nacidos) (Cordero: 382-384) Termina este poema con imágenes de un futuro de redención para los indígenas, no en las batallas de reivindicación, sino en el reposo de la muerte:

“Callpashpa Rinmi causayca;
shuyashunlla, nincunami:
caya, mincha uyarishunmi
Jatun Yayata llagtapi”. (p. 382)

14 John Murra, ed. “The Historic Tribes of Ecuador”, *The Andean Civilizations*, tomo 2 del *Handbook of South American Indians*, ed. Julian H. Steward, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143 (Washington: U.S. Printing Office, 1963), p. 819, proporciona una buena descripción del indio concierto: “Incluye a todos los indios sin tierra y a todos aquellos cuyas posesiones son demasiado pequeñas para proveerles lo necesario para la subsistencia. En el pasado, el *concierto* se encontraba atado a la tierra de una manera efectiva, a través de un sistema de anticipos y deudas que nunca lograba reembolsar... Un *concierto* pasa generalmente toda su vida en la tierra de una hacienda, cultivando la misma parcela y habitando la misma casa, conocidos como *huasipungo*, proporcionado por el terrateniente”. La traducción es de F. López.

15 Luis Cordero, “Runapac llaqui, Desventura del indio”, *La Unión Literaria* 6a. serie 2 (julio, 1916), 60-66. Una versión más reciente apareció en la *Revista de Antropología* (Núcleo del Azuay, Casa de la Cultura Ecuatoriana) 5 (diciembre, 1974), 273-284, con una traducción de Manuel María Muñoz Cueva, así como la de Cordero. Me referiré al texto publicado en Cordero, *Diccionario*, pp. 381-385.

“Corta es la vida”, nos dicen,
“tolerancia pobrecitos:
Presto en la patria estaremos
de nuestro Padre divino”. (p. 385)

Cordero, al haber nacido en Azogues, hablaba el quichua con fluidez y poseía un talento especial para componer sus versos en el idioma aborigen. Como tributo a su habilidad, los habitantes de la provincia del Azuay cantan sus versos aún hasta hoy. En parte, el éxito de Cordero se debe a su excelente selección de vocabulario, lo cual no es sorprendente si tenemos en cuenta su labor de composición de uno de los diccionarios de quichua más completos.

Una de las estrofas de “Cushiquilla” muestra la precisión con que Cordero utiliza los términos agrícolas, de gran importancia para la población campesina. La versión española no logra captar el significado exacto de las frases en quichua:

Tarpugmanmi sarahuahua
cunanmantac pucuna;
datapishmi quiquimucun
sumaymanta tugtushpa. (p. 377)

Desde ahora, para el que siembra
será lo que el maíz produzca:
¡en hora buena, con flores
lozanas, el fruto anuncia! (p. 379)

Una traducción literal demuestra mejor la riqueza de la expresión quichua, que describe, con gran detalle, la maduración del maíz:

Para el que lo sembró, el maicito
desde este momento está madurando
falta poco hasta el momento cuando aparezcan las flores
(femeninas)
bonitas aparecen las flores (masculinas) en las
extremidades de la planta [traducción mía].

Cada término quichua crea una imagen visual del momento exacto en el crecimiento de la planta, similar a las fotografías a intervalos. Este talento descriptivo era de esperar dado el perfecto bilingüismo de Cordero y su interés en la botánica, patentes ambos en *El quichua en la botánica*, obra presentada en el Segundo Congreso Latinoamericano de las Ciencias, en 1901 (Cordero: 345-354).

En cuanto a la estructura, los poemas de Cordero son semejantes a los que se encuentran en la *Antología*: están compuestos de octosílabos con rima asonante de los versos pares. A diferencia de los poemas bilingües de la compilación de Juan León Mera, en los poemas de Cordero se observa muy poco léxico castellano ('diezmero' y 'prenda', por ejemplo). Para expresar de manera más efectiva la miseria en que se encuentra el pueblo indígena, prefiere una lírica franca, directa con expresiones auténticas del idioma quichua. En "Runapac llaqui", admite Cordero, la traducción castellana no alcanza la profundidad del original quichua (Cordero: 383), razón por la cual la traducción es bastante más escasa en este poema que en el resto.

Cordero incorpora cuidadosamente una simbología que posee significado en el mundo quichua. En su poesía, utiliza la imagen de *urpi huahua*. ("Rinimi", verso 3) (pichón) para connotar la congoja del abandono y el sentimiento de soledad, las imágenes del hielo y del granizo como expresión del castigo más severo ("casayhuan tizghi runduhuan", castigue con hielo, con granizo) ("Cushiquillca", verso 16) y de la metáfora común del ocaso para expresar la muerte ("tutuyangami") ("Runapac", verso 42).

En su estilo, Cordero sigue la tradición oral quichua que se basa en una abundante repetición. El tipo más frecuente es la anáfora, en la cual una misma palabra se repite en el verso siguiente (véase el uso de *ña* en el verso 32 de "Runapac llaqui"). Sin embargo, en los casos en que Cordero se preocupa de introducir fuertemente el recurso de la repetición quichua, el efecto de la misma se pierde en la traducción al castellano. Así, por ejemplo, en la versión castellana no se mantiene el paralelismo del "chican", que se encuentra en la versión original:

chican shimi, chican ñahui
chican yuyay, chican shungu ("Runapac llaqui", p. 381)

de otro color, de otro idioma
y de corazón distinto. ("Runapac", p. 384)

Esta técnica se observa también en los versos 6 y 13 del mismo poema. Otro paralelismo, basado en el uso de posesivos, se utiliza en algunos poemas para proporcionar una buena estructura:

Ñuca huasi paypag huasi
ñuca allpapish paypag allpa: (“Rinimi”. p. 373)

A veces, la concisión del quichua, que se logra mediante la repetición, tiene que dilatarse en el castellano:

pacarín mana pacarín (“Runapac”, p. 381)
(si amanece, si no amanece, o a cualquier hora del día)
[la traducción es mía].

Esta misma estructura se advierte en “Rinimi llacta”, en el verso 21 (“huiñan mana huiñan”) y en el verso 39 (“*chasquinchu mana chasquin*”) (p. 382).

Dos poemas quichuas escritos por Luis Cordero fueron incluidos en la *Antología* de Mera, el cual reconocía la contribución de este escritor a la poesía popular ecuatoriana¹⁶. No obstante, en el momento de evaluar la *Gramática y el Diccionario quichua* publicados por Cordero, Mera se manifiesta muy crítico con respecto al futuro del idioma que tanto había valorado en su propia *Antología*. En un comentario para la Academia Nacional de Quito (1892), Mera afirmaba, con respecto al quichua, que lo hablaba sólo la “... gente caída en la miseria y la abyección, sin literatura antigua ni moderna ni probabilidades de tenerla, y hablado por reducido número de indios...” (Mera 1892: 13). Aunque él mismo había propuesto en un momento dado escribir un estudio acerca del idioma quichua para incluirlo dentro de su *Antología*, después, cambiando de opinión, Mera pensaba que el idioma aborígen era de utilidad tan sólo para los grupos con un interés especial, como los clérigos o los filólogos. El futuro del idioma era otro. Mera enfatizaba, al evaluar el *Diccionario*, que el indígena debería abandonar el idioma nativo y aprender castellano, lo cual le daría acceso a la clase dirigente y la oportunidad de conocer la literatura más apreciada:

16 Estudios de la correspondencia de Cordero revelan su influencia sobre Mera para la publicación de la *Antología*. Paulo de Carvalho Neto piensa que Cordero cedió mucho de su material folklórico a Mera, quien lo utilizó libremente en su antología del folklore. Paulo de Carvalho Neto, *Diccionario de folklore ecuatoriano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964), pp. 139-140.

Las escuelas civilizan, y no veo la posibilidad de establecer escuelas en que se dé la enseñanza en quichua. Contribuye, así mismo, a difundir la cultura el trato frecuentemente e íntimo con gente ilustrada y la lectura de buenos libros, y esa gente no habla quichua ni hay en quichua libros buenos ni malos¹⁷.

Este comentario despectivo hacia el idioma quichua, fue combatido en un artículo anónimo publicado en *El Republicano*. Oponiéndose a las conclusiones de Mera, el autor abogaba por la instrucción bilingüe en las instituciones educativas del país. A su parecer, el conocimiento de los dos idiomas sería beneficioso para la comunidad indígena:

...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 aun 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... (Cordero: XXXVI)

A pesar del optimismo que se refleja en este escrito anónimo, tendríamos que aceptar como correcto el comentario que Juan León Mera hace en relación a la utilización del quichua, puesto que el interés hacia el estudio de esta lengua es particular, y depende de religiosos y filólogos. Así, vemos que hacia finales del siglo XIX, no existían más de once publicaciones en quichua. De éstas, la mayor parte eran publicaciones de religiosos que trabajaban diariamente en las parroquias indígenas. Las obras de Cordero y de Ramos son las únicas muestras de un interés seglar en el idioma¹⁸. Este pesimismo con respecto a la utilidad del

17 *Nota del Editor*: nota omitida en el original.

18 Entre estos ejemplares se encuentran el *Compendio de Gramática Quichua* (Santiago de Chile: Imprenta Católica de Manuel Infante, 1889) de Fr. Antonio Carli; P. Julio Paris, *Ensayo de gramática de la lengua quichua tal como se la habla actualmente entre los indios de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta del Clero, 1892); Juan J. Ramos, "Apuntes para una gramática quichua", *La Unión literaria*, 1, 2 (mayo, 1843), pp. 64-72, y 1, 5 (agosto, 1893), pp. 196-202; Luis Cordero, *Breves nociones gramaticales convenientes concernientes al idioma quichua* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1894); P. Julio Paris, *Ecuador runapac rezana libro* (Einsiedeln, Suiza: Benzinger, 1894); Luis Cordero, *Diccionario de la lengua quichua que se habla actualmente, en las comarcas de Azuay, de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1895); P. Leonardo Gassó y Manuel Guzmán, *Directorio de las doctrinas quichuas en el Ecu-*

quichua se observa aun entre los religiosos que estimaban su riqueza. En 1892, Félix Proaño Castillo, obispo de Riobamba, reitera las dudas expresadas anteriormente por Mera:

A la verdad, el quichua, no obstante ser una lengua tan hermosa, y en su construcción una tan rigurosa y rica como la griega ó la latina, no tiene sin embargo entre nosotros otra importancia que la religiosa, es decir, como medio para la instrucción religiosa de los indios; porque también éstos, al fin y al cabo, llegarán a hablar todos la lengua castellana, y el quichua, tal vez a la vuelta del medio siglo, sólo será un momento arqueológico, objeto de curiosidad para algunos sabios y nada más. (Proaño: V-VI)

Sin embargo en menos de tres años, se detecta un ‘renacimiento’ del interés en el quichua, que contradice la predicción de la extinción inminente del idioma aborigen, como demuestran en las palabras de los religiosos Padre Gassó y Padre Guzmán:

Y pues parece, empieza, como si dijéramos, el renacimiento, de este idioma (ya que, sea dicho con verdad, hasta hace cinco o seis años en que algunos PP. Redentoristas y Lazaristas, excitados por laudable celo empezaron a escribir en quichua, poco era lo que se había publicado en esa lengua, desde que desapareció la Compañía en el siglo pasado, y con ella los principales hablistas del hermoso idioma...) (Gassó y Guzmán: VI).

La aparición de estos textos religiosos también contribuyó a la propagación de la poesía quichua no religiosa. Así, un gran número de poemas populares se incluyó en una antología de himnos católicos quichuas. La publicación de “Atahualpa huañui” y “Rinimi llacta” en *El Ensayo* de París (1892), del *Diccionario* de Cordero (1894) y de *La lengua quichua*, de Grimm (1896), incentivó la popularidad de esta lírica entre los campesinos y las comunidades indígenas. Si-

dor (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1895); Juan M. Grimm, *La lengua quichua, Dialecto de la República del Ecuador* (Friburgo de Brisgovia: B. Herder, 1896); P. Leonardo Gassó, *Doctrina y catecismo popular en castellano y quichua, refundido y adoptado a las presentes circunstancias* (Quito: Imprenta de la Universidad Central por J. Saénz R., 1898); P. Juan G. N. Lovato, *Arte y diccionario quechua-español, corregido y aumentado por los Reverendos PP. Redentoristas al que en 1608 publicó el Rdo. P. Diego González del Holguis [sic] en esta ciudad de los Reyes* (Lima: s.ed., 1901); Juan M. Grimm, *Vademécum para párrocos de indios quichuas* (Friburgo de Brisgovia: B. Herder, 1903).

guiendo el ejemplo de Cordero, también otros poetas, como Manuel Vásquez, Juan B. Cordero y José María Moreno compusieron sus versos en quichua (cfr. Gallo Almeida 1921: 337). Desgraciadamente, jamás llegaron a publicar esta lírica quichua que hasta hoy permanece dispersa y en el olvido.

Hacia la segunda década del siglo XX, el Padre Guzmán advirtió, acertadamente, que el quichua no era una lengua ‘muerta’; por el contrario, muchos habitantes del Ecuador aún la hablaban. No obstante, afirmaba que se le consideraba como un idioma inferior, sin prestigio: “El Quichua es generalmente despreciado por los que hablan el castellano y solamente estimado por los señores sacerdotes...” (Guzmán 1920: s. p.). Debido a los esfuerzos del padre Guzmán, el interés con respecto al quichua se extendió hasta entrado el siglo XX. La inclusión en su poema “Llaquirishca runapac puchuai rimai” de algunas estrofas de “Rinimi llacta”, contribuyó a la popularidad de Cordero más allá de los confines del siglo XIX (Guzmán: 62-67).

Bibliografía:

Arguedas, José María.

1953 “Folklore del valle del Mantaro”, *Folklore americano*. 1. (noviembre) ...” se repite el sustantivo ‘mares, mares’ tal como se forman los superlativos quichuas.”

Carrillo, Francisco, editor.

1968 “Prólogo” *Poesía y prosa quechua*. Lima: Biblioteca Universitaria.

Cordero, Luis.

1829 [1955] *Diccionario Quichua-Español, Español-Quichua*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Gallegos de Donoso, Magdalena.

1892 “Juan León Mera y Joaquín Pinto, testigos de su tiempo”. *Cantares del pueblo ecuatoriano* por Juan León Mera. Quito: Banco Central. s.f.

Gallo Almeida, Luis.

1921 *Sumario de la literatura ecuatoriana*. Quito: Prensa Católica.

Gassó y Guzmán, *Directorio*. P. Vi.

González Suárez, Federico.

1890 *Historia General de la República del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1969.

- Grove Day, A.
1964 *The Sky Clears: Poetry of the American Indians*. 2da. Edición. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Guzmán, Manuel.
1920 *Gramática de la lengua quichua. (Dialecto del Ecuador)*. Quito: Prensa Católica.
- Haberly, David.
1974 "The search for a National Language: A Problem in the Comparative History of Post-Colonial Literatures" *Comparative Literature Studies II*, 1 (March) (La traducción es mía).
- Hallo, Wilson.
1981 *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX, Juan Agustín Guerrero (1818-1880)* Madrid/Quito: Ediciones del Sol/Espasa Calpe.
- Harner, Michael J.
1972 *The jivaro: People of the Sacred Waterfalls*. New York: Doubleday for Natural History Press.
- Jaramillo Alvarado, Pío.
1954 [1992] cuarta edición. *El indio ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Lara, Jesús.
1969 *Literatura de los quechuas*. La Paz: Juventud.
- Lombeida, Eulalia.
1976 "Analyse de un poème bilingüe quechua-español", *Semiótica* 18,3.
- Manzoni Cometta, Aída.
1939 *El indio en la poesía de América española*. Buenos Aires: J. Torres.
- Mera, Juan León.
1868 *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana*. Quito: imprenta de Juan Pablo Sanz.
-
- 1892 *Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
-
- 1892 *El Republicano*, I, 1,3. (octubre).

- Michelena, Xavier (editor)
 1194 *Juan León Mera, Antología esencial*. Quito: Banco Central y Ediciones Abya Yala.
- Montalvo, Juan.
 1880 [1925] *Las catilinarias*. París: Editorial Garnier hermanos. II. 1
- Proaño Castillo, Félix.
 1892 “Prólogo” *Ensayo de Gramática*. París.
- Rubió y Lluch, Antonio.
 1923 “Del americanismo en la poesía. Carta a don Juan León Mera”. *Estudios hispanoamericanos*. Bilbao: Eluxpuru hermanos. Esta carta fue publicada originariamente en la *Revista Ecuatoriana* 47 (noviembre, 1892). Véase también en:
- Sacoto Salamea, Antonio.
 1973 *Juan Montalvo: el escritor y el estilista*. Quito. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Spinden J, Herbert.
 1933 *Songs of the Tewa*. New York: Exposition of Indian Tribal Arts, citado en *American Indian Prose and Poetry, An Anthology* por Margot Astrov, ed. New York: Apricorn books, 1962. La traducción es de F. López.
- Trujillo, Jorge.
 1986 *La hacienda serrana 1900-1930*. Quito: Instituto de Estudios Ecuatorianos/Abya Yala.
-
- 1933 “Luis Cordero en su centenario” *América* 8, 52 (enero-mayo).
- Urbano, Enrique.
 1981 *Wiracocha y Ayar: héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Valera, Juan.
 1889 “Cartas americanas. La poesía y la novela en el Ecuador”, *Revista Ecuatoriana* 1, 10 (octubre) 414. Gordon Brotherston hace alusión a esta controversia en su “Inca Hymns and the Epic Makers”. *Indiana*. Berlín. 1 (1973) 207-208.

Jonatás y Manuela: Lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino*

Michel Handelsman

still my tie to Africa is strong ... one thing is sure and that is the fact that since the fifteenth century these ancestors of mine have had a common history, have suffered a common disaster, and have one long memory . . . the badge of colour [is] relatively unimportant save as a badge, the real essence of this kinship is its social heritage of slavery, the discrimination and insult and this heritage binds together not simply the children of Africa, but extends through yellow Asia and into the South Seas. It is this unity that draws me to Africa.”(W.E.B. DuBois)¹

Jonatás y Manuela es una novela histórica de Argentina Chiriboga que se publicó en 1994 y que comparte los sentimientos más sobresalientes del epígrafe citado arriba. África y la conciencia de que el Ecuador pertenece a la diáspora constituyen el punto de partida de esta novela que, entre sus múltiples temas y propósitos, pretende redefinir las bases fundacionales de la República del Ecuador. Ubicada entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX,

* Tomado de *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*, Romance Monographs Nº 54. University of Missouri Press, 2000.

1 Citado por Paul Gilroy en su *The Black Atlantic*; la traducción al español sería: “mis vínculos con África todavía son fuertes . . . lo cierto es el hecho de que desde el siglo XV estos ancestros míos han tenido una historia común, han sufrido un desastre común, y tienen una larga memoria... la insignia del color es relativamente insignificante salvo como una insignia; la verdadera esencia de este parentesco es su herencia social de la esclavitud; la discriminación e insulto; y esta herencia vincula no sólo a los hijos de África, sino que se extiende a Asia amarilla y llega hasta los Mares del Sur. Es esta unidad que me atrae a África.” (La traducción es mía.)

la narración recupera los albores de la lucha por la independencia nacional, pero desde la experiencia de la esclavitud afro, y por lo tanto invita al lector a reevaluar las raíces blanco mestizas como únicas y absolutamente definitorias dentro de la construcción de la nación ecuatoriana. En efecto, esta novela es un testimonio de un Ecuador pluricultural cuyas diferencias siguen resistiendo cualquier intento de homogeneizarlas y de encerrarlas dentro de esquemas ideológicos propios de una tradición exclusivista y, por ende, antidemocrática.

En cuanto a la construcción conceptual de la nación, y de acuerdo con numerosas ideas ya comentadas en páginas anteriores, al señalar que el Ecuador es un país primordialmente andino, surge de inmediato la imagen del mestizaje como elemento medular del país, por una parte, y la geografía de las cordilleras por otra. Lo racial y lo geográfico ocupan un sitio privilegiado en lo que respecta a la identidad nacional; la mezcla entre blancos e indios junto a la omnipresencia de los Andes parecen ser la esencia misma de la nación. Este concepto del Ecuador como país andino, sin embargo, es un espejismo que hace falta cuestionar y hasta combatir. En primer lugar, las historias oficiales tanto del Ecuador como de los otros países andinos, han diluido la amplitud y riqueza raciales de la zona, especialmente en cuanto a los habitantes de la costa del Pacífico de tales países como Colombia, Ecuador y Perú. Además, y con relación a la simplificación de los conceptos raciales del área, hemos de recordar que la geografía de los tres países mencionados incluye mucho más que los Andes. De hecho, el litoral como parte integral del entorno nacional de los llamados países andinos obliga a considerar la presencia vital de lo afro en la composición nacional; también, es esta misma presencia afro que inserta al Ecuador, por ejemplo, dentro de la diáspora afroamericana y, por consiguiente, sugiere una visión histórica del país mucho más compleja y enriquecedora que la tradicional que nació en el siglo XIX.

Es así que identificar *Jonatás* y *Manuela* con lo que DuBois había planteado en el epígrafe de este capítulo cobra validez al recordar:

Para cada una de los 90 millones de personas de herencia africana que vive en América Latina, hay un relato que nace de generaciones atrás. Los relatos forman un rico legado de lucha y de supervivencia.

Aunque cada uno es diferente, todos tienen su comienzo en África. Son relatos que han sido ignorados por las historias nacionales oficiales y omitidas de los textos escolares. De hecho, esta historia no se conoce mayormente entre muchos latinoamericanos, y la mayoría de los norteamericanos ig-

nora las contribuciones africanas a la cultura e historia de América Latina.
(*Collective Memory 2*; traducción mía.)

Aunque sigue siendo un proceso lento e irregular, el rescate de la herencia afro en el Ecuador que es tan patente en la novela de Chiriboga se está haciendo realidad fuera del texto de ficción. De hecho, entre los países donde los afro latinoamericanos luchan por reafirmar su cultura mientras que reclaman que se les reconozca su justo lugar dentro de los sistemas legales y educacionales, se ha constatado que en Esmeraldas se han formado grupos como *Confraternidad de Negros Ecuatorianos*, *La Máscara de Oro*, *Amigos del Bosque*, *Grupo de Teatro y Lamento Campesino* que dan expresión a este proyecto general de reivindicación sociocultural y sociopolítico (*Collective Memory 3*).

Sin duda alguna, la década de los años 90 de este siglo XX ha sido propicia para todo intento de redefinir los parámetros de la identidad nacional del Ecuador. Gracias a algunos levantamientos indígenas y al trabajo de varias organizaciones indígenas de este período, se está discutiendo la supuesta plurinacionalidad del país. Es en este ambiente tan cargado de pasiones e intereses contrarios y conflictivos que ha sido posible presentar lo afroecuatoriano como un componente medular de la nación, en general. Es decir, al poner en tela de juicio el centro mestizo-andino de la identidad ecuatoriana tradicional, lo afro ha podido surgir como un discurso alternativo, o si se prefiere, complementario dentro del imaginario nacional. Es esta perspectiva afrocéntrica que considero ser uno de los mayores aciertos de Argentina Chiriboga en su *Jonatás y Manuela*.

Al aceptar la idea de que la historia del africano en América “es una parte integral de la historia de las Américas” (Pescatello 12), se comprende la centralidad que ha ocupado la esclavitud en todo el continente, incluyendo la zona que algunos sectores de hoy llaman la Comarca Afropacífica (i.e., Panamá, Colombia, Ecuador y Perú). Respecto al Ecuador, concretamente, ya señalé someramente en otro capítulo los orígenes de la esclavitud que datan desde el siglo XVI. Aunque hay quienes quisieran delimitar la esclavitud como un fenómeno de trascendencia histórica al Caribe y a Brasil, vale recordar que hasta en Quito de fines del siglo XVII “abundaron las esclavas domésticas de familias medias de profesionales o de personas mayores, para las cuales resultaban casi esenciales” (Salmoral 102). Esta acotación sirve de recuerdo de que aún en las primeras décadas del siglo XVIII, en el Ecuador los esclavos “...valían una verdadera fortuna. La necesidad y el estatus social lo daban ellos. Una familia noble

no podía estar sin tener esclavos para que los sirvan...” (Garay, “Los negros en Guayaquil en 1850,” 133). El investigador Leslie Rout también ha anotado que, según el censo de 1858, entre mulatos, zambos y negros, este conjunto racial llegó a constituir el 28% de la población total de país (231). Con estos antecedentes históricos, el lector de *Jonatás y Manuela* comprenderá mejor la razón por la cual la esclavitud le ha servido a Chiriboga como un punto de arranque efectivo en la creación de un discurso alternativo de lo nacional y, por extensión, de lo andino.

Indudablemente, la presencia de lo racial en la ficción latinoamericana no es ninguna novedad, ni tampoco lo es el uso de la novela como un instrumento fundamental en la construcción de conceptos de la nación.² La medida tan generalizada en que se ha empleado la novela como una expresión de identidad nacional a través de toda América Latina, comenzando con el mismo *Periquillo* (1816), la primera novela latinoamericana, resalta profundos vínculos entre raza, nación y literatura que, según ha puntualizado Kwane Anthony Appiah, caracteriza también mucho del pensamiento euro-americano desde los siglos XVIII y XIX (48). Por su parte, George Hutchinson, crítico norteamericano que escribió *Harlem Renaissance in Black and White* (1995), indica que por ser la raza todavía una causa determinante social de mucha envergadura en EE.UU., por ejemplo, “es inútil hablar de ‘trascenderlo’ o de desear que deje de existir por muy novelesco que sea” (26, traducción mía).

Aunque el análisis de Hutchinson se refiere a otro medio nacional, creo que es pertinente a la situación ecuatoriana puesto que apunta a muchas de las experiencias compartidas a través de toda la diáspora. De especial importancia para mi interpretación de lo afro y la nacionalidad del Ecuador es la insistencia de Hutchinson en la complejidad histórica del tema racial que requiere “un reconocimiento tanto del carácter nacional (y por lo tanto, híbrido) de nuestras identidades raciales como el carácter racial de nuestras identidades norteamericanas, puesto que la subconciencia nacional afecta nuestras reacciones acerca de la ‘raza’ como indudablemente la subconciencia ‘racial’ afecta nuestras ideas de la nación norteamericana” (26, traducción mía). Lógicamente, en el contexto ecuatoriano, esta misma interacción entre raza y nación se ha examinado desde hace mucho tiempo, pero siempre con miras al mestizaje clásico de blancos e indios.

En lo que se refiere concretamente a *Jonatás y Manuela*, las referencias de Hutchinson a la complejidad histórica y a la hibridez también invitan al lector

2 Para una buena explicación de esta idea, véase *Fundational Fictions* de Doris Sommer.

a reflexionar sobre la simultaneidad de temas e inquietudes de la novela que mucha gente acostumbra considerar dispares y desconectados. Es decir, la preocupación por lo afro no conduce a un discurso separatista (o a un racismo al revés como algunos quisieran denunciar), sino que problematiza dos siglos de identidad nacional, indicando que la presencia afro en el Ecuador no es un tema ocioso o rebuscado, ni ha de limitarse a un plano exotista dentro de la nacionalidad ecuatoriana. En efecto, la visión que Chiriboga desarrolla en su novela es multifacética e íntimamente vinculada a todo un proceso de redemocratización que lucha por la unidad a partir de las diferencias y no de una homogeneización mítica, exclusivista y encubridora.

En el plano puramente racial, *Jonatás y Manuela* confirma la centralidad y representatividad general de lo afro que Alice Walker, por ejemplo, ha puesto de relieve al comentar “la manera en que escritores negros y blancos parecían escribir un solo cuento inmenso, con diferentes partes del cuento que venían de una multitud de perspectivas diferentes” (en Collins 36-37; traducción mía). Es por eso que Walker ha aseverado que ella cree firmemente que “la verdad de cualquier tema sólo surge cuando todos los elementos del cuento se combinan y que sus significados diferentes forman una nueva verdad. Cada escritor escribe las partes que se les han escapado a otros escritores” (en Collins 36-7; traducción mía).

La naturaleza dialógica del proceso de escritura tan patente en los comentarios de Walker encaja perfectamente en sociedades que se reconocen como sincréticas, heterogéneas, híbridas o poscoloniales. Sea la que sea la terminología empleada, hemos de recalcar que *Jonatás y Manuela* pertenece a la búsqueda de un discurso pluricultural, que para una sociedad como la ecuatoriana, es imprescindible si se espera representar cabalmente lo nacional. Y, a propósito de la relación entre lo pluricultural y lo nacional, recordemos a Ashcroft, quien ha señalado que “dentro de la realidad sincrética de una sociedad poscolonial es imposible volver a una condición cultural pura y precolonial. El texto poscolonial es siempre una formación compleja e híbrida. Es inadecuado leerlo como una reconstrucción de valores tradicionales y puros o simplemente como una expresión de extranjeros o de intrusos” (*The Empire Writes Back* 109-110; traducción mía).

Para reconstruir la historia nacional del Ecuador, Chiriboga escoge a tres mujeres negras de tres generaciones diferentes como sus protagonistas en una época que corre desde los fines del siglo XVIII hasta el 24 de mayo de 1822, fecha de la Independencia del Ecuador. Las tres mujeres son la abuela (Ba-Lunda-

/Rosa), la hija (Nasakó/Juana) y la nieta (Nasakó Zansi/Jonatás)³, y su vida colectiva con todas las penurias y peripecias de la esclavitud encapsula la presencia de la diáspora dentro de la historia nacional. Sobre todo, lo que llama la atención en esta novela, es el proceso paulatino que protagonizan los negros al incorporarse dentro de su nuevo entorno. El proceso, claro está, se caracteriza por cualquier cantidad de contradicciones y conflictos en lo que respecta a la creación de un sentido nuevo de identidad. Ba-Lunda, mujer africana, capturada en África y llevada a América en cadenas, resiste todo intento de desafricanización; Nasakó, la hija pequeña, que también llegó a América como esclava, se siente distanciada y alejada de los orígenes, y a diferencia de la madre, su formación como persona iría a realizarse fundamentalmente en el Nuevo Mundo; y Nasakó Zansi, la nieta americana, cuya vida entera fue una búsqueda por la madre perdida, a ella le corresponde unificar el pasado y el presente, África y América.

Como novela, *Jonatás y Manuela* pertenece a una tradición literaria que ha pretendido dar expresión a la diáspora afro–afroamericana y, por lo tanto, muchos temas empleados por Chiriboga recuerdan tales textos como *Raíces (Roots)* de Alex Haley y *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella. El recibir nuevos nombres en América como mecanismo de conquista y negación, el uso de hierbas para envenenar a los amos blancos, los levantamientos, las fugas, la invocación a los orishas y la voluntad inquebrantable de sobrevivir son algunos de los temas que ayudan a situar *Jonatás y Manuela*. Fragmentos de la novela como los siguientes constituyen una visión afrocéntrica de lo que significa ser negro en América:

Ba-Lunda comprendió que ahora debía ser fuerte para enfrentar un nuevo destino y planear su venganza. (17)

No contentos con quitarle la libertad, ahora le quitaban su nombre, ¡qué horror! Se aseó y juró vengarse. (34)

Estaba prohibida la comunicación con otras plantaciones, pero, en alas del viento, el Kan se esparcía por todas partes, tal una palabra mágica, una pleamar de rebeldía. (51)

Olvidados de la travesía, de las caricias de sus padres, del rostro de su África, vivían desmemoriados por completo de su vida anterior. (98)

Desde el día en que se bifurcaron sus destinos, se sintió más esclava que antes por estar condenada al suplicio de la disgregación. (127)

3 Así son los dos nombres de cada personaje –el de origen africano y el de la esclavitud en América.

En todo momento del texto, Chiriboga insiste en la lucha de los negros contra la dominación tanto física como cultural. Lejos de aquel estereotipo infame del “negrito pasivo y sumiso” que ha llenado tantas páginas de la literatura, la interpretación de Chiriboga resalta el cimarronaje como fuerza medular de la experiencia del esclavo americano.⁴ Pero, al mismo tiempo, la autora reconoce los peligros de un sistema esclavista que a menudo logró neutralizar la capacidad y el deseo de resistir y de rebelarse. Por eso se lee, al referirse a uno de los personajes secundarios: “Se acostumbró a creer que las cosas siempre fueron como las veía ahora, que nunca tuvo padres ni hermanos, [...] la vida la había dejado sin memoria. [...] Después, habló: a los jóvenes les toca luchar, yo estoy bien como esclava” (96).

Sin duda alguna, el caso más trágico de lo que se podría considerar un descarrilamiento de principios y valores frente a un sistema que vivía del comercio de la carne humana fue el de Nasakó, la madre de Jonatás. Con su nuevo nombre e identidad a cuestas –en América se llamaba Juana–, se olvidó de sus orígenes y de su razón de ser como esclava (es decir, la lucha por la liberación propia y colectiva). Lejos del ejemplo inquebrantable de Ba-Lunda, “Juana estaba ahora ligada al mundo de los negreros; sentía el placer de los que solo (sic) aman el dinero. Asesoraba a las autoridades en la persecución y captura de los cimarrones. Andaba buscando fugitivos que había comprado” (163).

Al encontrar a su madre después de varios años de separación, y al descubrir la verdad de su conducta traidora, Jonatás comprendió que su familia como fuerza unificadora y baluarte de una identidad cultural se había desintegrado y, por consiguiente, era necesario crear un nuevo proyecto basado en lo rescatable del pasado (*i.e.*, la herencia viva de la abuela, Ba-Lunda) y las nuevas circunstancias y necesidades del presente. Es así que Jonatás logró trascender polaridades y combinó su herencia de luchadora africana con su condición de americana independentista. En efecto, mediante el ejemplo simbólico de Jonatás, se vislumbra en la novela el papel medular que jugaron los esclavos en la

4 Digo aquí “americano” en pleno sentido continental, inmerso en la diáspora. El mundo captado por Chiriboga no está lejos del de Frederick Douglas, esclavo de *EE.UU.*, quien enseñó a otros esclavos a leer como forma del cimarronaje. Según explicó Douglas: “Cada momento que pasaron en aquella escuela, corrían el riesgo de ser detenidos y de recibir treinta y nueve latigazos. Llegaron porque querían aprender. Su capacidad intelectual había sido sacrificada por sus amos crueles. Habían sido encerrados en una oscuridad mental. Yo les enseñé porque hacer algo que parecía mejorar la condición de mi raza era la felicidad de mi alma” (121, traducción mía).

creación de una América libre, pero sin caer en simplificaciones idealistas o románticas.⁵

No estaría demás observar aquí la medida en que la perspectiva que Chiriboga tiene sobre el negro y su adaptación a América coincide con la imagen que Nicolás Guillén había expresado en su famosa “Balada de los dos abuelos” de 1934. Según el poeta cubano:

Don Federico me grita,
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan,
y andan, andan.
Yo los junto. (*Summa poética* 92)

En ambos textos se celebra la capacidad de las nuevas generaciones de negros nacidos y criados en América de forjar su propia identidad a partir de sus orígenes múltiples y complementarios. Mientras que el verso de Guillén de “Yo los junto” es una afirmación de responsabilidad y de creatividad, ya que es al negro a quien le corresponde definir su ser, la novela de Chiriboga también pretende forjar la identidad afro desde su heterogeneidad. Por consiguiente, la insistencia en recuperar el pasado afro que sale a flor de piel a través de toda la diáspora, constituye mucho más que un retorno caprichoso a un pasado remoto e inexistente; de hecho, es la expresión de una identidad compleja cuya autenticidad depende de un sincretismo cultural que cultiva todas sus raíces dentro de un proyecto consciente de americanización abierta, proteica y en constante elaboración.

Puesto que muchas fuerzas tradicionales a lo largo y a lo ancho de toda América han pretendido borrar y silenciar esa complejidad cultural durante el último siglo y medio, volver al pasado se ha convertido en un *sine qua non* para aquellos americanos cuyos orígenes múltiples se han perdido en proyectos nacionales exclusivistas forjados en nombre del orden y de la armonía general. Por lo tanto, el nuevo interés en la historia que ha marcado a muchos países la-

5 Es de notar que a pesar de la preocupación por la raza tan manifiesta en *Jonatás y Manuela*, Chiriboga evita esquemas esencialistas y biologicistas. La perspectiva de Chiriboga recuerda a Kwarne Anthony Appiah, quien ha denunciado el uso absolutista concepto racial que conduce a un desconocimiento de la gran diversidad que caracteriza a la gente afro. Según él ha escrito: “La raza’ nos incapacita porque propone como base de una acción común la ilusión de que la gente negra [...] está aliada por naturaleza y no por el esfuerzo; por lo tanto, nos deja sin la preparación necesaria para manejar los conflictos intrarraciales que surgen de las situaciones tan disímiles de la gente negra en diferentes partes de la economía y del mundo” (176; traducción mía).

tinoamericanos del último cuarto del siglo XX, especialmente evidente en el “renacimiento [...] de] la novela histórica” (Kirkpatrick 52), no ha sido una simple casualidad. Tales grupos marginados y subalternos como los de los negros, los indios y las mujeres reclaman su pasado porque comprenden que la recuperación del pasado perdido es imprescindible para la construcción de un futuro democrático. Gwen Kirkpatrick ha constatado:

La historiografía de las mujeres tiene como uno de sus fines el de buscar o excavar unos orígenes olvidados o sumergidos. Como el proyecto intelectual de tantos escritores e intelectuales latinoamericanos de este siglo –Mariátegui, Vasconcelos [...]– las mujeres han buscado las raíces de una cultura auténtica en el pasado. (50-51)

Volviendo a *Jonatás y Manuela*, las coincidencias entre los comentarios citados de Kirkpatrick acerca del feminismo y el proyecto afro de Chiriboga son clarísimas. En efecto, toda la novela apunta a una reivindicación del afrohispanoamericano como agente de cambio y creación desde la historia del continente, especialmente en el momento de su nacer republicano. Pero, el afrocentrismo que Chiriboga emplea en su novela trasciende categorías aisladas o parciales. Al convertir lo racial en lo nacional y lo nacional en lo racial, huelga insistir que Chiriboga no se detiene en polarizaciones o dualismos puesto que ella comprende que su preocupación por la raza/nación no existe en un vacío y, por lo tanto, la contextualiza abriéndose a tales complementos sociales como la clase social y el género sexual. Por eso, Chiriboga interpreta los acontecimientos de la época desde las experiencias de Jonatás, un personaje que es simultáneamente esclava (clase social), mujer (género sexual) y afroamericana (raza). La hibrididad del texto permite que el lector se mueva entre diferentes centros interpretativos, poniendo en tela de juicio la historia oficial como única y absoluta fuente de autoridad. En este sentido, la novela de Chiriboga cabe dentro de lo que algunos han identificado en las últimas décadas como el poscolonialismo (Ashcroft, por ejemplo). Es decir, la nueva historia se escribe desde los márgenes tradicionales y, así, se rompe la noción misma de los dualismos jerarquizados para crear múltiples centros simultáneos y coexistentes, los cuales se complementan y se enriquecen los unos a los otros.

No se debe pasar por alto la medida en que el poscolonialismo coincide con algunas metas del feminismo, y especialmente en lo que respecta a una interpretación de *Jonatás y Manuela*. Según se ha comentado:

El desplazamiento del centro, el desenmascarar de un poder céntrico que hace el papel de lo universal, ha sido un arma central de los discursos feministas. Por haber cuestionado el centro solar del patriarcado, el movimiento ha puesto en marcha toda una serie de desplazamientos[...] El feminismo ha servido como elemento catalítico de una crítica cultural profunda (Kirkpatrick 54).

El afrocentrismo, el feminismo y la democratización constituyen, entonces, los pilares sobre los cuales Chiriboga construye su visión de la nación. Recordemos que “para las mujeres negras, el considerar que las relaciones de dominación han sido estructuradas en cualquier contexto sociohistórico, mediante un sistema de opresión en que se entrelazan raza, clase y género, expande el enfoque de análisis de describir meramente las similitudes y las diferencias que caracterizan estos sistemas opresivos para, así, poner más atención en cómo se complementan” (Collins 222; traducción es mía). Puesto que Chiriboga es plenamente consciente de su condición de mujer por una parte, y de mujer afro por otra, *Jonatás y Manuela* termina siendo la expresión de un proyecto literario afro-feminista en el cual Barbara Smith ha destacado la necesidad absoluta de conectar la política sexual (“the politics of sex”) con la política de raza y de clase (“the politics of race and class”) (en Leitch, 90-91). Es así que se ha planteado:

La habilidad de las mujeres negras de tomar [...] expresiones individuales, no articuladas, de una conciencia cotidiana y forjarla con una perspectiva colectiva, articulada y autodefinida, es esencial para la sobrevivencia de las mujeres negras. [...] Para las mujeres negras, la lucha consiste en abrazar una conciencia que es simultáneamente afrocéntrica y feminista. (Collins 26; traducción mía).

El concepto de las múltiples opresiones y la estrecha vinculación que existe entre Jonatás y Manuela marcan la relación que las une. Sin tener todavía la posibilidad de eliminar por completo las diferencias inherentes al sistema clasista y esclavista en que ambas mujeres vivían, surge una profunda identificación entre las dos. Se recordará que Manuela era una hija bastarda y, por lo tanto, ella fue sometida a ciertos prejuicios de exclusión que la hacían más sensible a la necesidad de rebelarse contra el orden social del día. En este sentido, la lucha constante por la liberación que caracterizó a Jonatás fue recogida por Manuela como una necesidad propia. De manera que, en la novela, la lucha de Jonatás

como esclava traspasa fronteras y se convierte en un componente vital dentro de una liberación múltiple: la de los esclavos, la de las mujeres, la de los hijos ilegítimos y la de las repúblicas nacientes de América. En fin, la experiencia del esclavo ya no se perfila como un fenómeno aislado o periférico en la historia, sino que se proyecta como una expresión ejemplar de la democratización de una sociedad pluralista y heterogénea.

La convergencia o interacción de los mundos de Jonatás y Manuela, tanto en el sentido concreto de las dos como en el simbólico, apunta a nuevos esquemas de identidad entre las razas y clases sociales que constituyen el Ecuador y América. La misma figura de Manuela Sáenz ya se define en términos de su contacto con Jonatás y, en general, con las influencias del mundo afro. El componente afro deja de ser exótico y extraño. Por eso se lee:

Paulatinamente, iba separándose del mundo blanco para entrar al de la negritud, al mundo de los colores alegres, al mundo de la fantasía. Manuela caminó hacia el espejo y, al colocarse el tejido sobre el pecho, se miró feliz, aceptando la raíz de su abuela panameña, era de ella de quien había heredado su cabellera negra. [. . . Y] se trataba de una nueva forma de pensar, de ser, sentirse segura de sí misma. Manuela eligió un peinado con trenzas y canutillos. (94)

De hecho, según la interpretación afrocéntrica de Chiriboga, se entiende que es Jonatás quien prepara a Manuela para su futura participación en las guerras de Independencia, pero a partir de una previa lucha contra la esclavitud. Es decir, es la criada quien prepara al ama para que ésta asuma su papel protagónico como la Libertadora del Libertador. Indudablemente, esta revisión histórica o, si se prefiere, esta reinterpretación literaria recuerda al colombiano, Manuel Zapata Olivella, quien ha afirmado: “América se negreó con los africanos, no por su piel negra, sino por su rebeldía, sus luchas antiesclavistas, su unión con el indio para combatir al opresor, por sus tambores y orichas guerreros, por sus pregones, por su músculo, por su inquebrantable optimismo de pueblo vencedor” (330).

Esta imagen positiva del negro como actor dentro de la historia de América adquiere mayor importancia en *Jonatás y Manuela* puesto que Chiriboga demuestra que es el negro mismo quien reclamó y creó su justo lugar en la sociedad a partir de su propia definición de valor personal. Es decir, la liberación y la justicia no fueron principalmente el resultado de gestos paternalistas o de

algún espíritu magnánimo de uno que otro amo. Los negros rompieron las cadenas de la esclavitud porque ellos mismos se apropiaron de su identidad, definiéndola y valorándola con confianza y orgullo.⁶

La creación de una identidad propia como acto de rebeldía y de radicalización frente a conceptos humillantes sale a la luz en la novela cuando Jonatás se ve por primera vez en un espejo. Su primera reacción es de repugnancia y de negación. Al comentar que “no había duda, esa fea era ella” (93), Jonatás “le lanzó un escupitajo” (93) a su propia imagen y, al hacerlo, se perdió momentáneamente en un estado de inmovilización psicológica y política, encomendándose a una supuesta bondad y generosidad de su ama, Manuela: “Comprendió, entonces, que su ama era buena; más que buena, no la había rechazado siendo tan fea, jugaban de igual, sin echarle nunca en cara su fealdad” (93). Esta actitud de agradecimiento sumiso no hace más que poner de relieve la aceptación de parte de las víctimas mismas de una jerarquización social que se nutría de la opresión y la injusticia.

Pero, casi enseguida, Jonatás reacciona:

Le invadió una ráfaga de angustia, pero algo que le andaba por las venas y no podía apartarlo, le afloró de pronto. Clavó los ojos en sus ojos, los vio brillantes, expresivos, gozosos; sonrió, el espejo retrató sus dientes blancos; ah, aquellas trenzas terminadas en canutos de colores la volvían atractiva; no, no soy tan fea. Al despedirse del espejo, llevó la convicción de que era bonita, que Changó sea contigo, musitó y fue a golpear el dormitorio de sus amas. (93)

Esta escena implica una reconciliación consigo misma como mujer negra. Por consiguiente, Jonatás adquiere un poder nuevo sobre su propia persona que le permitirá dinamizar sus relaciones con Manuela y con todos los demás. De hecho, después de “golpear el dormitorio de sus amas,” le abren la puerta a Jonatás, y “Doña María [la madre de Manuela], por primera vez, observó detenidamente a la negrita con quien jugaba Manuela” (93). El mirar a Jonatás por “primera vez” no es una mera coincidencia porque la niña esclava ya es una nueva persona con una nueva conciencia de su propio valor, una conciencia que anuncia los comienzos de un proceso de liberación tanto para Jonatás como pa-

6 Me parece que es este aspecto protagónico y de “afirmación” del negro (sin ser artificial o forzado) lo que distingue la novela de Chiriboga de la mayoría de los textos escritos por los ecuatorianos que, a pesar de su solidaridad para con los negros, no se identifican como afroecuatorianos.

ra Manuela. Puesto que Jonatás jamás se verá como inferior (y todo lo que implica ser “fea”), tampoco dejará que los demás la vean así.⁷

Con el cambio de actitudes, Jonatás y Manuela consolidan una relación que es simbiótica y de una ayuda mutua, aunque dentro de las limitaciones históricas del momento. Según se lee: “Ambas sentían placer al enseñar y aprender” (126); en otro momento del texto: “la blanca miró a su esclava. Sin ella volvería a sus tristezas . . .” (86-87); y finalmente, “Jonatás comprendió que de veras su ama la quería. Tenía clara esa idea, todo lo que proyectaba hacer en su vida era unir su destino al de Manuela, ahogar su odio contra la blanca” (87).⁸

Hemos de recalcar que las referencias de Jonatás a unirse a Manuela no implican una negación de sí misma. Jonatás comprende que Manuela tiene acceso a los recursos y al poder social tan necesarios para llevar a cabo el proyecto de liberar a los esclavos. Pero, Jonatás no es una mujer cínica ni manipuladora; su acercamiento hacia Manuela es el resultado de un proceso gradual que, como ya se ha mencionado, incorpora a ambas mujeres en una alianza basada en una igualdad incipiente. Es decir, el contacto, la convivencia y la colaboración entre las dos, que comenzaron cuando eran niñas, tumbaron murallas sociales tradicionales por un lado, y convirtieron a las dos mujeres en compañeras por otro, colocándolas en un camino que prometía abrirse hacia nuevas posibilidades de democracia y justicia social.

No es casual que toda esta historia desemboque en la batalla definitiva de la Independencia del Ecuador, en la Batalla de Pichincha del 24 de Mayo de 1822. Las dos mujeres, la criada y su ama, comprometidas con la creación de un nuevo país, reivindicán el papel protagónico que jugaron mujeres y negros en la creación de una América libre. Al marchar juntas por el camino de la liberación, ambas mujeres fundieron sus luchas personales (la de la esclava y la

7 Patricia Hill Collins señala que la literatura escrita por mujeres negras ofrece la visión más amplia de las luchas de las mujeres negras por formar sus propias definiciones positivas frente a imágenes denigrantes sobre la mujer negra (83). Sin duda alguna, Chiriboga está vinculada a este proyecto de reivindicación. En cierta medida, el retrato que Chiriboga elabora de Jonatás recuerda a Maria Stewart, una esclava norteamericana, también de comienzos del siglo XIX, quien “no se contentaba con identificar la fuente de opresión sufrida por la mujer negra. Ella les insistió a las mujeres negras que forjaran sus propias definiciones de firmeza de voluntad y de independencia” (Collins 3).

8 La relación entre Jonatás y Manuela (criada y ama) que Chiriboga elabora en la novela pertenece a un proyecto visto en obras de otras escritoras latinoamericanas que han tratado de recrear la interacción que ha dejado profundas marcas en las relaciones entre mujeres de diferentes clases sociales. Miriam Yvonne Jehenson se ha referido a autoras como Ocampo, Gambaro, Allende, Garro, Castellanos, Poniatowska y Piñón. Aunque ha habido en algunos casos un “colonialismo materno,” Jehenson resalta que las relaciones entre esas mujeres se han caracterizado por una intimidad honda y genuina (19).

de la bastarda/adúltera) para crear un proyecto común, un proyecto republicano.⁹ Si los sueños y las promesas de la época independentista (simbolizados por Jonatás y Manuela) quedaron inconclusos, no sería por las nuevas ideas propiamente, sino por los detentadores del poder tradicional cuyo yugo todavía no se ha logrado romper. Pero la semilla existe, y Chiriboga la celebra en su novela híbrida, múltiple y democrática. Por medio de su visión afrocéntrica/afrofeminista de los comienzos de la nación ecuatoriana, y por extensión, de todas las naciones latinoamericanas, *Jonatás y Manuela* recuerda una observación del crítico, Richard Jackson:

El humanismo . . . se entiende como una actitud de preocupación por el hombre y por los problemas que lo acosan en su vida. La crítica humanística mide la literatura contra esta actitud. Sea una preocupación por la injusticia racial y social de un individuo o de un grupo, o una preocupación abstracta y existencial de la condición humana, una preocupación humanística por la interacción entre hombres ha sido un tema primordial de la literatura latinoamericana desde hace mucho tiempo. (*Black Literature and Humanism in Latin America* 120 y *passim*; traducción mía).

Sin duda alguna, las poblaciones afroamericanas han sido actrices ejemplares en esta búsqueda de justicia a través de toda América.

Conclusiones

Las diferentes interpretaciones a las que se presta *Jonatás y Manuela* convergen continuamente entre sí; en este sentido, Chiriboga ha creado un espacio pluralista en el cual no existe ningún discurso privilegiado o hegemónico precisamente por estar todo y todos entrelazados. Sin embargo, mientras que el modelo concebido por Chiriboga pone de relieve las múltiples relaciones cambiantes entre el individuo y la colectividad, esto no ha de sugerir la ausencia de un centro, un concepto fundamental de los diversos post-estructuralismos, los cua-

9 A diferencia de muchas escritoras cuyos personajes femeninos pocas veces tienen opciones positivas en sus luchas respectivas por realizarse plenamente como seres humanos, tanto Jonatás como Manuela no se pierden en la locura o la muerte como únicas formas de escape o de liberación. Para un análisis elaborado del tema del encierro o del confinamiento sufrido por las mujeres en la literatura, véase *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism* de Debra A. Castillo (24).

les se han destacado por su “oposición a una ideología del individualismo y de una Verdad Absoluta” (Morris 159). Es decir, a diferencia de algunas tendencias post-estructuralistas que convierten el saber en un juego de arbitrariedades y lo desprenden de una especificidad histórica o política (Morris 159), el pluralismo que practica Chiriboga celebra la coexistencia de múltiples centros, cada uno anclado en su contexto sociocultural y vinculado con los de su alrededor. Por eso el afrocentrismo de *Jonatás y Manuela* es la afirmación de un centro, pero solamente de un centro entre muchos.

La tolerancia que caracteriza la perspectiva de Chiriboga, entonces, apunta a un proceso de deconstrucción de viejas “relaciones de poder previamente construidas sobre estables tradiciones binarias del poder blanco versus la falta del poder étnico” (Jehenson 124). Además, puesto que esquemas binarios tienden a basarse en posturas esencialistas, el pluralismo de Chiriboga se acerca a una identidad afro parecida a la que Aimé Césaire había conceptualizado: sincrética e impura (Clifford 59). Por consiguiente, en *Jonatás y Manuela*, no se pretende volver a un pasado africano idílico e inexistente ni recuperar raíces autóctonas que distan mucho de las vivencias propias de los negros de América Latina. De hecho, Kwarne Anthony Appiah ha enseñado que ya no existe “una cultura africana plenamente autóctona [‘a fully autochthonous *echt*-African culture’] que espera que los artistas la rescaten, ni tampoco existe una cultura americana sin raíces africanas” (155). Por eso, Jonatás es eminentemente ecuatoriana. Su condición heterogénea de mujer, esclava y negra la convierte en un símbolo nacional de un Ecuador democráticamente múltiple donde todos los ecuatorianos son co-partícipes en la construcción perpetua de una identidad nacional que nunca ha sido (ni jamás será) fija ni estática.

Para concluir, la perspectiva afrocéntrica (y afrofeminista) que Chiriboga ha empleado en su *Jonatás y Manuela* desarticula el mito del indomesticaje (y del patriarcado) como esencia nacional del Ecuador y de los países vecinos de los Andes.¹⁰ Al reinterpretar la historia de los comienzos de la nación a partir de las experiencias de una esclava, Chiriboga no se encierra en particularidades ais-

10 Especialmente pertinentes a este análisis sobre el indomesticaje son las observaciones del antropólogo, Norman E. Whitten, Jr., quien ha señalado una importante distinción entre la política cultural de Jaime Roldós y la de Oswaldo Hurtado, dos ex-presidentes del Ecuador. Según Whitten: “Mientras que la posición pública e ideológica tanto de Roldós como de Hurtado desafía una doctrina de la supremacía blanca, la posición de Roldós incorpora al *blanco* junto con el *negro* a una nación de diversidad en la cual el sufragio para todos debe ofrecerse igualmente. La posición de Hurtado, aparentemente contraria a la de Roldós, perpetúa el conflicto más hondo entre una síntesis étnica y un pluralismo étnico” (*Cultural transformations...778*; traducción mía).

ladas o separatistas. Su afrocentrismo invita a nuevas lecturas de la historia nacional. Al trazar la vida de Jonatás, se comprende que la nación como tal no es una síntesis sino un proyecto sincrético eternamente por hacerse.

Obras Citadas

Anderson, Benedict.

1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Aguilera Malta, Demetrio.

1959 "Dientes blancos," *Trilogía ecuatoriana*. México: Ediciones de Andrea.

1967 *Infierno negro*. México: Universidad Veracruzana.

Alexander Rodríguez, Linda.

1985 *The Search for Public Policy: Regional Politics and Government Finances in Ecuador, 1830-1940*. Berkeley: University of California Press.

Appiah, Kwame Anthony.

1992 *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford University Press.

Asante, Molefi Kete.

1987 *The Afrocentric Idea*. Philadelphia: Temple University Press.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin.

1998 *The Empire Writes Back (Theory, and Practice in Post-Colonial Literatures)*. London: Routledge.

Ayala, Enrique con Rodrigo de la Cruz, et al.

1992 *Pueblos indios, estado y derecho*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Balseca Franco, Fernando.

"Tambores de novela fuerte para la mala lectura de canciones perdidas," *Crónica del Río* (septiembre-octubre de 1986), 45-49.

Benítez-Rojo, Antonio.

1996 *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, 2nd ed., trans. James E. Maraniss. Durham: Duke University Press.

- Berron, Linda. Ed.
1995 *¿Feminismo en Costa Rica? Testimonios, reflexiones, ensayos*. San José: Editorial Mujeres.
- Bhabha, Homi.
1994 *The Location of Culture*. New York: Routledge.
_____. Ed.
1990 *Nation and Narration*. New York: Routledge.
- Calderón Chico, Carlos.
"Conversación con Jorge Velasco Mackenzie," *El Telégrafo* (22 marzo de 1990), 4B.
_____.
1991 *Tres maestros*. Guayaquil.- Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Castillo, Debra A.
1992 *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chanady, Amaryll, Ed.
1994 *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chávez Franco, Modesto.
1994 *Crónicas del Guayaquil Antiguo*. 2a. ed. 2 tomos. Guayaquil: Imprenta y Talleres Municipales.
- Clifford, James.
1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chiriboga, Argentina.
1994 *Jonatás y Manuela*. Quito: Abrapalabra Editores.
- Coba, Carlos Alberto.
1980 *Literatura popular afroecuatoriana*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
_____.
Collective Memory: The African Presence in Latin America (A Study Guide on the Maroon Community of Esmeraldas, Ecuador). Washington, DC: Network of Educators on the Americas, sin fecha.

- Collins, Patricia Hill.
1991 *Black Feminist Thought (Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment)*. New York: Routledge.
- Cornejo, Justino.
1973-74 *Los que tenemos de mandinga (Prohibida para negros, zambos, mulatos), otros de igual ralea*. Portoviejo: sin editorial.
- Cornejo Polar, Antonio.
"Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas," *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42 (2º semestre de 1995), 101-109.
- Costales, Piedad y Alfredo Costales.
1990 "Completando la historia nacional, Ambrosio Mondongo rebelde del Chota," en Rafael Savoia, ed. *El negro en la historia: Aportes para el conocimiento de las raíces en América Latina*. Cayambe: Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.
- Cyrus, Stanley A.
1982 "Ethnic Ambivalence and Afro-Hispanic Novelists," *Afro Hispanic Review*, I, 1 (January 1982), 29-32.
- De Costa, Miriam. Ed.
1997 *Blacks in Hispanic Literature (Critical Essays)*. New York: Kenikat Press Corp.
- de la Cuadra, José.
1937 *El montuvio ecuatoriano (Ensayo de presentación)*. Buenos Aires: Ediciones Imán.
-
- 1951 *Los monos enloquecidos*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
-
- 1984 *Los Sangurimas*. Quito: Editorial El Conejo.
- Depestre, René.
1985 *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas.
- Douglas, Frederick.
1982 *Narrative of the Life of Frederick Douglas, an American Slave*. New York: Penguin Books.
- DuBois, W.E.B.
1989 *The Souls of Black Folk*. New York: Bantam Books.

- Egüez, Iván.
“El mestizaje y la novela histórica del Ecuador” (inédito).
- Espinosa Apolo, Manuel.
1995 *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. 2a. ed. Quito: Tramasocial Editorial.
- Estrella, Santiago.
“Entrevista con Antonio Preciado,” en *Letras del Ecuador*, 174 (septiembre-noviembre de 1990), 24-28.
- Estupiñán Bass, Nelson.
1990 *Cuando los guayacanes florecían*. Quito: Libresa.
-
- 1992 *Desde un balcón volado*. Quito: Banco Central del Ecuador.
-
- 1994 *Este largo camino*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Fama, Antonio.
1977 *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera Malta*. Madrid: Playor, S.A.
- Fanon, Frantz.
1968 *Piel negra, máscaras blancas*. La Habana: Instituto del Libro.
- Gallegos Lara, Joaquín.
1981 *Las cruces sobre el agua*, en *Obras escogidas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
-
- 1987 “Raza, poesía y novela de Adalberto Ortiz”, en Alejandro Guerra Cáceres, ed. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Guayaquil: Editorial de la Universidad de Guayaquil.
- Garay Arellano, Ezio.
1988 “La élite económica de los negros en Guayaquil de 1742 a 1765,” en Rafael Savoia. *Actas del Primer Congreso de Historia del Negro en el Ecuador, Sur de Colombia*. Quito: Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.
-
- 1988 “Los negros en Guayaquil en 1850”, en Rafael Savoia. *Actas del Primer Congreso de Historia del negro en el Ecuador y Sur de Colombia*. Quito: Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.

- García, Juan.
1988 *Cuentos, décimas afro-esmeraldeñas*. 2a ed. Quito: Ediciones ABYA-YALA.
- García Canclini, Néstor.
"Narrar la multiculturalidad," *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *xxi*, 42 (2º semestre de 1995), 9-20.
- Gates, Jr., Henry Louis.
1988 *The Signifying Monkey: A Theory of AfroAmerican Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Gil Gilbert, Enrique.
1933 *Yunga*. Santiago de Chile: Editora Zig Zag.
- Gilroy, Paul.
1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Guillén, Nicolás.
1990 *Sumna poética*. Ed., Luis Iñigo Madrigal, 7 ed. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Handelsman, Michael.
Baldomera y la tra(d)ición del orden patriarcal," *Inti*, 40-41 (otoño 1994-primavera 1995), 195-205.
"

Las contradicciones ineludibles del 'no-racismo' ecuatoriano: A propósito de *Juyungo* y la diáspora afroamericana, *Chasqui*, 27, 1 (mayo 1998), 79-91.
"

Lo afro, la costa y la plurinacionalidad del Ecuador", *Afro Hispanic Review* (Spring 1997), 16-24.
"

Recuperando una canción dos veces perdida: Un análisis afro-céntrico de *Tambores para una canción perdida* de Jorge Velasco MacKenzie", *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos*, 12-13 (1994), 13-17.

Trapped Between Civilization and Barbarity: An Analysis of José de la Cuadra's *The Tigress*", *Latin American Perspectives*, 29, 4 (July 1997), 69-80.

-
- “Ubicando la literatura afroecuatoriana en el contexto nacional: ¿Ilusión o realidad?,” *Afro Hispanic Review* (Spring 1993), 42-47.
- Herskovitz, Melville.
1941 *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper and Brothers Publishers.
- Hidalgo Alzamora, Laura.
1982 *Décimas esmeraldeñas (Recopilación y análisis socio-literario)*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1982.
- Hutchinson, George.
1995 *The Harlem Renaissance in Black and White*. Cambridge: Harvard University Press.
1970 *Introducción a la cultura africana en América Latina*. París: UNESCO.
- Iser, Wolfgang.
1978 *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Iturralde, Diego
1995 “Nacionalidades indígenas y estado nacional en Ecuador,” en Enrique Ayala Mora, ed. *Nueva historia del Ecuador*, tomo 13. Quito: Corporación Editora Nacional y Editorial Grijalbo Ecuatoriana, (pp. 9-58).
- Jackson, Richard L.
1988 *Black Literature and Humanism in Latin America*. Athens: University of Georgia Press.
-
- 1979 *Black Writers in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
-
- 1997 *Black Writers and the Hispanic Canon*. New York: Twayne Publishers, 1997.
-
- 1976 *The Black Image in Latin America Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- Jauss, Hans Robert.
 1982 *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jehenson, Myriam Yvonne.
 1995 *Latin-American Women Writers (Class, Race, and Gender)*. Albany: State University of New York Press.
- Jurado Noboa, Fernando.
 1990 *Esclavitud en la Costa Pacífica (Iscuandé, Tumaco, Barbacoas y Esmeraldas; Siglos XVI al XIX)*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Kadir, Djelal.
 1993 *The Other Writing. Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Kirkpatrick, Gwen.
 "El feminismo en los tiempos del cólera", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21, 42 (2º semestre de 1995), 45-55.
- Kutzinski, Vera M.
 "Afro-Hispanic American Literature". (Inédito).
- Lara, Jorge Salvador.
 1995 *Breve historia contemporánea del Ecuador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leitch, Vincent B.
 1992 *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. New York: Columbia University Press.
- Lewis, Marvin.
 1983 *Afro-Hispanic Poetry, (1940-1980): From Slavery to "Negritude" in South American Verse*. Columbia: University of Missouri Press.
 1992 *Ethnicity and Identity in Contemporary Afro Venezuelan Literature. A Cultural Approach*. Columbia: University of Missouri Press.
-
- 1987 *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose Fiction*. Columbia: University of Missouri Press.
- Loor Villaquirán, Manuel.
 1990 "Alonso de Illescas, estrategia militar y político," en Rafael Savoia, ed. *El negro en la historia: Aportes para el conocimiento de*

- las raíces en América Latina*. Cayambe: Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.
- Luzuriaga, Gerardo.
1973 *Del realismo al expresionismo: El teatro de Aguilera Malta*. Madrid: Playor, S.A.
- Maiguashca, Juan.
1992 "La cuestión regional en la historia ecuatoriana (1830-1972), en Enrique Ayala Mora, ed. *Nueva historia del Ecuador*, tomo 12. Quito: Corporación Editora Nacional y Editorial Grijalbo Ecuatoriana, (pp. 175-226).
- Martillo Monserrate, Jorge.
"El poeta les muestra sus raíces (Entrevista con Antonio Preciado)," en *Para todos* de *El Universo* (4 abril 1993-), 11.
-
- 1991 *Viajando por pueblos costeños*. Guayaquil: Fundación Pedro Vicente Maldonado.
- Miller, Christopher.
1986 "Theories of Africans: The Question of Literary Anthropology," *Critical Inquiry*, xiii, 1 (Autumn), 120-139.
- Moreno Fraginals, Manuel. Ed.
1977 *Africa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Morner, Magnus. Ed.
1970 *Race and Class in Latin America*. New York: Columbia University Press.
- Morris, Pam.
1993 *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Morrison, Toni.
1992 *Playing in the Dark (Whiteness and the Literary Imagination)*. Cambridge: Harvard University Press.
- NACLA
1992 (*North American Council on Latin America*). "The Black Americas (1492-1992)," xxv, 4 (February).
- Organisation of American States.
1997 *Report on the Situation of Human Rights in Ecuador*. Washington, D.C.: Organization of American States.

- Ortega, Julio.
1988 *Crítica de la identidad: La pregunta por el Perú en su literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Adalberto.
1968 *Juyungo (Historia de un negro, una isla y otros negros)*. Guayaquil: Editores Librería Cervantes.
-
- 1977 "Negritude in Latin American Culture," en Miriam de Costa, ed., *Blacks in Hispanic Literature (Critical Essays)*. New York: Kennikat Press Corporation.
- Ortiz, Fernando.
1983 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pescatello, Ann M. ed.
The African in Latin America. Washington, DC: University Press of America, sin fecha.
- Phelan, John Leddy.
1967 *The Kingdom of Quito in the Seventeenth Century (Bureaucratic Politics in the Spanish Empire)*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ponce Cevallos, Xavier.
1993 "Diversidad cultural en América Latina (Ponencia general), en *500 años: Historia, actualidad y perspectiva*. Coord. María Augusta Vintimilla. Cuenca: Universidad de Cuenca. (231-241)
- Proceso de Comunidades Negras del Norte de Esmeraldas.
"Algunos de los derechos que a los negros nos gustaría tener en la constitución," sin fecha.
- Rabassa, Clementine C.
1981 *En torno a Aguilera Malta*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Rich, Adrienne,
1978 "When We Dead Awake," en Webber, Jeannette y Joan Gruman, eds. *Woman as Writer*. Boston: Houghton Mifflin.
- Richards, Henry J.
1989 *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass: Búsqueda de la perfección*. Qui to: El Conejo.

Rivera-Rodas, Oscar.

“La modernidad y la poética de la vanguardia,” en *Semiosis* (Nueva época), I, 1 (enero-junio de 1997), 4-19.

Robles, Humberto.

“De la escritura a la oralidad: Fantasía y realidad en José de la Cuadra,” *Universidad—Verdad*, 6 (agosto del 1990), 71-82.

1998 “*Los monos enloquecidos* en el país de las maravillas: paradigma, zonas de contacto, zonas de ‘macidez’”, *Kipus*, 7.

“Reseña sobre Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*. Ed. Crítica. Coord. Descalzi, Ricardo y Renaud Richard. Madrid: Colección Archivos, 1988,” en *Revista Iberoamericana*, LVIII (abril-junio 1992), 720-725.

1976 *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Rout, Jr., Leslie B.

1976 *The African Experience in Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press.

Salmoral, Manuel Lucena.

1994 *Sangre sobre piel negra: La esclavitud quiteña en el contexto del reformismo borbónico*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Samaniego Ponce, Alvaro.

“El blanco y negro de un dirigente negro,” en *El Telégrafo* (9 noviembre 1997), 9A.

Sampedro V., Francisco.

1990 *Atlas histórico-geográfico del Ecuador*. Quito: Editcar, 1990.

Sánchez Parga, José.

1989 “Cultura, sociedad y estado,” *Ecuador Debate*, 18 (septiembre), 13-29.

“Etnia, estado y la ‘forma’ clase”, *Ecuador Debate*, 12 (diciembre 1986), 25-77.

¿Quién dijo ‘culturas oprimidas?’,” *Ecuador Debate*, 18 (septiembre 1989), 159-182.

- Sánchez Parga, José, Fernando Tinajero, Diego Araujo, et al.
 1991 *Signos de futuro: La cultura ecuatoriana en los 80*. Cayambe: Abya-Yala.
- Savoia, Rafael. Coord.
 1990 *El negro en la historia: Aportes para el conocimiento de las raíces en América Latina*. Cayambe: Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.
-
- 1992 *El negro en la historia: Raíces africana en la nacionalidad ecuatoriana*, Centro Cultural Afroecuatoriano. *Segundo Encuentro Afro Binacional Colombo-Ecuatoriano*. (Las memorias, 30 mayo - 1 junio de 1997).
- Smart, Ian.
 1984 *Central American Writers of West Indian Origin. A New Hispanic Literature*. Washington, D.C.: Three Continents Press.
-
- 1990 *Nicolás Guillén: Popular Poet the Caribbean* Columbia: University of Missouri Press.
- Soeiro, Susan A.,
 "Recent Work on Latin American Women: A Review Essay," *Journal of Interamerican Studies*, 17, 4 (November 1975), 497-512.
- Solaún, Mauricio y Sidney Kronus.
 1973 *Discrimination without Violence: Miscegenation and Racial Conflict in Latin America*. New York: John Wiley and Sons.
- Sommers, Joseph.
 From the Critical Premise to the Product: Critical Modes and Their Applications to a Chicano Literary Text." *New Scholar*, 6 (1977), 51-80.
 1990 *The World Factbook*. Washington, D.C.: Central Intelligence Agency,.
- Tinajero, Fernando.
 1987 *De la evasión al desencanto*. Quito: Editorial El Conejo.
- Tittler, Johnathan. "Juyungo /Reading, Writing, en William Luis, ed.
 1984 *Voices from Under: Black Narrative in Latin America and the Caribbean*. Connecticut: Greenwood Press.

- Townsend, Camilla.
"The Social History of Guayaquil". (Inédito).
- Varas, Patricia.
1993 *Narrativa y cultura nacional*. Quito: Abrapalabra Editores.
- Velasco MacKenzie, Jorge.
1986 *Tambores para una canción perdida*. Quito: Editorial El Conejo.
- Wade, Peter.
1993 *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Whitten, Jr., Norman E.
1974 *Black Frontiersmen. A South American Case*. New York: John Wiley and Sons.
-
- 1965 *Class, Kinship, and Power in an Ecuadorian Town. The Negroes of San Lorenzo*. Stanford University Press.
-
- 1981 Ed. *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*. Urbana: University of Illinois Press.
-
- Pioneros negros: La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano, 1992. (Este texto es la traducción al español de *Black Frontiersmen*, citado arriba.)
- Whitten, Jr., Norman E. y Diego Quiroga.
1995 "Ecuador," en *Afro-Latin Americans Today No Longer Invisible*, ed. Minority Rights Group. London: Minority Rights Publications, (287-317)
- Wright, Winthrop R.
1990 *Café con leche: Race, Class, and National Image in Venezuela*. Austin: University of Texas Press.
- Young, Crawford.
1976 *The Politics of Cultural Pluralism*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Zapata Olivella, Manuel.
1990 *¡Levántate mulato!* Bogotá: Rei (Letras Americanas).

La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)

Humberto E. Robles
Northwestern University

La literatura ecuatoriana de los años veinte y treinta del presente siglo ha sido, por lo general, encasillada sin reparos, y no siempre con las mejores intenciones, dentro de una línea de protesta social. Ni en manuales ni en historias de la literatura se tiene suficientemente en cuenta la presencia, recepción y controversias que la noción de vanguardia ocasionó en el país. Y ello a pesar de que entre 1918 y 1934 el reto de esa noción fue motivo de agitadas polémicas.

El porqué la crítica ha escamoteado este aspecto de la historia literaria del Ecuador habría que rastrearlo, acaso, en el hecho de que en el fondo no era la noción de vanguardia lo único y lo que en realidad se disputaba, sino la reubicación del poder político y cultural¹. Desde la perspectiva ideológica que dominó el horizonte cultural ecuatoriano entre 1930 y 1960, poco más o menos, era oportuno poner a un lado esa confrontación. Lo que se legitimaba y promovía era una literatura de orientación social, entendida ésta como instrumento para propagar un nuevo orden. En los últimos años, sin embargo, se ha emprendido un rescate selecto de la vanguardia literaria, al menos en lo que atañe a la reivindicación de escritores que, aunque convenientemente no olvidados, habían quedado al margen del sistema literario imperante. Ese es el caso de las producciones de Pablo Palacio, Hugo Mayo y Alfredo Gangotena, entre los iconoclastas más prominentes. Piénsese, por ejemplo, que la resonancia

1 Agustín Cueva, *El proceso de dominación política en Ecuador* (Quito: Editorial América, s. a.); y del mismo Cueva, «El método materialista histórico aplicado a la periodización de la literatura ecuatoriana: algunas consideraciones teóricas», en *Cultura* 9 (Quito, 1981), pp. 19-44.

y el vigor de la obra de Palacio sólo en tiempos recientes ha adquirido plena y auténtica actualidad.

Al discurrir sobre los avatares semánticos e ideológicos de la noción de vanguardia en el Ecuador, no nos guía el ciego anhelo de demostrar, contrario a lo que se supone, que el ámbito ecuatoriano estuvo al día en lo que toca al particular². Nuestro criterio es, llanamente, el de tratar de rectificar la parcialidad y el aparente equívoco con que se ha leído la historia literaria de toda esa época, siempre con miras a entender por qué se impuso un gusto y otros quedaron rezagados³. Interesa establecer, además, que en el Ecuador no es siempre lícito hablar de Vanguardia, sino de noción de vanguardia. Aquélla, así, con mayúscula, se referiría a la Vanguardia histórica, europea o europeizante; ésta remite al fenómeno ecuatoriano y, por contigüidad, al hispanoamericano. Ese deslinde, estimamos, no ha sido lo suficientemente subrayado⁴. Nuestro propósito es, en síntesis, llegar a un mayor entendimiento histórico sobre la recepción de las corrientes literarias innovadoras y sobre el consiguiente emerger de una orientación de alegato social en literatura.

De fiarnos de las opciones críticas más difundidas, no sería arriesgado afirmar que en las letras no se dio un agudo sentido de crisis y confrontación equivalente al que se observa en el contorno sociopolítico y económico de las primeras décadas del siglo en el Ecuador. Sería de suponer, en efecto, que la promoción nativista en sus variados matices —indigenismo, literatura del cholo y del montubio— se instituyó sin más ni más.

Los documentos de esos años, sin embargo, no sostienen esa opinión y determinan que la turbulencia política sí que halló correspondencia sincrónica en la contienda igualmente recia que se entabló entre instituciones y «formaciones» literarias ilustradas⁵. La manera en que éstas y aquéllas manipularon, apro-

2 Oscar Collazos (ed.), *Los vanguardismos en América Latina* (La Habana: Casa de las Américas, 1970), p. 13.

3 Uno de los pocos que desde un principio se ocupó de las manifestaciones de vanguardia fue Hugo Alemán, *Presencia del pasado* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1949). Sobre la cuestión de recepción y gusto literario, véase Robert C. Holub, *Reception Theory. A Critical Introduction* (New York: Methuen, 1984). También Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), pp. 104-133.

4 Excepciones notorias son: H. A. Murena, *El pecado original de América* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965), pp. 60-70, y Nelson Osorio, «Para una caracterización del vanguardismo literario hispanoamericano», en *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115 (1981), pp. 227-254.

5 Seguimos las definiciones de Raymond Williams *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), pp. 115-120.

piaron o rechazaron la noción de vanguardia apunta a una radical oposición con no pocas ramificaciones ideológicas.

1918-1924

En un artículo titulado «Picasso y Apollinaire», incluido en la entrega inicial de la revista literaria *Frivolidades* (Quito, agosto 1919: 27), se recoge esta consigna:

Para nosotros que andamos todavía con romanticismos extravagantes, que aún pensamos en Pierrot y Rosalinda, y que evocamos Trianones lejanos, residuos artificiales que nos dejaron José Asunción Silva y Darío; esto del *Cubismo* resulta un fuerte temblor de tierra, o una catástrofe ignota. No quiero decir que no nos toque ya con sus vientos revolucionarios –es decir, saludables–; sino que, hablar de Picasso, corifeo del *Cubismo*, y su aliado el poeta Apollinaire viene a ser un tanto extemporáneo⁶.

Todo lo cual nos impone inquirir hasta qué punto el cubismo y, por extensión, los movimientos de Vanguardia europeos representaban una «catástrofe ignota» en el Ecuador.

El nombrado texto de *Frivolidades* contiene en embrión algunos de los criterios y convenciones que se asocian con la Vanguardia histórica: ataque al *statu quo*, rechazo del pasado, llamada a la innovación técnica, crítica de la cultura literaria en vigencia, afán de actualidad y, como dice Combalía⁷, «un proyecto activista, transformador, frente a» la sociedad. El escrito también rezuma una autovisión elitista, excéntrica y autoritaria del escritor frente a instituciones y academias y frente a un público no informado⁸.

Publicaciones de prestigio intelectual que antedatan *Frivolidades* nos informan, sin embargo, que ni Picasso ni Apollinaire (ni tampoco el adelantado Lautréamont, ni el Futurismo) eran tan desconocidos en el Ecuador como proponía el artículo consignado.

6 El texto aparece firmado por «C». Jorge Carrera Andrade fue colaborador de la revista. Bien podría ser de él.

7 Victoria Combalía (ed.), *El descrédito de las vanguardias artísticas* (Barcelona: Editorial Blume, 1980), p. 116.

8 Francine Masiello ha discernido una actitud similar en las revistas argentinas de vanguardia de los años veinte, en «Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse», publicado en *Latin American Research Review*, 1 (1985), pp. 31-32.

En el número 10 de *Letras* (Quito, 1913) –órgano máximo del así llamado tardío modernismo ecuatoriano– se publican, en traducción del malogrado poeta modernista Arturo Borja, selecciones de *Les Chants de Maldoror*. El siguiente año, la misma gaceta imprimió la versión en español del prefacio que L. Genonceaux puso a la edición francesa de 1980 del mencionado libro de Lautréamont (20, 1914). *Letras* también reprodujo, en 1917, una nota de Gaston Picard titulada «Guillaume Apollinaire y la nueva escuela literaria», en que, como se podía esperar, Picasso y el cubismo figuran prominentemente (48: 380-83). Se trata de una suerte de entrevista en la que se anticipan las ideas que expuso Apollinaire en su manifiesto póstumo *L'Esprit Nouveau* (1918). ¡*Letras* estaba al día!⁹

¿Ha de concluirse, entonces, que la consigna de *Frivolidades* era infundada? En un sentido literal, histórico, sí. Antes de 1919, Lautréamont, el Futurismo, Picasso y Apollinaire ya habían sido enunciados en el Ecuador. Pero lo que distingue a la proclama de *Frivolidades* es la presencia de una consciente voluntad de renovación y desavenencia con las normas estéticas establecidas. *Letras*, en cambio, cuestión de época y de visión de mundo, no publicó los escritos sobre Lautréamont y Apollinaire motivada por un espíritu de rebeldía. Lo hizo, más bien, impulsada por la no muy disfrazada novelería de difundir lo que estaba de moda en París. El oficioso tono con que Isaac J. Barrera –director de la revista, crítico e historiador de renombre y de reconocida solvencia en la academia– justificó la reimpresión del texto de Genonceaux respalda esa opinión (20, 1914: 236).

¿Estamos aquí, acaso, ante una suerte de dependencia cultural, desprovista de un verdadero sentido crítico? Quizás. En todo caso, Lautréamont halló cabida en *Letras* no en calidad de precursor de nuevas tendencias ni tampoco debido a su fundamental anticonvencionalismo, sino porque estaba en boga en París. Y esto a pesar de que Darío ya lo había colocado en el panteón de *Los raros* (1896), algo que *Letras* conocía perfectamente bien. La continuidad, que no la subversión, es lo que prevalece en *Letras*. Téngase presente, al respecto, que ya en el primer número de esta publicación (1912: 6) el crítico quiteño Francisco Guarderas se refiere a las nuevas orientaciones literarias como producto de jóvenes irrespetuosos que tienen afán de deshacer. La nueva poesía, dice, se convierte en «pesadilla de retóricos».

9 Por otro lado, en 1916, tropezamos en la revista *Renacimiento*, de Guayaquil (1, 35), con lo que podría ser la primera mención pública, si bien tardía y de paso, del Futurismo en el Ecuador. Osorio nos hace ver lo tardío de esa fecha en *El Futurismo y la vanguardia literaria en América Latina* (Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982).

Hacia 1918, sin embargo, a raíz de la Primera Guerra Mundial, se divisa de manera más precisa un sentido de agitación y cambio en las promociones literarias y políticas del Ecuador. Semanarios como *Caricatura* (Quito, 1918-21) acogen y promulgan las novedades de allende el mar¹⁰. Simultáneamente, e incluso en esta misma publicación, surgieron también sus detractores. En un escrito del 7 de enero de 1919, Barrera juzgó con irónica condescendencia la nueva modalidad literaria que el verso del autor de *Calligrammes* (1918) representaba, anticipando así querellas y sectarismos que no cuajarían hasta años más tarde, pero que desde ya no ocultaban la amenaza que el espíritu de innovación vanguardista representaba frente al código modernista en declive y frente a la autoridad crítica dominante (7: 4).

No obstante, las modernas tendencias se divulgan y cobran discreto vigor, atizadas, sin duda, por la más o menos amplia circulación que en los medios de la alta cultura disfrutaron revistas como *Cervantes*, *Grecia*, *Littérature*, *Cosmópolis*, *Mercur de France*, *Nouvelle Revue Française*, *Ultra*, *Tableros y Creación*, que desde Europa difundían y sancionaban la literatura de avanzada. Pero las puertas no se abren sin reparos. En primer término, porque en ese momento se da, como era de esperar, en los círculos ilustrados del Ecuador, una maraña de discursos literarios que confluyen en desacuerdo y que se disputan la preeminencia y la legitimidad cultural: modernismo, mundonovismo, modalidad galante y rosa, vanguardismo formalista y, también, las primeras irrupciones de una literatura de denuncia social¹¹. Por otra parte, no es sólo en lo literario donde se forja un paulatino afán de cambio y ruptura, sino también en el orden público. Ese afán ejercerá su impacto e informará la noción de vanguardia.

Así, en junio de 1919, *Caricatura*, que por entonces se autodefine como «órgano oficial de personas de gran talento» que «defiende lo indefendible», lanza una desafiante proclama titulada «Viva el Bolshevikismo!!!». Se trata de una arenga de inspiración nihilista que exhorta a una radical barrida del orden institucionalizado, inclusive el Arte: «OBREROS del Ecuador: de pie! La hora de las grandes reivindicaciones y del degüello universal ha sonado. El momen-

10 Entre los colaboradores de *Caricatura* figuran escritores que ejercerán influencia en el Ecuador: Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade, Isaac J. Barrera, Enrique Terán, Benjamín Carrión.

11 En el campo sociológico, en 1921 apareció el influyente libro de Pío Jaramillo Alvarado *El indio ecuatoriano*. Por otra parte, en 1923 José de la Cuadra ya estaba sondeando el mundo del montubio con intenciones de hacer literatura de denuncia y protesta. En el primer número, correspondiente a febrero, de la revista *Germinal*, de Guayaquil, apareció su cuento «El desierto». Esa fecha de publicación, hasta ahora inadvertida, habría que tenerla en cuenta en futuros estudios sobre Cuadra y el Grupo de Guayaquil.

to de nadar en sangre de burgueses y ricos llegó!!!» Esa arenga suena hoy más a jocoso desplante juvenil y a alarde de estudiada provocación gratuita (futurista/dadaísta) que a verdadera convicción, especialmente en vista de que provenía de «personas de gran talento» (25:1). Personas que formaban parte, seguramente, de la misma burguesía o pequeña burguesía contra la que presuntamente arremetían.

El escándalo y alarma posibles que el insólito desafío de *Caricatura* produjo en el «buen gusto» de los círculos afectados cae dentro de lo imaginable. Lo cierto es que el lema («defiende lo indefendible») que ostentosamente pregonaba la portada del semanario desapareció en corto plazo, sugiriendo así que «algún interesado» tomó a pecho la «broma» sobre el bolcheviquismo.

En cualquier caso, un somero repaso de *Caricatura*, entre 1920-21, advierte que el interés en los movimientos de Vanguardia europeos se acentúa en correspondencia con la oposición a los mismos. Se reseñan revistas, *Cervantes* en particular. Al respecto, suele desconocerse que la sección americana de ésta estuvo a cargo del ecuatoriano César E. Arroyo. El estrecho vínculo de éste con *Caricatura* es incontrovertible hasta el punto de que la sección literaria de la publicación quiteña resulta, a menudo, si no un remedo, sí un eco casi inmediato de la madrileña. Ya en el número 47 de *Caricatura* (1919), por ejemplo, se comenta la lírica del Ultra.

De igual modo, los nombres y escritos de Apollinaire, Max Jacob, Huidobro, Cansinos-Assens, Proust, Rimbaud y Lautréamont, entre otros muchos, también hallan acogida en *Caricatura*. A los dos últimos se los enarbola en calidad de precursores, si bien con medida cautela y distancia. Sobre el «desorbitado» Rimbaud, Barrera informa que «es objeto de culto esotérico» y «que el grupo Dadá acaba de publicar un poema nuevo de Rimbaud encontrado entre papeles viejos: ‘Las manos de Juana María’, como quien publicara las bases de la estética nueva» (91, 1921)¹². Y en cuanto a Lautréamont, Barrera sigue viéndolo como una curiosidad y no puede menos de juzgarlo desde la perspectiva de un modernismo en retirada, que no del innovador. Así, del hecho que *Littérature* —la antes aludida publicación francesa del grupo dadaísta/presurrealista— incluyera en uno de sus números de 1919 las *Poésies* de Lautréamont, Barrera avanza la conclusión de que «cuando una revista exhuma nombres y obras pasadas es que trata de pedir una enseñanza y de provocar un culto» (92, 1921).

12 Para más reciente y detallada información sobre el asunto, véase G. Durozoi, y B. Lecherbannier, *El surrealismo* (Madrid: Guadarrama, 1974), p. 29.

Lo cual muy bien puede ser; mas lo que se entreve de los juicios de Barrera es un no muy bien encubierto propósito de descrédito en lo que atañe a la *originalidad* de las últimas tendencias de Vanguardia.

Lo singular del número de *Caricatura* en que figuran esas opiniones sobre Lautréamont es que simultáneamente se confiere espacio al consabido mensaje que Henri Barbusse y Anatole France –corifeos del grupo *Clarté* (órgano de los intelectuales comunistas)– dirigieron «A los intelectuales y estudiantes de la América Latina». Mensaje que, como bien se sabe, constituía una llamada a efectuar una revolución de los espíritus y a que –aunque se desmienta cualquier asociación con partidos políticos y con capillas artísticas– el arte se ponga al servicio de la revolución, de la política. Se proyecta el arte como un instrumento de reforma y cambio social.

Lo que más sobresale durante los años de 1918 a 1924 es la conjunción de una pléyade de estilos, de promociones literarias, de intereses y opiniones disputándose la preeminencia cultural y económica del país. Resulta claro que el Ecuador se halla en un precario estado de crisis e inquietud.

Ese sentido de crisis e inquietud se precisa no sólo en las gacetas literarias capitalinas, sino también en las de Guayaquil y aun en las de urbes más de provincia, como Loja. En esta ciudad, en la entrega del número 4 de *Nuevos Perfiles* (1920), un anónimo comentarista reflexiona sobre cuál debe ser el verdadero nombre que se ha de dar a las flamantes corrientes literarias que predominan en el mundo artístico. Esa pregunta es un indicio de la vacilación que se barrunta en el horizonte cultural: «Si no es modernismo lo que hay, será un decadentismo o, acaso, un futurismo cuyo representante, Marinetti, explicaba con sus *forts* manifiestos, haciéndolo consistir en cantar el triunfo de la civilización, o es que estamos asistiendo *sans vouloir* a la proclamación de la escuela creacionista de Vicente Huidobro, o al ultraísmo de Cansinos-Assens?» («La nueva poesía lojana», 68).

No es lícito, por tanto, desplazar consciente o inconscientemente la presencia de la Vanguardia, insistiendo, como es lugar común hacerlo, en que el modernismo ecuatoriano es tardío o que se prolonga en la escena. Lo que ocurre es que, históricamente, ni los cambios en los gustos literarios ni los cambios políticos se producen de un momento a otro, ni debido a una causa específica, sea social, económica o literaria. Peor aún en el Ecuador, donde, como estamos constatando, un repaso de los órganos ilustrados de difusión cultural, no obstante el acceso que otorgan a las nuevas tendencias, advierte que la convención y la norma portaban atributos de dictamen.

La disonancia de intereses se la evidencia de manera ejemplar en las revistas de limitado tiraje y parca duración que se asocian con el poeta Hugo Mayo. Dadaísta declarado en su día, colaborador de *Cervantes* y *Grecia*, y después de *Amauta*, Hugo Mayo es considerado hoy por hoy –razones de interés, de público y de época– como uno de los más auténticos baluartes de la Vanguardia histórica en el Ecuador. Desde la perspectiva actual, las revistas que él agitó –*Singulus* (1921), *Proteo* (1922) y *Motocicleta* (1924?) (de ésta no parece sobrevivir un solo ejemplar)– ya no alarman ni estremecen. Llama la atención, más bien, la exagerada reputación de audaces y rebeldes que han venido adquiriendo. ¡Que causaron desconcierto en su día, no hay por qué dudarlo! Mas el caso es que se trata de publicaciones-puente en que proclamas trilladas aparecen matizadas por textos vanguardistas y viceversa.

El número inicial de *Singulus*, por ejemplo, no sorprende por su manifiesto, que es de marcado corte arielista. Y en cuanto al contenido de sus páginas, no provocan extrañeza alguna los versos de Delmira Agustini, Pedro Prado y ni aun los de Luis Carlos López. Sí, en cambio, los de Juan José Tablada y los del mismo Hugo Mayo.

El montaje y estilo de los poemas de estos últimos no permite duda sobre el espíritu de innovación formal que los alienta. Tanto el mexicano como el ecuatoriano recurren a un arte sin transiciones, revelan una clara preocupación por la disposición visual, espacial, del mensaje poético; acusan un culto de la imagen, de la ausencia de rimas y conexiones, de una nueva sintaxis, de una tendencia hacia la fragmentación y la sugerencia. Menester es la participación del lector. Se rompe con el molde clásico de unidad. El uso de guarismos y neologismos, en el caso de Hugo Mayo, colma la impresión de novedad, desafío y alternativa frente al gusto estético en vigencia¹³.

El carácter polifacético y ambivalente de *Proteo* es aún más ilustrativo. El «Pórtico» de su primer número ya anuncia conformismo e innovación: «No concedemos superioridad a ninguna de las ESCUELAS LITERARIAS...[*Proteo*] reflejará en sus páginas los variados experimentos del Arte» (Guayaquil, 1922: ii). Así, entre poemas que van de Gabriela Mistral a Cansinos-Assens, resaltan los de inspiración futurista (¿estridentista?) de Hugo Mayo¹⁴. La presencia de mo-

13 El mismo Hugo Mayo ha reconocido que hubo otras voces que impulsaron la Vanguardia, diciendo del poeta José Antonio Falconí Villagómez que «publicó [en 1921] una composición titulada 'Arte poético No. 2', que bien podría considerarse como el Manifiesto Dadaísta para los poetas del Ecuador». Cfr. Hernán Rodríguez Castelo, *Los otros postmodernistas* (Guayaquil/Quito: Ariel, s.a), pp. 23 y 27.

14 La relación estridentismo/futurismo ha sido anotada por Luis Leal (véase Collazos, op. cit., p. 157).

tivos y recursos como la velocidad, la gasolina, la locomoción, la electricidad, el cine, el maquinismo, la nueva industria, los giros extranjeros, la disposición tipográfica, la ausencia de puntuación y de estrofas y el empleo efectista de mayúsculas confieren a esos textos un cariz vanguardista. Los versos de Hugo Mayo nos advierten una nueva retórica, al igual que una voluntad de renovación técnica. Voluntad que será de inmediato desvirtuada por sus anatemas, y quizás no siempre sin razón, como inspirada en la novelería y el remedo formalista; y que será, a su vez, duramente criticada también por su presunto desfase con el medio, por su descastamiento. He ahí otro de los despectivos *slogans* con que se va a desacreditar a la Vanguardia.

Proteo tenía plena conciencia de ese proceso de marginación, y para contrarrestarlo recurrió a vínculos con publicaciones partidarias del Continente como, v. gr., *Los Nuevos*, de Montevideo, cuya renovadora proclama reimprimió. En la práctica, sin embargo, *Proteo* se quedó en un punto intermedio, fiel a eso de no conceder «superioridad a ninguna de las ESCUELAS LITERARIAS»

Por qué ocurrió así habría que rastrearlo, probablemente, en el hecho de que ninguna de las revistas <<agitadas>> por el vanguardista Hugo Mayo estuvieron enteramente bajo su tutela. Por eso mismo cabe especular sobre *Motocicleta*, publicación que él sí controló y que, según comentarios de los que presumen haberla ojeado, sí que hacía honor al reto que contenía el subtítulo de la misma: «Índice de poesía vanguardista. Aparece cada 360 horas»¹⁵.

A pesar de los tropiezos de recepción que encontró Hugo Mayo, y en tanto no logró conseguir adeptos, ni convertirse él, gracias a su estro poético, en un auténtico escritor-faro de las nuevas corrientes, la Vanguardia histórica insistía en abrirse brecha. Dos escritos de consecuencia aparecieron entre los últimos meses de 1922 y principios de 1923. Su autor es el ya mencionado César E. Arroyo. La revista *Quito* (octubre 1922) reprodujo «La nueva poesía de América. La evolución de un gran poeta», que había aparecido originalmente en *Cervantes* (agosto 1919). Se trata de una de las primeras síntesis rigurosas que se divulgan en el Ecuador sobre la renovación poética que estaba ocurriendo en castellano.

Ese artículo es, sin embargo, apenas un anticipo o preámbulo de un extenso estudio, de mayor penetración y envergadura, que el mismo Arroyo publicó en el órgano de máximo prestigio del Ecuador ilustrado de ese entonces

15 Rodrigo Pesántez Rodas (cd.), *Poemas de Hugo Mayo* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976), p. 16, informa haberla visto en la Biblioteca de la Ciudad de Nueva York. Nuestra experiencia ha contado con menor fortuna

-*Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* (Quito, enero-junio 1923)-. «La nueva poesía: el creacionismo y el ultraísmo» es el título del ensayo. Este venía acompañado, además, de la siguiente advertencia: «Conferencia dada por César E. Arroyo en el Teatro Royal Edén». Y a ese detalle se impone añadirle: noviembre de 1922.

Se trata de uno de los textos críticos de mayor alcance que se han dado en el Ecuador sobre el tema, texto digno de figurar entre los más rigurosos e informados que en torno al asunto se habían producido en el mundo hispánico hasta ese momento. Por cierto que Arroyo, en más de uno de sus comentarios, se sirve de opiniones expuestas por Cansinos-Assens¹⁶.

En cualquier caso, en las postrimerías de 1922, antes de volver a España donde se desempeñaba como diplomático, Arroyo pronunció su lección, la misma que, según el crítico y poeta Hugo Alemán, fue objeto de numerosas acusaciones: «Al anunciar Arroyo su conferencia... no [pudo] escapar a la insensata acometividad de ciertos corifeos del clasicismo que, dueños de la esperanzada satisfacción de que la conferencia fracasara, osaron decir que Arroyo venía de propagandista de 'exóticas' escuelas literarias, del 'bolchevismo' en arte, y algunas otras intemperantes necedades»¹⁷.

La en ocasiones encomiástica presentación de Arroyo no es de orden interpretativo. Carece de verdadero sentido crítico. Peca por exceso de afán proselitista. Secuaz y epígono de Cansinos-Assens, Arroyo repite e informa, mas no parece haber entendido a fondo el alcance de lo que divulgaba. Más que el porqué le interesan el cómo y el cuándo de las cosas. Con ese cometido, Arroyo organizó su discurso en torno de varios apartados que aquí nos limitamos a resumir: medios de producción, problemas de recepción, precursores, características de lo nuevo, conexiones con manifestaciones literarias de antaño y hogaño (de Europa y Oriente), inventario de los escritores que hacen legión, y discusión de la poesía de *Huidobro*.

En el fondo, sin embargo, los particulares que le interesaba inculcar a Arroyo eran, primero, la superioridad de lo último europeo y, luego, el hecho de que los novísimos movimientos literarios conquistaban acólitos. Sugería así, sin preocuparse por la validez o conveniencia de su adaptación en el contexto ecuatoriano, que se trataba de un imperativo a seguir, so riesgo de quedar a la

16 Los escritores pertinentes de Rafael Cansinos-Assens se los puede consultar en Paul Ilie (ed). *Documents of the Spanish Vanguard* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969); pp. 172-190.

17 Alemán, op. cit., p. 121

zaga de lo que estaba pasando en un presunto epicentro cultural. Ser actual era su afán y su lema.

Desde la perspectiva de hoy, mucho de lo que propagaba Arroyo es ya lugar trillado, y sus juicios no trascienden el canon de atributos que se asocia con el creacionismo en casi todos los manuales y estudios literarios. Cabe imaginar, no obstante, que cuando Arroyo presentó sus comentarios sí que debieron de sorprender e instruir, especialmente por la labor de síntesis que suponían.

De ahí que no esté demás apuntar que el escrito de Arroyo es ejemplar como práctica crítica: aborda problemas de recepción y de historia literaria, al igual que deslinda e ilustra recursos poéticos específicos. De lo que carece, sin embargo, es de contexto histórico. Por lo mismo, no es ocioso insistir en el afán de actualidad que impelía a Arroyo. Precisamente por eso, a la luz de hoy, lo que más sorprende del artículo en cuestión es el apolitismo que transunta. Al menos sorprende la precaución y el distanciamiento de su autor, que raya en la ambigüedad, cuando no en la negación, frente a la circunstancia histórica europea, amén de la ecuatoriana.

¿Es que insistía así Arroyo en la autonomía del arte, en la separación de función artística y función social? ¿O es que el hecho de centrar su atención en la renovación formal, en la imagen, era su manera de mitigar la angustia ideológica a que había aludido tangencialmente en su conferencia (57, 64). Por cierto, Arroyo no reconoció el abismo que lo separaba del gran público ecuatoriano. Sometemos estas reflexiones porque el tipo de disyuntiva entre arte y sociedad que rezuma el discurso de Arroyo vaticina, en parte, el porqué cobró impulso en el Ecuador la oposición y rechazo de una Vanguardia presentada en términos puramente formalistas y europeos.

A la postre, si Arroyo tenía aspiraciones de magisterio no lo consiguió. El impacto que tuvo su conferencia fue, en realidad, muy limitado, por no decir nulo. A la vez que él pronunciaba su entusiasmo por las últimas novedades de Italia, España y Francia, esas novedades, irónicamente, habían quedado a la retaguardia en el contexto histórico, carecían de corroboración en el horizonte ecuatoriano de la época, adolecían de una falta de conexión con los sentimientos que agitaban la vida de las multitudes. Téngase en cuenta, a manera de ejemplo, que casi al mismo tiempo que Arroyo se dirigía a una selecta concurrencia en el Teatro Royal Edén de Quito, en el orden público bullía la insurrección y la desavenencia, y ya no frente a sistemas poéticos imperantes, sino frente al orden sociopolítico y económico en vigencia. Orden del cual, en calidad de uno de sus representantes, formaba parte, quiéralo o no, el mismo Arroyo.

Precisamente en noviembre de 1922 estalló en Guayaquil un levantamiento popular, que culminó en una horrenda matanza, que habría de dejar una profunda huella en la vida nacional. Millares de obreros se lanzaron a las calles reclamando justicia. La reacción oficial castrense acabó en una masacre insulsa. Si los brotes de una Vanguardia literaria le parecían a Arroyo estar entrando en un período de consolidación y hegemonía, la realidad no lo respaldó. Pronto irrumpieron y se escucharon nuevas voces en el contexto cultural exigiendo una literatura que respondiera a los problemas populares, que expresara las necesidades y expectativas espirituales de las mayorías y que informara la idiosincrasia propia.

Ese cambio de orientación será gradual pero insistente, y responderá en gran medida a las demandas planteadas por las intermitentes agitaciones de índole socio-política. En Leyto, en 1923, se produjo un levantamiento de indígenas que fue brutalmente reprimido; en 1925, a su vez, se declaró una huelga nacional que fraguó aún más el estado de crisis¹⁸. La lucha por el poder, la necesidad de renovación, la compulsiva necesidad de cambio se agudizó. Hacia 1926 se funda el Partido Socialista Ecuatoriano, afiliado, dicho sea de paso, a la Internacional Comunista. La confusión persevera y se ahonda en los cenáculos literarios. Las letras se interrogan sobre la pauta a seguir. Las revistas y periódicos de la época sondan respuestas.

1925-1929

Los hechos históricos reseñados resultan indispensables para entender la encrucijada a que hace frente el intelectual ecuatoriano. La bancarrota en la situación socio-política y económica recalca lo consabido, que los ideales del liberalismo promulgados por la Revolución de 1895, acaudillada por Eloy Alfaro (1842-1912), no se habían realizado, que la política del Partido Liberal institucionalizado no iba a resolver los problemas del país. Las agrupaciones emergentes, ávidas de cambio y ya impulsadas por otra sensibilidad, se inclinaban hacia soluciones más radicales, equitativas, que cumplieran con desintegrar las jerarquías de una burguesía satisfecha en el *statu quo*. Irrumpe y se ahonda la preocupación por el terruño, por lo autóctono.

18 Cueva, *El proceso de dominación política en Ecuador*, op. cit., pp. 23-33.

No hay que olvidar que durante el lapso de 1925-29, el literato es sacudido también por el espíritu que impele a Occidente. De España ahora llegan *Revista de Occidente* (1923-1936) y *La Gaceta Literaria* (1927-1932). Ambas publicaciones abundan en testimonios acerca de que en Francia cobraba ímpetu la modalidad surrealista. El intelectual ecuatoriano se enfrenta, pues, con la consigna de escarbar y entender lo propio por un lado y con la atracción de la actualidad cosmopolita por el otro.

De inmediato, Freud y Marx están por doquier. Se los lee y se los asimila. Surgen preguntas. ¿Es que lo que hay que liberar y revolucionar es el espíritu individual, subjetivo, del ser humano, como propone, por ejemplo, el proyecto surrealista con todo su lastre freudiano; o es que la solución está en la colectividad, en la necesidad de transformar la organización económica para transformar así el individuo y el arte, como promete y profetiza el marxismo? El consenso se inclinará más y más hacia esto último. No poco influyeron en ello *Amauta* (1926-30) y las ideas de José Carlos Mariátegui, que llegaban desde el Perú y que contribuirán a orientar la cultura ecuatoriana por el derrotero de las preocupaciones populares. El imperativo de crear una literatura que abogue por un nuevo orden se afianzará en consonancia con las aspiraciones colectivas y con la incorporación oficial en la vida pública del Partido Socialista Ecuatoriano, percibido éste como más a temple con las expectativas de las mayorías.

Las publicaciones literarias ilustradas de estos años -*Esfinge*, *Llamarada*, *Hélice*, *Savia*, *Renacimiento*, *Voluntad*, *América*, *Ideal*- al igual que los periódicos de mayor tiraje -*El Telégrafo*, *El Comercio*, *El Día*- advierten la persistencia de la pugna sobre la dirección que la política y la cultura deben seguir. Todo parece tentativo. En *Esfinge* (2, Quito, 1926:1), dirigida por Hugo Alemán, se emiten comentarios denunciando la bancarrota de valores y la crisis del espíritu nacional: «La crisis del espíritu se filtra... por todos los estratos de la vida nacional y llega hasta el dominio de las letras.»

Por cierto que ese espíritu de profecía apocalíptica aparece contrarrestado en el mismo escrito por una fe implícita en un futuro «superior» que habrá de realizarse si el país se atiene a valores «verdaderos». El carácter y naturaleza de ese proyecto no se lo define y tampoco se lo configura en términos de una respuesta concreta a la querrela planteada. Lo que sí pretende adjudicarse *Esfinge* es el patrimonio y la prerrogativa de acceso a «la verdad». La verdad y la justicia como instrumentos de poder entran en la contienda y en el juego. Se entrevé desde ya el cauce que la lucha por la producción de «la verdad» va a tomar.

A cual más agrupación pronuncia su decir y promueve sus intereses. En lo literario se imbrican y se apartan una tendencia formalista, egregia y cosmopolita, y una de temática social, centrada ésta en los problemas colectivos inmediatos.

Correspondientemente, en abril de 1926, el joven poeta Gonzalo Escudero definió así el lema estético de la revista *Hélice*, de Quito:

Estética de movilidad, expansión, de dinamia. Nunca la naturaleza en nosotros, sino nosotros en la naturaleza... Comprendemos que el Arte es la alquimia de la inverosimilitud, porque si el Arte fuera la verdad, la expresión artística no existiría... Sólo el artista crea, multiplica, destruye... Cosmopolitismo, audacia, autenticidad. ... universalizar el arte de la tierra autóctona, porque la creación criolla no exhuma las creaciones extrañas, antes bien, las asimila, las agrega, las identifica bajo el cielo solariego... Nihilistas, sin maestros, ni semidioses, proclamamos la destrucción de la naturaleza para crearla de nuevo (n.º1).

Referencias hay en esas sentencias que remiten a lo propio y nativo, pero, pose aparte, el énfasis recae incontrovertiblemente en el arte como creación autónoma, independiente de la verdad histórica, en el rechazo de la mimesis, en la importancia de las formas. La raigambre ultraísta-creacionista de esas declaraciones, al igual que la identificación con el arte deshumanizado de que hablara Ortega y Gasset en 1925, no podría ser más contundente.

Si bien *Hélice* se adhiere a la renovación del creacionismo asociado con la Vanguardia histórica, no ocurre igual en otras latitudes. *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, por ejemplo, reimprimió en septiembre de 1927 un estudio de Félix del Valle («La revolución en el arte») que desde Madrid denunciaba la petulancia de un «arte nuevo [que] no ambiciona transformar los temas eternos, los medios eternos, sino destruirlos» (117). Está claro que en los cenáculos oficiales empieza a blandirse «la tradición» como arma de ataque contra cualquier aberración del gusto y del canon establecidos, aberración que las últimas directrices literarias representaban.

La oposición vendrá también de parte de formaciones jóvenes que abogan por un arte propio, entendido éste, correcta o incorrectamente, en términos de contenido y temas nacionales. Así, en *Llamarada*, de Quito (1, 1926:1), se declara la necesidad de elaborar con «barro de América... una cultura autóctona». El nativismo como preocupación clave arraiga más cada día e incorpora aun a los escritores que también se habían adherido a la proclama de *Hélice* en cuan-

to a que «el Arte es la alquimia de la inverosimilitud». Sólo así se entiende que las mismas firmas aparezcan colaborando en una y otra publicación y que las páginas de *Llamarada*, no obstante su manifiesto nativista, revelen más que un pasajero conocimiento del surrealismo, póngase por caso.

Las revistas *América* (Quito) y *Mañana* (Cuenca) también dieron cabida a las novísimas tendencias literarias y a las correspondientes disputas, pero fue *Savia*, de Guayaquil, dirigida por Gerardo Gallegos, donde mejor se actualizó la divergencia entre una Vanguardia artística, formalista, y la avanzada literaria de preocupación social.

Savia, que tiene no poco de *Vanity Fair*, se anuncia como un periscopio enfocado sobre los baluartes de la juventud rebelde del mundo hispánico. El número de «rebeldes» que llena las páginas de la revista es largo y representativo. Tampoco escasean comentarios sobre las más recientes publicaciones hispánicas de aquí y allá. El canje es patente. Hay fervor de actualidad y un claro anhelo por estar al día.

A más de dar una idea del amplio conocimiento que existía en el medio sobre lo que se divulgaba dentro y fuera del mundo de habla española, *Savia* resulta ejemplar porque en sus páginas se da acogida a escritos que meditan el concepto de vanguardia. Se sobreentiende que conjuntamente con las aspiraciones de llegar a una comprensión y de precisar el significado del término, *Savia* estaba ensayando una respuesta a la relación literatura/sociedad con miras a elaborar, y de eso se trataba, una política literaria consonante no sólo con la realidad contemporánea del Ecuador, sino con el hecho de que en el contexto económico y político mundial se había efectuado un desplazamiento del poder de Francia y Europa occidental a Estados Unidos y la Unión Soviética. Se buscaba, pues, una pauta a seguir para las letras, una pauta que hiciera frente a los problemas nacionales. Con ese contenido, Gerardo Gallegos pronunció, en primera instancia, que:

Una fuerte ideología hace causa común con la nueva estética de contornos cada vez más claros y definidos que sucede a los anteriores avances esporádicos y ya desmoronados del dadaísmo, futurismo y más ensayos... de un lado la *vanguardia* literaria: entre sus facetas nuevas muestra la de una síntesis *panorámica* muy de acuerdo con el siglo de los aviones; del otro, la avanzada revolucionaria socialista que conecta sus mejores golpes al imperialismo capitalista de Yanquilandia y define su actitud rotunda contra el fetichismo nacionalista (31, 1927:1).

En poco tiempo, sin embargo, el mismo Gallegos empezó a matizar sus juicios, no fuera que hubiera algún malentendido en cuanto a eso de «causa común», «*vanguardia* literaria» y «avanzada revolucionaria». La escisión entre vanguardia formalista y «verdadera vanguardia», la de preocupación social, ha entrado en proceso. Con ese cometido, Gallegos observó que hasta hacía poco «los mismos rebeldes de la poesía evitaban llamarse futuristas, cubistas, dadaístas». Advertía así la imposibilidad de aplicar los códigos de la Vanguardia europeizante a la realidad ecuatoriana. Como consecuencia, surgió la necesidad de redefinir la noción de vanguardia, de verla dentro del contorno ecuatoriano. Gallegos no formuló la cuestión en esos términos, pero en el fondo eso era lo que se proponía: «La literatura VANGUARDISTA –audacias de retórica, más o menos afortunadas– va cediendo el paso a la verdadera literatura de vanguardia, que recoge sus vibraciones inéditas del caudal de la Vida -real, humana, palpitante– (33, 1927: 1).

Esa afirmación de *Savia* llevaba implícito, sin embargo, uno de los mayores reproches que se esgrimió contra la Vanguardia histórica: su desfase con el medio. La literatura, se insistió, debía ser un reflejo de la idiosincrasia propia. El referente del escritor debía ser la autóctona realidad ecuatoriana.

Un segundo frente de ataque se apoyó en el concepto de norma estética que promulgaba la «tradición literaria». Muchas de las invectivas que se emitieron contra la Vanguardia se propusieron en nombre de esas normas, normas que los baluartes de las mismas -la academia, las instituciones, la crítica establecida, los residuos del gusto modernista en pleno desgaste y retirada- se encargaron de defender y perdurar en el Ecuador. Finalmente, como derivación de lo anterior, los varios grupos polemizaron sobre la noción de vanguardia –la apropiaron, la socavaron– confiriéndole múltiples sentidos en conveniencia con sus propios fines e intereses.

La noción de vanguardia empieza a cobrar (¡recuperar!) por estos años un giro político¹⁹. Ya se vio que *Savia* propuso un desplazamiento de la acepción del término al hablar de «verdadera literatura de vanguardia». De por medio estaba, en apariencia, el cetro y la función de la literatura en la sociedad al igual que la ruta que debían seguir las letras. En el fondo, sin embargo, lo que más bien se disputaba era el poder.

19 Renato Poggioli informa ampliamente sobre la rancia confusión de vanguardia artística/política (*The Theory of the Avant-Garde*. Traducción de Gerald Fitzgerald (Cambridge: Harvard University Press, 1968), pp. 5-12

En lo que toca al asunto del referente y el nativismo, resultan aleccionadores los comentarios que ofreció Gonzalo Zaldumbide en una entrevista publicada el 30 de octubre de 1927 en *El Telégrafo*, de Guayaquil. El afamado caudillo intelectual se declaró allí en contra de lo que él denominó «americanismo literario». En su lugar ofrecía una visión cultural del Ecuador y Latinoamérica como una mera continuidad de Europa:

El americanismo literario tiene algo de ridículo. Se quiere a todo trance vestirse de plumas y taparrabos, queriendo con eso hacernos aparecer más originales... Dígase lo que se quiera, nosotros tenemos más de europeos que de los indios... Todo lo que somos, malo o bueno, lo hemos recibido de Europa, estamos atados a nuestros orígenes europeos por mil lazos indestructibles (6).

No incumbe entrar aquí en mayores detalles sobre ese texto, salvo para preguntar, por un lado, a quién se refiere el «nosotros» de Zaldumbide; y, por el otro, consecuencia de lo anterior, y a riesgo de atraernos la acusación de tendenciosos, reconvenir la visión histórica allí expuesta, visión decididamente inspirada en una ideología clasista, europeizante, culturalmente dependiente y hasta racista, si se la mira bien. Por lo demás, ese texto, amén de llamar la atención a la discordia que se libra entre nativismo y cosmopolitismo y de descartar la cuestión de identidad cultural, no disimula la lucha de clases que de hecho también estaba presente en la discusión sobre la noción de vanguardia, como ya se lo anotó.

Según se verá oportunamente, no todos los sectores de la cultura oficial acataron la posición de Zaldumbide en lo que toca al nativismo. En lo que sí coincidieron con él –y sobre ello se pronunció Zaldumbide– fue en la defensa de las tradicionales normas clásicas de belleza. Presintiéndose amenazadas por las últimas corrientes literarias, la academia y la crítica dominante contrarrestaron esa «amenaza», armándose de un vasto y escogido léxico que exponía su displicencia con las tendencias insurgentes: armonía, unidad, serenidad, recato, gracia, música, estrofa, naturalidad, emoción, delicadeza, belleza. El presunto objetivo al recurrir a ese léxico era defender la tradición literaria. Menos evidente, sin embargo, era el principio de autoridad y arbitraje que la academia y la crítica establecida se adjudicaban con miras a sancionar e inhibir las nuevas corrientes literarias. De igual modo, la crítica imperante adoptó también un vocabulario que atizaba el desdén y descrédito de la Vanguardia por medio de la irónica mofa paternalista y de la denigración sin más. Las nuevas orientaciones

aparecieron asociadas con un alud de atributos negativos como, v. gr., algarabía, clownesco, gracioso, desplantes, equívoco, falsificación, pirueta desorbitada («Lecturas literarias», *El Comercio*, Quito, 6 febrero 1927: 3).

En cada caso, la crítica hegemónica se situó como legítima defensora de «la» verdad artística contra aquellos que pretendían atropellarla. Que se escamoteó la verdad, no cabe duda; que lo que en realidad estaba de por medio era la certificación del gusto literario, de las instituciones y del orden establecido, tampoco.

La interpelación fue empecinada y agresiva. La discrepancia se intensificó. Se defendió y reclamó la continuidad. Se recurrió al pasado para oponerse a las avanzadas del presente y para ratificar la imperante noción de arte como práctica literaria e institución («El verso actual en América», *El Comercio*, 20 noviembre 1927:3).

La reacción de los propaladores de la Vanguardia histórica fue igualmente dogmática e intransigente. En el «Periscopio Literario» de *Savia* (40, 1928:s.p.), Hugo Mayo fustigó sin escatimos el artículo «El verso actual en América», que Augusto Arias, su autor, había reimpresso, ahora con firma, en la revista *América*, de Quito (26-27, 1927). Mayo acusó a Arias de ignorancia, de confusión, de no saber entender cabalmente «el verso de vanguardia». Lo acusó de retraso. El no estar al día es la divisa con que los vanguardistas se atrincheran. ¡Nadie cede!

Si algo, se intensifica aún más la discordia, especialmente cuando entran en la disputa las publicaciones decididamente izquierdistas de esos años. En ellas el tono se vuelve más reacio y se insiste en reconvenir a la Vanguardia formalista despiadadamente, especialmente por su desfase con el medio. La oposición de los grupos de izquierda suscribe preocupaciones de índole ideológica. La revista *Claridad*, de Quito (13-14, 1929:19), v. gr., profiere en grandes titulares que «el vanguardismo es una cosa vieja», al menos el vanguardismo entendido como un superficial amaneramiento formal. También advierte ese escrito, indicando aún más el viraje interpretativo que se consolida sobre la noción de vanguardia, que la verdadera fuente de la vanguardia, después de la guerra, ya no es Francia, sino Rusia, y que hacia «allí tendrá que dirigir la mirada el que quiera ser vanguardista»⁽²⁰⁾.

20 Sintomático del giro que ha venido operando respecto a la noción de vanguardia es que en 1927 empieza a publicarse en Quito un periódico quincenal -órgano del Partido Socialista Ecuatoriano- que lleva por título *La Vanguardia*. Antes (1916, 1920, 1921) hubo periódicos con ese nombre. Lo importante en este caso es la fecha y afiliación de la publicación.

En síntesis, entre 1925-29 se clarifica por qué la Vanguardia histórica no logró adaptarse en el Ecuador. Tres son los principales argumentos que se distinguen y que dieron lugar a la discusión: 1) ¿Cuál debe ser el referente de una literatura?; 2) la noción de norma literaria en cuanto a la cuestión de tradición y cambio; 3) la función de la literatura en la sociedad.

En lo que toca al primero, la polémica versaba sobre la idea de si la literatura debía ser nativista y si lo importante era el contenido. Ese desacuerdo, al igual que el cauce que debían seguir las letras del país, se ahondará y se constituirá en punto clave en los años subsiguientes. Respecto al segundo, las censuras y requisitorias se respaldaron en los principios tradicionales de la unidad artística y de las reglas clásicas; se condenaba así la ruptura y rechazo de esas reglas por parte de la literatura de Vanguardia: obra orgánica, basada en el tradicional sentido de unidad, frente a obra inorgánica, fragmentada, apoyada en el principio de montaje, diría Peter Bürger²¹.

Sobre los dos apartados anteriores, cabe observar que tanto la crítica tradicional como la orientación izquierdista coincidieron, en principio, en su disconformidad con las nuevas tendencias. Ambas actitudes críticas exigieron la necesidad de un referente nacional; ambas también se mantuvieron firmes en su defensa de las normas tradicionales del arte. Ni el principio de unidad artística ni las reglas convencionales en cuanto a lo que determina la calidad de una obra literaria serán socavados por una u otra postura. La izquierda insistía en que los tiempos no estaban para amaneramientos poéticos de difícil acceso a las grandes mayorías. Uno y otro bando apoyaron la permanencia del arte como institución. ¿Y no eran, acaso, las instituciones en existencia lo que también pretendía cambiar la izquierda?

Finalmente, en lo que concierne a la función de la literatura en la sociedad, resulta evidente que la crítica tradicional vio la literatura como la expresión de un mítico principio de belleza, de valores eternos, máxima expresión, dicho sea de paso, al que aspiraba el orden social burgués en vigencia. La izquierda, por otra parte, entendió la literatura como un instrumento en la lucha de clases: las letras debían promulgar las aspiraciones y preocupaciones colectivas.

Viene a colación un comentario final sobre los años de 1925-29, y es que la inclinación de la literatura ecuatoriana hacia temas nativistas y problemas so-

21 Peter Bürger, *The Theory of the Avant-Garde*. Traducción de Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 68-82.

ciales no pasó inadvertida por los escritores de la Vanguardia tradicional (¡qué contradicción de términos!). Tan es así, que, por ejemplo, Hugo Mayo, quien en un comienzo había puesto el énfasis y sus energías en la renovación poética formal, ya para 1930, e incluso antes, si consideramos su poema «Canto al montuvio» (1927), se identificará sin reservas con la transformación semántica que ha sufrido la noción de vanguardia, si bien provisionalmente, en el Ecuador. Hacia 1930, la izquierda ha adoptado el vocablo con la intención de propiciar una literatura de protesta social. Cabe anticipar, sin embargo, que aquélla se desentenderá e incluso renegará del término vanguardia.

1930-1934

El 18 de noviembre de 1930, en plena crisis económica mundial, el mismo Hugo Mayo, que había sido blanco de reproches por sus presuntos malabarismos formales, lanzó en el diario *El Espectador*, de Guayaquil, un «Cartel» que, aunque careció de mayor repercusión, ilustra el cambio que se ha venido gestando sobre la noción de vanguardia y literatura en el país. En ese escrito, la nueva consigna artística de problemática social está claramente expuesta hasta en la burda ortografía, intencionalmente cargada de errores (¡Imposible achacársela al cajista!) para así identificarse con la sensibilidad de las clases desposeídas, mayormente incultas, cuando no analfabetas. El propósito era integrar arte y praxis: «el arte cuando envejece i no satisface a nuastra sensibilidad, hai que arrinconarlo... los hombres actuales... desgajan, desprenden, hechan a rodar, pendiente abajo, leyes, dogmas y crisoles que constituía la realidad adiposa de la otra familia» (10, s. p.).

El vuelco hacia una literatura que exprese los intereses y aspiraciones de la colectividad cobra terreno. Ese mismo año de 1930 se publicó en Guayaquil *Los que se van*, en que colaboraban Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, tres de los escritores que, junto con José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco, conformarían el conocido Grupo de Guayaquil. Esa colección de relatos sobre el cholo y el montubio –habitantes de las tierras calientes del Ecuador– constituye el toque que anuncia y cimenta la orientación social de las letras ecuatorianas.

Gallegos Lara será quien más anima y polemiza la visión de una literatura funcionalista que sirva como instrumento de denuncia y protesta social. Será él quien anticipará también el descrédito de la noción de vanguardia. Lo ha-

rá, primero, sin rehusar totalmente al término; luego, con más convicción e intransigencia, identificará la tendencia vanguardista, según se verá, como la más reciente manifestación artística del espíritu burgués.

En mayo de 1931, en *El Clamor*, de Guayaquil, Gallegos Lara exaltó «La nueva novela rusa». En un artículo que llevaba ese mismo nombre, distinguió como singular en la novelística soviética: la recusación del arte burgués que se esteriliza a sí mismo en abstracciones como la del *arte por el arte*, el repudio del individualismo y la renovación de los contenidos (mayo 16:9).

Gallegos Lara volverá en más de una ocasión sobre el asunto del contenido. Contenido y forma se constituirán en sus varios ensayos en instrumentos de lucha dentro del horizonte político e ideológico. Más aún: esos dos vocablos cobrarán tales significados en su vocabulario crítico hasta llegar a convertirse en verdaderas normas para legitimar o rechazar la calidad de una obra literaria.

Con esas premisas, en junio de 1931, Gallegos Lara juzgó severamente *En la ciudad se ha perdido una novela* (1931), el libro de Humberto Salvador, compañero suyo de generación y, además, de lucha. El escrito, publicado en el segundo número de *Semana Gráfica*, de Guayaquil, era más que una reseña de la obra de Salvador, era, en efecto, una declaración en contra de una literatura cosmopolita, desasida, que ama los refinamientos y los esnobismos. La querella se concentraba en el formalismo asociado con la Vanguardia: «Renovaciones o revoluciones literarias puramente formales a ningún lado conducen. ¿Si el fondo no se renueva, a qué cambiar la forma? La tendencia deshumanizada de hacer arte caducó y caducó» (6).

Decíamos antes que Gallegos Lara anticipó y adelantó argumentos. Y ése fue el caso. Sus dos artículos antes señalados bien podrían haber constituido respuestas, más o menos *a priori* a una «Encuesta de Vanguardia» que en abril de 1931 lanzó la sonada revista quiteña *Lampadario*, revista cuyo nombre cambiaría, en su segunda época, al de *élan*. Allí se preguntaba: 1) ¿Qué es la Vanguardia?, y 2) ¿Importancia del Nativismo en la Vanguardia Mundial?²²

Las respuestas no se hicieron esperar y se las halla esparcidas en los manifiestos, artículos y editoriales que fueron apareciendo en las publicaciones que aunaban a la joven intelectualidad ecuatoriana de esos años: *élan* (Quito), *América* (Quito), *Revista Universitaria* (Loja), *Hontanar* (Loja), *Nervio* (Quito). Pu-

22 Algo similar había hecho *La Gaceta Literaria*, de Madrid, en 1930 por medio del conocido cuestionario de Miguel Pérez Ferrero, que «planteaba a numerosos intelectuales españoles... una indagación sobre el concepto mismo de vanguardia y sus implicaciones en la vida social». Véase Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* (Madrid: Istmo, 1981), pp. 16-17.

blicaciones en las que germinaba, importa decirlo, un fervor y conciencia socialista que plasmaba la política cultural de las mismas.

Es con ese trasfondo cultural que habría que ver las respuestas a la encuesta de *Lampadario*. Baste aquí la que formuló Jorge Carrera Andrade y que fue publicada simultáneamente en *élan* (3, 1932?) y *Hontanar* (7, 1931). A más de ofrecer un juicio y una descripción de las «escuelas» de vanguardia americanas, entre las cuales incluyó el nativismo (Uruguay, Argentina), el estridentismo (México), el runrunismo (Chile), el titanismo (Brasil) y el indigenismo o andinismo (Perú, Ecuador), Carrera Andrade se proponía superar una definición exclusivamente europea del fenómeno vanguardista. De ese modo, en 1931 adelantaba, con hondura y perspicacia, una noción de vanguardia latinoamericana con distintivas propias. Hoy por hoy, la crítica apunta hacia este tipo de postura²³.

Tres son los apartados que se perfilan en el texto de Carrera Andrade. Primero, una noción de vanguardia que no se limita ni a lo puramente formal ni a lo puramente europeo y que constituye, en el sentido genérico, una rebeldía fundamental contra «la dominación de una clase» y contra «dictaduras estéticas» (*Hontanar*, 163). De tal manera, Carrera Andrade adjudicaba a la noción de vanguardia un sentido de expresión directamente relacionado a la lucha contra el orden social establecido. Vanguardia representaba para él, pues, un cuestionar no sólo de valores estéticos, sino también de la estructura del poder.

Una segunda propuesta se centraba en la misma noción de vanguardia. 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 de la vida moderna y, de manera especial, del fervor social que se gestaba en el medio ambiente (*Hontanar*, 60). Vanguardia llega a ser así también una manera más de decir literatura de orientación social. (Juicio que buena parte de la crítica de hoy quizá no compartiría.) En todo caso, ese sentido del término, y su consiguiente adaptación por la izquierda literaria, es el que predomina en 1932 en el contorno ecuatoriano²⁴.

23 Nelson Osorio, en *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115 (1981), *passim*

24 Dos artículos de estos años así lo atestiguan. Enrique Terán, en su «El arte de vanguardia» (*élan*, marzo 1932), afirma que el arte llamado vanguardista es el arte ruso y no otro: «El arte ruso cumple con su finalidad. Es arte de vanguardia» (128). Humberto Mata formula algo parecido en su «Definición de la palabra Vanguardia», al equiparar el espíritu social emergente con la noción de vanguardia: «Este nuevo espíritu en estado naciente... que va hacia la redención de la humanidad, es lo que se llama espíritu de vanguardia» (*América*, 50, 1932: 506).

La tercera idea sobre la noción de vanguardia que se deriva del texto de Carrera Andrade tiene que ver con el sentimiento colectivista que éste ve como característico de las nuevas tendencias literarias. Es precisamente acerca de la ausencia o presencia de un sentimiento colectivo (entiéndase proletario) sobre lo que va a insistir Gallegos Lara –desde otra perspectiva– en más de uno de los escritos que publica en los próximos dos años.

La actitud de Gallegos Lara es sectarista y, ex profeso, polemizante en su objetivo de «dirigir» la expresión literaria, de convertirla en un instrumento tendencioso al servicio de la lucha de clases. En un ensayo apropiadamente titulado «Vanguardismo y comunismo en literatura» (*Hontanar*, 20, 1932), Gallegos Lara descartó el «vanguardismo» como la última de las manifestaciones literarias del espíritu burgués. Más aún, rezagó la novedad de esta tendencia, aseverando que:

El vanguardismo no es literatura nueva, representativa de nuestra época y con proyecciones futuras. El vanguardismo literario, en Europa como en América, es únicamente la más de moda de las escuelas de arte burgués en disputa... Una literatura realmente nueva no lo es sólo por la novedad de la forma... Una literatura nueva no se produce sino como expresión en la arena de la cultura de una nueva clase social, en el caso actual del mundo, el proletariado internacional (91).

Y en otro texto, «Fisonomía de 6 poetas ecuatorianos del momento», Gallego Lara precisó sus juicios y fue aún más lejos en su descrédito de la noción de vanguardia. Insistía una vez más en la relación vanguardia/arte burgués, con la diferencia de que ahora alistó «el nativismo» como un derivado de la tendencia vanguardista. En la opinión de Gallegos Lara, aquél representaba la dirección hacia la cual se desplazó el vanguardismo, luego de hacer pausa en «ultraísmos y dadaísmos»: «El nativismo, la bandera criollista más moderna... es el resultado de la dirección de la pequeña burguesía en el movimiento cultural–revolucionario... Estamos asistiendo a un nuevo desplazamiento de la dirección de ese movimiento. La pequeña burguesía desplazó a la burguesía cobarde vendida al imperialismo. La clase obrera y las masas populares marchan velozmente a desplazar a la pequeño burguesía» (182).

Dentro de ese esquema materialista en que nativismo/vanguardismo se confunden y la noción de vanguardia pierde sentido, el criterio para juzgar la

vigencia de un escritor es su incuestionable adhesión a la causa revolucionaria. Lo que preconizaba y apresuraba Gallegos Lara era una literatura proletaria, consonante con su visión histórica del mundo, visión que ni aún hoy se entrevé en el Ecuador. De ahí que ninguno de los seis poetas reseñados en el artículo citado se salvara. La gran mayoría incumbía, a juicio de Gallegos Lara, en no poder superar su sino de clase.

Que la voz de Gallegos Lara no era la única que propulsaba una literatura proletaria resulta evidente en el artículo «El culto de lo novísimo y los de vanguardia» que el narrador Sergio Núñez publicó en la revista *Nervio*, Órgano de la Asociación Nacional de Escritores Socialistas. Podría decirse que este texto viene a ser algo así como el último golpe de gracia que recibieran la tendencia vanguardista y la misma noción de vanguardia en el Ecuador. Núñez rechazó y amonestó tanto a la una como a la otra: «La poesía vanguardista es antisocial, siendo como es, antirrítmica, bárbara» (3, 1934:132). En su lugar, Núñez propuso una «Poesía de los humildes, sin adjetivos, sin metaforismos ni espirales verbosas» (132). Era en esos términos que él entendía la dirección que debía seguir la literatura del momento. Y es por eso mismo que, con evidentes deudas intelectuales procedentes del materialismo histórico, se sublevó frente al hecho de que los medios de producción literaria estuvieran en las manos contraproducentes de los vanguardistas, anatemas, según Núñez, de los intereses de las grandes multitudes:

Y lo peor –porque así se componen las épocas en plena decadencia– que los mesiánicos estafadores de metáforas se han apropiado de empresas editoriales, periódicos de gran formato, y de la complicidad estúpida de los viejos escritores de muchas metrópolis, que labran o dicen labrar la renegrida nombradía de tales genios con afirmar que vale mucho, muy mucho su novísima manera de hablar y versificar en jerigonza (135).

Después de 1934, la noción de vanguardia deja de interesar, es historia, se ha diluido en la correntada de una literatura que, sin llegar a ser lo que patrocinaba Gallegos Lara, enrumbó con características de norma y de movimiento literario hacia la preocupación social, hacia la revelación de una realidad desquiciada e injusta. Esta tendencia se convierte en academia y se constituye en canon: de 1934 es Huasipungo de Jorge Icaza; en 1938 se funda el Sindicato Socialista de Escritores, al que se asocia la «intelligentsia» más prestigiosa e influyente del país; en 1944 se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana, cuyo progra-

ma cultural mayormente nativista hará huella en los años subsiguientes. El paradigma de una literatura de alegato social, consonante con los nuevos intereses intelectuales, sociales, políticos y económicos, se ha impuesto e institucionalizado y dominará los círculos ilustrados hasta comienzos de los años sesenta, cuando empieza a afirmarse el rescate de escritores vanguardistas marginados como, v. gr., Pablo Palacio.

La noción de vanguardia en el Ecuador ha pasado por varios momentos deslindables: la polémica presencia y recepción de la vanguardia histórica. El descrédito de ésta, en vista de su formalismo y su desfase con el medio y con las normas clásicas. Ello trajo como consecuencia, a su vez, el desplazamiento del término hacia una noción de vanguardia que se confundió e identificó con derroteros de preocupación social. Se dio el caso luego de que se descartó y rezagó cualquier referencia a la noción o al vocablo en tanto la una como el otro representaban manifestaciones del espíritu burgués o pequeño burgués.

APÉNDICE

«NOVELA GUILLOTINADA»:

UN TEXTO OLVIDADO DE PABLO PALACIO

En los últimos veinte años el rescate de la obra de Pablo Palacio (1906-1947) ha sido constante. Tan sólo en el Ecuador se han publicado tres ediciones de sus así llamadas *Obras completas*: Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito, 1964; Guayaquil, 1976); Editorial El Conejo/Oveja Negra (Quito–Bogotá, 1986). En Chile, Ecuador, México, ¿Cuba? y Venezuela también se han editado obras escogidas de Palacio. En ninguno de todos esos volúmenes, sin embargo, se incluye el relato «Novela guillotínada» que reproducimos a continuación. Detalle algo sorprendente y paradójico, pues en su tiempo fue uno de los escritos más difundidos del autor lojano. Apareció en *Revista de Avance* (La Habana, 1, septiembre 11, 1927:286); en *Savia* (Guayaquil, 36, diciembre 10, 1927: s.p.) y, finalmente, como texto «inédito» en el periódico *El Espectador* (Guayaquil, noviembre 18, 1930:6).

El número de veces que Palacio permitió la impresión de ese relato sugiere el aprecio que él tuvo por el mismo. ¡Y se entiende por qué! «Novela guillotínada» es una suerte de poética de las coordenadas que asociamos con su producción literaria. Allí están su práctica metaliteraria, su sentido de lo ridículo y

absurdo, su humor cáustico, su cuestionamiento de principios de retórica y autoridad, de normas, de instituciones, de mitos y de fórmulas en vigencia. Ese texto cumple también con el criterio que Palacio tenía de la literatura como labor expositiva, reflejo fiel de las condiciones materiales de vida.

NOVELA GUILLOTINADA

PABLO PALACIO

Ir tras el hombre que proyectará su espectro en mi espíritu, conmutador de las palabras, para arrancarle sus reacciones interiores.

Ya está el hombre, ya está acechado.

Simple, que toma café con tostadas.

Sigue la fuga del tranvía.

«¡Pare! ¡Pare!»

Escribe números, tiene mujer e hijos, se entera de que en invierno sube el precio del carbón y en las sequías el de las patatas.

Engaña a la de él con la de otro, o sencillamente con la de todos. ¿Qué tiene en la médula el engañarla con la de todos? Es tan hombre que no entiende del exquisito sabor de la mujer conocida, y el camino andado tantas veces le tira del saco hacia fuera.

Con éste haré mi novela, novela larga hasta exprimirme los sesos; estirando, estirando el hilo de la facundia para tener un buen volumen. Se venderá a siete pesetas. Se pasmarán ante el psicólogo erudito, conocedor profundo del corazón humano.

Pondré:

«Tocado con elegante sombrero de felpa»

y

«Hundido en la lectura matinal de su periódico, nuestro héroe dobló hacia la larga Avenida que, bordeada de copudos árboles, desemboca en la Plaza Mayor»

Burilaré un manual de literatura cuerda, haciendo buen uso de mis aptitudes narrativas;

«Un cabriolé tirado por dos elegantes caballos».

«La señora de Mendizábal estaba en la edad en que la mujer vuelve a Dios»

«Hacía sonar caprichosamente sobre el pavimento los tacones de sus zapatitos Luis XV»

«El jardinero, hombre receloso, pegó el ojo a la cerradura»

«Tenía un perro y una perra»

«Se sirvieron apetitosas truchas».

«No faltó el caviar ruso»,

«Vino el espumoso champagne»

«Cerró los ojos... »

Se venderá a siete pesetas

Hombre devorado por el día sincrónico, amamantado por el gregarismo, te sacaré de los pelos una novela larga, sobre la que cenarán los editores.

«Calvo y viejo, sabe el precio de la percalina, y evita a todo trance que se zurren los niños en la sala de visitas»

«Ay, Dios mío, ya no hay vida con las cocineras. Se han puesto en un estado que no se sabe quiénes son los amos»

«Con este tiempo que llevamos, lo que tendremos que comer el otro año!»

«La semana del lunes, si Dios nos da vida, me voy donde el ministro para ver qué ha sido del empleo»

Ya está encontrado el hombre y lo acecho como un fantasma, para robarle sus reacciones interiores.

Pero, para que un tendero limpia su escopeta tras la puerta de la esquina.

Mi hombre pasa y

tan!,

un tiro le raja la cabeza.

He aquí la novela guillotizada. Un curioso profundizará su ojo con el microscopio para buscar en los muñones que deja el cortafrío –las cristalizaciones romboidales.

Oiga, joven, no se haga soldado.

FIN

Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta*

Wilfrido H. Corral

Hay una reacción muy real cuando se lidia con autores y obras ecuatorianos que en las tres primeras décadas del siglo veinte cuestionaron, en un sentido muy amplio, lo que entonces se entendía por 'realidad': esa literatura, y sobre todo la crítica que quiso objetivar su papel cultural, siempre han sido relegadas a la nota de pie de página de la historia literaria andina. El desdén empeora cuando se trata de la historia de la narrativa del continente, y en particular de autores cuyo progresismo no sigue ciertas líneas establecidas, o no contribuye al capital cultural del progresismo anclado en un poder relativo. La condena es mayor cuando un autor ecuatoriano se atreve a lidiar con el psicoanálisis o su representación literaria en un momento incipiente de esa disciplina. No expreso lo anterior por patriotismo barato, o como parte de un esfuerzo recuperativo triunfalista, porque como veremos, el rechazo frecuentemente comienza en casa. Es esa creciente cadena de exclusividad y sus efectos en el siglo veintiuno lo que quiero rastrear aquí. Para ello escojo una época específica, los años treinta, y la muestra son Humberto Salvador y Pablo Palacio. Pero la *despolitización* de la literatura después de catástrofes políticas o durante ellas no era aceptada por todos, a pesar de que el siglo veinte llegó a probar que, políticamente, no podía haber otra cosa que catástrofes. La trayectoria *del escribir-como-vivir* de estos novelistas puede ser vista entonces como un largo intento de construir (para hasta cierto grado luego *deconstruir*) una serie de identificaciones o preocupaciones. En principio, éstas le permitirían acercarse más y más a su *yo*es verdaderos y a su voz auténtica.

* Tomado de la *Colección Archivos*. Ediciones UNESCO, 2000.

Lo que pasa es que nunca, aun muertos, han permitido que sus lectores mantengan un ápice concreto o definitivo de su realidad. Su uso de un sinnúmero de dobles no es en verdad un reflejo de una división de su vida en dos partes, porque si sus novelas pueden ser vistas como productos de soñadores, nunca existió un 'Palacio, hombre de acción' o un 'Salvador, héroe de novela' para contrarrestarlas. Pedirle coherencia a un escritor es no sólo exigirle demasiado sino pedirle algo irracional, en su juventud y su madurez; y parece que el éxito de Salvador y Palacio al respecto sólo fue esporádico. Sin embargo, *si* tuvieron éxito en entregarse totalmente a todos esos estímulos desperdigados, y al compromiso, tal como lo entendían. Por y de ellos, como es notable en su narrativa, su conocimiento de la vida mejoró o aumentó con los años, lo cual también ha obligado a revalorizar sus tempranas novelas. Es patente hoy que escribieron una prosa magnífica, cuyo significado es frecuentemente accesible, a pesar de que algunos de sus símbolos inspiradores sean oscuros. Este pagano dúo vivió además en una época en que el escritor no dejaba de probar diferentes personalidades, pero la mayoría de esos autores 'progresó' y abandonó esa práctica tan chocante para sus coetáneos. Salvador y Palacio aparentemente nunca cambiaron, y mantuvieron la condición subjetiva de 'raros'. No obstante, su obra sí cambió, a pesar de la gran laguna temporal (no es otra cosa) que existe entre sus novelas y su recepción en el siglo veintiuno.

Salvador: otra novela ecuatoriana perdida por la historia literaria

Es un lugar común, no sólo en la historia literaria ecuatoriana sino en la hispanoamericana, que Pablo Palacio y sus 'novelas' nos han permitido el acceso a ese club privilegiado que es la narrativa *metaficticia*. La llamo así por comodidad, para ser literariamente correcto, por lo menos por un momento, respecto a las convenciones críticas. En el club *metaficticio*, por lo menos desde la perspectiva ecuatoriana y ecuatorianista, Palacio se ubica junto a precursores como Macedonio Fernández, para tomar el ejemplo más cercano en términos cronológicos y de práctica. Yo mismo he contribuido a enarbolar la obra de Palacio como emblema de la entrada ecuatoriana en la vanguardia, y lo que sigue es una especie de mea culpa, elemento saludable e higiénico en la historia literaria. Resulta que en la época en que escribe Palacio escribía otro autor ecuatoriano, el guayaquileño Humberto Salvador, que en 1929 (las historias literarias nacionales dicen 1930 o 1931) publicó *En la ciudad he perdido una novela...*

Es triste que su título refleje hoy lo que le pasó a su texto, porque lo hemos perdido a él y su autor. Las implicaciones de ambas pérdidas son el objeto de esta sección. Se ha dicho de diferentes maneras que la obra de Palacio se puede comparar a varios autores, y la lista de ellos aumenta. Esa ansiedad de las influencias puede conducir a regresiones infinitas, y por eso no quiero sobredimensionar ni *infravalorizar* las influencias sino renovar la lectura de Palacio en un momento de reivindicaciones de nuevo siglo. Por eso, se podría hablar de los ‘nuevos olvidados’, y me refiero brevemente a Heráclito, principalmente a Humberto Salvador. Es otra nueva manera de sacar a Palacio de su país, y a la vez de situarlo junto a autores más cercanos a él. Sé que toda comparación es horrible y peligrosa, y que hacerla es inevitable para críticos y lectores, que afortunadamente no siempre son lo mismo. Así, aún entre los olvidados, encontramos jerarquías y lo que Alfonso Reyes llamaba simpatías y diferencias. ¿Pero hasta cuándo consideraremos raros a Macedonio, Felisberto, Julio Garmendia, y tantos otros? Por experiencia propia sé que ese *comparatismo* lleva a exageraciones y desajustes.

Cuando compilaba la edición crítica de las *Obras completas* de Palacio — otra prueba de los excesos de querer fijar a un autor, sobre todo ahora que Gustavo Salazar ha encontrado otro cuento de Palacio— pensaba en qué nuevos autores afines ayudarían a contextualizarlo, más allá de cualquier *dependentismo* o triunfalismo localista.¹ No me daba cuenta de que una primera respuesta se hallaba en la obra misma. Como sabemos, en 1935 la Editorial Zig-Zag chilena publicó la traducción que había hecho Palacio de los *Fragments* de Heráclito, no del griego original sino de la versión francesa de Solovine. Como argüía Costas Axelos en *Héraclite et la philosophie* (1962), el pensamiento global y sintético de Heráclito contiene en potencia el de los que le sucedieron, entre otros Nietzsche y Heidegger. Y después de todo, para Heidegger todo pensamiento es necesariamente *traducción* (*Qué significa pensar*, 1954, 1958). Pero también en ese aspecto la regresión o proyección hubiera sido infinita, así que en mi introducción examiné la conexión con Heidegger y su estudio de los

1 Se trata de “Una carta, un hombre y algunas cosas más”, *Iris* I. 1 (1 junio 1924): 2, 6, 7. Debemos este hallazgo a Gustavo Salazar. Sin pretender analizar aquí ese texto, vale señalar, que aunque haya sido escrito cuando el autor tenía unos dieciocho años, ya se puede notar un cambio entre este cuento y los que se podría calificar como primerizos, por lo menos en el sentido que lo libresco adquiere protagonismo. Quiero también dejar constancia de mi gran gratitud a Raúl Serrano y Raúl Pacheco, del Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito, que no sólo me proveyeron fotocopias de las ediciones originales de Salvador que registro en la bibliografía, sino que dialogaron conmigo respecto a varias de las ideas que presento en este trabajo. Excepto donde indique lo contrario, toda traducción posterior es mía.

fragmentos de Heráclito. Lo hice por una razón muy obvia. Al rastrear la progresión de la crítica en torno a Palacio noté la ausencia total de tratar de conectar su cosmovisión con por lo menos dos ensayos de él, “Sentido de la palabra *verdad*” y “Sentido de la palabra *realidad*”, por no decir nada de los conceptos en torno a lo uno y lo múltiple en los fragmentos de Heráclito.² Es una ausencia que se puede comprobar, y estoy seguro de que las futuras lecturas de Palacio aprovecharán de poder cotejar las relaciones entre el pensamiento de Palacio y su ficción. Como en verdad no podemos hablar de una ‘filosofía’ de Palacio, ni en verdad de ningún autor hispanoamericano, es más factible hablar de su pensamiento, pero sólo en el sentido de que las ciencias del hombre transforman lo vivido en conceptos. Otra vez, esa hubiera sido una empresa de epistemología comparativa, así que prefiero bajar a la tierra y hablar de autores de ficciones y cómo, según reitera Wright en su poética del subconsciente, el psicoanálisis puede explicar por qué el lenguaje siempre es literario y por qué es irreprrensiblemente *figural* (13).³

Reitero entonces que un autor que ayuda no sólo a entender a Palacio sino su contexto, y tal vez su destiempo respecto al ambiente que le tocó vivir, es Salvador. Naturalmente, no pretendo hablar aquí de toda su obra sino de la que escribió alrededor de la época en que Palacio estaba en su apogeo. Ese momento, como veremos, resulta ser el mismo en el cual el psicoanálisis comenzaba a presentar como un tipo de ciencia, aun entre los sectores de menor acceso económico. Como se sabrá, tanto el lojano como el guayaquileño experimentaron cierto ostracismo, y no hay tiempo para entrar en detalles, algunos conocidos, otros dichos a medias. Lo mismo ocurría, hasta esta fecha sin la aceptación completa que ha tenido Palacio, o la de a medias de Salvador, con Castelnuovo. Ya que decía que todo comienza en casa, creo necesario citar una clarividente aseveración de Benjamín Carrión que, afortunada y desafortunadamente, to-

2 En el caso del primer ensayo es patente la conexión con el fragmento de Nietzsche “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (1873/1903), recogido ahora con “La voluntad de ilusión en Nietzsche” (sobre la idea de ficción en el filósofo) de Hans Vaihinger en Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira*, trad. Luis ML. Valdés y Teresa Orduña (Madrid: Tecnos, 1990).

3 En este momento del desarrollo de la crítica y teoría literarias es *pleonástico* argumentar la ingerencia del psicoanálisis en ellas. Tampoco incumbe reiterar el recorrido del siglo veinte del psicoanálisis clásico que culminó en la crítica cultural, aparte de decir que en esta última el feminismo, el marxismo y el nuevo historicismo terminan debiéndole igualmente. Las ideas de Wright me parecen la mejor puesta al día del asunto, pero véase “Psicoanálisis y psicocrítica literaria” de Demetrio Estébanez Calderón. 1999, 883-886. en *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, y Vera J. Camden. 1993 “Psychoanalytic Theory”, en ed. Irena R. Makaryk; *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: Univesrity of Toronto Press.

avía tiene ecos para la vida intelectual del Ecuador. En *El nuevo relato ecuatoriano* (1950, 1958) Carrión sustenta que gran parte de los escritores del 30 sufrió un proceso de consagración de fuera para adentro. Específicamente en torno a Salvador, debido a la “hostilidad malera de los detentadores de la crítica”, aquél sufrió el silencio constrictor, y lo que Carrión llama el “cuentagoteo” del elogio.

Don Benjamín decide explayarse respecto al silencio, y vale repetir lo que dice:

Pero lo que ha predominado es el silencio [...] la contenida rabia de intelectuales incrustados en órganos de publicidad que, verdes de envidia con el éxito ajeno, cobardes para el ataque frontal, se han quedado mudos, definitivamente. Si un investigador extranjero viniere, sin información anterior y sin prejuicios, a documentarse para una historia de la literatura ecuatoriana, y para ello se dejara guiar por las colecciones de cierta prensa diaria, apostaría mucho, seguro de ganar, que no encontraría muchos nombres válidos de nuestras letras contemporáneas... (Carrión 1981: 469).

¡Qué contemporáneo era y es don Benjamín! Lo digo por varias razones. Pero para mantenernos en la etapa que propongo, pensemos en lo siguiente. Como también sabemos, Salvador publica *En la ciudad he perdido una novela...* en 1929. En ese momento, a Palacio sólo le faltaba publicar *Vida del ahorcado*, los ensayos que mencioné, más unos pocos más y las traducciones de Heráclito. Es decir, Palacio ya había hecho el daño del cual fue acusado: hacer una literatura diferente. Ahora, en 1993 se publica una edición de la novela de Salvador, anotada por la crítica española María del Carmen Fernández, si no la descubridora de Palacio, la autora del libro más importante sobre él. Que yo sepa, casi no ha habido reseñas de ambas ediciones de la novela de Salvador. El silencio tal vez tenga que ver con la agresión e indiferencia en torno al extranjero que se ‘atreve’ a tratar la narrativa ecuatoriana, tal como examino para Fernández en mi edición crítica (cvii-cx *et passim*).

Si autores como Macedonio y sus intentos novelísticos son hoy canónicos por pura inflación crítica, ¿qué pasa cuando el autor y la obra son *macedoniano* pero de un país *menor*, donde no hay muchos ejemplos convencionalmente canónicos? Este es el caso del *proustiano* Salvador, y me detengo en *En la ciudad he perdido una novela...* para mostrar algunas implicaciones de una omisión en el registro del género novela. Ya mencioné la falta de atención crítica en tor-

no a esa obra. ¿Cómo pasar entonces del canon nacional al canon internacional? ¿Qué hacer cuando la crítica pontifica que la evaluación es un mito y un arma para establecer jerarquías y otras opresiones agenciadas por lecturas hegemónicas? La obvia respuesta de internacionalizar lo autóctono no resuelve el problema, porque sin duda la salvación, por así decirlo, de Palacio y de Salvador depende inicialmente de la valorización nacional, sin efusiones o hipérbolos. ¡Salvador oh Patria mil veces oh patria!

La novela de Salvador, *ensayística* y fragmentaria por excelencia, cumple ampliamente con varios requisitos postmodernistas que ven en la potencialidad la esencia de la modernidad (De Obaldía, 186). *En la ciudad he perdido una novela...* desborda la exigencia de que la novela sea heterogénea, abierta, intensamente *autorreflexiva*, aparte de pasar el examen *bajtiniano* de que sea polifónica, de varios estilos y frecuentemente de varias lenguas (De Obaldía, 236). Salvador fragmenta su obra construyendo un *pastiche* de varios discursos, no una parodia que aleja a los lectores de ellos, como ocurre en algunas novelas exhaustas del *boom*. Tampoco es un *pastiche* como las que condujeron a la crítica foránea del género a incorporarlas al postmodernismo, o incluso como metáforas del caos postmoderno que imposibilita hallar una novela comprometida. Lo que en Salvador pareciera ser una serie de fragmentos pintorescos, *metatextuales*, se presenta como *reterritorializaciones* subjetivas en torno a una mujer idealizada, como Guni Pirqué en *Umbral* (1934-1977/1996) de Juan Emar, Solveig Amundsen (Norah Lange) en *Adán Buenosayres* (1948) de Marechal, o Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. *En la ciudad he perdido una novela...*, como otras novelas *totalizantes*, termina de manera similar al comienzo de *Rayuela*: “Encontraré a Victoria algún día. Acaso ese día maravilloso, que será el amanecer de mi arte, no está lejano...” (183). Nótese que todas esas novelas son posteriores a la del ecuatoriano. El de Salvador es un arte que inevitablemente censura la esterilidad e insensibilidad de la vida moderna (43-45), y no sólo en centros urbanos, porque la subjetividad y agencia culturales de las relaciones humanas permiten constituir novelas en cualquier sitio.

La novela de Salvador ‘piensa’, pero en ella el pensar no es un fin en sí sino el fruto de una especie de mundo exterior malogrado por las palabras. Como mantiene Philippe Dufour, el novelista explica porque no entiende (Dufour 1999: 76), y porque las lenguas, al estar en la historia, se corrompen (60). La lengua de *En la ciudad he perdido una novela...* hace que la condena social sea obvia (tampoco hay humor en ella). Si ésta no parecía extraña en un país en el cual la modernidad incompleta todavía sigue oponiéndose a ciertos tipos de postmoder-

nidad, tampoco extraña en un novelista cuyo compromiso social era claro en la gran mayoría de sus otras novelas, hasta el fin de sus días. Recordemos, y no tan de paso, que había publicado en la editorial argentina *proletaria* de Elías Castelnuovo, y en *Zig Zag*, que publicó a su único par ecuatoriano, Palacio.

No obstante, Salvador se permite superar ese *binarismo*, porque el marco de su novela incluye muchos otros elementos (el cine y sus estrellas, por ejemplo), y en esa superación y combinación yace la novedad y originalidad de la obra. Como las de Macedonio, de quien el ecuatoriano probablemente no sabía nada por la proximidad cronológica y a pesar de ella, la novela potencia su existencia desde su comienzo (9-10). Su naturaleza especular también la hace *anti-genérica* por definición, y termina mostrando que la complejidad del todo social hace que los individuos no entiendan las historias en que se encuentran atrapados. Guattari, quien arguye por una conceptualización heterogénea de la subjetividad que supere la oposición clásica entre sujeto individual y sociedad (12), cree que en términos generales se debe admitir “que chaque individu, chaque groupe social véhicule son propre système de modélisation de subjectivité, c’est-à-dire une certaine cartographie faite de repères cognitifs mais aussi mythiques, rituels, symptomatologiques à partir de laquelle il se positionne par rapport à ses affects, ses angoisses et tente de gérer ses inhibitions et ses pulsions” (24). O sea, los giros novelísticos *autor-izados* siempre implican un distanciamiento de leyes, reglas, pautas y normas genéricas, y el desvío de todas ellas revela la importancia de las desherencias y descarrilamientos para la subjetividad novelística de *En la ciudad he perdido una novela...*

La de Salvador sigue siendo ‘novela’ porque los géneros dejan de existir sólo cuando no tienen sentido o se reducen a pura parodia, y el *pastiche* de Salvador carece de los motivos ulteriores del parodiar. El *pastiche* no es una vulgarización o discurso discontinuo sino, como arguye Dufour para el género en general, un pensar. La relación excesiva entre realidad, vida y ficción como eslabón constante, es el *modus operandi* del texto. También lo son las referencias recurrentes a lo que es o debe ser literatura, y a la conciencia narrativa (“Se puede hacer una novela a base de detalles, pero no seré yo quien invente la trama, porque no me une a usted la confianza que sería indispensable para conocerlos íntimamente” [35]). No faltan imágenes de la época: “la luz eléctrica [...] asesinó a todos los fantasmas” (14), “puede usted ocultarse en las espirales de humo” (39). También está presente, al entrar el personaje Carlos, la visualización en el papel de lo dicho: la palabra ‘Carlos’ queda literalmente encerrada en un cuadro dibujado a su alrededor en la página 49.

Conjeturas, diálogos teatrales (el éxito inicial de Salvador), episodios aislados, pontificaciones (en torno al 'pueblo'), razonamientos (acerca de la ficción), más otros personajes (Matilde, otra 'encuadrada', 85) y *subpersonajes* (112-171); todos contribuyen a potenciar la 'novela' (por eso está 'perdida'). Pero lo que la hace más rica como novela, y para la política literaria ecuatoriana del momento, peligrosa, es que establece lo epistemológico como dominante. Éste, según Jakobson y el formalismo de Praga, el elemento que rige, determina y transforma el resto de los elementos de una obra, caracterizaría a las muestras más desafiantes del género durante el resto del siglo veinte. Parecería entonces que el compromiso de una novela total como la de Salvador es generalmente consigo mismo. No obstante, ello no quiere decir que las fuerzas sociales no adquieran protagonismo o que no se den premoniciones teóricas sobre el mundo social representado en ellas. La sociedad, como otro aspecto *representacional* de la novela, funciona de manera *auto-referencial*; y la novela, como otros aspectos de la sociedad, funciona con la reconsideración de sus formas. Después de todo, es sólo al relacionarse con el mundo exterior que los individuos adquieren su subjetividad, y la interpretación de las discrepancias miméticas entre el yo y el mundo requiere lenguaje (Gebauer y Wulf 1995: 275). Pero en el Ecuador de los treinta no se creía, por lo menos entre los pocos críticos y lectores cultos que tenían el privilegio de dedicarse a la literatura, que la novela de Salvador tenía o pretendía una relación con ese mundo y la manera preferida de representarlo en ese momento.

Cabe preguntarnos si los críticos pueden mantener rencores por tantas décadas, aunque lo más probable es que los contemporáneos de Salvador no estén entre nosotros. Creo que el silencio en torno a Salvador va por otro lado. Politicemos entonces el asunto, porque se trata de la política de la interpretación. Tal vez no sea coincidencia que tengamos que recurrir a Gallegos Lara, el anticristo de ambos, Palacio y Salvador. No retomo la trillada discusión de por qué Gallegos Lara embistió contra Palacio, pero vale cuestionar por qué Salvador e incluso los autores contemporáneos tienen que seguir pasando exámenes de papel tornasol ideológico. En 1931 Gallegos Lara publica una nota titulada "El pirandelismo en el Ecuador", tibiamente elogiosa, en que le recrimina lo que él describe como un formalismo que no está a la altura de Salvador y su novela. También le resta originalidad, e indirectamente le acusa de hacer concesiones, al decir respectivamente "en todos los casos que conozco el 'pirandelismo' es un medio y no, un fin, algo episódico y no esencial" (151), y luego, "Es literatura moza, cosmopolita, desasida que se pliega dócil a la exigencia deshumanizante

de los públicos contemporáneos de nervios gastados, que aman los refinamientos y, a veces, perdido un poco el [sic] su equilibrio los snobismos, también” (Robles 1989:151-152). Gallegos Lara concluye que para Salvador serían mejor “las realidades de su medio que poseen valor histórico: el indio, las clases anónimas en cuyo vientre colectivo se gesta el porvenir” (Gallegos Lara 1931).⁴

Es obvio que el *utopismo* desafortunado de Gallegos Lara le hace estereotipar y homogeneizar al público, aun considerando los nuevos intereses de esa masa, uno de los cuales era y debe seguir siendo la justicia social. Es patente que Gallegos Lara no nota que el artista ‘comprometido’ como él también se pliega dócilmente a su ideología. Por último, es notable que, como ser de su momento, se equivoque olímpicamente al predecir que para el tipo de literatura que practica Salvador en esa novela “Parece difícil que [...] pueda hacer escuela, cruzar los mares y hallar epígonos” (151). Es el tipo de ilógica practicada por Gallegos Lara que nos mantuvo anclados en el exotismo por muchos años, y cuando con autores como Palacio y Salvador había luces de una verdadera *otredad*, o ‘diversidad’ para decirlo con términos de moda, venía alguien como Gallegos Lara y apagaba la luz. Nótese, simplemente como otra ilustración de esa oscuridad forzada por la ceguera de ese momento y las tres décadas que siguen a la muerte de Gallegos Lara, como un autor tan perspicaz como Jorge Enrique Adoum escribe, en 1948, un texto elogioso sobre el guayaquileño, lleno de todo cliché sobre el escritor y el compromiso. En ese artículo es notable la ausencia de toda crítica, y no sólo la literaria. Pero Adoum tal vez tenga razón al decir sobre Gallegos Lara que “*Lo que había visto en su país, se le desbordaba*; su aliento era épico, como si respiraba en él la multitud; ronca la voz; madura el alma” (317, las cursivas son mías). Y cuando dice Adoum que Gallegos Lara escribía que “una novela es como una persona viviente”, convenientemente se olvida de que lo dijo sobre Salvador y su *Trabajadores*.⁵

4 El texto completo es de Gallegos Lara. 1931. “El pirandelismo en el Ecuador. Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: “En la ciudad he perdido una novela”, *Semana Gráfica*, Suplemento de *El Telégrafo* 2, Número 2 (junio) p. 6. Cito de una edición más asequible: Humberto E. Robles. 1989. *La noción de vanguardia en el Ecuador*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

5 Adoum, Jorge Enrique. 1987. “Joaquín Gallegos Lara”; en Guerra Cáceres, Alejandro ed.; *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil: Editorial de la Universidad de Guayaquil, p. 311-333. Ésta es una antología de ensayos, narrativa, y escritos políticos, a la cual se añade escritos sobre el autor y otros homenajes. Sólo uno de estos últimos se repite en Pérez Pimentel Rodolfo et al., 1997 *Joaquín Gallegos Lara (En el cincuentenario de su fallecimiento)*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana. No se dispone de una edición fiable o completa de la obra de Gallegos Lara. Guerra Cáceres (1995) también compila *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, que incluye un texto sobre *Los trabajadores* [sic] de Salvador, pero no el texto en que critica a su compañero.

Lo que pasaba es que Gallegos Lara veía con anteojeras, y tenía evidentes puntos ciegos. Digamos que Adoum quería homenajear a un amigo, ser discreto y reticente, promulgar un punto de vista, refortalecer una idea, mantener ideas recibidas. Era su derecho, pero no es crítica, sobre todo respecto a una polémica que tuvo un efecto determinante en cómo Salvador conceptualizaba su quehacer y cómo lo apreciaría el público posteriormente. Y si la amistad o admiración son factores que influyen en lo que escribimos, ¿cómo explicamos o compaginamos el hecho de que Gallegos Lara, compañero de lucha y de generación de Salvador (siempre que escribe de él menciona algún detalle personal, presenciado *in situ*), haya escrito una nota positiva sobre *Trabajadores* del último? No hay que engañarse recurriendo a la ecuanimidad del crítico, peor a su 'objetividad'. Es más que claro que Gallegos Lara hablaba positivamente de *Trabajadores* (aunque no sin alguna salvedad, que parece ser su *modus operandi*) por su temática, y hasta llega a decir que con su novela Salvador "prosigue su camino recto" (137). Traducido, en esa novela Salvador piensa como debe ser, pero no así en *En la ciudad he perdido una novela...*

¿Qué es lo que hace que Gallegos Lara desatienda la libertad del novelista de escribir sobre lo que le dé la gana, o para decirlo con una paráfrasis de Cortázar, hacer revolución con el lenguaje? Creo que se debe a la intransigencia ideológica de un progresismo antipluralista cuya prepotencia, desgraciadamente, todavía tiene muchos herederos en el ámbito intelectual ecuatoriano. Castelnuovo, el 'Salvador' uruguayo/argentino en varios aspectos, recordaba que cuando Roberto Arlt leyó el texto del programa del curso de marxismo que el Partido Comunista ofrecía a los escritores de Boedo, exclamó: "¡Che, todo lo que vamos a saber cuando terminemos este curso!". Ese entusiasmo, muy de la época, permite que veamos la conjunción de marxismo, psicoanálisis y vanguardia —y las peleas en torno a cómo se negociarían esos campos para la cultura— como parte de los pininos hispanoamericanos hacia la modernidad. En ese contexto, en que la modernidad todavía no tiene quien le escriba, tanto Salvador como Palacio fueron adelantados. El primero se adelanta a su co-ideario Castelnuovo respecto al interés en los cruces entre subjetividad personal, clase trabajadora y literatura con por lo menos cuatro años, ya que es en 1938 que Castelnuovo publica su *Psicoanálisis sexual y social*. Palacio, como Salvador y Castelnuovo, convirtió en protagonistas de la literatura a los preteridos de la sociedad, pero lo hizo de una manera *sui generis* que ya todos conocemos.

El problema con el argumento de Gallegos Lara en torno a Salvador y su novela vanguardista, entonces, es querer homogeneizar no sólo la manera de

pensar sino también la de representar, como si las clases oprimidas funcionaran de la manera que quieren los intelectuales, o como si esos preteridos deben ser conceptualizados como preteridos del arte. Por eso, aún dentro de las similitudes que podamos hallar entre Salvador, Castelnuovo y Palacio, quiero dejar en claro que las diferencias son igualmente importantes. Por ejemplo, cuando don Luis Alberto Sánchez, en el cuarto tomo de su *Historia comparada de las literaturas americanas* (Sánchez 1976) dice que Castelnuovo y el grupo de la editorial Claridad “se distinguieron por esa devoción al feísmo aterrador en las letras” (269), la narrativa ecuatoriana permite hacerle salvedades al crítico peruano. Don Luis también califica a Salvador, como mucho antes había determinado erróneamente sobre Palacio, de “Abundante y en extremo obsesionado por los complejos sexuales que analiza Freud” (45). Es más, en otra parte de esa misma historia, dice que la novela *Alice and the Lost Novel* (1929), del estadounidense Sherwood Anderson, “hace recordar la indudable imitación del novelista ecuatoriano Humberto Salvador con *En la ciudad he perdido una novela*, 1933 [...]” (54).

Sánchez, sabemos, estimaba muchísimo a Alfredo Pareja Diezcanseco y su obra, y tendríamos que indagar en las preferencias ideológicas y amistades del historiador literario para saber a ciencia cierta las pulsiones que pululaban en él. El hecho es que Sánchez no se da cuenta de que, si en efecto Salvador plagió a Anderson, lo habría hecho en el mismo momento en que ambos novelistas escribían sus obras, porque la realidad es que ambas fueron publicadas en mismo año, 1929. No cabe duda de que Salvador, como Breton, Cortázar y Vargas Llosa, no hallaba ninguna paradoja o contradicción entre el arte vanguardista (en términos técnicos) y la literatura de tesis. Tampoco hay ninguna duda de que la narrativa tiene mucho que ofrecer a la teoría política. Pero la duda mayor es si es mejor para un país como el Ecuador, sobre todo en este nuevo siglo, seguir hablando de la política en la literatura en vez de la literatura en la política. El sesgo vanguardista de Salvador está presente en dos de sus primeros libros, las colecciones de cuentos *Ajedrez* (1929) y *Taza de té* (1932). La primera incluye “Las linternas de los autos”, la segunda “Proyecto de cuento” y “Cuento ilógico”. No se nos debe escapar que estas coordenadas también se aplican a Palacio. Los dos autores no sólo piensan y escriben la ciudad, haciéndolos contemporáneos de alguien como el argentino Roberto Mariani y sus *Cuentos de la oficina* (1925), sino que presentan dos actitudes opuestas, aunque paradójicamente unidas por el asombro ante los elementos de la modernidad y la abulia y frustraciones que ya comenzaban a causar en esa época. Pensemos,

por ejemplo, en las tan discutidas nociones del *flâneur*, la decadencia y otros para conceptualizar el papel del ser humano en las nuevas sociedades que no tan sutilmente engendraban las ciudades y las metáforas del imaginario urbano.⁶ La base psicológica del tipo metropolitano de la individualidad, dice Simmel, consiste de la intensificación de la estimulación nerviosa (175), la cual resulta del cambio rápido y sin interrupción de estímulos internos y externos. Sin duda, Palacio y Salvador se dieron cuenta de ese peso, y lo convirtieron en arte. Y fue la ciudad que los perdió como novelistas, mientras alguien como Castelnuovo convierte todas esas posibilidades en queja.

Dentro del *cronotopo* que he escogido, y mi admisión de que sería imposible dar en este contexto una visión cabal de la obra de Salvador -que requiere varios libros para su salvación- he escogido esos cuentos porque son emblemas de lo que se cree ser el problema con su autor: no sobredimensionar los referentes sociales. En “Las linternas de los autos” las diferencias entre tener o no tener un auto no se reducen al poder adquisitivo y de dónde viene, lo cual siempre hemos sabido en el Ecuador. Nos ilustra más ver cómo la novedad de escribir un cuento dividido en tres historias y sus conflictos es también un cuestionamiento de la modernidad (los ‘ojos’ de ésta son las linternas de los autos). “Proyecto de cuento” es una antesala conceptual o complemento cronológico de *En la ciudad he perdido una novela...*, en la medida que el narrador constantemente *potencializa* la narración e instala lo que llama “psicología artística” como parte del enigma que, diferente de un cuento tradicional de la época, nunca se descifra. En “Cuento ilógico” nos acercamos a la otra razón por la cual Salvador es desterrado en su tierra. En este relato tenemos una crítica de la doctrina cristiana, y, más cercano a lo que podría ser una etapa intermedia del autor (pasada *En la ciudad he perdido una novela...* y como prólogo a *Esquema sexual*), la *textualización* de la educación sexual y el carácter científico de su divulgación, obviamente relacionada a la psicología. Como Palacio, Salvador no pudo ser profeta en su tierra, y no sé si llegará a serlo, pero no descubro la pól-

6 Estos temas son amplia y brillantemente discutidos por Bolívar Echeverría en varios de los artículos incluidos en su *Valor de uso y utopía* (México, D.F.: Siglo veintiuno, 1998). Es revelador pensar en que, por lo menos en la crítica literaria practicada en Estados Unidos, no se cita ni se parece conocer los excelentes trabajos de ese ensayista y sociólogo ecuatoriano. Conceptual y políticamente, sus otros libros, *Las ilusiones de la modernidad* (1995) y *La modernidad de lo barroco* (1998) dejan muy atrás a cualquier libro elaborado por latinos estadounidenses sobre los destiempos de la modernidad. A Echeverría, como a otro ecuatoriano, Agustín Cueva, le afecta el mismo tipo de desdén que terminó borrando a Palacio y su obra por mucho tiempo. Algo similar ocurre con los trabajos del chileno Jorge Larraín Ibáñez, sobre todo *Modernidad, razón e identidad en América Latina* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996).

vora al reiterar que la crítica ha cometido una gran injusticia con estas obras, porque ni siquiera se ha dedicado a la última y tercera etapa de Salvador, la de las novelas posteriores a *Camarada* (1933). ¿Es que tendremos que, salvedades aparte, convertir a Salvador y su obra en otro proceso y demorarnos, como se hizo con Palacio, varias décadas para reconocer su valor? Quiero ser optimista y pensar en que debemos atender los errores de los críticos de Salvador, más allá de que Gallegos Lara haya dicho que Salvador era guayaquileño, Sánchez que era un perverso sexual; y ambos que no era original. Debemos ver esos errores como *ayudamemoria* al tratar de objetivar, en lo posible, las nuevas lecturas que de hecho permiten estos autores.

Quiero terminar esta sección señalando que la suerte compartida por Salvador y Palacio tiene repercusiones relativamente recientes, lo cual si a primera vista denota un estancamiento mental, también muestra algo más grave. En mi edición de la obra de Palacio mostré las *inelegancias* de la crítica nacional sobre Palacio (xciv-cvii *et passim*), rastreando cómo aquéllas parecen ser más que un problema generacional. Reitero que estoy seguro de que aquellos críticos son buenos padres de familia, comen *llapingachos* con orgullo, son honestos, e incluso van a misa (sea en el altar conservador o progresista) y se preocupan por los subalternos y la dolarización. Lo único que he querido señalar es que, aún a principios del siglo veintiuno, se detecta una falta de formación, a lo cual se puede añadir cierta falta de disciplina (aparente). Lo digo modestamente, y esperando de que mejorará la situación (que se extiende, no cabe duda, a los ecuatorianos que residen fuera del país), y consciente de que hay algunas excepciones. Mi evaluación será más convincente con un ejemplo, que desgraciadamente es emblemático, y que linda con lo que decía Benjamín Carrión hace medio siglo. En “Humberto Salvador, novelista y maestro” León Vieira presenta un recorrido en torno a la vida y obra del autor guayaquileño. Su especie de repaso cubre la mayoría de la obra publicada en vida por Salvador, hasta poco antes de su muerte. En ningún momento Vieira pretende analizar la obra en su totalidad, ni concentrarse en una obra específica. Lo interesante es que Vieira aparentemente tuvo contacto personal con Salvador, acceso a sus manuscritos, y manifiesta haber revisado los escritos del autor en periódicos y revistas, como haberlo entrevistado. Llevar a cabo ese tipo de trabajo es valioso, y prometedor. Pero ese trabajo no va más allá de ser un catálogo desordenado de viñetas.

Sin embargo, aparte de un *curriculum vitae* del autor, de plantear fugazmente el papel de Salvador en *binarismos* como “literatura y revolución” o “literatura y política”, Vieira no sabe aprovechar el privilegio de haber tenido ac-

ceso al tesoro de opiniones y detalles que le provee Salvador. Si Vieira hubiera conceptualizado de otra manera el trabajo crítico habría podido armar una visión contundente, o por lo menos novedosa o perdurable de Salvador. Vieira hace un recorrido estilístico y básicamente impresionista de una obra demasiado compleja como para reducirla a etapas sintéticas (158-160). Si es verdad que Salvador participa de módulos románticos, realistas, realista sociales, y “científico-existencialista”, también es verdad que esos módulos, examinados en la hibridez con que los emplea Salvador, nos revelarían a uno de los escritores más importantes y vigentes de Hispanoamérica. No exagero, como nuestro más adelante en la conexión que establezco entre psicología y literatura para Salvador. Precisamente, Salvador se refiere a ese binomio en la viñeta del mismo nombre:

Mis inquietudes científicas han tenido varias corrientes. No han sido solamente FREUDIANAS. 20 años de trabajo en la psicología me han deparado experiencias y nuevas oportunidades de estudio. Por ejemplo en mi última obra titulada: *Ráfaga de angustia*, trato el caso de una dama norteamericana que fue un asunto clínico tratado por mí. Consciente o inconsciente uno debe tocar los problemas reales del hombre; la época en que vive y los problemas que se confrontan políticamente como en el caso de Marx (156).

Más adelante Vieira repite una brevísima sección de la trama de esa amplia novela como parte de lo que llama “Estudio estilístico de su obra general”, que comienza con la aseveración que “Salvador sigue un lineamiento joyceano; cuenta a lo Prout [sic] y su narración tiende a novelar por tarea [sic]” (165). Luego de catalogar 15 de los que llama “puntos de vista del autor” (161-164), que no son más que arbitrarios e incompletos registros temáticos, Vieira llega a sus conclusiones. Una de ellas es que “Estilísticamente, Salvador no aporta mayor cosa a las letras ecuatorianas (sinembargo [sic] de estar ligado amigablemente con Pablo Palacio el gran ‘daimon’ de la generación del desconcierto latinoamericano” (169).

En otro momento de la feliz compilación que ha hecho Vieira, Salvador habría aseverado (escojo ese tiempo verbal porque Vieira no especifica las circunstancias de atribución de lo citado por él): “Muchas veces en nuestros países una manera de hacerse grande es hablar mal de los escritores; tal vez para divertirse. Es una catáxis sicoanalítica” (157). Volvemos al campo esclarecido

por Carrión, pero es obvio que los críticos no escuchan. Para mí la veta psicológica respecto a lo que verdaderamente piensa un típico crítico ecuatoriano de la escuela de Vieira, que sigue siendo numerosa, se basa en una relación de amor y odio con el autor y su obra. Como decía arriba, no es nada personal, sino una inconsistencia lógica y ética relacionada a las relaciones de poder establecidas en el mundillo literario, que no siempre dejan de reflejar las de la sociedad. Un poco antes de lo inmediatamente citado, Salvador también habría dicho, respecto a la negación de sus obras, “Creo que el señor Hernán Rodríguez Castelo u otro tiene el derecho de opinar en forma diferente” (157). Vieira recoge la crítica categórica que aparentemente ocasionó la opinión democratizante de Salvador: “Para Rodríguez Castelo (ARIEL), Salvador no ha aportado nada a la literatura ecuatoriana, por haber utilizado una temática y psicología pasados de moda y fuera de tiempo, sin embargo, Salvador está considerado como uno de los novelistas más proficuos [sic] de su tiempo” (168). La frase hecha o vacía, el *non sequitur*, el don para lo obvio, la falta de contexto, la documentación inexacta, incompleta o descuidada, la falta de verificación y de criterio, todo se suma para hacer de los comentarios de Vieira un ejemplo típico de lo que ocurría en la crítica ecuatoriana del siglo veinte. Si hay honrosas excepciones (Carrión, Zaldumbide, Rojas, Cueva, Carvajal hoy, y unos pocos más), la verdad es que con la falta de profesionalismo los que han salido perdiendo más no son los críticos, sino los autores y las obras. Termino redondeando el ejemplo de Vieira, quien al referirse a las últimas obras de Salvador afirma:

Las últimas obras de Salvador corresponden a una ratificación Joyciana [sic]. *La ráfaga de angustia* (1971), es un testimonio del desafío planteado por el escritor de Dublín. Frente a las 800 páginas del normando, el ecuatoriano supera las de éstas con 900, llegando con la ráfaga tormentosa hacia límites angustiosos del maestro, que van hacia una meta que se confunde con el calor del sol (161).

Digamos que no importa que el libro, publicado, haya tenido 733 páginas, el hecho es que Vieira nos obliga a recordar lo obvio: que cantidad y calidad no son lo mismo. Ya lo vimos respecto a *En la ciudad he perdido una novela....* Si Vieira hubiera conectado a esta con *La ráfaga de angustia* se habría dado cuenta de la riqueza que ofrece otro comentario de Salvador que él mismo anota: “*Ráfaga de angustia*, no es un seguimiento a Joyce. Otros escribieron también

obras voluminosas. Fue tan maestro como Dante, Cervantes. Cuando escribí *Ráfaga de angustia* hace más de 20 años, no había leído todavía a Joyce” (157).⁷ De esta manera se puede seguir casi infinitamente, intercambiando los nombres de los críticos. Sé que es fuerte decirlo, pero la crítica ecuatoriana no ha sido respetada desde la época de Carrión, Zaldumbide y Carrera Andrade, porque es de entonces que nadie se ha atrevido a decir nada, a pesar de que, como muestra el caso de Salvador, el autor tiene más que perder que el crítico.

De una manera u otra, se puede encontrar en Palacio varias de las coyunturas que he mencionado para Salvador y uno de sus críticos, sobre todo por la *textualización* de la subjetividad crítica. Y si me concentro en ese nuevo olvidado que es Salvador, no es por enaltecer a unos y menospreciar a otros. Lo que hay detrás de esta situación es la pregunta de quién escribe la historia literaria, con qué agenda ideológica, y cómo se va construyendo y a veces dictaminando sus argumentos y conclusiones. Si vemos las últimas páginas de *Esquema sexual* (1934), en que se añade, como ocurre en otros libros de esa época, elogios internacionales de la obra de Salvador, y además consideramos la negatividad de sus contrincantes, no podemos hacer otra cosa que darle la razón al texto de Carrión que cité anteriormente. Jorge Carrera Andrade, en una reseña escrita probablemente después de haber leído la recusación de Gallegos Lara, ve en la novela de Salvador un antídoto a la prosa nacional “uniformemente provinciana y declamatoria”. Afirmando que con Palacio apareció, “ayer”, el humorismo, asegura que con Salvador aparece el psicologismo. Pero sobre todo dice, en alusión casi directa a Gallegos Lara, que “Es verdad que leyéndolo vendrá a nuestra memoria el Pirandello de *Seis personajes en busca de autor*. Mas, hay una diferencia esencial: la del joven prosista ecuatoriano cuenta, por el contrario, las impresiones del autor en busca de sus personajes. Su libro es como el proceso literario de la creación novelística”. Pasemos entonces a ver el ‘problema’ Palacio, para volver a Salvador y su *Esquema sexual*.

7 Tomando en cuenta la presunta influencia de Joyce en la novela hispanoamericana, extendiendo el corpus de novelas “totales” olvidadas, similares a las de Salvador, a *En babia. El manuscrito de un braquicéfalo* (1940/1961) del puertorriqueño José Isaac de Diego Padró, *Umbral* (1937-1964) del chileno Juan Emar, y otros de sus contemporáneos, hasta llegar al chileno Roberto Bolaño y *Los detectives salvajes* (1998) y varios más. Véase mi “Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de ‘novela total’”, *Modern Language Notes* [Johns Hopkins University] CXVI. 2 (marzo 2001).

Palacio como precursor nonato

Hay una foto muy conocida de Horacio Quiroga que, si no ha recorrido el mundo por el carácter revolucionario de su obra, es memorable por el estereotipo con que se asocia casi inmediatamente el objeto del lente. No es arriesgado decir que en esa foto se plasma la opinión de que, a pesar de su brillantez, Quiroga tenía algo de demente, y se lo ve en su sonrisa y ojos desorbitados. Tenemos un archivo fotográfico o iconografía mínima de Pablo Palacio, pero los facsímiles y dibujos nos lo presentan generalmente como un ser sensato, con una sonrisa apaciguada.⁸ Mucho se ha hablado de los dibujos que acompañan a su obra, así que es revelador que en una carta de 1930 le dijera a Benjamín Carrión (quien aparentemente quería una caricatura de Palacio): “[¿] Le parece a usted insalvable la cuestión del dibujo? Diga usted cualquier cosa: que no tengo cara, que se me ha caído de vergüenza, por ejemplo. O alguna otra invención suya” (Carrión 1995: 142). Sin embargo, los chispazos biográficos que nos han llegado, entre ellos los canónicos (por proximidad y por ser los más extensos) del mismo Carrión y su sobrino Alejandro, contradicen con frecuencia el querer ver a Palacio como un ser en control de sí mismo. Tampoco se supone generalmente, por obra y gracia de la falacia biográfica y la forma y contenido de sus textos, que éstos surgen de una persona ‘normal’. Es decir, Palacio no sabe a estereotipo. ¿Dónde está la verdad? Entre marzo y abril de 1928, en la revista *Renacimiento*, publicación mensual universitaria de Loja, se publica un artículo en cuya primera página vemos y leemos “Pablo Palacio. Pablo Palacio, *self-made man*”.

Por la disposición de los titulares y la acostumbrada indisposición genética de su obra, no sabemos si el texto fue escrito por el mismo Palacio (ya estaba en Quito, lo cual no es óbice para que lo hiciera) o por un autor que prefirió mantenerse en el anonimato. El hecho es que los pocos críticos que se han referido a ese artículo han supuesto que es anónimo. A pesar de que contiene lo que se podría llamar deslices palaciegos, lo cual abriría otra caja de Pandora respecto al escritor que escribe anónimamente para enjuiciar su obra, eso no es lo más importante. “Pablo Palacio, *self-made man*” (dejemos el *pre-título* de ‘Pablo Palacio’ fuera, aunque se duplica el nombre en el encabezamiento de la página 189 del original) es básicamente un examen de la ‘rareza’ e independencia

8 En esta sección retomo brevemente algunas partes de varias secciones de la Introducción que me correspondía como Coordinador de la Edición crítica de las *Obras completas* de Pablo Palacio (véase Bibliografía). He revisado y recortado extensamente el texto, como actualizado la bibliografía pertinente.

del autor, partiendo de varias escenas de *Débora*. Lo que quiere decir el autor 'anónimo' es que ninguna figura literaria de influencia similar a la de Palacio (recuérdese que el autor escribe en 1928, lo cual hace sospechar del alcance del criterio) ha balanceado tan precariamente un puñado de logros inolvidables contra una especie de barril lleno de momentos vergonzosos. No obstante, deducimos de lo dicho, la reverencia con la cual se lo estima en la profesión de escritor es tan irrefutable como la estima que se le tenía como abogado. Desde el principio del artículo hay una gran carga irónica, comenzando con "Pablo Palacio es lojano. Nos pertenece. De aquí que Loja haya permanecido extraña a su triunfo" (187). Pero el don de Palacio incluía más que su poco velado desafío a las convenciones de la clase media y la escritura. Tenía que ser así, si no, no hubiera sido más que un fenómeno momentáneo. La crítica siempre nos insiste en que no hay una conexión entre la fuerza moral y la fuerza artística, pero el caso de Palacio muestra que sí existe, por complicada que sea la tragedia de relacionar esas fuerzas.

Cuesta creer que Palacio, nacido el 25 de enero de 1906 en Loja, y fallecido el siete de enero de 1947 en Guayaquil, era sólo siete años menor que Borges. Sin embargo no es difícil darse cuenta de cómo Palacio representa para su país lo mismo que el argentino para el suyo. No menciono lo anterior para legitimar al autor y su obra, y me refiero a Borges. La realidad, sobre la cual Palacio escribió el ensayo referido, es que mientras más uno indaga en el contexto del ecuatoriano más se da cuenta de la verdadera esfera sociocultural que permite poner sus textos en perspectiva. Aparte de las seminales pautas provistas por Ana María Barrenechea en sus libros y artículos sobre Borges, y de las treinta biografías que hay hasta esta fecha acerca del autor de "Nueva refutación del tiempo", todavía no sabemos cuál es la génesis de él, y ese hecho tal vez sea lo que más lo asemeja al ecuatoriano. Tomemos un ejemplo particular de otro hecho que añade a ese misterio. Hacia fines de los años veinte, en el Perú, se daba una guerra nada absurda entre los peruanos del alto Perú y la costa. En ésta se había centrado, como en el Ecuador y otros países, la cultura llamada cosmopolita. Precisamente, en una carta del 1 de junio de 1926 a Benjamín Carrión, Palacio añade la siguiente postdata: "Estaríamos encantados si nos mandara algunas colaboraciones [Carrión estaba en Francia] para *Hélice*, pues pretendemos darle a la Revista *interés cosmopolita*, como dice su amigo Ernesto Fierro" (1995: 137, el subrayado es suyo). Se trataba de guerras culturales, y las únicas armas presentes eran los ingenios de sus colaboradores.

Me refiero, por extensión, a la publicación e importancia de revistas ‘marginales’ como *Boletín Titika*, que en la típicamente fugaz existencia de las revistas culturales hispanoamericanas, logró mostrar que hay que cuestionar nuestros *prototípicos* ‘centros’ culturales. Alejandro Peralta, editorialista y uno de los fundadores de esa revista publicada desde Puno, frecuentemente incluía noticias acerca de los últimos gritos publicados en el continente. Pero es sólo en años recientes que comenzamos a recuperar o *reevaluar* el valor de leer a los representantes de una literatura aparentemente ‘menor’. No está de más mencionar que uno de los colaboradores fue Jorge Luis Borges, y que el *Boletín Titikaka*, examinado a fondo, revela la gran actividad intelectual de la ‘periferia’ de países andinos como el Ecuador, como también las redes intelectuales que se habían establecido o comenzaban a fijarse en los años locos de Palacio. He tratado de dar ciertas pautas respecto a cómo se creaban esas redes (Corral, 1996). Por eso, lo que me importa señalar no es tanto el valor de la obra de Palacio. Su valor va de sí. Por ende es más fresco descubrir cómo el ‘rescate’ que comienza a darse en los años sesenta es, en el mejor de los casos, una merecida recuperación cuya base es interna, nacional, y no siempre nacionalista. Como tal, y como muestra con creces Humberto Robles en el ensayo que se publica en mi edición para la UNESCO, esa recuperación tiende a olvidar que es mejor valorarlo por lo que contribuye a los archivos vivos de la literatura occidental, con atención a la latinoamericana, más que a la nacional. La realidad es que, si Palacio es concebido en el Ecuador, ‘nace’ más temprano de lo que se creía, tanto en su país como en Cuba y el Perú. Volvamos un momento al *Boletín Titikaka*.⁹ En el número 7, correspondiente a febrero de 1927, Jorge Reyes, presenta la obra de Palacio de la siguiente manera, y reproduzco fielmente la ortografía y composición textual que se convertiría en emblema parcial de la ideología que promulgaba la revista:

pablo palacio

un hombre muerto a
puntapiés-quito

9 Agradezco a mi ex-alumna de Stanford University, Cynthia Vich, el acceso a estas reseña de Palacio. Véase ahora su estudio *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000).

anunciamos a pirandello que en volca-
nes de ecuador ha nacido pablo palacio
dedos rayos x en la autopsia espiritual
hai momentos que el sol se escalofría i el lí-
rico bisturí de pablo palacio hace picadillo
de nervios prosa de períodos eléctricos fuer-
te espíritu i un camino firmemente asfaltado
por delante (Reyes: 3).

Quiero ver otro emblema dentro del que acabo de mencionar: “ha nacido Pablo Palacio” fuera del Ecuador con esa nota y su libro. Pero se peca de simplismo al repetir que un libro nace cuando es publicado, leído, reseñado y vendido, condiciones que no siempre se dan en ese orden, como también sabemos. Limitado hasta la fecha en que escribe Jorge Reyes, tenemos un Pablo Palacio ‘nonato’ en el resto de las Américas. Al año y cuatro meses de la nota de Reyes, en “Glosario del arte nuevo”, una de las precarias o fantasmagóricas columnas que a veces incluía el *Boletín Titikaka*, Xavier Ycaza presenta otra obra de Palacio. Otra vez, mantengo la ortografía y disposición textual:

pablo palacio

“débora”

quito

novela de nervios desvelados tajeada car-
día para leída a la flama de insomnio-cuan-
do ríe una amargura de nubárra atraviesa el
cristal del sueño-débora sabe besar jugosa-
mente pulpa imposible hálito de muñeca su-
burbano olor toda la hembra-tragedia de cé-
lulas afiebradas defuminada en un “suave co-
lor blanco”

palacio ha contexturado novela enjundio-
samente breve i fibrosa de contenido humano
(Ycaza: 2)

Entre los textos de Reyes e Ycaza hay un autor anónimo, probablemente cubano, que escribe la siguiente nota como presentación de la publicación del cuento “Las mujeres miran las estrellas” en la *Revista de Avance* en el número de abril de 1927:

Pablo Palacio, el intenso cuentista quiteño [sic], es casi totalmente desconocido en Cuba. Sin embargo, pocos escritores hispanoamericanos parecen tan bien dotados para dejar una huella indeleble en las letras hispánicas. Su libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* -libro recién llegado a algunas manos cubanas- es una poderosa y violenta revelación. Narrador de estilo taquigráfico; buceador denodado en el légamo humano; temperamento vigoroso y virilmente cínico, humorista de honda veta trágica -tal es la extraña personalidad del Ecuador que 1927 descubre hoy a los catadores cubanos de novedad (61).

Nunca sabremos la reacción de Palacio a esas brevísimas evaluaciones de Reyes, Icaza y el autor anónimo, pero estaremos de acuerdo en que probablemente le agradaron, si llegó a leerlas.¹⁰ Después de todo, y nótese la selectividad del auditorio (“a algunas manos cubanas”; “catadores cubanos de novedad”), la ‘escritura’ de los colaboradores de las revistas peruana y cubana no se distancia mucho de la puesta en escena textual del ecuatoriano. Este encontró una manera de fluir, recogiendo casi cada capricho y rareza de la voz humana, y torciendo la sintaxis para imbuir la prosa descriptiva con el aliento del habla. Es más, esa sintaxis invertida, borrosa, puede parecer inmerecida y obstruccionista, preparada bajo una presión insuficiente de la realidad local, o a pesar de ella. Tal vez por esa presión él se quedó con sus manuscritos, y la *autoapropiación* de la escritura puede tener que ver con la inmensa ansiedad de la deuda con otros (el autor o autores detrás de Palacio), con el miedo de un autor fuer-

10 Puede ser que sí haya visto la siguiente de Gonzalo Zaldumbide, que también reproduzco por su brevedad: “*Un hombre muerto a puntapiés*, par Pablo Palacios [sic] (Quito, 1927).- Cette nouvelle manière d’écrire que nous signalons dans la note ci-dessus [se refiere a su nota sobre *Treinta poemas de la tierra* de Jorge Reyes], se développe avec entrain dans les milieux artistiques et littéraires de Quito et produit déjà des oeuvres inattendues, telle cet *Homme mort à coup de pied*, où M. Pablo Palacios, jeune écrivain de talent, pousse jusqu’à l’absurde volontaire ce goût de l’excentrique. Il manque cependant de logique dans l’absurde et sa prolixité parfois inutile contraste avec le sommaire de l’invention paradoxale. Mais il y a en lui une force et des dons. Retenons ces promesses”. En *Revue de l’Amérique Latine* [París] VI. 67 (1er. juillet 1927): 83. Otra vez agradezco a Gustavo Salazar el acceso a este texto clarividente y exacto de Zaldumbide.

te como Palacio, que no quiere que se sepa que ha fallado en crearse a sí mismo, ser un original.

Es de suponer, si se juzga por la mayoría de las historias del cuento o de la novela hispanoamericana, que con Palacio y su obra se podría hacer una historia de ausencias. De la misma manera, se podría suponer también que con su obra se puede hacer una historia de cómo hacer una literatura mayor de una literatura catalogada como menor, tema al que volveré. Es desde la entonces necesaria conjunción de estas dos suposiciones que hace casi cuatro décadas (1964) se publicaron las que resultaron ser sus 'obras incompletas'. Las califico así perfectamente consciente de la imposibilidad de coleccionar la totalidad de la producción de cualquier autor, incluso la compilación que María del Carmen Fernández publicó en 1998, ahora que se ha encontrado "Una carta, un hombre y algunas cosas más". Menciono este hecho porque en 1964, cuando se publica la pionera colección que se creía ser la suma del autor, casi nadie se había percatado de que en 1920, a los catorce años, Palacio había publicado el poema "Ojos negros" en la sección "La tribuna de los niños", en el tercer número de la revista *Iniciación* (febrero 1920, p.61), órgano de la Sociedad de Estudios Literarios del Colegio Bernardo Valdivieso de la ciudad de Loja, donde había nacido el autor. No hay que ser adivino para darse cuenta de lo que las colaboraciones tempranas podrían significar para los que seguimos especulando respecto a la vocación literaria del autor.¹¹ Ahora, la vida de Palacio es también una ausencia que, por imposible que parezca, contiene otras brechas. No obstante, a poco más de medio siglo de su partida es obvio que tanto él como su obra será un punto de referencia necesario para descifrar hacia dónde van las literaturas ecuatoriana e hispanoamericana del siglo veintiuno.

Aparte el juego tautológico de que la mención de una ausencia es la mención de una presencia, la realidad es que la canonización de Palacio, como se dice para varios autores de reconocimiento similar, e insisto en Salvador, es "injustamente tardía". Cualquier intento actual de recuperación de un autor tiene que recurrir al hecho de que la irrupción de la narrativa contemporánea no se da en un vacío milagroso, ya que la simbiosis con la recepción crítica es evidente al más recio y purista de los críticos. Al comienzo del siglo veintiuno, cuando Palacio y su obra ya han merecido varios homenajes de instituciones culturales hegemónicas como la editorial Casa de las Américas, y por lo menos un

11 Cito las obras de Palacio *parentéticamente*, por *Obras completas* (Guayaquil, Casa de la Cultura: 1976), por ahora la más asequible. De aquí en adelante toda traducción es mía excepto donde indique lo contrario.

libro exhaustivo y una edición casi completa (ambos de María del Carmen Fernández), el desconocimiento de este autor (por lo menos en la mayoría de las Américas) continúa. El problema con los de Palacio es que sus únicos textos son los básicos y conocidos (en su país), más el cuento que he mencionado, no hay más. Recordemos por lo menos una paradoja que nos recuerda Jauss de la época en que estamos: que la escritura y la lectura jamás pueden coincidir. Jauss lo muestra con la discusión de dos autores nada distantes de Palacio:

Si, par le Don Quijotte de Ménard, Borges avait voulu montrer que même la répétition littérale d'un texte acquiert à travers le temps une signification nouvelle, Calvino va plus loin puisqu'il attribue la suprématie à la copie et fournit ainsi une légimitation ironique du faux. A l'aube d'une nouvelle étape de notre civilisation: l'ère électronique, l'idéal romantique de la création originale est complètement dépassé; la notion d'authenticité devient une vaine illusion à l'époque des 'mass-media' et de la reproductibilité infinie de leur production (169, el subrayado es suyo).

Pero obviamente que es mejor desbrozar este asunto con palabras del autor. Palacio, como todo autor del carácter que se le atribuye, parece no querer molestar con los detalles de la publicación de sus obras. Su vida resultó ser tan corta que hoy se justifica que le importara más que nacieran sus textos que el cómo. Esto no quiere decir que no se preocupara de su composición inmediata. En una de las cartas (fecha 2 de mayo de 1931) que le escribe a Benjamín Carrión, le dice:

[...] antes de enviar el folleto aquel a España [se refiere a *Vida del aborcadado*], ábrale por la página 8 y en la 5ta. línea, en donde dice 'volcanes a la ventana' póngale 'promontorios a la ventana' o cualquier otra cosa parecida que usted quiera. Sucede que en el parrafito sólo hay el precedente de El Chimborazo y mis compatriotas, cuando lo lean, se van a poner a gritar: '¡Dice que El Chimborazo es un volcán! ¡Qué se lo ahorque!' En realidad, el Chimborazo es solo [sic] un nevado. La última línea de la convocatoria sí debe quedar como está. Tiene música. Tiene para mí una hermosa y modesta música (1995: 145).

Palacio se refiere a la tan citada mención de la subasta del Chimborazo. Pero nótese que su preocupación no es por el 'atrevimiento' de que se sugiera vender

el patrimonio nacional (suposición inflada por sus críticos) sino la exactitud respecto a qué es el Chimborazo. Pero ante la posibilidad de que para muchos lectores la obra de Palacio tal vez no merezca la atención que se le sigue dando, y que sea desconocida para otros, no me queda otra opción que presentar y contextualizar el problema, rellenar las lagunas. Debo, además, criticar al crítico, *revalorar* lo valorado, hacer de ayuda memoria, y abrir estas aseveraciones a este siglo veintiuno, para que su obra no sea inmediatamente digerible como *olvidable*. A veces leemos a ciertos autores por la misma razón por la cual confiamos en ciertas personas. Estas responden a nuestra necesidad de algo tan extraño que lo podemos explorar sin tener que explicarlo. A la vez, aquellos autores nos ofrecen ideas, sonidos y un ritmo que parecen dichosamente conocidos. El *Palacio-objeto*, los *textos-Palacio*, el *Palacio-producto*, el *Palacio-mito*, aun el *Palacio-demente-y-brillante*, y el *Palacio-redentor-de-nuestra-literatura* son la parte menos valorizada. Toda adjetivación de este autor y su obra por lo general contiene una ambigüedad producida por una sociedad crítica que hasta cuando lo elogia logra degradarlo, presentando un caleidoscopio del *Palacio-autor* como ser irrefutable y a la vez execrable, desde muchos ángulos.

A cualquier lector estrictamente literario ecuatoriano le agradecerá enormemente (y a la vez sorprenderá a cualquier lector hispanoamericano de gustos similares) que un historiador actualizado de la novela hispanoamericana anterior al *boom* dedique dos capítulos completos a la novela ecuatoriana (Arango 1988: 329-347; 349-366). La división que hace éste en esos dos capítulos es convencional y peligrosa: contrastar las diferencias entre novela de la costa y novela de la sierra. Es más, al pormenorizar Arango los componentes de cada grupo los problemas son patentes para los lectores que correctamente creen en la superación del mecanicismo de esa división. Para comenzar, varias ciudades o pueblos menos conocidos de la costa y la sierra ecuatorianas han producido novelistas valiosos, como los de cualquier otro país, de Arequipa en el Perú o de Aracataca en Colombia. Se puede entender la necesidad crítica de referirse a novelistas representativos para dar o acomodar una visión de conjunto, pero hay que evocar los antecedentes, y tener en cuenta los errores a que conduce tal elección. No son éstos necesariamente errores de estimación, sino más bien de contexto. Este se convierte en una necesidad primordial para entender la obra de un autor que llegó a la cumbre de la literatura de su país antes de los treinta años.

Así entonces, Arango postula que el grupo de novelistas de "La Sierra" ecuatoriana tiene tres focos: las ciudades de Quito, Cuenca y Loja. En relación

con lo que discuto a continuación, Palacio nació en la culta Loja; y más o menos con ese hecho se acaba cualquier relación determinante con su ciudad natal, por lo menos desde el punto de vista de la amplitud del mensaje de una obra literaria sin provincialismos. Como decía Ugarte, teórico del “autoctonismo” literario y social alrededor de la época en que Palacio y su obra disfrutaban del apogeo de su recepción, y antes de que se pusiera de moda *resemantizar* la obvia relación entre nación y narración: “Es tan rápida la evolución de nuestros países y la capacidad de traducción artística tan lenta, que muchas modalidades se diluyen antes de que las recoja una pluma. Así va quedando un mundo muerto a medio siglo de distancia” (Ugarte 1978: 289). Es esto lo que le pasa al *anti-autor* Palacio cuando los críticos lo catalogan: su mundo queda muerto y desamparado en la periferia nacional a más de medio siglo de distancia. Refiriéndose al grupo de la Sierra, Arango asevera con razón que “Este grupo a diferencia del Grupo de Guayaquil no tiene una uniformidad temática” (349), lo cual no es necesariamente una evaluación negativa. El mismo valor se le puede atribuir a la afirmación de que el grupo serrano trata con mayor énfasis la problemática del hombre agrario andino, y podemos extender este criterio, *mutatis mutandi* al Perú y Bolivia. No obstante, cuando Arango entra en mayores detalles se comienza a notar la necesidad de una especificidad de forma y contenido, ya que, como a otros historiadores literarios, a Arango se le hace necesario decir por qué Palacio “es una de las figuras prestigiosas de la ficción ecuatoriana” (*Ibid.*).

Tal corrección es primordial si se discute posteriormente obras ecuatorianas de menor difusión o de canonización hoy cuestionable. Siguiendo con este ejemplo reciente de lo que se hace con Palacio, es claro que su obra tergiversa con creces la siguiente descripción *contenidista* de la obra de sus coetáneos: “Característica del grupo lojano es el gran amor por el paisaje. También se destaca por un tono melancólico, quizá como resultado del aislamiento de esa ciudad. El mensaje social se percibe en forma discreta y un realismo amargo se insinúa a través de la obra” (Arango, 349). Como sabemos, Palacio se burla ampliamente de la estética del paisaje que aparece con mayor claridad en *Cumandá*, y por extensión a la dependencia en ella por la mentalidad generalmente decimonónica de los narradores que no eran de su ‘familia’ (Rama 1980). Por lo general tratamos de *desmitificar* al autor reconocido, mientras que tratamos de mitificar al autor menos conocido. En esa versión del vaivén de visión y ceguera crítica, de renovada dialéctica, lo que está en juego es el sentido de un autor como síntoma e instrumento del progreso de la cultura literaria de una ciudad,

un país, un continente, de una tradición cultural de ambiciones universales. Lo que se trata de rehabilitar por ambos conductos del mito en torno al autor es su valor como intérprete de la transmisión de varios bienes culturales, definidos ya a la marcha ya dentro de una tradición. Así, la noción de “la muerte del autor” muestra sus debilidades y los límites de la interpretación.

En su conocida polémica con Picard respecto al papel de la entonces nueva crítica, Barthes decía originalmente en 1966: “la obra, el autor son sólo el punto de partida de un análisis cuyo horizonte es un lenguaje: no puede haber en él una ciencia de Dante, de Shakespeare, de Racine, sino solamente una ciencia del discurso” (1972: 63). Si Palacio y su obra en verdad pueden ser meramente ‘discurso’, lo cual dudo, también lo puede ser cualquiera de las construcciones teóricas que las escuelas críticas actuales arguyen que una obra puede ser. Por esto, no debe sorprender que hasta el fin de siglo pasado se haya tratado de someter la obra de Palacio a interpretaciones que se puede ver como vertientes del *postestructuralismo* u ocasionadas por él: estudios del sujeto, *postmodernismo*, *textualidad* y *deconstrucción*, nuevo historicismo, análisis cultural, teoría *postcolonial*, etc. La interpretación se agrava cuando el autor se convierte en títere de un teatro pseudo o *cuasimarxista*, moldeado al gusto preconcebido que, en el caso de Palacio, equipara ingenuamente autor y biografía política, como veremos. Por esto mismo, sorprende que no tengamos una indagación feminista en su obra. Sí tiene razón Barthes, a la vez adelantándose a los *postestructuralismos* y dándoles su base, en decir: “Tendremos pues que despedirnos de la idea de que la ciencia de la literatura pueda enseñarnos el sentido que hay que atribuir infaliblemente a una obra: no dará, ni siquiera encontrará de nuevo ningún sentido, pero descubrirá según qué lógica los sentidos son engendrados de una manera que pueda ser aceptada por la lógica simbólica de los hombres [...]” (Barthes 1972: 65, los subrayados son suyos). Ahora, lo que hace una obra como la de Palacio es mostrar a los lectores lo que Barthes y sus parangones logran intelectualizar posteriormente, cuando la obra ya ha sido escrita y es leída por un público más general. En la cultura actual es difícil saber qué es parodia o robo, o qué es una adaptación amistosa. Esta situación, como nuestro más adelante, es patente aún hoy en las conclusiones de la crítica de la obra de Palacio.

Toda crítica basa su argumentación respecto a Palacio en una premisa inicial que uno reconoce intuitivamente como de sentido común: siempre hay algo que los textos no pueden decir, códigos o estrategias inalcanzables, o lecturas totalmente inaceptables. Estos son más amplios de lo que se puede creer.

Consecuentemente la crítica pretende determinar cuáles lecturas son erróneas a través de la reducción al absurdo de las hipótesis contrarias. Ahora, si creemos en ésta u otra lectura de Palacio, lo que cabe preguntarse es cuál es el parámetro que nos permite atribuir mayor validez a ésta u otra interpretación. Poco a poco, las escuelas interpretativas actuales sí coinciden en otra actualización. Del mismo modo que un texto puede requerir un determinado tipo de lector o favorece múltiples interpretaciones, por lo general impone ciertas restricciones a sus exégetas. Así, un texto de Palacio nunca se trata de la situación en la Europa del este de 1999, y de la misma manera no se trata del Ecuador de los años veinte y treinta. En el país las comunidades (no siempre indígenas) y sus fronteras cambian con la intervención gubernamental, con la emigración y migración, con las intervenciones del capitalismo o su rechazo, como con los cambios en patrones de consumo cultural. Todo esto afecta a la comunidad imaginada, a la nación, y lo que está fuera de ella no es siempre bienvenido. Es por esto que Palacio en cierto sentido no ha nacido todavía.

Se crean así otras fronteras o límites, más apegados al hogar y a la identificación étnica, durante todos los rituales de la vida cotidiana. Como vemos en la crítica convencional en torno al autor lojano y su obra, la tribu manda, el terruño llama. Ese es el tipo de progresión y esquematismo *representacional* que Palacio quiso y quiere (¿está de más decir que vive en su obra?) evitar. No obstante, hablar de alegorías, ironías y metáforas como de la bifurcación entre la intención del autor y la intención del texto, siempre implica reconocer la existencia de un sentido literal de los mensajes emitidos por los textos. Palacio no era un realista mágico, ni un surrealista. Decir que capturó lo onírico e insólito no es decir que era frívolo, sino lo opuesto. Decir que era “postmoderno” *avant la lettre* es igualmente inútil, y no sólo porque la literatura, y especialmente la novela de las sociedades *postcoloniales*, no tienden a manifestarse como alegorías de procesos de construcción nacional, como quisiera un crítico como Frederic Jameson, que todavía cree que el realismo mágico sigue definiendo al hispanoamericano, sin haberse enterado que un crítico como el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot dio un renovado grito de independencia al manifestar “¡basta ya de exotismos!”. Aparentemente, para Palacio la búsqueda del origen de la hispanidad, como la de la esencia de lo latinoamericano ya habían sido asumidas por el escritor hispanoamericano, y sólo se podía parodiarlas desde una especie de *universalismo* dado por sentado, al que todo autor del momento ya tenía acceso. Ésa también era la actitud de Salvador, por lo menos hasta mediados de los años treinta.

Cronológicamente, Palacio se encuentra junto a escritores ecuatorianos que nacen con él en varios sentidos y que marcan hitos en la producción literaria nacional: Carrera Andrade (1903), de la Cuadra (1903), Icaza (1906) Pareja Díezcanezo (1908), su Némesis, Gallegos Lara (1909), más los autores de *Los que se van* (1930); y alguno de ellos notó que Palacio era ‘diferente’. Pero tal vez lo que no notaron es que Palacio era honesto en sus apreciaciones, como cuando le dice a Benjamín Carrión en una carta del 2 de mayo de 1931 “Me llegó *Los que se van*. He leído ya los cuentos de Gallegos. ¡Qué interesantes, qué bien hechos están, caramba!” (1995: 146). Lo anterior lo dice mucho antes de la reacción políticamente correcta y muy conocida y citada de Gallegos Lara a *Vida del ahorcado*. Precisamente, en *Galería de místicos y de insurgentes*, en que Carrera Andrade pretende resumir la vida intelectual ecuatoriana durante cuatro siglos (1555-1955), coloca a su compañero de la universidad, Palacio, bajo la rúbrica de “novela social”, y dice:

Pablo Palacio pasó del cuento a la novela con *Débora* que no es otra cosa que un ‘cuento grande’ y publicó la extraña *Vida del ahorcado*. La agudeza original de este escritor sarcástico y patético da su fruto más sabroso. En toda la literatura ecuatoriana no tiene parangón esta novela fragmentada en mil facetas, por donde atraviesa el pávido relámpago mental que llevó a su autor a los antros de la locura (Carrera Andrade 1959: 166).

Si Carrera Andrade no dice más es porque Palacio le rompía los esquemas al gran poeta: Palacio era un “loco” talentoso, pero no tiene parangón, porque entonces no se apreciaba lo que hacía más allá de la superficie. No le era claro al poeta, tan de avance como él, que Palacio y su obra trascendieran esa fecundidad literaria de los novelistas ‘sociales’, aquella que giraba en gran parte alrededor de lo que Carpentier caracterizó en su *Tientos y diferencias* (1967) como “el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular”. Esto a pesar de que en *Débora* leemos “Lo que quiero es dar trascendentalismo a la novela” (90). Por otro lado, aun después de su muerte, la crítica y sus ‘biógrafos’ rehusan notar que referirse a Palacio como ‘loco’ es argüir algo que sólo se puede pensar como relación, porque es una manera de distinción que implica un opuesto. El además frecuente, en la literatura y fuera de ella, que asocia algunas conductas con la locura intenta ligar lo ‘normal’ a la falta de angustia, o signarlo a las relaciones plenas con otros seres humanos.

¿Pero quién dijo que tiene que ser así? En Palacio los contrapuntos clásicos (bueno-malo, etc.) nunca ordenan las subjetividades, sino las luchas por identidades sustentadas en lo extraordinario. Del mismo modo, no se puede dejar a un lado el hecho de que, si Palacio se marginó de la estética de su 'generación', por cierto participó de la tendencia política de sus contemporáneos. Como dice Valdano este período "supera la visión liberal de los problemas históricos para adoptar la explicación marxista. Junto a Marx llega también Freud. Los nuevos ideales e influencias socialistas dejan su huella en la primera legislación social que aparece entre nosotros: Ley de Seguridad Social y el Código de Trabajo..." (100). Ese contexto político no desmerece otro hecho, porque Carrera Andrade no se da cuenta de que el Palacio que enjuicia está más cerca de otro autor ecuatoriano, sobre quien dice en el mismo capítulo sobre la novela social:

Nutrido de lecturas y doctrinas nuevas, Humberto Salvador se puso a caminar por los senderos de Pirandello, de Jarnés y de Proust y reunió pacientemente las páginas ingeniosas de su libro *En la ciudad he perdido una novela*. Pero, insatisfecho y desilusionado por los fantasmas de la sutileza, se sumó al afán colectivo con su novela *Camarada*, en que aborda los problemas sociales y se pone al lado de las clases laboriosas, cuya vida intenta narrar con colores dramáticos (166).

¿Era la obra de Palacio menos 'comprometida' que la de Salvador, menos vanguardista? ¿Puede un autor cansarse de la sutileza y abandonar una novela? ¿Fue el 'cambio' en Salvador una decisión unilateral o agenciada por la política literaria que mencioné anteriormente? Traigo estas preguntas y cuestiones a colación ya que inevitablemente se confronta la relación entre autor, personaje e ideología, cuya importancia es obvia en *Débora*. Naturalmente, desde Marx sabemos que la relación autor-ideología queda en la 'base' y por eso la biografía del autor no esclarece su orientación literaria. La biografía no siempre cede una explicación, y la crítica que extrae de ella es invasora porque no distingue entre la verdad y lo que no lo es. Como ejemplo, pensemos en los cuatro años anteriores a 1947 y el traslado de Palacio de Quito a Guayaquil, donde muere, o en cuándo verdaderamente comienza su enfermedad mental. Sin embargo, a pesar de que se ha discutido constantemente la marginalidad de sus personajes, no cabe duda que en *Débora* y otras obras esa marginalidad agobia a la clase media, cortando y cortando la línea que separa al autor de su personaje, y llevan-

do muchas veces a la crítica a explicaciones autobiográficas.¹² Como dice Foucault (1969), sería igual de falso buscar al autor en su relación con el escritor real como en su relación con el narrador ficticio. Lo que Foucault prefiere llamar la “función-autor” surge de esa división y de la distancia entre las dos relaciones. En algunos casos el término ‘autor’ denota una estructura, un tipo de obra, un estilo, un tipo de lenguaje, una actitud o una colección de escrituras misceláneas. Es decir, se trata al autor como una función del discurso y hay que considerar las características del discurso que apoyan este uso, y determinar su diferencia de otros discursos. Así, los personajes de Palacio pueden reflejar un problema inagotable de la clase media a la que pertenecía el autor. Adoum ha definido bien la situación al decir que la clase media ecuatoriana:

... sufre de una inautenticidad o de una indecisión entre la fidelidad a un ideal o a una ideología y la tendencia de ganarse la vida, entre la tendencia (yo creo que innata en esta clase) hacia la justicia y la necesidad aparente o cobarde de apartarse de ella ... Pablo Palacio logró ver con gran claridad esta indecisión de la clase media, este vivir crucificado entre una tendencia idealista y una realidad sórdida... (Adoum 1969: 163-164).

En términos de la producción literaria hispanoamericana de la época los desacuerdos críticos respecto al ‘encasillamiento’ de autores como Palacio muestran un binarismo ideológico cuyo componente básico es la actitud ante el discurso azaroso del texto, que no permite una noción única ‘aplicable’ a diferentes prejuicios filosóficos o sociales, como vimos respecto a Salvador. El crítico, como la obra (decía W. Benjamin) produce una ideología que puede o no obstruir una verdadera percepción histórica inevitablemente *revertible* al texto, contra-productiva en América Latina, según más de un crítico, de Benedetti en ade-

12 Se ha visto con creces que la biografía de Palacio es esquiva y anecdótica. Lo más cercano que tenemos a la recuperación de la voz empírica de Palacio surge de una entrevista estrictamente política, publicada originalmente en 1934, y ahora recogida en la edición de Fernández (1998: 383-389). Véase además su libro (1991), y la cronología de su edición de las obras de Palacio (67-79), que recoge testimonios tempranos y amplios, como los de Benjamín Carrión (1930), Carlos Manuel Espinosa (1947/1987, aunque el mismo texto con otro título) y entre otros, Arturo Armijos Ayala, “Dos falsas afirmaciones sobre la vida del escritor Pablo Palacio” I y II, *El Universo*, agosto 2 de 1992, 16; y agosto 9 de 1992, 18, respectivamente.

lante, para no mencionar Said, Eagleton y otros de la tradición anglosajona. Es por esto interesante notar que cuando Palacio conscientemente parodia el género romántico en *Débora* se sitúa al lector ante un rechazo doble: de los críticos y de su obra como objeto crítico ‘a posteriori’.

Menos dependiente es notar que en la época en que Palacio producía sus textos operaba la posibilidad de practicar una plétora de ‘ismos’ sin que ello implicara indiferencia ante las luchas sociales. Paralelamente, y a pesar de varios estudios que llegan hasta el 2000, sigue siendo un *desiderátum* crítico el planteamiento actualizado de lo que se conoce como vanguardia, sobre todo porque hubo una considerable cantidad de autores en la ‘generación’ de Palacio cuyas obras contienen los elementos precursores que la crítica consagra como característico de la producción literaria de los años sesenta (véase Corral, 1996 [b, 1997]). La realidad literaria de los años veinte a cuarenta en que enmarco a Palacio propone elementos de renovación que, con la concientización histórico-social, terminan por imponerse. Hoy, terminado el siglo de Palacio, estamos más cerca de una revalorización más exacta, y hay decenas de sus coetáneos que esperan el mismo tipo de recuperación. En suma, se requiere una visión nueva de lo que es una vanguardia. En 1926 y 1928 Mariátegui lo expresaba así:

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués [...]

“Nueva generación”, “nuevo espíritu”, “nueva sensibilidad”, todos estos términos han envejecido. Lo mismo hay que decir de estos otros rótulos: “vanguardia”, “izquierda”, “renovación”. Fueron nuevos y buenos en su hora [...] Hoy resultan ya demasiado genéricos y anfibiológicos.¹³

13 Las citas provienen respectivamente de “Arte, revolución y decadencia”, *El artista y la época, Obras completas*, VI (Lima: Amauta, 1964), 19; y “Aniversario y balance”, *Ideología y política, Obras completas*, XII (Lima: Amauta, 1969), 247. Recuérdese que Mariátegui puso en práctica el revisionismo por el que aboga en *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*. Véase la lúcida exégesis de Ana María Barrenechea, “El intento novelístico de José Carlos Mariátegui”, ahora recogida en su *Textos hispanoamericanos* (Caracas: Monte Avila Editores, 1978), 263-287, como algunos de los textos incluidos en *Mariátegui y la literatura*, ed. Ricardo Luna Vegas (Lima: Biblioteca Amauta, 1980). Aparte de volúmenes individuales de sus obras completas, *Crítica literaria. José Carlos Mariátegui*, edición de Antonio Melis (Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969) provee la mejor muestra de la clarividencia del peruano sobre estos temas.

Así, las generalizaciones *teórico-literarias* en *Débora* muestran a la *función-autor* como extremadamente consciente de los mecanismos mediante los cuales un texto se traspone en producto literario, ‘abierto’ a un género y generación literarios, a críticos y a una contundente conciencia emotiva y creativa. Esta conciencia, genética por excelencia, ‘visualiza’ la progresión en que se presentan los fragmentos. La *novella* cuestiona desde el comienzo sus ‘discursos’ como esquemáticos, elusivos y la ‘historia’ como discontinuidad y fragmentación: “Pero el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer y evolucionar” (70). En seguida interviene la conciencia de que todo fragmento engendrado conducirá a diferentes restricciones de la ‘historia’. Al intentar dar una descripción física del Teniente A. (cf. el estudio de A. Carrión en *Cinco estudios...*, 16-17) el narrador-protagonista la descarta, ya que “Como todos colman el recuerdo con alguna dulzura, es preciso entrar en las suposiciones, buscando el artificio y dar al Teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas y también de la vida” (73). Las digresiones literarias, fijadas por los discursos, son irrecuperables:

Para evitar estas dolorosas claridades se festoneó la obra en la forma antedicha... Lo demás nada importa. Claro que tampoco el hecho: sólo que queda en el espíritu del Teniente... (74)

Tal vez sea más cercano para el lector el caso igual del borracho que ... (75)

Cuando el discurso pierde toda casualidad espacio-temporal se realiza una mediación como muleta para el lector:

La novela se derrite en la pereza y quisiera fustigarla para que salte, grite, dé corcoveos, llene de actividad los cuerpos flácidos, mas con esto me pondría a literaturizar. Estas páginas desfilan como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento..., galope desarticulizado por el “ralentive” en las revistas de caballería de Saumur... (79-80)

Otros fragmentos tienen muletas que hacen progresar la *discursividad* del narrador-protagonista (81, 95) o se insertan comentarios sobre las intrigas que pueden atribuírsele a un personaje (87, 93), o se le priva de ‘historia’ y/o Historia como valores operativos: “Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas... eres teniente y na-

da más” (70). Más fragmentario, aunque directo, es el comentario sobre los críticos:

Así, los filósofos, e historiadores, y literatos, cuya labor festoneada, en numerosos semicírculos, trabajan en su línea recta, a base de los vértices de esos semicírculos que se cortan, trazan el arco inútil de la vida fuera de su obra y aíslan cada punto aprovechable que después formará, en unión de los demás, el rosario que tiene por alma el hilo del sentido común... Se populariza el animal de las abstracciones. (73-74)

Naturalmente, y sobre todo respecto a la condición crítica al comienzo del siglo veintiuno, la cita anterior da para mucho y muchos. Esa es sólo una de las razones por las cuales Palacio fue excepcional para la generación ecuatoriana en que le tocó escribir, por la domesticación de los males de la cultura que supo habilitar. Con las salvedades temporales, supo, como sus émulos en la actual generación de prosistas ecuatorianos, descubrir la ganancia de *cooptar* lo que se entiende por vanguardia. Dicho de otra manera, supo conjugar la cultura ‘alta’ que articula la visión *idiosincrática* y frecuentemente exigente del artista con otras más cercanas a la tierra firme, que tanto le fastidiaba (y a la vez estimulaba). Respecto al sacrificio del artista, Faulkner decía que si un artista tiene que robarle a su madre, no vacilará. Palacio conjugó entonces la cultura ‘alta’ con la ‘de masas’, que trata de complacer al público de cualquier manera; y con la cultura ‘media’, que disfraza la dependencia en lo *formulaico* de la cultura media con alusiones pretenciosas. Fue entonces un adelantado en el sentido que en el mercado literario de hoy el elitismo no tiene valor, y la ganancia monetaria se ha convertido en el metro con que se mide todo, incluso en la crítica ‘comprometida’.

Parafraseando el prólogo de Ernest Gellner a su *Encounters with Nationalism* (1994), es la nueva importancia de una cultura compartida que convierte a los hombres en nacionalistas. Palacio, poco propenso a expresarse sobre diferencias culturales altas y bajas, intuía que la congruencia entre su cultura y la de las burocracias económicas, educativas y políticas que los rodean se convierte en el factor más importante de las vidas de esos hombres. Es esto lo que los convierte en nacionalistas. Los críticos del autor de *Débora*, al repetir aun hoy esa progresión, y sobre todo al preocuparse excesivamente de los logros o de la protección de lo que consideran ser ‘congruencia ecuatoriana’ en Palacio, no hacen otra cosa que identificarse con lo que es el nacionalismo. El problema es

no poder admitir abiertamente que las percepciones externas a veces no hacen otra cosa que encasillar lo que es la literatura nacional. Veamos un ejemplo de 1963. En *El escritor y sus fantasmas*, esa especie de fuga *ensayística* sobre el arte de escribir ficciones, Ernesto Sabato observa lo siguiente sobre la naturaleza de la literatura argentina, y por extensión de la sudamericana:

Los europeos cometen a menudo la ingenuidad de pedirnos color local, y de creer que nuestra pintura o nuestra literatura no tiene 'carácter', ese carácter que en cambio encuentran en la pintura mexicana o en la novela del indio ecuatoriana.

Es fácil lo representativo en el Ecuador, pero es infinitamente arduo en la Argentina. Nuestro hombre es de contornos indecisos, complejos variables, caóticos. Esto es como un campamento en medio de un cataclismo universal. Se necesitarán muchas novelas y muchos escritores para dar un cuadro completo y profundo de esta realidad enmarañada y contradictoria [...] (Sabato 1963: 298, las cursivas son mías).

No creo que el problema de percepción sea de Sabato, sino más bien de lo que ha presentado el oficialismo literario ecuatoriano como representativo. Tampoco creo que ningún ecuatoriano, aún en ese momento de 1963 que hoy parece tan lejano, hubiera querido definirse como menos indeciso, variable o caótico que otro latinoamericano o europeo, lo cual es el punto de Sabato. Es el aparentemente interminable énfasis en el color local, cuyo valor en cierto momento no hay que negar, que ha venido obstruyendo la percepción debida de la literatura ecuatoriana. Es pensar en la semejanza con Bacon al leer a Montalvo, como hace el cubano Medardo Vitier en su clásico *Del ensayo americano* (1945), que nos disminuye como innovadores o simplemente creadores.

Si es casi imposible medir la ansiedad de las influencias en un autor o sus lecturas, por lo menos le podemos acreditar cierta originalidad, cierto papel en que coincide con los adelantos de la sociedad occidental en que le tocó vivir y escribir. Como dijo Borges en "El escritor argentino y la tradición", "pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos". No obstante esos puntos de contacto respecto a cómo Palacio se 'distancia' de lo que importaba hacer con la literatura nacional, en *Debora* la crítica social es tradicionalmente explícita en el fragmento de la visita a los "Barrios bajos". La obra de Palacio siempre tendrá que superar lo que quiero llamar la inercia de la

convención canónica y la maldición de la edición nacional. Los autores similares a Palacio tienen la capacidad generalizada de hacer que sus elecciones parezcan principios, y ofrecen un canon de gustos *idiosincráticos* como si fuera un sistema permanente de valores. Ello implica la recuperación de facsímiles o palimpsestos de cuentos y novelas marginados por la voluntad de sus autores (pensemos en “Rosita Elguero”, escrito al salir de Loja, terminado el bachillerato, y recuperado en 1966), o por su superposición, contaminación o disolución de características genéricas en vigor cuando aparecieron. Sin embargo, hay que recordar la interrogante lógica que no se borra: negar un sistema absoluto y supremo abogando por un pluralismo de formas es imponer otro sistema absoluto y supremo de valores. Para Kermode, “One of the factors ensuring the fallibility of system is the recognition that all observation is dependent upon theoretical presupposition; for such presupposition must vary from age to age, from one community of interpretation to another”.¹⁴ Si vemos a Palacio y su obra desde esta perspectiva, notamos la necesidad de estudiar su recepción no sólo en términos de su relación con la narrativa hispanoamericana afín, sino en términos de su verdadera relación con la narrativa de su patria. Si ya he afirmado que su “sabotaging of the representation of reality, narrative self-consciousness, details bordering the grotesque, and irony hold his readers” (Corral 1992: 304), o “...his subjective imagery [...] and transcription of psychic traumas make up a corpus characterized by existentialism, self-deprecation relegation of social criticism, and sophisticated technique, a combination subsequent narrative would emulate” (*Ibid.*), esto debe ser dicho con clara conciencia de que Palacio crea un canon.

Ya he pormenorizado en la sección dedicada a la recepción de Palacio de mi Introducción a la edición crítica de las *Obras completas* el abanico conceptual que se puede abrir con su obra, y la de Salvador exige lo mismo. Si es cierto que Palacio comparte con la mayoría de los narradores hispanoamericanos y extranjeros de su época la *textualización* de una búsqueda estética bastante compleja, no es cierto —según la lectura correctiva que propongo aquí— que

14 *Forms of Attention*. 1985. Chicago: University of Chicago Press., p. 82. Cf. von Hallberg, Robert. ed. 1984. *Canons*. Chicago: University of Chicago Press. Como vengo diciendo, no hay una atención fija en Hispanoamérica en torno al problema del canon. Sin embargo, después de que Harold Bloom publicara su polémico (por lo menos respecto a su reduccionismo de segunda mano de las letras latinoamericanas) *The Western Canon* (1994), ha habido por lo menos una reacción, concentrada en el ámbito argentino, Susana Cella ed. 1988. *Dominios de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. De las historias de la narrativa hispanoamericana, la única ampliación concentrada del canon contemporáneo a Palacio se halla en Arango, 293-328.

esté tratando de llegar a un centro, al logos; peor, a los convencionalismos que la tradición novelística de su época le presentaba. No hay que ser *deconstruccionista* para darse cuenta de que lo que está diciendo Palacio es que, en el mundo que lo rodeaba, mundo que inmediatamente será nuestro, el logos y el centro no existen. Y si un lector cree que se dan, no sirven para mucho. Pero no se debe creer que éste es el tipo de lectura que va a predominar en años recientes, ya que tampoco quiero convertir la mía en algo menos que una actitud crítica. Lo que quiero puntualizar, sobre todo, es la inconsistencia en la lectura específicamente regionalista de Palacio, ya que, por cierto, no se puede pretender que la lectura general de este autor sea homogénea o reduccionista. La lectura que me parece más fiable para autores como Palacio es la que toma en cuenta todas las fuentes de la *literariedad* de un autor, entendiéndose por ella no sólo un concepto formalista sino las características definitorias, externas e internas, que definen a una obra. Es la noción de que los objetos narrativos, en sí desposeídos de significado, lo adquieren por medio de su función en el proceso de producción de un texto. Éste tiene que ver con los códigos y estrategias que están en función cuando el lector lee. Es decir, al leer debilitamos los lazos que nos unen estrictamente al mundo social y al mundo de acción para ajustarnos a lo ideológico.¹⁵ He allí lo que Gallegos Lara no podía ver para Salvador, o antes en Palacio.

Vale detenerse un momento en Davis. El problema es que aquellas novelas que son 'políticas' lo son sólo en contenido: "Es decir, es enteramente posible pensar en que, como autor, haces una afirmación progresista con una novela y, a la vez notar que la forma de la novela derrota tal afirmación" (Davis 1987: 228). Extrañamente, la teoría de Palacio sería la práctica para Davis, quien añade que en la mayoría de los casos la novela tiene el efecto opuesto: reforzar las defensas de la sociedad que se resisten al cambio y reintroducir la conformidad y la pasividad, lo cual sí han experimentado las novelas de Palacio. Lo que lo aparta de la 'familia' que se le atribuye es la consistencia y el dinamismo con el que aborda los géneros, pues ésta es la base de su argumentación crítica. Así como uno puede preguntarse si un novelista teoriza antes de la práctica o viceversa, uno también puede culpar a un crítico por tratar de establecer conexiones demasiado evidentes entre la práctica realizada por el novelista y la teo-

15 Sigo las líneas generales de la excelente revisión del efecto de la ideología en las estructuras de las formas novelescas, propuesta por Davis. Pormenorizo esta disyuntiva para Palacio en mi edición crítica de su obra. Para otras posibilidades actuales del problema véase la colección *Literature and the Political Imagination*. 1996. ed. John Horton y Andrea T. Baumesite. Londres: Routledge.

ría que él mismo ofrece como complemento. Creo que Palacio fácilmente cambiaría el 80% de su reconocida destreza técnica para que las novelas ‘progresistas’ pusieran un 20% de valor moral en los usos que hacen de la técnica. Para novelas como las de Palacio la pregunta lógica que debe preguntarse la historia literaria, especialmente siguiendo a los lectores politizados, es si ese género es una forma que puede usarse alguna vez con propósitos progresistas (Davis: 225). Davis, escéptico ideológico como Palacio, advierte contra el efecto *anes-tético* de las novelas ‘progresistas’, que pueden generar un gesto formal de pensamiento débil, flotante; y una retórica progresista pero incapaz de llevarlo a cabo. Para Davis, fuera de los convencidos, el poder transformador de la novela en la sociedad occidental es, lo sabemos con creces, muy relativo.

En una especie de absolutismo más ceñido a la teoría novelística, Palacio propondría mantener su repertorio de personajes, porque cambiarlos es antitético a su idea de lo que son la verdad o la realidad. Y la política, como la verdad y la historia literaria, ya no puede ser teorizada como una relación entre una representación y un mundo hispanoamericanos, porque en la práctica ninguno de estos polos puede mantenerse aislado del otro. Tan pronto como un autor crea personajes, los ubica, hace que mantengan diálogos, y se enreda en la trama “el novelista se queda atascado con el equipaje de la ideología, y ningún portero en el mundo va a ser capaz de aliviar ese problema” (Davis: 228). Se ha hecho mucho con la apreciación ya citada de Adoum, y hay hasta cierta ingenuidad al seguir sus postulados, como si en este momento no se cuestionara la crítica estrictamente marxista. La realidad es que Palacio mismo se daba cuenta de lo que estaba pasando y podría pasar, y fue muy clarividente en su análisis de lo que implicaba la nueva política.¹⁶ En una carta del 1 de junio de 1926 a Benjamín Carrión evalúa y aconseja:

Se ha organizado el Partido Socialista y tuvo hace unos días su primera asamblea, elaborando un programa de tendencias francamente comunistas. Se declaró la abolición de la propiedad individual. Lo que le cuento para que no extrañe Ud. el que le quiten su casita y su terreno. Creo que lo me-

16 Palacio escribe en la época denominada “Período de la decadencia liberal o arroyista (1925-1944)”, discutido por Salvador Lara, Jorge. 1994. *Breve historia contemporánea del Ecuador*. México, D.F.: FCE, p. 449-471, quien afirma: “Sin embargo de que la crítica ha analizado ampliamente la novela del Ecuador, hay que decir que no se ha hecho hasta el presente el análisis correlativo de su impacto, primero como descripción y denuncia de realidades ominosas, y luego como estímulo para la acción de cambio” (470). Se refiere a los autores de la década del treinta.

por que puede Ud. hacer en estas circunstancias es radicarse definitivamente en Francia para que aquí no esté sufriendo bochornos al respecto (1995: 137).

Es la crítica la que tiene una posición privilegiada (acceso a la cultura impresa) para pasarle al lector cómo Palacio, al desdoblarse, no sólo tergiversaba el *statu quo* literario, sino que también organizaba, subrepticia e inmediatamente, un proyecto acrático, una *autoestructura* (o *autoproceso*) que virtualmente englobaba todo aspecto de la *literariedad* del momento. Como bien cultural, la obra de Palacio es, en primer lugar, un modelo sintético que no resume totalmente el efecto de lo real, que es natural para los portadores de la cultura inicial en que se inscribe. Es decir, su “Un hombre muerto a puntapiés” y textos subsecuentes son parte de una cultura dada que ya tenía en sí una serie de oposiciones semánticas que componen el ‘lenguaje’ de la descripción del modelo. Por esto sorprende que el artículo programático de una colección sobre la nueva novela ecuatoriana no haga mención de Palacio, y se diga que la narrativa ecuatoriana ingresa a cierto tipo de *literariedad* con un retraso de treinta años; es más, que “la novela ecuatoriana de las décadas del 40, 50 y 60 es de valor temático y en algunos casos estilísticos [¿?]; sin embargo, se siguen los mismos modelos técnicos y narrativos del realismo social del 30”.¹⁷ Esta impresión crítica, basada también en una bibliografía obsoleta sobre la novela hispanoamericana, es bastante sorprendente, debido a que en el mismo libro su autor, además de mencionar *Entre Marx y una mujer desnuda*, examina novelas como *La Linares* y *Polvo y ceniza*. Estas tres simplemente no ocasionaron un cambio milagroso para la narrativa ecuatoriana de los setenta, ni tampoco lo hicieron novelas como las de Salvador y Palacio, o la poesía de Gangotena o Escudero. Se trata, como vengo diciendo, de un problema de recepción, de cuándo nace en verdad una literatura que sea reconocida por tirios y troyanos del Ecuador.

17 Sacoto, Antonio. 1981 “La novela ecuatoriana en el contexto de la latinoamericana” en *La nueva novela ecuatoriana*. Cuenca: Publicaciones del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, p. 28. Compárese lo que tal vez sea un lenguaje generacional acrítico, bien intencionado como el de Sacoto, pero que cubre un período posterior: Rodríguez Castelo arguye que después de los sesenta llega la novela “importante”, y que con *Dos muertes en una vida* (1971) de Alfonso Barrera se encuentra la “primera aproximación al realismo maravilloso americano” (147). Salta a la vista la pregunta de si lo que hicieron antes Aguilera Malta y Salvador tendría algo que ver con la novedad que detecta Rodríguez Castelo. Este sigue: “A partir de entonces, la generación hizo novela cada vez más a tono con las altas calidades de una novela latinoamericana que se había convertido en la más sugestiva novedad de la literatura mundial (147).

Por ende, a cierta crítica de la novela le ha sido difícil incluir la narrativa de Palacio o Salvador como parte representativa de la literatura nacional sin caer en oposiciones ideológicas radicales. No es impertinente constatar, así como hice para Palacio, que un crítico canónico como Enrique Anderson Imbert promulga categóricamente en los años setenta, en el segundo tomo de su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1974. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica), que Salvador “Es un cronista grave, sin humorismo, de la vida ciudadana de su tiempo. Estudia las circunstancias y también las psicologías. A veces este novelista fundamentalmente urbano hace las dos cosas al mismo tiempo y psicoanaliza la ciudad de Quito” (267-268). Anderson Imbert no menciona para nada *En la ciudad he perdido una novela...*, ni entre las que llama novelas de “reivindicación social” (267) o las que califica de “menos tendenciosas” o “más introspectivas” (*Ibid.*) El ya mencionado Arango no añade mucho a la recuperación de Salvador con la frase lapidaria “Se le considera entre los escritores más fecundos y políticos del Ecuador y en sus últimas obras se inclina hacia los temas psicológicos y circunstanciales” (364). La generalización de Arango tiene el mérito, como las de Anderson Imbert, de ver en Salvador un novelista que merece atención. Linda con lo patético notar que, como en Palacio, la valoración surge del exterior. Pero es aun más frustrante comprobar que Salvador y su obra no existen en los volúmenes de historias literarias que se pretenden ‘exhaustivas’, como *América Latina: palabra, literatura e cultura* (1993-1995), *The Cambridge History of Latin American Literature* (1996), y, a decir verdad, en toda otra historia de la novela hispanoamericana. Mi evaluación no es quejumbrosa, especialmente si pensamos en que narradores de menor obra e importancia que Salvador adquieren un protagonismo insólito en esas historias. Se trata, así como en el Ecuador, y desde el muy irregular y arbitrario *Diccionario de la literatura latinoamericana: Ecuador* (1962) compilado por Isaac J. Barrera y Alejandro Carrión, que condensa los criterios de Angel Rojas de 1948, de una política literaria mezquina, cuyas repercusiones señalé en mi edición crítica de Palacio.

En el año 2001, a poco más de una década de la caída del sistema que permitió tales insistencias en la corrección política del novelista, hay pocos convencidos de la vigencia del método dialéctico. Será entonces, en los conflictivos años ochenta, cuando la narrativa de Palacio recibe un tratamiento si no más adecuado, más sofisticado. Pienso en textos de Prada Oropeza, Lavín Cerda, Pareja Díezcanseco, Corral y otros, referidos en la bibliografía de mi edición crítica. De esto surge la modernidad incierta que rodea a Palacio, sobre todo

porque la narrativa ecuatoriana estaba pasando por la misma *incertitud* ante la modernidad. Es el momento concentrado en lo que uno de sus representantes más reconocidos ha llamado “la generación del desencanto”.¹⁸ Si Samuel Beckett, nacido el mismo año que Palacio y muerto en 1989, pertenece espiritualmente a una época mucho más temprana, el ecuatoriano es también un adelantado ante la tradición europea y norteamericana que tuvo influencia en los escritores hispanoamericanos. Palacio llevó la modernidad a sus límites, asumiendo la liberación de la narración convencional y la psicología ordinaria, como haría Salvador. Además ostentó las exploraciones de la memoria (Proust), la virtuosidad lingüística, la parodia y los caprichos eruditos (Joyce); como la fascinación surrealista con la lógica onírica, y el profundo sentido de esterilidad que caracterizó a Eliot y Kafka, escritores que estaban ‘en el aire’ a fines de los años veinte, como él. Pero hasta el 2001 nadie se ha puesto de acuerdo cómo.

La cueva de Cueva, o el vergonzoso en Palacio

Me parece apropiado trazar un círculo y terminar este apartado con la reiteración de cómo el ‘problema Palacio’ todavía no deja de afectar a la interpretación de la literatura ecuatoriana en el siglo veintiuno, y por ende a cualquier otra con un autor similar. La crítica nacional de Palacio, como se puede constatar en lo citado o mencionado sobre ella aquí, y en su revisión en varias colaboraciones de mi edición crítica, quiere especializarse en un tipo de reciclaje, especialmente el de la polémica en torno a la ‘ecuatorianidad’ del autor o falta de ella. Eso es lo que está detrás del desacuerdo de Gallegos Lara respecto a Salvador, pero éste no ha tenido la suerte de establecer una polémica continua, por lo menos hasta el momento en que escribo este ensayo. Por eso quiero mostrar cómo el más internacional de los críticos ecuatorianos recientes, el malogrado

18 En el fino trabajo de Pérez Torres, Raúl. 1996. “La generación del desencanto”, en Yolanda Montalvo et al., *La literatura ecuatoriana en la últimas décadas: Encuentro Nacional de Escritores*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 59-67. Pérez Torres considera los años 1925-1945 “La ‘edad de oro’ de nuestras letras” (60), y cree que el porfiado realismo social regía, con poquísimas excepciones, la conceptualización de lo que era o debía ser la narrativa del país. Ya en los ochenta, sigue Pérez Torres, comienza a cambiar el panorama, con los cuentos de Javier Vásquez y otros; y cita a Vladimiro Rivas respecto al hecho de que “nuestra adhesión a la obra de Palacio deba entenderse como un síntoma de desamparo, de ausencia de padres” (62). El mismo Pérez Torres *novelizó* el ambiente de los sesenta en su *Teoría del desencanto* (1985). Véase ahora el trabajo del joven narrador y crítico guayaquileño Leonardo Valencia, “El síndrome de Falcón”, incluido en mi edición crítica (331-345), como también Miguelángel Zambrano et al., “Jorge Enrique Adoum. 1998. ‘Yo no soy padre de nadie’”, *eskeletra* 8 (mayo) p. 26-28.

Agustín Cueva, no pudo evitar protegerse de esos cruces politizados, y no debe extrañar que confrontó lo peor de esa actitud al volver al Ecuador desde México. Precisamente porque su contestación a sus detractores es emblemática de lo que sigue afectando a Palacio, discuto su 'collage' tardío en torno de *l'affaire' Palacio*. Naturalmente, Cueva no podrá contestar a lo que digo, pero creo que se requeriría una respuesta sólo si mi crítica fuera *ad hominem*. Mas bien, lo que quiero mostrar en esta sección es cómo Palacio y su obra no dejarán de crear el caos en nuestro país, lo cual veo como positivo, especialmente en el ambiente intelectual a cuyo provincianismo alude Cueva. No obstante, ninguno de nosotros puede tirar la primera piedra, sobre todo en el acto de interpretar. Es por esto que más que distanciarme de las siempre interesantes opiniones de Cueva, lo que quiero es rastrear cómo el tono personalizado de la crítica empeora con la imprecisión de los textos que se usa para documentar sus opiniones.

En la *República* Platón desarrolla completamente su teoría moral y metafísica de las formas, y la comunidad utópica que emplea para apoyar su tesis tiene como su centro ético el ideal de la justicia. Si le creemos a Karl Popper, los componentes de esa comunidad y las normas o deseos que la rigen son el origen del tipo de comunismo que comenzó su fin en 1989. Como sabemos, los filósofos serían los líderes de esa comunidad. Platón compara la educación de aquellos a la de un prisionero que, al no haber visto otra cosa que sombras en la luz artificial de una cueva, es liberado, deja la cueva, aprende a ver el sol, y como consecuencia está capacitado para volver a la cueva y ver las imágenes como verdaderamente eran. Al volver al Ecuador, Cueva se introdujo en la cueva intelectual del país. Sin embargo no dejó la cueva conceptual que lo condujo, con las mejores intenciones, a ver las ideas utópicas como la solución a los problemas de la sociedad ecuatoriana, especialmente en su representación literaria. En el Prólogo al libro póstumo en que Cueva incluye su ensayo sobre Palacio, y siguiendo la distinción establecida por Isaiah Berlin, Fernando Tinajero postula que Cueva fue un erizo más que un zorro. Parafraseando a Berlin, los zorros persiguen muchos fines, a menudo inconexos y hasta contradictorios; y los erizos relacionan todo con una única visión central. No viene al caso corregir el empleo selectivo de lo que verdaderamente dice el letón Berlin. Lo que debe interesar es que atribuirle a un crítico una visión central y única es otorgarle la posibilidad de equivocarse cuando lo que examina no cabe en su esquema. Este parece ser el problema de Cueva con Palacio, y sólo con él, porque no cabe duda de que su seminal *El desarrollo del capitalismo en América Latina* (1977) es uno de los clásicos de la segunda mitad del siglo inmediatamente pasado. Es

con ese libro, más que con la literatura ficticia, que el Ecuador o uno de sus ciudadanos adquiere un justo reconocimiento internacional. ¿Pero cuál fue el problema de Cueva con Palacio?

Comencemos por el fin. Cueva provee seis conclusiones respecto a Palacio, basadas en los por lo menos veinticinco años que se dedicó a publicar sobre su obra. Las resumo de las páginas originales en que aparecen (166-167). Primera, no es un autor de primera línea a nivel continental. Segunda, es un escritor de los años veinte. Tercera, y en relación estrecha a la conclusión anterior, no es ni realista 'abierto' ni 'social'. Cuarta, Palacio no es un precursor de nada. Quinta (y dejó a los lectores la importancia de incluirla con las otras conclusiones), el gobierno de la Unidad Popular chilena nunca reconoció a Palacio. Sexta y última, hasta los setenta Palacio no influyó a ningún realista [sic] ecuatoriano. Veamos ahora cómo Cueva llega a estas conclusiones, cuya contundencia es equiparable a los detalles de que se componen. Así como se decía, tal vez no en broma, que el periodista literario uruguayo Emir Rodríguez Monegal creía que Borges se refería a él en su revelador "Borges y yo", muy bien se podría creer que gran parte de la *autopolémica* creada por Cueva se reduce a un "Palacio y yo". También se puede decir que la polémica degenera al dedicarle buena parte a una especie de "Miguel Donoso Pareja y yo". Donoso Pareja cree necesario poner en perspectiva la aseveración de Cueva de que Palacio era un autor "de segunda línea". No relataré la *intrahistoria* que el mismo Cueva cuenta en su artículo. Resulta que los nombres de Palacio, Cueva y Donoso Pareja, de por sí relacionados al del autor lojano en el último cuarto del siglo veinte, se encuentran ya coadyuvados ya puestos en perspectiva por el de Fernández, autora, reitero, del trabajo más exhaustivo hasta la fecha sobre Palacio. Al incluir a aquella crítica española se creería que Cueva cierra sutilmente el círculo interpretativo inmediato en torno a Palacio, por lo menos hasta mi edición. Pero a la vez se ve forzado a hablar sobre el comienzo, del cual él fue protagonista. Sin embargo, y como he venido diciendo, hay que situar el problema Palacio más allá del autor y su obra, y del crítico y la suya. En ese sentido, Steinsleger (véase bibliografía) actualiza, teóricamente y en términos de información bien documentada, la mayoría de los argumentos de Cueva en torno a la vigencia de Palacio en los ochenta, sin la carga de querer hacer política con la crítica y desde ella.

Ese canon que gran parte de la crítica (no excluyo a los tres mencionados) establece como posterior al año 1930 es la razón por la cual las aproximaciones a la narrativa ecuatoriana del siglo veinte se han dado en un binarismo de gé-

nesis anteriores o posteriores a ese año. Donoso Pareja plantea inteligentemente que el devenir de todo *corpus* literario se da en espiral (101), algo que ya había comprobado al establecer lazos convincentes dentro del “nuevo realismo” de las novelas nacionales posteriores a 1930 en su *Nuevo realismo ecuatoriano. La novela después del 30* (1984). Por esto, rupturas como la de Palacio se producen en las entrañas de una tradición que la crítica no ha podido contextualizar hasta este momento. Decir que el realismo contra el que batallaba el autor es unidimensional es un lugar común que en las lecturas de hoy no conduce a nada. Adoum es otro crítico que provee una opción de continuo interpretativo para la recepción del autor. Él cree extraño que Palacio se haya declarado *antirrealista* con su primera obra, antes de que el realismo proliferara en la narrativa hispanoamericana, y antes de que apareciera en el Ecuador. Si pensamos en que el realismo adquiere su hegemonía en el siglo diecinueve la extrañeza de Adoum se refiere más bien a *cierto* tipo de realismo, uno con el que él no estaría de acuerdo. En lo que sí tiene razón, al revisar la crítica sobre Palacio, es al presentar la exégesis de que ningún comentarista, actuando individualmente:

se dio cuenta de que al encontrarle entre todos semejanzas con unos quince autores diferentes, casi casi le estaban negando la originalidad que en él exaltaba ante el desconcierto de encontrarse por primera vez en nuestro país, y en aquella época, con una literatura que se piensa a sí misma [...] (1980: lvi).

Por estas razones, es una lectura más gratificante y genética leer las lecturas que se han hecho sobre el autor. La fusión de voces narrativas que presenta el autor no es solamente un recurso *narratológico* que no hay que llamar *bajtiniano*, sino que es, en un sentido simbólico, un proceso paralelo a las lecturas que se han hecho de su obra. Ésta, como vemos a continuación, más que liberar al lector, lo aprisiona. Más que hacerle sentirse ligado a un paradójico pasado y futuro vanguardistas, le hace ver que tal solidaridad debe romperse en cuanto se establezca. Para desconcierto de los lectores, la provocación que ocasiona Palacio no cesa: se anulan héroes, desaparecen virtudes, posesiones, atributos y tributos, perfiles temporales y actuaciones. En esos cruces yacen las polémicas en torno a Palacio, y si Cueva y Donoso Pareja mencionan nombres, y Fernández reitera esas polémicas, veo en todo ello una luz directa, que espero ampare a la crítica del autor en este nuevo siglo. Todo ocurre de antemano, porque desde su génesis vemos que Palacio y su obra luchan contra la artificiosidad y solemnidad.

dad del discurso crítico que, bien sabía, querría fijarlo. Ya en un nuevo siglo, es claro que su canonización será similar a la de otros de su familia. Pero ahora partirá de él, y en ello yace la vigencia de su canonización.¹⁹

Salvador y el psicoanálisis para todos

Casi una década antes de que Castelnuovo expusiera en *Psicoanálisis sexual y social* la manera en que creía se debían relacionar literatura, psicoanálisis y lo que entendía por compromiso, un prosista de similares actitudes políticas se había dedicado a un proyecto paralelo, aunque con mayor sofisticación científica e investigativa. Quería llevarlo a cabo en un país que, si hasta ahora no parece recurrir a esa autoayuda, por lo menos poseía intelectuales iluminados que veían otras posibilidades de comprensión en el proyecto. Era la época en que Salvador comenzaba a trabajar en su tesis en psicología. Años después, en 1946 Salvador publica una especie de resumen de su trabajo, con el título “Los fundamentos de la [sic] psicoanálisis” (véase Bibliografía). Lo hace en la revista *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, cuyo presidente era Benjamín Carrión. Siete años antes, *Freud e o ABC da psicanálise*, tomo de Salvador, es el primero de una colección de ocho llamada “Freud ao alcance de todos”. Los otros siete, publicados en los años cuarenta en Buenos Aires, son de J. Gómez Nerea, un discípulo argentino de Freud. Son textos de divulgación. Hay otros, de Bertrand Russell, Havelock Ellis, L. Fridland, y Wilhelm Liepmann, que son algunos de los veinte tomos que componen una “Coleção de Cultura Sexual” publicada por la misma editorial. En ese cruce de candentes intereses y culturas nuevas encontramos a un ecuatoriano, y creo que está allí por más que las condiciones presentadas en el prólogo anónimo de *Freud e o ABC da psicanálise*. Aquél dice, en parte, “Humberto Salvador não é médico, como seria de supor, uma vez que a psicanálise repousa sobre conhecimentos biológicos. E’ advogado, homem de letras, artista. E’, sobretudo, um esteta” (xiv). Y aparentemente, también era un hombre que sabía lo suficiente de la materia y tenía una capacidad de síntesis amena a la propagación y popularización. Ese ‘estilo’ no parecería chocar con

19 Así por ejemplo, en el prefacio a *Il fico d’oro*. 1988. Milán: Mondadori, reciente traducción italiana de *La tuna de oro*. 1951, de Julio Garmendia, Lucio D’Arcangelo dice “Come in altri scrittori della sua ‘famiglia’ (*Pablo Palacio, segnatamente*) in Garmendia troviamo una scrittura dell’io: il che vuol dire che non siamo in presenza di una formula letteraria, ma di uno stile, inteso come qualcosa di inconfondibile e intransferibile” (4, las cursivas son mías).

la sesuda materia científica, y con los conceptos de la mayoría de sus novelas. En esa capacidad doble y el contexto sociohistórico que lo permitía yace una de las claves para comenzar a valorizar a Salvador y su obra como merecen. El texto traducido al portugués, como dice el prologuista anónimo (probablemente el mismo Gómez Nerea), ‘fomos buscar do ventre de uma das suas mais belas obras -’Esquema Sexual-, é um trabalho de arte’ (xiv). En efecto, Salvador había publicado su *Esquema sexual* en 1934, y es una obra de arte. Pero no lo es por la exactitud o valor científico de su discusión del psicoanálisis, que otros podrán constatar, sino por la capacidad de Salvador para construir un texto verdaderamente interdisciplinario, lleno de citas e intertextualidad, como de pedagogía y documentación erudita. Dentro de todo ese andamiaje, el estilo y los ejemplos literarios sobreviven a cualquier otro componente, y quiero argüir por qué.

Cuando Salvador escribe *Esquema sexual* (en Quito, entre 1931 y 1933, según la última página de este libro), ya era un literato de renombre, con un estilo reconocido y reconocible. Su ‘tesis’ adquiere entonces una importancia que va más allá de su forma y contenido específicos, sobre todo en un esfuerzo por recuperar al autor. Si es generalmente admisible u obligatorio que la crítica literaria quiera establecer conexiones entre la narrativa de un autor y su *ensayística*, ese esfuerzo es más fructífero con un autor cuya complejidad sólo ahora comenzamos a notar. Un examen somero de su obra muestra lo inevitable que se le hacía a Salvador entrelazar sus intereses. Así, en *El miedo de amar*, “Alta comedia” estrenada en 1928, nos encontramos con la *teatralización* del “misterio del amor”. En el segundo acto de las tribulaciones de unas familias acomodadas, Gonzalo le pide al doctor que le diga la verdad sobre la enfermedad de Josefina (su eventual amante), el doctor asevera: “Comenzaré anticipándole que puedo equivocarme: La Ciencia no es infalible, y muchas veces la Naturaleza tiene caprichos más fuertes que todo procedimiento y sorpresas que se escapan a todo cálculo humano” (42-43).²⁰ Gonzalo desaparece, y Josefina termina envenenada con limonada por su esposo Fernando, quien sabía que ella lo engañaba. En términos psicológicos, lo que hay detrás de esa tragicomedia poco exenta de ironías es una aceptación de ciertos conceptos freudianos. Si hay concordancia respecto a que en el período que va de 1914 a 1934 el psicoanálisis triunfaba en algunas esferas intelectuales, también sabemos que Freud comen-

20 Esta obra, junto a *Bajo la zarpa* y *Un preludio de Chopin*, se coleccionó con el título *Bambalinas* (Quito: s.e., 1930), edición por la cual cito.

zaba a desarrollar su teoría de la estructura de la personalidad. Que Salvador haya estado al tanto o no de estos desarrollos (y parecería que sí) no es tan importante como su intuición. Como Freud, el ecuatoriano parecía saber que la potencia de la libido le ganaba de lejos a la potencia del instinto de conservación del yo. Sin embargo, ambos parecen pensar en que ese instinto existe yuxtapuesto en el inconsciente a la libido. O sea, no hay una manera de liberarse de ciertas pulsiones, así lo explique la ciencia o no. Ese mismo escepticismo, proyectado en *El miedo de amar*, se puede leer entre líneas en *Esquema sexual*.

Mencionar que la literatura era una fuente inagotable para Freud no es descubrir la pólvora. Y si Freud es una especie de Cristóbal Colón respecto a lo que se puede encontrar en *Edipo Rey* y *Hamlet* sobre las fuerzas de las fantasías y los deseos insatisfechos, casi cada obra literaria consecuente del siglo veinte provee un campo virgen para la interpretación psicoanalítica. Salvador, hombre de primer tercio del siglo, contaba con un campo igualmente fértil, pero naturalmente tendía al canon y las convenciones más familiares a su ambiente. No agoto el registro de obras o alusiones, citas y referencias o nociones literarias al anotar las más evidentes, provenientes de Goethe (*Werther*), Ibsen (*Casa de muñecas*), Wilde (*El retrato de Dorian Gray*), que tal vez son previsibles dado el tema de su ensayo. También Zola, Romain Rolland, Diderot, Balzac, Verlaine, Baudelaire (*Las flores del mal*, por supuesto), Jules Renard. La preponderancia de autores franceses es notable, y también incluye a Balzac. Más cercano a Salvador, y si trazáramos un arco, el giro hacia Francia se extendería de la Rachilde elogiada por Ruben Darío (en *Los raros*) al Gide de *Corydon*. Y ya que estamos en la *textualización* del deseo homosexual, al cual Salvador dedica varias secciones, nótese también que Salvador estaba al día respecto a cómo trataban el tema sus contemporáneos. No es extraño, entonces, encontrarnos con *El ángel de Sodoma* (1928) del cubano Alfonso Hernández Cata, otro raro olvidado, aunque respetado como cuentista. Sus anteriores *La juventud de Aurelio Zaldívar* (1911) y la novela corta *El bebedor de lágrimas* (1927) ya mostraban su gran interés en el tema homosexual. *El ángel de Sodoma* trata la homosexualidad de manera convencional, aunque melodramática, como una enfermedad cuyos pliegues psicológicos son destructivos. La “solución” para la “enfermedad” del protagonista José María Vélez-Gómara es el suicidio. Pero tal vez lo más interesante, *vis-à-vis* Salvador es que la edición original de *El ángel de Sodoma* tiene un prefacio del doctor Gregorio Marañón, cuyo *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926) es el libro más conocido y original de ese divulgador de la ciencia, que logra exponer sus ideas sin tecnicismos o pedantería.

Lo expreso así porque ése más otros tres libros de Marañón son referencias eruditas a las cuales Salvador recurre constantemente, así como hace con las más conocidas de su época, en varias lenguas, sobre el sexo en la civilización (recuérdese que estamos hablando de la época freudiana).²¹ Naturalmente, constatar la especificidad de ellas en *Esquema sexual*, especialmente en relación a la narrativa de su autor, es tema de un libro entero. Y tal vez ése sea el punto que quiero probar con esta lectura de Salvador: abrirla hacia las infinitas conexiones que ofrecen sus obras actualmente y que ofrecieron durante su publicación original. Vale reiterar entonces que la política literaria de la que he venido hablando ha desmerecido el valor de Salvador, nada disimilar al de Palacio y sus pares hispanoamericanos, y por cierto más rico y complejo que el del lojano. Quiero entonces dar una pauta (las normas serían psicológicamente imposibles) de las inmensas posibilidades interpretativas que ofrecen las obras de Salvador, y recuérdese que me limito a la posibilidad psicoanalítica, de por sí infinita. Por ende, y para redondear la relación con Palacio (otro libro) me limito al tema de la homosexualidad. Volvamos entonces a *Esquema sexual*. Como he querido aducir, la intertextualidad literaria de su obra es no sólo enriquecida sino elevada a una potencia insólita para un narrador sudamericano de su tiempo, porque a esas conexiones añade una interdisciplinaridad basada en otras ciencias humanas.

Así, en su breve análisis de la homosexualidad, se basa en los fundamentos de la teoría sexual del homoerotismo señalados por Marañón (238-239). Pero lo interesante es que para comenzar su discusión Salvador se refiere al Artículo 364 del Código Penal ecuatoriano, que en parte reza: “En los casos de sodomía, los culpables serán condenados a reclusión mayor, de cuatro a ocho años, si no intervinieren violencias o amenazas [sic]” (*apud* Salvador, 238). Y más al grano, “Si ha sido cometido por Ministros del culto, maestros de escue-

21 Lacan no publica su primer libro hasta 1966, cuando tenía 65 años. Desde 1933 en adelante comenzó a publicar artículos sobre la paranoia, pero en la revista surrealista *Minotaure*, a cuyos devotos inspiró. Aunque para Lacan, como para Freud, el individuo se socializa al pasar por las tres fases del complejo edípico, la realidad es que la contribución de Lacan a la crítica literaria es limitada, aunque significativa. No es exagerado, entonces, Emilio Rodrigue, *Sigmund Freud: o seculo da psicanalise, 1895-1995* (São Paulo: Editora Escuta, 1995), publicado en español en 1996 y en francés en 2000. Véase Enrique Guarnier, “Incertidumbre del psicoanálisis en el próximo milenio”, *Revista de la Universidad de México* 588-589 (Enero-Febrero 2000), 98-99. Se debe notar también que, aunque había comenzado en los setenta, el revisionismo antifreudiano comenzó a ganar terreno en los años noventa, sobre todo en Estados Unidos, para lo cual véase *Unauthorized Freud: Doubters Confront a Legend*, ed. de Fredercik C. Crews (Nueva York: Viking, 1998). Para el público hispanoamericano tal vez los más conocidos de los autores incluidos por Crews sean Sebastiano Timpanaro y Ernest Gellner.

la, profesores de Colegio o institutores, en las personas confiadas a su dirección y cuidado, la pena será de reclusión mayor extraordinaria” (*Ibid.*). Con el paso del tiempo, parecería que el Código Penal ecuatoriano, cuyo artículo recomienda penas menores cuando la sodomía ha sido cometida por los padres, ya vislumbraba que la amenaza yacía en las personas en las cuales esa sociedad más confiaba. Con suma claridad, Salvador expone el consenso científico de su época respecto a la homosexualidad, y no toma partido, aunque implícitamente está de acuerdo con la visión freudiana de la homosexualidad: “El homosexualismo debe ser tratado por medio del psicoanálisis” (240). Y más tarde, “También el tratamiento psicoanalítico cura al homoerótico” (246). Pero nótese la conclusión que manifiesta Salvador: “De la doctrina freudiana se desprende igualmente, que el homosexualismo es una enfermedad. Las dos corrientes, la endócrina y la psicoanalítica, están de acuerdo en sus conclusiones éticas. Lo que significa que *la ciencia, en conjunto, no puede considerar la inversión como un delito*” (247, las cursivas son mías). Como no hay que pedirle peras al olmo, y aun sin recurrir a la intransigencia del *relativismo* y *presentismo* de moda, el análisis de Salvador es de su época, pero tiene la gran ventaja y clarividencia de asociar ciencia, literatura y derecho, para que los lectores decidan su actitud ante el ‘otro’. Jorge Escudero, en ese tiempo profesor de Psicología Experimental en la Universidad Central (en la cual Salvador presentó la tesis que se convirtió en *Esquema sexual*), concluye en su Prólogo, además de notar que el psicoanálisis “sacrifica su auténtico contenido en aras de un indecente exhibicionismo” (7) que:

Humberto Salvador, estudiante de derecho, ha sabido guardar la coherencia y lealtad consigo mismo, al proclamar muy en claro, en ésta su tesis universitaria, todos aquellos ideales que su *fina sensibilidad artística vertió en otros magníficos libros*. Y también, esta vez, *ha sido consecuente con sus preclaros vigías: la dialéctica materialista y el psicoanálisis freudiano*. Aseguraría que en esta ocasión pide arrogantemente *que la ciencia jurídica descienda del cielo y palpite al calor de humanidad* (12, las cursivas son mías).

En el Ecuador la ciencia jurídica no descendería de su intolerancia hasta el último lustro del siglo veinte. Palacio lo notaba en su propio momento y, no cabe duda (he ahí una diferencia con Salvador), no se sentía amenazado por el hecho de tener que convertir el sexo y violencia de su época en texto, especialmente si revelaba algo sobre su sociedad. Recordemos entonces la elaborada es-

peculación sobre la actividad homosexual en “Un hombre muerto a puntapiés”. No es casual que el padre del niño agredido por el pederasta se llame Epaminondas, general homosexual tebano, líder de soldados homosexuales, famoso por su sentido de la justicia. Recordemos también la mención de la “tribadista” (arcaísmo referente a la práctica lujuriosa entre mujeres) en “Una mujer y luego pollo frito”.²² En noviembre de 1997, después de más de una década de activismo, fue derogada una amplia ley ecuatoriana contra casos de homosexualidad. La actitud social ha cambiado drásticamente, según se desprende de un artículo anónimo reciente, “Gays: la despenalización sí ayudó”, *El Comercio*, 21 de junio de 1998, A7. Cualquier actitud machista que se quiera encontrar en la base de estos prejuicios también sería avalada por el Código Penal de 1906 respecto al adulterio, el mismo con que lidiaba Salvador. En última instancia lo que éste hace es desequilibrar el binomio Freud-Marx, justo en el momento en que el progresismo necesitaba afirmarse. Y ese desafío intelectual, convertido por el fundamentalismo político en ofensa, fue otra causa para condenar a Salvador al ostracismo.

Es evidente que hay mucho más que hacer con la obra de Salvador, porque su complejidad va más allá de la sexualidad. En *Esquema sexual* trata el “Esquema biológico del sexo” (1-103), en que, basándose en la amoralidad que pregona Marañón, concluye que la nueva ética sexual ya estaba cristalizada, y que “Es en Rusia donde ha adquirido su más puro esplendor” (103). En “La [sic] psicoanálisis” (105-195), segunda parte de su esquema, sintetiza los aspectos esenciales del freudismo. La tercera y última, la más extensa, trata “Los delitos sexuales ante la nueva ética: legislación” (197-300), y es un *tour de force* intelectual respecto a cómo construir un argumento interdisciplinario. Salvador es un adelantado, seguramente más cómodo en nuestra época que en la que le tocó vivir, desdeñado por la política oficialista (literaria y social) que no lo entendía porque los comisarios de ella, francamente, no tenían ni tendrán su nivel. El fin que Salvador le da a su libro se distancia de los argumentos que de-

22 Como también se sabe, el estudio de la sexualidad ha adquirido gran protagonismo en los llamados “estudios culturales” y otras variantes interpretativas del postmodernismo con que se inicia el siglo veintiuno. Esos aportes son positivos, aunque en los casos en que se aplican a las literaturas hispanas de la modernidad temprana del Renacimiento, el mecanicismo de la aplicación de las nuevas metodologías es contraproducente. Las implicaciones de la sexualidad “otra”, y limitándonos a las literaturas en español, por cierto ya está en Cervantes. Véase Adrienne L. Martín, “Reading *El amante liberal* in the Age of Contrapuntal Sexualities”, *Cervantes and His Postmodern Constituencies*, ed. Anne J. Cruz y Carroll B. Johnson (Nueva York: Garland, 1999), 151-169, que aparte de proveer notas y bibliografía pertinente para el tema que nos incumbe, es un modelo de sensatez crítica.

sarrolla, porque revela un optimismo basado en la utopía marxista que, paradójicamente, terminó perjudicándolo. Afirma: “La tierra, el esfuerzo, la riqueza, serán de todos y para todos” (300), “El amor nuevo, síntesis de camaradería, comprensión y gozo, hará del hombre un alto valor artístico. Él será la energía del trabajo colectivo” (*ibid.*). Y como si esos deseos fueran poco, la última línea del libro garantiza una síntesis conocida: “Porque el sexo es espíritu”. Wright, al mostrar los efectos estéticos generales producidos por embragues simbólicos en el lenguaje y su combinación de lo literario y lo clínico, arguye que cada afirmación, no importa cuán ordinaria o extraordinaria, es la transferencia de una intensidad, que propone nuevas preguntas que transforman lo que es putativamente lo mismo (139). Salvador no dejó de divulgar sus creencias, y el 28 de enero de 1961, en *La Semana* de Guayaquil, publica una nota sobre “El fatídico amor”, en el cual concluye que “El trabajo sano y creador, suele ser un modo excelente de combatir el narcisismo morboso” (26).

Tal vez esté haciendo psicoanálisis amateur, pero creo no arriesgar mucho al ver en esa conclusión de hace cuarenta años un emblema del contrincante con que le tocó vivir a Salvador: trabajadores intelectuales malsanos que sólo trabajaban para satisfacer sus propias inseguridades. En “Los fundamentos de la [sic] psicoanálisis” Salvador asevera que “La desintegración de los complejos es la labor principal del Psicoanálisis, que es como una operación que ha de efectuarse sin narcótico y que, por consiguiente, es muy dolorosa para el enfermo” (185). Si hasta el Ecuador del 2001 el enfermo es la política literaria y sus complejos, y el pluralismo es el psicoanálisis, es claro que no se ha encontrado la cura.

Por último, un elemento igualmente importante a la genial exposición de forma y contenido en *Esquema sexual* son los *paratextos* de la primera edición, especialmente si los consideramos dentro del contexto de la política literaria. Me refiero a las veinticuatro páginas, sin numerar y de menuda letra, que se anexan al final del libro bajo el título “Algunas opiniones sobre los libros de Humberto Salvador”. Los *paratextos* -según Genette, “aquello por lo que un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente al público”- eran algo que Salvador, o sus editores, optaron por incluir en varios de sus libros, incluso en los cuentos de *Taza de té*, de 1932. Se puede pensar que otros tipos de *paratextos*, como los epígrafes, dedicatorias, citas y lo afín (sorbe todo en torno al psicoanálisis), hubieran servido un propósito más sutil, o profesional. Pero si para principios de los treinta Salvador había empezado a presentir y sentir el rechazo que he venido detallando, el esfuerzo desmesurado

por legitimar a Salvador por medio del elogio de su obra se convierte en un giro entristecedor. Pero también es patético si notamos que los elogios provienen mayoritariamente del exterior.

Parece que Salvador llegó a creer que era su obligación seguir escribiendo, hasta el fin de su vida, novelas que no tenían nada que ver con lo que quiso tematizar en *En la ciudad he perdido una novela...* Y es una pena que no haya seguido practicando lo que veía en los años cuarenta:

La [sic] Psicoanálisis ha creado una gran revolución estética, y ésta es una de sus obras mejores. Las investigaciones de la vida inconsciente y subconsciente, son un manantial de motivos estéticos. Los grandes maestros del pasado, tuvieron intuiciones geniales, acerca de la vida psicológica que está más allá de la conciencia. Esquilo, Sófocles, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Schiler [sic], Molière, Stendhal y Balzac, hicieron intervenir en sus obras a muchas realidades de la psicología profunda. Dostoiewsky y Marcel Proust, presentaron en sus creaciones la vida subconsciente, en una forma genial. La influencia de las investigaciones realizadas por el Psicoanálisis es muy honda en el arte de Pirandello; en las creaciones de Lenormand; en el teatro de Eugenio O'Neill; en el célebre *Ulises*, de James Joyce; en las producciones artísticas de Picasso, Wasserman y Ravel, así como es importantísimo el hecho de que, a raíz de la aparición del Psicoanálisis surgió una nueva forma de crítica de arte, basada en investigaciones de la vida subconsciente del autor a quien se estudia, y de los móviles secretos que determinaron la creación de la obra de arte (197-198).

Salvador estaba al día, constante en su dinamismo, si no en su novelística. La política literaria también ha sido constante, al quedarse constantemente en los años cuarenta y al no haberle escuchado a Salvador.

Una de las fuentes de placer que ofrece la crítica genética que apliqué y examiné con mi edición crítica de Palacio es situar al crítico como mirón, cumplir con su 'voyeurismo', porque, como el psicoanálisis, los estudios genéticos nos ofrecen una manera de sortear las restricciones *antiautoriales* de cierta teoría.

No le debe sorprender a nadie que los personajes de Salvador y Palacio, como ellos mismos, quepan perfectamente en el esquema (202) que Colin Wilson construye en su clásico *The Outsider* (1956), para lo que prefiere llamar el "nuevo existencialismo" de los grandes escritores y artistas del siglo veinte, los

hermanos de estos ecuatorianos postergados y relegados. El inadaptado, alienado, extraño, forastero, intruso, extranjero se vierten en ellos. El de afuera, el desconocido segundón, el *flaneur*; todos se combinan en el término *outsider*, nada raro para la crítica de occidente y sus lenguas. Nadie ha fijado mejor esta figura *prototípica* de la literatura occidental que Wilson, y Salvador y Palacio definen, con su introversión personal y en las acciones de sus personajes, cómo quieren defender sus verdades *socioestéticas*, sólo uno de los dilemas muy modernos que según Wilson agobian al *outsider* (13). El crítico literario Lionel Trilling, al hablar de Freud y la crisis de la cultura de Occidente, arguye que “Sólo hay que leer nuestras novelas para entender que tenemos un sentido cada vez mayor de las virtudes cooperativas y un sentido *disminuyente* del ego que coopera. Como clase, estamos de acuerdo en la cantidad exacta de crítica desafecta, o de furia, que debemos dirigir hacia nuestra cultura, y nos hemos puesto de acuerdo sobre los aspectos de nuestra cultura que deben ser los objetos de nuestra crítica y furia (53). Trilling, que entre 1945 y 1947 había escrito su seminal ensayo “Arte y neurosis” sobre la salud mental del artista, escribe lo citado en 1955. Salvador, para su desgracia y la nuestra, y como Palacio, había comenzado a experimentar los efectos negativos de lo que dice Trilling y la cobardía de la política literaria muchos años antes. Es hora de recuperar a estos autores cuya prosa incitante hace posible que la erudición quede superada en una efectiva comprensión histórica.

Referencias

Adoum, Jorge Enrique.

- 1969 “Las clases sociales en las letras contemporáneas del Ecuador”. Adoum, Jorge Enrique, et al. *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: CIL: Casa de las Américas, p.154-166.

- 1980 “Prólogo”. *Narradores ecuatorianos del 30*. Edición de Adoum, Jorge Enrique y Pedro Jorge Vera. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp.ix-lxi.

Anónimo.

- 1927 “Presentación de Pablo Palacio a los lectores cubanos”. *Revista de Avance* I. 3 (abril) p. 61-63.

- Anónimo.
1928 "Pablo Palacio, *self-made man*" *Renacimiento*, 3-4 (marzo-abril) p. 187-190.
- Arango L., Manuel Antonio.
1988 *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Barthes, Roland.
1972 *Crítica y verdad*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carrera Andrade, Jorge.
1959 *Galería de místicos y de insurgentes. La vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carrión, Alejandro et al.
1976 *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana
- Carrión, Benjamín.
1930 La literatura más atrevida que se ha hecho en el Ecuador". En *Mapa de América*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, p. 61-98.
- . 1981 *El nuevo relato ecuatoriano*, en *Obras*, I. Ed. Edmundo Ribadeneira. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1995 *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*. Edición de Gustavo Salazar. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito/Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Corral, Wilfrido H.
1992 "Ecuador". *Handbook of Latin American Literature*. 2da. edición. Edición de David William Foster. Nueva York y Londres: Garland Publishing, p. 287-316.
- . 1996 "Nuevos raros, locos, locas, ex-céntricos, periféricos y la historia literaria del canon de la forma novelística", *Revista Hispánica Moderna* XLIX. 2 (diciembre) p. 451-487.
- . 1996 [b, 1997] "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural his-

- panoamericanos". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLIV. 2, p. 451-487.
- Corrales Pascual, Manuel, ed.
1977 *Situación del relato ecuatoriano. Cincuenta opiniones y una discusión*. Quito: Ediciones de la Universidad Católica.
- Davis, Lennard.
1987 *Resisting Novels: Ideology and Fiction*. Nueva York y Londres: Methuen.
- Donoso Pareja, Miguel.
1985 *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*. Quito: Editorial El Conejo.
- Dufour, Philippe.
1999 "La science romanesque du langage". *Les Temps Modernes* 54. 606 (Novembre/Décembre) P. 57-76.
- Espinosa, Carlos Manuel.
1987 "Un hombre que murió dos veces". *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. Ed. Miguel Donoso Pareja. La Habana: Casa de las Américas, P. 47-53.
- Fernández, María del Carmen.
1991 *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi.
- .
1998 "Estudio introductorio". Pablo Palacio, *Obras completas*. Quito: Libresa, P. 7-61.
- Foucault, Michel.
1969 "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société française de Philosophie* 3. 3 (juillet-set.) P. 73-104.
- Gebauer, Gunter y Christopheer Wulf.
1995 *Mimesis: Culture, Art, Society*. Trad. Don Reneau. Berkeley: University of California Press,
- Jauss, Hans Robert.
1989 "Réception et production: le mythe des frères ennemis". *La Naissance du texte*. Ed. Louis Hay. París: José Corti, P. 63-173.

- Palacio, Pablo.
1976 *Obras completas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas
- ,
2000 *Obras completas*. Edición crítica de Wilfrido H. Corral. Madrid: ALLCA XX/UNESCO.
- Rama, Angel.
1980 “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”. *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Avila, P. 77-82.
- Reyes, Jorge.
1927 “Pablo Palacio”. *Boletín Titikaka* 7 (febrero) : 3
- Rodríguez Castelo, Hernán.
1980 *Literatura ecuatoriana 1830-1980*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Sábato, Ernesto.
1996 *El escritor y sus fantasmas, Obra completa. Ensayos*. Edición de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, p. 259-399.
- Salvador, Humberto.
En la ciudad he perdido una novela...
- .
1941 *Freud e o ABC da psicanálise*. Trad. e notas de N. Jonas Her- sen. Rio de Janeiro: Calvino,
- .
1946 “Los fundamentos de la [sic] psicoanálisis”. *Casa de la Cultura Ecuatoriana. Revista*. II. 3 (enero-Diciembre) p. 165-198.
- Sánchez, Luis Alberto.
1976 *Historia comparada de las literaturas americanas*, IV. *Del vanguardismo a nuestros días*. Buenos Aires: Losada,
- Simmel, Georg.
1997 The Metropolis and Mental Life. *Simmel on Culture*. Ed. David Frisby y Mike Featherstone. Londres: Sage, 164-185.
- Steinsleger, José.
1988 Tiempo de incertidumbre. Política, literatura y sociedad en el Ecuador (1960-87). Casa de las Américas, XXIX. 169 (julio-agosto) p. 34-43.
- Trilling, Lionel.
1955 *Freud and the Crisis of Our Culture*. Boston: The Beacon Press.

- Ugarte, Manuel.
1978 "El 'autoctonismo' literario" [1932] *La nación latinoamericana*. Edición de Norberto Galasso. Caracas: Biblioteca Ayacucho,
- Valdano, Juan.
1975 "Panorama de las generaciones ecuatorianas". *El Guacamayo y la Serpiente* 11 (diciembre) p. 67-121.
- Vieira, León.
1976 "Humberto Salvador. novelista y maestro". *12 escritores ecuatorianos contemporáneos y una glosa...* Guayaquil: Universidad de Guayaquil, p. 149-173.
- Wilson, Colin.
1982 *The Outsider* [1956]. Los Angeles/Boston: J.P.Tarcher/Houghton Mifflin,
- Wright, Elizabeth.
1999 *Speaking Desires can be Dangerous*. Cambridge: Polity Press.
- Ycaza, Xavier.
1928 "Pablo Palacio". *Boletín Titikaka* No. 23 (junio): 2.

Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana*

Iván Carvajal**

Para Hugo Salazar Tamariz,
en su septuagésimo aniversario

En este ensayo me propongo intentar una aproximación a un grupo de textos, unidos por un evento en rigor extra-poético, como es un concurso de poesía, pero que manifiestan en conjunto algunas tendencias del vínculo de nuestra poesía con la modernidad. Este ensayo fue presentado, como ponencia, en el Encuentro de Literatura realizado en la Universidad de Cuenca en noviembre de 1993 y, como en esa ocasión, está dedicado a Hugo Salazar Tamariz, quien celebraba su septuagésimo aniversario en ese año. Otro motivo, extra-poético éste, que sin embargo nos sitúa en la vía de una tradición de la que formamos parte, es la poesía contemporánea escrita por ecuatorianos. En esta versión, prescindiré de la primera parte de la ponencia presentada en Cuenca, «Poesía y modernidad», necesaria en la apertura de la discusión del encuentro, pero no aquí; evito así la reiteración de un problema ampliamente debatido.

* Tomado de *Kípus, Revista Andina de Letras* 3, UASB - Quito/Corporación Editora Nacional, Quito, 1995.

** Versión corregida de la ponencia presentada en el Encuentro de Literatura, Universidad de Cuenca, 1993.

Sobre el movimiento poético en Ecuador

Pienso que en Ecuador la poesía -la lírica más precisamente, pero en general la literatura artística- como movimiento, como productividad de sentido que tiene continuidad, emerge solo en nuestro siglo, a partir de los 'decapitados' y sobre todo de Medardo Ángel Silva, quien, a mi modo de ver, merece un tratamiento que permita ver un punto de inflexión en que culmina nuestro modernismo, epigonal ciertamente de Rubén Darío y Herrera y Reissig. Incluso más radicalmente: emerge en la división de aguas que implica la crítica en acto a los 'decapitados' y al modernismo en general. No quiero decir con ello que no haya habido algunos poetas dignos de mención para nosotros, ecuatorianos de fines del siglo XX, en la colonia y en el siglo XIX; pero es evidente que se trata de una poesía menor, epigonal de la española, sin obras verdaderamente relevantes con la sola excepción de Olmedo. Hablo además de la poesía escrita en castellano. Pero en el siglo XX nos encontramos ante otra situación: la apertura cosmopolita, la escritura de poesía no epigonal, la contemporaneidad de nuestra poesía con las grandes tendencias poéticas latinoamericanas, el surgimiento de voces que producen obras vigorosas a partir de una indagación por nuestro modo de ser, nuestro mundo histórico-cultural. Incluso, contamos con la emergencia de formas singulares que surgen para expresar esa afirmación poética, como en el caso de Dávila Andrade.

Ese movimiento, que arranca claramente en la década de los 20, por el vínculo con las vanguardias que representan, bajo dos modos distintos, Alfredo Gangotena¹ y Hugo Mayo,² nos coloca en la tradición de la modernidad y sus rupturas, para decirlo con las palabras de Octavio Paz. Y nos coloca en esa tradición de manera contemporánea a los grandes movimientos vanguardistas de América Latina, de España y, más ampliamente, de Occidente, y luego, afín a la postvanguardista, si se me permite la palabra para designar la poesía que se escribe desde fines de la Segunda Guerra Mundial.

Ello se revela en las formas poéticas, pero también en los vínculos de Hugo Mayo con los ultraístas o los estridentistas; en la pertenencia de Gangotena

1 Alfredo Gangotena (1904-1944): *Orogénie*, 1928; *Absence*, 1932; *Tempestad secreta*, 1940, Poesía, trad. De Gonzalo Escudero y Filoteo Samaniego, 1956.

2 Hugo Mayo, seudónimo de Miguel Augusto Egas (1897-1988). Fundó las revistas vanguardistas *Singulos*, 1922, y *Motocicleta*, 1924. Su obra se recogió y publicó tardíamente: *El regreso*, 1975; *Poemas*, 1976; *El zaguán de aluminio*, 1982, reelaboración de los textos originales escritos hacia 1921 y perdidos por el autor; y *Chamarasca*, 1984.

al círculo de Max Jacob, su amistad con Henri Michaux y Jules Supervielle, y en algún momento con Paul Claudel, en la coincidencia de Alfredo Gangotena con Vicente Huidobro -aunque después del chileno- en el gesto que constituye, para un americano hispanohablante, el escribir en francés; en las relaciones de Jorge Carrera Andrade con otros poetas contemporáneos. América Latina participa activamente en los movimientos vanguardistas. Y, dentro de esa participación, en esa y la siguiente década, aparecen dos poetas cuyas obras van a marcar en muchos sentidos las tendencias de la posterior poesía escrita por ecuatorianos, tanto por la influencia directa en algunos de nuestros poetas, como por la demarcación de líneas de adscripción y oposición, o al menos de diferencia, entre individuos y grupos que se reclaman como sus herederos: esos poetas son César Vallejo y Pablo Neruda.

Trilce, Poemas en prosa, Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz, constituyen una fulgurante poesía de apertura a los desgarramientos del hombre contemporáneo en su dimensión universal, desde la experiencia del hombre de los Andes, del cholo que contiene lo indio, vive un cristianismo en movimiento crítico, agónico, que no se refiere ya a la Iglesia sino a la Pasión. Es la voz del mestizo que habla sobre otra España, no ya la de la conquista y la colonia, sino la desgarrada por la Guerra Civil y la Modernidad. La apertura de Vallejo hacia el mundo moderno es vivida en un triple registro: el ser andino, la agonía cristiana y los efectos de su utopía comunista; apertura que anhela un futuro distinto, de justicia y comunidad, pero que mantiene abiertas las heridas, que pone al ser en el mundo, en la temporalidad del presente y sus abismos.

Residencia en la tierra comparte ese modo poético de iluminar la experiencia del hombre contemporáneo, hurgando en sus soledades, en sus pasiones, en la fuerza del erotismo. Pero será ante todo el *Canto general*, con su ambicioso proyecto de cantar una historia, de dotarnos de un origen, de raíces, míticas por cierto, el poema de Neruda que habrá de repercutir más entre nosotros.

Un singular concurso de poesía

Quiero ahora detenerme en un acontecimiento singular: un concurso de poesía que se realiza en un año que, espero mostrarlo, resulta excepcional para adentrarnos en el estudio de las tendencias de la poesía ecuatoriana postvanguardista. Un concurso de poesía es siempre un evento que coloca a los poe-

mas bajo una perspectiva algo exterior al hecho poético. Gustos de jurados, condiciones establecidas para las obras participantes, tendencias a las que adscriben los promotores, a veces literarias, a veces políticas: así, en ocasiones se premian obras y autores que, con el paso del tiempo, se revelan insignificantes, como también se han ignorado o relegado obras verdaderamente revolucionarias, poetas fundamentales. En ocasiones, la justicia de los fallos se ha consagrado a través del tiempo. Desde el Premio Nobel para abajo... Pero en este caso, se trata de un concurso que tiene la virtud de hacernos visibles las tendencias de la poesía ecuatoriana configuradas hacia fines de la década de los años 50.

1959. El diario *El Universo* de Guayaquil convoca al primer concurso Ismael Pérez Pazmiño. El primer premio se otorga a “Sinfonía de los antepasados”, de Hugo Salazar Tamariz; el segundo, a “Boletín y elegía de las mitas”, de César Dávila Andrade, y el tercero, a “Caballo en desnudo”, de Hugo Mayo.³ En ese año, Carrera Andrade⁴ publica *Hombre planetario* y Jorge Enrique Adoum⁵ prepara *Dios trajo la sombra*, tercera parte de *Los cuadernos de la tierra*. El primero de enero de ese año, había triunfado la insurrección del pueblo cubano dirigida por Fidel Castro, el Che Guevara y Camilo Cienfuegos: comenzaba en Cuba ese complejo proceso que condujo al socialismo a la cubana. Martí y Marx: lo latinoamericano, lo universal.

En ese año, en Ecuador, se produjo la masacre de junio en Guayaquil, como consecuencia de la represión violenta de un levantamiento popular inorgánico, pura resistencia del cuerpo colectivo ante la miseria ocasionada por las crisis en los mercados del banano. Fue un año de enfrentamientos del centro y la izquierda contra el gobierno de Camilo Ponce. Gobierno que, a su vez, había entregado todo su esfuerzo a la construcción del puente denominado de la Unidad Nacional sobre los ríos Daule y Babahoyo y a la construcción del Puerto Nuevo de Guayaquil: un esfuerzo que lograba, por fin, unir por vía terrestre a Guayaquil con Quito, a la sierra con la costa... Un siglo después de iniciado por García Moreno podía finalmente culminar ese proyecto. Gobierno

3 El veredicto del jurado y los textos están publicados en *Poesía ecuatoriana del siglo XX: ganadores del Concurso Ismael Pérez Pazmiño*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana 1976.

4 Jorge Carrera Andrade (1903-1978), *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

5 Jorge Enrique Adoum (1926). Los textos citados pertenecen a “Los orígenes”, *Los cuadernos de la tierra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963.

que, si bien había rechazado la representación institucional de la cultura, había en cambio motivado la edición de la Biblioteca Mínima (editada en Puebla, México, por la Secretaría de la XI Conferencia Panamericana y Editorial Cajica) que, como puede comprobarse, mira más bien al pasado e ignora prácticamente lo fundamental de la obra poética y narrativa del siglo XX. Con todo, no deja de ser un valioso testimonio de la literatura nacional. Si la Conferencia Panamericana no se realizó en Quito, la capital comenzó, a partir de entonces, a modificarse: emergió el modernismo funcionalista en la arquitectura, con el Palacio Legislativo y el Hotel Quito. Guayaquil, por la concentración del capital comercial y bancario, por la afluencia masiva de campesinos despojados de tierra o de trabajo por la crisis, iba en este sentido -para la época- a la cabeza del proceso de urbanización. Sin embargo, tanto Guayaquil como Quito estaban aún lejos de contar con medio millón de habitantes. Eran ciudades de pequeña dimensión. Por las carreteras que unían las ciudades, generalmente empedradas, no se podía circular a más de sesenta kilómetros por hora. De mis recuerdos de infancia mantengo vivos los continuos accidentes en las estrechas vías serranas o de acceso a la costa: derrumbes, vehículos que caían a profundos abismos. Los vínculos por vía aérea eran celebrados como proeza familiar por la mayoría de la población, con fotografías de viajero y grupo en los aeropuertos; pero viajar en tren era todavía un verdadero encanto. Con la economía bananera, se ensanchaban las fronteras agrícolas, surgían algunos pueblos caóticos: Santo Domingo de los Colorados (al que se llegaba, desde Quito, por una carretera al borde del abismo, por la cual no podía pasar a la vez sino un solo vehículo) o Quevedo. Y en la sierra, aumentaban las tensiones en el campo, dada la supervivencia de formas precapitalistas: huasipungos, aparcerías, arrimaje. Tensión que se expresaba en movimientos del campesinado indígena, en la transformación de algunos sectores terratenientes que optaban por 'modernizarse', convirtiendo sus haciendas cerealistas en empresas ganaderas; en la lucha por la reforma agraria, que la Revolución Cubana acababa de poner al orden del día. La población ecuatoriana era, para entonces, fundamentalmente rural. El índice de analfabetismo superaba el 50% de la población adulta y los niveles de escolaridad media y superior eran bastante bajos. Todavía era posible saber de memoria el nombre de los establecimientos de educación media de Quito o Guayaquil, y junto con éstas, solo Cuenca, Loja y Portoviejo contaban con universidades.

La pregunta por nuestro ser histórico

Es evidente que esa realidad -posterior en década y media al fin de la Segunda Guerra Mundial, al estallido de la bomba en Hiroshima, ante el acontecimiento de la Revolución Cubana- tenía que modificar la comprensión de la historia, sacudir las conciencias, devolvernos nuevamente a la pregunta por nuestro ser histórico, nacional, nuestra posición en el mundo contemporáneo.

Gangotena había expresado casi tres décadas antes la tensión entre el hombre de la pequeña aldea y toda una cultura: el cristianismo, Pascal, la herencia hispánica como herencia de un sentimiento agónico. El nombre con que designa a su primer libro es todo un símbolo: *Orogenia*. Y no porque constituya un manifiesto de alguien vinculado profesionalmente a la ingeniería de minas, sino a causa de la indagación por el fundamento de la existencia: las raíces, lo mineral, lo escondido, son símbolos de lo telúrico, en tanto sustrato del ser-ahí, de la existencia. Pese a su profesión, Gangotena en su poesía y en su vida es del todo ajeno al mecanicismo, al tecnicismo: por el contrario, la trayectoria de su pensamiento va de Pascal al Heidegger de *Ser y tiempo*.

Carrera Andrade, a su turno, se había hecho cargo de otra tarea poética: designar lo visible, nombrar lo que está a mano, ante la luz. Alguna vez, el malogrado crítico Ramiro Rivas se refirió a esa obsesión de Carrera Andrade por nombrar las cosas con cierto dejo objetivista, a pesar del juego metafórico o más bien a causa de él, como una expresión del afán posesivo del burgués. Yo no creo que sea justa esa apreciación de Rivas. Veo algo más profundo en esa cualidad de la primera poesía de Carrera Andrade: teníamos, como pueblo, que empezar nombrando las cosas. Maravillados por las semejanzas y las diferencias que ponía nuestra visión, ante la iluminación producida por nuestra intensa luz, conjugación del sol y los Andes, y la iluminación que devenía de la apropiación de la lengua (con los antecedentes de Olmedo, Montalvo, el modernismo), Carrera y algunos de sus contemporáneos tenían que designar. Y establecer las correspondencias. Nombrar desde nuestra 'provincia': acto encantatorio, de apropiación de la lengua más que de las cosas; acto de emergencia de la conciencia en medio del mundo, a través del contacto con los objetos. De ahí, también, la intensidad metafórica de la poesía de Carrera que es también visible en otros poetas de los años 20 y 30. Es la apropiación de la lengua castellana como lengua de un poetizar que inicia una trayectoria.

Junto a esa necesidad de nombrar, que aún no ponía en cuestión la posibilidad del decir el mundo con el lenguaje poético -como, por caso, lo hará

radicalmente, a fines de la década del 30, José Gorostiza-, necesidad que se vuelve pasión, emerge en nuestra poesía la instauración de la visibilidad de la tierra, el suelo, las montañas, las selvas, los mares, el cielo, sin las mediaciones de cánones poéticos importados, sean lexicales, estróficos o rítmicos. Heredera del modernismo latinoamericano, con su fibra cosmopolita, su capacidad para absorber y transfigurar, la poesía de Carrera y sus contemporáneos tuvo la tarea de constituir un imaginario en torno del ser humano y la naturaleza en los Andes ecuatoriales. Ante todo, debió signar la presencia de los Andes. Pasión telúrica: presente en el propio Gangotena, pero luego también en Dávila Andrade.⁶

Una de las primeras líneas temáticas que se advierten en la poesía de Dávila Andrade tiene que ver con la fuerza telúrica y aún cósmica, con el descubrimiento de un espacio ante el que se detiene el aliento, la inteligencia: “Espacio, me has vencido”. Vivimos en una *Catedral salvaje*. Catedral: lo que se levanta a los cielos, la plegaria de piedra, la invocación a Dios. Salvaje: lo opuesto a lo civilizado, a lo moderno, a la razón. Catedral: símbolo de unidad con lo infinito; experiencia mística, tan cara al poeta. Pero, además, ‘salvaje’. Tan salvaje que es la roca misma. Y quien haya ascendido al menos una vez al páramo de Cajas, cerca de Cuenca, como a otra cualquiera de nuestras montañas, habrá sentido, en el desfiladero, ese detenimiento del aliento, al que Kant bautizó como experiencia de lo sublime. Apertura al infinito desde el borde de un abismo, experiencia del vértigo:

¡Catedral! ¡Cataclismo de monstruos y volúmenes, eres!
 ¡Piedra veloz circula por tu fuego como un pez sanguinario!
 ¡Llueve sol consumido y verde! ¡Moho y sangre! ¡Sal y esperma!
 ¡Como árbol que se pudre, gotea corrupción el firmamento!

Mitología de los orígenes y utopías futuras

Así, nuestros ‘orígenes’ aparecen, en primera instancia, signados por lo telúrico, como una peculiar geografía. Pero en esa geografía, ya en el origen, se perfila la orfandad, la carencia, la soledad.

6 César Dávila Andrade (1919-1967). La Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca, y el Banco Central publicaron dos tomos de sus obras completas, *I Poesía; II Relato*, Cuenca-Quito, 1984.

Soledad, aquí nos recibió la noche,
aquí tu amor de yodo, tu corpórea
violencia, como una paz de azufre.

Qué difícil, amor, tu territorio:
era la ceñuda geografía, la dentadura
lenta del océano mordiendo el hueso
de la orilla, y el jaguar
como un relámpago del suelo.

Así comienza *Los orígenes* de Adoum (1952). Geografía áspera, violenta, en la que “un pueblo antiguo” (Salazar Tamariz),⁷ nuestro origen, nuestros ancestros, despliega su esfuerzo. La poesía se vuelve hacia el mito. Hubo necesidad de instituir mitologías: una tras otra, en pos de Neruda, emergieron las construcciones de los orígenes, de las génesis a partir de lo telúrico. “Yo no tuve destino sino esfuerzo”, dice Adoum. Esfuerzo que permite descubrir no solamente los ventisqueros, sino el líquen, la cabuya, la madera: lo vegetal, lo animal, lo animado. Salazar, por su parte, inicia *El habitante amenazado* con un canto que enfatiza esa fuerza telúrica:

Somos un pueblo antiguo,
viejo como la miel,
como la sombra,
como las altas hojas,
tan pegado a la áspera corteza que,
de lejos.
nadie nos diría seres sino topografía.

Zurcidos a la tierra hemos estado siglos azules
y amargos siglos,
hollando la ya enterrada
edad de la montaña,
los sucesivos cauces de los ríos
y comiendo del ácimo concepto de los frutos.

⁷ Hugo Salazar Tamariz (1923). Ha escrito novelas, dramas y en verso: *Transparencia en el trébol*, 1948; *Mi parcela de magia*, 1949; *El habitante amenazado*, 1955; *Poemas desnudos*, 1958; *Sinfonía de los antepasados*, 1960; *Apuntes del forastero*, 1963; *Tres poemas*, 1968.

El mito exige el relato. Con Adoum, con Salazar Tamariz, asistimos a un desborde de lo narrativo: el sujeto lírico bordea el canto épico, si bien cualquier epopeya se vuelve imposible en la modernidad, aunque fuese periférica. Al cantar, el hablante narra la historia -mítica- de un pueblo que emerge desde lo telúrico, la génesis desde la tierra -sol y Andes- de lo indio, la 'sustancia misma de la nacionalidad', en términos de la ideología del estado nacional que se va tornando dominante de modo paulatino. Así, el poema de Salazar Tamariz narra las hambres del viejo pueblo, el andar bajo la tempestad, los olores vegetales, el vínculo sagrado con la tierra y los muertos -imagen que a la vez da cuenta del vínculo del poeta con los ancestros-. El mito constituido en el poema establece así un orden de legitimidad anterior a los efectivamente históricos, sobre todo, el colonial y el republicano.

Todo ello para volverse luego hacia la mirada del extraño que, de lejos, no verá sino una audaz topografía:

Nadie que nos viera,
de lejos,
 nos creyera,
 sin acaso
ni ocaso,
 ¡sino una audaz topografía!

No se puede menos que pensar que ese ojo extraño es el europeo. De inmediato viene a la memoria el eurocentrismo de la introducción a las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel y otros textos por el estilo: en América no hay historia sino pura geografía. Sin embargo, desde dentro es posible aprehender la miel, la luz y las tinieblas, la semejanza (en el poema se repiten los símiles: "como la miel", "como la sombra", "como las altas hojas", "como el fruto", "como viril olor de árbol", "como la tempestad de lluvia", "como en la más amada hembra", etc.) y, por ello, también la diferenciación entre las cosas, y entre éstas y el hombre. Hombre que, sin embargo, es un nosotros. También en el poema de Adoum a que me he referido, el 'yo', el sujeto del poema, es en realidad un nosotros. Pero un 'nosotros' -aún si se encubre en un 'yo'- aún indiferenciado: una comunidad. ¿Qué comunidad? Una comunidad indígena, ancestral, esto es, una construcción puramente mítica de los poemas de Adoum, de Salazar Tamariz. Ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX; modernos pero de una manera peculiar; urbanos, pero de pequeñas urbes; he-

rederos de la cultura occidental, pero marginales en esa cultura (¿marginales? ¿en sus umbrales?), requeríamos de un origen distinto a Israel, Grecia, Roma, en fin, Europa. La poesía fue vehículo para constituir ese mito, levantado sobre los restos del mundo indígena anterior a la conquista española, gracias a la persistencia del cuerpo del indio, de sus ceremonias entremezcladas con la religiosidad católica, que permitían vislumbrar lo otro de Europa, de lo occidental. Lo que sin embargo marca esa experiencia es que la lengua en que se escribe no puede ser sino el castellano: no va una lengua abstracta, aprehendida en la gramática y la retórica, sino el castellano hablado en estas tierras. Y como lengua poética, la lengua de Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo, Góngora, de Machado y García Lorca, de Olmedo, Martí y Darío, a la vez que aquella que sonaba en el habla cotidiana. Sin embargo, el reiterado recurso al símil en Salazar Tamariz bien podría ser visto como una marca retórica de la problemática apropiación de la lengua castellana como lengua de nuestro poeta hispano-andino, y aún de la problemática relación entre las palabras de la lengua hispana y las cosas que se tenían ante la mano, pese a los cuatro siglos que esa lengua ya tenía de afincada en el país. Por tanto, esa lengua devenía legado, y revela en su uso poético la marca de esa herencia, habida del extranjero de Salazar, del conquistador de Adoum. Síntoma que me parece decisivo en la lectura del acontecer de nuestra poesía.

Por cierto, junto a la mitificación del pasado, se estableció una promesa de futuro, que ya en nuestro país tenía nombre: ‘socialismo’, ‘comunismo’. El primer Partido Socialista Ecuatoriano, del que surgieron luego el PSE y el PCE se fundó en 1926; pero ya antes Belisario Quevedo, reconociendo que el momento que vivía el Ecuador correspondía al liberalismo y al positivismo, había saludado a la Revolución Bolchevique en su promesa de futuro.

Sin embargo, la alteridad de la conquista, del mundo colonial, de la supervivencia feudataria, no solamente debía situarse en el futuro, en la promesa de la utopía a conquistar, aprehendida a través de una manera teleológica de asimilar el marxismo, más la doctrina de los funcionarios que el pensamiento del fundador. Para que ese futuro fuese posible, debía existir un suelo, un fundamento histórico: se lo intuyó en la supervivencia de lo telúrico y en el pueblo indio. Algo tienen que ver con ello el escaso desarrollo industrial, la consiguiente inexistencia de una numerosa y fuerte clase obrera, e incluso Mariátegui y figuras indias como la legendaria Dolores Cacuango. Pero sería una reducción por demás grosera explicar esa peculiaridad de la poesía con esas solas referencias. Hay, en esa necesidad de un origen que instituye un mito, todo un

conjunto de aspectos: una visión teleológica de la historia, la emergencia de la alteridad respecto de Occidente y Europa que requiere plantear un núcleo genético, la manifestación de esa singular fractura entre la cultura y la naturaleza que expresan los mitos de fundación, la afanosa búsqueda de una vinculación armónica con la tierra ante la amenaza de las fuerzas de la modernidad, el anhelo utópico, la búsqueda de una patria para la poesía y el lenguaje, el desgarramiento de la subjetividad entre la individuación y el afán de comunidad -manifestación también de una peculiar manera de vivir la modernidad-. Y ese entretejido configura una visión de la historia y del mundo, dramática y muy moderna, en tanto articula en el presente una perspectiva del pasado y una del porvenir, que se da en singladura con algo tan premoderno como es la urgencia de un mito fundante y de una comunidad ligada a las fuerzas primigenias de la Tierra, comunidad de individuos más bien indiferenciados, a no ser por los oficios -artesanales y del campo- que son los que aparecen, por ejemplo, en los poemas de Salazar Tamariz.

Esa necesidad de un mito sobre los orígenes y la visión dramática del pasado, que desembocaba en un mundo presente que debía ser puesto en cuestión, no solo denunciado sino transformado, devino en un acercamiento de la poesía a la prosa, en la incorporación de formas prosaicas -narrativas- en el poema, por el historicismo incorporado al pensamiento poético. Demandó una retórica narrativa, una modalidad próxima al canto épico, aunque siempre atravesada por el desgarramiento lírico, tal vez ocasionado por la fractura del ser del mestizo, la fractura de un mundo bastante aldeano y campesino que se derrumbaba, el anhelo de una modernidad justa, libre, democrática, y la estrechez -en fin, aldeana- de la existencia. Esa fractura se evidencia en Salazar Tamariz a través del ritmo sincopado, incluso excitado del poema, que busca una disposición del texto marcada por los cortes y los espacios en blanco.

El habitante amenazado de Salazar Tamariz (1a. edición: 1955; 2a.: 1971) muestra la arquitectura de ese historicismo. Veamos los títulos de los cantos: “Las raíces” (al que corresponden los versos citados anteriormente), “Sometimiento”, “Desencadenamiento”, “Flagelamientos”, “Los otros”, “Levantamiento”, “Identidad”. Luego siguen los “poemas contra el pacto militar”, que tienen menor importancia para nuestro interés. Los cantos segundo, tercero y cuarto, desde su título, nos hablan de la historia colonial, de la servidumbre. Pasemos revista a quiénes son ‘los otros’ del quinto canto:

derse a menudo en una versificación de circunstancia, que se revela en el subtítulo que da a su texto: "Poema contra el pacto militar". Hay mucho de ampulosidad innecesaria, de grito agitacional, del figurado combate soñado por los revolucionarios de café -que, a fin de cuentas, fueron los únicos revolucionarios que tuvimos-: pasó con Hugo Salazar Tamariz y pasó con muchos otros durante esos años y las dos décadas posteriores.

Sinfonía de los antepasados

En el inicio de *Sinfonía de los antepasados*, el locutor es igualmente un nosotros ("Solos/ y de puntillas al borde del asombro/ estamos..."), que define su 'estar' y su 'ser' en referencia a 'ellos', los antepasados. Ese 'nosotros' señala: "... volvemos la cabeza, / muy solos, / como los campesinos que retornan cargando / su brazada de trigo". ¿Como los campesinos? ¿Acaso, más bien, no pretende el sujeto lírico -y aún y sobre todo el poeta- prestar su voz para que se expresen los campesinos indígenas? ¿Quiénes vuelven la cabeza?... Luego, el poema se desplaza a una invocación dirigida a 'ellos', lo que implica un cambio de la persona gramatical a quien y sobre quien habla el sujeto poético: del 'ellos' al 'vosotros'. No hay, como tampoco en los otros poemas de Hugo Salazar citados, nombres propios. Hay, en oposición al 'nosotros', y al 'ellos' - 'vosotros'- antepasados, un 'Alguien' que dice "alargando su voz tibia y desnuda / Somos sombra labrada por anónimas sombras". Voz oracular que no es la del sujeto poético, pues éste afirma "y es verdad". Ese 'Alguien' anónimo y oracular es la única voz singular. En la indagación sobre el sujeto colectivo y su anclaje en los antepasados, conviene tener presente que en el poema se suceden las múltiples referencias al campo: "el viento sobre la buena tierra", "vasijas", "cereal", "surco", "huerta abonada", "hormiga", "árbol añoso", "maíz", etc.

El poema deviene una invocación a los antepasados. "Oh / vosotros, / sentados sobre la vieja piedra/ grande /junto al quicio sin puerta / y sin esperas". Puede advertirse la recurrencia a la fuerza de lo telúrico: la inmovilidad de la piedra ante el quicio sin puerta... La invocación permite la emergencia del 'yo' singularizado: "¿Cómo escucho ese eco de vuestra audaz carrera / insatisfecha". Esos antepasados invocados, obviamente son los ancestros constituidos por el mito del origen, esto es, el mundo indígena precolonial idealizado ("Oh, manes de los chasquis") y son la fuerza que anima el movimiento hacia la utopía.

¿Pero en dónde está la utopía: atrás, como en los horizontes míticos premodernos, o adelante, como en las utopías revolucionarias?:

Y,
 con todos vosotros estaré,
 la alborada
 en que despierte el hombre liberado
 y hermoso,
 dueño
 y señor del júbilo,
 la canción
 y la raza,
 después de haber limpiado de sus ojos el polvo.

Boletín y elegía de las mitas

A diferencia del poema de Salazar Tamariz, “Boletín y elegía de las mitas” sitúa al indio directamente en el contexto histórico colonial: es un testimonio, como indica ya “Boletín”, y es una elegía. No hay referencia alguna a un pasado mítico ideal, como en Adoum o en Salazar Tamariz. Pero también hay utopía, solo al final del poema, en la forma de anuncio de una resurrección. Más que historicismo, hay un anclaje en un pasaje de la historia de la servidumbre, para hablar de la violencia, la destrucción de la vida que implicó el colonialismo. Situación particular de los indios de la Audiencia de Quito, documentada por Aquiles Pérez en un trabajo historiográfico notable *-Las mitas en la Real Audiencia de Quito-*, que en el poema de Dávila Andrade se transmuta en un desgarrado manifiesto de la condición humana, de los humillados y ofendidos, del cuerpo sometido a viles padecimientos por la codicia del poderoso. Poema escrito con recursos narrativos, refiere hechos -que verdaderamente se dieron en la época colonial- consignando nombres de las víctimas y de los lugares en que se padece la tortura, el hambre, el frío, la agonía. El poema construye su ritmo a partir de una singular puesta en movimiento de la sonoridad de los significantes, que proviene de los nombres de indígenas y de la toponimia. Y desde el primer verso sitúa, a través de ese recurso de la designación enumerativa, la singularidad de la persona que sufre, que invoca al dios Pachacámac, aunque esa singularidad se repita en cada indígena, en cada Indio-Cristo:

Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,
Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,
...
Nací y agoniqué en Chorlavi, Chamanal, Tanlagua,
...
Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay.
...
Añadí así, más blancura y dolor a la Cruz que trujeron mis verdugos.

María Rosa Crespo y otros críticos han trabajado ya sobre el paralelismo existente entre el poema de Dávila Andrade y la Pasión de Cristo. Por mi parte, quisiera más bien insistir en el decisivo giro hacia el cuerpo que tiene el poema de Dávila Andrade: el poema habla del padecer de los cuerpos de los indios, sobre el cuerpo de la tierra. Esa corporeidad se expresa en esa obsesionante enumeración de nombres propios indígenas, sonoridad que coloca el cuerpo de los significantes como fuerza estructurante del poema. ¡Al fin nombres de indios tan pródigamente arrojados en el cuerpo de un poema! ¡Tantos nombres de lugares localizados en nuestros Andes! Contrasta con la sumisión del indio en la colonia y luego en la república, esa enorme libertad de Dávila Andrade para irrumpir contra la sintaxis y el léxico del castellano, a fin de dejar fluir la sonoridad de un habla, marcada por la cercanía al quechua, permitiendo con ello una experiencia poética del todo inaugural, basada en procedimientos translíngüísticos, en una operante transculturación en el texto poético.

Dávila Andrade sabía bien de agonías. De la experiencia dolorosa del cuerpo: “mucho agoniqué”, “nos trasquilaron hasta el frío la cabeza”, “con cuchillo de abrir chanchos, / cortáronle testes”, “Cayó de bruces en la flor de su cuerpo”, “ya sin hambre de puro no comer”, “Mi hija partida en dos por Alférez Quintanilla. / Mujer, de conviviente de él. Dos hijos muertos a látigo”, y así. Experiencia del cuerpo en trapiches, obrajes, minas, huasicamías: toda la larga lista de los lugares oprobiosos de la servidumbre. Indios-Cristos que padecen, además, por una servidumbre impuesta con la Cruz, con la Iglesia. Y sabía bien de la agonía como experiencia del poema, de la poesía: en la fragmentación del poema, en el vértigo que incorpora la ‘música’ de los significantes, en la narración descarnada, el poema es más que metáfora del padecer. Es vía en que la corporeidad tiene una radical experiencia patética.

Como elegía que se pronuncia por los cuerpos, de indios e indias, el poema también implora. Implora al dios de los indios: Pachacámac. Al nivel decla-

rativo del poema, esto es así. Mas, si nos detenemos en este aspecto, podemos advertir, en primer lugar, que el Pachacámac dios único, o dios trinitario, es una creación del padre Las Casas y los dominicos, dentro de una estrategia de conquista, como observaba Ruth Moya en una conferencia pronunciada en la Universidad de Cuenca a inicios de 1993. Este Pachacámac híbrido, entre católico e indígena, permite la oposición entre Cristo, “único Viracocha, sin ropa, sin espuelas, sin acial / Todito él,... una sola llaga salpicada” y los Amos-Viracochas torturadores, con su Iglesia y su obsecuente servidor, el mestizo, “de tanto odio para nosotros/ por retorcido de sangre”. En un segundo nivel, el Pachacámac de Dávila Andrade nos proyecta ya sobre su personal mística, presente en *Oda al Arquitecto* y que continuará a lo largo de su vida:

Oh, Pachacámac. ¡Señor del Universo!
 Tú que no eres hembra ni varón.
 Tú que eres Todo y eres Nada.
 Oyeme, escúchame.
 Como el venado herido por la sed
 te busco y sólo a Ti te adoro.

Esta invocación, a mi modo de ver, proyecta el padecimiento del indio, el sufrimiento de su cuerpo, como también del cuerpo de Cristo, sobre la condición humana, como esencial disposición al padecimiento y la agonía. Es, igualmente, un indicio de la identificación del cuerpo del poeta y sus dolores, de su existencia en suma, con esos dolores de otros cuerpos, que siempre son otros espíritus. Proyección de una singularidad histórica sobre la universalidad de la condición humana.

En el poema de Dávila Andrade, el indicio de utopía tiene que ver ante todo con el anuncio de una resurrección:

¡Vuelvo, Alzome!
 Levántome después del Tercer Siglo, de entre los Muertos!

Resurrección que afirma la vuelta al nombre, a la singularidad, a la identidad india. Afirmación, por tanto, de la existencia -del cuerpo y del espíritu-:

Comaguara, soy. Gualanlema, Quilaquilago, Caxicondor,
 Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana, Duchinachay,

Dumbay, Soy!

¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!

“Boletín y elegía de las mitas” se construye sobre la contigüidad creada por las aliteraciones y las enumeraciones. Nombra las entidades de una manera distinta a la utilizada por Carrera Andrade y sus contemporáneos, dos décadas atrás. Se puede establecer la diferencia en la construcción metafórica, en el léxico, en la función de la imagen en el desarrollo narrativo del padecer: “chorro en ristre de sangre”, “llorando granizo viejo por mejillas”. En otro plano, el poema de Dávila Andrade pone en tensión el vínculo del hablante con la lengua hasta provocar el vértigo en que ésta se abisma: violencias sintácticas, supresiones del artículo, gerundios, arcaísmos, términos mixtos entre quichua y castellano, deformaciones del léxico, nombres propios quichuas. Por una parte, el nivel lingüístico contribuye a postular al locutor del poema: el indio, el mitayo en general. Por otra, trasluce la grieta de nuestro ser mestizo. Grieta que nos angustia, que abre la singularidad de una historia, de ritmos temporales, que motiva gran parte de nuestra tradición poética. ¿Qué somos, a fin de cuentas?...

Una última constatación: en “Boletín y elegía de las mitas” la necesidad de concentración en el acontecimiento histórico de referencia y el tono elegíaco del poema, impiden por completo el juego irónico.

Caballo en desnudo

El poema de Hugo Mayo, “Caballo en desnudo”, que nos sitúa en otra tendencia de la producción poética, es por el contrario un poema analógico e irónico. “Caballo en desnudo” se mantiene en las preocupaciones vanguardistas de Hugo Mayo: importa la autonomía del poema; más que el tema, su textura. Se puede interpretar el caballo del poema como analogía, metáfora e ironía del poema mismo. Y del poeta. Dicen los tres primeros versos: “¡Se viene el caballo! / Y a galope ha entrado de lleno en la pampa. / En la pampa”. Los recursos narrativos del poema, a la par que cuentan los movimientos del caballo, narran el decurso del poema. Hasta la muerte del caballo, hasta el fin del poema: “El caballo para llorarlo, / para llorarlo, el caballo”. ¿Metáfora del poema? ¿No es el poema mismo metáfora de la vida? Y metáfora del poeta, lo cual posibilita el despliegue de la ironía. “¡Qué caballo!” = “¡Qué poeta!”.

Hugo Mayo no coloca el acento sobre la condición histórica, sino sobre el sustrato transhistórico de la existencia: la vida es ritmo (“¡El caballo crea un ritmo!”), presencia desmedida, respiración, alegría, arrestos, porfía, trote (“¡Qué caballo! / ¡Cómo trotaba y nos situaba ante la muerte!”), locura (“¡El caballo en su locura!”), figura, ímpetu, límite, meta, lujuria, esperanza, amoríos, muerte. En el elogio -irónico- del caballo, se canta a la vida misma, con un dejo humorístico.

El poema de Hugo Mayo expresa la posición del sujeto que mira, en la exterioridad, su propio modo de existir, sus pasiones. Expone en la exterioridad la fuerza de la propia interioridad. El recurso retórico que sirve a Hugo Mayo para afirmar la singularidad es la enumeración de actos, la descripción del movimiento. El caballo es una metáfora de la singularidad de la vida, pero como aspecto de la vida universal: el caballo (pero ¡qué caballo!) vive su propio destino, tan singular y a la vez tan universal. Y, dado que el despliegue de su potencia lleva a su límite, en su muerte, ese destino encuentra -irónicamente- su grandeza. ¡Pero tenía que ser un caballo, un animal, evocación del campo!

El hombre planetario

En ese año 1959, Jorge Carrera Andrade publica *Hombre planetario*. El texto responde a otra retórica. Es un poema construido sobre la base de los recursos que más caracterizan el poetizar de Carrera: el juego metafórico, la unión inusual de epítetos o aposiciones, de imágenes constituidas por verbos y nombres que hablan de acciones sorprendentes: “La ciudad me cautiva, red de piedra”, “el teatro de la calle”, “gabán de viento”, “Lunes, puntual obrero”; “beso de la tierra”, “abeja celestina”, “estallan las corolas”, “pez de aire”, etc., etc.

Pero si en esa retórica hay más bien continuidad formal con la obra anterior de Carrera y, por tanto, un mantenerse atrás de las innovaciones retóricas que introduce sobre todo Dávila Andrade, frente a los textos a que me he referido, el de Carrera marca una diferencia decisiva en la perspectiva que nos interesa: la relación de la poesía escrita por ecuatorianos con la modernidad, El yo lírico de *Hombre planetario* se identifica como hombre moderno, urbano, el hombre de la calle, aunque heredero de Ulises, Parsifal, Hamlet y Segismundo: esto es, el ‘burgués’ contemporáneo, o si se prefiere, el individuo de la sociedad burguesa. Es el hombre moderno, solitario, camino a la nada: “Camino, mas no avanzo. / Mis pasos me conducen a la nada / por una calle...”: el hombre de

cabeza hueca. Y la proximidad de la nada, clava en la conciencia la pregunta por el ser: “¿Soy esa sombra sola / que aparece de pronto sobre el vidrio / de los escaparates? / ¿O aquel hombre que pasa / y que entra siempre por la misma puerta?”. La experiencia de la soledad, de la incertidumbre, el rápido desvanecimiento de la identidad, se presenta como experiencia colectiva, universal. Es, irónicamente, el fundamento del reconocimiento del otro:

Me reconozco en todos, pero nunca
me encuentro en donde estoy. No voy conmigo
sino muy pocas veces, a escondidas.

Me busco casi siempre sin hallarme,
y mis monedas cuento a medianoche.
¿Malbaraté el caudal de mi existencia?
¿Dilapidé mi oro? Nada importa:
se pasa sin pagar al fin del viaje
la invisible frontera.

El hombre moderno, de la sociedad burguesa, cuenta las monedas a medianoche. La experiencia de la vida se cuenta como se cuentan las monedas. Cada cual tiene su caudal. Pero, a diferencia del egipcio o del griego antiguo, no necesita llevar la moneda en la boca para cruzar la invisible frontera de la muerte.

El poema de Carrera vuelve varias veces sobre la interrogación por el ser, por la identidad. Interrogación que nace de la incertidumbre, pero que tiene un sustrato, un suelo, en la correspondencia universal, en la analogía y unión de las cosas dentro de la totalidad del universo: “¿Soy solo un rostro, un nombre / un mecanismo oscuro y misterioso / que responde a la planta y al lucero?”. La indagación por el fundamento del ser es una preocupación moderna. La razón moderna, por su teleologismo, necesita proponerse fundamentos. ¿Cuál es el fundamento de mi conciencia, de mi propia vida?: “Soy sólo un visitante / y creo ser el dueño de casa de mi cuerpo”, se dice desesperanzado el sujeto lírico.

El poeta moderno, del romanticismo a las vanguardias, vive con la pasión del absoluto. En búsqueda de un fulgor eterno. El yo lírico configurado en los textos de Carrera Andrade es un buscador de eternidad: “Eternidad, te busco en cada cosa: / en la piedra quemada por los siglos /... Eternidad, te busco en el espacio /... Eternidad, te busco en el minuto”. Y en esa búsqueda de la eternidad y lo absoluto, el sujeto desemboca en el encuentro del ahora. El sujeto lí-

rico, que confiesa que ha vivido “sesenta años en un día / y en una hora de amor / sesenta eternidades”, descubre cómo el anhelo de eternidad se resuelve en el ahora. El tiempo cósmico es siempre un ahora, sin fin, omnipresente.

Junto a esa revelación del ahora, que a juicio de Paz será el núcleo de organización de la presencia del tiempo en el hombre ‘ultramoderno’, en el hombre de la actualidad, hay otra revelación para Carrera Andrade: “Amor es más que sabiduría”. Dos estancias de su poema se oponen en este plano de lo erótico. En la séptima estancia, el cuerpo de la mujer amada “es un país de leche y miel”, un “manantial perdido”. En ese cuerpo, en ese amor, se trabaja para alcanzar el infinito: “Minero del amor, cavo sin tregua / hasta hallar el filón del infinito”. En oposición al sentimiento que emerge de la presencia de la mujer amada que expresan estos versos, en la siguiente estancia del poema (VIII) se realiza una presentación absolutamente satírica de la “Eva del Siglo Veinte”.

Si el poema canta al automóvil, al símbolo de la máquina y del desplazamiento en el siglo veinte, a los fabricantes de la Gran Vitamina Universal, esto es, a la técnica, lo hace, igualmente, de modo irónico. La ironía, hija de la crítica moderna, vástago de la inteligencia racionalista, se manifiesta en su radical cuestionamiento a los efectos de ese racionalismo moderno, de su técnica y su industria: la producción de la uniformidad entre los hombres, el hombre masificado -negación objetiva de la individualidad libre-, ese caro ideal de la Ilustración:

¡oh amos de la prisa, los que arrancan
de su sueño a los árboles!

...

(Qué haré yo sin mi angustia metafísica,
sin mi dolencia azul? ¿Qué harán los hombres
cuando ya nada sientan, mecanismos
perfectos, uniformes?)

El horror a la uniformidad surgió ante las formas políticas del fascismo, del estalinismo, y también ante lo que Adorno y Horkheimer llamaron “industria cultural de masas”. El poeta expresa su repudio a un mundo mecanizado y administrado al extremo, en que el conocimiento mismo olvida lo esencial para volcarse hacia la técnica. Época del cumplimiento del dominio técnico del mundo, la ciencia se instituye no en función de la vida esencial sino de la tecnología. El poeta advierte:

¿Los artefactos, las perfectas máquinas,
el autómata de ojo de luz verde
igualan por lo menos a una abeja

...

Todo puede crear la humana ciencia,
menos ese resorte del instinto
o de la voluntad, menos la vida.

El gran enigma del “oscuro planeta en que vivimos” es la vida misma. Y ese enigma es, desde la perspectiva del conocimiento, superior incluso a la conquista del cosmos. “Yo intento comprender los movimientos / de plantas y animales y me digo: / Por ahora me hasta con la tierra”. El conocimiento de la tierra: he ahí, entonces, la tarea de la poesía frente a la ciencia moderna. El mantener vívida la pregunta por la vida, por el ser. Por la patria o, mejor aún, la *matria*. Por la unidad del hombre y la tierra / los entes en la totalidad del universo: “Serres elementales, plantas, piedras, / animalitos libres y perfectos: / fragmentos nada más del puro cántico total del universo”.

En esa totalidad, en ese entretejido, se despliega el Yo, que luego de atravesar el mundo, se recobra como “un ser terrestre en suma”, con un cuerpo constituido en correspondencia con la multiplicidad del mundo, con una lengua, ligado a lugares claves del mundo actual (París: el arte; Nueva York: la tecnología, el mundo financiero; Moscú: el socialismo). Pero ante todo, con una raíz:

Árbol de Amazonas mis arterias,
mi frente de París, ojos del trópico
mi lengua americana y española,
hombros de Nueva York y de Moscú,
pero fija, invisible,
mi raíz en el suelo equinoccial...

No se puede ser hombre universal, planetario, sin una raíz, sin una particularidad cultural, social, histórica. Sin un pueblo, sin una lengua.

El poema de Carrera Andrade se pronuncia sobre la libertad del hombre moderno, sobre la paz. Y, de modo absolutamente moderno, sobre Dios, a propósito justamente de la lucha por la libertad de los pueblos: “(Dios estaba escondido en una granja / y contempló en silencio / el sacrificio de los inocentes

/ y su mundo en escombros)”. Dios no puede ser percibido sino en la distancia, ajeno a los avatares del hombre... puesto entre paréntesis: cumplimiento de la secularización del mundo moderno.

Por todo lo indicado, me parece que *Hombre planetario* es un poema que constituye un manifiesto de modernidad. Modernidad que tiene como referencia, como sustrato, las singularidades que intentan expresar los poemas de Dávila Andrade, Salazar Tamariz y Adoum ya citados: no incompletitud, sino la especificidad de una modernidad que tiene una pesada herencia colonial y de servidumbre, que se da en la forma periférica proveniente de la dependencia neocolonial en el capitalismo del siglo veinte.

Y, para concluir: recordemos que en ese año de 1959 Adoum preparaba la tercera parte de *Los cuadernos de la tierra*, “Dios trajo la sombra”. Efraín Jara Idrovo,⁸ por su parte, buscaba en las islas Galápagos esa singular soledad que configura la conciencia del hombre moderno. Ya no se trataba de encontrar un origen, sino de indagar por el ser a partir de la existencia singular, del sí mismo, en un gesto de radical ironía y aislamiento, lo cual se expresará luego en la personalísima mitología y utopía del poeta: su imaginario lleva el nombre de Galápagos, las Islas Encantadas. Lo que encontramos en el poema escrito un año más tarde, “Ulises y las sirenas”, que es como su personal manifiesto poético:

¿Hacia dónde navega,
Ulises, tu trirreme
con sus remos de sangre y velas del delirio?

¿Vas al centro de tu alma?
¿Buscas amor? ¿Certeza?

El viento de ti nace y hacia ti te conduce.

8 Efraín Jara Idrovo (1926). *El mundo de las evidencias*, Cuenca, 1980, recoge sus primeros libros. El texto citado está tomado de esta edición.

Petróleo, J.J.¹ y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy*

Raúl Vallejo

Es que había tantas cosas de qué hablar. Empezando por la misma ciudad, súbitamente modernizada y en la que ya no era posible reconocer las trazas de la aldea que fuera poco tiempo atrás. Ni beatas, ni callejuelas, ni plazoletas adquinadas. Eran ahora los tiempos de los pasos a desnivel, las avenidas y los edificios de vidrio. Lo otro quedaba atrás, es decir al Sur. Porque la ciudad se estiraba entre las montañas hacia el Norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado. Al Sur, la mugre, lo viejo, lo pobre, lo que quería olvidarse. Al Norte, en cambio, toda esa modernidad desopilante cuya alegría singular podía verse en las vitrinas de los almacenes adornados con posters de colores sicodélicos; en esos mismos colores que relampagueaban por la noche en las nuevas discotecas al son de los ritmos desenfundados de baterías en las melenas y los peinados afro de las chicas y los chicos que saludaban desde las ventanas de sus automóviles con el pulgar levantado, apuntando al cielo, como diciendo “todo va para arriba”, porque en efecto todo iba para arriba, y no solamente los edificios y los negocios de todo tipo, sino además, lo que Santiago llamaba el cúmulo de las “experiencias vitales” de las gentes. “Es el petróleo”,

* Tomado de *Kipus, Revista Andina de Letras 4*, UASB - Ecuador, Corporación Editora Nacional, Quito, 1995.

1 Me refiero a Julio Jaramillo, cantante popular ecuatoriano, que nació el 1 de octubre de 1935, quien durante su vida procreó 27 hijos de siete nacionalidades diferentes (13 ecuatorianos, 9 venezolanos, 1 mexicana, 1 peruana, 1 chilena, 1 colombiana y 1 norteamericana), grabó aproximadamente 400 discos de larga duración y murió el 7 de febrero de 1978, a las 21h20; su velorio en el coliseo ‘Voltaire Paladines Polo’ de Guayaquil, el día 10 y su entierro el día 11, fueron sucesos apoteósicos.

decía Andrés soltando suavemente las palabras y como envolviéndolas en las grandes volutas de humo de sus cigarrillos negros².

En este pasaje de “Ciudad de invierno”, Abdón Ubidia³ disecciona no solo el contexto económico en el que se inscribe la nueva narrativa ecuatoriana -que es heredera de dos vertientes-:⁴ el petróleo como agente de transformación del Estado, como el instrumento que posibilita el advenimiento de la modernidad; sino también la transformación de la gente de la capital que, con un barril de ese petróleo que bordeaba los cuarenta dólares en el mercado internacional y que sirvió para financiar el desarrollo urbano de Quito en los años 70,⁵ empezó a formar parte de una cotidianidad que dejó de ser conventual y a mirar la vida de otra manera.

2 Abdón Ubidia, “Ciudad de invierno”, en *Bajo el mismo extraño cielo*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1978, pp. 64-65.

3 Abdón Ubidia (Quito 1944): *Bajo el mismo extraño cielo* (cuentos, 1979); *Sueño de lobos* (novela, 1986); *Divertimentos* (cuentos, 1989).

4 La llamada Generación del 30 irrumpió en la vida literaria del país a partir del cuento. El libro *Los que se van*, colección de cuentos (1930), de Enrique Gil Gilbert (1912-1973), Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), y Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), es una suerte de manifiesto del realismo social en nuestro país y ha generado, durante décadas, toda clase de textos epigonales. A estos nombres habría que añadir el de José de la Cuadra (1903-1940) quien con *Los Sangurimas* estructura una vertiente estética de largo aliento. La aparición en 1927 de *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio (1906-1947), marcará la otra vertiente de la narrativa ecuatoriana en lo que va del siglo, más ligada al movimiento vanguardista, cuyo empate se dio, de manera general que no generalizada, en los narradores de la década de 1970. Existe, sin embargo, la polémica acerca de la naturaleza de la narrativa de Palacio, pues mientras unos lo ubican como un escritor con una propuesta estética que configura una forma adelantada de algunas de las características de la narrativa actual, otros lo sitúan como parte tardía del vanguardismo latinoamericano; polémica que, en este trabajo, únicamente me interesa situar. En la una posición está Miguel Donoso Pareja, quien seleccionó y prologó para la serie Valoración Múltiple, la *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio* (La Habana, Casa de las Américas, 1987); en la otra posición está Agustín Cueva, en el artículo “Collage tardío de L’affaire’ Palacio”, en *Literatura y conciencia histórica en América Latina* (Quito, Planeta, 1993).

5 Podemos decir que la década de 1970 empieza con el fin del quinto velasquismo y el ascenso de los militares al poder, en 1972, dispuestos a fortalecer un Estado que de pronto se vio rico con el apareamiento del petróleo. En esta dirección, la caída de Velasco Ibarra no es solamente el fin de un caudillo sino también el final de un tipo de Estado débil económicamente, así como el ascenso de Rodríguez Lara no es únicamente el advenimiento de un nuevo dictador sino el nacimiento de un Estado que, por primera vez, es más poderoso que los grupos económicamente fuertes del país. Los cambios sufridos en distintas esferas de la vida social a raíz del ‘boom’ petrolero podrían ser sintetizados así: se inició un proceso de industrialización que, si bien es cierto, no nos convirtió en un país industrializado, sí nos abrió las puertas al consumismo; los sectores medios ‘ascendieron’ y pudieron adquirir sin dificultad casa, carro y electrodomésticos; aquel ascenso implicó también una demanda de artículos ‘culturales’; las ciudades grandes como Quito y Guayaquil se modernizaron; los medios de comunicación, sobre todo la televisión, empezaron a mostrar un mundo antes nunca visto; las costumbres se liberalizaron y se ejerció, desde entonces, una mayor libertad sexual.

La ciudad que se estaba constituyendo en esos años como una ‘cuidad nueva’ es el espacio donde sus habitantes pasarán a formar parte de un proceso de construcción de un sujeto urbano moderno en el que los absolutos habrán desaparecido y todo su nuevo mundo será construido a partir del ‘no creer más’ en éstos -como si las utopías políticas ya se hubiesen estado desmoronando en la conciencia de esos personajes antes de su debacle real, diez años después-, tal como se expresa el narrador de “Ciudad de invierno” al referirse a sus amigos y las palabras:

...a quienes miraba en verdad con una distancia crítica cercana al desprecio, sin que supiera exactamente por qué, y sin que ‘crítica’ y ‘desprecio’ fuesen de otra parte las palabras correctas porque ellas, como tantas otras, como la palabra valor o la palabra cobardía, como la palabra bien y la palabra mal, en las que un día creyó y que en cierta forma lo constituyeron, ya no eran a sus oídos sino sonidos huecos, vacíos de toda significación.⁶

Estos habitantes no solo no tienen absolutos en qué creer sino que carecen de sentimientos solidarios: se han convertido en islas que luchan por su propia sobrevivencia y que, por ejemplo, no dudan en ‘ayudar a bien morir’ cuando el resultado final de esa muerte es la recuperación de la propia felicidad en la medida en que la persona que muere es la causa de la desdicha. Así sucede con el personaje femenino de “La piedad”, de Ubidia, que ayuda a su marido alcohólico y débil a pegarse un tiro luego de descubrir en ella que su relación conyugal la está destruyendo de a poco:

Una mañana, sentada frente a la peinadora y con el niño dormido en sus brazos, ella vio con un espanto helado a la mujer desarreglada y triste que la miraba absorta desde el espejo. El pelo revuelto, el rostro amargo untado con descuido de cold-crema, la salida de cama sucia y con un encaje desgarrado [...] Curiosamente no tuvo pena por sí misma, sino por la otra, la que solo existía ya como un recuerdo perdido en medio de su memoria confundida y negligente.⁷

6 Abdón Ubidia, op. cit., p. 116.

7 Abdón Ubidia, “La piedad”, en op. cit., pp. 51-52.

Esa ciudad que se transforma genera también individuos que se resisten a ser asimilados por 'lo nuevo'. Si en Ubidia la 'nueva ciudad' se presenta transformada y transformando a sus habitantes, en Javier Vásconez⁸ es presentada desde la resistencia de aquellos que saben que van, fatalmente, a desaparecer junto a la 'ciudad vieja'. El ambiente de la aristocracia que contempla sus restos, es explicitado en "Eva, la luna y la ciudad", donde el Quito que envuelve la historia debe dar paso a la modernidad. Esa imposibilidad de asimilarse a lo nuevo conduce a los personajes a una suerte de nostalgia incurable y un anhelo de permanecer siempre en el pasado sin aceptar la realidad nueva que les toca vivir y despreciando a quienes rinden culto a 'lo moderno':

De Eva no he vuelto a saber nada a partir de aquel día en que pretendí abandonar la ciudad vieja para internarme, sin propósito alguno, en los vericuetos de la nueva [...] Fuera de estas paredes, ¿qué ocurre? Una ciudad despiadada, informal, fenicia ha crecido con abundancia. Una ciudad donde ahora se ha refugiado todo el mundo.⁹

En las historias de Vásconez sucede que "en esa ciudad, pequeña y provinciana, las personas suelen tener un aire culpable y rencoroso".¹⁰ Esta concepción de sus habitantes es una visión entre amarga y desilusionada de lo que es el espacio en donde habitan seres que, al parecer, no tienen futuros esperanzadores, sino rutinas agobiadoras y que parecerían estar viviendo en un *spleen* sin salida. En "La carta inconclusa" -texto deslumbrante escrito con mucha pasión y profundidad- Vásconez recrea a un personaje del Quito 'de antes', llamado Anita, la torera, y, en esa recreación, concentra la obsesión por retener un pasado lleno de experiencias vitales frente a un futuro lleno -desde esa perspectiva desencantada ante una realidad nueva a la que no se puede detener- de sentimientos fosilizados. Anita es auténtica y pertenece al pasado; en cambio, aquello que pertenece al hoy es concebido o como lo no-auténtico o como lo incierto. Cuando Anita en el apogeo de su 'lúcida locura', condena a una dama de alta sociedad a través de una estación de radio y es obligada a callarse para siempre,

8 Javier Vásconez (Quito, 1946): *Ciudad lejana* (cuentos, 1982); *El hombre de la mirada oblicua* (cuentos, 1989); *Café concert* (un cuento, 1994); *El secreto* (novela corta, 1995).

9 Javier Vásconez, "Eva, la luna y la ciudad", en *Ciudad lejana*, Quito, El Conejo, 1982, p. 123.

10 Javier Vásconez, "La carta inconclusa", en *El hombre de la mirada oblicua*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1989, p. 51.

el final ha llegado para esa leyenda que ya no admite ser vivida por la modernidad, época que creará sus propios mitos y terrores:

Sus habitantes debieron asistir al derrumbamiento de una leyenda entre dos épocas, entre dos formas de entender el mundo. La una acaba con la condena de una dama, inquebrantable hasta el último momento. Una vida loca y errabunda, destinada a perderse en el vacío. ¿La otra comienza con el oro negro de los alquimistas?¹¹

Pero no solamente Quito es literaturizada en su proceso de modernización. Guayaquil, el otro polo de desarrollo del país, que durante los mismos años tiene otro crecimiento que ha estado tergiversado por la tugurización de su centro urbano y la conformación de extensos ‘cordones de miseria’, se presenta no como la capital con su tendencia a la vida de una burocracia dorada sino como el espacio en donde surgen las migraciones de los sectores empobrecidos del campo y otras provincias del país, con lo que la ciudad se convierte en un caldero de ebullición de los sectores marginales.

La novela sobre este asunto es *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie,¹² uno de los textos de más sabrosa lectura de la narrativa ecuatoriana de la década de 1980. Guayaquil se expresa a través de un barrio del centro llamado Matavilela que es tugurizado y que será movido hacia las zonas suburbanas, protagonista de ese otro-orden que se enfrenta permanentemente a la convención social de una ciudad que lo está agrediendo siempre, reconociéndolo de manera vergonzante pero, al mismo tiempo, con unas enormes ganas de expulsarlo de sí. Dentro de Matavilela, el salón de bebidas llamado “El rincón de los justos” es el microcosmos en donde se concentran la mayoría de los conflictos humanos del barrio. Esa cantina ya había aparecido en otro cuento de Velasco Mackenzie - “Caballos por el fondo de los ojos” - en donde los personajes básicos de la novela hacen su primera aparición. Se trata de seres marginales -prostitutas, cantineros y borrachos- que viven en una ciudad, Guayaquil, que vene-

11 Idem, p. 65.

12 Jorge Velasco Mackenzie, (Guayaquil, 1949): *Aeropuerto* (cuentos, 1974); *De vuelta al paraíso* (cuentos, 1975); *Como gato en tempestad* (cuentos, 1977); *Raymundo y la creación del mundo* (cuentos, 1979); *Algunos tambores que suenan así* (poesía, 1981); *En esa casa de enfermos* (teatro, 1981); *El rincón de los justos* (novela, 1986); *Tambores para una canción perdida* (novela, 1986); *Músicos y amaneceres* (cuentos, 1983); *Clown y otros cuentos* (cuentos, 1988); *El ladrón de levita* (novela corta, 1990); *Desde una oscura vigilia* (cuentos, 1992).

ra a beatas y cantantes rocoleros y que también está convulsionada por la agitación callejera:

Pero mientras la otra fue Virgen de Dios a los 20, tú fuiste Puta del Diablo a los 17. Al Sebas y a mí no nos importaba que te llamaras Narcisca porque para todos seguiste siendo la Virgen Loca y no la Sufrida del Rincón de los Justos como les decía tu abuela a los policías. Así me lo dijiste cuando fuimos a verla un día que las calles estaban mojadas, y en todo el centro de la ciudad había humo de bombas y correteos de pacos.¹³

Las hablas del desprestigio

Esta literaturización de lo marginal lleva también a una apropiación de esos niveles del habla que, desde el ‘desprestigio’, están enfrentados a la llamada “lengua del prestigio”. Como una forma de integración de lo marginal a un discurso cultural más amplio, la jerga es incorporada al texto literario y diversas expresiones culturales marginales -el fútbol, Julio Jaramillo, los ‘barrios bajos’- son integradas a un objeto artístico plural. Algunos de esos elementos son encontrados en “Segundo tiempo”, de Carlos Béjar Portilla,¹⁴ en donde se asume un narrador en segunda persona que está contando, ante un auditorio, un partido de fútbol, del que -por la actitud de ese mismo narrador- nos queda la duda de su veracidad, duda que, por otra parte, contribuye a formarnos la imagen de ese héroe contemporáneo incapaz de conseguir grandes éxitos en el sentido ideológico que la palabra éxito tiene para la ideología del capital, y del que hablaremos más adelante:

Eso mismo le digo. Si a “Cascarita” se le ocurre cruzarla por la izquierda así, en forma total, era seguro que yo la agarraba de chanfle, pero el otro aflojó y tuvo miedo de driblar en la línea del corner y para no perder el cuero prefirió, el menso, tocar los botines del back centro y los hizo refugiarse en el tiro de esquina.

13 Jorge Velasco Mackenzie, “Caballo por el fondo de los ojos”, en *Raymundo y la creación del mundo*, Babahoyo, Departamento de Letras de la Universidad Técnica de Babahoyo, 1979.

14 Carlos Béjar Portilla, (Ambato, 1938): *Simón, el mago* (cuentos, 1970); *Osa mayor* (cuentos, 1970); *Samballab* (cuentos, 1971); *Tribu sí* (novela, 1981); *Puerto de luna* (cuentos, 1986); *La rosa de Singapur* (novela corta, 1990).

No solo se incorpora la jerga de los barrios bajos, sino también -como en el lenguaje coloquial asumido en "Anónimo", de Marco Antonio Rodríguez,¹⁵ la de los jóvenes de clase alta que por sus estilos de vida también son marginales frente a los valores de su propia clase social, como aquella jovencita que escribe una carta a su profesor:

Pero dígame, por muy hombre que usted sea, Daniela le va a correr, a darle el vire, ¿A dónde voy, Pablo Andrés? Dígame, ¿A dónde voy, Pablo Andrés? Dígame ¿A dónde voy?... Por favor. ¿Sabe? Quizá decida las Europas. Artes tal vez. No sé. Ahora voy a una fiestecita y el fin de semana es super tupido. Creo que es posible amistarnos. Podría decirme si eso ocurre, ¿a dónde voy con todo esto...? ¿Adónde?

Héroes sin triunfos

Así es como decimos que el personaje del nuevo cuento ya no es más el héroe triunfante clásico. Surge la figura del antihéroe, ese personaje común, de todos los días que nunca consigue triunfar totalmente a pesar de sus luchas. En este punto, por ejemplo, mucho hay de antecedente en la narrativa de Pablo Palacio, básicamente en la ironía de cuentos como "El cuento", o "Señora". Esto permite dejar a un lado el maniqueísmo y, por lo tanto, acercar los personajes a una identidad más humana. Es entonces cuando aparece la noción del *marginal*, es decir, de aquel que, por algún motivo, social o psicológico, no tiene acceso a los cánones victoriosos del sistema, del que está *al margen, afuera*. Es, por ejemplo, el payaso traicionado por su mujer en "Ellos que antes se miraban en el agua, ahora no se reconocen en el espejo", de Iván Egüez,¹⁶ que reflexiona así:

15 Marco Antonio Rodríguez, (Quito, 1941): *Rostrros de la actual poesía ecuatoriana* (ensayo, 1962); *Benjamín Carrión y Miguel Ángel Zambrano* (ensayo, 1967); *Isaac J. Barrera, el hombre y su obra* (ensayo, 1970); *Cuentos del rincón* (cuentos, 1972); *Historia de un intruso* (cuentos, 1976); *Un delfín y la luna* (cuentos, 1985); *Jaula* (cuentos, 1991).

16 Iván Egüez, (Quito, 1944): *Calibre catapulta* (poesía, 1969); *La arena pública y Loquera es lo que era* (poesía, 1972); *Buscavida Rifamuerte* (poesía, 1975); *La Linares* (novela premio "Aurelio Espinosa Pólit", 1975); *El triple salto* (cuentos, 1981); *Pájara la memoria* (cuentos, 1984); *El poder del gran señor* (novela, 1985); *Poemar* (poesía, 1987); *Anima pávora* (cuentos, 1989); *El olvidador* (poesía, 1992); *Historias leves* (cuentos, 1994).

Mientras él rondaba la pista, yo he admitido que en el amor no hay culpables sino hacedores y he dicho que, si bien el amor se posa donde uno menos lo piensa, se queda donde más lo calientan.

O también, el protagonista aterrado de “Reconstituciones del caos”, de Francisco Proaño Arandi,¹⁷ que trata de huir vanamente de sus recuerdos:

Yo corría, pero también las paredes se deslizaban, crecía el agua, insectos fantasmales abatían mis ojos. Crucé ante la mirada desorbitada de Freddy. Podía ver, a mis espaldas, la ciudad cambiante, gelatinosa, horriblemente próxima, despierta en un pavoroso bramido, en un aullido que semejaba venía de lejos, pero que estaba allí, allí mismo, una sirena aguda, ululante, los perfiles siniestros de las cosas como fieras reconstituidas del caos, detrás de mí dislocadas figuras, Freddy, la vieja, voces similares a grietas o fauces en la noche llameante, el vértigo, la percepción de una soledad más amplia, más sólida, una sinuosidad telúrica desde los muros, el miedo, la descomposición, el dedo oscuro del espanto.

Y también es el personaje desconcertado por lo insólito y el azar que, a partir de armar algunos fragmentos del mundo y su acontecer, va construyendo una teoría acerca de la invención y la verdad, como el narrador de “De mujeres, lo insólito y cómo puede morir una gaviota”, de Miguel Donoso Pareja,¹⁸ quien en *Todo lo que inventamos es cierto* se ubica en la asunción de la narrativa desde una perspectiva actual y en la que propone, deliberadamente, la apropiación de todo texto como parte de un gran texto que es la obra literaria; donde lo experimental y la crítica de las conductas éticas se amalgaman. Una narrativa que, en un sentido de permanente enfrentamiento de la verdad literaria con la verdad de la vida, empieza a plantear una visión novedosa y experimental, desde nuevas formulaciones basadas en una visión de la realidad como fragmentos que se sostienen unos con otros, de la escritura narrativa:

17 Francisco Proaño Arandi, (Quito, 1944): *Poesías* (1961); *Historia de disecadores* (cuentos, 1972); *Antiguas caras en el espejo* (novela, 1984); *Oposición a la magia* (cuentos, 1986); *La doblez* (cuentos, 1987); *El otro lado de las cosas* (novela, 1993).

18 Miguel Donoso Pareja, (Guayaquil, 1931): *Los invencibles* (poesía, 1961); *Krelko* (cuentos, 1962); *El hombre que mataba a sus hijos* (cuentos, 1968); *Henry Black* (novela, 1969); *Día tras día* (novela, 1976); *Nunca más el mar* (novela, 1981); *Lo mismo que el olvido* (cuentos, 1986); *Todo lo que inventamos es cierto* (novela, 1990); *Hoy empiezo a acordarme* (novela, 1995).

A yo le pasan siempre cosas raras. Por ejemplo, llega a Toronto, Canadá, y se encuentra con que han arrestado a un jugador de béisbol por matar a una gaviota. Según los diarios, las cosas estaban así: “Un abogado de Ontario le pedirá a un juez que desestime la acusación de crueldad contra los animales que pesa contra el jugador de los Yanquis de Nueva York, Davie Winfield, por haber matado a una gaviota durante el juego de anoche en esta ciudad” (Toronto, of course)...

Yo no se enteró del desenlace, pero recordó, eso sí, cuando en Guayaquil le hicieron la autopsia a un caimán creyendo que era el cadáver de un naufrago...

Todo lo anterior tiene un solo objetivo: hacer saber al mundo que yo cree en el azar.

Evidencia de la dificultad

En este sentido ya no se trata de una ‘literatura comprometida’ con una causa política como se podía entender el ‘compromiso’ en la década de 1960, sino de una literatura que se plantea asumir como objeto una realidad vista desde una perspectiva mucho más compleja¹⁹, en donde ‘la dificultad estética’ suele plantearse como el primer dilema a la hora de la escritura. El tema de *la dificultad* replantea el hacer literario como un hacer que empieza a convenirse en un hacer profesional, vaciado, hasta cierto punto, de las preferencias políticas del autor. Este reconocimiento de *la dificultad* logra ser literaturizado por cuanto existe una conciencia del acto creativo y del sentido que tiene la literatura como ficción en su proceso de constitución de un mundo autónomo que *re-crea*

19 Los escritores que en el Ecuador de los años 60 tuvieron una militancia política radical, modificaron su perspectiva y cambiaron, hacia los 70, la militancia política por una ‘militancia cultural’ que privilegiaba el sentido libre de la creación artística. La década del 70, una vez delimitada la relación entre arte y política, superada la etapa del *parricidio*, produce una nueva actitud frente al hecho literario: desplazados por el ascenso del movimiento de masas en la escena política –ya el escritor no es el que guía la rendición del pueblo-, por la especialización de las ciencias sociales –ya el escritor no tiene por qué actuar como sociólogo, historiador o antropólogo-, y por la derrota de los movimientos guerrilleros –ya el escritor no tiene que optar entre el fusil y la máquina de escribir-, parte de la intelectualidad tzántzica modificará su punto de vista. El primer número de la revista *La bufanda del sol*, aparecido en enero de 1972, es revelador de este cambio; a propósito de la revista, la nota editorial dice: “...tendrá carácter demostrativo de lo más alto que en creación se esté dando en el sector joven, optando por establecer una apertura de amplio sentido crítico y teórico que permita el ascenso hacia la problematización más general e incida en el forjamiento de una nueva cultura”.

la ‘realidad real’. Así es como en la década de 1980, la mayoría de una nueva hornada de escritores y escritoras asume su trabajo a partir de los Talleres Literarios -desarrollados en el país por Miguel Donoso Pareja al regreso de su largo exilio en México (1964-1982)- preocupados sobre todo por el desafío de la creación partiendo de la disección del texto y alejados de discusiones ideológicas no pertinentes al acto de la escritura de ficción.

Autores y autoras saben que están conformando un mundo con sus propias leyes y literaturizan ya no solo el proceso subjetivo del acto creativo –como en el cuento “La gillette”, de Ubidia-,²⁰ sino que, además, ponen en evidencia la estructura de lo creado, como en “Luisa Paijós”, de Gilda Holst.²¹

Mi personaje se llama Luisa Paijós, y si bien es cierto que conozco a una persona con ese nombre no quiere decir que sea ella. Sin embargo, quisiera que se le parezca, quisiera robar una particularidad extraordinaria de ella sin que se diera cuenta, sin que siquiera lo sospeche. A esta dificultad (sin sospechas), añádase la particularidad misma: su tono de voz, o talvez debería decir, sus infinitas tonalidades. ¿Cómo captar y luego transmitir a ustedes lo anterior? Admitirán conmigo que es difícil.

Estrategias narrativas

Esto conlleva también la posibilidad de formular, dentro del lenguaje de la narración, elementos *líricos*, como en el caso del comienzo de “Las vendas”, de Raúl Pérez Torres.²²

20 “El hombre está sentado frente a la máquina de escribir. Observa casi con desdén el teclado, los resortes y láminas de acero, aquel inextricable mecanismo que se deja ver entre el tejido de las barras de los tipos [...] Tiene algo dentro del pecho que le impide trabajar [...] Sus ideas no se ordenan en su cabeza y él no hace mucho por ordenarlas. Y es como una angustia postergada, algo como un fracaso para más tarde, lo que retiene allí, dudando entre levantarse del asiento y largarse para cualquier parte o de una vez, empezar a llenar con desgano en verdad, la blanca página que tiene ante sí”.

21 Gilda Host (Guayaquil 1952): *Más sin nombre que nunca* (cuentos, 1988), y *Turba de signos* (1994).

22 Raúl Pérez Torres (Quito, 1941): *Da llevando* (cuentos, 1970); *Manual para mover las fichas* (cuentos, 1973); *Micaela y otros cuentos* (cuentos, 1976, Premio Nacional de Cuento Universidad Central del Ecuador); *Musiquero joven, musiquero viejo* (cuentos, 1977, Premio Nacional de Cuento “José de la Cuadra”); *Ana la pelota humana* (cuentos, 1978); *En la noche y en la niebla* (cuentos, 1980, Premio Casa de las Américas); *Teoría del desencanto* (novela, 1985); *Un saco de alacranes* (cuentos, 1989); *Poemas para tocarle* (poesía, 1994); *Solo cenizas hallarás* (un cuento, 1995, Premio Juan Rulfo y Premio Julio Cortázar).

Yo no sé Juanita por qué gladiadores caminos, por qué vastas soledades, por qué encabellados entuertos, por qué laberintos de múltiple pobreza vini-mos dar a esta noche de espanto, a este espantajo de noche, donde te fuiste sacando las vendas ante el ojo perplejo y destartalado de una ventana de hotel y ante el patojo furor de este corazón que ya no suena.²³

O, en el del comienzo de “En el lago”, de Iván Egúez:

Ahora que estás así dormida como una muñeca, es decir sin cerrar los ojos del todo y sin rizarte las pestañas, respirando muerta para que yo no te vea desmaquillada, sin una brisa ni un pájaro pensamiento que te vuele, me he acordado del lago y su transparencia sin fondo, de la pareja que fuimos a sus orillas y del silencio que nos rodeó como una membrana helada, por ajena.

La preocupación por el lenguaje implica también una profundización de los sentidos del texto. El narrador ha dejado de ser esa voz que todo lo sabía sobre los pensamientos y acciones de sus personajes. En el nuevo cuento, por lo general, el narrador no conoce más allá de lo que el lector sabe. La duda es el reconocimiento de la finitud no solo del héroe, del que ya hablamos, sino de la imposibilidad de abarcar el todo a partir de la mirada del propio narrador. Un claro ejemplo de esto lo tenemos en “Un cuarto lleno de luciérnagas”, de Carlos Carrión:²⁴

Sería la una serían las dos serían las tres, qué horas serían Dios mío, pero eran siglos allí estirada y solita en esa terrible oscuridad, trabajando horro-rosa y conjuntamente con semejante dolor, una cosa que ya no le cabía en el cuerpo y sin tener siquiera el consuelo de poder gritar.

O, también, en “Desimaginaciones” de Francisco Proaño Arandi:

¿Existió Iriarte? ¿Existe, o es sólo una invención de Evelio, tu primo? ¿Una incursión del sueño en lo real? Hemos pedido a Evelio que no diga cómo

23 Raúl Pérez Torres, *Ana la pelota humana*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1978, p. 157.

24 Carlos Carrión (Malacatos, 1944): *Porque me da la gana* (cuentos, 1969); *La mano izquierda y la derecha enamoradas* (poesía, 1972); *Los potros desnudos* (cuentos, 1979); *Ella sigue moviendo las cadenas* (cuentos, 1979); *El más hermoso animal nocturno* (cuentos, 1982, premio “José de la Cuadra”); *Una muchacha a solas con el viento* (cuentos, 1985); *El deseo que lleva tu nombre* (novela, 1990).

es Iriarte, pero no logra fijar los rasgos, le parece -nos dice- que su cara es de esas que uno en cuanto vuelves la espalda, como si una niebla abrupta cayese sobre ellas.

Las técnicas narrativas utilizadas recurren al lenguaje cinematográfico, al cambio de perspectiva en la narración, al tratamiento libre del tiempo y del espacio de lo narrado. Este cambio de perspectiva nos quiere mostrar la complejidad de un mundo que ya no es visto más como una contradicción en blanco y negro, ni siquiera como una expresión de lo cartesiano. Jorge Dávila Vázquez²⁵ utiliza el cambio de perspectiva de la narración; por ejemplo, en “El sobrino”, para lograr mayor espesor en la historia y evitar opiniones maniqueas:

Las grandes cacatúas bullaban y bullaban cuando él intentó cazar una libélula azul y zumbadora, entrada por quién sabe qué resquicio y venida de algún jardín remoto de aguas estancadas.

(Educamos al chico, hicimos lo que pudimos por el Ricardito, nadie nos podrá reprochar nunca nada, nada, estamos educando al niño, lo cuidamos, verdad que sí Concha).

Viernes, llega el Villegas, toma el café a las cuatro, conversan, las tres guacamayas verde-chillón ruidean y ruidean...

En un plano todavía más experimental y no exento de humor, cosa, en términos generales, rara en la literatura ecuatoriana, está la propuesta narrativa de Huilo Ruales²⁶ en “el evangelio según san-yo II: lovstori”, texto que, por su brevísima extensión, transcribo completo:

levántate lázaro. lázaro inerte. una dos cinco veces: lázaro levántate. solamente cuando un viscoso epíteto resbala en su oreja de parafina lázaro con una mueca infantil empieza a moverse. desde la penumbra de la cocina,

25 Jorge Dávila Vázquez (Cuenca, 1947): *El caudillo anochece* (teatro, 1968); *Nueva canción de Eurídice y Orfeo* (poesía, 1975); *María Joaquina en la vida y en la muerte* (novela, 1976, premio “Aurelio Espinosa Pólit”); *El círculo vicioso* (cuentos, 1977); *Los tiempos del olvido* (cuentos, 1977); *Este mundo es el camino* (cuentos, 1980); *Con gusto a muerte* (teatro, 1981); *Cuentos de cualquier día* (cuentos, 1983); *Las criaturas de la noche* (cuentos, 1985); *De rumores y sombras* (tres novelas cortas, 1991); *Cuentos leves y fantásticos* (cuentos, 1994); *Acerca de los Ángeles* (cuentos, 1995).

26 Huilo Ruales (Ibarra, 1947): *Y todo este rollo a mí también me jode* (cuentos, 1984); *Nuaycielo comuel de-kito* (cuentos, 1985); *Loca para loca la loca* (cuentos para despeinarse la cara) (cuentos, 1989); *Fetiche y fantoche* (cuentos, 1994, premio “Aurelio Espinosa Pólit”).

anaflor prosigue con su consabido vituperio: faltaban pocos minutos para las nueve de la mañana, era la última vez que lo resucitaba.

Irrupción de la mujer

La ciudad que se ha modernizado, ha generado también una visión en movimiento del personaje femenino que aparece -sobre todo en los textos de los escritores de más edad- con la siguiente tipificación señalada por Carlos Carrión: “satisfactora de necesidades elementales, carencia de libertad, falta de ensoñación o ensoñación miserable, adecuación a las circunstancias, destrucción de su personalidad síquica o física”. Aunque Carrión señala estas características para un personaje de un cuento en particular (“Micaela”, de Pérez Torres), es posible admitirlas como constante. Por ejemplo, la chiquilla pobre, arribista, soñadora, repleta de lugares comunes, que oculta su verdadera condición, en “Gabriel Garboso”, de Iván Egüez:

Y ella: tengo diecinueve años, estudio Bussines Administration en la Universidad, sueño con conocer Acapulco y Miami, mi mayor ambición: graduarme y tener una empresa propia. Vivo sola, mis papis están en Europa.

O, la provinciana hipócrita en “Perla”, de Jorge Dávila Vázquez, que prefiere vivir en las apariencias antes que en la verdad:

[...] yo sé que si nos volvemos a encontrar en un tecito de esos con mantelito blanco y pristiñitos y pan hecho por la dueña de la casita vieja consabida, del santo empolvado y el patio y el perro y la mata de ruda y el gato y las conversaciones plagadas de mentiras y los muchas gracias, los ay qué rico, y las macetas con el geranio fucsia y las exageraciones, te has de hacer la que no me has visto y cuando me ponga delante me has de decir: “Hola licenciado, ¿cómo está? Hace tiempos que no le veo, ¿Cómo va su mamacita, ya se mejoró del reumatismo? y su hermana Conchita ya dio a luz y su cuñado, el senador Palacios, todavía esperando el pobre que se acabe la dictadura y y...” Y yo te juro por Dios, que te mando a la mierda.

Esta visión se modifica en los y las escritores/as de menor edad, para quienes la mujer empieza a asumir la historia desde su propio punto de vista, y los perso-

najes mujeres deben hablar desde sus propias aspiraciones vitales. Otra vez, la irrupción de lo marginal, en este caso desde la perspectiva del género, está presente como parte de la problematización de lo moderno. Como señala Cecilia Ansaldo: “Ya en el ámbito de lo conyugal [se refiere al cuento “Los borradores de Adriana Piel”], Raúl Vallejo²⁷ le saca un gran partido al testimonio dual: hombre y mujer levantan sus voces para reconstruir la caída del matrimonio. Prima la visión de la mujer, en un tránsito interesante de la realidad a la ficción (hay un texto literario dentro del texto)”. En el diálogo final del cuento, el hombre que ha venido contando la historia toma conciencia de que no es quien escribe la historia sino que solo es un personaje-pretecto de la mujer quien es en realidad la dueña de los ‘borradores’:

C: O sea, yo quedo como un pobre pendejo.

AP: Quedamos como lo que somos...

C: Me has arrojado de mi propia historia.

AP: Solo has sido un pretecto para que yo pudiera escribir la nuestra.

C: Ahora la lúcida eres tú.

AP: Ustedes jamás entenderán nada. Si una es sumisa la vuelven sirvienta, si una es libre la llaman puta.

C: Éramos felices, Adriana; no lo niegues.

AP: Claro que sí. Pero tú querías tu libertad solo. Yo quería ser libre contigo.

C: Me has utilizado.

AP: Tú me utilizaste para tu felicidad. Estos borradores son mi soberbia, mi manera de decirte que nuestra historia de amor no tuvo final feliz. Recuérdalo siempre: cuando una mujer piensa puede ocurrir que un traje negro, con pequeñas hombreras escote asimétrico acentuando con un lazo blanco para disimular unas tetas grandes, sea solo un pretecto.

Profundizando aún más en esta línea, un grupo de escritoras de las últimas hornadas, a pesar de tener un solo libro publicado hasta la fecha²⁸ y de que su narrativa todavía no se configura con propuestas estéticas y éticas de aliento pro-

27 Raúl Vallejo (Manta, 1959): *Cuento a cuento cuento* (cuentos, 1976); *Daguerrotipo* (cuentos, 1978); *Máscaras para un concierto* (cuentos, 1986); *Solo de palabras* (cuentos, 1988); *Fiesta de solitarios* (cuentos, 1992).

28 Diciembre de 1994. Excepto Aminta Buenaño, quien ha publicado dos libros.

fundo, han irrumpido en la nueva narrativa para darnos una visión de la mujer desde la mujer y problematizar dicha cuestión desde una perspectiva novedosa: ya no el 'objeto amado', sino el 'sujeto que ama', ya no el objeto del que se habla, sino el sujeto que habla no solo desde su punto de vista sino desde su propio tono de voz. La cosificación y el entrampamiento de la mujer en su rutina de trabajo que un día, vieja ya, se ve arrojada de su propia existencia como un ramo de rosas marchitas, contada, a través de una historia con un particular manejo del tiempo de lo narrado, en "Rosas rojas para mi secretaria", de Livina Santos:²⁹

Bueno, yo primero estaba por la liberación femenina, por la igualdad de derechos y todo eso... Pero después vino el trabajo y me comenzaron a tratar como a una dama... Me daba cuenta de que cedía, que aceptaba las cosas, pero también me daba pereza profundizar en el asunto... Sin embargo, un día me quedé fría. Nos habían regalado un ramo de rosas para el día de las secretarias y nos reunieron a su alrededor para tomarnos una foto... Como a los diez días de llegado el ramo vino el chico de la limpieza y sin ninguna consideración lo cogió, lo echó en un tacho y se lo llevó. Sentí deseos de caerle encima, de arañarlo y de exigirle más respeto, pero el tipo salió tan rápido como entró y no supe qué hacer en ese mismo instante, porque a los cinco minutos yo ya me había decidido. Nadie objetó lo de mi jubilación, pero tuve que quedarme quince días más enseñándole el trabajo a una florecita linda, fresquita, a quien seguramente, a estas alturas, se le estarán cayendo sus primeros pétalos.

El enfrentamiento a la permanente seducción o al acoso sexual masculino -tema este último que es inédito en nuestra literatura-, por parte de una mujer es problematizado a través de una conversación conceptual sobre el 'problema de la mujer', en la que ella, cuando el hombre -aparentemente liberal- le hace la propuesta de 'ir a la cama', le responde 'que no' y él queda al descubierto en su falsía, en "Palabreo" de Gilda Holst, que al estar narrado en una segunda persona masculina destinataria acentúa la arremetida irónica y despiadada contra el machismo:

29 Livina Santos (Guayaquil, 1959): *Una noche frente al espejo* (cuentos, 1988).

Le expusiste con seriedad toda la problemática femenina latinoamericana para ayudarle a tomar conciencia. Entre cigarrillo y café y un perdón por tropezar con su rodilla... le decías que la lucha de la mujer burguesa casi siempre se concretaba en la relación de los sexos... Y como repetías un tanto angustiado que los resultados de la encuesta Hite no podían aplicarse en Latinoamérica te respondió que tal vez tuvieras razón, y bajaste tu mano por su brazo, cogiste su mano con ternura y te molestó un poquito que se comiera las uñas... le dijiste quita esa cara mujer y te decidiste con voz muy ronca y muy baja a preguntarle si quería ir a la cama contigo; cuando ella contestó que no, tú, te sorprendiste.

La búsqueda de la propia libertad por parte de la mujer es un tópico que las escritoras están desarrollando; incorporando esa marginalidad que durante una época perteneció de manera casi exclusiva a los personajes populares como Julio Jaramillo. Un ejemplo de esto lo podemos leer en la historia de la mujer que recorre la ciudad en “De calles y maquetas”, de Marcela Vintimilla.³⁰

Una visión de la infancia

No se ha tratado con frecuencia la visión infantil acerca del mundo en la nueva narrativa, aunque encontramos un fresco ejemplo en dos cuentarios: *El día de las puertas cerradas*, de Oswaldo Encalada Vásquez,³¹ situado en la simplicidad de la vida rural de niños y niñas que perciben a su manera el juego, la leyenda, el descubrimiento del mundo adulto, y *Siempre se mira al cielo*, de Eliécer Cárdenas,³² donde se trata de una infancia que se recupera con nostalgia, que se ha vivido con sufrimiento, que guarda en sí la magia de la inocencia, del deslumbramiento. Ese destello que aparece en la vida del narrador de “La puñalada dulce” cuando se abraza por primera vez con su tío Antonio, el extraño:

30 También hay que considerar el trabajo de Liliana Miraglia y María Eugenia Paz y Miño.

31 Oswaldo Encalada Vásquez (Cuenca, 1955): *Los juegos tardíos* (cuentos, 1980); *La muerte por agua* (cuentos, 1980); *El día de las puertas cerradas* (cuentos, 1988).

32 Eliécer Cárdenas (Cañar, 1950): *Hoy, el general* (cuentos, 1971); *El ejercicio* (cuento, 1971); *Juego de mártires* (novela, 1976); *Polvo y ceniza* (novela, 1979); *El silencio profundo* (novela, 1979); *Háblanos Bollívar* (novela, 1983); *Las humanas certezas* (cuentos, 1986); *Morir en Vilcabamba* (teatro, 1987); *Siempre se mira al cielo* (cuentos, 1988); *Los diamantes y los hombres de provecho* (novela, 1989); *Diario de un idólatra* (1990); *Que te perdone el viento* (novela, 1991).

Que debía cantar bonito y tocar guitarra por lo menos tan bien como papá, pensé mientras duraba el abrazo de ese extraño que era mi tío Antonio; el perdido, el viajero, el que salió mala cabeza, el hombre que robó todas las aventuras que estaban a la familia deparadas. Tal vez por eso papá era tan triste, tan fríamente sedentario.

La compleja sexualidad

Como consecuencia del conflicto permanente en que se encuentran los personajes, la sexualidad es tratada como parte del complejo esquema de relaciones y vivencias de los seres humanos. No hay temor ni mojigatería en presentar lo que tiene que ver con la sexualidad de manera explícita. Pero no es una sexualidad que se vislumbra en la fiesta, sino en el sufrimiento; es como si los seres que acceden a la ciudad moderna no supieran qué hacer con esa libertad sexual que de pronto tienen entre sus manos, es como si el descubrimiento de los cuerpos de los seres que no pertenecen a nadie solo causara dolor.

En “Un delfín y la luna”, de Marco Antonio Rodríguez, la escena sexual que presentamos como ejemplo, lleva en sí una crítica social a una forma de ver la sexualidad:

Entonces, mediante un semi carpado tuve en mis manos a Matilde. La sorprendí con un abrazo a lo Brutus y la besé frenético en la mata de pelo hecho casi una sopa, mientras ella no se esforzaba mayormente por zafarse de mis musculosos brazos y el rudo aunque natural fregoteo. Así estábamos, cuando el momento menos pensado me vine, figurando ridiculeces entre el abuelo y Hortensia, sin siquiera haber desenvainado mi sota de bastos –construcción vernácula de mi abuelo que hizo furor entre los latinos de allá- (Tengo propensión a terminar seminalmente rápido. El Doctor Sherman aducía a corrientes profundas de vitalismo heredado). Producido el espasmo aflojé a Matilde que a paso ligero, no corrió, se alejó de mí riéndose de modo contenido pero naturalmente irónico.

Aminta Buenaño³³ explora desde otra orilla la sexualidad y nos presenta a mujeres que descubren el lenguaje de la piel, asumiendo su propio deseo, desde una conciencia femenina que impugna la visión masculina de lo sexual. Un ejemplo de cómo se está incursionando en ese nuevo tópico es esa primera persona, desde la cual la voz narrativa femenina asume el placer y la frustración de una relación adúltera con un hombre más joven:

Puedes estar seguro que en mi memoria tu imagen nunca libraré la batalla de los años; ni se apagarán, cuando los vientos corran, tus sueños; nada despojará tu juvenil esencia. Todo está en su lugar, querido mío. Todo igual y cierto. Indescribiblemente hermoso y lleno de misterios, como una fugaz aventura que sembró en mí aquel extraño signo de la vida...

La cuestión homosexual es abordada con crudeza por Javier Vásconez en “Angelote, amor mío”, a partir de la muerte de un homosexual, famoso en los altos círculos sociales de la capital, que es recordado por su amante:

De golpe apareces tú, Ángel violador, tú que nunca lograste penetrar en los recovecos de la miseria, ya que siempre hubo un amorcillo hambriento, un querubín desolado que te flagelara, que tu pene porfiado entrara y empujara con furia tu ojo vital, tu estrella de anís en tu ano lunar, tu rosa de los vientos con aromas de pedos, tu brújula pidiendo, exigiendo, clamando a gritos por una torre mayor en los atrios de los conventos, en los baños públicos, en los zaguanes húmedos del centro, en los parques, en las escribanías, en esos hoteluchos que sin duda frecuentabas portando bastón, sombrero y bufanda de seda blanca para resguardarte de las miradas indiscretas.

Según el criterio de Jorge Dávila Vázquez, el protagonista de “Los paseos alucinados del profesor Reina”, cuento de Raúl Vallejo “sobre la homosexualidad y la decadencia, es un ser terrible en medio de su bajeza disfrazada de soledad, esteticismo y devoción; una especie de demonio corruptor que contamina lo que toca, pero el narrador-personaje lo trata de un modo hondamente com-

33 Aminta Buenaño (Santa Lucía, 1958): *La mansión de los sueños* (cuentos, 1985); *Un fulgor en la oscuridad* (cuentos).

prensivo que refleja la actitud general del autor frente a la condición humana, tan atormenda y abismal a veces”.³⁴

Esta presencia de la homosexualidad y de personajes homosexuales que buscan su propia conciencia es también producto de una modernidad que, al mismo tiempo que desarrolla prácticas más libres, crea los mecanismos para la censura y la marginación de aquello que haga ruido en un modelo económico liberal que requiere de una ideología ultra conservadora y a ratos fundamentalista para sus prácticas éticas. La nueva ciudad alberga como parte de los marginales a esos seres que la pueblan de escándalos, ubicándose en la mitad de una conciencia que nace y otra que muere.

Utopías y sabores distintos

En los últimos años una nueva vertiente está abriéndose espacio. Se trata de textos que introducen el elemento fantástico, que evidencian los elementos absurdos de la vida cotidiana hasta convertirlos en partes de una realidad-otra que, narrada desde esa esfera no-real del mundo, nos permiten una mirada profunda, paradójicamente, sobre la realidad concreta que en el relato se nos volvió distinta y distante. La utopía arriba a la narrativa, entonces, como una manera de expresar las múltiples posibilidades de lo moderno.

Un libro pionero de esta propuesta es *Divertinventos (libro de fantasías y utopías)*, de Abdón Ubidia: una fábrica de verdades que tiene que alterar el tiempo y el espacio para complacer a sus clientes, relojes que marcan el tiempo al revés de tal forma que el dueño ve cómo se acerca la hora de su muerte, espejos que perpetúan ese instante prohibido de cada uno, ciudades diminutas con seres humanos diminutos, seguros contra robos de automóviles que destruyen sin piedad a los ladrones, libros comestibles, etc. En él, Ubidia, abrió un camino y retomó un ámbito más para la libertad de escritura, y también hizo evidente que los espacios para las grandes problematizaciones parecen cerrados de momento, y entonces las narraciones breves y leves nos pueden ser propicias para reinventar un mundo caracterizado por la fragmentación.

Jorge Dávila Vázquez también ha transitado con éxito por este camino en su libro *Cuentos breves y fantásticos: mundos inventados con sus propios habi-*

³⁴ Jorge Dávila «Fiesta de solitarios, libro de Raúl Vallejo», en *Libroteca* # 11 (agosto-septiembre de 1992), p. 8.

tantes, ciudades, mitos, dioses y héroes; una zoología fantástica; la recreación de los antiguos mitos griegos, una visión nueva sobre las realidades de siempre que nos deja un sabor extraño, en el sentido de haber visitado otra esfera de la realidad después de su lectura, etc. Algunos de los textos de Liliana Miraglia³⁵ en *La vida que parece* (“Una carta para Ivonne”, “El infierno”, o “La venta del solar”) también están sumergidos en atmósferas que rompen la lógica de la realidad cotidiana. Y, si queremos buscar antecedentes, dentro del período los podemos encontrar en las anticipaciones de Carlos Béjar Portilla.

Al parecer, la percepción de la ciudad moderna nos ha permitido desbordar las ideas viejas que sobre la realidad real hemos tenido hasta hoy. Estamos paladeando nuevas constituciones de esa modernidad que, finalmente, desarticuló al sujeto imbuido en prácticas de respuesta inmediata a los problemas del mundo. La narrativa ecuatoriana de los setenta a nuestros días da cuenta de un proceso en donde la modernidad fundada por el apareamiento explosivo del petróleo ha dado paso al fragmentarismo de fin de siglo, donde los sujetos marginales se están reacomodando permanentemente, luchando por ver y ser vistos, y en donde utopías, también fragmentarias, empiezan a ser construidas con timidez.

35 Liliana Miraglia (Guayaquil, 1950); *La vida que parece* (cuentos, 1989).

Los avatares de un viejo diálogo: Los estudios de la cultura y la crítica literaria*

Alicia Ortega

Al igual que el infatigable bibliotecario imaginado por Jorge Luis Borges, cada uno de nosotros peregrina por el universo en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos. A lo largo de esa trayectoria alteramos, también a cada paso, el orden de la interminable Biblioteca. A partir de Borges la Biblioteca es el Universo y la literatura es la totalidad de ese universo. Sin embargo, la Biblioteca que habitamos siempre es incompleta y arbitraria ya se sabe: caminamos por ella colocando y descolocando escrituras, abriendo y clausurando ficheros, derrumbando estantes e inventando otros.

Aunque sea vana costumbre seguimos buscando sentido en los libros que leemos, sobre todo en aquellos que incorporamos al catálogo. Lo más terrible, y acaso lo más apasionante de esa costumbre, es que el sentido que encontramos nunca es el mismo, porque depende de una estrategia de lectura, de una forma de atención que disputa su legitimidad en medio de un proceso según el cual los órdenes se van modificando y hace que el centro de comprensión de una época sea constantemente móvil. Así como le respondieron a Tita, el personaje de la novela *Como agua para chocolate*, debiéramos concluir que la verdad es que la mera verdad no existe. Todo depende de quién cuenta la historia; en nuestro caso, de quién construye o imagina la Biblioteca. Así, permanecemos implicados en la vieja batalla de los libros y volvemos a interpretar aquella histórica escena cuando, ante la supuesta locura de Alonso Quijano, nos inves-

* Tomado de "VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana *Alfonso Carrasco V.*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1997.

timos del poder para seleccionar los libros que deben ser arrojados al fuego y los que deben ser salvados. Dicha escena, repetida muchas veces a lo largo de la historia, se ha construido siempre en el ámbito de una metáfora de guerra. Recordemos a Jorge de Burgos, bibliotecario de la abadía representada en *El nombre de la rosa*, capaz de inventar mil estrategias y llegar hasta el crimen para proteger y ocultar el libro prohibido, el libro que habría desmoronado el orden de las cosas.

¿Cómo imaginamos en este fin de siglo/milenio nuestra tarea bibliotecaria? Visiblemente, en cada momento de la historia, la Biblioteca presenta un rostro nuevo. El de hoy habla de los cambios ocurridos en la literatura durante las últimas décadas en relación con el campo de estudios en que ésta opera y que han implicado una revisión del currículo tradicional de los estudios literarios y humanísticos en general.

Este descentramiento de la literatura ha significado la multiplicación de sus objetos de lectura (que, en tanto tales, sin embargo, ya estaban ahí en muchos casos). Para ello ha habido necesidad de transitar por transformaciones teóricas significativas; por ejemplo, hasta Mijaíl Bajtín y la teoría de los géneros discursivos. Más tarde se dejaría ver el alcance de las propuestas semióticas que insistieron en la textualidad social que nos abarca, los cambios postestructuralistas y la desconstrucción, la caída del concepto de autor histórico que garantizaba la existencia de un significado fijo y unificado, la crítica feminista, el auge del testimonio, la crisis del marxismo tradicional, el surgimiento de los nuevos movimientos sociales y sus nuevas teorías políticas, la antropología cultural. En suma, todo ese conjunto de tendencias y propuestas que implican el llamado postmodernismo y que configuran el marco teórico referencial del escenario simbólico de este fin de siglo/milenio.

El debate en torno al canon se ha puesto de moda; la formación *del canon*, la *ampliación y revisión del canon* y, con relación a esto, el tema de la memoria y el olvido en la formación de los objetos culturales parecen orientar algunas de las líneas del debate crítico actual. Sin embargo, ¿de qué manera nos compete e involucra este debate? Al margen de las diferentes respuestas que se han ido configurando en torno a esta cuestión, existe consenso en la necesidad de preguntarnos desde dónde hablamos, de qué manera dialogamos con el saber, con la academia norteamericana y europea; en suma, qué leer y cómo interpretar hoy desde la periferia.

Este debate ha dado lugar para que nos preguntemos qué es eso del canon y reflexionar sobre el peso de la tradición, las modalidades de escrituras, las je-

rarquías estéticas, el problema de las legitimidades a la hora de construir nuevos objetos culturales, la movilidad de los patrones de lenguaje, de los modelos de representación y de los referentes culturales, la cuestión del gusto, etc. Todo esto recordando que no hay literatura “en sí”, sino hechos concretos de lo literario, completamente móviles, separados de los que no lo son por frágiles fronteras que no terminan de cerrarse.

En algunos momentos el debate parece exasperarse, por un lado, entre una línea de investigación que considera a la literatura un discurso sumamente autónomo en el sentido de que la literatura aparece como un espacio que crea su propia tradición alrededor de universales válidos para toda cultura en todas las épocas. Es decir, una línea de acercamiento al hecho literario que insiste en una vinculación profunda entre lo que la literatura lleva dentro de sí como hecho estético y lo que podría ser de alguna manera un pensamiento filosófico. En esta línea de argumentación podemos ubicar el reciente y polémico libro de Harold Bloom *El canon occidental: las escuelas y los libros de todas las épocas*.¹ Bloom —horrorizado ante la avalancha de estudios de la cultura que habrían desmoronado el orden de las cosas— propone una crítica literaria basada en la autosuficiencia estética, con el objetivo de “conservar la poesía con tanta plenitud y pureza como sea posible”.

Por otro lado, y como contrapartida, asistimos al despliegue de una perspectiva que intenta problematizar la noción misma de literatura en el sentido de incorporar en ella los textos producidos por la cultura no ilustrada, de cuestionar la relación entre literatura y subalteridad y, sobre todo, en la idea de ratificar que la literatura ha sido un espacio permanentemente contaminado por otros discursos: jurídico, social, económico, histórico, marginal, fantástico, entre otros.

Mi propuesta es que esta última línea de acercamiento a la literatura, y que ocupa el espacio de los estudios de la cultura, tiene más bien una larga tradición en el tramo recorrido por la crítica literaria en América Latina. Mirado así, ese descentramiento de la literatura que se le impugna a los estudios de la cultura es, entre nosotros, más bien el resultado de un modo de ver y atender el arte y la cultura en general por los intelectuales y los pensadores latinoamericanos.

1 Harold Bloom, *El canon occidental: las escuelas y los libros de todas las épocas*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1995 [1994].

A finales de la década de 1970 el crítico colombiano Carlos Rincón, en su libro *El cambio en la noción de literatura*,² retoma una vieja polémica en torno al alcance de lo literario para preguntarse cómo actúa el concepto de la literatura como concepto histórico en la literatura hispanoamericana de esos años. En su reflexión Rincón insiste en la idea de que la literatura en Latinoamérica nunca ha supuesto un campo esencialmente estético, constituido sólo en y a través del lenguaje, sino que ha tenido una larga tradición documentalista que puede evidenciarse en el relato autobiográfico, la crónica indiana, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, *La nueva corónica i buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala.

De hecho, existe continuidad en el proceso cumplido a lo largo de cinco siglos por las formas narrativas en América Latina. No debemos olvidar que los modelos que tenemos para los estudios de la cultura se encuentran en textos como *La ciudad letrada* de Angel Rama -en que hace una reflexión genealógica sobre las instituciones y el humanismo tradicional latinoamericano-. Incluso, si retrocedemos en la historia, podemos pensar en el género latinoamericano del “ensayo nacional” como modelo de activismo cultural, como paradigma de un modo de pensar y problematizar las relaciones entre arte, cultura y política en el contexto del problema de la nación.

Pensemos, para ejemplificar el caso ecuatoriano, en la figura de Benjamín Carrión quien, para desarrollar su teoría de la grandeza de la nación pequeña, reflexiona sobre la literatura como el espacio de una modernidad compensatoria. Es decir, su acercamiento a la literatura forma parte de una agenda político-cultural que rebasa el campo de lo puramente estético. Todo esto para subrayar el largo camino por el que ha transitado nuestra literatura —tanto en el campo de la creación artística como en el ejercicio crítico— y el proceso según el cual ella se ha ido contaminando de discursos y preocupaciones provenientes de otros campos del saber.

Este fin de siglo/milenio convoca también la discusión a propósito de las utopías. El estudioso uruguayo Hugo Achugar, en su libro *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*,³ propone que la construcción de una nueva “biblioteca democrática” —que dé cabida a formas no canónicas, a las voces de los diferentes sujetos discursivos-sociales que tradicionalmente han si-

2 Carlos Rincón, *El cambio en la noción de literatura*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978

3 Hugo Achugar, *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo, Trilce, 1994.

do olvidados y marginados por una comunidad hegemónica que se ha negado a leer las diferencias- implica la utopía de este fin de siglo. Sin embargo, esta aspiración a un espacio democrático, en el que tenga lugar la totalidad de las voces discursivas de una comunidad, supone a la vez su propia utopía, porque toda biblioteca, como toda lista, todo museo o toda antología, es parcial y selectiva: elige, clasifica, archiva, celebra.

La identificación de un hecho memorizable y su traducción a texto de cultura implica una selección: no hay memoria inocente. De allí que toda celebración sea injusta en el sentido de que ésta es posible gracias al olvido. Funes no podía olvidar y muere intoxicado de memoria; Funes hubiera necesitado del olvido para poder pensar: en cambio recordaba todas las nubes y sus distintas formas.

¿Cuál es la memoria que estamos intentando construir desde el espacio de la crítica literaria en los momentos actuales? Quiero abordar esta pregunta desde las propuestas que han hecho los estudios de la cultura y el descentramiento de la literatura que ellos habrían ocasionado. Hay una evidencia: en el mundo de hoy nos vemos rodeados e invadidos por un insumo continuo de productos culturales que parecen abarcar un horizonte infinito. Leemos a Jorge Enrique Adoum y a Efraín Jara Hidrovo, pero se puede travestir el juego borgeano: la ciudad es la biblioteca y leemos, en ese universo textual, sus graffitis, la oralidad de sus habitantes, los video juegos, etc. Hace ya varias décadas, que los estudios semióticos ampliaron el horizonte de lectura y validaron de igual manera la experiencia interpretativa de un poema como de la imagen de una puesta de sol.

Entre nosotros los discursos elaborados por la crítica literaria han evidenciado el esfuerzo por incorporar el estudio de lo popular y, en ese mismo gesto, han alterado la noción misma de literatura al ampliar el campo de sus objetos de estudio. Así lo demuestran las tesis de Laura Hidalgo, Julio Pazos, Santiago Páez, desarrolladas en la PUCE y publicadas posteriormente⁴. También en las memorias de los últimos encuentros de literatura ecuatoriana organizados por la Universidad de Cuenca se destacan trabajos que han problematizado la relación, tradicionalmente polarizada, entre lo culto y lo popular.

4 Laura Hidalgo, *Décimas esmeraldeñas: recopilación y análisis socio-literario*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1982, y *Coplas del carnaval de Guaranda*, Quito, El Conejo, 1984; Julio Pazos, *Literatura popular: versos y dichos del Tungurahua*, Quito, Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, 1991; Santiago Páez, *¡A la voz del carnaval! Análisis semiótico de las coplas del carnaval de Chimborazo*, Quito, Abya-Yala, 1992.

Lo que han hecho los estudios de la cultura en las décadas de 1980 y 1990 es, precisamente, poner en evidencia estos desplazamientos teóricos. John Beverley –uno de los fundadores del grupo de estudios subalternos en los Estados Unidos, profesor visitante de la Universidad Andina Simón Bolívar- observa que la literatura ha ocupado en Latinoamérica un lugar central como práctica social y significativa cultural en la formación de identidades e imaginarios nacionales. Sin embargo, en el recorte cultural que se ha hecho para dibujar el perfil de lo literario, tradicionalmente se ha recurrido a parámetros y modelos provenientes de la cultura ilustrada-occidental.

Visto así, los estudios culturales pretenden abrir ese perfil literario y fundar un nuevo campo hermenéutico que incluye la literatura sin estar fundado sobre ella; es decir, construir un espacio multidisciplinario que comienza interrogándose sobre la historia genealógica de las disciplinas y desemboca en el estudio de las expresiones discursivas provenientes de los mil focos de la cultura y que configuran el complejo y contradictorio tejido de la comunicación social. Precisamente se trata de abrir entradas a los espacios marginales de la cultura que, en tanto liminales, son móviles, puesto que forman parte de la dinámica de la cultura que permanentemente excluye de su ámbito determinados textos para proponer otros que, a su vez, devienen en nuevos modelos canónicos en el continuo desplazamiento de los órdenes.

En este sentido, también Octavio Paz ha llamado la atención sobre *la tradición de la ruptura* y la permanente movilidad de la cultura en la que “Io moderno -dice Paz- es una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo”⁵.

Resulta interesante que Carlos Rincón, en la década de 1970, y John Beverley, en la de 1990, coincidan en ejemplificar el cambio ocurrido en la noción de literatura a través del género testimonial y, en particular, con el texto *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, publicado en 1969. Ambos estudiosos evidencian, a través del testimonio, la crisis del modelo tradicional de representación que, en el contexto actual, coincide con la crisis de representación de los partidos tradicionales y de los proyectos de izquierda.

Los estudios de la cultura y, con estos los intelectuales de hoy, intentan abrir el campo de visibilidades, apuntan hacia sociedades más plurales y subrayan el “poder de gestión” o autorrepresentación de los grupos social y culturalmente marginados. De hecho, los estudios de la cultura combinan las preocu-

5 Octavio Paz, “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

paciones culturales y el activismo político, se preguntan cómo y desde dónde hablan los sujetos subalternos, y se proponen traducir a la universidad y la academia los impulsos de los nuevos movimientos sociales. Efectivamente, hay una vocación política que vértebra las propuestas de los estudios de la cultura, pero no olvidemos que el perfil y la sensibilidad de los nuevos intelectuales norteamericanos responden a las orientaciones intelectuales originadas en los sesenta.

Entre nosotros, latinoamericanos, quizá debamos preguntarnos si alguna vez el canon ha tenido sentido sólo desde la dimensión estética. Siempre se habló de la relación entre literatura e identidad nacional en el contexto de un debate político-cultural aún vigente. Nos hemos acostumbrado a soñar desde la literatura las ilusiones futuras. Los intelectuales latinoamericanos han hablado de la literatura como una práctica que construye mundos, que incide sobre los imaginarios sociales, sobre la lengua, que no se limita a reflejar o inventar realidades, sino que ha sido asumida como una práctica con efectos reales, que reinscribe límites, elabora nociones, dibuja mapas, construye comunidades. En el contexto de esta discusión intuimos que la concepción que tiene Italo Calvino sobre la literatura lleva, entre nosotros, un largo camino recorrido. Calvino propone que “la excesiva ambición de propósitos puede ser reprobable en muchos campos de actividad. La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda realización”⁶.

Esta excesiva ambición de propósitos ha provocado no sólo el cruce de fronteras y saberes disciplinarios, sino la posibilidad de transitar por nuevas galerías y zaguanes en la vieja Biblioteca que, por otro lado, confirmarían, su promesa de infinito.

Es fundamental observar los cambios ocurridos, a lo largo del siglo, en la estructura básica de la cultura, cambios que tienen que ver con la ampliación del mercado, el sistema de condicionamientos llamado industria cultural y con ello el acceso de los sectores subalternos al disfrute de los bienes culturales, la emergencia de nuevos actores sociales, el universo de las comunicaciones de masas, los procesos de urbanización y las nuevas tecnologías. En suma, en el mundo de hoy, como nos recuerda Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados*, “no es posible pensar una cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial”⁷.

6 Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989 [1985].

7 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, traducción de Andrés Boguear, Barcelona, Lumen, 1993 [1968].

Me parece que, con relación a la modificación del canon, una de las consecuencias más importantes de los cambios ocurridos es la disolución de la relación polarizada de la cultura entre lo culto y lo popular. Así, se hace necesario matizar el deslinde que, tradicionalmente, se ha hecho entre cultura ilustrada, cultura popular y cultura de masas. Esta relativización se vuelve tanto más necesaria en un momento en que los límites entre esas esferas tienden a debilitarse: mientras la alta cultura se apropia de los lenguajes de la cultura de masas, la esfera de lo masivo se abre para dar cabida a lo culto y a sus formas más elaboradas.

Cada vez resulta más difícil trazar con claridad las fronteras culturales, porque los lenguajes provenientes de los diferentes territorios de la cultura se contaminan mutuamente. De allí la movilidad del canon y la dinámica siempre conflictiva de los procesos de legitimación dentro de las configuraciones culturales. Ciertamente el hombre es un bibliotecario imperfecto, y precisamente en el afán de remediar esa falta, digamos esa carencia, hace de la ciudad en que habita su Biblioteca.

Es allí donde se hace más evidente esa contaminación de lenguajes y códigos: la calle es el lugar donde se entrecruzan usos que evidencian la tensión entre la ley y los sujetos. La ciudad es el ámbito de distribución de poderes y, por lo tanto, de lucha por el poder y la legitimidad. Sin duda, el canon es un asunto de legitimidades y por ello los recortes que sobre su cuerpo se han hecho han implicado luchas de saberes, de retóricas desplazadas, de posiciones y negociaciones entre diferentes voces que se miran con sospecha en el contexto de una época y una comunidad en particular. Resulta muy problemático manejar la oposición "oficial" y "marginal" a propósito de las instituciones. ¿No tienen las instituciones oficiales sus marcas diferenciales y, a la inversa y de modo quizá más decisivo, no lleva lo marginal la carga de lo oficial?

Así, en el deseo de habitar y continuar la tarea bibliotecaria, caminamos por la ciudad leyéndola. En ese peregrinar descubrimos las huellas que hacen visibles los desplazamientos de los habitantes, en su esfuerzo por dotar de sentidos a espacios urbanos que sustentan su vida cotidiana. De este modo, consideramos las escrituras que textualizan el habitar de una ciudad, entre ellas el graffiti.

Podemos leer al graffiti como una respuesta agresiva para habitar una ciudad desde sus márgenes o como un texto que, desde lo prohibido, funciona en la legitimidad de la cultura. En este sentido resulta curioso el camino recorrido por el graffiti quiteño. En la década de 1990 proliferaron los graffitis en las ca-

lles de Quito. Este fenómeno llamó la atención de escritores de reconocida trayectoria, quienes elogiaron el impulso poético de algunos de esos artistas de las paredes.

El graffiti se ha convertido en una suerte de moda cultural, puesto que cuenta con una amplia popularidad y difusión en los medios de comunicación, entre los intelectuales y en la comunidad misma que reconoce en ellos algo literario y un cuestionamiento al orden imperante. Así, hasta hoy, desde 1992, se han publicado en el Ecuador alrededor de cinco antologías de graffitis y, lo que es bastante curioso, en 1994 se publicó en Minnesota una antología de graffitis quiteños traducidos al inglés, que lleva como título el graffiti *The Solution to the Crisis is Revolution*.

Yo me pregunto si el estudio de los graffitis pertenece al espacio de los estudios de la cultura o de la crítica literaria. ¿Qué pasa si leemos en el graffiti, precisamente en aquellos que han sido recogidos en las antologías mencionadas, un modo de representación proveniente de la cultura ilustrada en particular de la tradición modernista? ¿No es posible que converjan las dos líneas de reflexión?

¿Por qué hablar del graffiti, en una ponencia que se ha propuesto reflexionar sobre la incidencia de los estudios de la cultura en la crítica literaria actual? La respuesta es que siempre necesitamos un pretexto para desarrollar nuestras ideas y el graffiti resulta para mí un pretexto, en todo caso, familiar (no porque sea graffitera, sino porque escribí una tesis sobre el graffiti). Así, y para continuar con la reflexión anterior, leo en este género el cruce de dos tradiciones culturales, de dos lenguajes que dialogan entre sí: una vertiente universitaria y letrada, y otra popular.

En los graffitis —aquellos que han sido elogiados y aplaudidos— el sujeto de enunciación se construye en función de ciertas legitimidades, pues éstos incorporan, entre otras, una retórica de corte modernista reciclada en la construcción de la imagen poética, en el sistema metafórico, en la voluntad de estilo; en fin, en un movimiento en el que el graffiti mismo se vuelve institución y modifica el canon.

¿Son realmente los graffitis expresiones culturales marginales? No nos olvidemos que el autor del primer libro sobre graffiti, que se publicó en Quito en 1992, *Censura de prensa y libertad de graffiti*, era en el momento de su publicación director del departamento de cultura del municipio de Quito. El Consejo Nacional de Cultura financió la investigación y publicación del libro *Quito: una ciudad de graffitis*, de Alex Ron, publicado en 1994, luego reeditado en 1995 y finalmente impreso en el formato de agenda.

De hecho no hay “el canon” en el sentido de un orden permanente. En principio un canon establece modalidades de escrituras, jerarquías estéticas, formas de géneros, legitimidades. Cada época elabora una perspectiva histórico-literaria que recorta sus preferencias. La nuestra, por ejemplo, ha legitimado plenamente el graffiti y la crónica periodística dentro de la cultura literaria. Incluso podemos pensar que son objetos privilegiados en relación a otros textos considerados marginales: los escritos por mujeres o por indios.

Sin embargo, dentro del género graffiti existen textos expulsados de la Biblioteca: aquellos que son puro rasgo, dibujo o letra no atada a la palabra. Este graffiti aparece como una presencia perversa que produce angustia en el habitante doméstico, mientras afuera, en la calle, el lector voyerista se ríe en complicidad con esa presencia que desajusta el orden. Ya inventaremos un anaquel para estos graffiti traviesos que todavía no han encontrado un catálogo que los denomine. Los órdenes siempre se están fracturando y recortando, intervienen nuevas autoridades que legitiman nuevos textos y nuevas comunidades interpretativas.

Junto a las circunstancias de cada época hay actitudes ante el mundo y el arte que, en sucesivas metamorfosis, reaparecen una y otra vez a lo largo del tiempo. La crisis de conciencia que experimenta la humanidad de fines del siglo XIX, y que en muchos sentidos genera la visión contemporánea del mundo, parece repetirse en este nuestro fin de siglo ante la confusión ideológica, la soledad espiritual, el desmoronamiento de los valores aceptados como tradicionales.

Frente al mundo moderno, frente al orden y la ley de la ciudad nueva, los modernistas se rebelaron en nombre de la inocencia, lo saturnal, lo dionisíaco; lo hicieron produciendo textos, creando nuevos cánones. El graffiti contemporáneo devela el desencanto de la intimidad frente a una época no revolucionaria y el deseo de continuar el diálogo entre el habitante y la urbe que lo contiene, en el esfuerzo que supone completar la inconclusa tarea bibliotecaria: un impulso de supervivencia que no reconoce límites.

La “poética de bazar”, la voluntad de recolección de fragmentos culturales disímiles, parece converger, por una parte, en una clara voluntad poética que manifiesta el graffiti quiteño de los últimos años; por otra, este mismo impulso poético se vale de diversos recursos discursivos en su esfuerzo por hacer habitable un ciudad que se muestra como un espacio conflictivo en el que se advierten intercambios culturales entre el centro y la periferia, comunidades que se imaginan portadoras de verdad y justicia social. Es sorprendente el camino,

vale decir uno de los caminos, recorrido por el gusto modernista, que comenzó por entrar en los periódicos, que llegó a los sistemas educativos (sobre todo de la escuela secundaria), que culmina en el pasillo ecuatoriano y, más recientemente, en el graffiti que termina exportado a los Estados Unidos.

Hoy sucede lo que pasó en la histórica batalla que nos relatara Jonathan Swift,⁸ librada entre los libros antiguos y modernos en la biblioteca real de St. James, en la que no fue posible adjudicar a ningún bando la victoria. Podemos leer la incompletud del manuscrito de Swift como la metáfora de un proceso según el cual los órdenes se superponen y aquél nunca concluye. En dicha biblioteca los libros de controversia eran colocados en estantes separados del resto y atados con fuertes cadenas de hierro. Esta costumbre obedecía a la creencia de que el espíritu del guerrero escritor rondaba sobre sus libros procurando que éstos se violentasen.

Los avatares de un viejo diálogo continúan vigentes y los guerreros de hoy, siguiendo a Borges, perviven construyendo –o destruyendo– los cánones con “la elegante esperanza de que al cabo de los siglos los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el orden)”.

8 Jonathan Swift, *Historia de una barrica, seguido de la batalla entre los libros antiguos y modernos*, traducción de M. Sol de Mora y J. M. Palau, Barcelona. Labor, 1976 [1704].

Notas sobre los Autores

Fernando Balseca. Estudió literatura en la Universidad Católica de Guayaquil. Ha realizado estudios de postgrado en la Emory University de Atlanta, y en la State University of New York en Stony Brook. Ha publicado los libros de poesía *Cuchillería del fanfarrón* (1981) y *De nuevo sol, abajo y frío* (1992). Trabaja como profesor agregado en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito.

Iván Carvajal (1948). Doctor en Filosofía. En poesía ha publicado: *Del avatar, Parajes* (Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit, 1983), *Los amantes de Sumpa, En los labios / La Celada, Inventado a Lennon, Ópera y La ofrenda del cerezo*. Artículos y crítica literaria han aparecido en varias revistas. Profesor de Literatura de la Universidad Católica del Ecuador

Francisco Javier Cevallos. Profesor de literatura colonial hispanoamericana en la Universidad de Massachusetts, Amherst. Ha publicado libros y artículos sobre Juan Bautista Aguirre, Alonso de Ercilla, Sor Juana Inés de la Cruz, y varios Cronistas de Indias.

Wilfrido H. Corral. Crítico literario guayaquileño, es el autor o compilador de varios libros. Ha publicado artículos en Europa, América Latina y Estados Unidos en *Vuelta, Cuadernos Hispanoamericanos, Nueva Revista de Filología Hispánica, World Literature Today, American Literary History* y otras. Fue Secretario de Redacción de *Review* (Nueva York) de 1979 a 1983, y desde 1985 es Director de Reseñas de *Dispositio/N*. Ha enseñado en Stanford University y Columbia University, donde obtuvo su doctorado. Su libro más reciente es la edición crítica de las *Obras Completas de Pablo Palacio*, publicada por la UNESCO. Este año se publica su libro *Vargas Llosa: la batalla en las ideas*. Profesor en la Universidad de California, ha tenido becas Fulbright en la Argentina y en nuestro país, al cual vuelve en el 2001 auspiciado otra vez por la Comisión Fulbright.

Michael Handelsman. Es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Tennessee en EEUU. Co-fundador de la Asociación de Ecuatorianistas y autor de *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura* (1999) y *Culture and Customs of Ecuador* (2000).

Regina Harrison. Profesora de Literatura Comparada, Estudios Latinoamericanos y Quechua en la Universidad de Maryland, College Park. Su primer libro, *Signos, cantos y memoria en los Andes; traduciendo la cultura quechua* (1989) obtuvo el premio Kovacs de libro (de la Modern Language Association) y mención de honor para un libro interdisciplinario de la Latin American Studies Association. Autora de *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco* (1997) donde investiga la poesía ecuatoriana; también como videógrafa es directora de "Cashing In On Paradise" (30 minutos, 2001) que comenta el turismo ecológico en las comunidades indígenas ecuatorianas. Acreedora de la beca John Simon Guggenheim (1999-2000), tiene en preparación un libro sobre la conquista espiritual andina, a base de los manuales de confesión coloniales en el idioma quechua.

Alicia Ortega. Maestría en Artes (1993) en la Universidad Estatal Lomonosov de Moscú y Maestría en Letras en la Universidad Andina Simón Bolívar (1995). Actualmente es profesora en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, donde enseña literatura y estudios de la cultura; dirige el Área de Letras y coordina el Programa de Maestría en Estudios de la Cultura.

Gabriela Pólit Dueñas. Msc. Ciencias Políticas en la New School for Social Research, 1996. Actualmente termina sus estudios de doctorado en Literatura Latinoamericana en New York University.

Humberto E. Robles. (Ecuador, Manabí). Profesor de Northwestern University. Entre sus libros se destacan *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, CCE, Quito, 1976; *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción, trayectoria, documentos*, CCE, Guayaquil, 1989. También preparó la edición crítica (introducción y notas) de *El montubio ecuatoriano*, publicado por Libresa y la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1996.

Hernán Rodríguez Castelo. (Quito, 1933). Es Miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, Miembro de Número de la Academia Nacional de Historia del Ecuador y de la Asociación Internacional de críticos de Arte (AICA). Crítico literario en el diario *El Tiempo* de Quito (sección "El libro de la semana"), *Expreso* de Guayaquil (columna semanal "De libros y entes"); escribió los prólogos de la colección de cien tomos *Biblioteca de Autores Ecuatorianos* de "Clásicos Ariel" y textos preliminares y de comentario de los poetas

en sus libros *Lírica Ecuatoriana Contemporánea* (2 vols. Bogotá–Quito, 1980) y *Antología de la poesía ecuatoriana* (Bogotá–Quito, 1985. 2ª ed. 1994). Historiador de la literatura lleva adelante la empresa de una Historia general y crítica de la literatura ecuatoriana. Ha publicado ya *Literatura precolombina. El siglo XVI* (Clásicos Ariel, No. 100, Guayaquil, 1974) y *Literatura en la Audiencia de Quito. El siglo XVII* (Quito, 1980). En la misma línea de estas investigaciones y empeños de nueva interpretación de la literatura colonial quiteña está el volumen *Letras en la Audiencia de Quito. Período jesuítico* (Biblioteca Ayacucho, 112 Caracas, 1984). Ha publicado, además, *El Espejo de las "Primicias de la Cultura de Quito"* (Estudio preliminar de la edición facsimilar, Quito, 1995) y *Ramón Viescas, el lírico mayor del destierro y gran figura de la prosa polémica* (Quito 1999). Visión crítica de síntesis es *Literatura Ecuatoriana 1830-1980* (Quito, 1980). Crítico de arte. Ha publicado *El siglo XX de las artes visuales del Ecuador* (Guayaquil, 1989).

Raúl Vallejo. (Manta, Ecuador, 1959). Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Huellas de amor eterno* (cuento, 2000); *Acoso textual* (novela, 1999); *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX* (antología crítica, 1999); *Crónica mestiza del nuevo Pachakútik* (ensayo de interpretación sobre los levantamientos indígenas del Ecuador, 1996); *Una utopía para el siglo XXI* (ensayo sobre políticas educativas, 1994). Es profesor de la Universidad Andina Simón Bolívar, subsede Quito y dirige *Kipus*, Revista Andina de Letras.