KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

21 I SEMESTRE 2007

DOSSIER

Narradores ecuatorianos de la década de 1950

Martha **RODRÍGUEZ ALBÁN**
Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas

Cristóbal **ZAPATA**
Una escritura en tránsito: apuntes sobre la narrativa de los 50

Yanna **HADATTY MORA**
La novela de la generación del 50: entre el *bildungsroman* y el desencanto

Galo **MORA WITT**
El cinismo idealista de Alejandro Carrión

Santiago **CEVALLOS**
Por media vida deslumbrados

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS

21 I SEMESTRE 2007, QUITO
ISSN: 1390-0102

ESTUDIOS

BEATRIZ BARRERA PARRILLA 5
El viaje a Camelot de Bartolomé de las Casas

CRÍTICA

EMILIANO MATÍAS CAMPOY 25
Destierro y redención:
el «síndrome de Adán y Eva» en *La belleza del mundo* de Héctor Tizón

DOSSIER

PRESENTACIÓN 37
Narradores ecuatorianos de la década de 1950

MARTHA RODRÍGUEZ ALBÁN 39
Narradores ecuatorianos de la década de 1950:
poéticas para la lectura de modernidades periféricas

CRISTÓBAL ZAPATA 55
Una escritura en tránsito:
apuntes sobre la narrativa de los 50

YANNA HADATTY MORA 77
La novela de la generación del 50:
entre el *bildungsroman* y el desencanto

GALO MORA WITT 97
El cinismo idealista de Alejandro Carrión

Santiago Cevallos 121
Por media vida deslumbrados

Entrevista a Arturo Montesinos Malo: 131
¿Por qué se me llama escritor de los 50?

Entrevista a Eugenia Viteri: 139
«No cambiaría nada de mi vida»

RESEÑAS

Jardín Capelo. Apuesta: los juegos de Vásconez, 147
novela y estudios sobre J. Vásconez
por Ignacio Sánchez Prado

La noción de vanguardia en el Ecuador 151
(recepción, trayectoria y documentos 1918-1934),
ensayo de Humberto E. Robles
por Michael Handelsman

Celebración de los libros, 154
ensayos de Abdón Ubidia
por Raúl Serrano Sánchez

El invitado, novela de Carlos Arcos 158
por Rut Román

Cuando el cuerpo se desprende del alba, 164
poemario de Vicente Robalino
por María Auxiliadora Balladares

REFERENCIAS 167

COLABORADORES 173

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
21 I SEMESTRE 2007, QUITO
ISSN: 1390-0102

RESEARCH

BEATRIZ BARRERA PARRILLA 5
Bartolome de Las Casas' journey to Camelot

CRITIQUE

EMILIANO MATIAS CAMPOY 25
Banishment and redemption: «the Adam and Eve syndrome» in *La belleza del mundo* by Hector Tizon

DOSSIER

PRESENTATION 37
Ecuadorian narrators from the 1950's

MARTHA RODRÍGUEZ ALBÁN 39
Ecuadorian writers from the 1950's.
Poetics for the reading of peripheral modernities

CRISTÓBAL ZAPATA 55
A writing in transit:
notes on the narrative of the 50's

YANNA HADATTY MORA 77
The novel of the 50's generation:
between *bildungsroman* and disenchantment

GALO MORA WITT 97
Alejandro Carrion's idealist cynicism

Santiago Cevallos 121
Dazzled by an average life

Interview with Arturo Montesinos Malo 131
Why am I called writer of the 50s?

Interview with Eugenia Viteri: 139
«I wouldn't change anything in my life»

REVIEWS

Jardín Capelo. Apuesta: los juegos de Vásconez, novel and critical essays by J. Vasconez 147
by Ignacio Sanchez Prado

La noción de vanguardia en Ecuador (recepción, trayectoria y documentos 1918-1934), 151
essay by Humberto E. Robles
by Michael Handelsman

Celebración de los libros 154
essays by Abdon Ubidia
by Raul Serrano Sanchez

El invitado, novel by Carlos Arcos 158
by Rut Roman

Cuando el cuerpo se desprende del alba, 164
poems by Vicente Robalino
by Maria Auxiliadora Balladares

PUBLICATION REFERENCES 167

COLLABORATORS 173

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
21 / I semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

ESTUDIOS

El viaje a Camelot de Bartolomé de las Casas[1]

BEATRIZ BARRERA PARRILLA
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

La autora lee la *Brevísima*, de Bartolomé de las Casas, en el contexto del auge del imaginario caballeresco en el siglo XVI español, propiciado por las empresas de la Conquista y la Colonia, y que alcanzó igualmente a las gestas religiosas. Estudia este reflejo caballeresco –ensombrecido tal vez por el dramatismo y la violencia de lo narrado, entre otras razones–, empezando por la promesa lascasiana de ennoblecer a campesinos pacíficos a cambio de que colonizaran con justicia; resalta el carácter cortés y pacífico de los indios, así como de sus valores de tinte caballeresco («lo mismo los varones que las mujeres, muertas antes que entregar su honra o faltar a sus esposos»; destaca su respeto a la jerarquía, natural o adquirida, y a las responsabilidades de cada cual, incluidas las del buen rey, que protege a sus vasallos y defiende los límites de su territorio); incluso distingue su delicadeza corporal como signo de nobleza. El patrón narrativo de la *Brevísima* es similar al de muchas obras de la tradición caballeresca. Utiliza todos estos elementos en un retrato civilizado de los indios, presentados viviendo en sociedad y según las virtudes cristianas antes de la llegada de los españoles, en un equilibrio que sería amenazado por los afanes desmedidos de los conquistadores.

PALABRAS CLAVE: *Brevísima*; Camelot; Rey Arturo; caballería; ética caballeresca; Sir Gawain; Fernández de Oviedo; guerra justa; servidumbre natural.

1. Un resumen de este trabajo fue presentado en el VII Congreso de la AEELH, que tuvo lugar en Valladolid, en septiembre de 2006.

SUMMARY

The author analyzes the *Brevísima,* by Bartolomé de las Casas, in the context of the knightly imaginary boom in the 16th century Spain, propitiated by the companies of the Conquista and the Colonia, which also equally embodied religious heroic deeds. The author considers knightly reflection –overshadowed perhaps by the dramatic quality and violence of what is narrated, among other reasons–, beginning with the *lascasian* promise to ennoble the peaceful peasants provided that the colonization process be characterized as justice; she highlights the courteous and peaceful character of the Indians, as well as their values which have a touch of knightliness («just like the males, the females preferred death before betraying their honor or fail their husbands»; emphasizes their respect for the hierarchy whether it be natural or acquired, and the responsibilities that each has, including those of the good king, who protects his vassals and defends the boundaries of his territory); also his gentle manners is seen as a mark of nobility. The narrative standard of *Brevísima* is similar to that of many masterpieces that follow the knightly tradition. It utilizes all the elements in a civilized portrayal of the Indians, depicted as living in a society and according to Christian virtues prior to the arrival of the Spanish, in a balance that would be threatened by the excessive zeal of the Conquistadores.
KEY WORDS: *Brevísima*; Camelot; King Arthur; cavalry; knightly ethics; Sir Gawain; Fernandez de Oviedo; fair war; natural servitude.

INTRODUCCIÓN

NOS CUENTAN LOS historiadores que los primeros que llegaron a conquistar las Indias fueron, por lo general, voluntarios con aspiraciones de ascenso social y con ideario cristiano medieval, gente de edad avanzada (relativamente y en el contexto de la época), cuya actividad tenía un claro referente en la regularización de las fronteras de la península ibérica durante las guerras entre moros y cristianos, en las que algunos incluso habían participado,[2] lo que explica que también la conquista americana fuera muchas veces representada por sus más directos actores y relatores, como una prolongación de la tradición castellana fronteriza, en la que luchar, poblar, cristianizar y ennoblecerse o santificarse habían sido conceptos simultáneos.

Si hiciéramos caso a Irving Leonard, la España del siglo XVI habría querido revivir lo medieval caballeresco en una extraña nostalgia del pasado. El distanciamiento de la realidad guerrera que se había ido produciendo des-

2. Cfr. Francisco de Solano, «El conquistador hispano, señas de identidad», en De Solano, *et al.*, *Proceso histórico al conquistador*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.

de la conquista de Granada se habría visto compensado por la imaginación legendaria, que actualizaba de algún modo las aventuras de antaño.[3]

La experiencia del Nuevo Mundo, así como su representación, se correspondieron no pocas veces con los modelos literarios más próximos a la narrativa de caballerías y con un imaginario en gran medida cortesano, afín a los gustos de la época (los cronistas se saben mejorados por la pluma, además de por la espada). Un código de honor, unos modales, rituales, formalismos, ceremonial; se hacía imprescindible el embellecimiento de la vida a través de su reflejo, así como la afirmación de los poderosos mediante la ostentación renovada de sus símbolos. Los espejos de príncipes no son ajenos a este impulso: armas y letras reunidas concilian el pasado heroico con el refinamiento que da la prosperidad colonial del Mediterráneo a las Indias. Los nuevos héroes son héroes escritos, podemos decir héroes de novela, y el espacio que los define es social y pulido. Gustaban a los príncipes las historias de caballeros, y las favorecían. También sedujeron éstas a parte de la iglesia, no otra cosa explica mejor la configuración de la Orden jesuita, caballería a lo divino, si bien al topar con la religión los capítulos de amores y las presencias femeninas podían verse menoscabadas y trastocados los placeres asociados a estos personajes.[4]

La relación de Bartolomé de las Casas en concreto con este universo referencial en auge, no ha recibido de momento una especial atención por parte de los estudiosos. Tal vez el apresuramiento narrativo provocado por la urgencia de su mensaje haya contribuido a que nos cueste detenernos en unas imágenes que son descompuestas casi en el mismo instante en que las avista-

---

3. La novela de caballería debía en gran medida su éxito de público a que, si bien el héroe suele tener ascendencia noble, gana su puesto social por sus méritos y obras. Adquiere fama y fortuna por su esfuerzo personal, y gana en premio, además de tesoros, y del favor de una dama, un feudo: el gobierno de algún reino exótico, de una ínsula encantada. Las Indias recién descubiertas implican la aportación a la imaginación europea de una geografía física que estimula el deseo de aventura de los lectores. Es algo que ha sido puesto de relieve en numerosas ocasiones, así como que el marco del «orbe cristiano» determina la iconografía y el sentido de las tramas literarias relacionadas (Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996).
4. Recordemos que en el libro V de *Tirante el Blanco* «se trata cómo, acabada la conquista de la Berbería, Tirante dio al señor de Agramunte y a Plazer de mi Vida el reyno de Fez y de Bugía, y al rey Escariano el reyno de Túnez…», y después del sermón que Tirante hace dar a fray Juan Ferrer en lengua morisca se convierten y bautizan trescientos treinta y cuatro mil infieles (Joanot Martorell, en Martín de Riquer, edit., *Tirante el Blanco*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 954-958).

mos. Se nos da una especie de microrrelación veloz de cada reino que se destruye, una imagen tras otra, sin tregua, apenas alcanzamos a ver cómo eran los lugares y las gentes antes de ser arrasados; el retrato resulta esquemático. La velocidad de la representación transforma los referentes.

O ha quedado quizás ensombrecido el reflejo caballeresco por el ineludible dramatismo y violencia de sus descripciones y la poderosa iconografía infernal. La peculiaridad de la escritura de Las Casas imprime un carácter específico a los estudios sobre su obra y los orienta preferentemente al realismo, a una retórica extrema e hiperbólica, a su relación con el derecho indiano y la justicia, a un cristianismo arcaico (mansos corderos a merced de fieras, reyes pastores que ignoran cuanto está sucediendo) o a su aportación fundacional al mito del buen salvaje en sus orígenes.

La leyenda negra ha proyectado su sombra sobre las lecturas que se han hecho de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*,[5] oscureciendo bajo una pátina merecida aquel cromatismo suave y cierta pincelada amable que también fue capaz de dibujar Las Casas.

Ese trasfondo de líneas armónicas casi subliminales evidencia referentes culturales cortesanos y un anhelo de orden y belleza; funciona, probablemente de forma inconsciente, como contrapunto del caos, para hacer más dolorosa la pérdida de las Indias. El paraíso con cuya destrucción y despoblación padece el lector y con el que se humilla al príncipe, se nos antoja en su descripción utópica más cercano al Camelot artúrico que al jardín edénico que aparecía en los *Diarios* de Colón. La interpretación idealizada de la sociedad indígena quiere ser tal vez un espejo (o un aviso de la decadencia) de la corte española, amenazada por rufianes, infieles que sirven no ya al rey sino al mismísimo diablo, y no buscan el Grial sino un becerro de oro. Porque la población india, que nos presenta Las Casas está organizada en reinos regidos por príncipes, y no son ya en modo alguno las gentes dispersas sin gobierno que despertaran la codicia instantánea del Almirante.

5. Cfr., Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Trinidad Barrera, edit., Madrid, Alianza, 2005.

LA LEYENDA DE LOS CABALLEROS PARDOS

> Pues sepa agora, Vuestra Santidad, en qué se exerquitaban los cavalleros andantes de Bretaña y su fortaleza: en defender las donzellas, amparar las biudas, ayudar a los pobres y espunar los tiranos, desfazer los tuertos y agravios que los malos hombres hazían, dar a cada uno lo que suyo era; no robavan, no tomavan parte de despojo y, si algunos malos lo contrario fazían, nunca carecían de enmienda; y si los matavan justo era que muriesen pues mal vivían porque los otros viviesen en paz, porque aquel que mata los malos por su maldad ministro es de Dios, si aquel poder tiene de quien lo mismo podía hazer como hazían los cavalleros de permisión de los reyes en otros tiempos; y no eran ende homicidas, porque en las armas lo que se reprehende es la codicia de señorear los robos, la poca piedad de los corazones, lo que muy pocas vezes se hallava en los tiempos passados en los otros cavalleros, mas antes dexar los señoríos y riquezas por seguir las armas y sobir a la virtud perdonando a los vencidos, derribando y apremiando a los sobervios, tomando por fundamento de sus proezas lo que dize Santo Augustín, que cerca de los católicos y amigos de Dios las batallas son muy justas, cuando por tener más paz, por constreñir y castigar los malos y levantar los apremiados mezquinos se hazen. Pues agora assí lo debe Vuestra Santidad de permitir, endemás en Bretaña que no tiene otras leyes en esto salvo esta costumbre que se guarda.
> (Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Cromberger, 1526).

Debemos principalmente a la maledicencia de Gonzalo Fernández de Oviedo el desarrollo literario del episodio lascasiano que Marcel Bataillon llamara «leyenda de los caballeros pardos»[6] y que aquí recordamos. Dice Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de las Indias* de 1535 que cuando en 1519 Bartolomé de las Casas preparaba la realización de su proyecto de colonización pacífica en tierras de Cumaná, reclutó para su propósito a «muy pacífica e mansa gente de labradores, y apuestos tales haciéndolos nobles y caballeros de espuelas doradas». Se burla el historiador de que mientras Las Casas se hallaba en la península consiguiendo a sus pobladores inofensivos, los indios se rebelaron contra los españoles que ya estaban allí, masacrando a franciscanos y dominicos. «Y cuando llegó a la tierra con aquellos sus labradores, nuevos caballeros de espuelas doradas que él quería hacer, quiso su dicha y la de sus pardos mílites que halló al capitán Gonzalo de Ocam-

6. Marcel Bataillon, «Itinerario de una leyenda: *los caballeros pardos*», en *Estudios sobre Bartolomé de las Casas*, Barcelona, Península, 1976, pp. 157-177.

po», que ya había batallado con los rebeldes y nombrado el lugar como Toledo. Es conocida la reacción de Las Casas, que se dirige a la audiencia de Santo Domingo contra Ocampo, dejando en Cumaná a «algunos de los españoles que consigo trajo muy llenos de esperanza de la caballería nueva que les había prometido, con sendas cruces rojas, que en algo querían parecer a las que traen los caballeros de la Orden de Calatrava».

Bataillon estudió la trascendencia de este gesto de Las Casas de prometer nobleza y orden de caballería a los colonos que habían de acompañarle a Cumaná. Después de quedar impreso en la obra de Fernández de Oviedo, reapareció en la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara, y se vio enriquecido poéticamente en el retrato del obispo de Chiapas que dejó Juan de Castellanos en su *Elegía de varones ilustres.* De esta obra pasó la leyenda a la *Historia de las guerras civiles del Perú y otros sucesos de las Indias* de Pedro Gutiérrez de Santa Clara, siendo ya su difusión imparable.

El hecho de que la *Historia de las Indias* del propio Las Casas, donde se refuta y esclarece el asunto, permaneciera inédita hasta 1875 favoreció la fijación de la leyenda «de los caballeros pardos» como suceso histórico.

Al parecer, la promesa de hacer caballeros a los pobladores pacíficos de Cumaná responde a la realidad, si bien no serían éstos desde un principio los labradores recién venidos de la península, sino otros colonos ya instalados en las Antillas que les habían precedido, con experiencia del entorno y más camino andado en el merecimiento de privilegios. La concesión de caballería a estos veteranos fue un intento de dignificación de la empresa colonial, tratándose así de inhibir codicias, abusos e indignidades impropios de la nobleza y minimizando el carácter mercantil del proyecto. Luego, quedarían los campesinos nuevos en su lugar para consolidar el poblamiento. Por otra parte, el deseo de Las Casas, según él mismo nos dice, de que ostentaran sus hombres la cruz en el pecho blanco respondía a la voluntad de mostrar a los indios que los guiaban nobles propósitos; quería que así los distinguieran de los conquistadores.[7] Nunca llegaron a lucir esas ropas los pobladores de Cumaná; aunque sí lo hizo por un tiempo Las Casas, proporcionando con ello insana inspiración a sus enemigos cronistas.

---

7. Pedro Borges, *Quién era Bartolomé de las Casas*, Madrid, RIALP, 1990, p. 107. Interesa para este tema el epígrafe completo «El arbitrismo lascasiano 1517-1519», VIII, 104-114.

La escena de los labradores efectivamente vestidos con los hábitos con la insignia de Calatrava resulta ser una recreación paródica de Fernández de Oviedo, que podía haberse originado, curiosamente, no tanto en una idea de Las Casas, como en un fracaso de su propia historia personal, ya que Fernández de Oviedo, habiendo sido candidato a una concesión en Santa Marta, había reclamado cien hábitos de la orden de Santiago para sus acompañantes hidalgos, justificando esta petición con el argumento de que la calidad de las personas pertenecientes a esta orden redundaría en el buen gobierno de los indios, un mejor trato a ellos y una superior industria.[8] No fue atendida la propuesta y Fernández de Oviedo se quedó sin ser gobernador vitalicio de Santa Marta. Este relato quedó sin editar varios siglos, y hoy lo podemos leer en la *Historia* de su protagonista principal, eso sí, insistiéndose en la distancia (que nos cuesta percibir) entre su propio planteamiento y el del fraile.

Hasta aquí agradecemos a Marcel Bataillon y también a Pedro Borges la oportuna revisión de los textos en busca de precisión histórica, aunque nos han preocupado además otros aspectos de la leyenda, los relacionados con un imaginario colectivo tal que propició que unos y otros agentes de la colonización aplicaran sin reparos el prestigio de las órdenes de caballería (precisamente en el momento más dorado de su recreación literaria) a un mismo propósito de captación de personal destinado a Ultramar. Atenderemos a ese imaginario y sus fuentes literarias más adelante.

LA CORTESÍA COMO ARGUMENTO CONTRA LAS IDEAS DE «GUERRA JUSTA» Y «SERVIDUMBRE NATURAL»

Entre los argumentos que desarrolla la *Brevísima* para detener el despoblamiento violento del Nuevo Mundo, nos interesa destacar uno: el dedicado a demostrar que los indios son humanos, es decir, participan de la *humanitas*, son civilizados y pacíficos, no salvajes ni rebeldes, lo cual llevaría a

8. Debemos quizá recordar que Fernández de Oviedo publicó en 1519, en la imprenta de Juan Viñao, en Valencia, el *Libro del esforzado cavallero de la Fortuna propiamente llamado Don Claribalte,* una novela de caballerías, al fin y al cabo, de la que luego se retractaría. (Cfr., Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte*, edición de Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001).

Las Casas y a sus lectores a concluir que la lucha de los españoles contra ellos no era una guerra justa, ni son los originales de Indias «siervos *a natura*», como los quiso, entre otros, su más famoso antagonista, Ginés de Sepúlveda.[9]

Si para el padre Vitoria, ni Carlos V era dueño y soberano de las Indias, ni el Papa tenía potestad sobre los infieles, Las Casas trataría de cumplir sus objetivos por una vía menos frontalmente opuesta al poder. Las leyes de Burgos (1512) ya habían reconocido la libertad de los indios y su derecho a un trato humano, pero establecían el sometimiento a los españoles para su conversión, es decir, que permitían la encomienda, si bien reglada de forma más cuidadosa.[10] Las Casas pretenderá entonces que los indios ya tienen un comportamiento cristiano, solo que no son conscientes de ello, y se diría que hace uso de su autoridad religiosa en este punto para mostrar que los americanos originales no precisan intermediarios en sus relaciones con las instituciones españolas: ni con la Corona ni con según qué eclesiásticos. En la misma dirección actúa la parodia del requerimiento (*Brevísima*, 93), práctica que resulta más que nunca desubicada y brutal en un contexto en que los receptores del texto son, previamente a la llegada de los europeos, dueños de cortesía y modales.[11]

Así Las Casas no escatima en estrategias para desvalorizar el trabajo de los conquistadores: aprovechando la estela de los *Diarios* colombinos, se insiste en que los indios son pacientes y «fáciles de sujetar» (*Brevísima*, 75), huyen antes que recurrir a la violencia, son mansos. Sus armas son «juegos de cañas y aun de niños» (*Brevísima*, 77), de modo que la desigualdad entre ellas y el arsenal de los españoles (desde la caballería y los perros a la impedimen-

---

9. Sepúlveda expuso la idea aristotélica de que los hombres nacen amos o esclavos según sean civilizados o salvajes, de modo que la guerra de los civilizados contra los salvajes es legítima si los nacidos para servir se niegan a aceptar su función natural. Este planteamiento recibió una respuesta tremenda de Las Casas: que Cristo dijo que todos los hombres son hermanos y Cristo es mayor autoridad que Aristóteles, que además era gentil, por lo cual debe estar en el infierno (Cfr., sobre el concepto de guerra justa Mario Magallón Anaya, «Filosofía política de la Conquista», en Lepoldo Zea, *Sentido y proyección de la Conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 79-101).
10. Cfr. Lewis Hanke, *La lucha por la justicia social en la conquista de América*, Madrid, Istmo, 1988.
11. Véase la «Introducción» (pp. 7-62) de Trinidad Barrera a su edición de la *Brevísima*, donde se ofrece una exposición útil y precisa sobre el papel de Las Casas en la disputa del indio y el problema de la guerra justa.

ta y todo tipo de espadas o cuchillería) impide cualquier consideración de guerra justa. El discurso lascasiano contra la esclavitud de los indios[12] lo hemos leído como consecuencia de su convicción de estar asistiendo al desarrollo de una guerra injusta: si no hay derecho de guerra no pueden tomarse esclavos ni bienes como botín (de ahí que considere «todo aquello robado», *Brevísima*, 93-93).

Para sostener su intención Las Casas desarrolla, de forma complementaria a la descalificación de los conquistadores españoles, un retrato de los indios en el que una y otra vez son señores pero nunca guerreros. No se mencionan como tales los hombres que luchan, sus características los hacen aparecer como caballeros por su código de honor, pero como cortesanos antes que como militares. Las Casas nos ofrece relación de matanzas de casi exclusivamente civiles (como las de aquel tirano en Nicaragua «que no dejaba hombre ni mujer ni viejo ni niño con vida», *Brevísima*, 96): viejos, mujeres (doncellas, mujeres, embarazadas, hijas, y siempre presente el problema de la honra) y niños, muchos niños representando la escena bíblica de «la matanza de los inocentes» (en «De la isla Española», por ejemplo, *Brevísima*, 77). Los varones que se enfrentan a los herodes españoles actúan bajo la presión de circunstancias excepcionales y se justifica sobradamente su actitud, puesto que lo que provoca la guerra es la codicia de oro, siempre por parte de los españoles.

También se insiste en la búsqueda de ascenso social, en la ambición desmedida que provoca la ruptura del decoro y del orden establecido, Las Casas en sus retratos del nuevo rico ultramarino presenta a este tipo como factor fundamental de caos y desestructuración cósmica:

> La causa porque han muerto y destruido tantas y tales y tan infinito número de ánimas los cristianos, ha sido solamente por tener por su fin último el oro y henchirse de riquezas en muy breves días, y subir a estados muy altos y sin proporción de sus personas.[13]

Contrapuesta a esta anomalía encontramos la imagen ideal y naturalmente noble de los indios-caballeros, ejemplos de prudencia y mesura, que ja-

12. Los cristianos son hombres libres, luego los indios tienen que ser libres para poder profesar la fe.
13. Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, p. 75.

más rompen el decoro ni se violentan, ni atacan sin motivo, pero cuando es necesario se «ponen en armas» y defienden a sus damas; esos señores «muy varoniles y esforzados»[14] restauran el orden descompuesto por los malos cristianos. Algo tienen estos indios de cortesanos con disfraz pastoril, de falsos rústicos, discretos, de finos modales, que en realidad, viene a decirnos Las Casas, son gentes de alta cuna, lo mismo los varones que las mujeres, muertas antes que entregar su honra o faltar a sus esposos.

MATERIA DE BRETAÑA EN LA *BREVÍSIMA*

Desde esta perspectiva de lectura que venimos planteando, no resulta difícil identificar, en cada pequeña relación de las que componen la *Brevísima,* un patrón narrativo similar al de determinadas obras de la tradición caballeresca. De forma particularmente intensa advertimos estas concordancias en «De los reinos que había en la isla Española».

Los relatos comienzan con la presentación de cada reino desde una breve descripción idealizada y una valoración de su riqueza (mención del oro o elementos míticos equivalentes) y de su felicidad, acompañadas de una alusión al buen gobierno de su rey o señor. En las novelas de caballería el espacio físico que alberga la corte es un paraje ameno o similar, a veces, en la mejor tradición utópica, un lugar inaccesible o ausente de los mapas, tal vez una isla.[15]

Es herencia del ciclo de Bretaña el que los caballeros se trasladen con frecuencia a espacios maravillosos, al otro mundo, al caer en simas o grutas, tras un desvanecimiento, después de desorientarse en la niebla o durante una tempestad (como bien conocía Colón, ¿o debemos decir aquí también Las Casas?); hay muchos modos válidos de realizar el tránsito. En ese más allá está la aventura, están las fuentes de eterna juventud, los castillos encantados, las criaturas monstruosas que custodian tesoros, las ínsulas, el Grial y por supuesto el hotel de reposo de los héroes de la cristiandad que ahora nos interesa: Camelot en cualquiera de sus variantes.

---

14. *Ibídem*, p. 82.
15. En Las Casas las islas son elementos de la geografía real, no obstante su empleo narrativo aprovecha sus características mitológicas y sus connotaciones culturales.

La permisiva creatividad de otros cronistas en cuanto a los elementos fabulosos de las novelas no la encontramos en la *Brevísima*, pero sí ese reflejo de Camelot, una geografía urbana cortesana.[16] Pensamos sobre todo en un tejido social: al ser expuesta la población indígena, a modo de corte europea legendaria, se desacredita cualquier pretensión de heroicidad por parte de los conquistadores en esos espacios llenos de gentes, en lugares sociales, en espacios políticos, que se entienden completos, acabados y por eso mismo intocables. No hay que olvidar que los caballeros andantes (elementos civilizadores) siempre realizaron sus hazañas en despoblados, la aventura sucede en el ámbito de lo salvaje: lo desierto o lo selvático. También en este punto el ideal caballeresco (el referente de ficción) subyace al discurso lascasiano como criterio moral, antes que una épica pragmática colonial o que los valores estrictamente religiosos.

Tanto en las narraciones cortesanas como en las relaciones de la *Brevísima*, cuando se dice quién era el señor de esa tierra afortunada suele tratarse del mejor de los príncipes o en su ausencia de una dama desvalida (como en el reino de Xaragua),[17] de un anciano o anciana (la reina vieja Higuanama, en el reino de Higuey),[18] rodeados en cualquier caso de una corte llena de refinamiento y en modo alguno armada: es propio de la civilización haber olvidado la amenaza de la barbarie y entregarse a una existencia inocente y pacífica.

El espacio social no es menos amable. El entorno de los caciques se describe según los tópicos de nobleza: modales exquisitos y, sobre todo, hospitalidad. Cuando los caballeros encuentran una corte siempre son recibidos con toda clase de atenciones. Tanto ellos como sus acompañantes, según la calidad de cada uno.

A modo de estampa de esta extrema e insólita gentileza propia del género, quisiéramos evocar el principio de *Sir Gawain y el caballero verde*. Los de la Tabla Redonda están comiendo espléndidamente y conversando, cuando en pleno simposio irrumpe en el salón sobre su montura el caballero ver-

16. La corte aparece instalada por lo general en un paraje ameno, primaveral y próspero. Lo bucólico ocupaba más en los *Diarios* de Colón que en la *Brevísima*, donde está comprimido, no obstante la correspondencia entre espacio edénico y felicidad social es innegable en Las Casas.
17. *Ibídem*, p. 83.
18. *Ibídem*, p. 84.

de, que «parecía un ser sobrenatural y terrible»,[19] y que no lleva armadura pero sí en la mano un hacha «enorme y monstruosa, arma despiadada para quien tuviese que describirla».[20] La reacción de Arturo (que no era cobarde) ante esta grosería fue darle la bienvenida e invitarlo a quedarse en la fiesta. También cuando Tristán de Leonís llega a Irlanda, después de haber matado al Morholt, herido y haciéndose pasar por un juglar, su enemigo el rey ordena que se le albergue, se le disponga un buen lecho y llega a pedir a su hija que cure al pobre juglar herido.[21]

No son menos encantadores los habitantes de la isla Española:

> El otro reino se decía del Marién [...], más grande que el reino de Portugal, aunque cierto harto más feliz y digno de ser poblado, y [...] muy rico, cuyo rey se llamaba Guacanarí, última aguda, debajo del cual había muchos y muy grandes señores, de los cuales yo vide y conocí muchos, y a la tierra deste fue primero a parar el Almirante viejo que descubrió las Indias. Al cual recibió [...] con tanta humanidad y caridad, y a todos los cristianos que con él iban, y les hizo tan suave y gracioso recibimiento [...] que en su misma patria y de sus mismos padres no lo pudiera recibir mejor.[22]

En la *Brevísima* el esquema argumental que se repite es la llegada de los españoles a un reino tranquilo, que los acoge con toda amabilidad y hasta boato, al modo oriental tal vez pero coincidente con la cortesía artúrica: elegancia pacífica a pesar de la agresividad de los huéspedes (como la de aquel señor de Panamá llamado París, que a los conquistadores «recibiólos como si fueran hermanos suyos»),[23] sin que en modo alguno este gesto significara cobardía. Vemos en la relación de la llegada a Nueva España cómo envía

> el gran rey Motenzuma millares de presentes y señores y gentes y fiestas al camino, y a la entrada de la calzada de México, que es a dos leguas, envióles a su mesmo hermano acompañado de muchos grandes señores y grandes presentes de oro y plata y ropas. Y a la entrada de la ciudad, saliendo él mesmo en persona en unas andas de oro con toda su gran corte

19. *Sir Gawain y el caballero verde*, Madrid, Siruela, 1982, p. 4.
20. *Ibídem*, p. 5.
21. Cfr., Alicia Yllera, (edit. responsable de esta versión en castellano), *Tristán e Iseo*, Madrid, Alianza, 1992, p. 54.
22. Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, p. 81.
23. *Ibídem*, p. 95.

> a recebirlos, y acompañándolos hasta los palacios en que los había mandado aposentar.[24]

¿Acaso las atenciones dispensadas a los españoles por el rey de México no son equiparables a las que se narran en «Cómo el rey Lisuarte y la reina Brisena, su mujer, y su fija Leonoreta vinieron a la Ínsola Firme, y cómo aquellos señores los salieron a recebir» en el *Amadís de Gaula*?

> Pues con mucho plazer fueron por sus jornadas fasta que llegaron a dormir a cuatro leguas de la ínsola; lo cual fue sabido luego por Amadís y por todos los otros Príncipes y cavalleros que con él estavan. Y acordaron todos juntos, y aquellas señoras con ellos, lo saliessen a recebir a dos leguas de la ínsola; y assí se hizo, que otro día salieron todos y todas las Reinas tras la reina Elisena. Los vestidos y riquezas que sobre sí e sobre los palafrenes llevavan no bastaría memoria para lo contar, ni manos para lo screvir; tanto, os digo, que antes ni después nunca se supo de una compaña de tantos cavalleros de tan alto linaje y de tanto esfuerço, y tantas señoras, reinas, infantas, y otras de gran guisa, tan fermosas e bien guarnidas oviesse avido en el mundo.[25]

Tampoco la sumisión inicial a los que llegan en nombre de Castilla se ve como vergüenza en el relato de Las Casas, cuyos indios encarnan con absoluta naturalidad la estructura feudal de familia y jerarquía que organiza la vida cortesana europea, asumiendo con normalidad el respeto a un príncipe superior. Sus amables gestos de servicio al rey español, señor de señores, se manifiestan, obviamente, en forma pacífica, como en Cibao, donde se ofrecen tributos agrícolas, excusando el trabajo duro en las minas.[26] La aportación indígena propuesta concuerda, por cierto, con el proyecto lascasiano de colonizar América con labradores y producir riqueza desde los cultivos y la ganadería.

Otro detalle que nos gustaría subrayar como punto de contacto entre las relaciones de Las Casas y el universo caballeresco sería la atención a la fisonomía de la nobleza en detalles y gestos. Un caso lo tenemos en la historia de Tristán de Leonís, a quien en Cornualla toman por hijo de un gran noble

---

24. *Ibídem*, p. 104.
25. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, II, Madrid, Cátedra, 1988, CXXIII, pp. 1604-1605.
26. Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, p. 80.

extranjero, pero él explica que su padre es comerciante, lo que extraña a su interlocutor: «Noble y cortés debe ser tu país cuando los hijos de mercaderes poseen tan bellas costumbres».[27] La calidad de Tristán la delatan sus modos pero también su físico. Si al caer la tarde el joven distraía las veladas del rey Marcos tocando el arpa con sus manos finas, delgadas y blancas como el armiño,[28] no menor fineza corporal muestran los indígenas lascasianos: «las gentes más delicadas […] y tiernas en complisión […], que ni hijos de príncipes y señores entre nosotros, criados en regalos y delicada vida, no son más delicados que ellos, aunque sean de los que entre ellos son de linaje de labradores».[29] Las Casas aprovecha así la oportunidad de escenificar sobre los cuerpos, de hacer obvia la nobleza de los indios que absurdamente son obligados a trabajar como no les corresponde.[30]

LA DEFENSA DE LOS LÍMITES DE CAMELOT

La corte no puede percibirse sino como centro simbólico de un mundo ceremonial y mítico, conocido por los lectores en su momento de mayor esplendor:

> Cuenta la historia que en aquel tiempo era señor de la Isla Joyosa el rey Héctor, la cual antes avía nombre de isla de Anidos, mas después que por el rey Héctor fue señoreada, fue llamada la Isla Joyosa. E aqueste rey tenía su corte y estado en una ciudad principal de aquella isla la cual era llamada Tiba.[31]

---

27. Alicia Yllera, (edit. responsable de esta versión en castellano), *Tristán e Iseo*, p. 42.
28. *Ibídem*, p. 43.
29. Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, p. 72.
30. Notamos además que mediante la focalización en lo corporal se está elaborando una red de sentido que engloba una serie de elementos sagrados no necesariamente espirituales, sino materiales: prolongación de los cuerpos son los alimentos, las viviendas, las propiedades de los indios, siempre aludidas desde artículos posesivos cuando les son arrebatados («sus comidas que de sus sudores y trabajos salían», *ibídem*, p. 76), etc. Estos posesivos inciden en la íntima relación entre los indios y sus pertenencias. Las Casas no duda de la legitimidad de la propiedad indígena sobre los bienes y su derecho a no entregarlos sino defenderlos (citamos el relato de la tortura de un cacique que no dio a los españoles «más oro porque no lo tenía, o porque no lo quería dar», *ibídem*, p. 94).
31. *Arderique*, Valencia, Juan Viñao, 1517, en José Manuel Megías Lucía, *Antología de li-*

El derecho del espacio perfecto a permanecer inalterado no admite disputa, y los reinos que se defienden suelen despertar mayor simpatía en los lectores que los que se expanden, a menos que se den razones morales suficientes para justificar una misión en territorio ajeno. Los buenos príncipes siempre cuentan con la colaboración de otros señores para mantener la paz y la prosperidad de su Estado feliz y defenderlo de bárbaros y extraños, no faltan esforzados y valientes caballeros dentro de sus fronteras:

> En la muy abundosa, rica y deleytosa isla de Ingalaterra ovo un esforçado cavallero, noble de linaje y muy más de virtudes, el qual por su gran cordura y alto ingenio avía servido largos tiempos el arte de la cavallería con grandíssima honra suya, y en su tiempo estava subido en el triunfo de la fama, llamado el conde Guillén de Varoyque.[32]
> Hace muchos años reinó en Cornualla un poderoso rey llamado Marcos. Tuvo que hacer frente a una dura lucha contra sus vecinos que muchas veces penetraban en su territorio y devastaban sus campos y sembrados. Rivalín, señor de Leonís, tuvo noticias de la guerra y acudió en su ayuda.[33]

En el mundo feudal y honorable de los caballeros, la fama es merecida y el respeto a la jerarquía, natural o adquirida, y a las responsabilidades de cada cual, funciona como garantía de paz y estabilidad, y de la prosperidad que del orden se deriva; un buen rey protege a sus vasallos:

> Cuando Daganel vio cómo destruía su gente, fue para el Donzel del Mar como buen cavallero y quísole ferir el cavallo, porque entre los suyos cayese, mas no pudo.[34]

Esta responsabilidad del señor no duda en recordarla Las Casas al príncipe Felipe desde las primeras líneas del prólogo a la *Brevísima*: «Porque de la innata y natural virtud del rey así se supone (conviene a saber) que la noticia sola del mal de su reino es bastantísima, para que lo disipe, y que ni por un momento solo en cuanto en sí fuere lo pueda sufrir»;[35] la contrapartida es

---

bros de caballerías castellanos, Alcala de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 77.

32. Joanot Martorell, Joanot, en Martín de Riquer, edit., *Tirante el Blanco*, p. 14.
33. Alicia Yllera (edit. responsable de esta versión en castellano), *Tristán e Iseo*, p. 38.
34. *Amadís de Gaula*, p. 314.
35. Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, pp. 76-68.

que un buen vasallo siempre está atento a servir a su superior, en los tributos como en la guerra:

> Había en esta isla […] reinos muy grandes principales y […] reyes muy poderosos, a los cuales cuasi obedecían todos los otros señores […]. El un reino se llamaba Maguá, la última sílaba aguda, que quiere decir el reino de la Vega. Esta vega es de las más insignes y admirables cosas del mundo […] y todos los ríos que vienen de la una sierra que está al poniente […] son riquísimos de oro. El rey y señor deste reino se llamaba Guarionex; tenía señores tan grandes por vasallos, que juntaba uno dellos diez y seis mil hombres […] para servir a Guarionex, y yo conocí a algunos dellos. Este rey Guarionex[36] era muy obediente y virtuoso, y naturalmente pacífico y devoto a los reyes de Castilla; y dio ciertos años, su gente, por su mandado, cada persona que tenía casa, lo güeco de un cascabel lleno de oro, y después, no pudiendo henchirlo, se lo cortaron por medio y dio llena aquella mitad […].[37]

Según se desprende de este texto, el valor de un buen vasallo lo da su actitud y disposición antes que su capacidad económica. En el universo caballeresco la fortuna es una rueda, pero el honor y la nobleza se tienen o no se tienen:

> El pago que dieron a este rey y señor tan bueno y tan grande fue deshonrallo por la mujer, violándosela un […] mal cristiano. Él […] acordó de irse y esconderse sola su persona y morir desterrado de su reino y estado a una provincia […] donde era un gran señor su vasallo. Desde que lo hallaron menos […] no se les pudo encubrir: van y hacen guerra al señor que lo tenía, donde hicieron grandes matanzas, hasta que en fin lo hobieron de hallar y prender, y preso con cadenas y grillos lo metieron en una [nave] […]. La cual se perdió en el mar, y con él se ahogaron muchos […] y gran cantidad de oro […] por hacer Dios venganza de tan grandes injusticias.[38]

---

36. El nombre de Guarionex ahora y anteriormente el del cacique París resultan transcripciones bastante interesantes de los originales en lenguas indígenas: la sonoridad sajona de Guarionex, que recuerda a la raíz *war* –(que sugiere palabras como «guerrero» o «guardián») y la terminación bretona– *ex* no nos parecen inocentes. París por su parte connota de la forma más directa a la ciudad franca, presente en la geografía literaria de los caballeros transpirenaicos. Otro nombre de rey indio lascasiano es Behechio, que mencionamos más adelante y leemos con acento provenzal, italianizante esta vez. La caballería es una institución transnacional.
37. Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, pp. 79-80.
38. *Ibídem*, p. 80.

La historia del virtuoso, prudente y de ningún modo soberbio rey Guarionex, que por no causar daño a sus súbitos y allegados marcha en soledad al destierro aunque no mereciera ese sufrimiento (de alguna forma su caballerosidad resulta una imitación de Cristo) concluye en una justicia simbólica: el castigo divino a los malos, solución siempre conveniente a los relatos de caballería desde los tiempos de Arturo:

> No hace la historia más mención del malvado Morderec, ni qué fin ovo su mal deseo, créese murió en la batalla, o después como desesperado se mató como su desobediencia merecía. Y el buen rey Artús escapó de la batalla, mal herido, solo con tres cavalleros, y así de la fortuna perseguido, tiró la vía de la mar donde halló una nao en puerto, la cual era de la hada Morgana, su hermana, que era nicromántica [...].[39]

Parece ser éste un motivo caro a Las Casas, el del mar como *némesis*, que desde sus reminiscencias bizantinas se proyecta sobre la *Brevísima* una y otra vez:

> El tercero reino y señorío fue la Maguana, tierra también admirable, sanísima y fertilísima [...]. El rey dél se llamó Caonabo. Éste, en esfuerzo y estado y gravedad, y cerimonias de su servicio, excedió a todos los otros. A este prendieron con una gran sutileza y maldad, estando seguro en su casa. Metiéronlo después en un navío para traello a Castilla, y estando en el puerto seis navíos para se partir, quiso Dios mostrar ser aquella con las otras gran iniquidad e injusticia, y envió aquella noche una tormenta que hundió todos los navíos y ahogó a todos [...]. Tenía este señor tres o cuatro hermanos muy varoniles y esforzados como él; vista la prisión tan injusta de su hermano y señor, y las destrucciones y matanzas que [...] en los otros reinos hacían, especialmente desque supieron que el rey su hermano era muerto, pusiéronse en armas [...].[40]

Es interesante la insistencia de Las Casas en las relaciones de parentesco entre los integrantes de la mejor sociedad indígena. De igual modo que en el género cortesano, los vínculos familiares bien avenidos son representativos del grado de nobleza de los personajes. Los parientes fieles de un rey valioso forman parte de la riqueza de un reino, contribuyen a su cohesión y presti-

39. *Arderique*, Valencia, Juan Viñao, 1517, en José Manuel Megías Lucía, *Antología de libros de caballerías castellano*, p. 77.
40. Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, pp. 81-82.

gio, y lo mismo la grandeza de una corte y el número y calidad de los cortesanos que la componen. No desaprovecha el discurso lascasiano estas características y las pone en directa relación con el grado de civilización de sus defendidos y con la presunción de su pertenencia a la cristiandad previamente a la llegada de los españoles que antes hemos apuntado:

> El cuarto reino es el que se llamó de Xaragua. Este era como el meollo o médula o como la corte de toda aquella isla; excedía en la lengua y habla ser más polida, en la policía y crianza más ordenada y compuesta, en la muchedumbre de la nobleza y generosidad, porque había muchos y en gran cantidad señores y nobles, y en la lindeza y hermosura de toda la gente, a todos los otros. El rey y señor se llamaba Behechio; tenía una hermana que se llamaba Anacaona. Estos dos hermanos hicieron grandes servicios a los reyes de Castilla e inmensos beneficios a los cristianos, librándolos de muchos peligros de muerte; y después de muerto Behechio quedó en el reino por señora Anacaona.[41]

Necio y sobre todo villano y bárbaro ha de ser quien no aprecie el orden que emana de estas virtudes ni lo respete como a sagrado. Apenas esbozada la imagen virtuosa, Las Casas se apresura a denunciar la iniquidad de quienes se atreven a profanar tanta armonía:

> Aquí llegó una vez el gobernador que gobernaba esta isla, con sesenta de caballo y más de trescientos peones […] y llegáronse más de trescientos señores a su llamado seguros, de los cuales hizo meter dentro de una casa […] muy grande los más señores por engaño, y metidos les mandó poner fuego y los quemaron vivos. A todos los otros alancearon y metieron a espada con infinita gente, y a la señora Anacaona, por hacelle honra, ahorcaron.[42]

CONCLUSIONES

De cuanto se ha expuesto concluiremos que existe en la *Brevísima* una impronta considerable de la forma narrativa de los géneros de caballerías, así como una presencia importante de ese universo ético y estético que alimenta

41. *Ibídem*, p. 83.
42. *Ibídem.*

el imaginario cortesano. Entendemos que Las Casas se vale de ciertos elementos de la tradición caballeresca para construir un retrato civilizado de los indios y reflejarlos viviendo en sociedad y según las virtudes cristianas antes de la llegada de los españoles.

El modelo de una corte legendaria, espacio ordenado, jerarquizado y feliz, constituye tal vez el centro y la cifra de su argumentación en favor de la *humanitas* de los indios, adornados de bondades y delicadezas que evidencian su natural nobleza y capacidad para depender directamente de los reyes de Castilla, sin encomenderos –de menor rango social y moral que ellos, se deduce– de por medio.

Los malos cristianos, los malos conquistadores, suponen en cambio una terrible amenaza también para Felipe II, a quien advierte Las Casas, más le valdría confiar en sus mejores súbditos: los respetuosos, los refinados, los que viven según códigos cortesanos sin importar que nacieran de labradores, gentes bien gobernadas a nivel local, buenos vasallos generosos, sin ambiciones indecorosas, conformes a las necesidades de la corona y auténtico tesoro de las Indias.

Bartolomé de Las Casas, el vitalicio quijote de los indios, el jurista obsesivo, el confesor implacable, la conciencia culpable de la colonización y el narrador del peor apocalipsis fue además, para nosotros, el alucinado cronista de este viaje fugaz a Camelot. ❋

Fecha de recepción: 19 octubre 2006.
Fecha de aceptación: 17 enero 2007.

Bibliografía

Arderique, Valencia, Juan Viñao, 1517, en Lucía Megías, José Manuel, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

Bataillon, Marcel, *Estudios sobre Bartolomé de las Casas*, Barcelona, Península, 1976.

—— «Itinerario de una leyenda: *los caballeros pardos*», en *Estudios sobre Bartolomé de las Casas*, Barcelona, Península, 1976.

Bartra, Roger, *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

Borges, Pedro, *Quién era Bartolomé de las Casas*, Madrid, RIALP, 1990.

Cohen, Gustav, *La vida literaria en la Edad Media (La literatura francesa del siglo IX al XV)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

De Solano, Francisco, «El conquistador hispano, señas de identidad», en De Solano *et al.*, *Proceso histórico al conquistador*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.

Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Claribalte*, edición de Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

Francia, María de, *Los Lais*, Ana María Holzbacher, edit., Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1992.

Hanke, Lewis, *La lucha por la justicia social en la conquista de América*, Madrid, Istmo, 1988.

Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Universidad, 1990.

Las Casas, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Trinidad Barrera, edit., Madrid, Alianza, 2005.

Leonard, Irving A., *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Magallón Anaya, Mario, «Filosofía política de la Conquista», en Leopoldo Zea, *Sentido y proyección de la Conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Martorell, Joanot, *Tirante el Blanco*, Martín de Riquer, edit., Barcelona, Planeta, 1990.

Pupo-Walker, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.

Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, Juan Manuel Cacho Blecua, edit., II, Madrid, Cátedra, 1988.

Rovira, José Carlos, *Sir Gawain y el caballero verde*, Madrid, Siruela, 1982.

—— *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid, Síntesis, 2005.

Yllera, Alicia, edit. responsable de esta versión en castellano, *Tristán e Iseo*, Madrid, Alianza, 1992.

Troyes, Chrétien de, *Le chevalier au lion ou le roman d'Yvain*, París, Livre de Poche, 1994.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
21 / I semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

CRÍTICA

Destierro y redención: el «síndrome de Adán y Eva» en *La belleza del mundo* de Héctor Tizón

EMILIANO MATÍAS CAMPOY
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

RESUMEN

En este ensayo, el autor plantea un diálogo entre la novela *La belleza del mundo*, de Héctor Tizón, y los arquetipos bíblicos de Adán y Eva, la pérdida del paraíso y el destierro, y el retorno al Edén. A partir de la traición primigenia de la esposa del protagonista, se inicia la integración a un tiempo cíclico e infinito –el del exilio. En el destierro, el protagonista está marcado por su afán de anular la temporalidad real y, a la vez, su propia identidad; intenta forzosamente olvidar la propia historia, lo cual lo conduce a una crisis de identidad. Al cabo de un largo recorrido, se plantea la necesidad de incorporar los acontecimientos de la vida a un tiempo mítico que regenere y perpetúe todas las acciones, y en el cual se busque el sufrimiento para alcanzar la salvación. El autor evidencia paralelismos diversos del texto con la doctrina cristiana: el protagonista comprende que para regresar a su propio centro debe perdonar. Y eso solo es posible regresando, enfrentando su pasado: el tiempo de redención es un regreso, pero el mismo-nuevo sitio no vuelve a ser jamás el paraíso.
PALABRAS CLAVE: arquetipos; tiempo cíclico; exilio; perdón; traición; paraíso perdido.

SUMMARY

In this essay the author establishes a dialogue between the novel *La belleza del mundo* by Héctor Tizón and the biblical archetypes of Adam and Eve, the loss of paradise and banishment, and the return to Eden. Beginning with the original betrayal of the protagonist's wife, the integration of a cyclical and infinite time commences-that of banishment–; in exile, the protagonist is marked by his drive to annul real temporality and, at the same time, his own identity; he makes every effort to forget his own history, resulting in an identity crisis. At the end of a long journey the need is established to incorporate the life events with a mythical time that regenerates and perpetuates all the actions, and in which the suffering is sought in

order to reach salvation. The author demonstrates the diverse parallelisms of the text with the Christian doctrine: the protagonist understands that in order to return to his own center he must forgive, which is only possible if he returns and confronts his own past: the time of redemption is a return, but the same-new site will never again be considered paradise.
KEY WORDS: archetypes; cyclical time; exile; forgiveness; betrayal; loss of paradise.

INTRODUCCIÓN

EN ALGUNA OPORTUNIDAD, Horacio Salas comentó: «Creo que lo importante de Tizón es el conocimiento del ser humano […] tiene una especie de bisturí y un microscopio para mirar muy en profundidad lo que es el ser humano».[1] En su novela *La belleza del mundo,*[2] Tizón escribe sobre el sufrimiento del hombre que es expulsado de su tierra, sentimiento que él mismo conoció en los años de su destierro –como lo ha afirmado en no pocas entrevistas. Esta melancolía que provoca el exilio tiene un viejo antecedente: el sentimiento de desarraigo de la humanidad entera representada en el paraíso perdido por Adán y Eva. Este mito que forma parte de la cosmogonía cristiana es retomado por el escritor jujeño y adaptado a una época y un espacio diferentes. Hecho que, como veremos, establece dentro de la novela un *tiempo mítico.* De esta forma, el autor intenta lo que Mircea Eliade[3] denomina una «rebelión contra el *tiempo* histórico», es decir, «una tentativa para reintegrar ese tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito» (140). Precisamente, para Tizón «los relatos son los mitos fundantes contados una y otra vez».[4]

Nuestra propuesta es realizar una lectura de *La belleza del mundo* desde el concepto del «síndrome de Adán y Eva». Observaremos qué relación se establece entre el pasaje bíblico y la novela del escritor argentino. Es decir, el modo en que aquellos acontecimientos que siguieron a la antropogonía se renuevan o actualizan dentro de la obra. Por lo tanto, analizaremos cómo un

1. Extraído de una entrevista realizada por el Área de video de la Biblioteca Nacional: «Héctor Tizón. El arraigo, el destierro y la memoria», Buenos Aires, 2003.
2. Héctor Tizón, *La belleza del mundo*, Buenos Aires, Planeta, 2004. Se citará en adelante por esta edición indicando el número de página en el cuerpo del trabajo.
3. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición,* trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza, 1984, 5a. ed.
4. «La voz del viajero», en diario *La Nación,* domingo 25 de abril de 2004.

hecho de nuestro tiempo repite el *arquetipo* del génesis de la humanidad, y el destierro en un «valle de lágrimas».

Para comenzar, es conveniente aclarar que la noción de «síndrome de Adán y Eva» ha sido utilizada por distintas disciplinas y abordada desde diversos puntos de vista. Pero, en el presente trabajo, entenderemos este concepto a partir de una respuesta que el autor brinda en una entrevista, donde afirma que «[…] la infancia era para Marcel Proust una manera de insinuar el recuerdo inmemorial del paraíso perdido, el síndrome de Adán y Eva […]».[5] Según Tizón, en todo hombre es posible descubrir la nostalgia de un pasado que se añora; porque «hay algo tremendamente poderoso en el recuerdo de algún momento efímero perdido, en la carga enorme de humanidad que tiene el recuerdo de algo mejor». Veremos que esta melancolía que produce la pérdida es la que prima a lo largo de la novela.

LA INOCENCIA PERDIDA

Héctor Tizón ha estructurado *La belleza del mundo* en tres partes: «Antes», «Trascurrieron veinte años» y «Ahora». Cada una de ellas refiere un aspecto de esta gran tragedia humana: la expulsión, el sufrimiento y la melancolía por el paraíso perdido y el regreso o redención, respectivamente.

En la primera parte, el narrador refiere el momento en que dos jóvenes se conocen y se enamoran. Por un lado encontramos a Laura, una muchacha que vive con sus padres y que en su infancia presenció y fue víctima de escenas de abuso y de maltrato familiar. Iniquidades provocadas en los momentos de embriaguez de su padre. Por otro lado, se nos presenta al protagonista, un joven apicultor, huérfano, de veinte años de edad y del que desconocemos el nombre. Un muchacho que antes de conocer a la Mujer, encarnada en la figura de Laura, no «[…] se había sentido un solitario, ni se preguntaba por cosas volátiles como la felicidad […]» (14). De esta forma, el protagonista se nos presenta en un estado de pureza virginal, en un estado previo al bien y al mal:

5. Entrevista realizada por Guillermo Saavedra, «Héctor Tizón. El afán de captar lo fugitivo», en *Revista Guía,* pp. 14-18.

> [...] nunca antes había sentido la oscura felicidad de estar cerca, de extrañar en la ausencia, de enmudecer ante la mirada insondable de unos ojos que en el instante dicen todo lo que jamás nadie nunca ha podido expresar con palabras (15).

Antes de Laura no existe nada memorable en la vida de este joven apicultor que, al principio, carece de arrogancia y de melancolía. El primer acontecimiento importante en su vida es conocer a esta mujer, «ya que lo anterior venía a ser como una pura prehistoria conjetural» (57).

Finalmente, el apicultor se enamora y se casa con la joven. Luego de la boda, se trasladan a la granja donde vive el apicultor, «allí comenzarían una vida feliz» (18). Esta alegría también se manifiesta en la armonía del paisaje: «Todo parecía tranquilo y en paz o apaciguado: el aire, los pálidos colores, la luz vacilante de la tarde» (24). Pero de pronto, de regreso de la ciudad, el protagonista siente que en su interior algo ha cambiado. Esta mudanza es el resquebrajamiento que se ha comenzado a producir en el paraíso. El joven, lenta e inconscientemente, va descubriendo que el edén que habita se desliza fugaz entre sus dedos:

> Al fin había encontrado la puerta del mundo perdido. ¿Pero estaba adelante o detrás de él? ¿Entraba o salía de él? [...] El mundo comenzaba a ser gris. Y él, sin comprenderlo, se sorprendió de pronto como diciéndole adiós a algo, vagamente (55).

Este sentimiento se justifica por una velada infidelidad. Laura entabla una relación con Venancio, joven comprador de toda la miel del municipio. Esta traición desencadena el desplazamiento del protagonista de su mundo idílico. El alejamiento sentimental de la pareja también se manifiesta en términos de un distanciamiento físico. Laura se refugia, cada vez con mayor frecuencia, en un lugar esbozado como un *locus amenus*: «En cierto lugar desciende de los cerros un arroyito de aguas claras golpeadas entre grandes piedras que no se seca nunca ni en invierno ni en verano» (66). Es allí donde comienza a sentir la necesidad de huir, de descubrir una vida que canta en sus venas y que aún no conoce. Esta tentación de tener más de lo que ha sido otorgado puede relacionarse con la pretensión de «algo mejor» que siente Eva. El imperioso deseo de morder el fruto del conocimiento.

Finalmente, conocerá este mundo, que la inquieta y convoca, de la mano de Venancio. En una carta que deja al partir, Laura escribe:

> Todo me condenará [...] Yo sé que el pecado es desear ser distinto de lo que somos. Morder la manzana para conocer su sabor. Ser demasiado buena y generosa es insoportable para mí. Entre la paz y la tormenta, he elegido la tormenta [...] (71, cursivas en el original).

Laura ha cedido a la tentación y ha optado por lo que ella reconoce como el mal (la tormenta), es decir, traicionar la cama del esposo. Al abandonar a su marido, al traicionarlo, ya no gozará de una vida apacible como hasta ese momento. Sabe que sobre ella pesará la culpa y fuertes acusaciones. Avanzada la carta leemos: «No hago esto, que es imperdonable, por maldad sino por amor inocente, que nadie verá de ese modo y entonces tendrán razón para condenarme [...]» (72, cursivas en el original). Ella, que no ha respetado la cama de su esposo, ha violado el rito matrimonial.[6] Este es el pecado que la condena, el que la conducirá a una vida «tormentosa». Al final de la novela, se nos revela su trágico final en boca de uno de los personajes: Luego de tres años, Laura regresa al pueblo con Venancio, quien termina asesinándola.

Por su parte, el apicultor descubre el agrio sabor de la ira y del rencor, ignorado hasta ese momento, que lo lleva a padecer un sinfin de sufrimientos. Por la debilidad de la mujer ambos son condenados. Laura antes de su fuga dice: «No creo que Dios sea siempre justo. Él muchas veces hace pagar a los justos el pecado de los demás» (26).

La consecuencia de esta traición adquiere un carácter universal cuando el narrador dice acerca del joven: «Quiso moverse, ponerse en pie, sin saber por qué, pero el estupor y el dolor eran tan hondos que sentía tener el peso del universo en sus costillas» (72). Este fragmento indudablemente alude a la creación de Eva a partir de una de las costillas de Adán. Costilla que termina por condenar a toda la humanidad.

Dos procesos confluyen en la novela para la conformación del tiempo mítico, por un lado, la universalización y, por el otro, la comparación con el arquetipo. En cuanto al primer proceso –la universalización de la traición–, el apicultor:

---

6. Para Mircea Eliade el matrimonio humano repite la hierogamia. (Cfr., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, p. 28).

> Admitió que seguramente a muchos les pasaba y que no todos debían sentirse infelices ni abrumados, ni siquiera, quizá, deshonrados, a pesar de que los papeles no eran similares, ni igualmente considerados: «adúltera» tenía connotaciones pecaminosas pero interesantes; en cambio, «cornudo» despertaba sonrisas, comicidad, ridículo (75).

En otro pasaje de la novela, el protagonista transpone estos dos adjetivos a los personajes del arquetipo. Por lo tanto, se establece un doble condicionamiento entre hecho histórico-cronológico y acontecimiento arquetípico. Durante una conversación con Virginia, personaje que lo ampara y asiste en su destierro, el apicultor afirma: «[…] Eva fue una vieja prostituta, y por lo que sé, Adán un cornudo […]» (121). Entendido el arquetipo de esta forma, el hecho cronológico del que participa el protagonista se integra a un tiempo antropogónico, cíclico e infinito.

Tanto el narrador como los personajes manifiestan una valoración negativa del tiempo cronológico. El tiempo avanza como un río que aniquila todo a su paso. Ante esta concepción, no es difícil comprender la necesidad de incorporar los acontecimientos de la vida a un tiempo mítico que regenere y perpetúe todas las acciones.

Ante este nocivo avance del tiempo, el protagonista tan solo desea, y ruega, alcanzar la capacidad de perdonar antes de yacer en su lecho de muerte. El humilde apicultor sabe, o por lo menos intuye, que este sentimiento, fuertemente ligado a una de las virtudes teologales; la caridad, es un acto de abnegación inspirado por el amor a Dios que le permitirá acceder a la redención. Porque lo que provoca el destierro de su estado de pureza es que la inocencia se ve reemplazada por el odio. Aversión que revela al alma los sinsabores de la ira y la venganza, tan opuestos a la gracia del amor. Este sabor aciago es el que siente el protagonista al afirmar: «Imposible perdonar a quien nos hizo daño, si ese daño nos ha rebajado» (77). El protagonista sabe que la traición lo ha degradado de un estado superior, y por esto asume su condición de *ser caído*.

Conjuntamente con el deterioro de esta virginidad primigenia se producirá un menoscabo del ambiente bucólico original. Antes de abandonar su pueblo, el apicultor «vagó por las dehesas, también abandonadas; por los campos aledaños, ganados ya por los pastos duros, las garrapatas y la incuria […]» (77).

EL LARGO PEREGRINAR POR UN VALLE DE LÁGRIMAS

En la segunda parte, el narrador relata el último tramo de un viaje que el protagonista ha realizado «sin sosiego por el mundo» (83), en un lapso de veinte años. Este peregrinar está signado por el sufrimiento propio del desarraigo. Pero el dolor no es contemplado como algo negativo. En la novela subyace una *valoración* del sufrimiento y una *búsqueda* del dolor por sus cualidades salvadoras.

El paraíso perdido pertenece a un pasado impregnado de melancolía. Esta tristeza vaga, honda y permanente suscita en el protagonista un intento desesperado por evitar todo recuerdo. Pero inevitablemente algunas escenas de su vida pasada cruzan fugazmente por su memoria: «[…] entonces creía sentir una terrible revelación del misterio y lo extraño de la vida […]» (97).

En los oscuros signos por los que se expresa el dolor, el apicultor descifrará la clave de su salvación. Pero el sufrimiento solo se manifiesta cuando logra imponerse a aquellas voces que intentan acallarlo; cuando el indeleble barniz del que se compone la melancolía le permiten recordar aquello que alguna vez le perteneció. Aunque intente olvidar, la nostalgia de un pasado mejor se filtrará por los resquicios del inconsciente; grietas inevitables creadas durante el sueño y la embriaguez:

> Lo que él comprendía del mundo era una confusión tenue, velada como un sol que se apaga, y que lo lleva siempre hacia ese pueblo entre verdes lomadas, que estaba oculto en su corazón, en la sangre, en los pulmones, sobre todo cuando estaba aturdido o estupefacto por el alcohol (112).
> Pero sus pensamientos nunca regresaban a lo próximo, tampoco a lo anterior, salvo contadas veces, entre la confusa vigilia que precede al sueño, es decir, sobre todo en las noches en que sus pensamientos volvían a su existencia remota, y soñaba con montañas, con praderas agrestes y con música triste (119).

En un intento por olvidar su pasado, el protagonista opera en sí una evidente *voluntad de desvalorizar el tiempo*: «Todos estamos solos, y lo hostil desaparece de improviso y queda superado tan pronto logra uno desechar la idea del tiempo» (103). Pero esta anulación intencional del tiempo histórico es solo un placebo a su mal. El antiguo apicultor cree haber encontrado la paz y la felicidad en el olvido. A través de este desprendimiento de la propia his-

toria se genera una crisis de identidad. Consciente de esta mudanza que se ha producido en su interior el protagonista se cuestiona: «[…] ser otro, convertirse en otro, olvidar nuestra propia historia, ¿no es volverse loco?» (155).

Esta alteridad se evidencia desde la onomástica. Al comienzo de esta segunda parte, el narrador nos señala: «Ahora el apicultor se llama Lucas» (83). Este hombre vagabundo, visto como «[…] un minúsculo ser en medio de la tierra indiferente […]» (102), se siente extranjero no solo de su tierra sino de su propia existencia. Esa crisis provoca una perplejidad en el protagonista acerca de su propio destino y, sobre todo, de esta peregrinación de tantos años. Evidentemente si se anula la idea del tiempo se pierde el sentido del pasado (nuestro origen) y del futuro (nuestro destino):

> Nuevamente retornó a él la vieja pregunta en toda su desnuda desolación. ¿Por qué estoy aquí? ¿A dónde iré ahora? ¿Qué haré? Y junto con esta perplejidad regresó la antigua vergüenza desnuda, el sentido de su destinito azaroso y gratuito, la falta de propósito de su peregrinación de tantos años (100).

Pronto descubrirá que esta empresa no es más que una quimera, porque aunque intente desesperadamente huir de sí mismo: «Todo corre vertiginosamente hacia la nada, pero la nada es Dios, Dios es el fin de nuestras vidas» (127). El protagonista comprende que para regresar a su propio centro debe perdonar. Es decir, necesita reencontrarse con los fantasmas del pasado, con esos que ha intentado olvidar en su constante evasión. Hacia el final de la segunda parte, encontramos a un joven «[…] mudo y pensativo, como dormido en el rítmico silencio de la eternidad, en el hechizo intemporal de una noche sin sueño […]» (132).

El protagonista descubre que este viaje fue «un largo rodeo» (139), como toda la vida del ser humano, hacia su centro (tanto interno como externo). Pero, como dice Mircea Eliade, «el camino que lleva al centro es un 'camino difícil' […] es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado […] El acceso al 'centro' equivale a una consagración, a una iniciación […]».[7]

---

7. *Ibídem*, p. 25.

PARAÍSO RECOBRADO

Por esto el protagonista decide regresar a su pueblo para recordar –volver a pasar por el corazón– los mismos hechos de hace veinte años. Veinte años que son equiparables a los 4302 días que Adán declara a Dante haber esperado para contemplar nuevamente el paraíso:

> Donde tu dama sacara a Virgilio
> cuatro mil y tres cientas y dos vueltas
> de sol tuve deseos de este sitio;
> (Paraíso, XXVI, 119-120).[8]

Pero éste es un regreso condicionado, el sufrimiento ha dejado huellas que han calado profundamente en el alma del apicultor. Como afirma uno de los personajes de la segunda novela de Héctor Tizón, *Sota de bastos, caballo de espadas*: «El que se va ya no vuelve, aunque regrese».[9]

Este retorno es lo que nos cuenta el autor en la última parte del libro. La emoción del reencuentro con el paraíso que debió abandonar se insinúa con una lluvia cuyas gotas «[…] eran más bien como lágrimas de quien regresa, como un llanto suave, manso, como una resignación bienhechora» (139).

Pero, como dijimos, este regreso no solo es exterior sino que también es un reencuentro con su esencia. Lucas sabe que en este lugar se han conservado intactos dos recuerdos que pretendió olvidar. Descubre que:

> […] ahora debe reencontrarse con su propia historia, después de un largo camino por el destierro, un desierto poblado de voces y de rostros fríos, distantes, ajenos, tal vez meros prdtextos casuales para llegar, ahora a sentir su vida deslizarse veloz, sin alegría, sin belleza, solo para saber, para conocer todo aquello de lo cual había huido furtivamente para intentar la aporía de ser otro (144).

Este proceso de reconstrucción comienza por enfrentarse a una historia depurada de todo autoengaño:

---

8. Dante Alighieri, *La divina comedia,* trad. y notas de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2000.
9. Héctor Tizón, *Sota de bastos, caballo de espadas,* en Héctor Tizón, *Obras escogidas*, t. II, Buenos Aires, Libros Perfil, 1998, p. 249.

> [Laura] fue, un buen recuerdo, hasta hoy, no un recuerdo dañino. Pero todo eso era también engañoso porque nunca perdemos para siempre ni deja de estar en nosotros de alguna manera aquello que alguna vez amamos de verdad (150 y s.).

El protagonista se resigna a su historia personal, la que debe ser soportada por su función catártica. Después de tantos años de sufrimientos, los hombros del antiguo apicultor comienzan a flaquear, pero en medio de este cansancio comprende que: «Lo que en verdad nos hace sufrir es que la muerte demora, pero nada valía la pena de matarse si al fin y al cabo la muerte llegaría igual» (103).

Luego de una visita al hospital psiquiátrico donde está internada Jacinta, quien fuera la niñera de Venancio y testigo de la traición, Lucas se enfrenta nuevamente con las heridas que en vano intentó cicatrizar a fuerza de olvido. Las llagas vuelven a destilar los amargos humores de la ira que creía ya dormida. Pero esta vez logra controlar la cólera y canalizarla a través del llanto.[10] En este momento, el narrador nos comenta que, una vez calmado, «abandonó los peores presentimientos y arrojó lejos el puñal que siempre llevaba entre sus ropas, porque el hierro atrae al hombre».[11] Este acto simbólico de arrojar lejos de sí el puñal implica un dominio de las violentas acometidas de la ira, de la capacidad de dañar al prójimo y, sobre todo, la necesidad de venganza. Por lo tanto, este es el momento en el que se produce la verdadera catarsis del pasado: «Ahora lo recordaba con más claridad. Al principio su corazón atravesado por el dolor reclamaba venganza. La infidelidad, como la ingratitud, provoca que un ser humano pierda su pasado» (155).

Este desprendimiento es el que le permite sentir, hacia el final de la novela, que «Por fin era un hombre libre, que nada tenía que perder o ganar, ni siquiera los recuerdos. Que era un hombre despojado» (156). Inmediatamente, el protagonista logra sentir «la música del cosmos, el unísono maravilloso y terrible de todas las cosas» (156).

---

10. En la primera parte, el protagonista no llora la pérdida de Laura: «¿Por qué le costaba tanto llorar? […] Las lágrimas están hechas para que surjan de los ojos, de lo contrario se convierten en rencor, nos dejan estupefactos, con el alma alelada y como muertos […]» (76).
11. *La belleza del mundo*, p. 150.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión podemos afirmar que la estructura tripartita de *La belleza del mundo*, se condice con las tres etapas del relato bíblico de la inocencia perdida, la expulsión del paraíso y la redención, respectivamente.

En la primera parte, hemos observado cómo ese joven apicultor innominado conoce la diferencia entre el bien y el mal a causa de la traición de su joven esposa. Infidelidad que lo separa abruptamente de la inocencia en la que habitaba, al despertar en él tan bajos sentimiento como la ira y la necesidad de venganza.

Este deseo de hacer pagar el desagravio conduce al joven apicultor a realizar un largo peregrinaje por lejanas tierras. Itinerario en el que intenta la aporía de olvidar la propia historia y que termina por provocar una crisis en la identidad del protagonista. Hemos observado además que para alcanzar este despojo del recuerdo el protagonista opera en sí una *voluntad de desvalorizar el tiempo.* De esta forma, el tiempo cronológico es integrado a un tiempo mítico.

Finalmente, comprende que es imposible negar la propia historia. Este hecho, sumado a la melancolía de su terruño perdido, lo encamina de regreso al lugar que le pertenece y hacia su propia interioridad. Este regreso posibilita la purificación de sus sentimientos y, por lo tanto, la redención de su alma. ❋

Fecha de recepción: 6 noviembre 2006.
Fecha de aceptación: 12 febrero 2007.

Bibliografía

Alighieri, Dante, *La divina comedia,* trad. y notas de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2000.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición,* trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza, 1984, 5a. ed.

Biblioteca Nacional, «Héctor Tizón: El arraigo, el destierro y la memoria», Buenos Aires, 2003.

—— «La voz del viajero», en diario *La Nación*, domingo 25 de abril de 2004.

Saavedra, Guillermo, «Héctor Tizón. El afán de captar lo fugitivo», en *Revista Guía*, pp. 14-18.

Tizón, Héctor, *Obras escogidas*, t. II, Buenos Aires, Libros Perfil, 1998.

—— *La belleza del mundo*, Buenos Aires, Planeta, 2004.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
21 / I semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

DOSSIER

Narradores ecuatorianos de la década de 1950

PRESENTACIÓN

DESDE LA MITAD de la década de 1960, aproximadamente, Latinoamérica fue testigo de la irrupción de diversas manifestaciones literarias que el mercado editorial pronto dio en llamar el *boom* de nuestra literatura. Ellas se habían alimentado de la producción ensayística latinoamericana de varias décadas previas, y de la narrativa escrita entre 1930 y 1960, la cual, en sus indagaciones formales, trató de poner en diálogo o, en otros casos, de radicalizar más aún las tensiones entre las narrativas de vanguardia y el regionalismo. Este producto que veía la luz en los sesenta era la nueva narrativa, y el proceso de su gestación ocurrió en casi todos los países latinoamericanos, entre ellos en el nuestro. No obstante, la inédita bonanza editorial de ciertas tendencias de la nueva narrativa relegó a un sitial apenas visible la producción que se diera poco antes, entre las décadas de los cuarenta y mediados de los sesenta, y que constituyó una de las fuentes de las que bebió lo que ahora lucía novedoso, diverso y fresco en las novelas y cuentos de nuestra subregión.

De su parte, la producción narrativa ecuatoriana de los años cincuenta exploró una cantidad importante de líneas temáticas, la mayor parte de las cuales continúa sin ser estudiada. Desde el punto de vista de las obras, aportó con algunas novelas y colecciones de cuentos significativas en nuestra producción del siglo XX, algunas de las cuales dialogan de manera interesante con similares latinoamericanas de su tiempo. Con el objeto de proponer líneas de reflexión al respecto, así como de revisar algunos de los aportes te-

máticos y estéticos de esta producción, presentamos a los lectores y lectoras de *Kipus* el *dossier*: «Narradores ecuatorianos de la década de 1950».

Kipus y el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, expresan su reconocimiento y gratitud a los críticos e investigadores que respondieron con rapidez y gentileza a la invitación a reflexionar sobre el tema del presente dossier. ❈

Martha Rodríguez
Coordinadora del Dossier

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
21 / I Semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas

MARTHA RODRÍGUEZ
Universidad Andina Simón Bolivar, Sede Ecuador

RESUMEN

Estos escritores publicaron entre 1945-1962, y avanzaron mucho más en algunos planteamientos de los narradores del 30. Habiendo asumido su extracción de clase, se preguntaron respecto de su propia identidad, de la problemática del mestizo, de su rol como escritores, del impacto de la incipiente modernidad que desestructuraba la vida cotidiana en sus pueblos y ciudades. Coinciden pues, en lo temático, con los narradores latinoamericanos del período, quienes en lo estético mantuvieron la tensión entre regionalismo y vanguardias; los ecuatorianos se reafirmaron en un realismo que dio espacio al lirismo, aunque también mirando hacia las vanguardias latinoamericanas desde diferentes ángulos. César Dávila Andrade planteó una estética del horror «suprarreal», Ángel F. Rojas manejó modernamente temas emparentados con el regionalismo, Walter Bellolio sintetizó lo mejor de la vanguardia narrativa y la tradición relatística ecuatorianas, Alfonso Cuesta y Cuesta configuró una estética de las metáforas iluminadoras, y Arturo Montesinos trabajó con la metáfora de la ruptura que trae toda modernidad, por más periférica e incipiente que pueda parecer.
PALABRAS CLAVE: Narrativa ecuatoriana, Narradores del 50, Generación de Transición, Realismo, Regionalismo, modernidad, identidad, mestizo, narrativa urbana, César Dávila Andrade, Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo, Ángel F. Rojas, Walter Bellolio, Pedro Jorge Vera, Mary Corylé, Eugenia Viteri, Rafael Díaz Ycaza, Alejandro Carrión.

SUMMARY

Published between 1945-1962, the works of these writers went much further in terms of some of the problems raised by the narrators of the 1950s. Having assumed its class extraction, questions addressing their own identity, the plight of the mestizo, their role as writers, the impact of the incipient modernity that de-structured daily life in their villages and cities were also

raised. Therefore, they agree with the thematic of Latin American narrators of that period, who maintained in the aesthetic the tension between regionalism and vanguard; the Ecuadorians redefined themselves within a realism that gave space to lyricism, although Latin American vanguards were also being observed from different angles. César Dávila Andrade posed an aesthetic of the «supra-rea» horror, Ángel F. Rojas in modern times addressed themes related to regionalism, Walter Bellolio summarized the best of the narrative vanguard and the Ecuadorian tradition of storytelling, Alfonso Cuesta y Cuesta configured an aesthetic of the enlightened metaphors, and Arturo Montesinos dealt with the metaphor from the split that brings every modernity, without taking into account how peripheral and incipient that it may appear.
KEY WORDS: Ecuadorian narrative, 1950s narrators, Transition Generation, Realism, Regionalism, Modernity, identity, mestizo, urban narrative, César Dávila Andcrade, Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo, Ángel F. Rojas, Walter Bellolio, Pedro Jorge Vera, Mary Corylé, Eugenia Viteri, Rafael Díaz Ycaza, Alejandro Carrión.

AL ESTUDIAR LAS literaturas de un país o una región, es necesario considerar la existencia de ciertas condiciones previas (en el contexto socioeconómico, en su devenir cultural, en la historia de sus producciones literarias) que posibiliten su emergencia y su ocaso. En Ecuador y en Latinoamérica, la llegada de la nueva narrativa en los años 60 y comienzos de los 70 –«expresión» que surgía luego de un proceso de más de seis décadas de gestación, y apoyada por una promoción editorial casi sin precedentes– fue uno de los elementos que condicionó un olvido, en mayor o menor grado, de la producción narrativa que viera la luz alrededor de la década del 50. Estos escritores ecuatorianos fueron relegados a una suerte de limbo (el nombre para designarlos sugiere un *no-lugar*: «Generación de transición») o simplemente descalificados, sin mayor análisis.

Los escritores de la década de 1950 no constituyen un grupo orgánico ni numeroso. Provienen de Guayaquil, Cuenca y Loja, y publicaron las obras que los relacionan entre 1945 y 1962, aproximadamente, aunque la mayor parte de ellas apareció en la década del 50.[1] El núcleo principal está constituido por César Dávila Andrade, Ángel F. Rojas (su búsqueda estética y su temática amplia dialogan de mejor manera con los narradores del 50 que

1. La mayor parte de ellos continuaron publicando en las décadas siguientes (Arturo Montesinos, Pedro Jorge Vera, Eugenia Viteri, Walter Bellolio, Rafael Díaz Ycaza, Alejandro Carrión), sin que por ello se los relacionara con el grupo que cultivó la nueva narrativa, a partir de la década de los 70 en Ecuador. Algo similar ocurre con Jorge Icaza, esencialmente conocido como un narrador de la década del 30, sin destacarse que escribió una de las más importantes novelas de los 50: *El chulla Romero y Flores*.

con los del 30), Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo, Walter Bellolio, Pedro Jorge Vera, y a él se suman Mary Corylé, Alejandro Carrión, Rafael Díaz Ycaza y Eugenia Viteri. Por lo general han sido poco atendidos por la crítica literaria (individualmente y como conjunto), si bien de ellos se han ocupado trabajos de Hernán Rodríguez Castelo, Jorge Dávila, Alicia Ortega Caicedo y Diego Araujo.

Los puntos de vista generacional o de corriente estética pueden oscurecer el panorama de las producciones literarias de un país o una región cuando se los emplea de manera rígida o descontextualizada. Con frecuencia se ha considerado a estos autores como epígonos de los narradores del 30,[2] aunque incluyéndolos entre los que introdujeron quiebres desde la propia matriz de la generación (en producciones aparecidas en el mismo período, de Alfredo Pareja Diezcanseco, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta, entre otros).[3] También se los ha considerado un «puente» entre estos y los del 70 (así fue justificado el nombre de escritores «de la transición»). Resulta necesario ensayar otra lectura de la producción de este grupo de autores, ciertamente sin ignorar sus marcas estéticas, pero buscando características que puedan brindarle identidad propia.

Parece que el elemento identificador del grupo es la temática explorada. Un segundo y último rasgo común es que todos parten de un realismo más abierto que el de los del 30, que da espacio al lirismo, a la exploración de subjetividades que se enfrentan en la re-configuración de los *espacios sociales* en Quito o Guayaquil (urbes crecidas, excluyentes); o en plan de desentrañar el sentido de la modernidad que trastoca de manera radical sus ciudades pequeñas y sus pueblos (revelando sus contradicciones, sus promesas falsas,

---

2. Diego Araujo realiza un estudio conjunto de la narrativa ecuatoriana entre 1950 y 1980, sin establecer en su análisis demasiados deslindes entre los escritores de la llamada «Generación de Transición» y aquellos que ya integraban la producción surgida aproximadamente en la década de los 70 (nueva narrativa). (Cfr. Diego Araujo, «Tendencias en la novela de los últimos treinta años», en H. Rodríguez, C. Ansaldo, D. Araujo, A. Moreano, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980*), Quito, El Conejo, 1983).
3. «Hay aportes ya, dentro del cambio, en *Nuestro pan*, de Enrique Gil Gilbert, en sus *Relatos de Emmanuel*; en *Don Balón de Baba* y *Hombres sin tiempo*, de Pareja Diezcanseco […]; en *Las cruces sobre el agua,* de Gallegos Lara; […] en *Juyungo,* de Adalberto Ortiz» (Miguel Donoso Pareja, *Nuevo realismo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2002, pp. 11-12). Cfr., Francisco Proaño Arandi, «Estudio introductorio», en Ángel F. Rojas, *Un idilio bobo*, Quito, Libresa, 1997, pp. 12-13.

fragmentando las subjetividades de los individuos, incluida la del escritor). Se preguntaron, además, sobre el sentido y los alcances de los aprendizajes de la modernidad en la gran ciudad, y sobre la modificación del rol del escritor en ese contexto, en este país pequeño. En la búsqueda de formas de narrar estas nuevas realidades, cuatro de ellos aportaron con verdaderas poéticas, plenamente renovadas. Son las obras más representativas del período: las producciones cuentísticas de César Dávila Andrade, Ángel F. Rojas, Arturo Montesinos y Walter Bellolio, y las novelas *El éxodo de Yangana*, *Los hijos*, *Segunda vida* y *El chulla Romero y Flores.*

Los antecedentes de la producción narrativa de la década del 50 hay que buscarlos, inevitablemente, en los años 20. Durante este período se gestó el nacimiento de la modernidad narrativa en el Ecuador, cuya partida de nacimiento es la obra de la Generación del 30. Fueron años de intensos debates, principalmente de 1925 a 1929, en el seno de aquel sector emergente de la intelectualidad (que incluía a jóvenes de clase media que habían tenido mayor acceso a la universidad en los decenios anteriores); buscaban determinar si debían persistir en la indagación y comprensión de la propia realidad, o si había que sumarse a la modernidad literaria que proponían las vanguardias y el cosmopolitismo.[4] Prevaleció el impulso promovido por escritores de clase media urbana, que enarbolaba la bandera de una literatura preocupada por lo social, cultivadora de una estética realista[5] como nuevo paradigma.

En resumen, entre 1925 y 1934 –y no solo con *Los que se van*– la literatura ecuatoriana sufre un corte brutal en su devenir de siglos, a partir de las discusiones y reflexiones propiciadas por las vanguardias y la consolidación del realismo social. Es «una literatura que se propuso indagar en los mapas étnicos y geográficos de una cultura popular múltiple y tradicionalmente negada: una literatura que tuvo como protagonistas al cholo, al indio, al negro y al montuvio».[6] En las décadas siguientes, que fueron los años de moderniza-

4. Cfr. Humberto Robles, *La noción de vanguardia en Ecuador. Recepción-Trayectoria-Documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1989, pp. 60-62.
5. Entre 1930 y 1934 la noción de vanguardia se desprestigia mucho, sepultando transitoriamente en el descrédito y el olvido a Pablo Palacio y Humberto Salvador, en acre y sectaria polémica acaudillada por Joaquín Gallegos Lara, entre otros. (Cfr. Humberto E. Robles, *ibídem*, pp. 55-70).
6. Alicia Ortega Caicedo, «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas», en *Antología esencial. Ecuador siglo XX. El cuento*, Quito, Eskeletra, 2004, p. 19.

ción socioeconómica del país,[7] las ciudades crecieron con mayor rapidez; la vida cotidiana se trastocaba en un contexto de inseguridad y confusión, de complejidad y contradicciones. La literatura de la década del 50 parecería buscar, en ese contexto de eventos modernizadores, respuestas a cuestionamientos tácitos, surgidos a partir de la producción narrativa de los del 30: ¿Qué somos? ¿Qué lenguaje emplearé? ¿Quién soy como escritor y para quiénes escribo? ¿Hacia dónde apunto con mi escritura? Esos textos problematizaron, en un abanico de reflexiones, la representación literaria de la vida cotidiana en las ciudades y pueblos pequeños que sentían el mencionado embate de una modernidad, modesta sí, pero no poco devastadora. La literatura del 30 introdujo nuevos actores; la del 50 se centró en las subjetividades de aquellos y de otros personajes conflictivos –sobre todo el mestizo– y, desde esas perspectivas, volvió los ojos al entorno urbano: se fijó en las relaciones entre ellos, y de cara a la modernización.

Los narradores de la década del 50 transitaron por caminos que apuntaban a diferentes líneas, algunas de las cuales anoto, sin pretensión de ser exhaustiva: a) la problemática del mestizo (*El chulla Romero y Flores*, «Mama Pacha»; «El maestro Mariano Guamán…»; tangencialmente, en *Segunda vida*); b) el rol de lo popular (en la línea de *Los hijos*; en otra que une a De la Cuadra con el primer Bellolio, y que alcanza a *Polvo y ceniza*); c) el rol de lo mítico y de la leyenda (*Los hijos*, *El éxodo de Yangana*); d) la problemática existencial, ontológica (César Dávila Andrade, en una línea que espera desarrollo o continuidad por otros autores a nivel latinoamericano); f) la exploración de las tensiones entre el castellano y el inglés –en cuanto lengua del nuevo colonizador– (planteada por Ángel F. Rojas); g) confrontación entre civilización y barbarie (abordada por Ángel F. Rojas, Alfonso Cuesta, Arturo Montesinos); h) enfrentamiento entre escritura y oralidad: la defensa de esta última en procesos de configuración de identidades individuales y comunita-

7. Los decretos presidenciales para la modernización del aparato estatal se dictaron en 1927. Y es a partir del auge de la exportación bananera (principalmente de 1948 a 1955) cuando tiene empuje la modernización económica (nuevas formas de tenencia de la tierra, crecimiento de la industria en relación a décadas anteriores; aumento de las relaciones laborales asalariadas, etc.), acompañada de repuntes de crecimiento urbano y significativas mejoras de la infraestructura vial. (Cfr. Wilson Miño Grijalva, «La economía ecuatoriana de la gran recesión a la crisis bananera», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador,* vol. 10, *Época Republicana* IV, Quito, Corporación Editora Nacional, 1990, pp. 41-69).

rias, en oposición al rol de la letra escrita (Alfonso Cuesta y Cuesta; otra vez Rojas); i) redefinición del rol del intelectual, de cara a la modernidad (*Arcilla indócil, Segunda vida, El éxodo de Yangana*); j) la línea más explorada: respuestas individuales del hombre urbano ante la modernidad urbana (en hilo conductor que proviene de Pablo Palacio, pasa por Juan Andrade Heymann y Walter Bellolio, hasta la nueva narrativa; particularmente Arturo Montesinos). Varias de las líneas de reflexión mencionadas han tenido escasa continuidad, privilegiándose a partir de la década del 70 la última de ellas, debido a factores diversos (como el surgimiento de un nuevo canon en la literatura latinoamericana, que contó con gran auspicio editorial).

Como se puede apreciar, los principales ejes temáticos de la narrativa del 50 dialogan con las inquietudes de sus contemporáneos latinoamericanos –aunque estos a partir de tensiones estéticas entre regionalismo y vanguardias–, y los ecuatorianos a partir de un realismo con muy diversos matices. En esa década, la producción narrativa de nuestro país se marca por la presencia de lo urbano –enfrentado a lo rural y a la condición moderna–,[8] y el sujeto enunciador pertenece a la clase media.

Ya había anotado Miguel Donoso Pareja que «la narrativa urbana moderna del Ecuador arranca de 1927 (*Débora*) y 1932 (*Vida del ahorcado*)».[9] Tema poco tratado en la producción del 30, lo urbano es un tema constante en aquélla de 1950. Entre los factores que incidieron, hay que resaltar el peso del fenómeno migratorio.[10] En los años de bonanza de exportación cacaotera, el epicentro de las operaciones económicas, financieras y comerciales era Guayaquil; esta ciudad había rebasado en población a Quito entre 1880 y 1890, y alcanzó los 90.000 habitantes en 1920 –cifra que duplicaba

8. Si bien se había tocado el tema de la migración del campo a la ciudad en textos de José Antonio Campos y en la literatura del 30, es posible reconocer diferencias en el punto de vista de enunciación; la narrativa del 50 se enfoca en la subjetividad del individuo migrante: recoge sus dudas y temores, sus estrategias de supervivencia; atiende también al nativo que se relaciona con un extranjero: su identidad se siente cuestionada en este contacto, y toma diferentes actitudes ante ello. En la narrativa del 50 emerge, ya como una constante, el individuo como personaje de la modernidad.
9. Miguel Donoso Pareja, «Estudio introductorio», en Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua,* Quito, Libresa, 1990, p. 24.
10. No solo como testigos, sino como actores de la experiencia migratoria: varios llegaron a Quito y Guayaquil desde otras provincias (Pablo Palacio, Benjamín y Alejandro Carrión, Ángel F. Rojas, César Dávila Andrade, Arturo Montesinos Malo, Alfonso Cuesta y cuesta, Pedro Jorge Vera).

aquélla de 29 años atrás.[11] El crecimiento demográfico general de la Costa disminuyó algo en la década de 1930, siguiendo al descenso de los ingresos por exportación de cacao; pero recuperó su ritmo creciente a finales de los 40. Estas masas de inmigrantes se visibilizaron con fuerza hacia la mitad del siglo, desde los suburbios de Quito y Guayaquil; estaban desempleadas, subempleadas, o constituían lo que Alejandro Moreano llama un «proletariado de servicios».[12]

Pero la modernidad trae sus propias angustias al sujeto. Ángel F. Rojas, a propósito de la novela *El desencanto de Miguel García* (1929), de Benjamín Carrión, afirmaba que se presenta «en ella la descripción de un estado de ánimo colectivo, sentido hondamente por toda una generación».[13] Es interesante resaltar que ese talante anímico de los narradores del 50 operaba ya desde fines de la década de los 20, en las intuitivas obras de Pablo Palacio, de Humberto Salvador y del novel Benjamín Carrión, las cuales se ocupaban de individuos de clase media (los narradores de la década del 50 aportarían mayor especificidad aún: se interesarían por el intelectual de esta clase media, analizando las vicisitudes de su oficio de cara a los nuevos tiempos; uno de sus tempranos antecedentes se encuentra en la mencionada novela de Carrión).

Aquel «estado de ánimo colectivo» tal vez pueda rastrearse desde que se evidenciaron los primeros signos de que Ecuador –como Latinoamérica toda– estaba insertándose en un sistema económico que era global: la crisis económica por la caída en las exportaciones de cacao. Ella arrastró un largo corolario de inestabilidad política (entre 1925 y 1948 Ecuador llegó a contar veintisiete gobernantes),[14] hasta la recomposición del equilibrio de las fuerzas productivas en el país. Influyeron también el perdurable sentimiento de derrota nacional –secuela de la guerra del 41 y la firma del protocolo de Río de Janeiro; los fracasados intentos de lograr cambios sociales después de la

---

11. Álvaro Sáenz y Diego Palacios, «La dimensión demográfica de la historia ecuatoriana», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 12*, Ensayos Generales I,* Quito, Corporación Editora Nacional, 1983, p. 155.
12. Alejandro Moreano, «Capitalismo y lucha de clases en la primera mitad del siglo XX», en Leonardo Mejía, y otros, *Ecuador: pasado y presente*, Quito, El Duende, 1991, p. 165.
13. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, vol. 29, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, s.f., p. 184.
14. Cfr. Agustín Cueva, «El Ecuador de 1925 a 1960», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador,* vol. 10*,* pp. 96-98.

Revolución La Gloriosa de 1944 (sellados con la proclamación de Velasco Ibarra como dictador, en 1946); el paso de una crisis económica a otra, la continua falta de empleo. El contexto internacional era igualmente desalentador en aquellos años de la segunda posguerra y de la psicosis anticomunista a causa de la Guerra Fría.

La confusión es sello de la progresiva llegada de la modernidad: los intelectuales de la época crecieron en la paradoja de esa realidad anímica de violencia y frustraciones en la vida cotidiana,[15] en contraste con la imagen de aparente estabilidad macroeconómica y política entre 1948 y 1960.[16] Todo lo anterior produciría significativos quiebres y desplazamientos en la mentalidad y los imaginarios de los letrados y en ciertos valores, situación que se volvía crítica al calor de la modernidad literaria iniciada en la década del 30 y que iba imponiendo un nuevo canon. Este fenómeno de rupturas y contradicciones ideológicas –registrado con frecuencia en los países latinoamericanos durante las décadas de la modernización–[17] puede observarse con mayor claridad en casos puntuales: en el trabajo precursor de Fernando Chaves,[18] en algunos cultivadores del realismo social,[19] y en narradores de la década de 1950, como Pedro Jorge Vera y Alejandro Carrión.

---

15. Pedro Jorge Vera escribe a Alejandro Carrión, en 1939: «este medio pestilente, esta cámara oscura que es hoy por hoy el Ecuador. Sin perspectivas. Sin realidades. Con un solo, constante y torturador vegetar. Con un naufragio absoluto –pero lento, y esto es lo peor, lo terrible– de los hombres, los árboles y las fieras». Sobre sí mismo y sus amigos cuenta: «A Genaro Carnero, que […] me preguntaba por 'nosotros', le decía que 'nosotros' ya no existimos, que estamos definitivamente muertos. Algunos, podridos, porque habían resuelto engordar» (Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, Selección, prólogo y notas de Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, pp. 121-122.
16. A ciencia cierta no hubo estabilidad en ninguno de los dos órdenes: el crecimiento económico se debió, con mucho, al aumento de exportaciones a causa de la Segunda Guerra Mundial; en lo social, habían comenzado las manifestaciones de las masas subproletarias que habitaban en los barrios periféricos de Guayaquil (Cfr. Agustín Cueva, «El Ecuador de 1925 a 1960», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador,* vol. 10, pp. 115-120).
17. «Confusión fue la característica de las nuevas clases medias en el momento de su consolidación en la América Latina de los años 40 y 50». (Rafael Gutiérrez Girardot, «Pedro Henríquez Ureña», en Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. xv).
18. Cfr. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985, pp. 33-34.
19. En palabras de Jorge Enrique Adoum, «se quedaron, pues, a medio camino en una suerte de 'tierra de nadie' ideológica que, sin embargo, resultó pertenecer a alguien: a

Así como la producción narrativa de los del 30 clausuró una larga etapa de nuestras literaturas –vigente desde la Colonia– la narrativa de la década del 50 cedió espacio, desde 1962 y durante toda la década de 1960, a otras obras; sobre todo, a nuevos tiempos e influencias literarias (los escritores latinoamericanos promocionados por el llamado *boom)* y al ímpetu de renovación cultural que experimentaba la región; con la Revolución Cubana llegó un tiempo distinto, y eran otros los actores. Los influjos de esas nuevas perspectivas culturales trajeron a nuestra narrativa «otras voces y otros ámbitos». Cierta presencia y rasgos de los autores en estudio se mantuvieron aún durante la década de 1960 (en la última publicación de César Dávila Andrade, la segunda de Walter Bellolio, dos más de Alejandro Carrión, la cuarta de Rafael Díaz Ycaza), pero se apreciaba con claridad su descenso; convivieron pocos años con los inicios de la nueva narrativa, hasta que ésta se mostró en plenitud a inicios de la década de 1970. Por estas razones, aun sabiendo que los límites temporales en las periodizaciones literarias no son rígidos, propongo los años de 1945 y 1962 como los márgenes de la promoción en estudio: la mayor parte de los textos surgió en la década de 1950; solo tres se publicaron antes de 1945,[20] y cuatro en 1962, junto a cuatro más de autores de la promoción siguiente.[21]

En cuanto al nombre de este conjunto de escritores, a falta de una denominación grupal que responda a las coordenadas que se han mencionado, propongo continuar llamándolo –por ahora– «Narradores de la década de 1950», para reafirmar su lugar propio en la historia literaria ecuatoriana junto a otras promociones (no solo como sombra de unos, o vínculo en dirección hacia los otros).

---

la mentalidad de la propia clase, ésa que condenaban y pretendían abandonar». (Jorge Enrique Adoum, «Breve historia de la historia breve», en *Antología esencial –Ecuador siglo XX–, La novela breve*, Quito, Eskeletra, 2004, p. 18).

20. Me refiero a *Llegada de todos los trenes del mundo* (1932) de Alfonso Cuesta y Cuesta, *Banca* (1938) de Ángel F. Rojas y *Sendas dispersas* (1941) de Arturo Montesinos Malo.
21. Rafael Díaz Ycaza publicó *Los rostros del miedo*; Pedro Jorge Vera, *La semilla estéril;* Arturo Montesinos, *Segunda vida*; Alfonso Cuesta y Cuesta, *Los hijos;* adicionalmente, nuevos autores ingresaron al mapa literario: Miguel Donoso Pareja, con *Krelko*; Eugenia Viteri, con *Doce cuentos*; Alsino Ramírez, con *La perspectiva*; Juan Andrade Heymann lo había hecho en 1961, con *Cuentos extraños*. Al menos cuatro de estas obras revelaban la cercanía de un nuevo quiebre (las de Montesinos Malo, Cuesta y Cuesta, Donoso Pareja, Andrade Heymann), otro giro en la historia literaria del país.

Puede decirse, para resumir, que los narradores de la década del 50 realizaron ampliaciones temáticas a partir de preguntas fundacionales, implícitas en la narrativa de los de la década del 30; en esencia, reflexionaron sobre los efectos de los años de la modernización: bien desde la perspectiva de las ciudades como lugares de reconfiguración de *espacios sociales*, de aprendizaje de la *civilidad,* de tensiones con la cultura rural, o como sitios de emergencia de la conciencia de un individuo distinto: la ciudad como un *locus* de modernidad, en definitiva.

LOS AUTORES Y SUS PROPUESTAS

No obstante, las promesas de la condición moderna resultaron falsas. El lenguaje de la civilidad mentía. Poco duraría la euforia del discurso del progreso y la ilusión de los inmigrantes pobres que llegaron masivamente a la ciudad, y que seguían haciéndolo. En la década del 50 continuaban pobres, estaban hacinados, habitando insalubres barrios periféricos de Quito, Guayaquil, o lugares apartados de Cuenca u otros pueblos pequeños (textos de César Dávila Andrade, Pedro Jorge Vera), con empleos mal remunerados o sin ellos (cuentos y novelas de Arturo Montesinos Malo, Mary Corylé, Alfonso Cuesta y Cuesta), enfermos o muchas veces muriendo sin pena ni gloria (cuentos de Rafael Díaz Ycaza, Eugenia Viteri, Walter Bellolio). Pensando que acaso debían empezar a hacerse escuchar (textos de Ángel F. Rojas), aunque no se muestra el camino del discurso populista, en la literatura del período.

Varios autores enfocan las esperanzas de los individuos, pueblos y comunidades en las actuales condiciones de modernidad, de sus expectativas en el contexto de la oposición entre civilización y barbarie. Ángel F. Rojas prueba haber leído a José Enrique Rodó y a José Martí, decantándose por este último; rechaza la dicotomía civilización / barbarie (con lo cual se anticipa al pensamiento crítico de los 70, de Ángel Rama y Roberto Fernández Retamar) para proponer una actitud de resistencia a partir de un *logos* calibanesco, que deconstruye el discurso del poder y defiende su derecho a la autodeterminación. En esta postura lo secundan dos autores: con menos esperanza Arturo Montesinos Malo, y con menor lucidez y convicción, Alejandro Carrión. Montesinos es el autor con el que mejor dialoga Rojas. No parte de la propuesta utópica de un *mutis* provisional, a través del éxodo. Centra su reflexión en la conflictiva cotidianidad de las urbes, donde el hombre común se

enfrenta al poder de la ley y a la sorda y excluyente estructura del Estado, en desamparo casi absoluto. También ensaya una huida (menos espectacular, menos esperanzada: eran otros tiempos) hacia las ciudades pequeñas; a la manera de los exiliados de Yangana, el poeta pretende ganar tiempo, poner cierta distancia o armarse, si fuera posible, para enfrentar esa modernidad, intuyendo que no podrá escapar de ella ni de su probable destino: la muerte del individuo.

Lo que propone César Dávila Andrade es otra suerte de huida, pero esta vez hacia la propia conciencia, para trascenderla.[22] La modernidad trae pobreza y desplazamientos, y trastoca los *espacios antropológicos*; pero acaso lo más terrible de ella (contra lo que no hay refugio) es que contribuye a desatar y revelar las propias debilidades: prueba que el mal no solo está afuera, sino que nace de nuestros propios demonios interiores. Alfonso Cuesta y Cuesta señala el sentido de esta arremetida civilizatoria: la asimila con un cataclismo de grandes proporciones, cuyos efectos socavan tradiciones y valores ancestrales que daban soporte a un modo centenario de habitar la ciudad pequeña, al fin alcanzada por la modernidad. Es la pérdida de un equilibrio que probablemente costó y tardó mucho en construirse, y acaso no se pueda recuperar.

Con mucha menor complejidad, Rafael Díaz Ycaza plantea la opción de la insania ante lo irresoluble de la oposición civilización / barbarie. Mary Corylé tampoco halla espacio para la esperanza: el orden de lo civilizado lleva el sello de la muerte, del ejercicio injusto del poder. Se resigna, perdida cualquier esperanza de un cambio para mejor. De su parte, y sin alejarse de esta perspectiva, Eugenia Viteri vuelve su mirada a las diferentes expresiones de la sexualidad en los nuevos espacios sociales; a despecho de todo, ahora es posible hablar de ese tema, hasta poco tiempo atrás vedado.

Los autores reflexionan, finalmente, sobre el espacio que le queda al escritor en las ciudades modernizadas. Para la clase media, la lucha socialista no es ya una esperanza; ni aun Gallegos Lara, en su novela de 1946, finca demasiadas ilusiones en ella. Solo Pedro Jorge Vera, de todos los autores estu-

---

22. «Eventualmente, pude comprender que toda forma puede ser alterada positivamente por cada durmiente, si aprende de algún modo de dirigir su sueño. Y así mientras hasta ayer algunos tenían el aspecto de ornitorrincos, mañana mismo podrían convertir su apariencia en un radiante huso de cristal». (César Dávila Andrade, «El sueño y sus artefactos», en César Dávila Andrade, *Obras completas, II. Relato*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Banco Central del Ecuador, 1984, p. 353).

diados, conserva ilusión en esa estrategia de lucha (aunque no dice cómo, y aunque hubiera perdido fe en el socialismo soviético desde que se alineó con Alemania –ver *La semilla estéril*–).

Los intelectuales de clase media pasan a asumir de a poco su extracción de clase. Es cuando empiezan a plantearse otras problemáticas, a pensar sobre su futuro. Están claramente afincados en ciudades que conservan aún mucho de la cultura rural (Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo); identifican con mayor claridad las propias contradicciones en su identidad (se inicia la reflexión sobre la problemática del mestizo); se cuestionan sobre el rol y las opciones del intelectual en estos nuevos espacios sociales. Para César Dávila Andrade y Rafael Díaz Ycaza solo quedan los caminos de la trascendencia y la muerte, respectivamente. Para Montesinos, igual; Cuesta no se plantea la muerte, sino enfrentarse, como poetas, a una vida de paso (como fugaz es su huella en *Los hijos*: apenas una pincelada, un pedido de «más luz»), dejando señales aunque nadie pueda ahora comprenderlas. Ángel F. Rojas percibe una opción más esperanzadora, a la luz de un planteamiento ambicioso: existe un lugar para el «intelectual moderno» a partir de la inclusión de la tradición oral en el trabajo literario, y de permanecer inserto en la *polis* y sus problemas.

En cuanto a las características estéticas de este período de la narrativa del Ecuador, a diferencia de lo ocurrido en el ámbito de Latinoamérica, se mantiene la preeminencia del realismo, aunque se trata de uno mucho más abierto que el del 30, que funciona como punto de partida y como sustrato en todos los narradores del 50. En este período hay casos y autores, cada uno de los cuales transita en busca de una forma de expresión propia sin negar, con ello, los presupuestos de modernidad narrativa que aportó la producción de los del 30.[23] Así, los proyectos de Alfonso Cuesta y Cuesta y César Dávila Andrade priorizan lo estético, subordinando a ello la denuncia o la crítica social (a la manera en que procederían Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* –1963–, y Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, 1967).[24]

---

23. Esto es, una literatura que redibujó el imaginario del país, que mostró su heterogeneidad cultural, racial y socioeconómica, y que cuestionó los presupuestos del proyecto cultural tradicional. (Cfr. Alicia Ortega Caicedo, «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas», en *Antología esencial. Ecuador siglo XX. El cuento*, p. 33). Es decir, una literatura que se apartaba de su condición de «enajenada» (en lo formal y en los temas), en palabras de Alejandro Moreano.
24. Gutiérrez Girardot señala en Vargas Llosa y García Márquez esta sutil relación entre li-

«El escritor ya no se enfrenta polémicamente con la política, no contrapone cualidades literarias a vicios políticos, sino utiliza las cualidades literarias para analizar plásticamente males y perversiones sociales»,[25] dice refiriéndose a ellos Rafael Gutiérrez Girardot. Pero los productos de Cuesta y Cuesta y de Dávila Andrade son distintos entre sí porque sus estéticas difieren: la de Dávila es la del horror «suprarreal»; la de Cuesta, una de metáforas iluminadoras. Montesinos propone, de su parte, una manera de aproximarse al mundo fracturado por la modernidad: como si se juntara las piezas de un enigma, o se reuniera retazos dispersos, señas contradictorias, conociendo de antemano que todo producto será incompleto, engañoso. Walter Bellolio apunta, en cambio, a una poética de la levedad, y lo consigue con maestría. Los casos de Alejando Carrión y de Pedro Jorge Vera lamentablemente constituyen ejemplos de caminos de reflexión truncados a causa de contradicciones ideológicas y conceptuales.

En lo estrictamente técnico, tres son los innovadores: César Dávila, Ángel F. Rojas y Walter Bellolio, incorporando en su trabajo diversos logros de las vanguardias. César Dávila, desde un acercamiento al surrealismo, en una síntesis de lo mejor de sus «tradiciones» europea y latinoamericana. Ángel F. Rojas, a partir de un impulso profundamente renovador –esencia de todas las vanguardias– incorpora con plasticidad y acierto diversos elementos y técnicas; es, además, uno de los que aporta mayor diversidad temática y acaso, junto a César Dávila Andrade, mayor profundidad reflexiva. Walter Bellolio consigue capturar –en su estilo levemente mordaz– un tono narrativo y una perspectiva particulares que remontan a las estéticas de Pablo Palacio y de José de la Cuadra, en síntesis de elementos de la mejor vanguardia narrativa y la mejor tradición relatística ecuatorianas. Pero aun siendo brillantes, no es posible hallar muchos puntos comunes entre los tres, salvo la orientación de partida: el sustrato de realismo, y su trabajo con nociones o descubrimientos de los vanguardistas que los antecedieron. Tiendo a pensar que, más que una estética, los narradores del 50 se caracterizaron por una búsqueda de poéticas nuevas, que fueran consecuentes con los presupuestos (y las preguntas implícitas) planteadas por los narradores del 30. Son autores que aportaron con una ampliación del abanico temático y con varias poé-

teratura y política, y añade que ella cambió de rumbo con el desarrollo del *boom* (Rafael Gutiérrez Girardot, *Insistencias*, Bogotá, Ariel, 1998, p. 281).

25. Rafael Gutiérrez Girardot, *Insistencias*, p. 281.

ticas, y exploraron diversos y muy interesantes caminos que acaso aún aguardan para ser transitados. ❋

Fecha de recepción: 4 noviembre 2006.
Fecha de aceptación: 13 febrero 2007.

Bibliografía

Bellolio, Walter, y otros, *Diez cuentos universitarios*, Guayaquil,
Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, Sede Nacional / Publicaciones Vértice, 1953.
—— *La noche del 31*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1955.
—— *La sonrisa y la ira*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1968.
Carrión, Alejandro, *La espina*, Buenos Aires, Losada, 1959.
—— *La manzana dañada*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.
—— *Divino Tesoro*, Quito, Ediciones Banco Central del Ecuador, 1988.
Corylé, Mary, *Gleba*, Cuenca, Amazonas, 1952.
Cuesta y Cuesta, Alfonso, *Llegada de todos los trenes del mundo*, Quito, El Conejo, 1985.
—— *Los hijos,* Quito, Libresa, 2005.
Dávila Andrade, César, *Obras completas, II. Relato*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Banco Central del Ecuador, 1984.
De la Cuadra, José, *Cuentos I*, Valencia, Edym, 1993.
Díaz Ycaza, Rafael, *Las fieras*, Guayaquil, Imprenta y Talleres Municipales, 1953.
—— *Los ángeles errantes*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1958.
—— *Los rostros del miedo*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1962.
—— *Los prisioneros de la noche*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
Gallegos Lara, Joaquín, Enrique Gil Gilbert, y Demetrio Aguilera Malta, *Los que se van*, vol. 30, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, s.f.
—— *Las cruces sobre el agua*, Quito, Libresa, 1990.
Icaza, Jorge, *Cuentos completos*, Quito, Libresa, 2006.
Montesinos Malo, Arturo, *Segunda vida*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1962.
—— *Arcilla indócil*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1983.
Ramírez Estrada, Alsino, *La perspectiva*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1962.
Rojas, Ángel F., *El éxodo de Yangana*, Quito, El Conejo, 1985.
—— *Un idilio bobo*, Quito, Editorial Libresa, 1997.
—— *Banca*, en *Obras completas*, tomo I: *Novela,* Loja, Universidad Técnica Particular de Loja / Editorial Universitaria, 2004.

Vera, Pedro Jorge, *Luto eterno*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962.
—— *Un ataúd abandonado*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
—— *La semilla estéril*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.
—— *Los animales puros*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión / Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004.

Bibliografía de referencia

Araujo, Diego, «Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años», en *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, No. 3, enero-abril 1979, p. 18.
Ayala Mora, Enrique, edit., *Nueva Historia del Ecuador,* vol. 10, *Época Republicana IV,* Quito, Corporación Editora Nacional, 1990.
—— *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 12, *Ensayos Generales I*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1992.
—— *Resumen de historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2003, 2a. ed.
Carrión, Benjamín, *Narrativa latinoamericana*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2006.
Donoso Pareja, Miguel, *Nuevo realismo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2002.
Carrión, Alejandro, *Cuento de la generación de los 30,* t. II, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, vol. 94, 1976.
—— *Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.
Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Ediciones Solitierra, 1976.
—— *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986.
Dávila Vásquez, Jorge, *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1998.
Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.
—— «Estudio introductorio», en Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, Quito, Libresa, 1990.
Fernández Retamar, Roberto, «Calibán», en *Todo Calibán*, Buenos Aires, CLACSO, 2004.
Gutiérrez Girardot, Rafael, *Insistencias*, Bogotá, Ariel, 1998.
Martí, José, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
Martín Barbero, Jesús, «Transformaciones de la experiencia urbana», en *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura,* México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
Moreano, Alejandro, «Benjamín Carrión: el desarrollo y la crisis del pensamiento democrático-nacional», en *Revista de Historia de las Ideas,* No. 9, segunda época. *Homenaje a Benjamín Carrión. Pensadores latinoamericanos, eurocentrismo y latinoamericanismo, miscelánea*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Centro de Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1989.

—— «Capitalismo y lucha de clases en la primera mitad del siglo XX», en Leonardo Mejía, y otros, *Ecuador: pasado y presente*, Quito, El Duende, 1991.

Ortega, Alicia, «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas», en *Antología esencial Ecuador siglo XX. El cuento*, Quito, Eskeletra, 2004.

Proaño Arandi, Francisco, «Estudio introductorio», en Ángel F. Rojas, *Un idilio bobo*, Quito, Libresa, 1997.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

Robles, Humberto E., *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1989.

Rodríguez, Martha, «Ángel F. Rojas: la identidad como opción y la posibilidad del regreso», en *Kipus: revista andina de letras,* No. 16, II semestre 2003, pp. 3-15.

Rodríguez Castelo, Hernán, «César Dávila Andrade», en *Cuento de la Generación de los 30*, t. II, vol. 94, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, 1976.

Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, vol. 29, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, Guayaquil, s.f.

—— «La novela de los últimos años: temas, tendencias y procedimientos», en *Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador*, No. 3, enero-abril 1979, Quito, Gallocapitán, 1979.

—— «La novela en ciento cincuenta años de vida republicana», en Corporación Editora Nacional, *Libro del Sesquicentenario, II. Arte y Cultura. Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.

Vallejo, Raúl, *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración. Antología del Nuevo Cuento Ecuatoriano,* Quito, Libresa, 1990.

Vera, Pedro Jorge, *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, selección, prólogo y notas de Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002.

William, Peter, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Barcelona, Paidós, 1998.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
21 / I Semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

Una escritura en tránsito: apuntes sobre la narrativa de los 50[1]

CRISTÓBAL ZAPATA
Universidad Nacional de Cuenca

RESUMEN

El autor analiza y comenta varias de las características atribuidas a la literatura de la llamada Generación de Transición en Ecuador, la cual constituye, a su criterio, el segundo esfuerzo por superar las coordenadas estéticas de la literatura de la década de 1930. Señala los vínculos y rasgos diferenciales de los narradores de los 50 respecto de los del 30, y remarca el rol de Pablo Palacio y Humberto Salvador –autores que realizaron el primer esfuerzo de distanciamiento de la literatura del 30. El análisis considera cuentos de cinco narradores de los 50, poniendo énfasis en la nueva actitud ante el lenguaje, entre otros aspectos. Los textos que analiza son: «Locura» de Alfonso Cuesta y Cuesta, «Vinatería del Pacífico» de César Dávila Andrade, «Una sombra protectora» de Arturo Montesinos Malo, «La manzana dañada» de Alejandro Carrión, y «Tangos» de Pedro Jorge Vera.

PALABRAS CLAVE: Transición; Alfonso Cuesta y Cuesta; César Dávila Andrade; Arturo Montesino Malo; Pedro Jorge Vera; cuento ecuatoriano.

1. Nota Bene: Originalmente estas notas fueron redactadas a comienzos de 2001, por encargo del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, para un proyecto sobre literatura ecuatoriana. Su estructura obedece al encargo de entonces: una introducción histórica a la generación, una valoración de sus características y aportes, y el comentario de un cuento de cada uno de sus representantes. Seis años después, durante su relectura para este *dossier*, apremiado por el tiempo, apenas he realizado unas pocas supresiones y adiciones a su contenido, además de las inevitables correcciones de estilo; esa eterna aprensión.

SUMMARY

The author analyzes and comments on several of the characteristics attributed to literature of the so-called Transition Generation in Ecuador, which constitute, in his opinion, the second effort to overcome the coordinated esthetics of 1930s literature. He points out the links and differential traits of the narrators of the 50s in relation to those of the 30s, and emphasizes the role of Pablo Palacio and Humberto Salvador –authors who carried out the first effort aimed at the distancing of 1930s literature. The analysis considers the writings of five narrators of the 50s, placing emphasis on the new attitude towards language, among other aspects. The texts analyzed are «Locura» by Alfonso Cuesta y Cuesta, «Vinatería del Pacífico» by César Dávila Andrade, «Una sombra protectora» by Arturo Montesino Malo, «La manzana dañada» by Alejandro Carrión, and «Tangos» by Pedro Jorge Vera.
KEY WORDS: Transition; Alfonso Cuesta y Cuesta; César Dávila Andrade; Arturo Montesino Malo; Pedro Jorge Vera; Ecuadorian tale.

LA TRANSICIÓN

HISTORIADORES Y CRÍTICOS han convenido en señalar los años 50 del siglo XX, como una década de transición literaria. Así Jorge Dávila Vázquez, en uno de sus estudios sobre César Dávila Andrade consigna:

> A Dávila Andrade, como narrador, hay que considerarlo dentro del grupo de escritores ecuatorianos que marcan la transición entre el gran relato de los años 30 y la nueva narrativa, cuyos nombres claves, además del de nuestro escritor, son los de Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo, Alejandro Carrión y Pedro Jorge Vera.[2]

Con la excepción de Cuesta –aunque no dejemos de referirlo en esta introducción, por considerarlo determinante en ese cambio de timón que experimenta nuestra literatura tras el aluvión treintista– estos son precisamente los autores de los que nos ocuparemos en estas notas.

Cabe consignar que los nombres de la transición son rigurosamente contemporáneos de sus homólogos del 30: entre el nacimiento de José de la Cuadra (1903-1941), quien cronológicamente comanda el Grupo de Guayaquil, y Dávila Andrade (1918-1967), el más joven de la transición, median apenas quince años, es decir, el lapso exacto de tiempo –según la tabulación

2. Jorge Dávila Vázquez, en «Prólogo» a César Dávila Andrade, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. XXXIX.

de Ortega y Gasset– que separa a una generación de la siguiente. Más aún: aunque la primera edición de *La manzana dañada* de Alejandro Carrión aparece en 1948, los relatos que la integran fueron escritos entre 1932 y 1939, es decir, durante los años en que vieron la luz *Horno* (1932) y *Los Sangurimas* (1934) de De la Cuadra, o *El muelle* (1933) y *La beldaca* (1935) de Pareja Diezcanseco, para no abundar en ejemplos. Cofrades, colegas y amigos, unos y otros cohabitan en el tiempo y la geografía ecuatorianas.

¿En qué sentido, entonces, este conjunto de escritores nacidos entre 1912 y 1918 marcan esa transición? Si convenimos con el *Diccionario de la Real Academia* que el término significa «acción y efecto de pasar de un modo de ser o estar a otro distinto», sin duda los nombres consignados por Jorge Dávila *pasan* del realismo social de los años treinta, a lo que con fines operacionales podríamos llamar un realismo psicológico y poético. Por lo pronto, los relatos más notables de esta generación renuevan la agenda propuesta por los autores del 30: su programa político y proselitista, su concepción funcional de la literatura –como instrumento para transformar la conciencia social y con ella la sociedad–; el uso de la fábula, la alegoría y la parábola en virtud de su eficacia didáctica –a pesar de su poca rentabilidad artística–; la apelación a ciertos tópicos del indigenismo y costumbrismo como aliados estratégicos de su política y poética; su visión esquemática de la realidad y a veces su burda división binaria: capitalistas y proletarios, agresores y ofendidos, patrones y peones. Todas estas demandas y móviles del Grupo de Guayaquil (De la Cuadra, Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta, Gallegos Lara y Gil Gilbert), y de sus asociados serranos (Jorge Icaza, Jorge Fernández, Ángel F. Rojas) se verán eclipsados por los de una promoción que –no obstante su compromiso personal por las causas populares– empieza a pensar la literatura no como un medio sino como un fin, es decir, como un ejercicio de libertad e imaginación individuales que no obedezca a otros requisitos que los que exigen e importan la escritura de ficción.

Cierto, no obstante su advocación política, verdaderamente evangelizadora, tantas veces pasional, beligerante –y algunas veces dogmática y sectaria como conviene a las comunidades religiosas– los escritores del 30 fueron dueños de una extraordinaria habilidad y talento narrativos, capaces de algunas proezas en las distintas modalidades del género: cuentos como «El guaraguao» de Gallegos Lara, «Banda de pueblo» de José de la Cuadra, «El negro Santander» de Gil Gilbert o «Barranca Grande» de Icaza, y novelas como *El muelle* de Pareja Diezcanseco, o *Banca* de Rojas, desbordan los presu-

puestos doctrinarios, y por sus cualidades artísticas comparten el doble mérito de fundar nuestra modernidad literaria, y simultáneamente, de internacionalizarla, pues la circunstancia de que varios de estos autores publicaran fuera del país, facilitó su encuentro con los lectores del continente.

EL PUENTE

Acaso el puente secreto entre la narrativa del 30 y la del 50 debamos buscarlo en dos autores extraños, y a su manera, excepcionales: Pablo Palacio y Humberto Salvador. Aunque ambos actúan en los años 30, son dueños de una particular personalidad literaria y serán los escandalosos disidentes del programa realista social. La obra breve de Palacio y tres títulos casi clandestinos de Salvador –las colecciones de cuento *Ajedrez* (1929) y *Taza de té* (1930), y la novela *En la ciudad he perdido una novela* (1930)– se inscriben dentro de las aventuras vanguardistas que privilegian la experimentación formal y conceptual por encima de cualquier imperativo ideológico.

Cuarenta años después de la muerte de Palacio, el crítico Wilfrido H. Corral diría que es nuestro Kafka, y en algunos momentos nuestro Robert Walser y nuestro Roberto Arlt, mientras que el escritor español Enrique Vila Matas, en un artículo de prensa, llega a compararlo con los franceses Raymond Roussel y Georges Perec;[3] «da para todo y para todos –dice el mismo Corral– es la tarjeta de ciudadanía 'boomista' de la literatura ecuatoriana».[4]

Como es bien sabido, Palacio no solo desvirtúa los géneros –en una hora prematura para el Ecuador y no menos temprana para otras latitudes– en dos novelinas de estructura ambigua, fragmentaria, diseminada (*Débora* en 1927, y *Vida del ahorcado* en 1932), sino es además el primer escritor nacional que aventura la reflexión metapoética dentro del relato, e introduce el monólogo interior y la escritura automática (divertimento que los surrealistas convirtieron en método de producción textual, y que Palacio practicaba con su esposa como ejercicio terapéutico). Adicionalmente es el primero que visita oblicuamente la novela negra, y tiene el mérito de ocuparse expresa o veladamente de ciertas manifestaciones de la extrañeza y la otredad como la ho-

3. Enrique Vila Matas, «El Artaud ecuatoriano», diario *Hoy*, Quito, 5 de agosto, 2001.
4. *Ibídem.*

mosexualidad y la locura. Sus cuentos sobre el pederasta, el antropófago, el sifilítico y las siamesas (contenidos en 1927), acreditan literariamente el mal y la otredad en nuestras letras. A través de estos personajes su autor reanuda y actualiza la tradición esperpéntica española y se convierte en uno de los precursores periféricos de la estética *freak*, cuya puesta en escena de la abyección y lo siniestro sacudirá los cimientos de los más renombrados museos y galerías de Occidente a fines del siglo XX. Y lo más importante para nuestro objeto de estudio: la caravana de «monstruos» de Palacio anuncia a la heroinómana, a la tísica, al ciego, al sádico-paranoico de algunos cuentos de Cuesta, tanto como a la corte de tuberculosos y leprosos de Dávila Andrade, cuyas enfermedades y dolencias físicas irrumpen como metáforas del mal. Cinco años después de *Un hombre muerto a puntapiés* –la fundacional colección de cuentos de Palacio–, en «Llegada de todos los trenes del mundo» –cuento del libro homónimo de Cuesta– el narrador podrá decir:

> Llegué a amar su locura. Comprendí que solo lo anormal es bello. Sin locuras la vida es una recta vulgar, ¡inaguantablemente árida! Las anormalidades son las divinas curvas: ¡curvas de la bóveda celeste, curvas del mar, de las caderas, de los senos armoniosos![5]

Por su parte, la narrativa vanguardista, resueltamente urbana y cosmopolita de Salvador, sintoniza con la sensiblidad *art nouveau* y decadente del XIX europeo (el simbolismo literario y pictórico francés, la sensualidad estetizada de Pierre Loti o Rafael Cansinos Assens, aparecen como sus posibles modelos y equivalentes artísticos).

Desde su sillón pontificio, Gallegos Lara advertirá el *diversionismo burgués* en el que a su parecer incurrieron Palacio y Salvador, amonestándolos furiosamente, y exhortándolos a reconsiderar sus proyectos literarios en función de la causa proletaria. Salvador sucumbirá a las presiones políticas y abandonará sus exquisiteces artísticas para suscribirse al realismo socialista. Palacio, que al momento de las recriminaciones de Gallegos (1932, tras la publicación de *Vida del ahorcado*) sin saberlo ya había concluido su obra, no solo sobrevivirá a los puntapiés ideológicos del jefe comunista sino que morirá fiel a sus demonios y fantasmas personales. Hay que pensar hasta qué punto

5. Alfonso Cuesta y Cuesta, *Llegada de todos los trenes del mundo*, Quito, El Conejo, 1985, p.19.

la acusación de mala conducta revolucionaria –a quien fue Secretario del Partido Socialista, y uno de sus más fervorosos militantes y animadores–, sumada a la incomprensión de muchos de sus contemporáneos –fue también ensalzado y celebrado por varias personalidades literarias del momento: Gonzalo Escudero, Raúl Andrade, y sobre todo Benjamín Carrión, quien le dedicó un brillante y entusiasta ensayo en su *Mapa de América* (1930)–, inhibieron literariamente a Palacio, contribuyeron a su retiro de las letras, a su exilio en las catacumbas de la demencia. No ha sido la primera ni la última vez que la irrazón totalitaria desquiciaba la imaginación literaria.

La suerte que correrá la obra de estos dos excéntricos es muy disímil: mientras Palacio será santificado –elevado al rango de escritor canónico de nuestra literatura–, a Salvador solo lo conocen estudiosos y eruditos, y lo mejor de su narrativa apenas si será reeditada. Recién en 1993 la estudiosa española María del Carmen Fernández preparará para la Colección Antares de Libresa la reedición crítica de *En la ciudad he perdido una novela*, y años después, la curiosidad intelectual de Wilfrido Corral y Raúl Serrano Sánchez los llevará a restituir y vindicar la figura y la literatura de Salvador (respectivamente, en un sugestivo ensayo y en una exhaustiva tesis de maestría aún inéditos). No es casual que a Fernández y Corral debamos también las ediciones más rigurosas consagradas a la obra de Palacio en los últimos años.

NOVEDADES Y APORTES DE LA TRANSICIÓN

Si el escritor lojano establece un paréntesis único e irrepetible entre nosotros –su obra es de tal manera diferente que resiste a los epigonismos; Palacio es de esos autores que puede suscitar vocaciones e inspirar relatos, pero que no admite imitaciones, a riesgo de *hacer el ridículo*–. Al tiempo que marca el primer gran deslinde del realismo social y socialista, sin obviar su reporte con la realidad y sus resonancias sociales, la obra de los autores de la transición supone un segundo intento por superar las coordenadas estéticas del 30 y su tinglado ideológico. Cuesta y Cuesta (1912-1991), Montesinos Malo (1913), Pedro Jorge Vera (1914-1999), Alejandro Carrión (1915-1992) y Dávila Andrade (1918-1967)

> contribuyen –siempre en palabras de Dávila Vázquez– a la superación del nivel realista-naturalista plano, sin hondura ni poesía, pero belicosamente denunciante de nuestra épica social, mediante ciertos mecanismos como la profundización en el alma de los personajes, el cambio de perspectiva de lo rural hacia lo urbano, la variedad temática y la incorporación de lo lírico al lenguaje épico.[6]

A continuación, voy a permitirme glosar la muy acertada caracterización propuesta por Dávila Vázquez.

El lenguaje de esta promoción adquiere –sobre todo en manos de Cuesta y Dávila– un brillo y una densidad poco usuales en los autores precedentes, y en Dávila, con frecuencia, una estremecedora precisión al momento de adjetivar y nombrar los seres y las cosas. Estos dos narradores rebasan la relación puramente instrumental, transaccional con el lenguaje, para instaurar un comercio sensual, carnal con las palabras. Mientras el Grupo de Guayaquil, y particularmente De la Cuadra, se embarcan en una pesquisa de las hablas montuvias, del argot costeño –pues sabían que el leguaje popular era una invención colectiva, y como tal dueño de un enorme potencial revolucionario–, e Icaza parece meter de contrabando la dicción mestiza de los indios –mezcla de quichua y español–, estos dos cuencanos privilegian la textura de la lengua, la musicalidad y sonoridad de la frase; de allí la eficacia y elegancia de su prosa; su sensualidad y poetización de la realidad. (Sin olvidar, en el caso de Dávila, que además de gran narrador es uno de nuestros poetas fundamentales).

Un cuento de Cuesta bastaría para ilustrar esta nueva actitud frente al lenguaje. Hernán, el protagonista de «Locura» (en *Llegada de todos los trenes del mundo*), el sádico-paranoico que aludimos al comienzo, es nada menos que un escritor en ciernes, obsesivo por ¡la posesión de un estilo!, quien desvelado por su incapacidad de aprehenderlo, siente que un poder insondable e invisible le impele a lacerar, a agredir a su hermana tierna mientras duerme. (Ya no son las fuerzas sociales ni los colectivos los que desencadenan la acción en el relato de transición, son frecuentemente los oscuros impulsos del alma o de la naturaleza, las latencias y apetencias interiores. Así en *Arcilla indócil* de Montesinos, o en tantas narraciones de Dávila, por ejemplo en su deslum-

6. J. David Vásquez, en «Prólogo», a César Dávila Andrade, *Poesía, narrativa, ensayo*, p. XXXIX.

brante cuento «Un centinela ve aparecer la vida»). Perseguidor perseguido por su doble paranoia: la del estilo y de la «sombra», Hernán terminará por suicidarse, y dejará una carta donde explica su delirio y su obsesión: «Tenía placer infinito al crear. ¡Oh, la dicha de ver una página llena de tachas, de renglones, germinando como surcos!». Esta expresión de deleite, de gozo textual –que prefigura las reflexiones de Roland Barthes y Severo Sarduy sobre el placer que implica el ejercicio de la escritura y la lectura– resulta impensable en los narradores del realismo –aunque tácitamente hayan participado de ese gozo en la práctica de su oficio. Y vale la pena recordar que este cuento se escribe en los mismos días en que los otros autores empeñan sus plumas en las empresas realistas sociales y socialistas.

Respecto a la «profundización en el alma de los personajes» no resulta difícil verificar el arduo trabajo de indagación psicológica que llevan a cabo los fabuladores de la transición, el tono introspectivo de muchos de sus relatos: crónica de la culpa, el terror y los tormentos cristianos que padece el narrador hasta su ulterior liberación (en «La manzana dañada», de Carrión); exploración, a través del monólogo interior, en la conciencia de los personajes que comparecen ante el lecho del moribundo (en «Un ataúd abandonado», de Vera); los arcanos escondrijos y acertijos del trauma sexual (en «Arcilla indócil», de Montesinos), ejemplifican los delicados laberintos interiores que la transición decide recorrer lejos de la chatura y superficialidad con la que suelen ser tratados los personajes de la promoción anterior.

Más discutible o menos precisa, es la observación respecto «al cambio de perspectiva de lo rural a lo urbano». Si el campo y el monte son los escenarios naturales del indigenismo, y los espacios que privilegia el realismo social, buena parte de sus historias también suceden en los intramuros y extramuros de la ciudad (muchos cuentos de De la Cuadra, casi todas las novelas de Pareja Diezcanseco, *En las calles* de Icaza, etc.), del mismo modo que muchos relatos de Dávila acontecen en el campo, o en rústicos pueblitos de la Sierra más próximos al mundo rural que al urbano (muy parecidos a aquél donde a su vez tiene lugar el drama de *Arcilla indócil*). El cambio de paisaje que se opera en la transición es parcial –ni los relatos de Carrión ni los de Montesinos suceden en el campo, como tampoco los que Vera escriba en esa época, aunque en su tardía y tediosa novela *Las familias y los años* (1982), prolongará sin mucha fortuna las andanzas montuvias que había inaugurado el costumbrismo costeño a fines del XIX.

Una vez más, quienes otorgan carta de ciudadanía a la urbe moderna son Palacio y Salvador. Palacio no solo se sumerge en el «lodo suburbano» y barriobajero sino que además interpela la ciudad antigua, el Quito colonial (recuérdese su meditación sobre La Ronda en *Débora*). Por su parte, *En la ciudad he perdido una novela*, Salvador mostrará su fascinación por el magnetismo del centro histórico quiteño y por sus extramuros (véase su balada lírica de La Tola). Ilustrado, esteta, hedónico, mundano, cosmopolita y *snob*, el narrador de esta novela es el primer personaje verdaderamente moderno de nuestra literatura. Hechizado con el movimiento de la urbe, recorre sus calles con una disposición deseante y celebrante, ávido de belleza y de sorpresa entra y sale de los cines y los salones, nos trasmite su entusiasmo por la arquitectura civil y religiosa, por las casas coloniales y las piedras precolombinas, su encantamiento por las mujeres que encuentra en el camino y por las divas del celuloide. El ilustre antecedente de este *flaneur* quiteño, de este paseante andino hay que buscarlo en *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire.

Sobre «la incorporación del lenguaje lírico al leguaje épico» hemos adelantado ya algunas opiniones. Volvamos a «Locura», de Cuesta, para leer cómo el narrador nos comunica su visión del cadáver del suicida: «Hernán estaba muerto. Tenía en las muñecas dos cortes enormes. La vida se había escapado por sus venas azules… Y estaba muerto sobre libros, sobre crisantemos blancos, sobre versos, y estaba frío, intensamente frío y pálido: la muerte había nevado sobre él».[7]

Una de las imágenes más precisas y hermosas de nuestras literatura, pero no es la precisión fotográfica de la descripción realista, sino la de la poesía que abstrae todo detalle macabro o accesorio para quedarse con los elementos simbólicos esenciales a partir de los cuales se puede reconstruir la vida del personaje (libros, crisantemos, versos). Precisamente, antes que una descripción –que es recurso narrativo–, lo que el narrador nos ofrece es una visión, que es dominio de la poesía. Ninguna sombra de patetismo empaña la imagen, es nítida y perfecta en su concisión, en su economía expresiva. Economía que atañe también a la unidad cromática de la escena (crisantemos blancos, palidez, *nieve*); esa albura entre marmórea y marfileña, esa luminosidad como de neón en torno al cuerpo del occiso, esa pulcritud nívea que traman los elementos nombrados e invocados por el narrador, recuerda *El asesinato de Marat* de David.

---

7. A. Cuesta y Cuesta, *Llegada de todos los trenes del mundo*, p. 37.

Debemos esperar a «Vinatería del Pacífico» de Dávila, para encontrar una imagen de tal nobleza lírica, con tal poder de sugestión visual, plástica.

CÉSAR DÁVILA ANDRADE: «VINATERÍA DEL PACÍFICO»

Junto a Pablo Palacio, y a los poetas Alfredo Gangotena y Jorge Carrera Andrade, Dávila Andrade es una de las cuatro voces sobre las que se levanta el canon ecuatoriano, y acaso la más intensa y totalizadora de ellas. Pues no solo fue un poeta y narrador particularmente dotado, rico, abundante y diverso, sino un ensayista de notables condiciones (sus ensayos sobre Fray Vicente Solano y Carrera Andrade, sus «evocaciones» del poeta árabe Omar Khayyam o del ermitaño escandinavo Axel Munthe, y sus artículos periodísticos sobre Kafka y el *Ulises* de Joyce, son luminosos ejercicios de razón y poesía). Como todos los grandes artistas, a lo largo de su vida y de su obra, Dávila urdió una cosmogonía íntima, esto es, una particular visión y comprensión del mundo. Allí reside su grandeza y su diferencia.

Pocos escritores ecuatorianos han cavado tan hondo en los yacimientos del alma humana como Dávila. Tomados en un momento límite de sus vidas (la enfermedad, la agonía, la muerte, el suicidio, la separación, el descubrimiento de su soledad, su desamparo o su fracaso irremisibles), los personajes de sus mejores cuentos nos descubren su interioridad cuando su incierto o trágico destino es revelado, y aquello que nos revelarán es su incapacidad de confrontarlo, su impotencia para luchar contra la adversidad y revertir la derrota, su profunda vulnerabilidad. Hay siempre una especie de resignación cristiana o aceptación estoica de la tragedia en los agonistas davilianos. Debilitados por los avatares de la vida, por la enfermedad o la miseria, todos parecen someterse a la ciega voluntad de los otros o de su otro yo, resignarse a su *fatum*. Simón Atara, el protagonista de «El hombre que limpió su arma», siente que «Se había estrellado contra los 'otros'. Los 'otros', pensó con asco triste de solitario. ¡Los 'otros'!». Del choque con los otros, o del duelo ontológico consigo mismos (con los oscuros impulsos de su sexualidad, de su espiritualidad, de sus afecciones, dolencias y adicciones) no saldrán mejor librados que del duelo con la naturaleza, con sus inexplicables designios, con su irrupción fatídica, apocalíptica («Un centinela ve aparecer la vida»). Cuanto más lo único que pueden oponer al destino es un gesto postrero de dignidad («El cóndor ciego», «Ca-

ballo solo»), o huir, abandonar el campo de combate vital («Vinatería del Pacífico», «La batalla», «Primeras palabras»).

A propósito de la narrativa de Montesinos, el crítico Agustín Cueva ha recordado la célebre frase de Sartre: «El infierno son los otros»; la fórmula sirve también para Dávila, pero mientras en Montesinos –como veremos luego– los otros representan ante todo la imposibilidad de la comunicación, en Dávila son una suerte de agentes secretos del absurdo, de emisarios del mal –mal con el que muchas veces ya conviven por sus trastornos físicos o psíquicos. Ambos autores tributan al existencialismo desde una especie de *existencialismo andino*, de una suerte de metafísica del páramo, que a fines del siglo los relatos y novelas de Javier Vásconez convertirán en una apuesta poética, en un programa estético. Adicionalmente, varios relatos de Dávila participan de la literatura del absurdo, verbigracia: Simón Atara es hijo literario del Joseph K., de Kafka, y hermano de tinta del Mersault de Camus.

¿Cómo leer «Vinatería del Pacífico»? «Lo que queda de un libro no son frases, ni citas, ni siquiera palabras, sino un gusto en la boca, una euforia particular… a veces un malestar», dice Sarduy.[8] Es esa secuela de sensaciones lo que el lector debe procurar catar y describir durante y tras su lectura; es ese regusto, esa euforia, ese malestar lo que nos deja el ácido vino de este cuento.

Aunque nunca se nombra la ciudad donde transcurre el relato (Dávila participa de ese *pudor toponímico* de tantos narradores modernos para llamar a los lugares por sus nombres propios, como una estrategia para subrayar el carácter universal de la historia; este pudor está ya en el inicio del *Quijote*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme…»), no es difícil determinar por varios indicios –el ambiente descrito o la indumentaria de los personajes–, que se trata de una ciudad del trópico cuyo modelo real es Guayaquil, donde el autor residió momentáneamente como empleado de servicio en la casa de Carlos Arroyo del Río. Dávila Vázquez confirma que este cuento (publicado inicialmente en 1948 y que después su autor lo integraría al volumen *Abandonados en la tierra*), es fruto de esa incómoda y fugaz pasantía en el puerto.[9]

---

8. Severo Sarduy, «El texto devorado», en *Antología*, prólogo de Gustavo Guerrero, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 81.
9. Jorge Dávila Vázquez, «Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade», en César Dávila Andrade, *Obras Completas*, vol. I, *Poesía*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Banco Central de Ecuador, Quito, p. 25.

Vinatería del Pacífico es el nombre del establecimiento al que llega el narrador-protagonista. Se trata de un «negocio de dos caras» regentado por un matrimonio, que durante el día funciona como cantina (donde además de aguardiente se expende el «Vino de uva Estrella del Pacífico» procedente de Chile, que inspira a los dueños el nombre del local), y en las noches se convierte en un centro clandestino de lo que ahora podría llamarse «terapia alternativa» para tuberculosos. Aquí, cuando nos enteramos del doble uso del espacio, empieza la magia, la intriga y el misterio de este cuento magistral: su uso diurno, público, legalizado, y su uso nocturno, ilegal, amparado en la oscuridad, cuyo acceso demanda una cierta contraseña («Quiero un vino», «Deseo tomar un vino»). Los pasajes más intensos y bellos corresponden precisamente a los del extraño ritual curativo al que se someten los tres enfermos que asisten al sitio en el lapso de dos noches: la señora, el inglés, y la señorita Lía Maruri Chaide –nombre y apellidos costeños por si los hay.

En la penumbra del recinto, apenas iluminado por la linterna que enciende el dueño cuando los pacientes ingresan, el narrador se refiere a ellos como «sombras» («Abrió la puerta y entró una sombra»: la señora; «Distinguí que una sombra gigantesca se escurría por la puerta entreabierta»: el inglés; «Cuando la ligera sombra estuvo ya dentro…»: Lía Maruri) subrayando sutilmente la tétrica atmósfera y la gravedad de los enfermos, esa goyesca, y aun expresionista danza de espectros.

El ritual terapéutico alcanza una dimensión verdaderamente sacramental: en una habitación a la que solamente entran ellos, los enfermos sumergen sus cuerpos desnudos en un tonel lleno de vino y luego se lavan en la ducha. Bautismo y eucaristía: el tonel puede ser visto como una pila bautismal, mientras el vino tinto parece metaforizar la sangre de Cristo ofrecida durante la comunión. En tanto participan de su dolor, las víctimas de la tisis podrían encarnar el cuerpo del Crucificado y comulgar con su sangre. (Por una fisura de la puerta, el narrador mira al inglés hundirse en el tonel, para luego «emerger dorado y rojizo, como un ídolo palpitante y doloroso», la visión confiere una apariencia religiosa, sagrada a la figura del personaje, y da a la escena un aspecto ceremonial). Aunque por principio los sacramentos atiendan al alma, es indudable la faceta sacramental del rito curativo: el vino y el agua son aquí instrumentos de sanación, limpieza y salvación del cuerpo. Contradigo en-

tonces la percepción que tiene Dávila Vázquez de la ceremonia como una «especie de misa negra, con su gran cáliz de diabólico vino».[10]

Lo «diabólico» es el genio poético del narrador para crear atmósferas, para describir sus sentimientos y sensaciones. Hay dos momentos de una endemoniada belleza: el registro de todos los movimientos que el narrador oye hacer a la primera paciente son de una minuciosidad y precisión auditiva impresionantes (hay que ir al final de «Un hombre muerto a puntapiés» de Palacio para encontrar una descripción con tanto poder de seducción; pero mientras el disfrute del «escucha» palaciano devine sádico en su delectación onomatopéyica, el deleite del narrador davileano es profundamente sensual), y luego la visión de Lía Maruri muerta en el tonel: «Sus cabellos negros y luminosos flotaban en la tranquila superficie del vino, circuyendo el óvalo de la cara que miraba hacia el tumbado. Y, entre los cabellos y rodeando el rostro exangüe, flotaba también una gran mancha de sangre». Una imagen que parece tomada de la pintura prerrafaelista; imposible no ver en el cuerpo yerto de Lía Maruri una Ofelia tropical.

Finalmente, quiero citar un pasaje a favor de la tensión e intensidad del relato, del suspenso cinematográfico que imprime el narrador a la historia. Apenas éste y su patrón han descubierto el cadáver de Lía Maruri, alguien llama a la puerta:

> A gran prisa di vueltas el interruptor, y el foco se apagó; pero como si brotase de la luz que acababa de morir, emergió la de la linterna. Oprimí el botón y el mecanismo falló. Entonces el viejo me la arrebató y desesperado como si se tratara de una bujía, la hundió en el tonel. Una gran gema rosácea y luego la oscuridad.[11]

Una secuencia digna del cine negro americano o del cine expresionista que Dávila debió espectar en su momento.

En «Vinatería…», como más tarde en *Aura* de Carlos Fuentes, o en los cuentos «Angelote, amor mío» de Javier Vásconez y «El hacha enterrada» de Iván Oñate, los huéspedes (que llevan la «voz cantante» del relato) son los inocentes invitados a la extrañeza y el misterio. La casa ajena a la que cada

---

10. *Ibídem,* p. 71.
11. César Dávila Andrade, «Vinatería del Pacífico», en *Poesía, narrativa, ensayo*, Jorge Dávila Vázquez, edit., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 91.

uno de ellos llega deviene en el reino de la otredad: el espacio de los cultos secretos, de las transgresiones, de las profanaciones y perversiones donde se convertirán en sus víctimas propicias.

ARTURO MONTESINOS: «UNA SOMBRA PROTECTORA»

Aunque a Montesinos se lo conoce por su *nouvelle Arcilla indócil*,[12] su primer libro de relatos (*Sendas dispersas*, 1941) y su primera novela (*Segunda vida*, 1962), ameritan similar reconocimiento y atención, pues conforman, a mi parecer, la trilogía esencial del autor.

Agustín Cueva es uno de los contados críticos que se ha ocupado de la obra del escritor cuencano. De 1967 data su sagaz y sesudo ensayo «La literatura de Arturo Montesinos», de incuestionable vigencia y gran utilidad para introducirnos en la obra de este narrador.

Si *Arcilla indócil* fue acogida con admiración por el aporte técnico que traía a nuestra literatura, no se ha enfatizado lo suficiente hasta qué punto Montesinos es el primer escritor ecuatoriano que explora en profundidad el tema del amor (o de su imposibilidad), la compleja dialéctica de los afectos que el sentimiento amoroso importa. No es que antes no se hubieran contado historias de amor en el relato ecuatoriano, pero éstas pasan por debajo de la historia central –en *A la Costa*, de Luis A. Martínez, por ejemplo, o en varios relatos del 30, donde la intriga amorosa es parte del expediente sociológico que los autores elaboran desde sus respectivas circunstancias y demandas políticas, para no remontarnos a *Cumandá*, cuyo drama tiene lugar en los paisajes exóticos de gusto romántico–; mientras Montesinos pone a la pareja y su conflictiva comunicación en el centro de la escena narrativa.

En este sentido, Montesinos es un solitario incluso entre sus compañeros de promoción. En Dávila asistimos a conmovedores pasajes de entrega y devoción amorosa («El último remedio», «Caballo solo»), pero jamás el drama amoroso es el objeto o el detonante de la acción, sino los poderosos e incontenibles ríos subterráneos del instinto sexual. En ningún autor antes, y

12. Arturo Montesinos Malo, *Arcilla indócil*, Cuenca, Editorial Amazonas, 1968 [1958]. En 1994 Editorial El Conejo publicó, en su Colección Joyas Literarias, de manera independiente, la novela corta *Arcilla indócil*. Las citas corresponden a esta edición.

en muy pocos después, hallaremos algo parecido a esta expedición metafísica por el deseo, la sexualidad y el amor que Montesinos lleva a cabo entre 1951 y 1962.

En 1940, el joven escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, en una columna del semanario *Marcha*, hacía la siguiente recomendación a la literatura de su país: «El problema de las relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos –técnica, oficio, seriedad. Pero nada más que eso. Aplicar estas cualidades a nuestra realidad y confiar que el resto nos será dado por añadidura».[13] Esto es lo que diez años más tarde hará Montesinos, cuando se embarque en la redacción de *Arcilla indócil*: importar, no de la literatura europea, sino de un cuento policial de la literatura japonesa («En el bosque» de Ryunosuke Akutagawa, relato sobre el que a su vez en 1950 –un año antes de que Montesinos diera a conocer su cuento en el Premio José de la Cuadra–, Kurosawa hará su película *Rashomon*) del que pedirá prestado la técnica de la pesquisa policial a partir de la cual estructurará su relato.[14]

Diez testigos, entre ellos don Francisco –el misántropo, puritano y provinciano intelectual coprotagonista de la historia– rinden su testimonio ante el anónimo agente de policía que busca esclarecer el delito de Soledad –la sirvienta y más tarde esposa de don Francisco. Esta sucesión de voces no solo ha sido ordenada de modo que hagan progesar la narración, y con ella elevar el voltaje de la intriga, sino que es además un delicioso repertorio de giros y hablas populares –el escenario de los acontecimientos es un pueblito serrano, al parecer cercano a Quito, cuyo nombre ignoramos.

El delito de Soledad –haber herido gravemente a un hombre– es menos importante que el drama que ha vivido junto a su esposo, quien, atormentado por el fantasma de la impotencia desde su frustrado encuentro con una prostituta en su remota juventud, rehuye cualquier contacto sexual con su flamante cónyuge para refugiarse en la biblioteca y en los dogmas del naturismo y el ascetismo con los que procura domesticarla y modelarla como arcilla dócil a su voluntad.

---

13. Juan Carlos Onetti, «Cultura uruguaya», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Calicanto, 1975, p. 24.
14. El cuento de Akutagawa aparece en el segundo volumen de la antología, *Los mejores cuentos policiales*, preparada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Madrid, Alianza, 2000.

A las coherentes demandas de ella –comunión sexual, sociabilización del matrimonio, extroversión del espacio doméstico–, Francisco –parapetado en su superioridad intelectual, en su condición de varón y dueño de casa–, opone su sabiduría seudocientífica hasta desquiciar el alma sencilla de Soledad.

Ignorada por su esposo, incomprendida por todos los que la rodean –como se puede deducir del conjunto de los testimonios, en un tiempo y un espacio donde su condición de mujer y pobre, eran dos razones que la estigmatizaban y condenaban de antemano frente a la comunidad–, la trágica suerte de Soledad –que termina presa– tiene como único signo positivo la defensa de su libertad, la rebeldía contra la estúpida soledad sexual y social que el hombre pretende imponerle.

Ahora bien, el tema del fracaso de la comunicación –tan recurrente en Montesinos, como bien lo ha visto Cueva– se halla estrechamente ligado a un cierto tipo masculino característico del Ecuador aldeano y patriarcal de mediados del siglo XX. Pues en su narrativa, son siempre los hombres con sus prejuicios, represiones, culpas, temores y traumas los que impiden o dificultan la comunicación y la comunión con la mujer, la realización del deseo y del amor. Así, la ostensible dificultad para relacionarse de estos personajes encuentra su explicación histórica y social en el modelo masculino imperante en el momento en que Montesinos escribe. Pero esta acotación o constatación no afecta la autonomía de sus seres de ficción que, como tales, siempre desbordan los patrones o estereotipos de la realidad.

Hagamos un breve inventario de estos fracasos: el pobre diablo de «Una sombra protectora»[15] que movido por su mala conciencia ha organizado y manipulado la vida de su hija desde la oscuridad, es absolutamente incapaz de enfrentarla y dialogar con ella, y el recuento que hace de todas sus picardías y ardides a una especie de interlocutor fantasma –representado elípticamente por puntos suspensivos, pero a quien nunca le escuchamos retroalimentar el mensaje del otro– puede ser incluso un cuento que se cuenta a sí mismo, para engañar su soledad, pues a veces sus triquiñuelas son realmente fantásticas. En esta misma dirección, el protagonista del relato «Ojos de libélula» tiene un interlocutor imaginario, mientras el poeta Lafuente de *Segun-*

15. Arturo Montesinos Malo, «Una sombra protectora», en Eugenia Viteri, *Antología básica del cuento ecuatoriano*, Quito, Edición de la autora, 2001, 7a. ed., pp. 126-137. Este cuento forma parte de *Arcilla indócil*, 1958.

da vida escribe cartas que nunca llega a remitir, y la indomable Soledad rompe sin leer todas las misivas que Francisco le hace llegar a la prisión.

Estos soliloquios y estas cartas sin destinatarios no solo revelan la extrema soledad de los personajes, sino un onanismo velado que atañe también –como ha observado Cueva en relación a los cuentos de *Arcilla indócil*– a su práctica sexual: «Ante el fracaso de la comunicación y el amor, a menudo los protagonistas de *Arcilla indócil* se repliegan. Su acurrucamiento deriva entonces en una especie de masturbación»,[16] dice el crítico, e ilustra: el impotente Francisco del cuento homónimo ha pegado en la cabecera de su cama fotos de mujeres desnudas, tal cual el gerente de «Dentro de la jaula»: «tienen que robar con la imaginación –dice Cueva– tantas otras visiones y emociones que le están negadas».[17] El viejo de «El envés de las horas», mientras aguardaba el nacimiento de su nieto «puso en su velador un cromo que anunciaba polvo de talco para niños y que mostraba un muchacho sonrosado y regordete», pero tras el advenimiento del niño, cuando ya habitaba la imagen ideal del cromo, «comprendió que nunca iba a amarlo de verdad». Por último el protagonista de «Ojos de libélula» parte en busca del «retrato».[18]

Ante la imposibilidad del placer compartido solo quedan los vicios o placeres solitarios: contar, escribir, mirar, imaginar, soñar. El narrador de *Segunda vida* dice algo que vale tanto para estos personajes, como para el conjunto de la obra literaria de Montesinos, una de las más sutiles indagaciones psicológicas de nuestra literatura: «La imaginación es nuestro paraíso privado».

ALEJANDRO CARRIÓN: «LA MANZANA DAÑADA»

Desde su aparición en 1948, la colección de relatos *La manzana dañada*, y sobre todo el cuento que da nombre al libro, se convertiría en un clásico de la literatura sobre la infancia y la vida escolar, tema cuyo único e inmediato antecedente hay que buscarlo en «La medalla» de Cuesta y Cuesta

16. Agustín Cueva, «La literatura de Arturo Montesinos», en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986, pp. 131-141.
17. *Ibídem.*
18. «Dentro de la jaula», «El envés de las horas» y «Ojos de libélula» forman parte de *Arcilla indócil*, 1958.

(que pertenece a *Llegada de todos los trenes…*), y siguiendo el orden en que fueron escritos (el cuento de Carrión está fechado en 1936), quizá el más poético de los tres: «El niño que está en el Purgatorio», uno de los primeros cuentos de Dávila, aparecido en la revista *Letras del Ecuador* en 1945. Así, podemos añadir a las contribuciones temáticas de la transición el redescubrimiento o exploración de la infancia.

Aunque, si juzgamos sabiamente, lo de redescubrimiento y exploración competen más a Cuesta y Dávila que a Carrión, quien apenas recupera de memoria su pasantía por la Escuela de los Hermanos Cristianos en su Loja natal. Desde este libro inaugural Carrión deja ver ya los alcances y los límites de su proyecto narrativo: no estamos ante un fabulador que moviliza los recursos del género, sino ante un hábil, ameno, incluso divertido contador de historietas, lances, chascarrillos. Los dominios de este autor no son los de la imaginación –donde se funda y fudamenta la ficción–, sino los de la autobiografía y la anécdota. El fino poeta, el agudo periodista y el perspicaz ensayista no llegó a manejar los secretos mecanismos del cuento, sus puntuales y estrictas exigencias, el esfuerzo de invención que demanda.

Así, el recuento de su experiencia en la escuela lasallana de provincia, o los recuerdos de aquella época, que constituyen la materia de *La manzana dañada*, son contados siempre desde una primera persona detrás de la cual no es difícil distinguir al autor. Nunca Carrión se toma la molestia de interponer un punto de vista, de crear un narrador. Aunque pudiera haber cierta manipulación en el dato autobiográfico o anecdótico –lo que para enjuiciar el cuento resulta irrelevante– sentimos que la transposición del hecho real al texto es absolutamente directa, que no pasa por las mediaciones y filtros de la elaboración artística que lo transformaría en un ente ficticio –elaboración que no incumbe al uso del lenguaje, que en el caso de Carrión es cuidadoso y ocasionalmente poético. El dato real para adquirir una identidad literaria requiere el concurso de aquello que Vargas Llosa llamó «el dato añadido», es decir, destruir el suceso tal como lo vivimos o nos fue contado, para volver a imaginarlo en su totalidad, para reinventarlo. El desafío que nos plantea es cómo contarlo, y desde quién contarlo, o sea: a quién (el Rodrigo de «Vinatería…») o a quiénes (la comunidad de *Arcilla indócil*) voy a encomendar la narración, voy a convertir en «narradores».

El mismo Carrión, dueño de una vasta obra narrativa, ha confesado su método de realización:

> Para mí es delicioso escribir cuentos. Cuando tengo el argumento completo, se lo relato a un amigo, con un coñac en medio. Si mi amigo lo encuentra potable, voy a casa y lo escribo. Eso es todo: no es un trabajo, es una deliciosa acción, algo en lo que el ánimo se goza y se recrea.[19]

Aunque la recepción que los lectores depararon a «La manzana dañada» en el momento de su aparición debió ser distinta, hoy la inocencia de su protagonista nos embarga de ternura, y de un cierto gozo. Este travieso y curioso escolar capaz de traficar con sus notas –por un extraño e ilegal mecanismo de intercambio– para obtener «bolas, trompos, naranjas y trozos de cintas cinematográficas viejas», o un lente de aumento para mirar los pedazos de celuloide (como un personaje de Manuel Puig o Giuseppe Tornattore), este pequeño sacrílego que a punto de su primera comunión –incapaz de resistirse a la golosina que trae en su bolsillo–, quebranta el requisito del ayuno, nos resulta entrañable. Ciertamente él no la pasa muy bien: desde el momento en que durante la misa empieza a roer su marqueta de «caca de perro» –un confite popular de época– será presa de tormentos, culpas y temores que darán con su frágil cuerpo en la cama, hasta que un padre franciscano lo absuelva risueñamente de su pecado.

Hay un aroma proustiano en este ciclo de Carrión, y particularmente en este cuento: la sensibilidad del niño y su refugio en el seno materno al despertar de su desmayo, recuerdan al quebradizo Marcel y sus aprehensiones nocturnas cuando la madre no llega a acompañar su sueño. Pero su pariente más próximo, en el mencionado cuento de Dávila, donde el niño considerado ateo y masón por el cura profesor, solo será redimido cuando sea retratado –junto a su familia– por un pintor de pueblo en una alegoría del Purgatorio. Mientras el narrador davileano trata con ironía los pintorescos excesos de la educación religiosa, Carrión bucea en la conciencia atormentada y aterrada de su personaje. Un personaje que es al mismo tiempo un transgresor inocente y distraído: con su particular comercio de notas transgrede las regulaciones de la escuela para procurarse imágenes paganas, y bordea la blasfemia al preferir la «caca de perro» al cuerpo de Cristo.

---

19. Alejandro Carrión, «Primeras palabras», prefacio a *Divino tesoro*, Quito, Banco Central de Ecuador, 1998.

PEDRO JORGE VERA: «TANGOS»

«Luto eterno», «El destino», «Un ataúd abandonado», «Los ojos secos», «La muerte propia»,[20] en los mejores cuentos de este autor la muerte canta y ronda desde el título, y sin embargo, no es la muerte su gran tema –como lo es para Dávila–, sino las circunstancias sociales y políticas que la envuelven, pues de los cinco nombres de la transición, Vera es quien más cerca se halla de las posiciones ideológicas y estéticas del 30.

Los que constituyan quizá sus dos relatos más notables («Los ojos secos», de su libro *Luto eterno*, y «La muerte propia», de *Un ataúd abandonado*) tienen por personajes a dos revolucionarios prófugos, que encuentran un refugio clandestino en la ciudad. Este es un asunto que Vera trata con particular habilidad e intensidad. En el primero, mientras espera un salvoconducto para salir del país, el dirigente sindical Juan Martelli recibe la noticia del accidente de su hijo, y resigna su suerte para ir en su busca; en el segundo, Marcelo, disidente de una célula militar, es buscado por sus ex-compañeros con la intención de matarlo, y ante la posibilidad de denunciarlos a la policía y liberarse de su acecho, prefiere acabar con su vida. Este es un burdo resumen de sus tramas, pues las reminiscencias o *flashbacks* –recurso que junto al monólogo interior, a veces confundido con éste, es recurrente en Vera– da a estos dos relatos, especialmente al primero, un rico espesor emocional. Lo cierto es que asistimos a dos actitudes heroicas –consecuentes con la épica revolucionaria y artísticamente coherentes con lo que la izquierda política esperaba de sus escritores– que el esmero narrativo las pone a salvo de toda moraleja para darles una dimensión moral, profundamente humana.

La historia que refiere «Tangos» (perteneciente al libro *Los mandamientos de la ley de Dios*)[21] hay que ubicarla hacia 1935, año de la muerte de Carlos Gardel, el rey y mártir del tango, cuyo trágico deceso coincide con el retiro del protagonista de las pistas de baile y con el eclipse de su fervor tanguero. Este cuento duplica «la desilusión radical del tango» para decirlo en palabras de Sarduy.[22] Lascivia, exilio, desarraigo, desencanto, corrosión, todo aquello que el tango canta y baila lo vive el narrador-protagonista a lo largo

20. Pedro Jorge Vera, *Los mejores cuentos*, Colección Antares, vol. 61, Quito, Libresa, 1993.
21. Pedro Jorge Vera, *Los mandamientos de la Ley de Dios*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

de este relato sensual y melancólico, donde el Buenos Aires de aquella época es el epicentro de las pasiones que el personaje vive de este lado del mundo. Susana, la sacerdotisa nocturna de esta «misa triste», es precisamente la encarnación de la mujer que el tango corona y destrona: la prostituta que tras el esplendor de su juventud se convierte en el objeto de la piedad o del sarcasmo: «Sola, fané descangayada, /la vi esta madrugada /salir del caberet. /Flaca, dos cuartos de cogote /y una percha en el escote /bajo la nuez»,[23] como reza la canción que el protagonista recita tratando de apartar a una envejecida Susana.

Tributo al tango, «que, más que un país, un idioma, un sentimiento geográfico, una *saudade* o una latitud musical, es, simplemente, un modo de ser. Y hasta más: un modo del ser», según Sarduy,[24] adicionalmente en este relato Vera lleva a cabo un secreto homenaje a la sede histórica del tango, al lunfardo –que es su idioma particular–, y al escritor Ernesto Sábato –habitante del barrio La Boca, entre cuyas casonas genovesas deambularon los bandoneones y las fosforescentes mujeres de la noche–, autor de brillantes reflexiones sobre este *mood in love* argentino, y a quien está dedicado el cuento. ❋

Fecha de recepción: 14 noviembre 2006.
Fecha de aceptación: 23 enero 2007.

Bibliografía

Carrión, Alejandro, *La manzana dañada*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1948.

—— *Divino tesoro*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988.

—— *Una pequeña muerte*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1991.

Corral, Wilfrido, «La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXV, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1987, pp. 773-788.

Cuesta y Cuesta, Alfonso, *Llegada de todos los trenes del mundo*, Quito, El Conejo, 1985.

22. Severo Sarduy, «Tango en París», en *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 60.
23. Pedro Jorge Vera, «Tangos», en *Los mejores cuentos*, Colección Antares, vol. 61, Quito, Libresa, p. 169.
24. *Ibídem*, p. 62.

Cueva, Agustín, «La literatura de Arturo Montesinos», en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986.
—— «Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos», en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986.
Dávila Andrade, César, *Poesía, narrativa, ensayo,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
Dávila Vázquez, Jorge, edit., en César Dávila Andrade, *Obras completas*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Banco Central del Ecuador, 1984.
—— *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1998.
Montesinos, Arturo, *Segunda vida*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1962.
—— *Arcilla indócil*, Quito, El Conejo, 1994.
—— *Lejos de la cumbre*, Quito, El Conejo, 1994.
Onetti, Juan Carlos, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Calicanto, 1975.
Vera, Pedro Jorge, *Los mejores cuentos*, Colección Antares, vol. 61, Quito, Libresa, 1991.
Vila Matas, Enrique, «El Ataúd ecuatoriano», en diario *Hoy*, Quito, 5 de agosto del 2001.
Viteri, Eugenia, *Antología básica del cuento ecuatoriano*, Quito, 2001, edición de la autora.
Sarduy, Severo, «El texto devorado», «Tango en París», en *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Libresa, 1993.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
21 / I Semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

La novela de la generación del 50: entre el *bildungsroman* y el desencanto

YANNA HADATTY MORA
Centro de Estudios Literarios
Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

Tres novelas ecuatorianas escritas entre 1927 y 1946 –*El desencanto de Miguel García*, de Benjamín Carrión; *Banca*, de Ángel F. Rojas, y *Los animales puros*, de Pedro Jorge Vera– son leídas a partir de las coordenadas de inicio y de cultivo ulterior de la novela de formación (*Bildungsroman*) en Latinoamérica –a finales del siglo XIX e inicios del XX. El ensayo destaca, al mismo tiempo, varias diferencias respecto del género originario, surgido en Alemania un siglo antes; en Latinoamérica la novela de formación sería más una «contraescritura del paradigma goethiano», con elementos de un «género paradójico». En este contexto de la subregión, *El desencanto de Miguel García* se corresponde enteramente con las características del género, al cual incorpora la perspectiva de un final feliz. *Banca* es mirada como una «novela de formación de lo rural andino», más cercana a *Los ríos profundos*, de José María Arguedas; junto a ella, y antecediéndola en 20 años, aportaría ya una renovación de lo regional; adicionalmente, *Banca* puede ser leída como novela de artista, subgénero de la novela de formación. En cuanto a *Los animales puros*, se concluye que es más novela política que *Bildungsroman*, puesto que no cumple las premisas necesarias de la misma; no es novela de artista, aunque se trate de una novela intelectualizada.
PALABRAS CLAVE: Novela de formación; novela ecuatoriana; Benjamín Carrión; Ángel F. Rojas; Pedro Jorge Vera; novela política.

SUMMARY

Three Ecuadorian novels written between 1927 and 1946 *El desencanto de Miguel Garcia,* by Benjamín Carrión; *Banca*, by Ángel F. Rojas, and *Los animals puros,* by Pedro Jorge Vera –are read based on the initial coordinations and ulterior cultivation of the Formation Novel

(*Bildungsroman)* in Latin America– at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century. At the same time the essay emphasizes, several differences in relation to the original genre, which emerged in Germany a century before; in Latin America the Formation Novel would be more a «text which opposed the Goethe paradigm,» with elements of a «paradoxical genre.» In this context of the sub-region, *El desencanto de Miguel Garcia* matches entirely the characteristics of this genre, which incorporates the notion of a happy ending. *Banca* is considered a «Formation Novel of Andean rural life,» closer to *Los ríos profundos,* by Jose María Arguedas; along with it and preceding it by 20 years, it would contribute a renovation of what is considered regional; additionally, *Banking* can be read as an artist's novel, sub-genre of the formation novel. In relation to *Los animales puros,* it is concluded that it is more a political novel than *Bildungsroman,* since it does not fulfill the necessary conditions of the same; it is not an artist's novel, although it is in fact an intellectualized novel.
KEY WORDS: Formation novel; Ecuadorian novel; Benjamín Carrión; Ángel F. Rojas; Pedro Jorge Vera; political novel.

Al fin y al cabo no soy un personaje de novela:
soy un ecuatoriano.
Pedro Jorge Vera, *Los animales puros.*

SE CONSIDERA DE manera tradicional y mayoritaria al *Bildungsroman*, o novela de formación, como un género narrativo europeo que florece especialmente en Alemania de fines del siglo XVIII, y que se consagra con la publicación de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796) de Johann Wolfgang Goethe, obra que se vuelve desde entonces «prototipo del género».[1] El término se acuña después de una veintena de años, con la obra de Wilhelm Dilthey *Leben Scheleiermachers* (1820), y se utiliza dentro de los estudios literarios en el idioma original.[2] Ideológicamente, esta novela corresponde a la visión del idealismo trascendental, que coincide con la fe propia

1. François Jost habla de esta tradición como de una «laicización de la Patrística», en una nueva metáfora que explica la gracia divina. El *Bildungsroman* de Goethe se reconoce por imprimir en el héroe la cristalización del carácter a partir de la marca definitiva de los eventos. (Cfr. François Jost, «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, No. 2, Eugene, Universidad de Oregon, 1969, p. 99).
2. Mijaíl M. Bajtín disiente de la visión del *Bildungsroman* como género ilustrado. Para el crítico ruso, *Bildung y Erziehungsroman* son sinónimos, y sus orígenes se remontan hasta la antigüedad clásica, pues considera que la tradición es iniciada por la *Ciropedia* de Jenofonte. Incluye en su listado también obras medievales y renacentistas, de Wolfgang von Eschenbach, Rabelais, o Grimmelshausen; y entonces entra al neoclasicismo, al realismo, y a la literatura contemporánea. El ensayo aquí comentado forma

del proyecto ilustrado en la perfectibilidad humana a través de la educación. En este mismo sentido, el *Bildungsroman* parece obedecer a un plan habilitado –si no perfectamente trazado– por la razón, y su devenir o derrotero anecdótico moldea de manera intuitiva al protagonista, de modo que al final de la obra –siempre abierta– éste se asoma con la suficiente competencia adquirida para «lanzarse hacia el futuro». El mundo en el que se desarrolla el personaje central de la novela de formación, funge las veces de mentor amistoso: a las penurias vividas corresponde un aprendizaje profundo que compensa al sujeto por todo lo sufrido con un ostensible cambio de suerte. Los conflictos se dimensionan como transitorios; casi, necesarios.[3] El camino figurado, muchas veces acompañado de un verdadero viaje, busca más que un destino o meta, la interiorización del famoso «conócete a ti mismo» por parte del personaje principal, quien debe lograr con éxito y antes del final de la novela el autoconocimiento; sobre todo, saber qué lugar ocupa en el mundo. Se entiende por tanto que uno de los imposibles de la novela de formación sea el suicidio del protagonista, final tabú pues éste es el necesario sobreviviente victorioso que se constituye al término de su derrotero en un verdadero héroe para que la novela guarde sentido.

La *novela de formación* aparece también fuera de las coordenadas de origen. Asoma en Latinoamérica en las postrimerías del siglo XIX, y sobre todo en el siglo XX. Para lo que nos atañe, podemos ver que algunas obras que corresponden al gesto de la «formación de la novela»[4] hispanoamericana se aproximan sin necesidad de matices al patrón del *Bildungsroman*. Como dice un estudio reciente sobre el tema, «en la literatura hispanoamericana […] el proceso de elaboración histórico de la novela está estrechamente

---

parte de los estudios de poética histórica que Bajtín realiza en los años 30, se edita en 1979 en ruso y se traduce al español en 1982, dentro del libro *Estética de la creación verbal* (Mijaíl Bajtín, «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal,* México, Siglo XXI, 1982, pp. 200-247).

3. Cfr. en este sentido la visión sobre el género *Bildungsroman* que aparece en los textos de François Jost «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, o en Miguel Salmerón, *La novela de formación y peripecia,* Madrid, Editorial Antonio Machado, 2002.
4. El juego de palabras es de Douglas Bohórquez, quien lee la transición del XIX al XX y la formación de la novela venezolana a partir del seguimiento de varias novelas de formación (Cfr. Douglas Bohórquez, «Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela», en *Cuadernos del CILHA*, No. 7 y 8, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2005-2006, pp. 203-214).

vinculado al proceso de formación».[5] Así ocurre de manera ejemplar con *Don Segundo Sombra* (1926); pero también con obras del llamado *Boom* latinoamericano como *La ciudad y los perros* (1963), *Paradiso* (1966), o *La traición de Rita Hayworth* (1968).[6] Recientemente recuperada la categoría para confrontar obras hispanoamericanas complejas y contradictorias, muchas veces como una suerte de contraescritura respecto al paradigma goethiano, nuestra *novela de formación* puede manifestarse también como un género paradójico. *Ifigenia* de Teresa de la Parra (1924), o *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (1926) han sido leídas como novelas de formación, intencionalmente fallidas.[7] De igual manera, es susceptible de ser leída *Los ríos profundos* de José María Arguedas (1959).[8] Obras de autoras contemporá-

5. En palabras del mismo Douglas Bohórquez, «Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela» (*ibídem*, p. 203).
6. La mencionada obra de Güiraldes es vista como novela de formación por Michelsen (Cfr. Jytte Michelsen, «El tema del viaje en *Don Segundo Sombra*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Barcelona, 1989, pp. 819-825), mientras las obras de Lezama Lima y Vargas Llosa lo son por Latinez (Cfr. Alejandro Latinez, *Narrativas del aprendizaje, narrativas del crecimiento: el personaje adolescente y los límites del discurso del desarrollo en Latinoamérica entre 1950 y 1971.* Tesis doctoral, Nashville-Tennessee, Universidad de Vanderbilt, mayo de 2006. Consulta en línea del 13 de febrero de 2007, etd.library.vanderbilt.edu/ETD-db/available/etd-04132006-153514/unrestricted/ALatinez_Dissertation.pdf); la de Puig lo es por Hugo Pezzini (Cfr. Hugo Pezzini, «The Actors Method», en *CASAzine*, revista de la Cultural Analysis Summer Academy (CASA), No. 1, Ámsterdam, Universiteit van Amsterdam, febrero de 2005, pp. 20-275).
7. A partir de la categoría «*failed Bildungsroman*» acuñada por Cynthia Steele [«Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature», en *Ideologies and Literature*, vol. 4, No. 16, 1983], lee Aizenberg a de la Parra (Edna Aizenberg, «El *Bilgungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra», en *Revista Iberoamericana,* No. 132-133*,* Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 1985). Por su parte, la lectura de Morales Saravia da cuenta de la crisis que se produce al interior de una obra «que se apoya en el esquema de la novela de formación, y [que a la vez concibe] el tipo de héroe, que es aquel del romanticismo desilusionado» (José Morales Saravia, «Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», en José Morales Saravia y Bárbara Schuchard, edit., *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2001, p. 29).
8. Intuimos esta lectura de Arguedas en un número anterior de *Kipus* (Cfr. Yanna Hadatty Mora, «El quipu de Arguedas: una lectura de *Los ríos profundos*», en *Kipus, Revista andina de letras,* No. 8, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1998, pp. 47-57.

neas como Clarice Lispector y Diamela Eltit han sido estudiadas también como novelas de formación contraescriturales.[9]

A partir de tales premisas, esta lectura revisará dos novelas tempranas de la posteriormente llamada «generación del 50» en Ecuador, *Banca* de Ángel F. Rojas (1938) y *Los animales puros* de Pedro Jorge Vera (1946), ponderando si pueden considerarse *novelas de formación*. Asimismo, propondrá como paradigma del *Bildungsroman* ecuatoriano del siglo XX la poco estudiada novela *El desencanto de Miguel García* (1929) de Benjamín Carrión.

* * *

La obra de Carrión dista por completo de ser una «novela desencantada». A pesar de su título, más bien se acerca a una visión optimista si no utópica del futuro de cambio en Ecuador: es una novela política, y apuesta por el relevo generacional de conservadores a liberales y socialistas, parece prometer un nuevo porvenir. Construida en torno a la relación de amistad de Miguel García y Luis Alfonso Enríquez –el amigo pobre y el amigo rico– presenta a toda una generación de jóvenes izquierdistas ecuatorianos asentados en el Quito de los años 20. Tradicional en la forma de hilvanar el relato, escapa a la novela de acontecimientos y opta por una «interpretación psicológica, muy bien realizada, de los diversos hechos sociales que dan relieve al medio donde la obra encuentra su expresión».[10] Las descripciones de los rumbos de Quito, cuidadosamente insertadas en la narración, revelan siempre es-

9. Así se formula la aproximación de Julia Kushigian a Eltit, *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman* (Londres, Associated University Presses, 2003), en donde se considera que el *Bildungsroman* realiza la mediación entre la identidad nacional y las expectativas del sujeto en formación, abordándose muchas veces desde este género transgredido la problemática de la exclusión: «Spanish-American *Bildungsroman* of the disenfranchised, depicts the self-identity of those women, indigenous, blacks, mestizos, gays, lesbians, transvestites, poor, indigents, socialists, communists, and so forth, who struggle for self-development in a society that devaluates their contributions but historically demands their participation» (Julia Kushigian, p. 20; citado por Alejandro Latinez, *Narrativas del aprendizaje, narrativas del crecimiento: el personaje adolescente y los límites del discurso del desarrollo en Latinoamérica entre 1950 y 1971*, p.161).

10. En palabras de José Miguel Mora Reyes, «Al margen de una novela», prólogo, en Benjamín Carrión, *El desencanto de Miguel García (novela) y otras narraciones,* Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja / Plan Binacional capítulo Ecuador, 2006, p. 14.

pacios propicios y formadores en la militancia humana y política para García y su generación: escenarios para el amor, la francachela, la confidencia y el diálogo. No es una novela histórica, aunque la revuelta de los jóvenes oficiales que derrocan al gobierno corrupto recuerde de manera inequívoca a la revolución juliana de 1925; las conjuras posteriores de aquellos que intentan construir un gobierno de izquierda, frente a quienes solo buscan medrar dentro del nuevo régimen, a las que debieron sucederse en los momentos posteriores a la asonada, de indudable inestabilidad política. Quizá lo más característico del planteamiento revolucionario en esta novela sea la ausencia de cualquier tipo de determinismo, social o moral: ni la pobreza de cuna, ni la bastardía del protagonista, ni la vivencia del adulterio con Clara –hermana casada de Luis Alfonso– son obstáculos para que Miguel García conserve el rol heroico, a pesar de la crisis en que es vituperado por sus mismos contemporáneos de izquierda, quienes –menos avezados en los laberintos de la política– caen en las trampas de provocación de la derecha conservadora, para volver al gobierno en contra de la facción más radical que ellos representan. El exilio al que se ve obligado este personaje al final de la historia se realiza desde su total convicción de estar cumpliendo con su deber; además sale del Ecuador recompensado por la compañía definitiva de Clara, quien en tal situación límite decide abandonar a su esposo e irse con el amante. El amigo Luis Alfonso permanecerá en Quito en su lugar, pues es el momento de que el aristócrata hijo del presidente tome el relevo, para procurar una mediación entre el gobierno y la izquierda, que, anecdótica y simbólicamente, resulta ser la mediación entre el padre y los hermanos.

El desasosiego inicial de los jóvenes de Quito, «de veinte a treinta y cinco años, [quienes…] se proclaman los seres más insatisfechos, más desgraciados, más inconformes de la Humanidad»,[11] es más bien de una abulia retórica y adolescente; en su viaje a Europa Luis Alfonso se cura de irresponsabilidad, madura y se forma no solo en los libros y tertulias –se enuncia en conversación con los amigos que allá tendrá ocasión de conocer a Romain Rolland, Barbusse, Bergson, incluso Mussolini (recuérdese que se escribe a fines de los años 20) o Valery–[12] sino en la vida amorosa y urbana de París, capital

11. *Ibídem*, p. 21.
12. El eclecticismo intelectual parece compartirse por toda la generación: a pesar de que en la colección de imágenes tutelares del cuarto de Miguel García preside la cartelera Marx, su retrato se encuentra junto a los de Eça de Queirós, Goethe, Darío, Unamuno, lo que da cuenta de un collage de lecturas y visiones generacionales.

occidental de aquel entonces; y en la relación epistolar con Miguel, Clara y otros allegados. Enríquez es el intelectual pudiente, y regresa del largo viaje formado, listo para consolidar las conquistas políticas de su generación, deseando llevar más a la izquierda el liberalismo del padre.

Todas las características del *Bildungsroman* son reconocibles en este libro, empezando por las marcas formales: la narración en tercera persona omnisciente, la construcción episódica del relato, el final abierto.[13] Sin embargo, quizá lo verdaderamente determinante para que califiquemos a la novela como ejemplo literario de la esperanzadora novela de formación del siglo XX en el Ecuador, resulta la visión que confía en el «final feliz» luego del *Werdegang* de Miguel o Luis Alfonso, derrotero de formación de los héroes, sembrado de pruebas hechas a la medida para no volver de la historia una tragedia.[14]

Igualmente, hay que reconocer que el resultado es de un tímido realismo que se constriñe a sí mismo por evitar cualquier tinte tremendista, y que pretende pasar por sustituto de lo real el tono sin estridencias de la tertulia; como si un cierto rezago del modernismo tardío un tanto aristócrata le restara rotundidad a las pinceladas del conflicto. Así, a pesar de la centralidad de la contienda política, en sus páginas no hay lugar para derramamientos de sangre, los enfrentamientos entre las facciones se reducen a periodicazos, diálogos de amantes, cartas de amigos, y eventualmente a alguna airada discusión callejera. Las cosas se dicen pero no se muestran en su crudeza: el mismo Carrión se arrepentía de este libro, que era de los suyos el que menos le

---

13. Cfr. François Jost, «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, p. 100, y Jytte Michelsen, «El tema del viaje en *Don Segundo Sombra*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 821.
Para una caracterización más detallada del *Bildungsroman*, se puede revisar los cinco puntos que Miguel Salmerón reconoce como conclusivos de su reflexión sobre la novela de formación: 1) «En la *novela de formación* la historia de formación del protagonista no solo es tema, sino también principio poético de la obra» (Miguel Salmerón, *La novela de formación y peripecia*, p. 59); 2) El *Bildungsroman* «es una forma que se busca a sí misma y que intenta mantenerse equidistante entre la instrucción y la peripecia; 3) «El final de las *novelas de formación* es, y solo puede ser, utópico o fragmentario»; 4) La novela de formación «no es exclusivamente ni originariamente alemana, pero llega a la forma clásica en Alemania»; y 5) en ella «aparecen de forma recurrente varias figuras. El protagonista, el mentor, el antagonista, la mujer, el viaje, una institución que todo lo dirige, etc.» (Miguel Salmerón, *La novela de formación y peripecia*, p. 60).
14. Consideramos además que se trata de una bien narrada ficción, entretenida, injustamente olvidada, cuando como apero de la enseñanza secundaria pudo sacársele un provecho que quizá la reedición reciente le otorgue.

gustaba.[15] Quizá las palabras exactas para su valoración las tenga, como otras veces, Ángel F. Rojas, quien lamentaba en su ensayo *La novela ecuatoriana* (1948) la suerte de esta obra al afirmar que era una de las buenas novelas nacionales, por representativa de una generación ambivalente:

> Hallamos en ella la descripción de un estado de ánimo colectivo, sentido hondamente por toda una generación. La gente que salía del modernismo se encontraba de pronto frente a frente con un mundo rudo, batallador y en muchos respectos mezquino, que la repelía hostilmente. Una novela que presente personajes movidos por esta clase de corrientes, que huyen al grito de sálvese quien pueda dejando atrás toda una obra por realizar, porque ésta les impone una lucha dura y desigual, es un documento psicológico acerca de esa generación.[16]

Banca (1938), «libro al que podríamos llamar *biografía de una adolescencia*»[17] es la narración del último año de bachillerato de Andrés Peña. Se denominó así pues –decía Rojas– el libro debió llamarse originalmente «Banca número 13» en recuerdo de la que el escritor ocupara en el tradicional y laico centro de educación lojano «Bernardo Valdivieso». La obra habla del tránsito de la adolescencia a la edad adulta de una generación estudiantil, contada en primera persona por Andrés Peña, protagonista y escritor en ciernes. Con pulso despiadado, quizá porque «no hay hombre grande para sus condiscípulos»,[18] el narrador personaje observa cómo los adolescentes idealistas que lo rodean se transforman en verdugos y víctimas en cuestión de meses.

---

15. «*El desencanto de Miguel García*, publicada en España […] es la obra que su autor menos estima de las suyas» (Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Guayaquil / Quito, Ariel, s.f., p. 183). La contemporaneidad y cercanía de los autores obliga asimismo a recordar que dos años antes, en 1927, el también lojano Pablo Palacio publica *Débora*, novela vanguardista y metaficticia por antonomasia, que en medio de la reflexión del narrador-escritor sobre la creación apenas se ocupa de trazar la historia del personaje de ficción, el mediocre teniente al que ni la revolución reciente de sus homólogos –la oficialidad de base– dota de cierto aura de optimismo que llegue a alumbrarle el camino; obra que permanece llena de complejidad, y profusa en irresolubles interrogantes temáticas y estéticas. Benjamín Carrión es el gran lector e impulsor de Palacio entre sus contemporáneos, dentro y fuera del Ecuador.
16. *Ibídem*, p. 184.
17. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano (crítica y antología)*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 187.
18. Ángel F. Rojas, *Banca*, en *Novelas, relatos, crítica*, *Colección Rescate del olvido*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Centro Cultural Jorge Fernández, 2002, p. 117.

Unos se vuelven cómplices y beneficiarios del sistema burgués al que poco atrás atacaban como estudiantes, al verse en ocasión de ascender socialmente. Otros pasan a ser mártires del mismo, al convertirse en criminales que vengan al padre y se vuelven parte de una imparable cadena de violencia; o bien deben huir de la casa paterna por motivos éticos, y pasar penurias; mientras que los últimos sacrificados pasan a trabajar por necesidad en condiciones de explotación mayúsculas en las minas, hasta caer enfermos de gravedad. La secuencia lineal y cronológica del final del año lectivo –limbo previo a la descarnada vida adulta– habla del destino de los colegiales, sus escarceos políticos, amorosos y literarios. En esta perspectiva de *novela de formación* de lo rural andino, se nos antoja aproximar la novela de Rojas más que a la comentada de Carrión a *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, aunque la primera anteceda a esta publicación por veinte años. Sin que en la obra del ecuatoriano la presencia del sustrato indígena llegue a pesar en el relato como en el del peruano –considerado más adelante como pilar del indigenismo– en ambas se trata de una renovación de lo regional, desde las costumbres, espacios y diálogos adolescentes y fraternos de estas exploraciones por el mundo. Los estudiantes de las dos novelas se encuentran vinculados con las causas políticas locales más importantes –la revuelta por la sal de las chicheras, en Arguedas; la destitución de un maestro explotador de indios del «Bernardo Valdivieso» tras una huelga estudiantil y las campañas electorales locales, en Rojas– como representantes de una generación altamente politizada, alerta de la modificación del mundo provinciano y rural entre los rezagos feudales de los caciques andinos y los embates de la modernidad capitalista.

Hay que mencionar de igual manera la voluntad de construcción de *Banca* desde el anti-intelectualismo, y su acusado esfuerzo «rehumanizador». Sobre todo porque la obra de Rojas debe ser leída también como novela de artista, o *Künstlerroman*,[19] es decir, como aquel subgénero que dentro del *Bildungsroman* se ocupa en especial por narrar lo que atañe al proceso de formación del protagonista como artista, durante el tránsito de adolescente a adulto, o bien al descubrimiento durante la transición a la edad adulta de la vocación de quien más adelante será un artista profesional –más específicamente, escritor, en el caso de Andrés Peña. Valga destacar que en el caso de la obra de Rojas, el sendero que el protagonista debe hallar se encuentra en

19. Se cita de manera continua como paradigma del subgénero la obra de James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).

la capacidad de aproximar el arte a la sensibilidad y al compromiso frente a la vida, y no dejar que emane de una educación erudita. Pasada la década de florecimiento de la propuesta de la «deshumanización» en el arte moderno que enarbolara José Ortega y Gasset en 1925, como parte de la exploración formal e intelectual de las denominadas «vanguardias históricas», el responsable de una revista colegial interpela al protagonista y narrador en esta primera novela de Rojas, en la medida en que sus primeros intentos han estado –ya anacrónicamente– del lado del experimento vanguardista:

> ¿Quieres que te diga la verdad, cabo Andrés? [...] Esto es una pequeña idiotez inspirada en cierta literatura en boga. Arte deshumanizado le llaman a esta calamidad. Pero déjalo. Se publicará. Y déjate de hacer eso que dicen «ramonismo», en tanto que nos estamos muriendo de hambre. Llévate este ejemplar de mi libro de Mariátegui.[20]

Con acierto para posibilitar el juicio de los lectores, el autor ha incluido páginas antes en *Banca*, las dos narraciones que Peña presenta para publicación a la recién fundada revista estudiantil que manejan Francisco Balda y «Bolchevique». El segundo de ellos –militante radical, como lo anuncia su sobrenombre– es quien descalifica ambos esfuerzos en la cita previa. «El borrador despanzurrado» y «Traje corto» son textos breves que tenemos que calificar de vanguardistas por estar construidos a partir de oraciones asintácticas que se aproximan al flujo de pensamientos del narrador, cuentos armados a partir de animaciones de lo inerte que vuelven protagonistas de los mencionados relatos al borrador del pizarrón y al traje corto de los títulos. Si vemos en esta novela de juventud una suerte de ficción autobiográfica, y asumimos que los hechos narrados toman lugar entre septiembre y diciembre del último año escolar (fuera de la ficción, para el escritor Rojas, 1927; en la ficción, para Peña, ¿1932?), e inicios de 1933, se trata del tiempo en que se inicia el realismo social en el Ecuador, según la datación del mismo autor como crítico.[21] Para en-

20. Á. F. Rojas, *Banca*, en *Novelas, relatos, crítica*, *Colección Rescate del olvido*, p. 188.
21. Cfr. Á. F. Rojas, *La novela ecuatoriana,* p. 29. En relación con la designación de la colección de cuentos *Los que se van* (1930) como parte de la narración moderna, Ángel F. Rojas prefiere pensar que se inicia tres años antes: «Sería injusto dejarnos impresionar por el deslumbramiento que produjo este libro y silenciar la obra que antes de él habían rendido [Fernando] Chaves, verdadero creador de la novela indigenista en el Ecuador, el pedagogo Sergio Núñez y el entonces estudiante universitario Pablo Palacio. Los tres publicaron sus primeros libros en el año 1927» (Cfr. Á. F. Rojas, *ibídem*, p. 178).

tonces, la «deshumanizadora» vanguardia estética cede terreno ante la rehumanización socialrealista de la vanguardia política. Sin necesidad de tecnicismos, comentaremos únicamente que en esta opinión contra el *ramonismo* (corriente seguidora de Ramón Gómez de la Serna; autor español de mayúscula influencia para la generación del 27) y la deshumanización (corriente española para el arte nuevo, que deriva su nombre del texto *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset, aparecido en Madrid, en 1925) coinciden otras voces de sus co-generacionales ecuatorianos e iberoamericanos, para entonces igualmente adversas al arte deshumanizado. Alabando la opción comprometida de Rojas, Alfredo Mora Reyes se pronuncia en ese sentido, en noviembre de 1940, en la *Revista del Mar Pacífico*:

> *Banca* es una novela moderna por su intención y por su técnica, sin caer en las tentadoras exploraciones vanguardistas que trasuntan un arte deshumanizado –símbolo de culturas en decadencia– que pasó ya de moda; porque su fondo refleja hondas proyecciones sociales y porque [...] recoge sus motivos en la calle y en la vida diaria.

Narrada en primera persona, a partir de fragmentos subtitulados como en un diario de artista según los supuestos cuadernos rotulados «octubre», «noviembre», «diciembre», y «T.B.C. 1933»,[22] se trata de una construcción fuertemente elíptica, enmarcada en un tono de un profundo lirismo, que cuenta más la claudicación del ideal que la constitución del héroe:

> Otra vez estoy en mí. He dado la vuelta por la cadena de hombres que va dentro, hasta encontrarme de nuevo en el punto de partida. He salido de mí: fuerza centrífuga. Ahora vuelvo a mí: fuerza centrípeta.
> Pensando en mí, trágico y mediano, ególatra.
> Bueno. La ruta es bien clara. Me voy a las minas.
> Tengo que dar de comer a mi madre y a la madre de ella.
> Tengo diecisiete años [...]
> ¿Y la ciudad, y mi familia, y el colegio, y ese perdido amor?
> En el inmenso estuche verde. Agitándose ya con los desperezos del alba.
> Y en el colegio –que estará sorbiéndose los trancos presurosos del portero– la banca donde apoyaba los codos y pensaba en el provenir.
> ¡Porvenir!

22. Alude seguramente a la caída con tuberculosis del protagonista, abreviada TBC, y al año en que termina la novela (escrita realmente entre 1931 y 1933; aunque publicada en 1938).

> Las ruedas del camión ruedan.
> No me he despedido de mis amigos.[23]

Afectado de tuberculosis por la labor en las minas, Andrés Peña es internado en el hospital al final de la novela. Desea únicamente que su madre, enferma del hígado, no se entere. La reflexión final de Peña va hacia la generación, ya dispersa, y su destino:

> ¿Harán algo por los otros? La distancia en ciertos casos, borra las rugosidades sombrías. Las cosas para que parezcan buenas, han de contemplarse desde lejos. ¿Llegarán a ser buenos? ¿No matarán a los compañeros? ¿No los desvalijarán? ¿Se darán a los demás? ¿Serán capaces algunos de ellos de sacrificio?[24]

La conclusión o salida posible para el protagonista será la escritura, reforzándose la teoría de la novela de artista, un escritor ya formado por la maduración obligada de seis meses de vida y vocación probada, nos entrega esta primera obra, *Banca*, más allá de las páginas supuestamente destruidas:

> He roto páginas y páginas de ambos cuadernos. Muchas de ellas me han parecido que estaban cosas de una sensiblería aprendida en los libros.
> La vida que he hecho en la mina me ha dejado menos sutil y, de todos modos, mucho menos ególatra. Ya no creo en los gestos altisonantes.
> ¡Por mal camino iba! ¡Un muchacho, sin un cobre, que empezaba a inventar ciertas refinadas preocupaciones de gran señor![25]

El único porvenir, la sola salida posible para esta novela de formación y novela de artista, es la formación de una escritura que logre dotar de voz a la generación. De manera veraz, contenida, se llega a un arte de vivencia y oficio. El resultado es una visión prematuramente nostálgica de la adolescencia apenas distante,[26] Peñita abatido por la enfermedad completa el relato de cómo empezó a escribir, a sabiendas de que hacerlo implica asumir la distancia

---

23. Á. F. Rojas, *Banca*, en *Novelas, relatos, crítica*, *Colección Rescate del olvido*, p. 275.
24. *Ibídem*, p. 287.
25. *Ibídem*.
26. «Lo que sigue es casi alegre, porque casi alegre fue para mí esa navidad […] ¿Cómo era eso? Estoy tan lejos de ello… Pensar en eso ya no sería estar alegre. Recordar nunca es estar alegre» (*ibídem*, p. 221).

con lo narrado, pérdida de la frescura de la memoria en aras de la perduración de la letra. Recordar, ha dicho páginas atrás, nunca es estar alegre.

***

La mayor preocupación de los personajes centrales de *Los animales puros* (1946), novela política, consiste en formarse para la revolución. Entendemos que con este fin se programan conferencias y cátedras; circulan, se leen y comentan libros; se escriben comunicados y panfletos. En algún momento, sin embargo, la mayor fuerza de la realidad de la vida, en cuanto entidad compleja y en movimiento, descarta el modelo vertical de la pedagogía tradicional con que se había concebido dicha formación: se reflexiona entonces que no se aprende tanto de los libros, como del proletariado y su modo de vida, «Lo que [hay que] hacer es estudiar menos libros y más las cosas que nos rodean».[27] Sobre todo, por la distancia entre la realidad local y lo que los libros de marxismo marcan, que al contrastarse de manera mecánica con la situación ecuatoriana provocan risibles conclusiones:

> Pocos conocen esta historia, origen inmediato de la «revolución cablegráfica». [Un personaje] pregona a los cuatro vientos que como el Ecuador es una semicolonia y según Engels es preciso operar la revolución en la metrópoli como condición previa a la revolución nacional, no queda más que ponerse a estudiar hasta que llegue el cable: «Constituyan soviets». Es inútil sacrificarse porque mientras no llegue el cablegrama, no hay nada que hacer.[28]

El falso razonamiento revela en el absurdo la esencia de la inquietud común de la generación: ¿será posible hacer una revolución en Ecuador? Las respuestas varían, aunque muchos jóvenes revolucionarios coinciden en responsabilizar del fracaso al país, que no se ajusta a la teoría: «¿Tengo yo la culpa de que este país sea tan poca cosa?»[29] Aun para los más dialécticos, perdura la sensación de la lucha desmesurada, fuera de tiempo, que les deja «un cansancio de luchar por nada, de sufrir por nada».[30] La revelación de que no

27. Pedro Jorge Vera, *Los animales puros*, Quito, El Conejo / Oveja Negra, 1986, p. 147.
28. *Ibídem*, p. 144.
29. *Ibídem*, p. 145.
30. *Ibídem*.

se trata de un inmediato proyecto revolucionario que se alimente de héroes y mártires jóvenes, se resume en una frase del mismo partidario de esperar los cablegramas, llamado César Fernández: «Desgraciadamente […] aquí la revolución será gris, municipal».[31] Las visiones paradigmáticas del revolucionario en combate agónico que guían a los jóvenes protagonistas, «intelectuales que a pesar de ser marxistas no [dejan] de ser románticos empedernidos»,[32] hacen que prevalezcan la frustración y el desencanto por la transformación que no llega a lo largo de los años, que en cambio los transfiguran a ellos, pues con el paso de la juventud quedan privados de ideales.

Algunas anticipaciones se apartan del correlato marxista, y apelan a historias de derrota: «¿Recuerdas ese personaje, creo que de Dostoiewsky, que se mata cuando piensa que Rusia no será jamás un gran pueblo?»,[33] dice David Caballero a su mujer Julia Molina, y anuncia el suicidio como salida desencantada que marcará su propio final. Ella le responde lo que sería el dictado del narrador para el héroe de la mencionada novela de artista: «Tú cumples con tu deber, escribiendo».[34] Pero ésta no es una novela de artista, aunque sí «novela con lectura y escritura», o «novela intelectualizada»;[35] a pesar de que el lirismo del que se exime mayormente a la narración se deja muchas veces en las creaciones de Caballero: «Un hombre cruza el mar con dos sirenas. / Aquél reparte estrellas en las plazas. / Ese otro colecciona corazones de niños. / Y yo no puedo ver la luz del día / porque tengo sus sueños hacinados / en mis párpados rotos».[36]

Por el contrario, las premisas principales del *Bildungsroman* se incumplen: la obra cierra con la generación defenestrada, los animales puros envilecidos o muertos, la salida del suicidio como recurso en más de una ocasión,[37]

---

31. *Ibídem*.
32. *Ibídem*, p. 146.
33. *Ibídem*, pp. 152-153.
34. *Ibídem*, p. 153.
35. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano (crítica y antología)*, p. 202.
36. Pedro Jorge Vera, *Los animales puros*, p. 208.
37. Kessel Schwartz hace un seguimiento del suicidio como tema de la novela hispanoamericana, y recoge un comentario sobre esta obra de Vera. Primero afirma que el suicidio en las obras del siglo XX derivan de la pérdida de un amor, enfermedad, alcoholismo, drogas o motivaciones políticas, culpa, dificultades sexuales, y alienación (Kessel Schwartz, «The Theme of Suicide in Representative Spanish American Novels», *Hispania*, No. 58, sept. 1975, Greeley, University of Northern Colorado, p. 447). Sobre esta novela describe que *Los animales puros* contiene tres personajes suicidas: David

la obra inconclusa, innecesaria, desapasionada, perdida y desconocida, que no sublima la vida atormentada del artista. No hay final abierto, ni aprendizaje, ni obra que consagre una vocación por el arte. Se siente, sobre todo, la ausencia de piedad del escritor con sus criaturas, lo que imposibilita la identificación o la solidaridad del lector con alguna de ellas. Caricaturas o esperpentos,[38] más que personas, los caracteres provocan cierta repulsa y hartazgo, quizá en especial para un lector contemporáneo que no se reconozca en sus lecturas o inquietudes. En cuanto a los personajes principales, Carrión encuentra un «pobre Hamlet conceptualista y elucubrador» en David Caballero; y un «pequeño Robespierre de ese grupo inconexo de revolucionarios infantiles» en Luis Rojas. Si los héroes suicidas de la literatura de principios del siglo XX, según Kessel Schwartz,[39] se deciden a morir por motivaciones políticas, altruistas o idealistas; pues solo en este final rotundo el personaje encuentra un punto de partida aceptable para el camino heroico, al concebir que la vida que se le ofrece resulta insignificante, sin sentido, o desquiciada; podríamos preguntarnos en todo caso si no se trata tal vez de una contraescritura revolucionaria a la novela de formación.

Calificada en su época como «la novela de un intelectual»,[40] *Los animales puros* implica además varios proyectos de escritura. El mismo año en que la obra aparece en Buenos Aires, en México se publica en la colección Lunes como *plaquette* el cuento largo de Vera *La guamoteña*, con grabados de Galo Galecio.[41] Heredero directo del realismo social –Rojas y Vera son asu-

---

Caballero, que por sus ideales provoca la «muerte del padre» y el abandono de la esposa embarazada, y preso de locura temporal se mata. Bolívar Merizalde, que se dispara porque cuando confiesa a Rojas el robo de unos libros para venderlos y apoyar a su familia, es amenazado por éste con la expulsión del partido, y no puede soportarlo. Carlos Suárez, que incapaz de un compromiso total a los ideales revolucionarios, decide suicidarse en Estados Unidos (*ibídem*, p. 448).

38. Dice Carrión: «nos da un poco la impresión algo caricatural –de caricatura seria, si se quiere– del momento, del ambiente, del personal del drama…» (Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, *(crítica y antología)*, p. 203); «los personajes son retratos, acaso demasiado apoyado el lápiz caricatural, de gentes que realmente han existido o existen» (*ibídem*, p. 204).
39. Según las conclusiones de Schwartz, ambos puntos (Kessel Schwartz, Kessel Schwartz, «The Theme of Suicide in Representative Spanish American Novels», *Hispania*, p. 452).
40. Según Jaime Ibáñez, citado por Carrión, en Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano (crítica y antología)*, p. 202.
41. Esta obra ha sido recientemente reimpresa, de manera facsimilar, por la UNAM, en 2005.

midos, junto con Adalberto Ortiz, como la segunda oleada de narradores del Grupo de Guayaquil–,[42] Pedro Jorge oscila aún en esta su primera novela entre optar por el tono de la «nueva leva» de consolidación de sus antecesores, o por la búsqueda del acento del escritor de nueva generación. *La guamoteña* demuestra la maestría como lo primero: tiene el equilibrio exacto de tono, estructura y narración de la mejor narrativa del 30. *Los animales puros*, por su parte, anuncia el cambio. Si bien conserva las últimas pinceladas de lo que le antecede –la estampa de la infancia de José Moreno hijo de lavandera dado en adopción por la pobreza de su familia, uno de los mejores capítulos del libro; o aquélla de la seducción erótica de David Caballero en la hacienda costeña, encontrando la sensualidad casi animal de la adolescente montuvia en la hija de los trabajadores– hay que reconocer también que arriesga notoriamente la marca de lo propio: la discusión intelectual y la descripción sobria de los acontecimientos históricos del Ecuador que articulan la narración más de lo que la enmarcan: la masacre del 15 de noviembre de 1922 enfrenta y encuentra biográficamente a José Moreno y David Caballero, desterrados a Chile, después de la expulsión de la universidad de los jóvenes de izquierda; el levantamiento contra Neptalí Bonifaz en 1932 –conocido en Quito como «guerra de los 4 días»– reúne a todos nuestros personajes en Guayaquil para apedrear la casa del representante local del bonifacismo, que es tío de Caballero; el gobierno dictatorial de Federico Páez (1935-1937) encarcela a Moreno y a Rojas, y los destierra a Galápagos; siendo éste el momento del final de la obra. Del levantamiento obrero a la dictadura anticomunista, se entiende que quince años de persecución histórica y ficticia, e intentos fallidos de cambio, acaben con la voluntad de los personajes. Benjamín Carrión reconoce en *El nuevo relato ecuatoriano* (1958) a Vera la lección aprendida de los predecesores: «Pedro Jorge Vera tuvo en cuenta muchos de los reparos de la crítica extranjera o nacional, y de las 'autocríticas' hechas a las obras de la

42. Dice uno de los «cinco como un puño», Alfredo Pareja Diezcanseco, al ingresar en la Academia Ecuatoriana de la Lengua: «Fue así posible que surgiera la generación de los escritores ecuatorianos del 30, al comienzo de los tres de *Los que se van*, luego los cinco miembros iniciales del Grupo de Guayaquil, e inmediatamente después, quienes se sumaron al movimiento: Adalberto Ortiz, Ángel Felicísimo Rojas y Pedro Jorge Vera» (Alfredo Pareja Diezcanseco, «Los narradores del Grupo de Guayaquil», discurso de ingreso a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, 23 de febrero de 1989, *Revista de la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano* (*AFESE)*, No. 17, Quito, Ministerio de Relaciones del Ecuador, 1989.

promoción iniciadora de la nueva novela ecuatoriana, principalmente a los 'cinco como un puño'».[43]

José Ayala Cabanilla escribe el 29 de abril de 1947 a Pedro Jorge Vera, elogiosamente, acerca de la citada novela. En su carta destaca la veracidad de los hechos narrados:

> en tu obra, están señaladas, con buena pluma, con ágil pluma, algunas escenas crudelísimas del ambiente porteño, que pondrían los pelos de punta a los enfermos de puritanismo, las que hay que reconocer perfectamente ajustadas a la realidad, es decir, que lo descrito, no es más que la pura y neta verdad, lo que tus ojos han visto y tu espíritu ha observado.[44]

Una novela veraz y política, no edificante ni estetizante. No en balde, Alfredo Pareja Diezcanseco escribe también a Vera en correspondencia personal de enero de 1945 que ha leído el borrador de la mencionada novela, y que opina que es un libro magnífico, que «Tiene algunos capítulos lentos y algo bobos, y otros, la mayoría, maestros».[45] Alaba sobre todo el cierre: «El final me dejó una emoción profunda, auténtica, de buena ley, sin un solo truco destinado a efecto. Sobrio y gran final, para cualquier gran libro de cualquier parte del mundo. Me ha sorprendido y me ha encantado».[46] Este final resulta ciertamente la objeción principal para considerar novela de formación a *Los animales puros*, con todo y su estilo nada concesivo.[47]

***

Las tres obras ecuatorianas aquí revisadas parten de una muy cercana coincidencia entre novela y autobiografía, característica del *Bildungsroman*.[48]

---

43. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano (crítica y antología)*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 202.
44. Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980),* Selección, prólogo y notas Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, p. 53.
45. *Ibídem*, p. 174.
46. *Ibídem*.
47. No que cumplir con este género haya sido inquietud de Vera, y que aquí se reclame que no lo fuera.
48. «Tout d'abord, il n'est guère de *Bildungsroman* qui ne sois, en fait, une sorte d'autobiographie à peine simulée, dans laquelle l'action se détache d'un arrière-plan didactique et philosophique. Dans tous les cas, les auteurs analysent certaines attitudes à l'égard

La insistencia de la crítica en la coincidencia y el conocimiento de la biografía pública de los tres autores, así lo avala. Se puede reconocer, con todo, que excepto en Rojas –*alter ego* de Peñita–, distintas facetas autobiográficas de los escritores se dividen en varios personajes. Carrión, por historia y procedencia familiar se encuentra más cercano al pudiente Luis Alfonso, y muy lejos de las penurias de origen de Miguel García; aunque sufre el exilio del mismo modo que éste. Vera viaja a Chile como Luis Rojas o David Caballero, milita en el Partido Comunista, escribe poesía antes que narrativa, vive el período que traza la novela en Guayaquil, pero no coincide el derrotero final de locura y suicidio; ni en el de sectarismo que excluye a todos los demás de la militancia por la búsqueda del solo revolucionario puro en el Partido.[49]

También corresponderían las tres novelas a uno de los posibles tipos de *Bildungsroman* reconocidos por Bajtín: el de la transformación cíclica vinculada al tránsito de adolescencia a edad adulta, «representado por un cierto camino del desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hacia la madurez sobria y práctica».[50] El resultado de tal tipo de confrontación es menos optimista que el de otros tipos de novelas de formación:

> Este camino puede complicarse en el final por diferentes grados de escepticismo y resignación. A este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y el mundo como *experiencia* y *escuela* que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación.

En conclusión, *El desencanto de Miguel García*, como se ha probado, corresponde a una estructura ideal de la novela de formación. *Banca* se apro-

---

de la vie, insistent sur diverses réactions en face des événements. Les héros, de part et d'autre, se meuvent dans le monde des réalités qu'ils se efforcent de dominer, qui'ils tentent de juger dans un large contexte». (François Jost, «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, p. 100).

49. Sin embargo, Mary J. Haritos insiste en que «Los paralelos entre la vida de David y la del autor son indiscutibles. Y como si esto fuera poco, David, cuyo suicidio simboliza la 'frustración de una generación', es el personaje que encarna al autor según su propia admisión». Señala como fuente de la identificación reconocida por el mismo autor la entrevista «Pedro Jorge Vera por él mismo» de Hernán Rodríguez Castelo, aparecida en *El Tiempo* de Quito, el 21 de marzo de 1971, p. 15 (Mary J. Haritos, *Las novelas de Pedro Jorge Vera. Ensayo crítico de su narrativa*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1989, p. 37).
50. Mijaíl Bajtín, «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal*, p. 213.

xima más a la novela de artista. Publicada pocos meses después de *Las cruces sobre el agua*, *Los animales puros* de Pedro Jorge Vera rechaza otra lectura que la del desencanto, bordando como inquietud central la preocupación de la posibilidad de la revolución ecuatoriana. Esa es su inquietud, que en su extremo del protagonista suicida anula el mínimo grado de fe en el héroe que necesita el *Bildungsroman* para apostar por la formación del sujeto como redención posible. Se la podría considerar en todo caso, una contraescritura de la novela de formación.

Quizá en este caso los acontecimientos colectivos explican más que las biografías las correspondencias de creación e historia. ❄

Fecha de recepción: 2 diciembre 2006.
Fecha de aceptación: 5 febrero 2007.

Bibliografía

Aizenberg, Edna, «El *Bilgungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra», en *Revista Iberoamericana,* No. 132 y 133, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 1985, pp. 539-546.

Bajtín, Mijaíl, «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal,* México, Siglo XXI, 1982.

Bohórquez, Douglas, «Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela», en *Cuadernos del CILHA*, No. 7 y 8, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2005 / 2006, pp. 203-214.

Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano (crítica y antología)*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

—— *El desencanto de Miguel García (novela) y otras narraciones,* Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Loja / Plan Binacional capítulo Ecuador, 2006.

Hadatty Mora, Yanna, «El quipu de Arguedas: una lectura de *Los ríos profundos*», en *Kipus, Revista andina de letras,* No. 8, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1998, pp. 47-57.

—— «Ángel F. Rojas: la inversión del binóculo», prólogo a Ángel F. Rojas, en *Obras escogidas,* Guayaquil, M. I. Municipio de Guayaquil, 2005, pp. 33-46.

Harss, Luis, «Los ríos profundos como retrato del artista», en *Revista Iberoamericana*, XLIX, No. 122, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, enero-marzo de 1983, pp.133-141.

Haritos, Mary J., *Las novelas de Pedro Jorge Vera. Ensayo crítico de su narrativa,* Quito, Universidad Central del Ecuador, 1989.

Jost, François, «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, No. 2, Eugene, Universidad de Oregon, 1969, pp. 97-115.

Latinez, Alejandro, *Narrativas del aprendizaje, narrativas del crecimiento: el personaje adolescente y los límites del discurso del desarrollo en Latinoamérica entre 1950 y*

1971. Tesis doctoral, Universidad de Vanderbilt, Nashville-Tennessee, mayo de 2006. Consulta en línea del 13 de febrero de 2007, etd.library.vanderbilt.edu/ETD-db/available/etd-04132006-153514/unrestricted/ALatinez_ Dissertation.pdf

Michelsen, Jytte, «El tema del viaje en *Don Segundo Sombra*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Barcelona, 1989, pp. 819-825.

Morales Saravia, José, «Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», en J. Morales Saravia y Bárbara Schuchard, edit., *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2001, pp. 27-45.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, «Los narradores del Grupo de Guayaquil», discurso de ingreso a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, 23 de febrero de 1989, Ministerio de Relaciones del Ecuador, en *Revista de la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano (AFESE)*, No. 17, 1989.

Pezzini, Hugo, «The Actors Method», *CASAzine*, revista de la Cultural Analysis Summer Academy (CASA), No. 1, Ámsterdam, Universiteit van Amsterdam, febrero de 2005, pp. 20-27.

Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, Guayaquil / Quito, Ariel, s.f.

—— *Banca* en *Novelas, relatos, crítica, Colección Rescate del olvido*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Centro Cultural Jorge Fernández, 2002.

Salmerón, Miguel, *La novela de formación y peripecia*, Madrid, Editorial Antonio Machado, 2002.

Schwartz, Kessel, «The Theme of Suicide in Representative Spanish American Novels», *Hispania*, No. 58, septiembre, 1975, Greeley, University of Northern Colorado, pp. 442-453.

Vera, Pedro Jorge, *Los animales puros,* Buenos Aires, Editorial Futuro, Biblioteca de Narradores de América, 1946.

—— *Los animales puros*, Quito, El Conejo / Oveja Negra, 1986.

—— *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980),* Selección, prólogo y notas Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
21 / I Semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

El cinismo idealista de Alejandro Carrión

GALO MORA WITT

RESUMEN

Este ensayo analiza aspectos de la dilatada labor como periodista, crítico literario, narrador de ficción y, sobre todo, la producción poética del ecuatoriano Alejandro Carrión. Señala que su narrativa, desde muy temprano, evidencia el tono satírico que no abandonaría jamás, tanto como su «vocación festiva de la sedición». Destaca su labor como periodista, principalmente con el seudónimo de *Juan sin cielo*. Menciona algunos aportes de Carrión en tanto crítico literario, recogidos principalmente en la revista *Letras del Ecuador*. El hilo conductor del ensayo –a ratos nostálgica semblanza– se nutre de una perspectiva inevitable: ciertos rasgos de su personalidad (su experiencia en «romances y serpientes», la vocación de incisivo y mordaz humorista, su «naturaleza confrontacional» y aguda inteligencia), además de sus dotes de narrador satírico y de poeta.
PALABRAS CLAVE: Alejandro Carrión; ironía; narradores ecuatorianos; periodismo ecuatoriano; sedición.

SUMMARY

This essay analyzes aspects of the multiple tasks of the journalist, literary critic, fiction narrator and, above all, the poetic production of the Ecuadorian Alejandro Carrión. It points out that his narrative, from a very early stage, demonstrates the satirical tone that would always play a part, as much as his «festive vocation of sedition»; it stresses his work as a journalist, mainly under the pseudonym of *Juan sin cielo.* It mentions some of Carrion's contributions as a literary critic, compiled principally in the magazine *Letras del Ecuador*. The main thread of the essay –at times a nostalgic portrait– is nourished from an inevitable perspective: certain characteristics of his personality (his experience in «romances and snakes», the incisive and sharp humorist vocation, his «confrontational nature» and sharp intelligence), in addition to his gifts as a satirical narrator and poet.
KEY WORDS: Alejandro Carrión; irony; Ecuadorian narrators; Ecuadorian journalism; sedition.

MI PADRE, ALFREDO Mora Reyes, fue, a finales de la década del cincuenta, el primer alcalde socialista elegido por votación popular en el Ecuador. De aquellos años no tengo recuerdos, salvo por los cuentos familiares que suelen, en ocasiones, falsear y emboscar a la memoria. Una anécdota, referida por mi hermana Melania, tiene que ver con mi primer encuentro con Alejandro Carrión, cuando el escritor dirigía la revista *La Calle* y yo contaba con cuatro años de edad.

Carrión, acompañado por don Julio Eguiguren, brillante memorialista, llegó a visitar a mi padre, y yo, con la candidez propia de un niño, de acuerdo al testimonio de mi hermana, le hice tomar asiento en la escalera de la casa, como hacía, con inocente democracia infantil, con los campesinos que llegaban hasta la residencia del alcalde. Cuando mi hermana encontró a Carrión sentado en las gradas tuvo, dice, una mirada de asombro y estupor, incrementada por mi comentario: *aquí está un compadre de mi papá*. Lo había tratado igual que a los chasos que llegaban y decían: «Vos, doctor, tienes que ayudarme…».

Otro encuentro con Alejandro Carrión ocurrió en 1979, cuando él y Manuel Agustín Aguirre fueron homenajeados por la Asociación Lojana de Quito. Carrión había abandonado hacía muchos años las filas socialistas, y sus crónicas, siempre agudas y cáusticas, iban dirigidas a reprochar con vehemencia toda expresión política de izquierdas. Convertido en intransigente crítico de su propia memoria, se refirió a Aguirre como poeta e intelectual, y evitó así hacer mención a la pasión por la doctrina marxista que éste mantenía vigente en su pensamiento y en su corazón.

Alejandro Carrión Aguirre fue centro de debates, polémicas y agravios, tanto por su consagración a ensalzar a las figuras legendarias de la Revolución Liberal liderada por el general Eloy Alfaro, a sus cánticos a la España Republicana, y a la ideología del Partido Socialista, como por su posterior deserción y aislamiento en una torre de marfil, a la que dotó del cancel que evitaba a sus ex compañeros de armas, quienes, a la distancia, lo acusaban de transfuguismo.

Un retrato ajeno, de una personalidad insondable como la de Walter Benjamin, me permite, gracias a las palabras de Christopher Domínguez, catalogar a Carrión:

> […] me parece el niño ejemplar. Sufrió una doble curiosidad por desmontar, como si fueran artilugios mecánicos, tanto su pasado –el judaísmo– como

> su presente –el comunismo–, pasiones superficiales –jamás superfluas– que lo dejaban a solas con los juguetes, su cuidado y su catalogación.[1]

En el caso de Carrión, los artefactos del mecano son su pasado de socialista –pecado de juventud– y el presente –hasta el fin de sus días–, de aristócrata del pensamiento. Hay que ver si el desacople de los juguetes y legos fue hecho en pleno día, o buscó el auxilio nocturno de fulleros románticos e idealistas, porque, huelga decir, no hay juego sin treta.

La actitud bifronte de Alejandro Carrión puede ser comparable a las posiciones asumidas por Dos Passos, Steinbeck, Octavio Paz, Vargas Llosa y Cabrera Infante, quizá los más famosos apóstatas del siglo XX, porque Carrión está muy arriba, como creador, de Labrador Ruiz, Benítez Rojo o Franqui, renegados de la Revolución cubana; a millas de distancia de Teodoro Petkoff, acérrimo enemigo de la Revolución bolivariana; distante de la traición premeditada del peruano Eudocio Ravines, y, al mismo tiempo, éticamente muy lejos de Jorge Semprún, quien, tras ser expulsado del Partido Comunista Español, fue un crítico feroz de sus estructuras, pero jamás dio pábulo a las conspiraciones intestinas y a la virulencia reaccionaria y fanática.

En la serie de polémicas que la actitud de Carrión desató se encuentra de por medio su profunda inteligencia, reconocida por cofrades o antagonistas, su condición de creador, polígrafo, erudito, humorista, y, hasta el retrato precoz que le hiciera el escritor norteamericano Albert B. Franklin, que reconoció, en el entonces joven lírico, de apenas 20 años, su «cinismo agotador e idealista».[2]

El tránsito que llevó a Carrión de la militancia socialista al sosiego conservador fue descrito por Ángel F. Rojas:

> El iconoclasta vitriólico de los primeros años de juventud, el revolucionario virulento, el agresivo luchador que disponía de un temible carcaj de centellas de ambas manos, fue remansándose con los años. Fue adquiriendo un continente apacible, y pasó, hasta su muerte intempestiva y repentina, como un formidable periodista de opinión.[3]

---

1. Christopher Domínguez, *La sabiduría sin promesa. Vidas y letras del siglo XX*, México, Joaquín Mortiz, 2001, pp. 11-12.
2. Albert B. Franklin, *Ecuador, retrato de un pueblo*, Colección Ecuador, Testimonio de autores extranjeros, vol. 4, Quito, Corporación Editora Nacional, 1984, p. 188.
3. Ángel F. Rojas, «Escritores de Loja y para Loja», prólogo a Alejandro Carrión, *El último rincón del mundo*, Loja, diario *El Comercio* / Municipio de Loja, 1992, p. XVI.

La solemnidad de Rojas, no exenta de cierta magnanimidad, pinta un fresco menos apasionado que los conceptos vertidos por otros contemporáneos de Carrión, donde las apostillas son, ciertamente, acusadoras.

El tránsito y la conversión de Carrión revuelcan su primera militancia socialista, pero, a la luz del tiempo, se puede observar que el punzante iconoclasta estaba ya en vigencia cuando decidió actuar activamente en política. Aquella intervención pública forma parte de un inmenso mural de utopía y quimérica devoción social, y en el escenario insurgente, la creatividad de Carrión se expresó a través de un ejercicio lúdico memorable.

La Alianza Democrática Ecuatoriana convocó al escritor a formar parte de la revuelta contra el gobierno autocrático de Arroyo del Río, y Carrión se convirtió en protagonista de «La Gloriosa», como la historia reconoce a los sucesos del 28 de Mayo de 1944. En ese proscenio, plural y violento, el compromiso con la rebelión popular no ensombreció al narrador incisivo y satírico que, en los momentos más graves del fragor, expresaba la vocación festiva de la sedición. La narración de los sucesos, como es lógico esperar de su pluma irreverente, es histriónica y caricaturesca, lo que nos da la pauta del escondido narrador que convivía junto al combatiente:

> Nosotros, con nuestra organización y prácticamente toda la Universidad, fuimos tranquilamente y ocupamos la gobernación […] yo recibí el telegrama de Quito en el cual se me nombraba jefe de todo, absolutamente todo, con poderes para organizar el gobierno de la ciudad y provincia. […] Yo obtuve, desde el primer momento, la mejor colaboración: el doctor Pío Jaramillo Alvarado aceptó ser gobernador; mi padre José Miguel Carrión, aceptó presidir el I. Concejo Cantonal […]. Pero a pesar de que el poder de la revolución se había consolidado en toda la república, en Loja la policía y el ejército continuaban leales al viejo régimen y se temía que ocurra algo desagradable, así pasó con la policía […]. Se hicieron gestiones para convencer a la policía que abandonara el edificio […] y, de pronto, tendidos en el suelo, desde los balcones del segundo piso, los policías hicieron fuego. […] La multitud se dispersó, ciertamente y sin heridos, pero volvió y volvió armada de palos, con los que comenzaron a tratar de forzar las puertas de la casa de la policía. A la larga, se vio quien vencería y los balcones desde donde se hicieron los disparos se cerraron y así terminó la gloria del fa-

> moso batallón de policía de Loja y su mayor Moscoso Aulestia, a quien los estudiantes le cantábamos:
> … el Mayor Moscoso Aulestia
> en el fondo es una bestia.[4]

JUAN SIN CIELO, *LA CALLE* Y LA PROFUSIDAD LITERARIA

La vida literaria de Alejandro Carrión tiene que ver con el periodismo, género en el que, y a través del alias *Juan sin Cielo*, logró restablecer en el país la figuración que antaño tuvieron Eugenio Espejo, Fray Vicente Solano, Juan Montalvo, José Peralta y Manuel J. Calle.

El seudónimo fue utilizado por Carrión en contraposición al Juan sin Tierra que era utilizado por muchos colegas. Jorge Carrera Andrade creó, tiempo después, un maravilloso poema con el mismo título, y el *Juan sin Cielo* fue disputado por los dos escritores. Carrera Andrade y Carrión se insinuaban mutuamente el pago de arriendo del poema y el seudónimo.

La primera etapa de *Juan sin Cielo* vio la luz el 13 de diciembre de 1948, en el diario *El Universo*, con la columna «Esta vida de Quito", y los desafíos del periodista convocaron a duelos verbales con innumerables contradictores, al punto que, cuando le cuestionaron su naturaleza confrontacional, Carrión les respondió que se peleaba con todo el mundo «porque estaba buscando un lugar bajo el sol». Y, claro, la sorna implacable, unida al agudo talento, le otorgó no solamente un lugar bajo el sol equinoccial, sino el odio de sus víctimas y, por lo general, de humillados contrincantes. Carrión recuerda, con inusual arrepentimiento, algunos de esos episodios:

> Me iba bien: el diario estaba contento conmigo, yo estaba contento con el diario… Con frecuencia, ahora lo veo, me extralimité en epítetos y en «seguimientos», que a veces tomaron el aspecto de verdaderas persecuciones. Es imposible no pecar cuando se tiene tanta amplitud para moverse. A la distancia lo lamento. Inventé palabras y muchas de ellas se incorporaron para siempre al lenguaje común y al léxico político. Popularicé apo-

4. Leonardo Ogaz Arce, *Todo el poder a Velasco. La insurrección del 28 de Mayo de 1944*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998, pp.173-175.

> dos, conté anécdotas reveladoras, hice caricaturas probablemente muy hirientes. ¡Dios, las cosas que yo hice![5]

La estancia de *Juan sin Cielo* en *El Universo* duró 25 años, con un breve tambo, es decir, una pasantía en el diario *La Razón*, y con una sucursal, la revista *La Calle*, que fundó y dirigió en su primera etapa junto a Pedro Jorge Vera, y la que continuaría en solitario, cuando la Revolución cubana entró en escena y se revelaron diferencias irreconciliables entre los directores, agravadas por la vehemencia con la cual Carrión convirtió su postura antibolchevique, y su obsesión refractaria al comandante Fidel Castro, en pasión narrativa.

Junto a Vera y Raúl Andrade, Carrión integra la trilogía de periodistas de excepción, en algunos casos por la calidad de página, en la cual el estilo de Andrade es indudablemente soberbio. Con Vera y Andrade lo une, además, la capacidad de escribir estocadas lapidarias y catilinarias letales.

Del número 49 de *La Calle* he extraído una crónica firmada por *Juan sin Cielo*, porque su vigencia es inaudita y parece demostrar que la realidad política del país se parece más a una fotografía inmutable que a una ley dialéctica:

> ¿Quién ama al Tribunal Supremo Electoral?
> […] Dime quién te ama y te diré quien eres…
> ¿Quién te enamora, carita de emperaora?
> Pues… ¿quién va a ser? Quien sino el Partido Conservador.
> […] En este amor, el Partido Conservador no tiene rivales. Nadie le disputa la dama. Nadie se deja pisar el poncho por la buenamoza.[6]

Si cambiamos el nombre del Partido Conservador por el de alguna de las organizaciones políticas reaccionarias y anacrónicas de hoy, se puede decir que, además de perspicaz y agudo, Carrión bien puede ser considerado profeta, aunque esa palabra siempre fue para él motivo de sátira, dado el rechazo que profesó a lo largo de su vida hacia la figura hierática del Dr. Velasco Ibarra, poseedor, sin discusión, del bíblico calificativo.

---

5. Alejandro Carrión, *Esta vida de Quito*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983, p. 9.
6. Juan sin Cielo, «Está la ley hecha poncho», en *La Calle,* No. 49, Quito, 22 de febrero de 1958.

En *La Calle*, que tenía el lema «porque en la calle es donde habla todo el mundo», las diatribas iban dirigidas a las tropelías y arbitrariedades de funcionarios de alto rango de la burocracia local, los abusos de compañías extranjeras, como el contratista norteamericano Charles Smith, quien, a través del Eximbank, estafó en seiscientos mil dólares, de los de aquel tiempo, al Estado ecuatoriano.

Otras víctimas de los latigazos de *La Calle* fueron los militares represores, los curas antediluvianos y toda expresión *curuchupa*, adjetivo hoy casi desaparecido, y con el cual el habla popular calificó y denostó a las huestes políticas conservadoras.

Junto a Alejandro Carrión y Pedro Jorge Vera, originales directores del semanario, desfilaron periodistas como Jorge Vivanco Mendieta, Méntor Mera, José Félix Silva, Germán Carrión Arciniegas, Alfredo Vera Arrata, Oscar Villena y Patricio Cueva. *La Calle*, a través de sus redactores, se refirió con anticipación al tema de la economía petrolera; a una forma de sumisión de los soldados digna de Sacher Masoch; a juicios escandalosos, como los de los pichirilos y la chatarra, que derivaron en atentados contra la vida de Alejandro Carrión.

La siempre postergada unidad de la izquierda fue otro de los emblemas de *La Calle*. En la edición número 123, del 18 de julio de 1959, *Juan sin Cielo* escribe:

La Calle invita a esta empresa de desarme espiritual, de

> moratoria de agravios» para hacer posible la unidad. Para predicar con el ejemplo, vuelve a reiterar lo que ya dijera en su número anterior: sus páginas estarán abiertas a todos los impulsos que conduzcan a la unidad, y si hay todavía quien desee seguir blandiendo el garrote como medio de unirnos, ese garrote no será blandido en estas páginas. Aquí estamos, pues, por la unidad a base de que no nos insultemos y lastimemos más aun entre nosotros. Aquí estaremos también para seguir batallando contra todo el que aspire a impedir la unidad: a ese lo denunciaremos, como a lo que realmente es: cómplice de la Conserva, agente de los «cuervos negros».[7]

7. Juan sin Cielo, «El camino a la unidad», en *La Calle*, No. 123, Quito, 18 de julio de 1959.
8. Benjamín Carrión, Carta de Alejandro Carrión, del 18 de marzo de 1958, en *Correspon-*

Carrión batalló cinco décadas en el periodismo nacional e internacional. La Universidad de Columbia, Nueva York, le otorgó el premio «María Moors Cabot», galardón máximo de la prensa continental, y su huella en el mismo será motivo de otra reflexión, que incorpore una investigación sobre centenas de artículos no codificados ni editados en sus obras completas, y así tratar de encontrar «el alma volcánica de Juan sin Cielo».

También merece una indagación monográfica su dedicación al cuento –un libro suyo, *Muerte en la isla*, obtuvo el Premio Leopoldo Alas, en España–, a la novela –*La Espina* fue accésit al premio Losada de Buenos Aires–, la dramaturgia y el ensayo, pues su vocación de intelectual renacentista merece una inspección que desemboque en biografía, «ese soneto de la historia», como decía otro Carrión, su tío Benjamín, con quien Alejandro, después de una relación filial cercana, terminó desatando amarras hasta ubicarse en la orilla contraria, como resultado de sus profundas diferencias ideológicas.

De aquella fraternidad familiar queda, sin embargo, la relación epistolar entre Carriones, en la que Alejandro, con su reconocido sarcasmo, le habla de Carlos Guevara Moreno, proverbial líder político que se jactaba de haber combatido en la Guerra Civil Española, naturalmente del lado republicano:

> Mi querido Benjamín [...]. Es posible que hable pronto con el famoso dragón mayor de la CFP, quien, según parece, ha revisado sus opiniones acerca de «los Carrión» [...]. Sin duda, será interesante el hablar con dicho animal mitológico.[8]

Miles de páginas escritas con vocación y sin tormento deberán ser exhumadas o leídas con ojos del presente. Quizá así podamos medir la trascendencia del Carrión que ponderaba la novela policiaca, al decir: «Lo que el soneto es al poeta: escuela de sobriedad, suprema disciplina de medida, obra maestra de premeditación, arquitectura sutil de calculados efectos y oscuras resonancias: eso es la novela policiaca al novelista».[9]

Carrión, fundador y primer director de la revista *Letras del Ecuador,* añorada publicación de la Casa de la Cultura, dedicó su mirada hurgadora a

---

dencia I. Cartas a Benjamín, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1995, p. 207.

9. Alejandro Carrión, «Elogio de la novela policiaca», en *Letras del Ecuador*, No. 23, Año III, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, mayo de 1947, p. 9.
10. Alejandro Carrión, «Los Compañeros de Don Quijote», en *Revista de la Casa de la Cul-*

temas del arte colonial, como su estudio «Hazaña y milagro de la plástica de Quito». Con la misma fiebre indagadora, logró el rescate de lo que se llamó «el eslabón perdido» de la poética, obras de los versificadores que hacen de puente entre 1522 y 1675, período en el cual, sin la obsesiva indagación de Carrión, existiría un vacío de siglo y medio, es decir que, en este sentido, Carrión también latigueó al silencio.

Con la misma pasión con la que salmodiaba a algunos de sus contemporáneos, o se burlaba, a través de Berta Singerman, de la rara especie de recitadores y declamadores, recordaba, afectuoso, el estoicismo creador de Ignacio Lasso, Cristóbal Ojeda Dávila o José Alfredo Llerena.

Fue el primero en proclamar a César Dávila Andrade como uno de los más grandes poetas de América, al tiempo que analizaba, con devoción escudriñadora, a los poetas del extrañamiento, a quienes dedicó la investigación antológica *El Ocioso en Faenza*, prueba de pesquisa intelectual, en la que recupera tesoros perdidos de la poesía colonial de los jesuitas desterrados.

Con su espíritu de *voyeurista* de la historia literaria, Carrión Aguirre dedicó al Quijote varios de sus escritos. El examen sobre los homéricos compañeros del caballero de la triste figura recrea épocas del oscurantismo medieval, al que describió con sutileza y refinamiento:

> El tiempo y el espacio eran aún jóvenes, estaban enteros, invictos, y la vida era cerrada y la soledad y la distancia más crueles y tenaces. [...] El pecado y el demonio tiranizaban al hombre tanto como la distancia o la fuerza. Y la letra, que es la luz de las almas era privilegio, y el libro objeto de lujo con sus hojas de pergamino sabiamente minadas, y fuente de peligro, porque en sus pesadas páginas se podía esconder la herejía, celosamente vigilada por los centinelas de la fe, señora de la razón y ama de la inteligencia.[10]

Los endriagos inquisitoriales son víctimas de la cáustica mirada de Carrión, en prefacios que anuncian, con precocidad, el combate que libraría años más tarde contra el totalitarismo del Soviet de Stalin. En sus cruzadas, extraña mezcla de posiciones ácratas e independientes, no siempre distinguió el origen y el destino de sus fuetazos, y su crítica mordaz devino, más de una vez, francotiradora y arbitraria.

---

tura Ecuatoriana, vol. 5, tomo II, Quito, agosto-diciembre de 1947, pp. 137-138.

11. Cfr. Alfredo Mora Reyes, *Maestros Lojanos*, Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana Nú-

A diferencia de esas azotainas, los capítulos que Carrión dedica a Loja, en la que nació el 15 de marzo de 1915, son arrumacos biográficos o testimoniales. Con fulgurante humor, el tributo incluye una «pequeña lista de lojanismos hecha de memoria», en la que explica el significado de palabras como añango (zorrillo), bichauche (pajarillo azafranado), changa (pierna); birolo (bizco), casero (indio de Saraguro), colambo (serpiente de vivos colores), chulapo (insecto melero), chontear (enamorar), tataco (individuo pequeño), socondoco (sopa demasiado sólida) o puchaperro (persona despreciable), por citar unos cuantos.

Continúa la apología a la provincia y a la patria de la infancia con un paseo romántico y linajudo sobre su ancestro aristocrático, que empieza por el reconocimiento a su bisabuelo, Manuel Carrión Pinzano, *el Capitán de la tormenta,* como lo definió Alfredo Mora Reyes al recordar la epopeya de 1859, cuando el federalismo lojano se sumó a los esfuerzos para evitar la disgregación nacional,[11] y desemboca en la naturaleza fértil de los ungidos por el don de la palabra y la inteligencia, entre los cuales constan, naturalmente, casi todos sus parientes.

Ufano, y hasta ampuloso, Carrión dedica espacios importantes de su obra a hablar de su tierra, y el artículo que más impacta, por la lojanidad jactanciosa, se denomina «Por pura filantropía», en el que, tras realizar un bosquejo del aporte de ciudadanos lojanos a la patria, termina deshuesando a Jorge Diez, escritor de ancestro colombiano, quien había osado poner en duda el valor de esa contribución, y de paso raspa a Quito y los quiteños, reverdece la antigua rencilla austral con Cuenca, y, en fin, atraviesa a todo el que se le ponga al frente:

> […] Así, es ya más de un siglo que venimos sacrificándonos por pura filantropía. Hemos remitido nutridos equipos para todos los gustos. Un buen equipo fue el de los doctores Agustín Cueva y Pío Jaramillo Alvarado. Nuestro segundo Presidente, Isidro Ayora ya no resultó tan macana como el primero. Notable fue esa pandilla compuesta por José María Ayora y los tres Cueva García a la que podríamos agregar Virgilo Guerrero y Max Witt. Y por otro lado, con el objeto de que el equilibrio se mantuviera, enviamos a Benjamín Carrión, Pablo Palacio, Ángel Felicísimo Rojas y Manuel Agustín Aguirre. […] Y sobre todas las cosas, ¿no es cierto que hemos enviado

---

cleo de Loja, 1959.

12. A.Carrión, «Por pura filantropía», en *Esta vida de Quito*, pp. 83-85.

> a Juan sin Cielo? […] Por esta razón, tú y yo somos extranjeros venidos a Quito por pura filantropía. Y tú sabes muy bien que no somos nosotros los que le damos «ese inevitable aire provinciano, moroso y desesperante». […] Los que le dan a Quito su aire provinciano son los propios quiteños. Porque tú sabes que el provinciano es el que cree perfecto a su lugar nativo y lo convierte en su medida del mundo. Y el quiteño es así. Si está en Nueva York, compara el Hudson con el Machángara y piensa que la calle Venezuela tiene más movimiento que Wall Street. […] Por lo demás, estamos completamente de acuerdo. Así como Cuenca produce sombreros de paja toquilla, Loja produce hombres ilustres.[12]

Como contraste a su origen provinciano, la mirada literaria y cultural de Carrión es universalista, quizá como credencial y camino para romper el aldeanismo conformista que siempre le pareció mediocre, trivial e insignificante. Su mirada es más cosmopolita que la de muchos de sus contemporáneos, a los que Carrión consideraba letrados pueblerinos, de ahí que los retratos de Poe, Eluard, Singer, Pound, Boll y Maldelstam, por citar unos pocos, no sean apologéticos, y, por el contrario, expresen una toma de posición y de conciencia frente a ellos. Saberse humilde engrandece, porque la humildad no es similar a la indignidad y al silencio.

En su mascarilla de Samuel Beckett, Carrión lanza una contraofensiva:

> […] estoy en contra de Samuel Beckett, de la concepción que él tiene del mundo y de los hombres […]. El pequeño escritor, desde la libertad inmensa de su anonimato, puede estar en contra del grande y proclamarlo a grito herido. Soy, en este caso, el oscuro hombrecillo del montón que hace a brocha gorda un cartel de protesta contra Nixon u otro dinosaurio y sale con él a pasear por la Avenida Connecticut. […] Yo, que sospeché siempre que Celine y Kafka exageraban, afirmo que Beckett traspasa las fronteras de la exageración y entra al territorio de la calumnia […]. La risa roja de Leonidas Andreyev decía: Este hombre quiere asustarme, pero yo no le dejo lograr su propósito […]. Yo hablo con la inmensa libertad que me concede mi pequeñez, y, parodiándolo, digo: Este Samuel Beckett trata de asustarme, pero yo no se lo consiento.[13]

---

13. Alejandro Carrión, «Samuel Beckett o la noche oscura», en *Los caminos de Dios*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, pp. 73-74.
14. Alejandro Carrión, *Poesía: Primera Jornada*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983,

Está claro el mensaje, y entrelíneas, se puede observar otro, oculto y subterráneo, que subvierte la expresión de modestia de Carrión: su sentimiento de pequeñez parece emerger desde cierta sombra de amargura y la falta de reconocimiento universal a un talento, que como el suyo, acaso lo merecía. Pese a todo, en ese malabar entre recato, pudor y orgullo, Carrión siembra su estatura de polemista inquebrantable, de boxeador letrado, y convoca al duelo pendenciero, a la riña verbal, para establecer y dirimir territorios de la literatura y de la ideología.

LA PRESENCIA LAZARIANA DE LA POESÍA

Esta faceta de Carrión merece también un rastreo intelectual profundo, pero, por ahora, estas páginas están dedicadas a indagar algunos renglones de su poesía, particularmente la poesía social que impulsó durante tres décadas y de las que renegó, en la práctica, cuando cambió cierto mesianismo revolucionario por la palabra rota, rediviva o lazariana, en el sentido de resucitación de la vida, de la poesía.

Sentía, cual presagio, la espiral de voces fantasmales de otros tiempos. Le parecía escuchar los quejidos de moribundas y bandoleros, lamentos de río muerto y luna viva, porque podía, y lo asumía con milagrosos golpes agoreros, guardar en un cofre de celofán los milagros y secretos del mundo.

A su estirpe estética sumaba una obligatoriedad umbilical de hombre de letras, como se decía en el pasado reciente al apotegma solemne que definía lo que era un intelectual, y, además, no escuchaba solo él la llamada poética, porque eran los oídos familiares los que percibían las baladas del barranco, en donde, según cuenta la tradición aymará, se esconden o evaporan los cantos de los abuelos:

> Era inevitable el que yo fuese poeta: lo fue mi abuelo, Manuel Alejandro Carrión Riofrío; lo fue mi padre, José Miguel Carrión Mora y lo fueron sus hermanos Héctor Manuel y Manuel Benjamín […] la poesía estaba en mi sangre. […] Creo que soy poeta; el expresarme en poesía es consustancial con mi ser. Escritores de clara sensibilidad crítica como Gonzalo Zaldumbide, Isaac J. Barrera, Benjamín Carrión, Ángel F. Rojas o Alfredo Pareja han encontrado en mi prosa, en cuentos o ensayos, viva mi poesía. El

don poético solamente me ha sido negado por el crítico Hernán Rodríguez Castelo…[14]

De sus primeros años de producción es el extenso poema «Salteador y guardián», dedicado a la memoria de Naún Briones, bandolero de frontera que fue, muchos años más tarde, sublimado en la novela *Polvo y ceniza*, de Eliécer Cárdenas.

Ese poema robinhoodesco recrea la historia del bandolero a través de una mirada apologética, de tributo social que ensalza una forzosa redistribución de la riqueza, en versos que hicieran exclamar a Juana de Ibarbouru: «Alejandro Carrión tenía la inocencia de no saber cuán grande poeta era», mientras el crítico norteamericano Dudley Fitts no tenía ambages en compararlo con Tennessee Williams y considerarlo uno de los cinco mejores poetas jóvenes de América.

De su paso
guardan una huella profunda los caminos.
Cuando abrió los ojos
lo rodeaba una tierra desnuda
que ignoraba el rocío y no tenía noticias de la lluvia.
Su primera mirada fue hacia el sur.
Hacia el sur enrumbaban su vuelo batallones de pájaros.
Hacia el sur dirigía el viento la copa de los árboles.
Hacia el sur dirigían los hombres sus miradas.
Hacia el sur se iban los caminos.

[…]
Creció. Se hizo buen jinete,
aprendió a cruzar a nado los anchos ríos tranquilos,
a matar a lo lejos los venados huidizos
sin errar un centímetro el disparo de la mitad del pecho.
Se hizo hombre. Soñó con ser minero,
chofer del despoblado, marinero de Paita,
arriero del ganado, policía, vaquero.
Regaba, como todos, con el sudor la tierra.
Como todos tenía hambre, sed, paludismo.
Y un buen día sintió que la tristeza

2a. ed., p. 7.

15. A. Carrión, «Salteador y guardián», en *Poesía: Primera jornada*, pp. 39-44.

Le desbordaba el pecho, llenándole la vida.
Y le dio a su machete la recia vecindad de una pistola.
[...]
Era la rebeldía de los peones
la que se desbordaba con él por los caminos.
[...]
Nunca les quitó nada a los trabajadores
A los patrones, dueños de la tierra,
les quitó los billetes, las reses y la vida,
les violó las hijas, les quemó las casas
y les hundió su nombre, como una puñalada, en lo más delicado de sus vidas.[15]

El poema pertenece a *Luz del nuevo paisaje*, Premio Latinoamericano de Poesía 1937, que corresponde a la primera etapa poética del autor, periodización definida por el propio Carrión, quien bautizó a estos versos, fechados entre 1932 y 1957, con el nombre de «Primera Jornada», y con ese nombre fueron reeditados en la antología publicada por el Banco Central en el tomo 4 de las obras completas.

La crítica literaria fue benévola y hasta apologética con la poesía de Carrión. Augusto Arias, por ejemplo, dice:

> El suyo es un canto vital, así en el amoroso reclamo, en la tarde del agonista, en la biografía del ser con esperanza y contradicción, como en los capítulos que autobiografizan su infancia, con poder de evocaciones y con la estatura del espíritu que tienen los años niños.[16]

Isaac J. Barrera, por su parte, cree que Carrión «ha recorrido una vasta parábola, hasta dar con la esencia de su verso. Revolucionario, ironista y, sin embargo, de una suavidad de frase que demuestra que su más grave preocupación es la de que las ideas sobrepasen a las imágenes».[17]

Poeta revolucionario, dice Barrera, y Carrión lo subraya cuando, en el poema «Bloqueo a la esperanza roja», exclama:

---

16. Augusto Arias, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito, Ministerio de Educación, 1956, p. 392.
17. Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, vol. IV, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955, pp. 108-109.
18. Entrevista a Alejandro Carrión por Álvaro Sanclemente, en diario *El Tiempo,* Bogotá, 16

Crece la tempestad en los pechos obreros.

Estamos en el día angustioso y terrible
que arde en los calendarios con rojas llamaradas.

Llamas, llamas,
gigantescas llamaradas desde los corazones
suben a las pupilas.

Es la fiebre del grito que enloquece a los hombres.
Es la fiebre que vibra en la dura palabra subversiva.
Es la fiebre que presta ese brillar de ascuas a los ojos.
Es la fiebre, la incontenible fiebre de los trabajadores.

Poesía de barricada, con la misma esencia panfletaria que el propio Carrión censura, años más tarde, cuando recuerda a sus antiguos camaradas, aquellos que no siguieron el sendero de la apostasía, y, de acuerdo a mi interpretación de la sorna de Carrión, «emborreguecieron», en el sentido de borregos y de ciegos.

Acaso la noción de doblez –en su ambigüedad de verdadera y falsa a un mismo tiempo–, puesta en escena por Nabokov en su obra *Desesperación*, y en la que profundiza sobre la leyenda que habla de los sosias que todos tenemos en algún escondite del Universo, es un destino inevitable, o es la premisa que justifica el desencanto o la retractación como acto justiciero, mediante el cual, un abjurado hace válida su conversión a través del proceso de maduración intelectual.

En acto de estricta honestidad y respeto la cronología del autor, es necesario reconocer que el proceso de transformación política de Alejandro Carrión no fue súbito y repentino. Una reflexión honda lo acompañó durante muchos años, al punto que en el lejano 1946, declaró:

> Los poetas de mi generación, que es posterior a la de Jorge Carrera Andrade, empezamos en 1933 como soldados de un movimiento revolucionario. Influenciados por las doctrinas marxistas nos considerábamos como simples trabajadores de la poesía que prestábamos un servicio social como cualquier otro trabajador. Pero, en verdad, teníamos una posición extremista, adulterábamos las propias doctrinas en que nos inspirábamos y nos alejábamos con frecuencia de la poesía […] Joaquín Gallegos Lara era por aquel entonces, entre nosotros, una especie de jefe de disciplina, encargado de descubrir y censurar cualquier desviación de la línea de conducta que nos

> habíamos trazado. Esta situación prevaleció hasta el momento en que Benjamín Carrión y Jorge Carrera Andrade, ambos con gran autoridad entre los intelectuales jóvenes, lanzaron la voz de alarma, diciendo que era necesario salvar a la poesía ecuatoriana de tan grave amenaza.[18]

Esta transformación, del panfleto militante a la meditación individual, culposa hegelianía de por medio, se expresa en su poema «Soledad»:

> […]
> Dejad que niegue y niegue y que me contradiga,
> dejad que me sostenga sobre un filo de espadas,
> dejad que sea un naipe la base de mi casa,
> dejad que satisfaga mi sed en hiel amarga.
> Soy solo. Nadie puede hacerme compañía,
> la soledad es aire para rodear mis ojos
> y sangre para hirviente caminar por mis venas.
> Soy solo. Es imposible estar conmigo un día.
> […]
> Soy solo. Ni la tierra habrá de acompañarme.[19]

Tiempo antes de su confesa conversión a las huestes liberales, Carrión hacía alarde de su condición de libre pensador, y toreaba, con altanería académica, el izquierdismo de Jorge Enrique Adoum, particularmente en la obra *La poesía del siglo XX*, donde sus dardos apuntan, a través de Adoum, a Hikmet y Maiakovsky, o quizá, eran los dos poetas las pantallas para atacar el corpus poético del propio Adoum, al que llega a catalogar como «poeta de América del Sur», en franca inquisitoria al supuesto aldeanismo del escritor ambateño, pese a sus residencias en Santiago o París:

> El brillante poeta Jorge Enrique Adoum, cuyas obras últimas constituyen algo de lo más serio de nuestra poesía del siglo XX, acaba de llevar al volumen la serie de notas críticas que, no harán cuatro años, leyó por Radio Casa de la Cultura Ecuatoriana, sistematizadas y pulidas hasta dar –tal es su empeño– un testimonio de lo que para él es más vital y sintomático de la poesía universal […]. Sin embargo, cualquier lector tranquilo arribará a una conclusión: el autor no ha podido romper del todo la cadena de la sim-

---

de noviembre de 1946, p. 27.

19 A. Carrión, «Soledad», en *Poesía: Primera jornada*, pp. 177-178.

20. Alejandro Carrión, «Poesía del Siglo XX, de Jorge Enrique Adoum», en *Letras del*

> patía. Ante todo se ve que es un autor americano, de la América del Sur […]. Por otra parte si se descuenta la sujeción a la simpatía, y en este caso no estética, sino ideológica, no se explica aquí la presencia del señor Maiakovsky. He leído con inmensa atención el ensayo que le dedica Adoum, y no puedo, sinceramente, explicarme qué tuvo de poeta este afanoso funcionario de la propaganda bolchevique. […] No diré tanto del poeta turco Hikmet. Es justo que Adoum, de sangre árabe, haya buscado un poeta representativo de ese mundo. Pero… poemas como ese que él cita: «Si la mitad de mi corazón está aquí, doctor, –la otra mitad está en China– con el ejército que baja hacia el río Amarillo…», eso no tiene nada de poesía y sí de amasijo perpetrado por orden superior, en ese absurdo plan de poesía dirigida con el cual los dictadores intelectuales del Soviet han esterilizado la poesía rusa…[20]

Adoum, que recuerda con verdadera fruición las antológicas bromas y burlas que el Carrión bohemio hiciera en el pasado común de juergas y amanecidas literarias, tuvo un gesto singular de caballerosidad e indulgencia cuando Carrión murió:

> (…) No recuerdo haberle enviado yo libro alguno, quizá porque, en otro artículo, Carrión había hablado del cansancio y el aburrimiento que le produjo la lectura de *Entre Marx y una mujer desnuda*. Pero cuando, en una reunión, llegó una noche de 1993 la noticia de su muerte –el mismo año en que murieron Alfredo Pareja, Galo Galecio, Araceli Gilbert…– y algunos la «celebraron», pude hacerlos callar: yo había arreglado cuentas, frente a frente, con él, y me dolió su muerte, particularmente por mi amistad con alguno de sus hijos.[21]

Carrión no fue Premio *Lenin*, como Neruda, ni Orden *Félix Varela*, como Adoum, y, seguramente a su pesar, por su devoción por el ex Neptalí Reyes Basoalto, intentó desaguar las caracolas palabreras del mar frío, como lo hacía el enorme poeta chileno. Tal vez por ello dedicó una obra íntegra al pensamiento bolivariano, con un poema epígrafe, en el que, en la venia incomparable del Neruda del *Canto a Bolívar*, dice:

Ecuador, No. 108, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, marzo-junio de 1957, p. 10.

21. Jorge Enrique Adoum, *De cerca y de memoria*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2002, pp. 130-131.
22. Alejandro Carrión, «Oración», en *Nuestro Simón Bolívar*, Banco Central del Ecuador,

Padre, levántanos
sobre la palma de tu mano,
álzanos sobre el destino,
defiéndenos del tiempo
cúbrenos con tu sombra,
danos la luz de tus ojos,
la fuerza de tu ánimo,
la resolución de tu alma,
la sed de tu aliento…[22]

Pero el Simón que crecía en Carrión era distinto al Bolívar de los demás, y la gesta melosa del poema lo prueba. Cuando Alejandro Carrión cambió de fe, el acto de contrición le valió lisonjas de la aristocracia intelectual y repudio de la comunidad izquierdista de creadores. Aquellas llamas rojas habían dejado, sin *saudade*, de correr por sus venas y, compulsivo en su retractación, desdeñó a sus antiguos camaradas. Sobre la vanguardia comunista de Enrique Gil Gilbert, autor a quien en el pasado hiciese incluso una glosa, «Heme hoy aquí, ¡cuan otros mis cantares!»,[23] Carrión fue crítico, especialmente en la acusación a la militancia de éste por haber absorbido su tiempo literario: «Pienso que fue una gran desgracia el que los últimos treinta años de su vida se hayan dilapidado en la política. Con ello, las letras ecuatorianas perdieron mucho».[24]

Si para algunos fue un acto de hidalguía y reencarnación, para otros, como su íntimo enemigo Pedro Jorge Vera, la conversión de Carrión Aguirre fue una vileza, y así lo expresó:

> No sabría decir con exactitud cual fue la causa primordial de esta involución. La verdad es que a raíz de su viaje a Estados Unidos, por invitación del Departamento de Estado, lo notamos ligeramente cambiado, pero la metamorfosis completa vendría después, cuando comenzaron a definirse las candidaturas. Día a día, Alejandro se fue encenegando hasta llegar a ser el más empecinado enemigo de Cuba y el calumniador pertinaz de sus amigos de ayer.[25]

1993, p. 13.

23. A. Carrión, «Glosa», en *Poesía: Primera jornada*, p. 191.
24. Alejandro Carrión, «Enrique Gil Gilbert. Política contra literatura», en *Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983, p. 109.
25. Pedro Jorge Vera, *Gracias a la vida. Memorias*, Quito, Voluntad, 1993, p. 121.
26. Alejandro Carrión, «Pedro Jorge Vera. Trayectoria poética en tres libros», en *Galería de*

Sobre la poesía inflamada de Pedro Jorge, Carrión escribió, descarnado:

> Vera creó su primer libro poético en el ambiente de este amor, tenso como la cuerda del arco, ambicioso de ser una realidad sobre el solemne terreno de la historia. El resultado fue, como en todos los casos similares, un fracaso conmovedor: la sinceridad no suplía ni lo bisoño del instrumento poético, ni la falta de elán para lo épico, pues la épica es irremediablemente, el único campo donde podría construirse una poética revolucionaria. El fracaso de Vera se produce al mismo tiempo que el de sus compañeros de generación que intentaron simultáneamente la misma aventura. Lo producido, que en la proyección de la historia literaria, será solo una anécdota, se conoce entre nosotros como «la poesía de cartel», y fue solamente una resonancia del clima ideológico en el cual esa generación llegó a la letra.[26]

Y Carrión desembocó en las letras que más amaba a través de concesiones, avenencias, derribo de pancartas. En 1962, cuando había abandonado las huestes socialistas para siempre, escribió *Poeta y peregrino*, obra en la cual su crítica ideológica se transforma en alegato libertario contra el yugo estalinista:

> **El MURO**
>
> Aquí, de pronto, se detiene la vida.
> Las miradas, los saludos, los suspiros que vuelan
> son derribados a balazos.
> Los sollozos, el anhelar del alma, el amor difícilmente contenido,
> son derribados a balazos.
> ¡Por aquí no se pasa!
> ¡Aquí está el muro!
> Este es el fin de un mundo y el comienzo de otro.
> Han cavado un abismo más ancho que la vida,
> más hondo que la muerte.
> Vendas de dura piedra enceguecen las casas.
> Cilicios de alambradas llagan los corazones.
> Aquí está el muro, extendido, sinuoso, sierpe sedienta
> dividiendo la ciudad al extremo límite.
>
> ¡La muerte para ti, quienquiera que seas si te atreves!

Retratos, p. 120.

27. Alejandro Carrión, «El Muro», en *Poesía: Segunda jornada*, Quito, Banco Central del

La muerte acecha con mil ojos,
más que nunca celosa de la vida.
Muchacha: nunca más tus ojos verán los de tu amante.
Se interpone el muro.
La sierpe está tendida en medio de la vida.[27]

Fechado en Berlín, el poema contra el muro, así como otros, forman parte de la ira versificada de Carrión. El mismo asume el probable error de convertirse en lo que detestaba, es decir, vocinglero declamador de «su» verdad, o, lo que es peor, prisionero de su angustia liberal:

> Confieso que todos esos poemas deben su existencia a algo extraño, que por entonces me aconteció: sentí la necesidad de expresar líricamente mi reacción hacia determinadas ciudades y países. Al hacerlo surgieron esos compromisos que nunca debe aceptar un poeta y que yo había puesto fuera de mi obra a partir de *Poesía de la soledad y el deseo*.[28]

Muchos años atrás, Joaquín Gallegos Lara decía: «Alejandro Carrión teje más poesía que la que se ha escrito en el Ecuador desde que la señora pálida se llevó en sus brazos flacos a Noboa y Caamaño». El reconocimiento de entonces, representado por la voz del centauro y partisano mayor de Guayaquil, hoy ha cambiado. Alejandro Carrión murió el 4 de enero de 1993, y, en la estela de llanto familiar, no apareció ninguno de sus antiguos compañeros.

La muerte, por humana y misericordiosa que sea, no puede borrar infidelidades y perfidias, y no perdonó a Carrión haber encabezado la escuadra de los exégetas del arrepentimiento, es decir, de quienes repudiaron su pasado y evolucionaron hacia radiantes sombras, o, lo que sería mucho más literario, cuando dejó con el antiguo antifaz a *Juan sin Cielo* y decidió ser, vivir y morir con el nombre de Alejandro Carrión.

Más allá de la coincidencia con Carrión en la denuncia del estalinismo, perverso acontecimiento que un día lejano también nos enceguecierа e impidiera mirar muros, tropelías, realismos falsos e intolerancia, creo que una de las mayores virtudes de los seres humanos es la lealtad. Por ello, no puedo contemporizar con el Alejandro Carrión que, jugando a ser ladino y Aladino,

---

Ecuador, 1988, p. 27.

28. A. Carrión, *Poesía: Segunda jornada*, p. 8.
29. A. Carrión, «La abjuración de Magda», en *Esta vida de Quito*, p. 129.

frotó lámparas y escondrijos y desapareció de las escuadras socialistas, llevándose consigo su juventud rebelde.

Claro que él, desde el cielo del último rincón del mundo, podría preguntar: ¿A quién debía traicionar para no ser apabullado por su rencor?, ¿a ustedes, dueños de mi inútil biografía, o a mí mismo, destinado a residir en el aroma libresco y libre de mi vida muerta?

Si se tratase de epitafios y la iluminación para soñar, el propio Carrión, quiromántico y clarividente, podría haber testamentado para el suyo aquellas palabras que dedicó a la luchadora y poeta peruana Magda Portal, cuando ésta renegó del Partido Aprista del Perú: «En la dramática agonía del aprismo, acaso ningún episodio tenga tanto sabor trágico como éste de abjuración de Magda Portal, tan llena de profundo desencanto, de vida vuelta humo, de irrefrenable amargura».[29]

Hoy, cuando todavía me estremezco al tocar los acordes de «Pequeña Ciudadana», poema de Carrión que se popularizó gracias a partituras de Segundo Cueva Celi, pienso en la naturaleza humana de la claudicación y su consecuente bruma de soledad. La claudicación es senil, en ocasiones temerosa, siempre atroz. En la claudicación todo ser es prisionero del recuerdo, mientras que, de soledad, en versos de Carrión, «va llenándose la vida, va helándose la sangre…»:

De soledad, de soledad la vida
está toda formada,
de soledad sus horas han sido construidas,
de soledad los labios han formado palabras
y han sorbido los sesos que el recuerdo defiende,
hasta que viene un día, lo mismo que la vida,
de soledad formada, la muerte, y el olvido
deja por siempre enhiesto, invencible, instalado
cubriendo nuestro pecho, devorando en la tarde
los mármoles y pórfidos donde, en plan de vencerlo,
escribimos con manos ambiciosas un nombre,
el mío, el tuyo, el nuestro, el que por años fuimos
forjando por el mundo, en soledad hundidos,
en soledad nadando, en soledad nutridos,
por soledad sitiados, y en soledad vencidos.[30]

30. A. Carrión, «Soledad», en *Poesía: Segunda jornada*, pp. 76-77.

Pero, quizá, «una cierta sonrisa» solitaria y desierta, de eremita feliz, debió acompañar al Alejandro Carrión de los últimos días, porque él, experto en romances y serpientes, intérprete del sonido y la furia, humorista, nómada y gitano, pudo haber jugado a todos la broma más sabia de su existencia: cerrar sus ojos para que se abran las miradas de los otros.

Si hubiese sido así, nobleza obliga, gustoso lo invitaría otra vez a sentarnos en las gradas y a cantar, como él diría: «con la sonrisa dulce y la boca encendida». ❄

Fecha de recepción: 8 noviembre 2006.
Fecha de aceptación: 21 febrero 2007.

Bibliografía

Adoum, Jorge Enrique, *De cerca y de memoria*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2002.

Arias, Augusto, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito, Ministerio de Educación, 1956.

Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, vol. IV, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955.

Carrión, Alejandro, «Elogio de la novela policíaca», en *Letras del Ecuador*, No. 23, Año III, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, mayo de 1947.

—— «Los Compañeros de Don Quijote», en *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, vol. 5, tomo II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, agosto-diciembre 1947.

—— «Poesía del Siglo XX, de Jorge Enrique Adoum», en *Letras del Ecuador*, No. 108, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, marzo-junio de 1957.

—— *Poesía: Primera jornada*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983, 2a. ed.

—— *Galería de Retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.

—— *Esta vida de Quito*, Quito, Banco Central del Ecuador; 1983.

—— *Poesía: Segunda jornada*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988.

—— *Los caminos de Dios*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988.

—— *El último rincón del mundo*, Loja, diario *El Comercio*, Municipio de Loja, 1992.

Carrión, Benjamín, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1995.

Domínguez, Christopher, *La sabiduría sin promesa*, México, Joaquín Mortiz, 2001.

Entrevista a Alejandro Carrión, por Álvaro Sanclemente, en diario *El Tiempo*, Bogotá, 16 de noviembre de 1946.

Franklin, Albert. B., *Ecuador. Retrato de un pueblo*, Colección Ecuador, Testimonio de autores extranjeros, vol. 4, Quito, Corporación Editora Nacional, 1984.

Juan sin Cielo, «Está la ley hecha poncho», en revista *La Calle*, No. 49, Quito, 22 de febrero de 1958.

—— «El camino a la unidad», en revista *La Calle*, No. 123, Quito, 18 de julio de 1959.

Mora Reyes, Alfredo, *Maestros lojanos*, Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Loja, 1959.

Ogaz Arce, Leonardo, *Todo el poder a Velasco. La insurrección del 28 de Mayo de 1944*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998.

Vera, Pedro Jorge, *Gracias a la vida. Memorias*, Quito, Voluntad, 1993.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
21 / I Semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

Por media vida deslumbrados

SANTIAGO CEVALLOS
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

En este trabajo se plantea que acaso con mayor intensidad que en *Huasipungo* (1934) y *El Chulla Romero y Flores* (1958), es en tres obras poco estudiadas de Jorge Icaza donde puede apreciarse con claridad –tal que deslumbra– su propuesta estética: en la pieza de teatro *Flagelo* (1936), la novela *Media vida deslumbrados* (1942) y el cuento «El nuevo San Jorge» (1952). Sin apartarse de la denuncia social, Icaza cierra con *Flagelo* su propuesta dramática; constituyen una suerte de manifiesto literario, por las repercusiones estéticas que alcanzan a la narrativa del autor. En *Media vida deslumbrados* se puede apreciar un equilibrio efectivo entre las propuestas del autor y su afán de denuncia social. «El nuevo San Jorge», según el autor de este ensayo, sería la obra que alberga lo más radical, en cuanto propuesta estética, de toda la obra icaciana; destaca los elementos neo-barrocos de la misma, con insistencia en los juegos de máscaras, las intermitencias entre las luces y las sombras, y en el múltiple y a la vez unívoco rostro de quien detenta el poder –algunos de estos elementos comunes a las dos obras comentadas, y a *El Chulla Romero y Flores*.

PALABRAS CLAVE: Narrativa ecuatoriana; Jorge Icaza; teatro ecuatoriano; cuento ecuatoriano.

SUMMARY

In this essay the idea is planted, perhaps with greater intensity that in *Huasipungo* (1934) and *El Chulla Romero and Flores* (1958), it is in three pieces of work studied by Jorge Icaza where it can be clearly appreciated –in such a manner that it dazzles– his esthetic proposal: in the theatrical piece *Flagelo* (1936), the novel *Media vida deslumbrados* (1942) and the story «El nuevo San Jorge» (1952). Without alienating itself from social denunciation, Icaza closes his dramatic proposal with *Flagelo*; which will constitute a sort of literary manifesto, by the esthetic repercussions which can be observed in the total narrative of the author. In *Media vida deslumbrados* an effective equilibrium between the author's proposals and his zeal to de-

monstrate social denunciation can be appreciated. According to the author of this essay, «El nuevo San Jorge» would be the most radical masterpiece, in terms of esthetic proposal, in all of Icaza´s work; in the same piece of work the neo-Baroque elements are highlighted, with insistence in masked games, the intermittences between lights and shadows, and in the multiple, and at the same time, one dimensional face of the people who unlawfully hold power –some of these common elements of the two masterpieces mentioned, and *El Chulla Romero and Flores.*

KEY WORDS: Ecuadorian narrative; Jorge Icaza; Ecuadorian theater; Ecuadorian stories.

¿QUÉ DESLUMBRA? LA vista se ofusca por el exceso de luz; alguien permanece confuso o admirado. En efecto, los personajes de la novela icaciana *Media vida deslumbrados* (1942)[1] habitan el escenario literario en medio del desconcierto. A su vez, el lector recorre este texto marcado por el vértigo de una serie de interrogantes de difícil respuesta. Entre ellas, asalta en el camino la pregunta de por qué quizá la obra más significativa e intensa de la propuesta estética de Jorge Icaza ha sido dejada a la orilla del sendero interpretativo. Tienta responder que es el deslumbramiento lo que no ha permitido ver la novela, que el crítico no ha sido capaz de alejarse lo suficiente como para mirar esta obra, aunque quizá la luz excesiva ha venido de la tradición crítica que casi no ha sido capaz de examinar algo más que *Huasipungo* (1934)[2] y *El Chulla Romero y Flores* (1958).[3]

La literatura icaciana deslumbra ciertamente al lector, mas esta perturbación proviene de la intensidad de la propuesta estética en una trilogía poco estudiada: su obra de teatro *Flagelo* (1936),[4] *Media vida deslumbrados* (1942) y «El nuevo San Jorge» (1952).[5] En ella la experimentación artística es llevada al límite y sin claudicación alguna; la denuncia social no pierde su fortaleza, más bien ésta se vuelve aún más extrema en estos tres textos.

---

1. Jorge Icaza, *Media vida deslumbrados*, Quito, Editorial Quito, 1942.
2. Jorge Icaza, *Huasipungo*, estudio introductorio y notas de Manuel Corrales Pascual, Quito, Libresa, 2005.
3. Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, estudio introductorio y notas de Manuel Corrales Pascual, Quito, Libresa, 2005.
4. *Flagelo*, en *Teatro de Jorge Icaza*, Quito, Libresa, 2006.
5. Jorge Icaza, «El nuevo San Jorge», en *Cuentos completos*, estudio introductorio y notas de Alicia Ortega Caicedo, Quito, Ministerio de Educación y Cultura / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Libresa, 2006.

La primera novela de Icaza ha sido considerada por muchos críticos como una propuesta de antiliteratura, esto, sin embargo, dista mucho de ser realidad. De la misma manera que es errado no reconocer la evolución literaria de la obra icaciana, aunque gran cantidad de sus recursos narrativos se encuentren ya en *Huasipungo*.

Flagelo es el texto que da cuenta de la trayectoria pasada y futura de Jorge Icaza. En esta pieza en un acto, estrenada en Buenos Aires en 1940, se pone de manifiesto el aprendizaje icaciano en el teatro y la búsqueda de una voz y tema propios. Mediante recursos dramáticos, considerados por algunos críticos como elementos de teatro vanguardista, en esta obra se plasma con acierto la preocupación de Icaza por la denuncia social. No es errado el ver, entonces, a esta pieza como una suerte de manifiesto literario.

> En 1936, el escritor lanza un nuevo intento teatral y compone *Flagelo*. La obra es importante no solo para el dramaturgo sino también para el narrador. Icaza es ya un gran novelista mundialmente conocido puesto que ha editado *Barro de la Sierra*, *Huasipungo* y *En las calles*. Redacta entonces *Flagelo* con la experiencia de un escritor consagrado que ha elegido el camino del compromiso y quiere de ese modo marcar un nuevo hito en su orientación teatral. *Flagelo* es primordial porque indica una culminación en el proyecto dramático de Icaza, como lo será *El Chulla Romero y Flores* en su evolución narrativa. La pieza se presenta como un símbolo del proceso literario del autor. Reúne al dramaturgo con sus técnicas de vanguardia y su problemática freudiana y al novelista en su posición de indigenista.[6]

Icaza construye en su obra la representación del dominio de la sociedad moderna como una tragedia dirigida por la trilogía: latifundista, cura y autoridad. Agustín Cueva agrega a las características del indigenismo que se descubre en *Flagelo*, la presentación de personajes típicos en situaciones típicas, la presencia de elementos artísticos como el ritmo mediante los parlamentos de las Dos Longas Cantoras. Además, de la imposibilidad de la ternura, el odio desviado contra otros oprimidos y el alcoholismo, todo esto debido a las condiciones de vida del indio, sumido en la más absoluta explotación.

---

6. Olga Caro, «La obra teatral de Jorge Icaza», en *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997, p. 335.

En cierta medida, Icaza en *Flagelo* lleva su propuesta estética un paso más adelante. Conserva la radicalidad de la denuncia como en *Huasipungo*, pero la experimentación literaria es aún más audaz.

A su vez, en *Media vida deslumbrados* el escritor quiteño logrará un extraordinario equilibrio entre la experimentación artística y la búsqueda desde la literatura de un territorio de justicia social. Dicha novela es por esta razón la mejor lograda de Jorge Icaza y junto al relato «El nuevo San Jorge» constituyen, en mi opinión, lo más importante de su narrativa. La lectura de estos textos permite salvar la separación realizada por muchos críticos respecto a la denuncia social y la construcción artística icacianas; se descubre un nuevo rostro que irradia una luz que más que deslumbrar, alumbra nuevos senderos para una reinterpretación de sus textos. De la misma manera, esto permite un diálogo más fructífero con las propuestas de otros escritores, como Pablo Palacio y Humberto Salvador, o con las de autores que sobresalen en los años 40 y 50.

En «El nuevo San Jorge», Icaza lleva la propuesta y el delirio estético al extremo, como en ninguna otra obra. Se deja arrebatar por el exceso y su denuncia social se vuelve aún más intensa. En *El Chulla*…, él parece dejarse arrastrar por una voluntad reconciliadora de la sociedad ecuatoriana, pretender resolver un problema sociológico o antropológico en su literatura, y debido a esto el final del personaje se percibe en realidad, como él mismo lo afirmó, bastante ilusorio. Esto es muy distinto en el cuento que tiene a Jorge Cardona, el nuevo San Jorge, como protagonista. Él es el encargado de montar una pantomima con el objetivo de mantenerse en el poder, luego de haber matado al patrón por mandato del pueblo. Cabe agregar, además, que este es quizá el único cuento en que la redención parece inmediatamente posible, mas pronto se descubre el dominio más radical:

> Entre tanto Cardona, esforzado y diligente, sentó el cadáver de cara de víbora y patas de buey en un sillón, le ató como pudo al mueble, le limpió la sangre del rostro, le arregló los vestidos, el látigo, el gesto cruel de los labios y, al final, le acomodó en la penumbra del hueco de la ventana, entre los pliegues de la cortina de damasco que colgaba hacia el suelo. La pantomima macabra, urdida a la sombra de la urgencia y del cinismo, dio buen éxito. El cholo triunfador había recurrido al cadáver de su víctima para usarle como espantajo defensor de lo que él creía su propiedad, su hacienda,

> su botín. «La sombra… El impulso… La presencia putrefacta del cara de víbora y patas de buey me defenderá hasta la muerte», se dijo Cardona.[7]

En este cuento se descubren muchos elementos de una estética barroca o neobarroca, como ésta ha sido abordada en los últimos años desde los estudios de la cultura, la historia, la filosofía y la propia crítica literaria. De la misma manera, en *Media vida deslumbrados* y en *El Chulla* se manifiestan elementos propios del barroco, como el juego constante con la actuación y las máscaras, el trabajo obsesivo sobre la fachada, el manejo de la luz y la sombra, así como la confusión entre sueño y realidad, ficción y realidad. Cabe indagar, entonces, si en la literatura de este período se revelan estos elementos en obras de otros autores ecuatorianos, como sucede en algunos textos de escritores de otros países latinoamericanos.

Más allá de eso, «El nuevo San Jorge» dibuja un callejón sin salida del poder. Su trayectoria define un círculo, dentro del cual los personajes se encuentran atrapados y sometidos. Dentro del círculo definido por el poder, los personajes que lo ostentan confunden sus identidades, convirtiéndolo en un papel codiciado y siempre disponible:

> Entre tanto, el señor de la comarca –sol rojo hundiéndose entre montañas de poder, de autoridad, de fiereza–, miró cómo se acercaba el cholo y, al observarlo le identificó –curiosa transferencia– con su antiguo esplendor, con sus torpes maldades, con sus grandiosos atributos de dragón. Comprendió entonces el viejo que su vida se prolongaría en el asesino, con todo el ritmo, con toda la ciencia, y hasta con los menores detalles de su astucia y de su orgullo. «No moriré. Morirá mi figura tan solo», se dijo y experimentó con clara nitidez una dulce pereza en los músculos, un sabor deleitoso en el ronquido efervescente de sus palabras rotas, una indiferencia de mueca burlona en los párpados, en las mandíbulas. Le daba lo mismo resistir o entregarse. Se entregó. No serían sus hijos sus legítimos herederos. No. Sería el cholo que lo iba a matar. Al derrumbarse y quedar tendido en el suelo, como una mortecina mitológica, saltó el cholo redentor sobre su presa –ansia increíble de comprobar la victoria– y hundió garras y golpes en el cuerpo inmóvil del vencido.[8]

---

7. J. Icaza, «El nuevo San Jorge», en *Cuentos completos*, p. 352.
8. *Ibídem*, p. 342.

La literatura de Icaza tiene como objetivo fundamental desentrañar las relaciones sociales de dominio; ella pretende revelar algunos aspectos de dicha organización, también, mediante su representación recargada, transgresora, hasta esperpéntica como en este caso, que rompe sus propios límites y lleva, de esta manera, la literatura icaciana a otro nivel.

La locura de Cardona y la sacralización del personaje por parte de los habitantes del pueblo, es lo que le da la posibilidad de retar al poder: «Su figura corpulenta, su mirar un poco extraviado –sin franqueza tal vez, con locura quizás–, su cara en ángulos de pergamino, sus intervenciones y consejos al parecer carentes de razón y lógica, abrían de continuo pequeñas grietas de ilusión en lo espeso y ritual del acontecer aldeano».[9]

El nuevo San Jorge habita el cuento bajo el signo de la locura. Su lenguaje delirante, sus intervenciones en contra del patrón –que destila resplandor de miedo y náusea de azufre, convertido por la superstición popular en raro dragón con ojos de candela, cara de víbora, patas de buey, rabo de taita Lucifer–, lo han convertido en una figura delirante, excesiva, que, en un principio, abre grietas «en el horizonte lleno de inclemencias».[10] Construcción alegórica que recuerda, por lo demás, las imágenes infantiles de Jorge Icaza de su tío Enrique.

Jorge Cardona es sacralizado por sus consejos e intervenciones carentes de razón y lógica. Los discursos en apariencia racionales provenientes del poder, parecen ser retados solo desde su contrario. Mas esto al final del cuento se comprueba como un error, pues no se mide al poder en términos de lógica, sino de eficacia y miedo. El mismo Cardona monta improvisadamente su pantomima de terror, al final del relato, a partir de su audacia y ambición. No hay lógica, en definitiva, que sostenga en el cuento al discurso de los dominados y los dominadores. Todo se revela como un juego de la apariencia.

El manejo de la imagen, de la fachada, para infundir temor, para aparentar lo que no se es o lo que no se tiene, es fundamental en este cuento y en parte de la narrativa icaciana. Esta tensión entre el interior y el exterior es, de igual manera, una característica de lo barroco. Romero y Flores, Jorge Cardona y Serafín Oquendo de *Media vida deslumbrados* son, en muchos sentidos, personajes que se los puede denominar como barrocos.

---

9. *Ibídem*, p. 319.
10. *Ibídem*, p. 318.

Éstos viven una tensión constante entre el adentro y el afuera. Se desenvuelven socialmente, retan al poder o se defienden, siempre en el juego de la máscara. Incluso los espacios habitados por estos personajes están representados bajo un juego de luz y de sombra, de lo expuesto y lo escondido. La tensión entre el adentro y el afuera cede muchas veces, dando paso quizá a la ruptura, la escisión, la locura –el Santo Cardona– y a una cierta esquizofrenia social –Oquendo, Cardona, Romero y Flores.

Más allá de estos elementos, como anotaba, que pueden ser abordados como barrocos, lo que interesa es señalar toda una línea de la obra de Icaza, la cual ha sido poco estudiada y que, en mi opinión es la clave para entender de una forma más adecuada y amplia la propuesta icaciana en relación con su contexto histórico y literario. En esta línea se encuentran los elementos más importantes, audaces, y mejor logrados de la propuesta literaria del ecuatoriano.

En las novelas *En las calles* (1935),[11] *Cholos* (1937),[12] pero sobre todo en *Media vida deslumbrados* se prefigura el personaje del chulla. En los personajes de estas novelas en vías de acholamiento ciudadano y blanqueamiento, se descubren rasgos y estrategias que revelan los conflictos de una sociedad profundamente racista, socialmente injusta y que vive conflictivamente la modernidad que se intenta implementar en el país.

Debido al racismo, a la falta de oportunidades o a la explotación, el disfraz presta la ilusión de una posibilidad. En este sentido, el personaje más cercano al chulla es Serafín Oquendo, quien parece ser un actor circense. Icaza lleva con este personaje hasta la parodia o la caricatura el complejo y la actuación de la sociedad:

> En un minuto extraordinariamente prodigioso a Serafín se le ocurrió, para completar su transformación pintarse el pelo. Dicen que Doña Luisa tiene un procedimiento más eficaz que el agua de manzanilla. En efecto, después de un largo regateo con la vieja matrona, la cabellera de Serafín lucía un rubio comparable al de los ángeles de la iglesia o los gringos del camino. Era una tea en un leño, no solo por el contraste físico de su cara prieta, de sus ojos negros, de sus pómulos salientes, sino también por la in-

11. Jorge Icaza, *En las calles*, Quito, El Conejo, 1985.
12. Jorge Icaza, *Cholos*, estudio introductorio y notas de Manuel Corrales Pascual, Quito, Libresa, 2005.

> quietud del nuevo ser en él, y la burla viviente del ser al cual trataban de matar.[13]

Este pasaje descubre el intenso conflicto en el interior de Serafín y de toda una sociedad. La inconformidad con su propio ser llega al extremo de la autoflagelación –como su hermana que se infringe dolor– y el intento de dar muerte a una parte suya, de enterrar bajo los escombros de las apariencias al indio prieto y asfixiarlo en las entrañas.

La vida de la sociedad representada en la narrativa de Icaza parece resolverse también en el juego de las apariencias, aunque en éste se pierda, la mayoría de las veces, hasta la vida, como después de algunos años la esposa de Serafín, obligada a dar de lactar a su hijo todo el tiempo para que no salga el indio. La mayoría de personajes icacianos se encuentran tan presos de la violencia y la dominación que, como en *Flagelo*, viven una vida de confusión, sin entender cómo son víctimas del poder.

Icaza, en un pasaje de la novela, construye un credo del personaje humillado y confundido, a partir de una descripción psicológica y moral de Oquendo.

> […] creía natural y hasta lógico que los muchachos presumidos de la ciudad, con papá de jaqué y zapatos de cuero de hule, se burlen de su vagancia, impidiéndole poner voluntad para defenderse; creía humano y corriente abusar de las indias jóvenes, por doncellas que sean, en la misma forma, humana y corriente, con la cual el latifundista dispone de centenares de familias aborígenes; creía placentero martirizar con patadas, pellizcos y escupitajos al mudo Camilo […] creía en los nombres sonoros de los latifundistas, en las fiestas rumbosas, en los colores chillones, en la vergüenza del llanto, de las voces, del trabajo en la tierra, que nivela al indio.[14]

De una manera extraordinaria, esta novela revela en la singularidad de Serafín Oquendo la conflictividad de un momento histórico, marcado por la reconfiguración acelerada de todo el entramado social. Icaza no logra construir un universo con tanta intensidad estética y de denuncia social, en sus obras narrativas escritas en la década de los treinta, como en *Media vida deslumbrados*.

---

13. J. Icaza, *Media vida deslumbrados*, p. 75.
14. *Ibídem*, p. 56.

En comparación con las novelas posteriores cabe agregar, en cambio, que si bien es cierto que no se puede dejar de mencionar la riqueza literaria de *El Chulla*…, el final de la novela y el personaje desilusiona, como anotaba más arriba, y la denuncia social y la propuesta estética pierden fortaleza. Esto, si se compara, también, con el dinamismo que presentan los actores sociales en este período histórico.

A lo largo de su obra, pero ante todo en los tres textos analizados, Icaza descubre la realidad artística del mundo representado. Cuando recrea la vida y sufrimiento del indio y el cholo a partir de monólogos, diálogos y coros –por cierto, cabe agregar en este punto, que existe mucho más en la literatura icaciana que el lamento de Andrés Chiliquinga por la muerte de la Cunshi–, el escritor descubre lo poético de la realidad recreada. Para ello se vale de una cantidad de herramientas que las ha aprendido en su tránsito por el escenario teatral y en el conocimiento de la vida de la sociedad ecuatoriana, pero la intención icaciana fundamental parece ser la de revelar la estética de un mundo atravesado por la violencia. Parece ser la de descubrir un mundo complejo que solo puede ser representado artísticamente; construir una literatura «realista» que solo puede serlo en el trabajo estético de la realidad; una literatura, como lo anotaba Carlos Fuentes, como un espacio democrático de inclusión de la complejidad de la vida, contenida su dimensión artística fundamental.

Desde esta perspectiva, considero que es de suma importancia la relectura de *Media vida deslumbrados* para lograr una interpretación más adecuada de la propuesta literaria icaciana, la cual muestra su mayor vitalidad en la década del 40 con esta novela y en la del 50, en gran medida, con su relato «El nuevo San Jorge». Ésta puede ser, asimismo, la oportunidad para realizar nuevas lecturas de la literatura de este período a la luz de estos textos icacianos. ❄

Fecha de recepción: 30 octubre 2006.
Fecha de aceptación: 24 enero 2007.

Bibliografía

Bustos, Guillermo, «Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)», en *Enfoques y estudios históricos, Quito a través de la Historia*, Quito, Editorial Fraga, 1992.

Caro, Olga, «La obra teatral de Jorge Icaza», en *Memorias de Jalla Tucmán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997.

Corrales, Manuel, *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974.
Cueva, Agustín, *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A., 1968.
—— *Lecturas y rupturas*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1986.
—— *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1987.
—— *Literatura y conciencia en América Latina*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1993.
Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM / El Equilibrista, 1995.
—— *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998.
Icaza, Jorge, *Media vida deslumbrados*, Quito, Editorial Quito, 1942.
—— *Huairapamushcas, Quito,* Casa de la Cultura, 1948.
—— *Atrapados*, Buenos Aires, Losada, 1972.
—— *En las calles*, Quito, El Conejo, 1985.
—— *Cholos*, estudio introductorio y notas de Manuel Corrales Pascual, Quito, Libresa, 2005.
—— *Huasipungo*, estudio introductorio y notas de Manuel Corrales Pascual, Quito, Libresa, 2005.
—— *El Chulla Romero y Flores*, Estudio introductorio y notas de Manuel Corrales Pascual, Quito, Libresa, 2005.
—— *Cuentos completos*, Estudio introductorio y notas de Alicia Ortega Caicedo, Quito, Ministerio de Educación y Cultura / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Libresa, 2006.
—— *Flagelo*, en *Teatro de Jorge Icaza*, Quito, Libresa, 2006.
Sackett, Theodore, «Última metamorfosis del indigenismo: *Atrapados*», en *Literatura icaciana*, Quito-Guayaquil, Su Librería, s.f.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
21 / I Semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

Entrevista a Arturo Montesinos Malo: ¿Por qué se me llama escritor de los 50?[1]

–No resulta fácil caracterizar a la promoción de narradores en la cual usted empezó a publicar sus primeras obras. Sin embargo, pienso que la temática es uno de los pocos elementos vertebradores de ella. ¿Mantuvo usted en sus inicios como escritor, o posteriormente, contacto con César Dávila Andrade, Alfonso Cuesta y Cuesta, Ángel F. Rojas, Rafael Díaz Ycaza, con Alejandro Carrión o Pedro Jorge Vera (quienes entonces residían en Quito)?

–Viví en Cuenca hasta 1942 y allí tuve una buena relación de amistad con uno de ellos: Alfonso Cuesta y Cuesta. Cuando publiqué mi primer libro de cuentos, *Sendas dispersas,* Alfonso lo leyó con atención y luego tuvimos largas charlas tanto sobre mi primera incursión en el cuento como sobre el libro que Alfonso ya había publicado, *Llegada de todos los trenes del mundo,* en el interminable empeño de definir nuestras afinidades y divergencias en cuestiones de literatura. Alfonso estaba escribiendo su primera novela, *Los hijos,* y una vez vino a leerme uno de los capítulos que acababa de terminar después de muchos cambios y correcciones. Alfonso era exigente consigo mismo y daba mucha atención a cada frase, tratando de hacerla corta, armónica y precisa. En esa ocasión releyó con embeleso la frase final para subrayar que ésta no

1. Las dos entrevistas de este *dossier* fueron realizadas por la coordinadora, Martha Rodríguez. El escritor Arturo Montesinos Malo respondió, desde Nueva York, a un cuestionario vía electrónica. Las respuestas de la narradora Eugenia Viteri también obedecen a un cuestionario discutido previamente (N. del E.).

desperdiciaba palabras, era melodiosamente poética y reforzaba el escondido mensaje de lo narrado. Cuando me mudé a Quito, donde él residió algunos años, nos encontramos unas cuantas veces antes de que viajara a Venezuela. Él se estableció en Mérida y yo vine a los Estados Unidos. Nos escribimos algunas cartas y no sé por qué terminó nuestra correspondencia. A Alejandro Carrión, paisano suyo, lo conocí en la Casa de la Cultura de Quito. Tuvimos una muy buena relación. Alejandro fue muy generoso conmigo en sus críticas y un artículo suyo ayudó mucho a despertar interés por mi libro de cuentos *Arcilla indócil*, para la primera edición del cual escribió un prólogo. Alejandro dedicó su vida entera a la literatura. Escribió muy buena poesía y muy buenos cuentos, pero él prefirió el artículo periodístico y con el seudónimo de *Juan sin Cielo* exhibió sus enciclopédicos conocimientos, su humorismo, la claridad de su análisis de cualquier situación y el don de escribir artículos llenos de interés y gracia. En cuanto a César Dávila Andrade, fui solamente amigo de salutación. No tuve oportunidad de conocer a Vera y Rojas.

–¿Encuentra elementos comunes, en temática o en estilo, entre su escritura y la de alguno de estos escritores?

–Las semejanzas y divergencias entre autores son a menudo subjetivas. Las que un lector encuentra pueden ser invisibles para otro lector. Naturalmente, cada escritor tiene un estilo induplicable y, en cuanto a obras de ficción, cada cual tiene su manera de contar y prefiere ciertos temas y ciertos enfoques. Por otra parte puede decirse que, tratándose del mismo libro, cada lector lee una obra diferente, porque mientras lee él aporta su personalidad, sus inquietudes del momento, sus problemas, su propia ética, sus propios gustos, etc. A mí nunca deja de asombrarme la variedad de las reacciones de los lectores de mis obras quienes a menudo encuentran tesis, intenciones y hasta confesiones que nunca habían pasado por mis pensamientos. Por eso me abstengo de emitir juicios comparativos entre las obras de mis contemporáneos y las mías porque los lectores preferirán las suyas propias.

–En cuanto a los referentes literarios que han marcado su camino como escritor, ¿a quiénes destaca usted? ¿Por qué?

–Esta es también una pregunta difícil de contestar. He leído a muchos escritores y he disfrutado mucho de algunos de sus libros pero no podría señalar con justeza a mis favoritos. Yo fui un lector ávido desde la niñez y cada autor debe haber dejado su huella en mi mente. Hubo una época en que yo prefería autores españoles y me fascinaban por ejemplo Ramón del Valle Inclán por su estilo rebelde y lleno de colorido, y Ortega y Gasset por su exce-

lencia estilística y sus ensayos multifacéticos. En otra época me dediqué a los filósofos, a pesar de que algunas obras exigían milagros de voluntad y paciencia. Una vez en Viena me regalaron las obras completas de Thomas Mann en alemán y decidí leerlas para aprender el idioma. El capricho me tomó largo tiempo pero encontré a Mann muy interesante y además ahora leo en alemán más o menos, aunque nunca aprendí a hablarlo.

Como le dije, diversos libros han influido en mi vida y mi obra en determinadas épocas. Pero hay un autor que nunca ha dejado de fascinarme: Shakespeare. Leí sus obras completas en español y siempre tuve la sensación de que era muy moderno, muy de hoy, muy cercano a mi universo presente. Su obra no ha envejecido y todavía es universalmente apreciada. He vuelto a leer sus obras en inglés donde el taumaturgo y el poeta viajan juntos y uno encuentra magnífico drama y magnífica poesía simultáneamente con una profundidad psicológica que parece producto de esta época de continuo descubrimiento de los enigmas de la mente.

–¿Qué elementos cree usted que han incidido en esa suerte de «olvido» en que la crítica ha relegado a los autores de la década del 50?

–Con respecto a esta pregunta y la próxima, hay algo que me tiene inquieto. Yo escribí una obra teatral que se presentó en una escuela en 1928. En 1937 y 38 se presentaron en un teatro de Cuenca otras dos obras mías, en l941 salió a luz *Sendas dispersas,* una colección de cuentos que empecé en 1930. En la década de los 50 se publicaron *Arcilla indócil* y *Segunda vida* que fueron escritas en los 40. En los decenios subsiguientes aparecieron otras obras y se representó en Nueva York una pieza de teatro. Mi último libro apareció en 2001, y en 2003 y 2006 he escrito dos guiones para cine. Si yo he escrito desde los 15 y sigo escribiendo, ¿por qué se me llama escritor de los 50? A mí me suena como un epitafio prematuro o como una aserción arbitraria de que un individuo congela su mente en cierta edad y pierde contacto con todo el acontecer subsiguiente. Por supuesto, para estudiar la historia de la literatura ecuatoriana hay que dividir a los autores en grupos y no hay ninguna manera satisfactoria. Un escritor cuencano me aparejó con Alfonso Cuesta en un grupo que llamó «escritores de transición». Nunca entendí bien pero colijo que quiso decir que los dos estábamos a medio camino entre la literatura anticuada y la moderna. O tal vez quiso decir entre la mala y la buena. En cuanto al «olvido» de obras y autores ecuatorianos, es una realidad inevitable para la gran mayoría de escritores de todos los tiempos. En primer lugar, en el país poquísimas personas compran libros de ficción o poesía. Las

ediciones no suelen pasar de mil ejemplares y rara vez se agotan Un pequeño número de aficionados a la lectura lee un libro nuevo, un par de críticos publican un comentario y la memoria de la obra y su autor se desvanecen demasiado pronto. Habría necesidad de crear una editorial dedicada a obras de toda la América Latina para que más escritores latinoamericanos tuvieran la posibilidad de ser conocidos, no solo en su pequeño país sino en los otros. Todavía en América de habla latina existe un provincialismo literario. Cada nación cultiva su grupito de escritores y artistas y apenas tiene contacto con los colegas de los países vecinos. El novelista checo Kundera, en un artículo reciente en la revista *New York* se queja de que en Europa existe la misma situación entre los países pequeños y grandes del continente.

–Hubo un tiempo, durante los años 40 y 50, en que los narradores ecuatorianos se mostraban desilusionados de las condiciones sociales y políticas del país. ¿Tuvo usted ese mismo sentimiento de desencanto?

–Los ciudadanos de cualquier época y cualquier país viven desencantados de sus propias deficiencias y de las condiciones económicas y políticas, pero solo los escritores pueden expresar sus sentimientos en publicaciones impresas que los difunden y perpetúan. En los primeros años del siglo XX hubo en el Ecuador un grupo de autores y artistas al que posteriormente llamaron «la generación decapitada», porque abundaron las tragedias personales. Mis contemporáneos y yo pudimos disfrutar en general de vidas normales pero, por supuesto, tuvimos nuestra cuota de malos ratos. Aunque perdí contactos cuando salí del país, no creo que mi generación se haya destacado por exceso de descontento.

–Varios narradores de la década del 50 emigraron fuera de sus ciudades natales y del país. En su caso particular, ¿cuáles fueron las motivaciones que tuvo para viajar a EE.UU.? ¿Cómo valora su vida allá, y de qué manera incidió esa experiencia en su actividad como escritor?

–Mi vida en los Estados Unidos ha sido placentera. Mi hija Luz Marina, cuyo estado de salud nos impelió a mudarnos, encontró aquí tratamiento médico adecuado que la ha mantenido sana. Tanto ella como mis otros tres hijos –yo estoy muy orgulloso de los cuatro– fueron a la universidad y se capacitaron para carreras prósperas. En cuando a mi vida de escritor, mis actividades descendieron en el primer decenio, mientras me establecía, pero luego procedieron regularmente. Si no he publicado más es por las largas demoras que siempre hubo para la impresión de cada obra mía. Por otra parte decidí no terminar la trilogía que empecé con S*egunda vida* y *El peso de la nube par-*

da porque aquello sucedía en Quito, una ciudad que crecía y evolucionaba con rapidez, y como yo no residía ya en esa ciudad supe que nunca podría describir el medio adecuadamente.

–¿Qué tan difícil fue ser emigrante en la década del 50?

–Mi familia y yo no afrontamos la lucha inicial de los inmigrantes comunes, porque yo vine contratado por las Naciones Unidas y mantuve mi puesto por veintidós años hasta mi retiro. Solamente entonces presentamos la solicitud de inmigración, pero ya estábamos bien establecidos y aclimatados y habíamos pasado por las etapas de adaptación a la vida del país. La mayor ventaja para el inmigrante es que aprende a pensar positivamente, quizás porque son menores las oportunidades de fracaso. Ningún trabajo degrada y cualquier paga avanza para satisfacer las necesidades esenciales de vivienda, ropa y comida. En su mayoría los inmigrantes están dispuestos a trabajar y pronto descubren que están mejorando en su propio aprecio, sus condiciones de vida, sus costumbres y su visión del mundo. Sus malos momentos tienen mucho que ver con su falta de idioma y la dificultad de adaptarse a normas y hábitos diferentes. Como es obvio, cada vida se desenvuelve individualmente y va en cualquiera dirección, aquí o en otro lugar del mundo, y las historias de éxito o fracaso más tienen que ver con la diversidad de las circunstancias que con el lugar de residencia.

–¿Cuáles son sus principales recuerdos del Ecuador, los que perviven después de varias décadas de residir fuera?

–Son incontables las buenas imágenes que conservo del Ecuador, donde viví mis primeros 39 años. De ahí provienen mis mejores recuerdos, los de mis padres, mis hermanos, mis amigos, los magníficos paisajes andinos y costeños. Es mi patria y no puedo menos que alegrarme de sus triunfos y adelantos y dolerme de lo mucho que todavía falta para disminuir el hambre y la pobreza y para levantar tanto espíritu derrotista. Tengo un amigo muy apreciado con quien me he visto en cada retorno mío al Ecuador. Cada vez le he oído la misma frase: «Nunca ha estado el país tan mal como ahora». Yo he visto crecer al país desde que comenzó a exportar petróleo. Tenía 3 millones cuando salí en 1952 y ahora se cree que la población pasa de 12 millones. Ha habido mucha construcción y las ciudades han crecido espectacularmente. Ya no hay descalzos, la gente viste mejor, al parecer es más alta y parece mejor alimentada. La infraestructura urbana y las condiciones sanitarias han mejorado. Pero mi amigo y muchos otros siguen quejándose… con razón. Queda todavía demasiado por hacer. Niños desnutridos, madres desamparadas, fami-

lias sin hogar y un gran número adicional de deficiencias. Todo esto debido en gran parte al alto porcentaje de desempleo. No hay tragedia más lamentable. Una persona busca y busca trabajo y no lo encuentra. Quien no trabaja no consume y con su obligado ocio contribuye al empobrecimiento de los demás. Este problema que aqueja a tantos países merece alta prioridad por parte de los mandatarios. Crear nuevos trabajos es muy difícil, pero debe ser siempre el objetivo número uno, porque es el único índice de verdadero progreso de un país. Un desempleado más es un cliente menos y los ingresos de los que trabajan disminuyen proporcionalmente. Esto crea un clima de malestar general que he encontrado muy presente en cada viaje mío al Ecuador. Este es el aspecto que más me ha entristecido porque se percibe un progreso desequilibrado. La proporción del empleo en relación con el número total de habitantes parece disminuir en lugar de crecer: las cifras de los censos avanzan a ritmo de maratón y las oportunidades de trabajo a paso de tortuga.

–En cuanto al trabajo de los escritores, ¿es más difícil serlo en el nuevo milenio, frente a las limitaciones de los escritores de la segunda mitad del siglo XX?

–Con la popularidad de la televisión y la radio las perspectivas de los escritores son cada día menos alentadoras. En el mundo entero los medios visuales –radio televisión, video– suplantan al libro y disminuyen el deseo de leer. Para muchos escritores del futuro será imperativa la necesidad de adaptarse a las nuevas realidades y escribir para la televisión y el cine. Para quienes logren abrirse campo, las oportunidades abundarán especialmente en los grandes centros.

–En sus novelas y cuentos hay varios poetas que mueren jóvenes (Gilberto, de «El envés de las horas», Fermín de *Segunda vida*), otros que dejan de escribir (Leonardo Durbán, de *Segunda vida*), o quedan reducidos al ostracismo. ¿Son coincidencias o usted mira con desesperanza el futuro de la poesía desde los años de inicio de la modernización socioeconómica del país?

–Esta pregunta reitera mi idea de que los lectores encuentran motivaciones, criterios o enfoques que el autor no tuvo intención de incluir o insinuar. Yo era muy niño cuando se suicidó Medardo Ángel Silva, el joven poeta guayaquileño. Por muchos días *El Telégrafo* dedicó páginas enteras a su vida y obra. Mis padres y otras personas que habían leído el abundante material informativo, más la biografía y los poemas del desaparecido, tuvieron mucho que comentar. Yo recuerdo que leía las hipótesis sobre el porqué del sui-

cidio y algunas de las poesías con gran curiosidad y sin comprender mucho. Pero me fascinaba mirar un gran retrato que publicaron los periódicos con la impresión de que el poeta me miraba como queriéndome hipnotizar. A ese suceso que me impresionó tanto, se añadieron varios otros con el pasar de los años. En Cuenca, tradicional ciudad de poetas, hubo varios, conocidos o inéditos, que fallecieron en plena juventud, o en la madurez, antes de lo que cabía esperar, incluyendo amigos míos muy dilectos. Como todo escritor, yo he creado mis personajes con fragmentos de recuerdos personales y quizás por eso algunos de ellos son poetas de vida corta o poetas que abandonaron su afición.

–¿Se identifica tal vez con Nelson Greco, quien a mi juicio puede ser el primer poeta posmoderno representado en nuestra literatura?

–Todos mis personajes son productos de mi imaginación y no creo haber incluido en ninguna obra mía un episodio o incidente autobiográfico. Por otra parte mis personajes dicen o piensan lo que yo quiero que digan o piensen. Es inevitable, por lo tanto, que una metamorfosis de mí mismo acompañe todas mis páginas. Pero no creo que deambule cerca de Nelson Greco.

–¿Es entonces Leonardo Durbán –poeta en su juventud, abogado e indagador de vidas poco comunes; muchas veces un terco justiciero, alguna vez desencantado– el personaje con el que más se identifica?

–Varias veces tuve la intención de utilizar un personaje de mis cuentos o novelas como protagonista de otro relato. Lo hice solamente para «Sonrisas de allá arriba», que es un nuevo episodio de la vida de tres personajes de «La entrevista», uno de los cuentos de *Arcilla indócil*. Leonardo Durbán debía protagonizar el tercer tomo de una trilogía que nunca escribí, como lo mencioné en una pregunta anterior. En todo caso, como Leonardo Durbán ya se destacó en dos novelas, él resulta ser mi personaje favorito.

–¿Qué elementos de su obran cree que han constituido un aporte a la narrativa ecuatoriana?

–No es posible contestar esta pregunta sin urdir un discurso de pretendida profundidad que en realidad no diría nada. ¿Qué es un aporte literario? ¿Cómo se lo mide? Leen ficción los que quieren pasar un rato ameno. Primordialmente lo leen para descanso y solaz. Si el libro no es interesante, después de leer un par de páginas lo echan a un lado. Si un lector lee un libro hasta la última página, el autor logra su propósito inicial. Si el mismo lector descubre que el libro le enseñó o aclaró algo, le incitó a reflexionar, o le deleitó por cualquiera de mil razones, y luego recomienda el libro a sus amigos o publica una

crítica favorable, entonces el haber publicado ese libro no ha sido un completo desperdicio. Eso es lo que anhela un escritor y eso es lo que puede considerarse un aporte. ¿Quién puede medir la calidad, magnitud e importancia de este intangible aporte? Todos mis libros se han editado en el Ecuador. Como yo no he residido allí, es poquísimo lo que he oído o leído en referencia a ellos y de escritores de mi misma época. Es usted, Martha, y otros amantes de la literatura ecuatoriana, quienes pueden juzgar la importancia del impacto en la cultura del país de las obras de mis contemporáneos y la mía propia. En una nota más personal debo añadir que me siento honrado de que usted haya incluido mi obra en su tesis. Usted está en el grupo de mis lectores ideales. Como usted, a igual que yo, ha decidido caminar por los senderos del relato, es decir, por rutas perennemente abruptas pero fascinantes, le deseo muchos éxitos y me convierto desde ahora en uno de sus lectores. ❋

Nueva York, febrero de 2007

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
21 / I Semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

Entrevista a Eugenia Viteri: «No cambiaría nada de mi vida»

–¿EMPEZÓ USTED A escribir en la Universidad? ¿Cómo era ese ambiente estudiantil, en relación con los intereses literarios? ¿En qué facultades estudiaban los autores de *Diez cuentos universitarios* (1955), y cómo se conocieron?

–Empecé en el colegio, estimulada por la licenciada Rosa Andrade Fajardo y el abogado Reinaldo Lara Márquez, profesores de Castellano y Literatura. Continué cuando hacía mi carrera de maestra. Había ya una buena concurrencia de la mujer a la universidad, era normal y aceptada su presencia, más en Facultades como la de Filosofía y Letras, menos en otras como Medicina, pero había. Yo quería hacer teatro, hacer muchas cosas, aunque no siempre se puede abarcar todo. La Federación de Estudiantes Universitarios (FEUE) en ese tiempo organizó muchos eventos artísticos. Éramos un semillero de gente joven que quería pasar la barrera de la pasividad. Pero no conocía a los otros cuatro compañeros de *Diez cuentos universitarios.* El azar reunió nuestros cuentos en el concurso convocado por la FEUE, Sede Guayaquil, en 1952. Yo había despachado por correo expreso «El anillo» y «Chiquillo»; sin embargo, no salieron de esa oficina. Cuando vi que mis cuentos no aparecían en las listas de los ganadores ni de los textos recibidos, localicé a Wilson Durango, organizador del evento, quien no los había retirado del Correo; todo se debió a la falta de tiempo, los tres avisos del correo descansaban en su escritorio. Ya habían sido entregados premios y menciones, y habían dispuesto la publicación de un libro que recogería ocho cuentos. Leye-

ron los míos entonces. Excusas y más excusas, terminé aceptando la inclusión de mis relatos en el libro-folleto *Diez cuentos universitarios.*

–¿Se reunían para discutir sobre literatura?

–No. Pertenecíamos a facultades diferentes; yo, a la de Filosofía y Letras, Walter Bellolio a la de Derecho, creo que también Alsino Ramírez. No recuerdo qué estudiaban los otros. Después, a veces nos encontrábamos en la Casa de la Cultura con Walter o con Alsino, o coincidíamos en alguna conferencia, pero no nos reuníamos. En mi facultad el ambiente era el de estudios de la carrera para maestra. Una de las profesoras, por ejemplo, fue Aurora Estrada y Ayala, pero ella solo se restringía a sus clases.

–¿Qué narradores ecuatorianos y extranjeros fueron sus referentes durante esos años de vida estudiantil?

–Considero buenos escritores –pues además de haber consolidado el cuento como instrumento de denuncia, de protesta (aunque ya teníamos a Pablo Palacio con una obra importante y un interesante enfoque, en cuanto a la desigualdad de género: hombre-mujer, en su narrativa iluminada), luego se irían depurando hasta alcanzar niveles extraordinarios– a Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, José de la Cuadra, Alfredo Pareja; escritores que al triunfar la Revolución Socialista de Octubre (1917) experimentan una nueva cosmovisión. En la Sierra, Jorge Icaza. Por la negritud, Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass.

En otro ámbito, Pablo Neruda, Balzac, Dostoievsky, poetas y escritores de talla universal.

–En su caso específico y durante sus inicios literarios, ¿fue importante la influencia de la intelectualidad alineada con movimientos de izquierda?

–Sí, aunque nací conociendo la desigualdad económica y social y ello me condujo a la izquierda. Asistía a reuniones del Partido Socialista, pero no me afilié nunca; tenía miedo a la represión, a que hubiera situaciones complicadas.

–Estos cuatro jóvenes universitarios, ¿mantuvieron en sus inicios –o posteriormente– contacto con los siguientes autores: los cuencanos César Dávila Andrade, Alfonso Cuesta y Cuesta y Arturo Montesinos Malo (antes o después de que emigraran), Ángel F. Rojas (que vivía en Guayaquil desde 1931), Rafael Díaz Ycaza, o con Alejandro Carrión y Pedro Jorge Vera (quienes entonces residían en Quito)?

–Nunca fuimos un equipo. Pedro Jorge Vera me presentó a César Dávila Andrade alrededor de 1955, cuando me trasladé a vivir a Quito, y me

consideré su amiga. A Alfonso Cuesta y Cuesta lo traté poco y sólo en dos oportunidades, en Quito también. A Ángel F. Rojas, más. La crítica ecuatoriana, desde los inicios de sus publicaciones, los ubicó en un sitial de reconocimiento, por su destacado quehacer literario que trascendería las fronteras patrias.

No conocí a Arturo Montesinos Malo. Sé de su buena obra literaria por la crítica de los estudiosos de esa etapa, relativa a la evolución y afianzamiento de nuestra cuentística.

–¿Conocieron ustedes las obras que ellos publicaron en la década de 1950?

–Sí. Admiré a Alejandro Carrión. Su periodismo ágil, inteligente y cuestionador de su primera época fue invaluable. Conmovió, sí que conmovió su giro de 180 grados al abrazar una nueva política. Hablé con él para solicitarle un prólogo. Era mi primer libro de cuentos *El anillo* (1955). Luego, y siempre por teléfono, para agradecerle por su generosidad. Su narrativa tendrá un espacio en nuestras letras.

Vuelvo a César, el inconfundible César Dávila Andrade. Quito: 8 a.m. de un día frío de ha muchos años. Me dirigía al IESS (Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social); saludamos con un abrazo; estaba ebrio, rojos sus ojos grandes, me invitó a beber un solo trago; mi negativa lo encolerizó; me dijo de todo en tanto yo me alejaba triste y con frío.

Rafael Díaz Ycaza, ¡qué cuentista! Merecedor desde hace un largo rato del Premio Eugenio Espejo. Ha transitado por la novela y el cuento con solvencia y con altura muy reconocidas ya. Lo conocí en Guayaquil, en la Casa de la Cultura, alrededor de 1953. Una persona muy agradable.

–¿Qué acercamientos o distancias posteriores –en su escritura, en sus inquietudes vitales y literarias– puede usted identificar con Walter Bellolio?

–Prefiero que responda la crítica literaria. Lo conocí en la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, cuando en 1951 yo intentaba ser actriz y el tiempo me quedaba estrecho entre la universidad, las clases de teatro y las lecturas literarias que estos estudios demandaban. Se marchó pronto. Lo respeté como amigo, como un escritor excelente y un valioso ser humano.

Alsino Ramírez es el amigo cordial, el escritor que se instaló en mi antología por méritos propios, para no salir nunca de ella.

–¿Cuánto influyó en su personal carrera literaria Pedro Jorge Vera como escritor? ¿Hubo influencia de Nela Martínez?

–Conocí a Pedro Jorge Vera en Guayaquil, alrededor de 1949, en la Casa de la Cultura. Desde allí trazó mi senda, al ligar mi vida a la suya: inquieta, agitada y difícil: «¡Qué distintos los dos! Tu vida empieza y yo ya voy por la mitad del día…»

Compartimos libros, tangos, pasillos y vinos. Mucho, mucho después, bombas destructoras, viajes culturales; el invitado siempre fue él. Muy conocido internacionalmente. Destierros, además de prisiones. Perseguido por diferentes dictaduras y amenazas en su integridad íntima, mas donde hay amigos… Y si no, que responda el director de un importante diario guayaquileño y ex ministro.

Hoy ni tangos, ni vinos. Con libros y sin sueños, porque yo «… ya de vivir tengo pereza».

No hubo influencia de Nela Martínez, escritora y política apasionada. Colaboré con su revista *Nuestra palabra*, clausurada por «ser una amenaza para el país». La política tuvo lugar, espacio; de Nela aprendí a ver el mundo con ojos de asombro.

–En cuanto a una perspectiva de género en la narrativa del país, y en el contexto de las décadas de 1950 y 1960, ¿entró en contacto con Zoila María Castro, el grupo literario «Madrugada»? ¿Había conocido usted en ese tiempo la obra de la cuencana Mary Corylé? ¿O la de Lupe Rumazo?

–Nunca pertenecí a grupo literario alguno. Sin embargo, me atrevo a afirmar que ellas y ellos «hicieron camino al andar» y su aporte fue notorio. Conocía de sus obras, de sus libros, aunque no todos fueron de mi agrado. A Lupe Rumazo la conocí muy fugazmente, ella viajó muy joven a Venezuela; a pesar de sus muy bien estructurados cuentos, de buena factura, no la he incluido en la *Antología Básica del Cuento Ecuatoriano* (1987-2006), de mi autoría, por la extensión de sus relatos.

–Durante los años en que vivió en el extranjero ¿qué referentes literarios latinoamericanos fueron importantes? ¿Por qué?

–Mis referentes están marcados por el destierro de Pedro Jorge Vera. Dos años en La Habana (desde fines de 1964 hasta 1966); antes, año y medio en Chile. El exiliado vive dividido entre la patria prohibida y el nuevo paisaje donde puede respirar. Mujer, hijos, techo y abrigo… no es sencillo. Mi salud quebrantada me limitó mucho. Amigos y vinos, desde siempre. La política lo absorbía todo. Pedro Jorge, director, y un grupo pequeño de amigos, decidieron publicar la Revista *Mañana*, también en el exilio. Dos números

llegaron al Ecuador. Los militarotes del 63 la silenciaron. Otra vez clausuraron la revista.

Los gobiernos se entendieron. El de Chile aceptó el pedido de los militares ecuatorianos. Había que respetar el exilio. Cuba, un exilio edificante. Desde el primer instante de nuestra llegada a La Habana, Pedro Jorge ejerció el periodismo. Cortó caña, colaboramos con el CDR (Comité de Defensa de la Revolución) en la vigilancia nocturna de nuestra cuadra y dimos la vacuna oral contra la poliomielitis a los niños cubanos de nuestro sector (cuadra).

Ascendimos al Pico Turquino, 1.940 metros, en Santiago de Cuba. Periodistas, intelectuales nacionales y extranjeros encabezados por el geógrafo Antonio Núñez Jiménez, fueron convocados para planificar estudios de avances genéticos en diferentes niveles de su altitud. Este pico es hermoso, mirar el mundo desde su cima es mucho más hermoso.

Amigos entrañables: Nicolás Guillén, Regino Pedroso, Regis Debray, Ángel Augier, Loló de la Torriente, Rosa Hilda Zell, Pedro Martínez Pirez. La lista sería extensa. Nos unía la literatura y el calor de una política vertical y justa. Allí, en La Habana, concebí en el año 1962, *A 90 millas, solamente*… –distancia entre La Habana y Miami–. Es una novela que encierra humanismo y amor.

Y Cuba crecía, Cuba se abría como una ancha y enorme ventana por la que podíamos ver el mundo. Sin embargo, cómo dolía la patria prohibida, la patria lejana. Soy de izquierda con limitaciones, sueños y aspiraciones; escritora, actriz, maestra. Todo en un solo puño y… Eugenia se echó a caminar.

En cuanto a creencias religiosas, Pedro Jorge Vera y yo vivíamos dos mundos diferentes, por ejemplo: él era ateo y yo creyente en un Ser Absoluto, no en eso de ir a la Iglesia. Yo tuve siempre una especie de rebeldía por mantener mis ideas, mis propósitos, mis decisiones. Defendí mi independencia económica, creo que mis derechos. Igualmente en lo literario. Por ejemplo, Pedro Jorge me daba su opinión con sugerencias, en algunos casos, cuando terminaba de escribir. De la novela *A noventa millas*… él se enteró cuando ya estuvo publicada. De *Las alcobas negras* dijo, por el tema simplemente, «Yo no habría podido escribir eso». Es que en mis novelas y cuentos yo abordo la problemática de la sexualidad frontalmente, en todos sus matices.

En lo político sí coincidíamos, y compartimos hechos y acciones. Soy persona de retos. A pesar de las dificultades que toda mujer debe enfrentar, no me he dejado vencer, y creo que es por mi carácter. A pesar de los desencantos, sigo creyendo en un mañana mejor.

–¿Con qué narradores y narradoras de la década de 1970 se identifica más usted?

–El mejor o los mejores referentes de los escritores y escritoras de esta década los encuentra en mi *Antología básica del cuento*…, incluidos por contar no solo con mi simpatía, sino también, por méritos propios. Muchos de ellos y ellas han dejado su huella indeleble.

–Si bien en los 70 soplaban vientos renovadores en el ambiente literario del país, ¿tuvo impacto social el abordar desde diferentes puntos de vista el tema de la sexualidad (*Los zapatos y los sueños*, 1977)?

En realidad *Las alcobas negras* (1984) es la novela que aborda con más amplitud el escabroso tema de la sexualidad: homosexualidad y prostitución, el muy bien cotizado himen hasta la segunda relación íntima (pagaba caro la mujer que, al casarse, carecía de él). Todo esto se narra en las vidas de esos seres que siempre tuvieron mi comprensión, mi amor.

–Pero el tema estuvo presente siempre, desde los primeros textos publicados en *Diez cuentos universitarios.* ¿Desde cuándo empezó a rondarla?

–Desde cuando era chica. Hay muchos recuerdos de infancia, escenas que me intrigaban porque no las comprendía, pero que me inquietaban. En *Las alcobas negras*, por ejemplo, hay muchos recuerdos de esa época, imágenes que se quedaron grabadas sin que yo entendiera bien de qué se trataba cuando las vi; como la de una prostituta que sangraba, a la entrada de la tienda del barrio; otro mito: los rumores sobre la ausencia de la virginidad en alguna recién casada, todo en escenas de mi niñez.

–Su condición de mujer ¿le planteó retos especiales en sus inicios como escritora? ¿O en su desarrollo posterior, como cuando publicó *Los zapatos y los sueños*, por el tratamiento que da a aspectos de la sexualidad?

–No. No, nunca. ¿Suerte? ¿Calidad en mis trabajos literarios? No lo sé. *Los zapatos y los sueños*, aunque con menor intensidad, aborda el tema de la sexualidad también. Violencia, amor y ternura; con derecho a escoger su sexualidad, se estrechan mis personajes en un largo abrazo.

Creo que para el escritor no hay, no puede haber temas vedados. Tampoco es cuestión de género: hombre-mujer. El asunto va por la ca-li-dad, sin olvidar la diferencia en cuanto a la sensibilidad femenina.

–Hubo un tiempo, durante los años 40 y 50, en que Pedro Jorge Vera se mostraba desilusionado de las condiciones sociales y políticas del país. ¿Tuvo usted ese mismo sentimiento de desencanto?

–Sí, Pedro Jorge tenía tres años cuando triunfó el socialismo en la Rusia de los zares; y apenas quince cuando él se sabía, se sentía todo un comunista que lidera e inicia su primera revolución desde el Colegio Vicente Rocafuerte.

Hasta el final de sus días (84 años y seis meses) jamás declinó en su lucha por cambios sociales urgentes. Pedro Jorge vivió mil y un desencantos, malos gobiernos con poquísimas excepciones; periodistas y escritores que desertaron de su compromiso con la patria.

–¿A qué atribuye usted esa percepción de desencanto, en el caso de Pedro Jorge Vera y de sus contemporáneos más estrictos? ¿Y en su propio caso?

–En la pregunta anterior está la respuesta. Me incluyo en ella e igual sus contemporáneos que hicieron la revista *Mañana*. *El tiempo invariable*, su novela póstuma, recoge su ira. Toda una década de un panorama social conmovedor. No tuvo la oportunidad de conocer el período bancario ni la dolarización. Esta novela es un manuscrito sin retoques; la publiqué bajo mi responsabilidad.

Se marchó llevándose a su Cuba, que también es mía, en el corazón. Dolido, muy dolido por la estruendosa caída de lo que fue la Unión Soviética.

–¿Hubo razones especiales para que usted dejara de escribir a partir de 1984?

Dejé de escribir por cumplir un viejo sueño: antologar el cuento ecuatoriano. Preparar una antología no es nada sencillo ni fácil. Consideré entonces, y aún creo, que los estudiantes deben adentrarse en el conocimiento del desarrollo de nuestra cuentística. ¿Saben nuestros alumnos y sabe el hombre que transita día a día en pos de su sustento, que escribir es un acto de fe, de amor, de solidaridad con el dolor, con la alegría del hombre? ¿Saben en qué condiciones viven y escriben los escritores? De seguro, no.

–¿Cómo se desenvuelve hoy la vida de Eugenia Viteri?

Soñando con la posibilidad de que mi antología, que reúne a ochenta autores (1987-2006), llegue a su décimo tercera edición. ¡Ojalá, ojalá! Releyendo a los clásicos nacionales y extranjeros. Disfrutando de Neruda, de Whitman: es un enorme placer. El tiempo implacable se nos lleva todo, hasta las ventanas para ver.

–Si fuera posible cambiar algo de lo vivido, ¿qué elegiría usted modificar, en su vida personal, en su vida literaria?

No cambiaría nada. Mi vida tuvo alegrías, sinsabores, aciertos y errores. Perdí una nieta de catorce años y seis meses. Vi partir a Pedro Jorge y sigo de pie. Escribí y escribí; si esto fue bueno, si no debí hacerlo, que lo digan otros. Yo me iré más bien pronto. Pedro Jorge me espera desde hace ocho años. ❋

Quito, febrero de 2007

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
21 / I semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

RESEÑAS

JAVIER VÁSCONEZ,
JARDÍN CAPELO,
Quito, Orogenia, 2007.
APUESTA. LOS JUEGOS DE VÁSCONEZ,
FRANCISCO ESTRELLA, COMP.,
Quito, Taurus, 2007, 194 pp.

Leer a Javier Vásconez significa entrar en contacto con una anomalía, con un escritor tan distinto a la literatura de su país que ni siquiera puede considerársele un corto circuito. Después de dedicarme durante un mes y medio de estancia en Quito a leer una cantidad considerable de novelas y relatos ecuatorianos contemporáneos, me quedó muy claro que Vásconez es un escritor que no pertenece a su país: se trata, a fin de cuentas, de un tremendo antípoda de las obras sociales de Adoum y Velasco Mackenzie, los bandidos de Eliécer Cárdenas, la abigarrada prosa de Miguel Donoso Pareja e, incluso, el afectado europeísmo de Leonardo Valencia. Javier Vásconez es un «raro» en Ecuador como lo fue Francisco Tario en épocas del nacionalismo revolucionario mexicano o Juan García Ponce ante la compleja coyuntura del rulfismo, el fuentismo y la Onda. Un escritor que, en el mismo acto de salirse radicalmente de su tradición, libera a la literatura de su país de las cadenas autoimpuestas por un largo devenir de imperativos ideológicos y estéticos.

2007 ha sido un año crucial en la definición de Javier Vásconez como uno de los escritores más desafiantes de la literatura ecuatoriana y, sin duda, como una de las voces de mayor relevancia en América Latina. Por un lado, Vásconez publica este año *Jardín Capelo*, la mejor y la más personal de sus novelas, un recorrido por la maledicente y compleja memoria de una casona colonial ubicada en las afueras de Quito. Por otro, el crítico Francisco Estrella presenta la compilación *Apuesta. Los juegos de Vásconez*, libro en el cual la obra del narrador ecuatoriano es sujeta a la discusión de críticos de Ecuador, México, España, Argentina, Cuba y Colombia. En su conjunto, ambos libros nos presentan dos coordenadas fundamentales para la lectura de la *ópera omnia* de Vásconez: una novela que reviste de nuevo sentido su proyecto literario y un trabajo crítico que crea nuevas avenidas de legibilidad a una obra cuya comprensión se despliega rizomáticamente hacia terrenos inexplorados en la narrativa de los Andes.

Apuesta es, ante todo, una sólida razón para releer la obra anterior de Vásconez y ponerla en un muy productivo diálogo crítico. Si bien no es el primer libro sobre Vásconez –le precede el volumen colectivo *El exilio interminable. Javier Vásconez ante la crítica*, editado por Paradiso–, *Apuesta* abre un amplio espacio de lecturas sobre su obra al incluir una pluralidad de voces de diversos países, que le otorgan mayor sentido al autor ecuatoriano. Un raro como Vásconez es siempre un escritor cuya legibilidad está en otra parte, ya que las coordenadas provistas por su tradición son incapaces de darle un sentido pleno a su obra. Por este motivo, no es de sorprenderse que algunos de los ensayos más notables del volumen hayan sido escritos por mexicanos, ni que haya sido en México donde se editaron dos importantes novelas de Vásconez: *El viajero de Praga* y *La sombra del apostador*. La tradición crítica mexicana, particularmente la representada por nombres como Daniel Leyva, Jorge Aguilar Mora o Adolfo Castañón, ha apostado, pese a sus diferencias, a la literatura sin atributos representada por un autor como Vásconez.

El escritor raro siempre apuesta a un occidentalismo alternativo, uno que rompe de manera tajante con las ambiciones totalizantes de la modernidad a cambio de una novelística siempre consciente de sus límites y, sobre todo, abiertamente vinculada a una tradición personal que siempre ubica estratégicamente en su textualidad a sus referentes. La obra de Vásconez está poblada por Onetti, por Rulfo, por Faulkner, por Nabokov, por una plétora de invitados al banquete periférico de la civilización. Por esta razón, en uno de los apuntes más agudos del libro, Jorge Aguilar Mora puede observar, a propósito de *La sombra del apostador*, que la obra de Vásconez

> ofrece una reflexión aguda, dolorosa, sobre la imposibilidad de construir mundos novelescos inmunes a su propia debilidad totalizadora, al mismo tiempo que admite que no hay otro destino para el novelista moderno que sustentar la autonomía de su imaginación en la constante autocrítica de lo narrado.

El escritor raro es el gran crítico de la modernidad, la contraparte del escritor moderno que asume la suficiencia de la escritura. A fin de cuentas, Vásconez puede haber sido un escritor mexicano del medio siglo: su escritura encuentra diálogos más profundos con la autorreferencialidad crítica de Juan Vicente Melo o la radical crítica a la modernidad del primer Sergio Pitol que con las aspiraciones modernistas de la mayor parte de sus coetáneos. Por este motivo, en un ensayo notable de la colección, la crítica española Eva Guerrero concluye:

> Si nos preguntáramos si es posible la utopía en Vásconez habría que responder que decididamente no; al modo de Dostoievski o Kafka, resurge ahora con más fuerza la alienación humana y la angustia que el hombre arrastra. El mundo de Vásconez hay que entenderlo desde esta conciencia de alienación y vacío.

Al impulso utopista fundacional del latinoamericanismo, latente en la vida ecuatoriana en ámbitos que van desde la ideología del presidente Rafael Correa hasta el imperativo izquierdista de

clásicos como Adoum, Icaza, Cárdenas o Velasco Mackenzie, Vásconez antepone el vacío descubierto por una tradición escritural profundamente humana en su marginalidad.

Apuesta dedica una importante cantidad de páginas a *El retorno de las moscas*, anomalía dentro de una obra anómala. La novela opera un abierto homenaje al gran escritor espía John Le Carré, cuyo personaje Smiley es recuperado por Vásconez para un caso periférico de la Guerra Fría en el escenario andino. Esta obra pone de manifiesto muchas de las características de la narrativa de Vásconez al construir un contrapunto con el trabajo más fuertemente subjetivo de *El viajero de Praga*. En otro ensayo del libro, Margarita Borja observa con sagacidad que en la obra de Vásconez

> nos encontraremos constantemente con personajes que están siempre buscando a los otros: para atraparlos, para descubrirlos, para asesinarlos.

La novela de espionaje, entonces, devela el misterio de la obra de Vásconez: personajes en busca de otros, de dobles o de sí mismos. El género menor es uno de los países habitados por el escritor raro, y en Vásconez se asoma en momentos cruciales: los espías de *El retorno de las moscas*, la policíaca que descansa atrás de *La sombra del apostador* o Kronz, el detective metafísico de *El viajero de Praga.* El género menor, adoptado por un escritor tan deliberadamente letrado como Vásconez, es una forma de manifestar –¿quizá sublimar?– la imposibilidad de la literatura moderna.

Desde este juego de coordenadas, *Jardín Capelo* es un reto interpretativo para los lectores de Vásconez. La novela opera a través de dos coordenadas que se encuentran a través del recuerdo de una historia de amor. Por un lado encontramos a Manuela, última representante del clan Ruy Barbosa, cuya vuelta a Capelo después de un periplo parisino despierta a los fantasmas inscritos en las paredes de la casa. Por otro, Jordi Sorella, un constructor de jardines, cuya historia de amor es el motor de la locura y decadencia del clan. Las novelas de jardines son bastante más comunes en la literatura occidental de lo que parece a simple vista, pero recordar rápidamente un ejemplo sirve para comprender la naturaleza de la tradición a la que pertenece Vásconez. En *El jardín de Nora*, la escritora boliviana Blanca Wietüchter pone en escena el absurdo deseo de una pareja de construir un jardín europeo en los Andes. En esta novela, al igual que en *Jardin Capelo*, la imposibilidad del jardín es, al mismo tiempo, la imposibilidad de una modernidad que se enfrenta a los dejos de un pasado colonial (en el caso de Wietüchter) o señorial (en el caso de Vásconez) y la derrota de una utopía que es incapaz de consolidarse en un territorio que le resulta ajeno. De esta comparación no solo aflora el hecho de que Vásconez reconfigura en *Jardín Capelo* la crítica a la modernidad que recorre el epicentro de su obra. También, sale a la vista su pertenencia a una tradición de escritores andinos y latinoamericanos que resiste el oasis de la escritura triunfante y utópica, legada por los dos realismos vigesémicos –el mágico y el socialista– y se aboca, desde un legado puramente literario, a la

crítica de los presupuestos escriturales que han definido a la novela latinoamericana. Por ello, de uno de los momentos claves de la novela surge un acto de lectura:

> De regreso al dormitorio, Manuela leyó unas páginas de Marguerite Duras. Más que una escritora era una novelista resuelta a consignar sus historias coloniales transcurridas en Indochina, sus ideas acerca del amor, siguiendo el ritmo de una caligrafía reiterativa, casi obsesiva. Poco a poco, como una figura espectral que vista la nave abovedada de una iglesia, percibió la presencia de Jordi haciendo sonar sus pasos por la casa.

Este acto de lectura que deviene acto de memoria pone de manifiesto varios mecanismos de *Jardín Capelo*. En primera instancia, vemos su mecanismo de operación narrativa en su momento más puro, la conjuración del pasado en los dos sentidos que Derrida confiere al verbo «conjurar» en *Espectros de Marx*: invocación y exorcismo. La escritura como forma de convocar una asamblea de fantasmas y de hacerlos desvanecer del espacio del recuerdo. En un segundo nivel, se deja entrever la velada crítica a la modernidad latinoamericana desde ciertos paralelismos con la tradición escritural evocada: la reiterativa, obsesiva escritura colonialista de Duras conecta con la persistente memoria de Capelo, que escribe infinitamente el texto de su espacio señorial. Si Duras, más que «escritora», era novelista, se debía a su cabal incapacidad de comprender las contradicciones de su memoria, contradicciones que la propia novela de Vásconez se ocupa de enfatizar en el tortuoso pasado de Capelo y, particularmente, en la radical diferencia entre Jordi y Saturnino Collaguazo, el indio que aun ya muerto vigila y habita el espacio anacrónico de la casa Ruy Barbosa. Más que un escritor «colonial» o «poscolonial», Vásconez es aquél novelista que devela, como han hecho muchos raros en la historia, la radical anacronía de los mitos de la modernidad. En *Apuesta*, Wilfredo Corral plantea que

> para Vásconez el realismo es un mito […] que, como otros, organiza la experiencia; es una red de historias e imágenes en la que atrapamos nuestras vidas, y las entendemos.

En *Jardín Capelo*, en el carácter tentativo y ambiguo de su narrativa y sus fantasmas, encontramos el gesto radical del crítico latinoamericano de la modernidad: la sospecha literaria ante todas las grandes certezas y utopías que han poblado la literatura de la región. Si Gabriel García Márquez puso el punto final de la más icónica de las novelas latinoamericanas en el último representante del clan que alegoriza la desesperada búsqueda de lo moderno latinoamericano, *Jardín Capelo* demuestra que ese punto no tiene vuelta atrás y que escribir en Latinoamérica, si se es consecuente con cualquier tradición crítica, debe asumirse de lleno la profunda derrota del pasado.

El escritor raro es, ante todo, un liberador. Aun cuando la obra de Vásconez está todavía por encontrar un espacio de legibilidad plena, me queda claro que él será la figura en que los escritores ecuatorianos del futuro, en busca de una tregua frente a una tradición nacional cada vez más asfixiante, encontra-

rán la bocanada de aire fresco y la avenida literaria para renovar su tradición. El escritor que no habita su tradición local, como demostró el gran renovador Rubén Darío con su libro *Los raros*, es el precursor de las grandes revueltas literarias. Por este motivo, leer a Vásconez y encontrar los muchos sentidos de su obra es uno de los caminos hacia una escritura futura. La devastadora crítica a la modernidad latinoamericana que opera en *Jardín Capelo* y las múltiples coordenadas ofrecidas por *Apuesta* para trazar el futuro mapa de la obra de Vásconez son pasos esenciales en esta promesa. De esta manera, muchos lectores y escritores podrán decirle a los anacronismos de la literatura y la modernidad latinoamericana, a los representantes de los muchos capelos continentales, lo que Manuela busca decir a su padre: «En la casa de Capelo no hay nada, papá. Puros muebles desfondados, y un indio viejo, medio loco…».

IGNACIO SÁNCHEZ PRADO
WASHINGTON UNIVERSITY, ST. LOUIS

HUMBERTO E. ROBLES, *LA NOCIÓN DE VANGURDIA EN EL ECUADOR (RECEPCIÓN, TRAYECTORIA Y DOCUMENTOS 1918-1934)*,

Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2006, 2a. ed., 198 pp.

> La literatura ecuatoriana de los años veinte y treinta del presente siglo [i.e., el siglo 20] 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 (13).

Así comienza Humberto Robles su valioso estudio e importante recopilación de documentos titulado *La noción de vanguardia en el Ecuador (Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934)*, el mismo que se publicó por primera vez en 1989 y, ahora sale en una segunda edición bajo el auspicio de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y la Corporación Editora Nacional.

Todo investigador que ha tratado de estudiar la historia de la literatura ecuatoriana sabe lo deficientes que han sido tradicionalmente muchos archivos y muchas bibliotecas del país: las fuentes son difícilmente accesibles, el sistema de catalogación se encuentra incompleto y la preservación de los materiales deja mucho que desear. Si agregamos a estas pobres condiciones de trabajo investigativo el hecho de que pocos son

los investigadores radicados en el país que han tenido suficiente apoyo financiero y tiempo para realizar cabalmente sus proyectos, se comprenderá por qué muchos se han visto forzados a abandonar las fuentes primarias y recurrir, a menudo, a juicios y observaciones de segunda mano, para formular sus planteamientos acerca de las letras nacionales. Por eso, el trabajo de Robles es de especial valor. Su interpretación de una de las épocas más conflictivas de la historia del Ecuador está acompañada de los mismos documentos de la época, un hecho de por sí importante.

El texto de Robles se divide en cuatro secciones fundamentales. Comienza con «Presencia y recepción polémica de las vanguardias (1918-1924)», donde Robles examina la multiplicidad de nociones de vanguardia que marcó la época. Al evitar todo tipo de definición estereotípica o generacional, Robles resalta la naturaleza polémica y contradictoria de aquellos años: Abundan la confusión, el sentido de marginalidad y la crisis de identidad» (23). La segunda y tercera secciones tituladas, respectivamente, «Descrédito y desplazamiento de la noción de vanguardia (1925-1929)» y «Rezago y descarte de la noción de vanguardia (1930-1934)», completan el cuadro de una vanguardia caracterizada por diferentes orientaciones socioculturales. En toda su discusión, Robles pone de relieve las tensiones que caracterizaron los desencuentros de una vanguardia histórica/europeizante y una vanguardia sociopolítica. Al recordar a Jorge Carrera Andrade, Robles puntualiza: «Vanguardia representaba para él, pues, un cuestionar no solo de valores estéticos, sino también de la estructura del poder» (59). Sin duda alguna, las copiosas referencias a diversos representantes de la época que Robles ofrece en estos dos capítulos ayudan a recrear un ambiente combatido y combatible, frente a una confluencia de inquietudes y agendas que oscilaban entre un arielismo formalista/burgués y un incipiente socialismo nacional/popular. *La noción de vanguardia en el Ecuador* termina con más de cien páginas de manifiestos y diversos textos acerca de la vanguardia, entresacados de los principales periódicos y revistas nacionales que se habían publicado durante la época estudiada por Robles.

Con esta recopilación de textos, se confirma una vez más la importancia histórica de los periódicos y las revistas culturales en países donde la publicación de libros enteros, auspiciada por casas editoriales –y su distribución dentro y fuera del país– sigue siendo difícil de realizar. En efecto, en su conjunto, estos materiales, aparentemente sueltos, constituyen un registro vivo del pensamiento y de la productividad dinámica de los escritores ecuatorianos de los años 1918-1934, un registro que no existiría si se limitara la reconstrucción del pasado a lo que aparece en forma de libros tradicionales. Además, desde los semanarios y suplementos literarios se vislumbra un alto nivel de interacción entre escritores e intelectuales de muchas latitudes geográficas, mediante un amplio canje de revistas y diversas colaboraciones que llenaban dichas publicaciones.

Al insistir en tratar la vanguardia desde el concepto de «noción de vanguardia» en vez de Vanguardia, Robles resalta el carácter profundamente políti-

co de los debates culturales de la época y, al mismo tiempo, señala que dichos debates, en el fondo, marcaban una lucha de poder entre aquellos grupos sociales que disputaban «la noción de literatura, por no decir del Arte como institución» (48). Lógicamente, la institucionalización del Arte apunta(ba) a todo un sistema de control sobre los saberes oficiales del Estado-nación, los mismos que constituían las bases de una jerarquización de valores e intereses, fueran estos políticos, económicos, morales o sociales. Por eso, Robles ha resumido su aporte como investigador e intérprete de una época confusa y malentendida en los siguientes términos:

> Todo ese recorrido apunta a un sentido de crisis –tanteos de modernidad– en una sociedad que pretendía dar el paso de una circunstancia mayormente agraria hacia experiencias urbanas preindustriales. Tras todo ello, los tercos empeños de parte del orden establecido, a todos los niveles, inclusive el literario, por perseverar en el poder (66).

Para concluir, este estudio de Humberto Robles pone de manifiesto el carácter polémico y contradictorio de un momento clave en la historia del Ecuador y, por qué no decirlo, de toda América Latina. A través de una evaluación extensiva de las diferentes nociones de vanguardia que habían llenado numerosas publicaciones nacionales entre 1918 y 1934, Robles comprueba que para comprender cabalmente a América Latina, hace falta conocer a fondo todos sus componentes nacionales. Así es que *La noción de vanguardia en el Ecuador* es doblemente importante. Por un lado, nos ayuda a profundizar nuestros conocimientos acerca de las letras ecuatorianas; por otro lado, nos ayuda a completar nuestra visión de las vanguardias latinoamericanas.

MICHAEL HANDELSMAN, PH.D.
UNIVERSITY OF TENNESSEE, KNOXVILLE

ABDÓN UBIDIA, *CELEBRACIÓN DE LOS LIBROS*,

Quito, El Conejo / Eskeletra, 2007, 174 pp.

Con *Celebración de lo libros*, Abdón Ubidia, confirma su pasión de lector; de un lector atento, sensible, agudo, bien informado, y, muchas veces, generoso.

El origen de este libro, su pretexto vital, son las presentaciones o lanzamientos de libros en los que Ubidia hizo de padrino; sus palabras son parte del ritual del bautizo, y todos sabemos (lo dijo en su momento el maestro Miguel Donoso Pareja) que no es de buen gusto «hablar mal de un libro en su lanzamiento». Por tanto, esta celebración es parte de ese ritual, en el que para evitar «hablar mal» (lo que no sucede a lo largo de todo el volumen) Ubidia se ampara en su condición de un lector que busca las bondades de los textos que comenta, como aquel amante que solo quiere hablar del objeto y sujeto de su pasión, desde lo que esa pasión le dicta e impone.

Todos sabes que Abdón es un referente en nuestra literatura. A más de su lograda y siempre conmovedora obra narrativa, está la del crítico que como tal se estrenó en aquellos años gloriosos, sartreanos y utópicos de los setenta, en las páginas de la hoy mítica revista *La bufanda del sol*. Desde entonces, la prolongación de ese diálogo consigo mismo y con su tiempo, no ha cesado; gran parte de esos trabajos están recopilados en su libro *Referentes* (1999). Ese ejercicio lector se ampliará, años después, con su trabajo como coordinador de talleres literarios desde la Editorial El Conejo, a la que siempre trata de que no naufrague en un medio donde, lo sabemos, la labor editorial resulta ingrata cuando no se dedica a la pornografía, la literatura recontra rosa, la banalidad o cualquiera otra de esas prácticas rentables posmodernas. De ahí, que dentro de sus políticas de salvataje, tenga que hacer de lector, corrector y crítico de Editorial El Conejo.

Los textos de *Celebración de los libros*, en algunos casos, son parte de esas presentaciones en las que consta su punto de vista no solo de editor, sino de un lector que pretende, que se esmera por contagiar al posible, hipotético, otro descifrador de los logros y hallazgos de los libros que presenta. Trabajo sin tregua, pues sabemos el ritmo con que El Conejo, a pesar de las crisis que ha tenido que enfrentar, publica. Aunque claro, no todos compartamos los entusiasmos de Abdón respecto a ciertos, a algunos, títulos.

Celebración de los libros, convoca a 19 autores y autoras, gran parte de ellos ecuatorianos. Se abre con Ramiro Arias y su cuentario, *Lo inútil de la felicidad*, y concluye con Luis Zúñiga, autor de la novela histórica *Rayo*. De estos, hay tres mexicanos: Paco Ignacio Taibo I y II; el otro es el maestro Andrés Henestrosa, autor de aquel memorable libro, un clásico ya de la literatura latinoamericana, *Los hombres que dispersó la danza* (1929), sobre el que Ubidia emite una serie de reveladores y contundentes apuntes, lo que convierte, a un texto nada inédito, en un libro nuevo, que invita a los lectores de hoy a involucrarse con sus historias que aún no dejan de sorprendernos. Luego está el dominicano Juan Bosh, autor de *La Mañosa* (1935), otro de los maestros de la narrativa continental, sobre cuya novela Abdón acomete una lectura que precisa

los aportes de ese texto, lo que resignifica en los nuevos escenarios culturales de América Latina; lectura que a la vez deviene tributo y homenaje a un autor que es gravitante entre nosotros, amén de lo que en el campo político su figura implica. El testimonio de la vida y obra de la guatemalteca Alaide Foppa, resulta cargado de una ternura que lo lleva a Abdón a entrar en las sombras del árbol extraño, desolado y repleto de huesos de su poesía. Pero también están los desciframientos que sobre una entrevista al siempre alucinante Juan Carlo Onetti, Ubidia lleva adelante por pedido de la Cinemateca Nacional. Excelente pretexto para indagar en torno al sujeto Onetti y todo lo que su universo literario provoca e incita; sujeto que a su vez se funde con cada una de las criaturas que ha inventado, en ese otro rincón de la memoria nuestra llamado Santa María. Un homenaje que de seguro al viejo cínico e implacable, le hubiera gustado escuchar desde su exilio siempre terrenal y frente a un vaso cargado de buen whisky, preguntándose aquello que es parte de un dolor que nunca sabremos cómo diablos explicarnos, cómo convertir en algo que se parezca a la dicha.

Celebración de los libros, también es un tributo a la literatura del Ecuador. No es que Ubidia con esto le haya tomado la posta al maestro Benjamín Carrión, a quien sus amigos solían recriminarle que su generosidad era tan excesiva que le impedía ejercer la crítica. Si bien a don Benjamín se le ha cuestionado esa práctica indiscriminada, no es menos cierto que no solo era su culpa, también está la de quienes hacían fila ante su casa u oficina tratando de que el gran maestro los bendijera con un prólogo. Y sabemos cuán lúcido era Carrión, que en muchos de los casos lo que hizo en esos prólogos es confirmar su talento para la elucubración, pues jamás terminaba hablando del texto que lo ocupaba. No es el caso de Abdón, aunque sin duda, a todos siempre nos gusta que nos presenten un libro, sobre todo porque cuando leemos estos textos ratificamos que sus destrezas de lector se confirman con esa otra forma de ejercer la inteligencia que es la bondad.

Vale destacar la naturaleza de este libro: es la suma de lecturas inducidas, o sea aquellas que los autores y autoras o editoriales, le solicitaron a Ubidia entre 1995 y el 2006 que realice; no son los informes de las lecturas que por propia iniciativa pudo o debió hacer el autor. Esto es absolutamente saludable, pues de no ser así, algunas de esas lecturas nos hubiéramos perdido. Celebro que esto le haya permitido a Abdón ocuparse de autores locales de distintas generaciones (prueba de su generosidad), así como de sus contemporáneos. Celebro que en cada una de sus apreciaciones, como él bien lo reconoce y anota, predomine un punto de vista impresionista, que no busca engañar ni engañarse diciendo lo que ciertos detractores pueden malosamente precipitarse a denunciar: que no hay una crítica formal, debidamente argumentada o sostenida con todo el aparataje, muchas veces aburrido y gélido, que ha tornado el ejercicio de esos críticos profesionales en algo así como la oscuridad detrás de la oscuridad, pues sólo los Dioses los entienden, y sabemos que, lamentablemente, los Dioses siempre están ocupados en tareas más útiles y vitales. Por tanto, y como su nombre lo indica, estos textos son celebraciones de un lector que cuando habla

de los suyos, los nuestros, lo hace desde esa perspectiva, y dentro de la misma lo que evidenciamos es todo lo que irradia, paradójicamente, el ojo crítico; su percepción e intuición de un lector tomado y poseído por la literatura. Así lo revelan las apreciaciones que van desde Ramiro Arias, pasando por Milton Benítez, Carlos de la Torre Flor, Miguel Donoso Pareja, María Fernanda Espinosa, Daniel Félix, Jaime Marchán, Ramiro Oviedo, Freddy Peñafiel Larrea, Francisco Proaño Arandi, Raúl Vallejo y Luis Zúñiga.

Destaco en este ejercicio lector, los apuntes que sobre un autor, para entonces adolescente, Daniel Félix, nos ofrece: la generosidad no lo exime a Ubidia de ser implacable con un autor que «comienza» (esto es un decir, porque todo autor, al margen de su edad, siempre está «comenzando»). Sus «consejos a un joven narrador», parafraseando a Rilke, no son sino el compartir de forma fraterna (Ubidia sugiere, no está imponiendo), con un joven narrador que, como él bien señala, es una promesa para la literatura ecuatoriana.

Entre las lecturas que impactan, en las que Ubidia no solo que desborda su sabiduría de lector sino del amigo que no equivoca los afectos, están las que con pasión firme y lucidez le dedica a la novela *Del otro lado de las cosas* (1995), Francisco Proaño Arandi. Su admiración por este texto hermoso de nuestra narrativa, lo lleva a confesar su insana envidia (la compartimos) por los logros que el quiteño alcanza en esta novela. Luego está la lectura sentida, vibrante, contagiosa, de la poesía de María Fernanda Espinosa a través de su *Antología* (2005). Lo mismo sucede cuando se ocupa del texto experimental del maestro Donoso Pareja: *A río revuelto. Memorias de un Yo mentiroso* (2001). Los señalamientos de Abdón no solo que son parte de una mirada crítica avizora, sino que nos permiten desmontar lo que compromete ese universo narrativo desde su poética, siempre compleja y de continua renovación. Esto se amplía en la lectura de otro texto experimental, «capital en la nueva literatura ecuatoriana» (p. 157) al decir de Ubidia, y que se inscribe en una corriente posmoderna: *Acoso textual* (1999) de Raúl Vallejo. Texto que curiosamente se publica al cierre del siglo XX y que en su constelación simbólica nos anuncia lo que será la representación de las realidades virtuales en el siglo que se inicia. Otra lectura sentida y emotiva es la que hace del poemario *Esquitofrenia* (2000) de Ramiro Oviedo, integrante de lo que fue el taller Lapequeñalulupa y luego el grupo literario Eskeletra, quien después de muchas peripecias y penalidades como inmigrante, hoy dicta clases de literatura latinoamericana en una universidad francesa. Las notas de Abdón sobre este canto a Quito que Oviedo nos propone, resultan un develamiento de los códigos y tatuajes que el poeta lanza desde la condición de un expatriado que quiere reencontrarse con sus referentes, con su ombligo.

Pero esta celebración textual, incluye una especie de poética del autor, que no hace alusión a su rico y complejo ejercicio narrativo, sino al del ensayista y crítico. Se trata de una especie de apostillas a su libro *Referentes* (2000), texto que conjuga de manera madura la reflexión, el análisis cuestionador sobre temas que siempre han preocupada a Ubidia, y que van desde lo que es la

cultura de masas, pasando por la literatura popular, la cultura culta, el cine, los enmascaramientos del poder y las situaciones de un hombre que, desde la visión sartreana, siempre se ha sabido en situación. Abdón nos advierte sobre la maniobra de las nuevas formas, caretas, del poder para sistemáticamente irnos dejando huérfanos de referentes. Y no lo dice desde una mirada chovinista, ni reivindicando nacionalismos triviales, lo advierte desde el centro de lo que significa para un sujeto moderno el perder, en medio de un bosque cuyos árboles le alteran toda visión y aproximación, los referentes del Otro y los de su mapa íntimo.

Hay que subrayar que en estas celebraciones Abdón no teme confesar sus afectos ni sus predilecciones, tampoco se ahorra reconocimientos, ni deja de destacar hallazgos (algunos textos comentados los tienen), lo que de por sí dice más de lo que podríamos suponer de él.

La condición de la celebración, todo lo que esta implica, se cumple a lo largo de estas páginas. Celebratorias porque no solo que no es de buen gusto «hablar mal de un libro en su presentación», sino que resulta desacertado y equívoco. Pues quien o quienes no lo hacen a pretexto de un supuesto rigorismo crítico, no solo que confunden los papeles, sino que pierden de vista el hecho de que una presentación jamás podrá ser un «ensayo crítico» como nos lo recuerda Abdón (como en todo, habrá sus excepciones); lo que deviene, sin que la crítica esté ausente (recordemos que no es nada simple hablar bien, celebrar un libro) es un ensayo de celebración, quizás porque todos estamos conscientes de lo que significa –más allá de si los resultados son positivos o negativos– gestar, parir un texto. Y esto es, precisamente, lo que este libro realiza a plenitud, al margen, es ocioso decirlo, si estamos de acuerdo o no con las valoraciones que se nos ofrecen.

Raúl Serrano Sánchez
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador
Quito, marzo 2007

CARLOS ARCOS, *EL INVITADO*,
Quito, El Conejo, 2007, 334 pp.

Todo agasajo o convite tiene por objeto y protagonista la figura central del evento: el invitado; en torno a él se proponen discursos y brindis con los que los concurrentes honran su presencia portadora de beneficios. *El invitado* es la más reciente novela de Carlos Arcos Cabrera (Quito, 1951) luego de *Asuntos de Familia* (Quito, 19) y *Vientos de Agosto* (Quito, 2003). Carlos Arcos continúa su carrera narrativa en medio de una literatura «invisible», como el propio autor denominó a las letras ecuatorianas, por su escasa respuesta lectora y su incipiente distribución. El comentario bautismal del evento, así como la edición de la novela, estuvieron a cargo del propio autor; gesto coherente e impecablemente digno dentro de la austera situación crítica y editorial. Según Arcos poco o nada ha cambiado en la relación editoriales-autores-lectores, desde las heroicas ediciones de autor de la generación del 30. Los escritores de entonces trabajaban sus textos, pagaban su publicación para regalarla a los amigos y allegados –con el inevitable resentimiento de aquellos olvidados en el reparto– lo único que ha cambiado, dijo Arcos, «es que los amigos de ahora ya no se resienten».

El invitado se levanta en el terreno imposible de la paradoja desde el que sostiene verdades simultáneas y opuestas. En este pareo obsceno de diferencias se descalabra toda posibilidad de certeza. La historia se enrama alrededor de un cautiverio forzoso que percute la quietud oscura de aguas quietas. El evento es vivido por las víctimas y los victimarios, por la ciudad y la historia y cada testimonio hilvana una trama que, a pesar de entrecruzarse con otras, dibuja su propia verdad.

La paradoja como gesto irónico y desordenado empata parejas imposibles que dan piso al relato; así un convidado forzoso y violentado ya no es «invitado» aunque así lo llamen, con perversa ironía, los aparatos de *protección* ciudadana –segundo y fundamental contrasentido cruel–. La paradoja que no es contradicción, ya que no borra o excluye; más bien perpetúa la viscosa ambigüedad de lo heterogéneo, repta desde los apegados desencuentros de la relación familiar, que de este modo exhibe sus lacras y mezquinas infelicidades, hasta el pareo obsceno de víctimas y verdugos.

Las disonancias aparecen en la cotidianidad de un abogado limeño que vive los inevitables desencuentros y fisuras familiares en los que la soledad de la pareja adulta se naturaliza; sin embargo esta cotidianidad se enrarece con pequeños detalles, manchas imperceptibles de la vida política peruana de los años 80, por la que el espacio público invade y contagia lo privado. Las desapariciones de campesinos, que para los personajes limeños bien podrían ocurrir en Nepal como en el Apurimac, no tocan el acomodado malestar familiar en el que viven, arrellanados entre el silencio rencoroso del hijo adolescente y el exilio conyugal de infidelidades no superadas. El relato gana enormemente en eficacia al machihembrar esta habitual desazón de la vida familiar con el siniestro flujo subterráneo de violencia con el que el Estado peruano alega proteger al país del caos. La amenaza no

se ubica fuera o a un lado del resguardo familiar en el que la infelicidad se asienta hasta convertirse en natural; el horror proviene de adentro, más precisamente se asienta debajo de esa realidad.

Felipe Sabogal, abogado de prestigio, accede de manera reticente a tomar el caso de algunos campesinos desaparecidos en el Apurimac, este es el detalle impropio, que está fuera de lugar, que no tiene sentido en el marco de clase media; este solo gesto levanta el vaho de pavor y tormento que resume el subsuelo violento sobre el que transcurre la vida del país.

Carlos Arcos exhibe su oficio de escritor al entregar el hilo narrativo a los personajes que ofrecen perspectivas individuales de un mismo evento: la desaparición, tortura y muerte de Felipe Sabogal. El muy socorrido recurso de la polifonía en la novela funciona aquí con una particularidad que me atrevo a llamar de circuito eléctrico. Cada quien desde su posta electrizada: Felipe padre –víctima y protagonista de la historia–, su esposa, su hijo y su verdugo forman un circuito de recuerdos, deseos, rencores, dolores y perversidades con el que cargan esta línea transmisora, de tal manera que ninguno puede soltar su extremo, menos aún el lector, en cuanto recibe la descarga de fascinación y horror del relato, tampoco puede soltar su extremo hasta la última página. *El invitado* exhibe los ingredientes de un best seller: sangre, amor, contexto histórico, perfiles humanos y un dominio escénico de cada una de las personalidades (escojo llamar así a los personajes humanizados por sus voces y deseos) que sostienen en vilo al lector de esta novela. El circuito cerrado que transmite la eléctrica fascinación de violencia y horror se abre al ingreso del lector que así queda cautivo «invitado», a su pesar, de la corriente que no lo suelta hasta la última página. Las voces intercalan el testimonio en primera persona que comparten Felipe padre e hijo y la voz en tercera persona con la que son introducidos al circuito Carmen, la esposa y Victor Otiniano Llauri, el torturador. Al final solo Felipe hijo sostiene su extremo del hilo narrativo, conservando la intimidad de su diario adolescente; aunque su voz adulta busque, desde la arqueología, la historia política y la antropología, dar sentido a lo inconcebible: la tortura, asesinato y mutilación del padre. Felipe hijo narra su pasaje hacia la vida adulta que transcurre sobre el fondo de la muerte sacrificial del padre. Solo entonces descubrimos que el cronista de toda la historia era el hijo del vencido convertido en víctima sacrificial cuando Felipe hijo confiesa: «… intento de leer la sociedad peruana contemporánea a la luz de los códigos culturales y rituales de los mochicas» (323).

La mancha

Al retomar los ingredientes de *El invitado*: suspenso, sexo, violencia, perfiles psicológicos y dominio narrativo, queda algo por fuera, una mancha imprecisable que trasuda toda la historia: la arbitrariedad del sacrificio, la violencia como entrega y ofrenda a un orden otro, ni anterior ni exterior, un orden invisible y sin embargo evidente en los sueños del verdugo, en el crimen irresuelto del degollado de Huanchaco y en la ritualidad arcaica, y sin embargo vigente de los Mochicas, que es reactua-

da por los paramilitares, los senderistas, en fin una marca antigua que impregna la realidad actual.

Carlos Arcos tiene el buen gusto de ahorrarnos todo el horror sádico. Agudeza hitchockiana de sugerir sin mostrar y aterrorizar con lo velado, lo que no podemos ver, pero sabemos que está ocurriendo. Al igual que «el invitado» no vemos, solo oímos. Así también oímos la verdad del torturador, el proceso por el que deriva su placer como instrumento de otro, un bien superior:

> –Somos los elegidos, somos el nuevo Perú –repetía constantemente–. Cumplimos la tarea más dura: extirpar a los que lo quieren destruir. Los que nos atacan no saben que nosotros somos los que tenemos en la sangre el verdadero Perú. Las palabras del Capitán no sólo lo ayudaban a resistir, sino que convertían su trabajo en Casablanca en un acto de salvación de la patria. Los invitados debían entender la profundidad de su error antes de morir (188).

Es la verdad de Víctor Otiniano Llauri, su referente vertical es el capitán quien recita –hasta que las palabras se vacían de sentido– el discurso patriótico nacional con el que aureola a sus hombres con el destino de salvadores de esos mismos ciudadanos a los que sacrifican, en aras de un fin ulterior. Sin embargo, el perverso en sus funciones es mecanizado por la rutina y torpeza de la tortura, y, en una inversión de la que no es consciente, tras cosificar a su víctima y manipular el cuerpo deshumanizado del otro, se vuelve él mismo objeto de esa «cosa» que es el cuerpo torturado, por cuanto éste ha tomado posesión de sus reacciones previsibles, mecánicas. El cuerpo torturado deviene en paradoja obscena: sujeto que provoca la escabrosa excitación de su torturador.

El contrapunto recurrente del relato contrasta la realidad del torturador, su víctima y la familia expectante. En el vacío que deja un desaparecido se evidencia la fuerza agresiva del silencio fuera de lugar: el silencio va más allá del vacío que deja el cuerpo arrebatado. Por último, la muerte muestra de repente que la vida social mentía, la realidad pretendía hacer como si no fuéramos muerte en sí; vivimos desadvertidos de nuestro propio margen, del borde o corte limítrofe que escinde la plenitud. La muerte viene y revela la vida en su vastedad, en su totalidad y frente al desafío colapsa el orden real.

Una explicación

El protagonista, su familia, sus captores viven una cotidianeidad desacralizada en un mundo laico y urbano. Al raspar la epidermis de sus tensiones ínter subjetivas asoma un orden mitológico camuflado, vestigios de una antigua integración con lo sacro. Es así como el sueño de Víctor Otiniano Llauri destila símbolos, imágenes y temas de una oscura sacralidad. Parece confirmarse la afirmación de que el inconsciente es religioso y por lo tanto el inconsciente del hombre moderno es el reducto de su relación con lo sagrado; es decir, el refugio de su religiosidad en medio de un mundo que ha materializado la religión a través de la institucionalización de la vida espiritual. Esto de ninguna manera significa que la fuerza simbólica y ritual haya desaparecido y no desempeñe un papel fundamental en la economía psí-

quica de los personajes, como bien lo ilustra el sueño de Llauri:

> […] su abuelo materno, muerto hacía años, se acercaba y le regalaba un puñal como los que se veían en los huacos de los mochicas. El sueño se repitió varias veces y en cada sueño le daba algo distinto. Fue a ver a su amigo el brujo Pedro Sauri, ya anciano, y le contó los sueños.
> –Tienes que seguir el camino de tu abuelo –le dijo el brujo–. Nadie que es llamado puede dejar de responder. Tienes que hacerte brujo.
> Pensó que todos estaban locos y dejó de soñar (327).

Con el mismo gesto con el que Llauri desatiende sus sueños los otros personajes también buscan la explicación en la racionalidad. Parece que buscan solo donde creen hay más luz, porque hay que darle sentido a la violencia y la crueldad; realidades que deben ser explicadas porque si permanecen arbitrarias, irresueltas, no estaremos a salvo, no podremos sujetarlas. Los propios personajes buscan un sentido a través del testimonio confesional, del diario de adolescencia o el rescate de la memoria del prisionero; todos buscan su razón. Quizás no hay explicación en el caos indistinto del universo, en la fuerza destructiva con que cae estúpida e indiscriminadamente a veces sobre la vida de unos y no de otros. Quizá habría que indagar en la historia política peruana, en el poder de los aparatos represores del Estado, cuya maquinaria ciega deshumaniza a victimas y victimarios. También podremos, junto con el texto, horadar la frágil superficie de lo real para descubrir otra realidad sin ley, una realidad irracional y simbólica. *El Invitado* descubre bajo el escenario familiar, nacional, histórico una constelación simbólica que se extiende y bifurca en las ceremonias y rituales que construye la vida social.

FELIPE, HIJO

La economía ritual requiere de ofrendas sacrificiales que son la entrega de un don preciado, bien se sabe que no se puede dar aquello que no se posee. Así también sabemos que la cultura se funda en el crimen primigenio: el parricidio. El hijo se erige sobre el padre derrocado, conquistado o eliminado; el rito inicial que rompe la tríada edípica es el parricidio. Así el hijo al culminar su pasaje hacia la vida adulta adquiere dominio sobre su pasado atávico, este es el sentido de todo rito de pasaje en el que el hombre debe construirse a través de la ritualidad.

Una lectura desde la antropología simbólica y el psicoanálisis ubica su mirada en el nivel simbólico imaginario de los acontecimientos, en consecuencia, se pregunta por el significado profundo, más allá de la realidad positiva que tejen los acontecimientos narrados. Estoy consciente que este ingreso, tan controvertible como cualquier otro, puede provocar escepticismo y rechazo, sin embargo toda intención crítica exige explorar todas las lecturas posibles que un texto ofrece, en eso radica la complejidad y riqueza que distingue una buena novela de un recuento de anécdotas. Por eso el nivel simbólico de la novela de Carlos Arcos me lleva a leer a Felipe padre como víctima propiciatoria de la estructura familiar que peligrosamente amenaza colapsar en una indiferenciación obscena por su debilidad como ba-

rrera edípica. Su sacrificio actúa como elemento o acción que intenta discernir aguas en esa realidad indistinta. Aquí hay que revisar la noción de crisis mimética en cuanto el deseo de Felipe padre e hijo se confunde amenazando así el advenimiento del caos original. La novela se abre con la tensa atracción/rechazo del adolescente y su madre:

> Se percató cómo, en cuanto ella se aproximaba el cuerpo de él, se endurecía cubriéndose de aristas, con los huesos amenazando romper la piel. Un olor de animal joven y nervioso lo envolvía. Del niño nada quedaba (14).

Es así como la familia Sabogal ha tomado posiciones en sus respectivos ángulos de la triada edípica. Felipe hijo es el que debe resolver este anudamiento triangular. No importa con cuanta represión o sublimación el ego haya dado la espalda al complejo de Edipo; durante la adolescencia el conflicto edípico mostrará su renovada fuerza de la misma manera en que lo continuará haciendo en distintas etapas de la vida adulta, ya sea en sujetos bien adaptados como en neuróticos. El conflicto edípico requiere reiteradas dosis de represión, internalización, transformación, sublimación, en otras palabras, el adulto tendrá que esgrimir su dominio sobre él durante el transcurso de la vida –suponiendo que los fundamentos para este dominio hayan sido establecidos durante la etapa de latencia– y por lo tanto los niveles de pericia y dominio sobre el conflicto variarán con los niveles de experiencia y madurez.

No es exageración admitir que el acto por el cual el adulto toma responsabilidad sobre su conducta individual equivale, en el marco de la realidad psíquica, al asesinato de los padres. En un nivel simbólico la autonomía adulta significa el parricidio junto con la desazón culposa que conlleva. Al retirar la autoridad paterna no solo se destruye esa parte del padre, sino también se elimina su lugar como objeto libidinal. Felipe hijo, el narrador final de la historia elabora el drama familiar y lo convierte en su ceremonia de pasaje a la vida adulta. Es así como el ritual de pasaje, lejos de describir o explicar nuestra relación con la muerte, revierte su negatividad al convertirla en pareja de la vida. Mircea Elíade sostiene que solo a través del rito que escenifica un final, y por ende una iniciación, el hombre logra establecer una relación posible y constructiva con la muerte. Carlos Arcos, a través de interpuestas máscaras/personajes, logra elaborar simbólicamente el horror ante el drama primigenio. El encierro, tortura y asesinato del padre lo vive el hijo como el parricidio simbólico:

> Tengo el presentimiento de que a papá le ha pasado algo terrible. No pude dormir. Cuando cierro los ojos lo veo (293.) Asesinaron a mi padre (301).

Luego de ocho años Felipe hijo, conserva un diario y escribe:

> De lo que sucedió los días siguientes al asesinato de mi padre guardo una memoria detallada, en especial el odio profundo que sentí hacia mí mismo. Toda la relación con él se me aparecía bajo otra luz, la de la culpa (319).

En un giro final la narración ubica a Felipe hijo como el recóndito protagonista de la tragedia fundante. La narra-

ción acude al imaginario primordial con el que alcanza el poder electrizante, propio de la obra de arte y cierra sus páginas con el epígono de una voz en tercera persona que sugiere el drama interno de Felipe adulto:

Felipe pensaba con frecuencia en su padre, especialmente cuando hacía excavaciones. No permitía que nadie se ocupara del trabajo cuando se encontraba con restos humanos. Armaba todo el escenario y con una prolijidad que exasperaba a muchos y que demandaba mucho tiempo, clasificaba los restos y los analizaba. Sus colegas pensaron que había perdido la cabeza cuando les contó que no podía dormir y que tenía una pesadilla que se reiteraba: un hombre con colmillos de puma y con un pectoral de oro, llevaba en una mano una cabeza, se acercaba hasta él y la dejaba en el piso. Los ojos abiertos de la víctima miraban sin mirar. Se despertaba sobresaltado, mojado en sudor.

> –Créanme, es la más viva representación de Ai Apaec, el degollador–, afirmaba.
> Así continuó su vida entre el sueño recurrente con Ai Apaec, las excavaciones que recibieron un impulso inesperado, conferencias en una lista larga de universidades de todo el mundo, la redacción de artículos para revistas de su especialidad y el proyecto de un libro sobre la cultura mochica (330).

Solo así, por medios desconocidos para la razón, puede el inconsciente de un autor comunicarse con el de sus lectores. Y aunque el abominable tema de la represión y tortura parezca históricamente explicable por sí mismo, el mundo simbólico que explora, revela el tema de la ansiedad sobre la cual está construido *El invitado*, y que da a este terrible relato su penetrante y perdurable emotividad.

RUT ROMÁN

VICENTE ROBALINO, *CUANDO EL CUERPO SE DESPRENDE DEL ALBA*,

Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2006, 73, pp.

Cuando el cuerpo se desprende del alba, el último libro de Vicente Robalino, consta de 31 poemas cortos, de un lenguaje muy cuidado, donde se siente la intensidad del esfuerzo del poeta por encontrar la palabra precisa. Este libro es el resultado de una experiencia profundamente ligada a la muerte y a la desesperanza. Cada uno de sus poemas está escrito desde una posición definida: la del poeta ante el mundo, ante la contemplación de sus elementos, ante el dolor:

> Desde qué pájaro Señor
> miras la mañana.
> Desde qué mar
> tu palabra desata desesperanza.
> Desde qué ángel
> ordenas al tiempo precipitarse (13).

Éste, el primer poema del libro, parece ser la paciente recreación de los reclamos generados a partir de un dolor inefable. Ante el agravio concebido por el Señor, hay una distancia temporal que se traduce en la serenidad del reclamo. Lo que puede ser insulto se ha convertido en una pregunta que no espera respuesta. Los versos de Robalino, en su ritmo, se asemejan a los del salmo, aunque estos sean alabanza y aquellos, desencanto.

El «La visita de Dios» del libro *Las nubes* de Luis Cernuda (el primero desde el exilio) es una suerte de plegaria al revés. Dios o el recuerdo de dios es un fantasma que merodea todo el poema de Cernuda. De manera interesante, sucede lo mismo en Robalino. Dios, o una particular idea de dios, es el fantasma que se cuela por los intersticios, en la oquedad de los objetos que son motivos en *Cuando el cuerpo se desprende del alba*. En algunos de los poemas de este libro, Dios es el sujeto al que se dirige la voz poética, pero, como en el poema de Cernuda, se trata de un dios distante, un dios que existe en cuanto es simplemente una palabra o el recuerdo de lo que en el mundo ya no es, un «Dios en las alturas» (39), desde la «decrepitud del cielo… contempla su obra» (61), «interpreta su ópera redentora» (39), escribe Robalino. El ritmo del poema de Cernuda dista de ser el ritmo de una oración.

Estos poemas resuman soledad, una soledad compleja que se desmiente y que vuelve a cobrar fuerza en la relación, a la vez, viciosa y pura que el poeta mantiene con la naturaleza. Piedra-árboles-pájaros-poeta: esta puede parecer, en primera instancia, una enumeración ascendente de los elementos de la naturaleza, pero cuando «el árbol aguarda el insistente llamado de la muerte» (19), o «un pájaro desolado intenta pronunciar su desnudez» (29) o cuando «las piedras de la noche se hunden en el silencio» (43) cabe preguntarse si piedra, árbol, pájaro y poeta no se hermanan en su soledad y en su angustia. Aunque finalmente, poniendo énfasis en lo que de humano tiene esta relación de hermandad, el poeta es el testigo de la muerte de aquellos que son sus pares en la palabra poética. Sobre ésta hay una conciencia que, como la presencia de Dios, traspasa el libro. Es la luz que el poeta anhela y en tono de súplica o de orden pide: «Que la vela de una palabra/ me quite esta cegue-

ra» (33). La palabra es luz, calma y levedad, pero termina siendo también el sacrificio, lo que se consume en el tiempo que pasa irremediablemente.

Otro de los testigos de cómo el tiempo no perdona es la ciudad. En este libro se presentan breves trazos de un bosquejo de ciudad que durante la noche es recorrida por el poeta como si fuera un lugar abandonado, y que solo cuando el alba recupera su cuerpo, vierte hacia la soledad sus crueles miradas. El poeta con sus pies y con sus ojos recorre calles, plazas y patios y su propia fatiga se refleja en ellos: son calles, plazas y patios cansados. La ciudad se ve transmutada por el silencio de la noche y, sin duda, por la mirada del poeta, que es también una mirada cansada. Solo en el silencio de esa ciudad, que muerta se posa a los pies del poeta, éste puede entender al tiempo, y es que la ciudad y sus cementos son el marco escogido para la muerte: «Desde la inhóspita oscuridad / atravesada por lánguidos rumores / los espejos aguardan la muerte» (53). Lo que sucede en esa ciudad es finalmente un reflejo de todo lo que sucede en el cuerpo.

Hasta aquí, se ha tratado solo una de las perspectivas que sobre el tiempo aparecen en el libro, la de su esencia cronológica, es decir, la de su paso irremediable y destructivo sobre la ciudad, los árboles, los pájaros; la que se hace sentir a través del envejecimiento de las cosas y justifica la angustia del hombre. La segunda, que es la más hermosa, es la del tiempo suspendido en el instante. El poeta busca retener al instante en su grandiosidad y quizá en esa grandiosidad radica su condición de inasible. El instante es lo que nadie puede retener pero se esconde en los recovecos de la ciudad/cuerpo. Hay una memoria del instante que reclama su espacio en más de un verso de este libro. Alberto Caeiro, el heterónimo de Pessoa, plantea en sus poemas un retorno a la naturaleza, un retorno en el que no hay espacio para la transacción, ya que hay mucha honestidad en su ejercicio fenomenológico. En *Cuando el cuerpo se desprende del alba*, hay un retorno también, pero un retorno a la oscuridad, al cuerpo sin luz y aunque desde otro espacio y desde otro momento, Robalino lo ha hecho con la misma honestidad impresionante que Caeiro.

Ante «el tiempo [que] se hace añicos / en las manos del cielo» (61), la voz trata de ocultar su desgarramiento en la palabra justa, en el epíteto exacto. Los de este libro son poemas de una profunda tristeza, son reclamos, pero, sobre todo, son el fruto de una experiencia que, de tan personal, es profundamente humana, a pesar del dios imperturbable y de los ángeles melancólicos que la rondan.

> Cuando el cuerpo se desprende del alba
> el instante abandona su insigne caparazón
> y aprende a descifrar la nitidez del cielo
> (23).

Este poema contiene una de las claves del libro, porque resume la tarea del poeta y de nuestro poeta, en particular: hay un código del mundo al que él tiene acceso solo en la oscuridad y en el desprendimiento del tiempo que hace que el cuerpo se encamine hacia la muerte.

María Auxiliadora Balladares
Pontificia Universidad
Católica del Ecuador

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
21 / I semestre / 2007, Quito
ISSN: 1390-0102

REFERENCIAS
de publicaciones

Antonio Preciado,
***De boca en boca*,**
Quito, Archipiélago, 2005; 193 pp.

El crítico y poeta Jorge Enrique Adoum, señala que la poesía de Preciado reafirma la existencia del autor como representante y portavoz de cuanto le dejó su gente, como testigo y –debido a esa larga prolongación de la esclavitud a que se resumía (¿ya no?) la historia de Europa y América– profeta de rebeliones y de luchas, consejero en materia de resistencia y paciencia, ejemplo de entereza cívica y literaria. De ahí que al gozo verbal de *Jolgorio* haya sucedido un libro de otra temática, aunque, a veces, con la misma música, como *Más acá de los muertos* y, luego, como resumen de su obra, con alusiones políticas e individuales y hasta con humor irónico e hiriente, *De sol a sol*.

De boca en boca –precisa Adoum– parece ser la culminación de una escritura que, resulta evidente en un poeta, busca su razón de ser buscándose en las palabras. Preciado es dueño de ellas, les da otro significado sin renunciar al que tenían antes de que él las utilizara, tal como tras haber superado la onomatopeya de otras lenguas, la pone al servicio de una poesía moderna, de una estética colectiva, antigua, distante, que puede rehacer la realidad rechazada sin volverla obligadamente 'mágica' ni 'maravillosa'.

Esta edición está ilustrada con óleos de María Elena Machuca.

Jean Samuel Curtet,
Equateur en lambeaux de mémoire,
***Ecuador en jirones de memoria*,**
trad. Jorge E. Adoum, Quito, Archipiélago, 2005; 129 pp.

En el texto introductorio a este poemario, el autor confiesa que «Fue por el Ecuador que entré en la poesía. […] Fue un recuerdo tan claro, una presencia tan fuerte que inmediatamente sentí en mí un impulso, un llamado, una atracción hacia la escritura. […] El presente y el pasado eran distintos pero simultáneos. Lo próximo y lo lejano desmentían la distancia sin confundirse». Curtet nació en 1932 en Suiza. Realizó estudios de letras en la Universidad de Lausanne. Desde 1955 vive en Nyon donde enseñó francés, latín y griego en el College y en el Gímanse. Mucho tiempo interesado por la escritura dramática y la traducción, se ha dedicado estos últimos años a la poesía. Este texto ha sido ilustrado con acuarelas de Oswaldo Muñoz Mariño.

Ignacio M. Sánchez Prado, coord.,
América Latina: giro óptico.
***Nuevas visiones desde los estudios literarios y culturales*,**
Puebla, Universidad de las Américas Puebla / Gobierno del Estado de Puebla, 2006; 567 pp.

En los últimos quinces años, observan los editores de este volumen, el latinoamericanismo literario y cultural ha sufrido profundas transformaciones, a partir del reto lanzado por los estudios culturales. Esto significó la apertura del canon literario del continente, así como una reflexión sistemática de discursos culturales, artísticos y mediáticos antes ignorados por la crítica. El reto de los estudios culturales ha pasado desapercibido en muchos círculos de México, como de otros países latinoamericanos, a pesar de que algunas de sus figuras centrales producen y escriben desde México. El presente volumen vuelve accesible al lector mexicano como de otros lugares, textos de los estudios culturales que, hasta ahora, han sido publicados en revistas de otros países, así como un conjunto de materiales inéditos, con el fin de ofrecer una mirada panorámica del debate que ha cambiado la forma de entender nuestra región. De esta manera, se compilan artículos que resumen algunas de las dimensiones centrales, propuestas teóricas novedosas en plena exploración y relecturas de textos literarios canónicos desde los nuevos enfoques.

Esta selección recoge textos de los siguientes autores: Román de la Campa, Nara Araújo, Ana del Sarto, Nelly Richard, Beatriz Sarlo, Patricia d´Allemand, Juan Pobrete, Antonio Cornejo Polar, Walter Mignolo, John Beverly, Francine Masiello, Alberto Moreiras, Sara Castro Clarén, Raúl Antelo, Neil Larsen, Paul Firbas, Ana Peluffo, Jens Andermann, Sylvia Mohillo, Santiago Castroi Gómez, Rodrigo Vasconcelos Machado, Mabel Moraña, Julia Medina, Pablo Sánchez López.

Huilo Ruales Hualca,
***Esmog. 100 grageas para morir de pie*,**
Quito, Eskeletra, 2006; 261 pp.

Sobre este libro de cuentos breves o «grageas», como mejor gusta llamarlos su autor, el escritor peruano Fernando Iwasaki, comenta: Huilo Ruales tiene ingenio, talento, humor y también algo de esa mala leche que hay que tener para convertir un párrafo de seis líneas en las cuerdas de una guitarra. Y sin embargo, cada uno de sus microirrelatos es al mismo tiempo la cédula madre de su narrativa, pues todo el genoma literario de Huilo Ruales está *in vitro* dentro de sus grageas.

David Andrade Aguirre,
***Malicia y otros orgasmos*,**
Quito, El Conejo, 2006; 135 pp.

Al decir del escritor Abdón Ubidia, estos cuentos fueron escritos «con la memoria a flor de piel, recordando hechos, situaciones, amores y desamores, en ciudades andinas de los años setenta. Es un gran fresco de la época en la cual la revolución era inminente, el amor se daba y se recibía sin condiciones y los sueños eran parte esencial de la vida… En ese entramado vital de los setenta, sueñan, aman, luchan y mueren personajes trazados con fuertes escorzos, sobrevivientes dibujados con humor, poesía y nostalgia. Están presentes también como telón de fondo, las luchas revolucionarias, el ambiente universitario, las lecturas, los movimientos sociales y, en especial, el cine, hilo conductor de muchos de los relatos».

Santiago Páez,
***Crónicas del breve reino*,**
Quito, Paradiso Editores, 2006; 475 pp.

Esta *Crónicas del breve reino* es una tetralogía –destacan los editores– que abarca 140 años de la historia de un país imaginario: Ecuador. Son cuatro novelas sucesivas, pero autónomas, que se pueden leer de manera independiente. *Rolando*, novela histórica que cuenta los lances de un liberal antialfarista en los meses que antecedieron al «arrastre de los Alfaro». *Aquilino*, novela policial que reconstruye la peligrosa empresa de un grupo de viajeros que, en 1958, buscaba en las selvas de Esmeraldas la posible ubicación de la que sería la futura ciudad capital del Ecuador. *Adolfo*, novela de aventuras, ambientada en 1988, narra los avatares de una expedición delirante que sale a buscar en el desierto de Palmira un mítico legado de Eloy Alfaro, que puede ser un tesoro de valor incalculable y, cierra la tetralogía, *Uriel*, novela de ciencia ficción –ambientada en el año 2040– que relata la lucha de unos mercenarios en una ciudad de Quito devastada que ha sobrevivido a la desmembración del país del que fuera capital.

Nunca antes en Ecuador, sostienen los editores, se había escrito un ciclo narrativo de la ambición, magnitud y complejidad de *Crónicas del breve reino*: la acción comienza en el París de 1911 y recorre, además de la geografía ecuatoriana, ciudades como el Hamburgo posterior a la Segunda Guerra Mundial, el Cuzco o, ya en el siglo XXI, la Estación Espacial Internacional que orbita nuestro planeta.

Crónicas del breve reino, prosiguen los editores, es una excelente expresión de la llamada «novela total», que integra diversos géneros novelísticos y que compagina una serie de narraciones, de indudable amenidad, con una profunda y original reflexión ensayística, cuidadosamente plasmada al margen de los relatos en notas que el lector puede examinar o no. *Crónicas del breve reino*, concluyen el editor, es una fascinante especulación sobre el papel de la literatura en el mundo, la naturaleza del hombre y el destino de las sociedades.

Renato Gudiño,
***Cuentos negros*,**
Quito, El Conejo, 2006; 111 pp.

Sostienen los editores de esta colección, que esta vez, Renato Gudiño presenta una serie de cuentos del género «negro». Personajes inspirados en la vida real, con destinos incontrolables, comienzan a manifestarse en un momento

inesperado pero determinante en las historias del libro, cuyos eventos hacen que todo transcurra hacia un «negro» y a veces imprevisible final.

Los protagonistas de estas historias están marcados por obsesiones que los arrastran a un abrupto fin, a veces inducidos por algún elixir químico, otras por el amor de sus progenitores o por inspiración de algún extraordinario ser humano que plasma sus siluetas en la pared de un pueblo casi olvidado (similar a muchos en cualquier parte del mundo) e incluso por la prepotencia de algunos dictadores (la historia nos da muchos ejemplos) que juegan con nosotros como si fuéramos sus juguetes o marionetas.

La vida de los personajes toma direcciones inesperadas a partir de los giros de timón que les toca vivir bajo la pluma del autor. Estos cuentos tienen un ritmo vertiginoso, nos transportan a un mundo imaginario que paradójicamente no se contrapone con el diario cotidiano que transitamos e intentamos asimilar, sin perder la «sensatez» que la vida nos exige en forma ineluctable.

Jorge Dávila Vázquez, coord.,
***Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960 (primera y segunda partes),* vols. 5 y 6,**
Quito, Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2007; 308 pp.

El coordinador de estos volúmenes, Jorge Dávila Vázquez, señala que «Los tomos cinco y seis de esta *Historia de las literaturas del Ecuador* abarcan el período 1925-1960, una época abundante en movimientos sociopolíticos, así como en producción cultural y literaria.

En el período que nos ocupará, y luego de los devaneos cosmopolitas del modernismo (que no siempre se identifica con modernidad), emerge un sentido de identidad, de lo nuestro, que va en busca de raíces; para ello indaga acerca de la vida de cada día, sobre todo en el campo –ese dominio de la injusticia y la mala distribución de la riqueza–; e inquiere con insistencia por las causas de la explotación, de los sufrimientos del indio, el cholo, el montuvio.

Todos los trabajos –precisa el coordinador– han sido agrupados en dos tomos, lo que implica que entre ambos hay una secuencia estrecha de contenido, cuanto más si ambos procuran un adentrarse en nuestra producción literaria, tarea hecha con más o menos fortuna. Esta división, casi literaria –tanto en calidad como en cantidad–, respeta dos de las intenciones básicas de

esta *Historia*: en el primero se agrupan los artículos que dan una idea global del fenómeno de la producción de sentido, a través de la lengua en el ámbito de nuestro país; y en el segundo existe una visión más profunda y restringida sobre los autores clave de tal producción, sus características –que en todos los casos se enmarcan en las del tiempo y sus inquietudes estéticas y sociales–, sus virtudes y sus límites.

No hemos tenido como fin último, anota Dávila Vázquez, llegar solo al experto o al crítico de nuestras letras, sino a un público lector más amplio, que muchas veces no conoce lo que ha surgido de la imaginación y el trabajo creador de sus compatriotas sino por referencias puntuales. Entre las dos corrientes de destino nos movemos, pues los panoramas quieren dar nociones generales, válidas para todos los lectores, y los artículos monográficos en torno a los autores se dirigen principal, pero no exclusivamente, a un público más exigente y con mayores conocimientos de lo producido por los literatos del Ecuador».

Este volumen cinco incluye los siguientes trabajos: «Historia y sociedad: el rol del Estado y de las clases medias», de Milton Luna Tamayo; «La lírica en el período, primera parte», de Oswaldo Encalada Vásquez; «La lírica en el período, segunda parte», de María Eugenia Moscoso C.; «La narrativa en el período», de Francisco Proaño Arandi; «La narrativa de transición», de Miguel Donoso Pareja; «El teatro ecuatoriano», de Gerardo Luzuriaga; «El ensayo y la crítica literaria en el Ecuador», de Antonio Sacoto y «La poesía popular en el período», de Santiago Páez.

En el volumen seis se incluyen trabajos como: «Jorge Carrera Andrade», de Enrique Ojeada; «César Dávila Andrade», de Jorge Dávila Vázquez; «Pablo Palacio», de Vladimiro Rivas Iturralde; «José de la Cuadra: del realismo social al realismo mágico», de Fanny Carrión de Fierro; «Jorge Icaza», de Manuel Corrales Pascual; «Demetrio Aguilera Malta», de Jorge Dávila Vázquez; «Alfredo Pareja Diezcanseco», de Alberto Rengifo A.; «Ángel Felicísimo Rojas», de Martha Rodríguez.