

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 87

*Narradores
ecuatorianos
de los 50*

*poéticas para la lectura
de modernidades
periféricas*

Martha Rodríguez



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



Narradores ecuatorianos de los 50

*Poéticas para la lectura
de modernidades periféricas*

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 87

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
uasb@uasb.edu.ec • www.uasb.edu.ec

EDICIONES ABYA-YALA
Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 256 2633, 250 6247 • Fax: (593 2) 250 6255
editorial@abyayala.org • www.abayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
cen@cenlibrosecuador.org • www.cenlibrosecuador.org

Martha Rodríguez

Narradores ecuatorianos de los 50

*Poéticas para la lectura
de modernidades periféricas*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Quito, 2009

Narradores ecuatorianos de los 50
Poéticas para la lectura de modernidades periféricas
Martha Rodríguez

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 87

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Ediciones Abya-Yala
Corporación Editora Nacional
Quito, julio de 2009

Coordinación editorial:

Quinche Ortiz Crespo

Diseño gráfico y armado:

Jorge Ortega Jiménez

Impresión:

*Impresiones Digitales Abya-Yala,
Isabel La Católica 381, Quito*

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
978-9978-19-226-9

ISBN: Ediciones Abya-Yala
978-9978-22-834-0

ISBN: Corporación Editora Nacional
978-9978-84-496-0

Derechos de autor:

Inscripción: 031190

Depósito legal: 004284

Título original: *Narradores ecuatorianos de la década de 1950. Poéticas para la lectura de modernidades periféricas*

Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, mención en Literatura
Hispanoamericana, 2007

Autora: *Martha Cecilia Rodríguez Albán*. (Correo e.: mi1rodriguez@yahoo.com)

Tutora: *Alicia Ortega*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0414

Contenido

Reconocimientos / 9

Introducción / 11

Capítulo 1

La narrativa de la década del 50: volver los ojos al entorno urbano / 15

Capítulo 2

Re-definición de los *espacios sociales* y aprendizaje de la *civilidad* en las urbes / 31

Capítulo 3

Civilización y barbarie. Los pueblos pequeños y sus habitantes, de cara a la modernidad / 49

Capítulo 4

El intelectual, según la narrativa de la década del 50 / 79

Conclusiones / 101

Bibliografía / 107

Anexo

Fichas biobibliográficas / 113

A mi hijo Pablo

Reconocimientos

Deseo expresar mi gratitud a Alicia Ortega, por las sugerencias, los puntos de vista, y su continua y siempre amable disposición para escuchar y trabajar. A Raúl Serrano Sánchez, por su actitud solidaria. A Rigoberto Chauvin Hidalgo, por su entusiasmo y su apoyo. A Carlos Aguirre Asanza y Carlos Calderón Chico, por la generosidad al compartir sus libros y por el diálogo. A Pablo Pacheco y Violeta Albán, por su compañía y su afecto. A Gladys Quevedo, por la solidaridad. A mis compañeros de estudio, por la amistad. A mis profesores de la Maestría, por su apertura y profesionalismo. A la Universidad Andina Simón Bolívar, por la seriedad con la que ha emprendido en la promoción de este espacio de diálogo y de reflexión.

La realización de esta investigación se ha realizado a partir del trabajo crítico pionero de Hernán Rodríguez Castelo y Jorge Dávila Vázquez sobre los escritores de la década de 1950, así como de los aportes de Miguel Donoso Pareja y Alicia Ortega Caicedo, a quienes expreso mis reconocimientos.

Introducción

Al estudiar las literaturas de un país o una región, es necesario considerar la existencia de ciertas condiciones previas (en el contexto socio-económico, 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 fueron relegados a una suerte de limbo (el nombre para designarlos sugiere un *no-lugar*: «Generación de Transición») o simplemente descalificados, sin mayor análisis.

Se trata de autores que publicaron entre 1945 y 1962 aproximadamente, aunque la mayor parte de las obras apareció en la década del 50. El núcleo principal está constituido por César Dávila Andrade, Ángel F. Rojas, Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo, Walter Bellolio y Pedro Jorge Vera, y a él se suman Mary Corylé, Rafael Díaz Ycaza, y Alejandro Carrión. 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 y Diego Araujo. Con frecuencia se los ha visto como epígonos de los narradores del 30, o como un «puente» entre éstos y los del 70 (así fue justificado el nombre de escritores «de la transición»).

Aunque 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. Me parecen pertinentes, pues sólo cuatro textos de los autores estudiados se publicaron antes de 1945,¹ y porque en 1962 vieron la luz cuatro obras de autores del período y cuatro más de escritores de la promo-

1. Me refiero a *Llegada de todos los trenes del mundo* de Alfonso Cuesta, a *Banca* y *Un idilio bobo* de Ángel F. Rojas, y a *Sendas dispersas* de Arturo Montesinos.

ción posterior. La mayor parte del corpus estudiado surgió en la década de 1950.

En lo conceptual, he realizado el análisis desde la perspectiva de diversas nociones procedentes de los estudios culturales; las principales son: *espacios sociales*, de Zygmunt Bauman; *civilidad*, como la emplea Norbert Elías; *habitus*, de Pierre Bourdieu; las discusiones sobre *civilización y barbarie*, desde las aproximaciones de José Martí, Roberto Fernández Retamar; *ciudad letrada*, de Ángel Rama; *modernidad capitalista*, de Bolívar Echeverría; *modernidad desigual*, de Julio Ramos; *lugar antropológico*, de Marc Augé.

Inicio el estudio contextualizando el surgimiento de la producción de la década del 50, ubicando sus antecedentes en los años 20. En aquella década se gestaría el nacimiento de la modernidad narrativa en el Ecuador, que tiene partida de nacimiento con la obra de la Generación del 30. Le antecedió un lustro de intensos debates en torno a la definición de cuál debía ser el referente literario, cuáles las funciones de la literatura en la sociedad, y si la norma literaria debía cambiar o mantener su tradición (esto es, su fidelidad a patrones extranjerizantes, a partir de una conciencia aristocrática). Prevalció el impulso del cambio de paradigmas, promovido por escritores de clase media urbana. Durante los años de modernización socioeconómica del país, las ciudades crecieron con rapidez, y la vida cotidiana se trastocaba en un contexto de inseguridad y confusión, de complejidad y contradicciones. La literatura de la década del 50 —cohesionada por la temática que aborda— parecería buscar respuestas a cuestionamientos tácitos, surgidos a partir de la producción de los del 30: ¿Qué somos? ¿Qué lenguaje emplearé? ¿Quién soy como escritor y para quiénes escribo? ¿Hacia dónde apunto con mi escritura? Tal vez por la urgencia de estas preguntas la literatura de los del 50 se distingue más por su búsqueda de poéticas, que por el arribo a una estética uniforme.

Las novedades temáticas enfocan aspectos de los procesos modernizadores de las ciudades ecuatorianas, que impulsaron la inmigración desde el campo de la Costa y la Sierra, y ampliaron el contacto con países y personas extranjeros. La re-definición de los *espacios sociales* y el aprendizaje de la *civilidad* en las urbes se volvieron entonces eventos cotidianos. *La semilla estéril*, de Pedro Jorge Vera, muestra con acierto las tensiones entre los *extraños* y los habitantes afincados, en la Guayaquil de las primeras décadas de la modernización. Los *extraños* que seducen son los extranjeros, cuyos *habitus* se convierten en modelos y sus portadores en apasionados objetos de amor identificadorio. Hay una aproximación a los aprendizajes de los otros *extraños* (los pobres y portadores de estigmas) que llegan a la urbe, que se apropian de «modales» civiles y, junto a ellos, de las maneras de acercarse al poder y de conservarlo, de volver sutil la violencia, como partes del proceso civilizatorio

que opera en la Gran Ciudad. Se analizan cuentos de Pedro Jorge Vera, Mary Corylé, Walter Bellolio, Ángel F. Rojas y Rafael Díaz Ycaza.

Prosigue el análisis con la reflexión en torno a civilización y barbarie, iniciada por Ángel F. Rojas (a quien propongo incluir entre los narradores del 50, pues su temática dialoga de mejor manera con estos autores, y sus búsquedas estéticas parecen partir de un impulso similar de renovación). Este escritor plantea una actitud de resistencia ante el avance de la modernidad; implica una re-configuración identitaria que anticipa la figura de Calibán (en tanto actitud de-constructora del lenguaje hegemónico a partir del mismo lenguaje de la comunidad); esta figura sería presentada más de veinte años después por el cubano Roberto Fernández Retamar. En línea parecida, aunque con menor profundidad, reflexiona Arturo Montesinos. En contradicción con su ideología manifiesta, la postura del texto de Pedro Jorge Vera se ubica en el punto de enunciación del poder civilizatorio, el cual desautoriza y condena como bárbaras las conductas rurales, «no civilizadas».

La excelente novela *Los hijos*, de Alfonso Cuesta, y el trabajo de César Dávila muestran el impacto de la llegada de la civilización a las ciudades pequeñas (que Montesinos propone como refugios temporales para ganar tiempo a los embates de la modernidad). Es, simplemente, devastador, para Cuesta. En cambio Dávila, siempre desde una perspectiva ontológica, destaca en la configuración de lo moderno una contradicción adicional, implícita: la persistencia de una cierta condición salvaje en su seno; por otra parte, este impulso llegado desde fuera conduce a que se desaten los propios demonios interiores.

Finalmente, estos autores se preguntan sobre la re-definición de los roles del intelectual con el arribo de la modernidad a este país pequeño. Según Julio Ramos, a partir de la fractura del discurso *letrado* en el período de modernización de los países latinoamericanos, surgen tensiones que los llevarían a una polarización en dos grupos: el «intelectual moderno», que persigue realizar su quehacer poético con autonomía de las instituciones del poder, y el «escritor civil», que ha conservado su sitio junto a éstas (para los autores del 50, el abogado encarnaría el prototipo del segundo). Ángel F. Rojas y Arturo Montesinos establecen un diálogo sobre el tema; el primero es más optimista, al plantear un espacio activo para el poeta, a condición de preservar su inserción en la *polis* y que ésta mantenga una postura crítica frente a la modernidad. Montesinos, aunque abraza la posibilidad de un refugio en ciudades pequeñas, no muestra en sus obras que sus poetas –que aún responden a un modelo romántico– sobrevivan a los embates de la modernidad.

Aunque no existen rasgos estéticos que uniformicen la producción de los escritores en estudio, hay que señalar esfuerzos pioneros en varias líneas, la mayoría de las cuales no han sido continuadas. César Dávila realiza un muy

interesante trabajo de síntesis a partir del surrealismo, desarrollando una verdadera estética del horror «suprarreal»; Ángel F. Rojas asimila el amplio espíritu renovador de las vanguardias latinoamericanas; Walter Bellolio prosigue en la línea que, hasta ahora, tiene más larga tradición: la de José de la Cuadra (que tiene antecedentes desde inicios del siglo XX), en excelente trabajo con el tono y la perspectiva de Pablo Palacio. Alfonso Cuesta plantea la crítica social mediante una escritura altamente poética. Arturo Montesinos realiza una propuesta que parte de las fragmentaciones múltiples que impone la modernidad, y que volvería imposible un conocimiento fiable del mundo y de los otros. En razón de todas estas búsquedas y de sus logros sugiero que, a falta de un nombre que los describa mejor, se denomine a este grupo como «Narradores de la década de 1950», para resaltar su lugar propio en la historia literaria del país, no como epígonos de los escritores del 30, ni como simples «puentes» entre éstos y los de la década del 70.

CAPÍTULO 1

La narrativa de la década del 50: volver los ojos al entorno urbano

Los narradores de la década del 50 no son un grupo con coherencia política u orgánica –como lo eran, a finales de los 20, el grupo América o el Grupo de Guayaquil–, aunque varios de ellos (los de Cuenca, los de Loja) fueron amigos más o menos cercanos entre sí. Son un conjunto de intelectuales de clase media, que publicaron las obras que los relacionan entre 1945 y 1962 aproximadamente, y que provenían de Cuenca (César Dávila, Alfonso Cuesta, Arturo Montesinos, Mary Corylé), de Loja (Alejandro Carrión, Ángel F. Rojas)¹ y de Guayaquil (Pedro Jorge Vera, Rafael Díaz Ycaza, Eugenia Viteri, Walter Bellolio, Alsino Ramírez).

Se podría decir que Fernando Tinajero resume la apreciación general respecto de ellos en las últimas décadas: que «en los años cincuenta y sesenta la narrativa presenta un panorama pobre en su conjunto».² En realidad, se trata de un período de nuestra literatura poco atendido por la crítica, salvo puntuales excepciones –que revisaré más adelante.

En su mayoría nacidos entre 1912 y 1930, inicialmente fueron estudiados como epígonos de los narradores de la promoción precedente, en parte debido al traslape generacional (los del 30 nacieron entre 1903 y 1912), pero sobre todo por el estrecho vínculo ideológico y de amistad entre Pedro Jorge Vera y Joaquín Gallegos Lara (1909-1947). Siendo uno de los paladines de la defensa del realismo social como la nueva norma literaria a comienzos de los 30, Gallegos Lara reconoció y validó públicamente el trabajo poético del primero, y postuló a Vera como uno de los escritores modelo en su generación.³ Tal vez eso contribuyó a que se forjara en torno a este escritor, apenas más

1. Sobre la inclusión de Ángel F. Rojas en este grupo, ver capítulo 3.
2. Fernando Tinajero, «Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología (1925-1960)», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 10, *Época Republicana IV*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo Ecuatoriana, 1990, p. 208.
3. Cfr. Joaquín Gallegos Lara, «Gonzalo Escudero - G. Humberto Mata - Aurora Estrada y Ayala - Enrique Gil Gilbert - Nela Martínez Espinoza - Pedro Jorge Vera», en *Revista Universitaria*, época II, Nos. 2 y 3, Loja, abril-septiembre 1934, en Humberto Robles, *La noción de vanguardia en Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, pp. 196-197.

joven que los del 30, una especie de «mito letrado urbano»,⁴ en el sentido que da a la frase el crítico uruguayo Ángel Rama al estudiar las urbes latinoamericanas modernizadas.⁵ Mito que habría arraigado en la memoria de intelectuales y de algunos sectores de la crítica literaria, y que influiría en el errado criterio de considerar la estética de Pedro Jorge Vera como representativa de los narradores de su promoción.

Lo cierto es que hasta hace pocas décadas la crítica los consideraba miembros epigonales de la generación del 30. Así, Hernán Rodríguez Castelo los incluyó dentro de ese grupo en su trabajo realizado en 1976 (César Dávila cerraría «espléndidamente la generación de los años 30, clausurando con plenitud el realismo social ecuatoriano»),⁶ aunque diferencia algunas características más propias «de la vertiente de las décadas del 40 y del 50» («'interiorización', mayor complejidad en el tratamiento de personajes y casos, paso de lo rural a lo urbano»).⁷ Diego Araujo, por otro lado, realiza un estudio conjunto de la narrativa ecuatoriana producida entre 1950 y 1980, sin establecer demasiados deslindes entre los escritores de la década del 50 y la del 70 (cultivadores de la Nueva Narrativa).⁸ Araujo brinda además otra clave del análisis: la que conduce a considerar a los narradores del 50 como puente entre los del 30 y los del 70 –criterio que prevalece hasta hoy. Se postula implícitamente que los narradores del 50 debían haber transitado –para validar su obra– en una dirección teleológica hacia los rasgos que se impondrían más adelante, con la literatura del *Boom* en Latinoamérica. Como no es el caso en estricto sentido, se cuestiona severamente la validez de su producción: «Si recordamos que por esos años aparecen obras como las de Borges, Marechal, Rulfo o Carpentier, tenemos la impresión de que nuestra novela retarda su desarrollo».⁹

¿Cuál puede ser, entonces, una clave alternativa para leer la producción de los narradores del 50? Parto del hecho de que los del 30 habían pro-

4. Contribuyeron, sin duda, la militancia política de Vera (un modelo, desde una perspectiva romántica, pues implicó los azares de la cárcel, el destierro, la pérdida de amistades por discrepancias en lo ideológico, etc.) y sobre todo su novela *Los animales puros*, que incluye reconocidos rasgos autobiográficos, y que reforzaría la imagen tipo del intelectual como un mártir.
5. Fueron personajes plasmados en la literatura de la época, que calaron menos que los míticos personajes rurales, no letrados (Cfr. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, pp. 63-65).
6. Hernán Rodríguez Castelo, «César Dávila Andrade», en *Clásicos Ariel*, vol. 94, *Cuento de la Generación de los 30*, t. II, Guayaquil, Ariel Ltda., 1976, p. 112.
7. *Ibíd.*, p. 34.
8. Diego Araujo, «Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años», en *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador*, No. 3, Quito, Gallo capitán, 1979, p. 18.
9. *Ibíd.*, p. 18.

puesto en su literatura una nueva manera repensar la nación ecuatoriana, de representarla ampliando los márgenes previos al escribir sobre el cholo y el montuvio.¹⁰ Más que epígonos de los del 30 o «un puente» hacia la Nueva Narrativa, estos autores del 50 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. Si bien el conjunto de las obras puede ser relativamente irregular –existen algunas que son hitos, hay autores de sólo un gran libro–, tiene el mérito de haberse centrado en la reflexión mencionada, y de incluir significativos e interesantes trabajos estéticos, según se analizará más adelante. A falta de una denominación grupal que responda a estas coordenadas, propongo continuar llamándolos –por ahora– Narradores de la década del 50, para reafirmar su lugar propio en la historia literaria ecuatoriana junto a las promociones de 1930 y 1970.

No es posible abordar la narrativa de la década del 50 en el Ecuador –ni la posterior, ni aún la del presente– si no se parte de sus relaciones con la narrativa del 30, y de algunas consideraciones sobre esta última. Su importancia en la tradición literaria nuestra es decisiva: con ella nace la moderna literatura ecuatoriana. Anteriormente, las literaturas de la Colonia y la República (hasta las dos primeras décadas del siglo XX, inclusive) fueron parte de una «actividad cultural enajenada», en términos del crítico Alejandro Moreano.¹¹ Dos factores resultaron decisivos en el quiebre de los del 30: «Por un lado [...], el peso de la Revolución Rusa y las propuestas estéticas de sus

10. Cfr. Alicia Ortega, «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. 32.

11. Sustenta su afirmación en «el predominio de la poesía gongorista, el sermón eclesial, la arquitectura religiosa, formas todas ellas que suprimen el tiempo y el espacio concretos para existir en la eternidad en reposo; la utilización del lenguaje ‘castizo’ de las Cortes de España. [...] [La alienación era] la atmósfera ideológica del pensamiento social y político y de la creación literaria y artística. Así, la retórica montalvina, a pesar de su bautizo liberal y ecuatoriano, se nutrió siempre de los contenidos de la ideología aristocrática y de las imágenes de Francia o de la antigua Roma [...]; la generación ‘decapitada’ percibió sus vivencias como el desgarramiento existencial de una conciencia extranjera». (Alejandro Moreano, «Benjamín Carrión: el desarrollo y la crisis del pensamiento democrático-nacional», en *Revista de Historia de las Ideas*, No. 9, segunda época, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Centro de Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1989, p. 54).

protagonistas y, por el otro, el surgimiento de las vanguardias de la primera posguerra, el surrealismo en particular, y los descubrimientos de Freud en lo que respecta al inconsciente.»¹² Cuentan, además, ciertos aspectos sociales que, por otro lado, no eran exclusivos del Ecuador, sino que se relacionaban con la inserción de Latinoamérica en el contexto del capitalismo a nivel mundial: puede decirse, citando al crítico uruguayo Ángel Rama, que existió una base común «engendradora de la modernidad latinoamericana (1870-1900), donde siempre podremos recuperar *in nuce* los temas, problemas y desafíos que animarán la vida contemporánea del continente».¹³

El desarrollo del capitalismo industrial europeo de finales del siglo XIX provocaba la expansión de las ideas burguesas democratizadoras, proceso que alcanzaba también a Latinoamérica. Significativamente, los intelectuales de la burguesía no consiguieron construir un ‘espíritu universal’ proyectado desde lo regional; arrogándose el papel de conductores de dicho proceso en los distintos países, en buena parte asumieron lo que Ángel Rama llamó «la *función ideologizante*» de los escritores de la modernización, pero su perspectiva continuaba siendo la de la intelectualidad europea. Sin embargo, durante las tres primeras décadas del siglo XX –sobre todo entre 1911 y 1930, decenios del triunfo de la conciencia nacionalista,¹⁴ en general serían los letrados provenientes de la clase media, en un contexto de continuas luchas populares y al calor de las revoluciones democráticas, quienes darían los pasos más significativos en esa búsqueda de crear las culturas nacionales con identidad latinoamericana.

En Ecuador los resultados fueron similares a los del resto de América Latina: la burguesía ecuatoriana no consolidó programas sociales o económicos que fueran inclusivos, a pesar de que se vio fortalecida en lo político por la Revolución Liberal –a la que apoyó, pero que fue llevada a cabo por fuerzas sociales de extracción popular. Por un lado, la producción cultural conservaba su esquema de sentimientos aristocratizantes y europeístas (inspirada en modelos de Francia e Inglaterra); por otro, la crítica hegemónica asumía el papel de árbitro en las disputas entre miembros de diversos sectores, las cuales daban cuenta de una discusión que buscaba dilucidar hacia dónde debían ir la política y la cultura; intensos debates salían a la luz en «las publicaciones literarias ilustradas de estos años [1925-1929] –*Esfinge, Llamada, Hélice, Savia, Renacimiento, Mañana, Voluntad, América, Ideal*– al igual que

12. Miguel Donoso Pareja, «Estudio introductorio», en *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985, p. 9.

13. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 83.

14. *Ibid.*, p. 83.

[en] los periódicos de mayor tiraje –*El Telégrafo*, *El Comercio*, *El Día* [...]». ¹⁵

En Ecuador, la década de 1920 (sobre todo el lustro de 1925 a 1930) es particularmente decisiva en la gestación de la tradición literaria moderna (proceso iniciado a partir de las condiciones que propiciaron los regímenes liberales). Entre 1925 y 1929 las discusiones de aquel otro sector emergente de la intelectualidad –entre otros, los jóvenes de clase media que habían tenido mayor acceso a la universidad en los decenios anteriores– se centraban en la disyuntiva de, o bien persistir en la indagación y comprensión de la propia realidad, o sumarse a la actualidad que proponían las vanguardias y el cosmopolitismo en Latinoamérica y Europa. Un ejemplo de esas indagaciones en dos vías puede apreciarse en la publicación, en 1927, de *Plata y Bronce*, de Fernando Chaves, y *Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*, de Pablo Palacio: «la primera abrió brecha en el camino de la denuncia social, del indigenismo. Las dos últimas sembraron el derrotero de una literatura urbana, autocrítica y experimental». ¹⁶ Había, ciertamente, un «enfrentamiento de sensibilidades» en esta polémica, pero también estaban en juego intereses de clase y una lucha –no muy clara todavía– por la validación/renovación del canon literario, con el poder que ello implica. En su auto-designado papel de «legítima defensora de ‘la’ verdad artística contra aquellos que pretendían atropellarla [...], lo que en realidad estaba de por medio era la certificación del gusto literario, de las instituciones y del orden establecido». ¹⁷

Se llegó así a 1930 con algunos cuestionamientos esenciales, resumidos por el crítico Humberto Robles en tres puntos: indagación sobre cuál debe ser el referente de una literatura, determinación de la noción de norma literaria (en la pugna entre cambio y tradición), y discusión sobre la función de la literatura en la sociedad. ¹⁸ Al final triunfó la opción de sectores intelectuales de clase media, que enarbolaron la bandera de una literatura preocupada por lo social, cultivadora de una estética realista. ¹⁹ Más aún, después de 1934 ella se convirtió en el nuevo paradigma, en norma académica, y ejerció su preeminencia en los círculos intelectuales incluso hasta la década del 60. Más adelante volveré sobre la extracción social de estos intelectuales –la misma que

15. Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*, p. 39.

16. *Ibíd.*, p. 45.

17. *Ibíd.*, p. 47.

18. *Ibíd.*, p. 51.

19. 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, *ibíd.*, pp. 55-70).

la de los escritores de la década del 50, rasgo social que de ellos me interesa resaltar.

En resumen, entre 1925 y 1934 –y no solo con *Los que se van*– la literatura ecuatoriana sufre un corte brutal en aquel 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».²⁰ El mayor impacto social de la producción narrativa de los del 30 radicó en evidenciar la existencia de algunos subalternos de nuestra sociedad, de *otros* que tenían rostros específicos –hasta entonces invisibilizados. El protagonismo de estos rostros en lo artístico –literatura y pintura– era el correlato de la progresiva presencia de estos nuevos actores en las ciudades; llegados desde las periferias campesinas, ocupando ciertas áreas de las urbes, manifestándose a viva voz en actos públicos o en las calles, organizados políticamente en mayor o menor grado, enfrentando de manera abierta a la oficialidad de la cultura y la política: era un conjunto de eventos sin precedentes, de choques culturales que tardarían en ser procesados, y que conducirían de manera inevitable a cuestionamientos de las identidades.

Pero la conciencia extranjerizante no era la única fracturada. La narrativa de la década del 50 –y aún obras de la misma década del 30– evidencia un impacto considerable extensivo a los intelectuales de clase media, cercanos a su génesis.²¹ El nuevo rostro del Ecuador, develado en lo literario y lo pictórico (ya no exclusivamente blanco, ni rico, ni ciudadano; hablaba, y su castellano distaba de ser castizo), es uno de los elementos que más influye en las profundas crisis de identidades, en los desplazamientos de imaginarios, de los discursos sociales y políticos. De este choque cultural, que requiere un análisis detenido de parte de especialistas en diferentes disciplinas, me interesa resaltar en algunos intelectuales el peso de las contradicciones entre los discursos literario y político (en relación a los intereses propios de su extracción de clase); o, simplemente, entre una conciencia patriarcal dominante y un discurso literario que quería ser progresista, incluyente del rostro de ese *otro* recién descubierto (que incluso llegaron a confundir con la propia faz, sobre

20. Alicia Ortega, «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas», p. 19.

21. Por ejemplo, Miguel Donoso señala dos desfases en *Plata y bronce*: entre la lengua y la situación narrada, y «el que se da entre la propuesta consciente de Fernando Chaves [...] y la introyección ideológica de la clase en el poder, que se manifiesta en su escritura» (Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, p. 62). La propuesta consciente es progresista, pero su escritura traduce muchas veces contenidos que expresan una mentalidad feudal. (Cfr. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes...*, p. 63).

todo antes de abrir los ojos a la problemática del mestizo). Se entiende entonces que los del 50 indagaran en su propia subjetividad de intelectuales de clase media y en la del mestizo; en la del inmigrante, sus aprendizajes y sus enfrentamientos con los habitantes *asentados*; en las tensiones entre la conciencia urbana y la rural, y entre las ciudades más grandes que llevaban la modernidad hacia los pueblos pequeños.

Ya había anotado Miguel Donoso Pareja que «la narrativa urbana moderna del Ecuador arranca de 1927 (*Débora*) y 1932 (*Vida del ahorcado*)». ²² Si se quiere hilar más fino, podría decirse que se trata del nacimiento de la narrativa *de la clase media urbana*; habría que añadir *El desencanto de Miguel García* (1929) de Benjamín Carrión, y *En la ciudad he perdido una novela* (1932) de Humberto Salvador. El énfasis se debe a que gérmenes de la literatura urbana también existen en escritores del realismo social —en algunas de sus obras representativas: *Nuestro pan* (1942) de Enrique Gil Gilbert; *El muelle* (1933), *Baldomera* (1938) y *Hombres sin tiempo* (1941) de Alfredo Pareja Diezcanseco—, pero no enfocan problemáticas de la clase media. ²³

En la producción del período en estudio, lo urbano es un tema constante. Más que por influencia de la obra de Palacio (aunque Benjamín Carrión llamara tempranamente la atención sobre su obra, ²⁴ entre los años 40 y 50 hubo una especie de vacío en la recepción, que empezaría a superarse en la década del 60), o de las novelas de Carrión y Salvador (sepultadas por su propio autor y por Gallegos Lara, respectivamente), pudieron haber incidido otros factores. Habrían sido decisivos los desencuentros propios de la vida cotidiana en esas ciudades, que crecían —en climas de violencia, pobreza y exclusiones—, e incidían en el desarrollo del punto de vista del individuo moderno, presente en esa narrativa.

Entre esos factores, hay que resaltar el peso del fenómeno migratorio. ²⁵ Si consideramos que la población rural hasta 1930 constituía el 80% del

22. Miguel Donoso Pareja, «Estudio introductorio», en Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, Quito, Libresa, 1990, p. 24.

23. En esta tradición de literatura urbana de la clase media se incluye *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos Lara: es «en gran medida, la novela de Guayaquil, de la ciudad, una de las iniciadoras —aun apareciendo tardíamente— de nuestra novela urbana». (Miguel Donoso Pareja, *Las cruces...*, p. 24).

24. En *Mapa de América* (1930). (Cfr. Benjamín Carrión, «Pablo Palacio», en *Narrativa latinoamericana*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión / Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2006 [1930], pp. 325-350).

25. 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, Arturo Montesinos, Alfonso Cuesta, Pedro Jorge Vera).

total,²⁶ y que en 1950 aún era mayor del 71%,²⁷ se podría pensar que resultaba prematuro el despertar de la temática urbana en la narrativa del 50. Esta idea y estos datos deben ser matizados, pues la migración de las poblaciones rurales hacia Quito y Guayaquil data de las últimas décadas del siglo XIX:²⁸ entre 1870 y 1930 –coincidiendo con el crecimiento de casi todas las capitales latinoamericanas– se produjo un «despegue demográfico, sobre todo de la costa, a través de migraciones. Se expanden las ciudades, se moviliza la mano de obra, aumenta considerablemente el comercio.»²⁹ Son los años de bonanza en la exportación del cacao, y el epicentro de sus operaciones económicas, financieras y comerciales era Guayaquil, ciudad que rebasó en población a Quito entre 1880 y 1890, y alcanzó los 90.000 habitantes en 1920 –cifra que duplicaba aquélla de 29 años atrás.³⁰

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, sumándose otros polos en las provincias de Manabí y Los Ríos, por el despegue en la siembra y exportación de arroz y luego de banano. Así, de 1938 a 1962, la Costa pasó de tener el 32% de la población nacional, a albergar el 47,5% de ella.³¹ Estas masas de inmigrantes se visibilizaron con fuerza hacia la mitad del siglo, desde los suburbios de Quito y Guayaquil; estaban desempleadas, sub-empleadas, o constituían lo que Alejandro Moreano llama un «proletariado de servicios».³² Fueron protagonistas de uno de los primeros eventos de modernidad: el desplazamiento de los escenarios de las batallas políticas armadas desde el campo hacia un flamante espacio de civilidad del siglo XX: las calles de Guayaquil, en 1922.

Es evidente que cuando hablo de modernidad no me refiero a procesos de los países del occidente europeo en los siglos XIX y XX; tampoco a los de la «modernidad periférica» –en las grandes urbes latinoamericanas. Pero las

26. 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 / Grijalbo Ecuatoriana, 1983, p. 157.

27. Agustín Grijalva, edit., *Datos básicos de la realidad nacional*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1996, p. 46.

28. De este hecho ya da cuenta la novela *A la Costa* (1904), de Luis A. Martínez.

29. Álvaro Sáenz y Diego Palacios, «La dimensión demográfica de la historia ecuatoriana», p. 152.

30. *Ibíd.*, p. 155.

31. Fernando Carrión, «Evolución del espacio urbano ecuatoriano», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 12, *Ensayos generales I*, p. 57.

32. 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.

premisas son las mismas, no obstante la forma de realización o los grados,³³ pues la modernidad es ante todo un fenómeno global y globalizador, se refiere al «carácter peculiar de una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana».³⁴ Si el fundamento de la modernidad «se encuentra en la consolidación indetenible de un cambio tecnológico que afecta a la raíz misma de las múltiples ‘civilizaciones materiales’ del ser humano»,³⁵ el de la modernidad capitalista industrializada se debe a las formas de ese modo de producción.³⁶

Así, la *vida moderna* se define por la presencia de los rasgos distintivos del proyecto de modernidad que prevalece, entre los cuales se cuentan el progresismo (el paso de «lo atrasado a lo adelantado») y, en relación con éste, el *urbanicismo*: «La constitución del mundo de la vida como *sustitución* del caos por el Orden y de la Barbarie por la Civilización se encauza a través de ciertos requerimientos especiales. Éstos son los del proceso de construcción de una entidad muy peculiar: la Gran Ciudad como recinto exclusivo de lo humano».³⁷ Estas actividades propias de ‘lo humano’ tienen implicaciones fundamentalmente económicas: su función última es supeditar al capital y al mercado todos los intercambios y formas que pueblan la vida cotidiana:

Es un proceso que tiende a concentrar monopólicamente en el plano geográfico los cuatro núcleos principales de gravitación de la actividad social específicamente moderna: a) el de la industrialización del trabajo productivo; b) el de la potenciación comercial y financiera de la circulación mercantil; c) el de la puesta en crisis y refuncionalización de las culturas tradicionales, y d) el de la estatalización nacionalista de la actividad política.³⁸

Este rol del *urbanicismo* en la modernidad capitalista explica las cifras de movilidad demográfica hacia los polos de crecimiento económico; se relaciona también con los conflictos sociales que han acompañado a estos procesos (violencia que parece relacionarse, más que con parámetros puramente

33. Hago mío el criterio de Saúl Yurkievich: «Así como en este siglo coexisten, se interfieren e imbrican varias vanguardias, también se vislumbran en la agitada, discontinua e intrincada trama de la modernidad en general muchas modernidades particulares». En Saúl Yurkievich, *La moviediza modernidad*, Madrid, Antillana S.A. Taurus, 1996, p. 36.

34. Bolívar Echeverría, «Modernidad y capitalismo (15 tesis)», en *Las ilusiones de la modernidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / El Equilibrista, 1995, p. 138.

35. *Ibid.*, p. 141.

36. Ella se conformó «en torno al hecho radical de la subordinación del proceso de producción/consumo al ‘capitalismo’ como forma peculiar de acumulación de la riqueza mercantil». (Bolívar Echeverría, *ibid.*, p. 143).

37. *Ibid.*, p. 152.

38. *Ibid.*, p. 152.

demográficos, con otros de carácter socio-económico: deterioro en la distribución del ingreso, aumento del desempleo y la pobreza urbana, etc.).³⁹ A partir de eso no resulta extraño que los narradores de la década del 50, mucho antes que los escritores de la Nueva Narrativa, hubieran sido los primeros en abordar desde diversas perspectivas, cada vez más complejas, la temática urbana.⁴⁰

La obra de los del 50 tuvo como punto de partida preguntas generatrices derivadas en forma tácita de la obra que los precedió: ¿Qué somos, cómo nos definimos? ¿Qué vamos a hacer con esto que somos? ¿Cómo escribir a partir de ahora? ¿Tiene validez universal este nuevo canon, o es posible ensayar otras maneras de narrar? ¿Cuál será el lenguaje que emplearé? ¿Quién soy yo –el que escribe– y para quiénes lo hago? No está de más insistir: son preguntas que tienen plena vigencia hoy, en el 2008 –aunque fracasaran los proyectos de construir una «cultura nacional». Son la medida que nos tasa e implica a todos, puesto que la historia literaria del Ecuador se fracturó irremisiblemente en 1930, con su nacimiento a la modernidad.⁴¹

Aún hay más. Sucede que en Ecuador hemos dado mínimos y exiguos pasos en el esfuerzo de desentrañar esas interrogantes implícitas, fundacionales. Los narradores de la década del 50 transitaban 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*

39. Cfr. Martín Hopenhayn, «Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana», en Mabel Moraña, edit., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, PA, 2002, pp. 81-87.

40. Al revisar los datos demográficos, surge una pregunta: ¿realmente dejamos de ser rurales en algún momento de 1930, 1950 o 1990? La vasta complejidad de los eventos sociales mencionados induce a pensar que resulta radical afirmar que «Al entrar en una fase de franca desestructuración ('modernización' por modificaciones sectoriales) la vieja sociedad rural que fue el Ecuador se 'descompuso', pero sin engendrar de inmediato una sociedad de nuevo tipo, plenamente urbana. En consecuencia, la concepción del mundo de los años treinta se marchitó antes de que surgiera una alternativa coherente para reemplazarla». (Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986, p. 189).

Es compleja la dinámica de transculturación que se desarrolla en el seno de todo proceso migratorio. Más que desaparición de la sociedad rural, habría una enredada convivencia (muchas veces una acre disputa) entre los avances de modernidad y los rezagos de ruralidad y tradicionalismo, condición mixta que impera hasta hoy.

41. En rigor, hay razón en el reclamo de que la modernidad narrativa no nació en 1930, con *Los que se van*, sino en 1927, con *Plata y bronce*, *Débora* y *Un hombre muerto a puntapiés*. (Cfr. Miguel Donoso Pareja, «Estudio introductorio», en Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, p. 16). Más aún, no nace a partir de una sola obra, sino de la producción plural de más de una decena de narradores, quienes escribieron de manera profusa –cierto, con calidad variable– durante más de 10 años.

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 tanto 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 comunitarias, en oposición al rol de la letra escrita (Alfonso 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 abiertas en la década del 50 han tenido escasa continuidad, privilegiándose a partir de la década del 70 la última mencionada, por factores diversos (entre ellos, el surgimiento de un nuevo canon en la literatura latinoamericana, que contó con gran auspicio editorial).

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»;⁴² se refiere a la profunda sensación de fracaso en sus luchas del militante García: «Es un vencido»,⁴³ concluye Rojas. Es interesante resaltar que ese estado anímico «de toda una generación» (la 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.

Aquel «estado de ánimo colectivo» tal vez pueda rastrearse desde 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),⁴⁴ hasta la recomposición del equilibrio de las fuerzas productivas en el país. Influyeron también el perdurable sentimiento de derrota nacional –secuela de

42. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *Clásicos Ariel*, vol. 29, Guayaquil, Ariel Ltda., s.f. [1948], p. 184.

43. *Ibid.*, p. 183.

44. Cfr. Agustín Cueva, «El Ecuador de 1925 a 1960», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 10, *Época Republicana IV*, pp. 96-98.

la guerra del 41 con el Perú y la firma del protocolo de Río de Janeiro; los fracasados intentos de lograr cambios sociales después de la Revolución 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. Con el peso de estos hechos crecieron los narradores del 50, en la paradoja de esa realidad anímica de frustraciones en la vida cotidiana⁴⁵ en contraste con la imagen de estabilidad macro-económica y política entre 1948 y 1960.⁴⁶ La confusión era el sello de la progresiva llegada de la modernidad.

Se dijo que la combatividad de las capas medias pareció disminuir desde mediados de la década del 40, así como los fuegos entre el pensamiento democrático burgués (elitista, sostenido aún en el positivismo) y el que reconocía expresiones de lo popular –luego de una larga lucha librada desde fines del siglo XIX. En este receso parecen confluír adicionalmente otras circunstancias: no solo se debía a que se conjuró

el peligro derechista (en el sentido de amenaza de restauración de las instituciones políticas preliberales), sino también, en buena medida, a la declinación de la izquierda. Apaciguada la clase media, recuperada esa ‘anti-élite’ intelectual que mal que bien había sido la impulsora, organizadora y hasta dirigente de los grupos marxistas, éstos tenían que debilitarse y perder, transitoriamente, su combatividad.⁴⁷

La cooptación de algunos intelectuales de las capas medias –que no siempre implicó una franca aceptación de su extracción de clase, o de sus deseos de movilidad social– estuvo facilitada por políticas de gobierno abiertamente inclusivas (sobre todo en el período de Galo Plaza),⁴⁸ cuya finalidad

45. 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 vegetal. 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)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Centro Cultural Benjamín Carrión, 2002, pp. 121-122).

46. 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», pp. 115-120).

47. Agustín Cueva, *ibíd.*, p. 120.

48. Muchos intelectuales aceptaron cargos propuestos por la institución estatal (embajadores,

era anularlos como opositores políticos. Este objetivo se vería adicionalmente sostenido con la creación de un campo de batalla «controlado» y más acorde con la modernidad estatal y ciudadana (de cara a introducir la civilidad en eventuales futuros enfrentamientos), institución que además buscaría orientarse hacia la construcción de la anhelada «cultura nacional popular»: la Casa de la Cultura Ecuatoriana,⁴⁹ creada en 1945.

Testigos de estos cambios históricos, sintiendo el impacto desestabilizador de la modernidad en las ciudades: en ese contexto empezó a emerger la producción narrativa de los autores en estudio. En la década de 1950 vieron la luz la mayor parte de las obras del período. Pero al avanzar la del 60 se evidenciaron los nuevos vientos. El año 1962 fue particularmente rico en publicaciones: Rafael Díaz Ycaza, *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*;⁵⁰ 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. Por esa razón propongo 1962 como el año de cierre de la producción narrativa de la década del 50, sabiendo que los límites no son rígidos y que los rasgos de sus autores continuarán presentes durante toda la década de 1960 (en la última publicación de César Dávila, la segunda de Walter Bellolio, la cuarta de Rafael Díaz Ycaza, dos más de Alejandro Carrión), conviviendo con los inicios de lo que sería la Nueva Narrativa, que se iba a desarrollar con plenitud desde la década del 70.

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 otros tiempos y otras influencias literarias (los escritores latinoamericanos promocionados por el llamado *Boom*), así como por el

ministros o gerentes). Fernando Tinajero juzga amargamente su discurso, que se develó contradictorio, distanciados como estaban «del sector proletario y campesino cuyas desdichas se convirtieron en el lejano instrumento de su prestigio» (Cfr. Fernando Tinajero, «Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología (1925-1960)», p. 206). Agustín Cueva sostiene criterios y postura semejantes (Cfr. Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Ediciones Solitiera, 1976, pp. 220-222 y 230-232).

49. Cfr. Fernando Tinajero, «Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología (1925-1960)», p. 206.

50. Viteri y Ramírez se habían dado a conocer, junto a tres autores más, en la publicación colectiva *Diez cuentos universitarios* (1952). (Ver capítulo 2 de este trabajo).

ímpetu de renovación cultural en Latinoamérica, entre otros elementos. Con la Revolución Cubana llegó un tiempo distinto, y eran otros los actores. El escritor Ángel F. Rojas confesó: «De cuando en cuando leo mis propios originales, de novelas y cuentos escritos hace mucho tiempo. Y mi buen juicio me aconseja seguirlos manteniendo inéditos. Me doy cuenta de que resultan un tanto anticuados. Y es que advierto que ‘mi tiempo’ [...] es un tiempo que ha pasado.»⁵¹ Los influjos de estas nuevas perspectivas culturales en Latinoamérica trajeron a nuestra narrativa «otras voces y otros ámbitos».

Las voces de la Nueva Narrativa latinoamericana surgieron también de procesos similares al nuestro, en otros países. Tuvieron sus antecedentes, y el crítico peruano José María Oviedo los registra cuando menciona la emergencia, entre 1930 y 1940, de «una pléyade de narradores» a nivel de todo el subcontinente, y «que cumplen un papel importante sobre todo para el desarrollo literario de sus respectivos países»⁵² (al interior de esta pléyade ubica al Grupo de Guayaquil); la búsqueda de temas y formas de expresión más propios fue un rasgo común en Latinoamérica.

Buena parte de la literatura del período siguiente se movió en una tensión entre dos estéticas: las vanguardias y el regionalismo. Trabajaron a partir de las posibilidades estéticas y expresivas abiertas por la vanguardia, y bajo la premisa de las «simbiosis artísticas»; hubo diversas tentativas que ampliaron las fronteras del realismo, incorporando elementos mágicos o míticos, y otros profundizaron las reflexiones ontológicas. Así, desde 1940 hasta mediados de la década de 1960, cuatro países ven surgir a los precursores de la llamada Nueva Narrativa;⁵³ Oviedo ubica en este grupo al guatemalteco Miguel Ángel Asturias, al mexicano Agustín Yáñez, al cubano Alejo Carpentier y al uruguayo Juan Carlos Onetti. Con excepción de *Leyendas de Guatemala* (1930), alrededor de quince obras importantes de estos cuatro precursores se publican entre 1939 y 1961. En las décadas de 1940 y 1950, pues, se sentaron las bases de la renovación narrativa latinoamericana,⁵⁴ que vería sus frutos más publicitados en la llamada Literatura del *Boom*. Hay que tener presente,

51. Ángel F. Rojas, «La novela de los últimos años: temas, tendencias y procedimientos», en *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador*, No. 3, Quito, Gallo capitán, 1979, p. 36.

52. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3, *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 537.

53. Antes incluso que estos precursores, Macedonio Fernández había anticipado algunas ideas estéticas respecto de la novela. La Nueva Novela se «pondría al día» con Macedonio apenas a partir de 1960, en afirmación de Oviedo (*Ibid.*, p. 299).

54. Me parece justificable el deslinde que realiza José Miguel Oviedo, al no incluir a los cuatro autores mencionados dentro del grupo de la Nueva Novela, ciertamente cultivada por ellos. Oviedo apunta a enfatizar su rol de señaladores de un nuevo proyecto literario, inscrito en el marco general de la «búsqueda de nuestra expresión» latinoamericana.

sin embargo, que desde la perspectiva del mercado que promocionó a esta literatura quedan peligrosamente de lado otras búsquedas de las dos décadas precedentes (las desconoce o –en el mejor de los casos– las denomina con poca propiedad o las cataloga mal), por corresponder a percepciones que se resisten a su interpretación, o a los intereses que lo sostienen.

En Ecuador, entre los escritores de las décadas del 40 y el 50 se optó principalmente por el realismo, aunque en versión atenuada, sobre todo en el afán de denuncia (característica preeminente en la narrativa del 30) y en la violencia verbal. Fue un realismo más abierto, habida cuenta del énfasis en la subjetividad de los personajes (ubicados en realidades nuevas, buscando desentrañarlas), de la incorporación de nuevas técnicas narrativas (principalmente César Dávila y Ángel F. Rojas), e incluso de nuevas poéticas (en César Dávila, Alfonso Cuesta, Walter Bellolio, Arturo Montesinos), según se analizará más adelante. En casi todos los autores se dio una apertura al lirismo,⁵⁵ rasgo que parece correlacionarse, a su vez, con la mirada hacia su propia subjetividad (giro importante respecto de las primeras producciones del realismo social).

Concuerdo con Miguel Donoso y Alicia Ortega⁵⁶ en que existió una convivencia de elementos de otras corrientes estéticas junto al realismo en la década del 30,⁵⁷ sin apartarme de que fue la corriente que predominó. En la del 50, sobre la base común de un realismo más abierto, hay casos y autores. César Dávila Andrade y Ángel F. Rojas son los más importantes: el primero por su clara indagación en las posibilidades expresivas del surrealismo, y el segundo por la gran libertad para incorporar elementos narrativos diversos en un texto, incluyendo algunos de los elementos que se consideran característicos de las innovaciones de la literatura del *Boom* (la Nueva Narrativa latinoamericana presenta «la tendencia a desechar la estructura lineal y lógica de la narración, la subversión del tiempo cronológico lineal, la construcción de espacios imaginarios, la concurrencia de narradores múltiples y ambiguos, el énfasis ficcional y un mayor empleo de elementos simbólicos»⁵⁸). Ambos autores coinciden también en el desarrollo de una diversidad temática mayor.

55. Jorge Dávila Vázquez, *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1998, p. 84.

56. Cfr. Alicia Ortega, «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas», p. 34.

57. «Convivieron, en ese mismo lapso, diferentes formas expresivas [...], para conformar un proceso [...] intercomunicado a ratos con tesis anteriores (naturalismo, modernismo, costumbrismo e indianismo), punto de partida [...] de nuestro desarrollo narrativo.» (Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, p. 12).

58. Alicia Ortega, «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas», p. 43.

Un tercer caso de interés es Walter Belloio, quien comparte con Rojas el ímpetu de renovación. Su mirada se detuvo en dos de los grandes nombres del inicio de la modernidad literaria ecuatoriana: Pablo Palacio y José de la Cuadra, con los cuales Belloio traza una línea de continuidad a partir de una extraña comunión vital, de un mismo tono de fina ironía, de una actitud y un aliento poético similares.

CAPÍTULO 2

Re-definición de los *espacios sociales* y aprendizaje de la *civilidad* en las urbes

Pedro Jorge Vera (1914-1999) ha sido considerado uno de los autores más representativos de su promoción, acaso por lo prolífico, por su relación con el influyente y polémico Joaquín Gallegos Lara, o por el impacto de su primera novela sobre el imaginario de los intelectuales de la época.¹ Su producción narrativa durante el período en estudio comprende tres obras que permiten rastrear su búsqueda estética; es una evolución que parte de textos que de manera desigual reflejaban cierta pasión, para arribar a otros literalmente descarnados, en los que el peso de los esquemas cognoscitivos prima sobre el aspecto narrativo, como en aparente afán de censurar o limitar elementos plásticos y lúdicos; estos rasgos son más visibles a partir de su tercera obra, en la cual su realismo se alineó claramente con lo ideológico. Sus obras del período son: *Los animales puros* (1946), *Luto eterno* (1952) y *La semilla estéril* (1962).

En *Los animales puros* existe una apelación a una estética modernista² que se manifiesta en varios rasgos de su héroe David Caballero (no en el lenguaje de la novela): un escritor pequeño burgués desencantado, que opta finalmente por el suicidio; esta actitud vital del personaje contrasta en cierto modo con su contexto histórico y social, muy distinto de aquél de los modernistas ecuatorianos de inicios del siglo XX. La situación sirve de contexto a una crítica ambigua y débil al dogmatismo del Partido Comunista, escamoteando el núcleo principal del conflicto: la vigencia de los valores introyectados de una aristocracia en decadencia, no reconocidos ni asumidos, y que revelan sus contradicciones con los deseos y los enunciados del personaje. En *Luto eterno* –a mi criterio su mejor obra del período– ensaya ser más fiel al realismo, aunque éste aparece ligado aún al costumbrismo, en varios aspectos. La evo-

1. Estas dos situaciones ya fueron comentadas en el capítulo 1.
2. El crítico ecuatoriano Álvaro Alemán sugiere que el modernismo actuaría como un dispositivo de comprensión estética nacional (el principal), que predominó sobre otros durante las décadas del 30 y del 40 en el país, y que pervive hasta hoy. (Álvaro Alemán, «Jorge Icaza y la vanguardia, a través de su obra dramática», ponencia presentada en el Congreso Internacional *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias*, Quito, 18-21 de septiembre de 2006, Universidad Andina Simón Bolívar).

lución de Vera culmina con *La semilla estéril*, novela en la que parece haber encontrado el tono y el sustrato de su narrativa posterior: un realismo despojado del lirismo desbordante de su primera obra, igual que de todo rasgo costumbrista, y que con relativa frecuencia asume postulados de cartel. Hay que anotar que en ninguna de estas obras Vera ha resuelto la contradicción entre el discurso y algunos actos de varios personajes, quienes revelan una mentalidad patriarcal, que habla desde el poder.

La semilla estéril es una novela interesante porque busca dar cuenta del impacto de las transformaciones socio-económicas de inicios del siglo XX sobre la vida cotidiana de los personajes. En sus ejes de tensión y de significados se oponen, simbólicamente, el magnate Agustín Toral (paradigma de las clases sociales en ascenso: las burguesías guayaquileñas ligadas al capital bancario y a la agro-exportación), y la militante socialista Elena. Son personajes antagónicos, cuyos destinos se determinan por la carga ideológica del autor: Toral es presentado al inicio como un ganador; Elena, en su múltiple condición de subalterna: mujer, huérfana, campesina emigrada, en situación de enfrentar a un mundo urbano-masculino para liberar a su hermano de la cárcel. Pero en el decurso de la novela, el envanecido millonario menosprecia la emergencia de la vida y la fertilidad; Elena opone solo una fe crítica en el socialismo, su capacidad de luchar románticamente por un ideal, y su vientre dispuesto a concebir por amor. Al final, el magnate que parecía tenerlo todo muere asesinado; ella, por el contrario, pasa de «no tener nada», a la consolidación de un destino a partir de su capital: la fe en su lucha político-ideológica y su hijo; sobreviviente al inicio, a la postre resulta ganadora.³

La semilla estéril es un texto ambicioso en varios aspectos, pero tiene limitaciones. En primer lugar, el narrador desiste en la búsqueda de salidas literarias o al menos verosímiles en algunas situaciones; el artista cede terreno al arquitecto del proyecto, desestabilizando la consistencia de algunos personajes. Por otro lado, el propósito de «intelectualizar» es excesivo (como si buscara plasmar el mapa conceptual de una época, más que proponer una construcción narrativa; como si prefiriese los largos discursos teóricos a los hechos susceptibles de ser narrados); también los personajes racionalizan sus acciones, a veces más de lo que actúan.⁴

El mismo escenario y la misma época son la materia de otra novela, *Las cruces sobre el agua* (1946), de Joaquín Gallegos Lara, pero con un tra-

3. Vera repite este planteamiento vitalista y utópico en el primer cuento de *Un ataúd abandonado* (1968). Un propietario montubio, simpatizante de las ideas de izquierda, consigue sobrevivir a una emboscada gracias a su propia fortaleza y al aliento de una mujer, en quien ha concebido un hijo con amor.
4. Es un defecto ya señalado en *Los animales puros* (Cfr. Edmundo Rivadeneira, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, 2a. ed., p. 129).

tamiento radicalmente distinto. Las confrontaré desde la perspectiva teórica que plantean el escritor francés Michel de Certeau: el espacio, más que un lugar específico, «es un **efecto** producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como un unidad polivalente».⁵ A su vez, el sociólogo europeo Zygmunt Bauman (Polonia, 1925), propone la noción de *espacios sociales*⁶ como una red donde se imbrican, interactúan y disputan elementos provenientes de tres órdenes: cognitivo, moral y estético. Este planteamiento atrae por su plasticidad al conjugar elementos de tres dimensiones de lo humano, lo cual facilita la aproximación a las representaciones literarias de las ciudades durante la modernización económica; permite, además, establecer diferencias en los matices y prioridades que distintos narradores conceden a cada uno de esos elementos. *La semilla estéril* y *Las cruces sobre el agua* ejemplifican las perspectivas distintas de sus autores, incluso a partir de una misma matriz ideológica.

Lo cognitivo –ideas que racionalizan y regulan la vida social, en general de acuerdo a normas funcionales a los requerimientos del sistema económico– orienta la percepción que se tiene de los *otros*, e incide en la manera de sentirse frente a ellos. Si se trata de vecinos, el temor es mínimo, pues existe un conocimiento previo; los *extraños*, en cambio, no son vecinos, y persisten en quedarse; generalmente su presencia en las ciudades o pueblos se relaciona con actividades productivas, lo cual no anula el desasosiego inevitable que despiertan (ellos visten, piensan, hablan y se comportan de manera diferente de *nosotros* –mis vecinos y yo–).

Al no poder prescindir de los *extraños*, las sociedades deben aprender a vivir con ellos –en realidad es un proceso de administración de la violencia de las interacciones, más que de su erradicación, y para ello emplea las estrategias de eliminarlos o de incorporarlos (esta última los educa en las normas ciudadanas, los *civiliza*). Así entendida, la *civilidad*⁷ resulta ser un mecanis-

5. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996, p. 129. El subrayado es mío.
6. Cfr. Zygmunt Bauman, «Espacios sociales: cognitivos, estéticos, morales», en *Ética posmoderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 166-211.
7. La *civilidad*, de acuerdo al médico y sociólogo alemán Norbert Elías (1897-1990), desde sus orígenes fue sobre todo herramienta de supervivencia en un entorno social y de relaciones humanas que había abandonado su fundamento en la violencia física para asentarla en «las intrigas, las luchas que se libran con palabras y en las que se deciden asuntos de carrera y de éxito social. Estas exigen y fomentan propiedades distintas [...]: reflexión, cálculo a más largo plazo, autodomínio, regulación exacta de las propias emociones, conocimiento de los seres humanos, y del medio en general». (Cfr. Norbert Elías, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 483).

mo de normalización, de asimilación. Se refiere a cierto patrón de comportamiento social que prioriza «las convenciones de estilo, las reglas del trato, la modelación de los afectos, la valoración de la cortesía, la importancia del bien hablar y de la conversación, las matizaciones del lenguaje [...]».⁸ Mucho más que un elemento identificador de las sociedades de Occidente, en los dos últimos siglos se convirtió casi en un distintivo de su modernidad. El abandono de la violencia explícita (física) por otra más sutil (disuasiva) ha resultado indispensable para el ordenamiento, educación y control de las poblaciones que habitan las ciudades, sobre todo en los períodos de gran crecimiento demográfico. Desde hace más de un siglo el lugar por excelencia para su aprendizaje es la Gran Ciudad: «Antes de convertirse en un arte aprendido individualmente y practicado privadamente, la *civilidad* debe ser una característica del entorno social. El entorno urbano debe ser ‘civil’ para que sus habitantes puedan aprender las difíciles destrezas de la *civilidad*.»⁹

La semilla estéril permite reflexionar sobre la construcción de los *espacios sociales* durante la primera mitad del siglo XX en Guayaquil. Se aprecia como telón de fondo la gran movilidad social que los cambios económicos propiciaron, y que conducía necesariamente a modificaciones en el espacio cognitivo: las ideas y las mentalidades respecto de los *otros* (que en la novela tienen rostro de inmigrantes, hijos no deseados, campesinos, o simplemente de individuos estigmatizados por su raza o clase social). El narrador se detiene particularmente en las tácticas de invisibilización de los *extraños*.¹⁰ También se aprecia el despliegue de mecanismos por los cuales los asimila,¹¹ operando a través de ofertas de participación en actividades económicas en auge, o de promesas de ascenso social mediadas por los estudios.¹² El objetivo es controlar a los *extraños*, cuando éstos provienen de una clase social inferior, o portan rasgos étnicos estigmatizantes (Toral, pese a la fortuna que

8. *Ibíd.*, pp. 83-84.

9. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 104.

10. Bien destruyéndolos, literalmente (como cuando Toral pide a sus amantes –les exige– que se practiquen los abortos del caso); bien ignorando y evitando su presencia (la actitud de las esposas de los burgueses; o la de Toral frente a su hijo ilegítimo).

11. La guerra contra lo disímil, lo discordante, lo reivindicativo (que es la esencia de la asimilación) responde a una política característica de los estados modernos para «socavarle la coherencia y el poder de resistencia a aquellas instituciones de control social que le hacían competencia y potencialmente limitaban su ambición de soberanía» (Zygmunt Bauman, «Modernidad y ambivalencia», en Erna von der Walde, coord., *Miradas anglosajonas al debate sobre la nación*, Bogotá, Cuadernos de Nación-Ministerio de Cultura, 2002, p. 27).

12. En *Los animales puros* hay otro ejemplo paradigmático: César Fernández, quien buscó salir de la clasificación estigmatizadora casándose con una obrera (durante su militancia); al final terminó asimilándose a la clase alta, como abogado de la burguesía.

consolidó, fue un gran extraño hasta su muerte; la alta sociedad guayaquileña lo miraba con odio y envidia, humillación y rabia; no le perdonaban sus actos de soberbia y, menos aún, los estigmas racial y de extracción social de su madre mulata, con oficio de lavandera).

El de la novela es un tiempo de contradicciones y enfrentamientos de códigos morales. Sólo con relación a los amigos existe un vínculo de responsabilidad, no así frente a enemigos o *extraños*¹³ (Torral se disgusta cuando su hijo no legítimo le revela su presencia y lo cuestiona: para él es un *extraño* que reclama derechos sin tenerlos; el autor destaca la sensación de aislamiento del individuo en la sociedad moderna). Por otro lado, se despliega en el texto un debate sobre la ética en el ejercicio político. Vera denuncia el cinismo de los políticos locales y de los sistemas socio-económicos globales (capitalismo; socialismo soviético, cuando pactó con Berlín); en contraste, Humberto y Elena serían baluartes del comportamiento ético, aunque apenas se los presente en acciones de lucha por sus ideales –más allá de la renuncia al ejercicio de la abogacía, de su militancia (enunciada, no mostrada), y de su fertilidad biológica (porque en la novela ésta tiene carácter político). El texto los muestra como la opción destinada a vencer.

El espacio social-moral también incluye planteamientos en torno a la sexualidad. Los tres libros de Vera (particularmente *La semilla...*) revelan una actitud conservadora, de manera especial frente a la virginidad.¹⁴ El título de la novela anticipa que es semilla vana toda la que no cumple su cometido (¿purificador?) de fecundidad; en varios pasajes se ratifica la sanción moral sobre el aborto: sólo Elena acepta la maternidad, a diferencia de otros personajes femeninos. Pero aún esta máxima –la celebración de la vida– se reduce al ámbito de la enunciación, pues el texto no muestra a Elena en este disfrute (en contraste con el militante Alfredo Baldeón, de *Las cruces sobre el agua*,

13. Cfr. Zygmunt Bauman, «Espacios sociales: cognitivos, estéticos, morales», p. 166.

14. En otros dos autores del período la sexualidad recibe un tratamiento parecido: simplista, esquemático, en el contexto de una doble moral paternalista –el hombre ejerce libremente una mayor libertad sexual, pero sanciona a la mujer que no es virgen, que no se ha casado o que es madre soltera. En *Segunda vida*, de **Arturo Montesinos**, constituye un severo golpe para el doctor Durbán el saber que Rosa no era virgen. En *La espina*, de **Alejandro Carrión**, la madre de Saralear –que disfruta de su cuerpo– muere, y él mismo no consigue una vida sexual normal cuando llega a la adultez; la adolescente que despierta con alegría a la sexualidad, es sancionada con el regreso al campo al descubrirse su embarazo. El tratamiento de la sexualidad en *La noche del 31*, de **Walter Belloio**, se aparta de las sanciones morales, salvo que éstas sean coherentes en el personaje (Cfr. en «El retorno», el juicio del padre de Digna respecto de su hija; también el final de «Cuento de amor»); aún entonces es notoria la distancia emocional del autor implícito respecto de lo narrado: se trata más de demostrar que de juzgar; incluso de ironizar, de mirar la realidad con cierto aire festivo. Belloio ofrece una mirada más compleja sobre la sexualidad y la maternidad en el excelente tríptico «Sin fe ni alegría», de su segundo libro, *La sonrisa y la ira* (1968).

quien despliega su vitalidad a cada paso –que no es lo mismo que enunciados vitalistas–: se abre a las experiencias, siente dolor, rabia, esperanza o frustración, mostrándose decantado siempre en el optimismo). En cuanto al ejercicio de la sexualidad, los personajes de clase alta, más liberales, lo perciben como la única posibilidad de disfrute del *otro*, y siempre a condición de tomarlo como objeto; no así los amantes de más nobles ideales, Elena y Cristóbal, quienes no se entregan con facilidad ni prontitud al disfrute erótico.

Por último, el espacio físico de la ciudad es también territorio del espaciamento estético: «la distribución desigual de interés, curiosidad, capacidad de suscitar diversión y disfrute».¹⁵ La urbe de la década del 30 que describe Pedro Jorge Vera es un lugar chato, despersonalizado (brinda poquísimas imágenes: Guayaquil es casi un fantasma en su novela). Gallegos Lara opera desde otro punto de vista: se detiene morosamente en el recorrido de la urbe en expansión; las calles y lo que allí ocurre constituyen los elementos más importantes a narrar: allí violencia y goce estético se contraponen e imbrican a la vez. El espacio estético de *Las cruces...* se finca en referencias sensoriales (primera gran diferencia con *La semilla...*): cuando niño, a Alfredo, «pequeño zambo, de mirada viva y pies descalzos, reidor, [...] el patio le olía a tierra húmeda y la mano de su madre a jabón prieto».¹⁶ Disfruta de la ciudad, la noche, el juego sexual (sin pretender el reconocimiento de un poder mediante su ejercicio, como ocurre en *La semilla...*), de los amigos, las riñas entre pandillas, del proceso vital que lo lleva a la adultez. Se prioriza las relaciones entre personajes *en* la ciudad y *con* la ciudad: casi todo ocurre en las calles (inclusive su muerte). Las tensiones sociales se revelan a través de acciones (no discursivamente) en las que participan personajes-en-su-entorno; prevalece cierta ternura al tratarlos, y privilegia la vitalidad (en *La semilla...* domina la aspereza, la contención de los sentimientos: imperio del intelecto sobre la sensualidad). Gallegos consigue apuntalar una estructura igualmente ambiciosa, junto a la perdurabilidad de las imágenes de un fresco.

La ciudad de Gallegos representa el espacio como «un lugar practicado», resaltando su relación con el individuo/la comunidad: «un ser situado por un deseo, indisociable de una ‘dirección de la existencia’ y plantado en el espacio de un paisaje»,¹⁷ cuya pérdida relativa lamenta con nostalgia, al final del libro, el intelectual Alfonso (un sobreviviente, suerte de alter-ego de Alfredo). El Guayaquil de Vera, en cambio, es casi un espacio de tránsito, un

15. Zygmunt Bauman, «Espacios sociales: cognitivos, estéticos, morales», p. 191.

16. Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, Quito, Libresa, 1999, p. 55.

17. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p. 130.

*no-lugar*¹⁸ definido por símbolos de modernidad: el cable (instrumento privilegiado del intercambio mercantil), el teléfono, los medios de masas (las noticias llegan prontas, con la radio y los diarios), los autos.

Es interesante el manejo de lo urbano en Gallegos, la forma cómo convierte los escenarios de fermentación del hecho político en materia literaria: con pertinencia, sin «cartelismos». Sólidamente estructurada, algunos personajes funcionan tanto como individuos cuanto como colectivos, en interesante y equilibrada dinámica que articula en lo literario vida cotidiana e Historia; aportan a ello los desplazamientos ágiles y continuos, sin perder coherencia, del punto de vista narrativo. Trabaja también con acierto recursos que no son nuevos, como la oralidad en el texto (mucho más cuidada que en las iniciales producciones de los narradores del 30) o las imágenes metafóricas que dialogan en diferentes puntos de la historia, contribuyendo a dotar de múltiples sentidos y resonancias al texto, a darle espesor. Gallegos nos ha brindado algunas que han quedado inscritas en el imaginario colectivo: entre la fidelidad del *Guaraguao* y las cruces flotando en el agua del río (perfectamente reales, persistentes, aunque jamás las hayamos visto), propone más que una poética: una actitud vital de solidaridad, una apelación a la memoria para continuar hilvanando una escritura nueva de los hechos históricos –en cierta secreta cercanía con *El éxodo de Yangana*, aunque a partir de una propuesta política distinta, que no pasa por los caminos de la búsqueda utópica, de Rojas, sino por su fe sostenida aún en «el proceso revolucionario».

Otros textos del período representan lo complejo del aprendizaje de las normas de *civilidad*; cuando este empeño fracasa, algunos personajes emprenden la fuga. El cuento que da nombre al libro *Luto eterno*, de Pedro Jorge Vera, es uno de los primeros textos ecuatorianos en que se percibe una conciencia de la modernidad de la urbe, así como una voluntad de incorporar los nuevos códigos de urbanidad, en unos personajes, o de resistencia a las mismas, en otros. En las hermanas Murillo Brea se enfrentan las costumbres «modernas» y las tradicionales: «Será muy moderno, será muy aristocrático eso de reducir el luto [por la madre], pero nosotras lo llevaremos como es debido».¹⁹ Los grupos de hijos ilegítimos muestran mayor adecuación a los nuevos modales: «Las murillo Carne querían mucho al padre, pero eran demasiado modernas para dar alaridos. Los Murillo Oro se preocuparon más de hacerse cargo de los gastos y de atender a sus amistades de postín».²⁰ Las

18. Un lugar no habitado, donde se está de paso; ocupado por «usuarios», que no construyen allí relaciones de pertenencia; su contexto es el de la modernidad (Cfr. Marc Augé, «El lugar antropológico», en *Los 'no lugares', espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 49-79).

19. Pedro Jorge Vera, *Luto eterno*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953, p. 10.

20. *Ibid.*, p. 15.

Murillo Brea no consiguen aceptar los renovados códigos morales; al fin dan con una estrategia defensiva: en una suerte de huida, o de reclusión, deciden llevar luto eterno para mantenerse al margen de la ciudad modernizada.

En «El beso», del escritor lojano Alejandro Carrión, las tácticas asimilatorias permiten establecer relaciones comerciales con menos apremio para los asentados, y proporciona hitos identitarios a algunos subalternos: «mi historia propiamente arranca al entrar yo de criado en la casa de un joven señor [...]: barría la casa, hacía mandados, todo eso. Aprendí a leer y escribir. Me trataban bien, me dieron un cuartito, conocí lo que era una cama, me vistieron, me enseñaron a ser limpio». ²¹ La asimilación permite que los propietarios incluso hagan ciertos planes de vida para con los subalternos: «Al mismo tiempo que leía libros aprendía mecánica automotriz y conducción de automóviles y tractores, porque el ingeniero quería hacer de mí un buen mecánico, un excelente chofer y un experto tractorista, todo en una pieza. Decía que me tenía tanto afecto como a sus hijos y que si yo quería podía quedarme trabajando con él toda mi vida». ²² Pero no siempre se puede mantener hasta el fin esas ilusiones: en este cuento el empleado deberá huir porque ha besado a la hija del patrón, y se refugia en la selva.

Guayaquil es, entre otras cosas, un lugar de cruce y encuentro con los *extraños*. La manera de mirar al que lleva rostro de inmigrante serrano contrasta con la percepción del *extraño* que es extranjero. La idealización de éste, elevándolo a la condición de ‘modelo’ de costumbres y refinamiento, es el rasgo común de «Ya viene Rosario», «El matrimonio Vautel» y «Un gringo llegaría», incluidos en *Luto eterno*. El ejemplo más interesante, «Ya viene Rosario», muestra a una mujer española, conocida solo por referencias y convertida en objeto de deseo amoroso del narrador, quien trastoca sus códigos morales de comportamiento con el fin de alcanzarla. Éste –que propició la muerte del novio de Rosario, considerándolo su rival– huye finalmente, pues no será capaz de sostener su posición cara a cara frente a Rosario, que está en camino.

En algún momento confiesa: «No hay método que pueda explicar cómo una idea fija que se apodera de nosotros, destruye todo nuestro sistema mental al punto de olvidar las consecuencias lejanas y ver tan sólo la realización de esa idea». ²³ Pero, ¿qué aspecto de Rosario es lo que lo atrae? Presumiblemente su condición de extranjera, pues solo cuando mira su foto por primera vez, se produce la seducción. Esa impresión arrobadora e irracio-

21. Alejandro Carrión, «El beso», en *Divino Tesoro*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, p. 225. Es un cuento del volumen *Muerte en su isla* (1969).

22. Alejandro Carrión, *ibíd.*, pp. 227-228.

23. Pedro Jorge Vera, *Luto eterno*, p. 103.

nal es la que también experimenta Jaime, personaje de *La semilla...*, al conocer a la francesa Michele, una militante socialista; no comparte sus ideas, pero la mira extasiado: es casi un ángel cuando ella canta, y habla en el curso de un mitin político.²⁴ No lo conmueve su entrega romántica a un ideal (esta misma actitud, en Elena, lo lleva a despreciarla, pues «ella no ha nacido para eso»). Se puede intuir que lo seduce el aspecto de la francesa, su manera de moverse y hablar: en definitiva, su *habitus*, diferente del propio.

La seducción por una extranjera conocida solo por correspondencia es también el tema del cuento «Un idilio bobo» (1946), de Ángel F. Rojas. Enamorado de ella «como un perro de la luna», al saber que era rica y al confrontar los rasgos de la amada («su cuerpo maravilloso, y sus bucles dorados, y su cara perfecta y sus ojos claros»),²⁵ Andrés Peña es remitido a su propia imagen, a su identidad, y opta por describirse como lo que no es: millonario, atlético, guapo; poco dura el engaño: decide confesar su pobreza y enviarle su foto, en signo de venganza y de amor frustrado, a partir de la aceptación de su real aspecto físico y su clase social. Extranjeras como ángeles, gringos como príncipes: estos *otros*, provenientes de una cultura vista como superior, ejercen seducción sobre el imaginario de los habitantes de la ciudad que poco atrás empezó a dirigir su mirada hacia otros países.

Además de los extranjeros, Guayaquil convive con otra categoría de *extraños*: los inmigrantes serranos. Causan incomodidad con su aspecto y su comportamiento, y cuestionan valores; la diferencia radica en que ellos son pobres y portan estigmas, no la magia, el refinamiento o el encanto angelical que atrae, atrapa y subyuga. «Un hombre de letras» presenta a Vega, un oscuro intelectual procedente de una pequeña ciudad de provincia, que en Guayaquil sufre maltratos a causa de su vestimenta, su debilidad y su apego a las letras, que no guardan el compás en la dinámica comercial, agresiva, de la urbe en desarrollo. Visto desde la superioridad del ciudadano y del jefe, será digno de su desprecio hasta que acceda a acompañarlo a sus salidas de cacería; esto es, hasta se asimile a la cultura de su entorno inmediato, hasta que aprenda los modos de comportamiento de la ciudad. Cuando un acompañante ebrio golpea y humilla a Vega porque se resiste a disparar, esta violencia directa y flagrante, tan opuesta a la *civilidad*, es censurada por el mismo anfitrión, quien se sentía culpable «de esta torpe escena, tan contraria a sus normas de vida».²⁶ En la urbe las normas a acatar y el comportamiento a ejercer, son los de la civilidad.

24. Cfr. Pedro Jorge Vera, *La semilla estéril*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978 [1962], p. 89.

25. Ángel F. Rojas, *Un idilio bobo*, Quito, Libresa, 1997, p. 63.

26. Pedro Jorge Vera, *Luto eterno*, pp. 91-92.

Desde una perspectiva ontológica, César Dávila es quizá el autor que mejor transmite la ansiedad que genera la llegada de los *extraños*. «Las nubes y las sombras» y «Aldabón de bronce» se detienen particularmente en la subjetividad de los *asentados* al contacto desestabilizador de los *extraños*: éstos no solo son portadores de una condición maligna, sino que provocan la rebelión irracional, incontenida, de las propias debilidades, de lo reprimido, de lo oscuro que tiene asiento en el alma de cada individuo: devela la morada interior del mal.

Enfocando el aprendizaje de la *civilidad* desde otra perspectiva, el escritor guayaquileño Walter Bellolio y la cuencana Mary Corylé reflexionan, con mayor profundidad que Rafael Díaz Ycaza, sobre los modos de ejercicio del poder como un aspecto de dichos aprendizajes. Estos autores ponen en evidencia que no se trata solo de procesos exteriores (de modales), sino que volverse *civilizado* implica al mismo tiempo la construcción de actitudes, sentimientos, maneras de pensar: hay aproximación, en este sentido, a la noción de *habitus* planteada por el filósofo francés Pierre Bourdieu.²⁷

El primer libro de Walter Bellolio (1930-1974) podría titularse «El rostro del campo al llegar a Guayaquil». Si bien el desplazamiento demográfico del campo a la urbe fue un tema ya abordado por la narrativa de la década del 30, en la del 50 recibe un manejo diferente. El énfasis se ubica en la subjetividad de los inmigrantes en sus encuentros iniciales con la ciudad, tanto como en las tensiones que surgen durante el juego; uno de los narradores que mejor revela este acento subjetivo es Bellolio. Sus primeros relatos aparecieron a inicios de los años 50, y dos de ellos constan en *Diez cuentos universitarios* (1953).²⁸ En esta muy citada publicación, el nivel de los textos es desigual; los más sugerentes son los de Walter Bellolio (el autor más destacado), «El anillo» y «El chiquillo» de Eugenia Viteri, y «La prueba» de Alsino Ramírez.²⁹ *La noche del 31* (1955), su primer volumen individual, es un libro memorablemente fresco. En él Bellolio se muestra ya como un narrador fluido, que no siente el peso o la urgencia por denunciar: cumple con ello sin atribuirle importancia especial, con la misma fruición con la que muestra

27. Los *habitus* son sistemas de disposiciones, estructuras psicológicas que funcionan a la vez como procesos estructurantes e identificatorios de las sociedades, las clases sociales, y los grupos en general. Su aprendizaje por los individuos reproduce y perpetúa la configuración social, y a su vez configura a los individuos a partir de las disposiciones. (Cfr. Pierre Bourdieu, «El *habitus* y el espacio de los estilos de vida», en *La distinción*, México, Taurus, 2002, pp. 169-222).

28. (Walter Bellolio y otros), *Diez cuentos universitarios*, Guayaquil, Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, sede nacional / Publicaciones Vértice, 1953.

29. Texto donde el autor demuestra dominio de la tensión narrativa. Los cuentos de su primer volumen, *La perspectiva* (1962), de escasa variedad temática, no consiguen superar al primero mencionado.

un quiebre de voz, un rostro que apenas se contrae, una emoción contenida, una sonrisa burlesca. Bellolio persigue, detrás del destello fugaz o la sugerencia sutil, las miserias o las grandezas que ellos esconden. No arrastra cargas ideológicas que lo impulsen a emitir juicios de valor sobre lo que observa y presenta; es ya, desde entonces, otro tipo de narrador, que anuncia a los que llegarían a partir de 1962.

Observador agudo de los cambios que se producían en la urbe, relata hechos que ponen de manifiesto los absurdos de su modesta modernidad, así como las injusticias que ella condiciona; no se orienta hacia interpretación maniquea o a una crítica del hecho político; prácticamente ésta no aparece, excepto en «El retorno», y a través de una alusión mordaz (esta es una diferencia esencial con Pedro Jorge Vera). Allí reside una de las claves de su levedad (en el sentido positivo de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Ítalo Calvino) en el arte de narrar.

«El soldado Guerrero» es un indio que asumió la *civilidad* cuando fue sacado de su huasipungo para cumplir el servicio militar. «Allí le enseñaron a leer y escribir, a comer con cubiertos, y que, a las mujeres, antes de poseerlas es preciso desvestirlas. Conoció de los tubos dentífricos y la eficacia del jabón. A la alpargata reemplazó la bota; al mugroso ‘panza de burro’, la boina. Y hasta descubrió la utilidad del papel higiénico.»³⁰ Pero los *habitus* también estructuran maneras de pensar y sentir, cambios que lo llevaron a una crisis y una ruptura con su vida anterior: «Cuando lo licenciaron ya estaba ‘avisado’. Lo urbano se le hizo carne de su carne; la cerveza le supo mejor que el guarapo; y el rouge más agradable que el achiote; sobre todo, la cuestión esa de los cines y los automóviles, de los bailes a cuerpos pegados y del fútbol».³¹

La ciudad es un mundo plagado de desencuentros, de cambios de signo en las relaciones humanas –la despersonalización, comparada con la fraternidad que caracteriza a aquellas del campo–; como símbolos de esa nueva manera de interactuar, las mujeres se interesan sobre todo en el dinero, y no son fieles ni fiables. No obstante, el mundo urbano seduce, atrae: «La Lupita sufría de ansiedad de luces y de espejos, de ruidos y de gentes que vistieran elegantes».³² Y cuando captura, cobra su precio: las mujeres pueden caer en la prostitución («La Lupe»); se puede llegar a morir («Job», «Las gambusinas», «La Lupe»); otros enferman: la lepra ataca a Miguel González, quien muere finalmente apedreado a causa de este mal; la tuberculosis es un mal que

30. Walter Bellolio, *La noche del 31*, Guayaquil, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Guayaquil, 1955, p. 41.

31. *Ibid.*, p. 41.

32. *Ibid.*, p. 102.

acecha siempre («El retorno»). Las víctimas de estas dos enfermedades son inmigrantes.

Resulta de interés comparar el sentido de ellas en la obra de otros dos narradores: Bellolio elude el designio de fatalidad en el manejo de este tema, a diferencia de Pedro Jorge Vera (Polly es una joven muy pobre, que finalmente se prostituye), para quien la tuberculosis tiene el rostro de la pobreza, el abandono y la injusticia; en Alfonso Cuesta y Cuesta la enfermedad forma parte del escenario de la pobreza y lleva también la carga del estigma, pero en el autor prima una mirada de ternura, más cercana a la de Bellolio y sin el maniqueísmo de Vera. En César Dávila Andrade, a diferencia de todos, la lepra y la tuberculosis se relacionan con la presencia del mal, como entidad ontológica.

El rostro del campesino recién llegado se registra en la lente de Bellolio:

La ciudad le hizo abrir la boca, con sus casas sin orden de estatura y sus gentes apuradas. Las calles salpicadas de letreros luminosos, los autos con sus pitos desacordes, los parques, las iglesias, las mujeres de nalgas agitadas... Todo, todo le pareció extraño; y lindo. Era como estar entre un montón de juguetes.³³

Pero cuando Guayaquil hiede en el primer encuentro, es signo de mal presagio: «La ciudad estaba encendida. La riberaapestaba a lodo, las calles, a gente; un aliento malsano, un perfume de sudores y codicias flotaba en el ambiente; y un rumor confuso y póstumo de lucha quedaba en el pentagrama de la noche. La ciudad empezaba su sueño inquieto.»³⁴ Esta percepción de don Juancho, personaje «La Lupe», resulta el augurio de lo que sobrevendría: al asesinar a su propia hija, iría a la cárcel, y se vería apartado irremisiblemente su mundo; al despedirse de su amigo que lo visitaba en prisión, le pidió «que cuidara a su familia; y también a los animales, sobre todo el perro, que era muy bueno; que al caballo negro no le hagan cargar, y que no maten el chanco hasta las fiestas del pueblo».³⁵

En el drama que comprende todo lo que Juancho ha perdido, Bellolio encuentra un lugar para la ternura; recuerda al final de «Banda de pueblo», de José de la Cuadra.³⁶ Pero no es el único momento de diálogo entre los dos

33. *Ibid.*, p. 132.

34. *Ibid.*, p. 105.

35. *Ibid.*, p. 111.

36. El cuento sugiere la intensidad de sentimientos del joven Cornelio Piedrahita a la muerte de su padre (quien tocaba el bombo en la pequeña banda itinerante); asume el lugar del músico, en homenaje póstumo de intenso y contenido lirismo.

autores. El sabor agrídulce de la realidad, las asperezas y las seducciones en los intercambios entre el campo y la urbe aluden continuamente al tono y el arte de De la Cuadra (inevitable pensar en la materia narrativa y el tono de «Barraquera»),³⁷ a través de un hilo conductor que, años más adelante, puede descubrirse en *Polvo y ceniza* (1979), de Eliécer Cárdenas. Con variaciones acordes a los momentos históricos y a las preferencias de los autores: en De la Cuadra no se retrata con similar intensidad la seducción que ejerce la urbe sobre el montubio, como en el primer libro de Bellolio —que permite apreciar de manera más decisiva el contraste con el campo. Naún Briones, el personaje de *Polvo y ceniza*³⁸ de igual modo es deslumbrado en algún momento por los destellos de la capital, por los refinamientos del «Águila Quiteña». Naún debe también pagar un precio, la pérdida de su libertad; y aunque logra escapar de la cárcel y regresar a los campos en donde ejerce su dominio, finalmente muere. Igual contención al narrar en los tres textos, que hablan de la misma época; igual tono; igual ausencia del impulso de emitir juicios, fruición en el narrar, equilibrio y tensión.³⁹

Ciertamente algunos cuentos de *La noche del 31* tienen una anécdota débil («La noche del 31») o su estructura no termina de estar bien conformada («El regalo»); pero en ninguno falta la atención al gesto sutil, que sugiere mucho más de lo que dice. Agrada leer a Bellolio, pues en él es claramente perceptible el pulso de un narrador nato, dotado. *La sonrisa y la ira* (1968) es un libro que revela mayor oficio de su autor, que reafirma lo inconfundible de su sello personal. Es, sin embargo, diferente. Ya no muestra a los inmigrantes en su llegada, los temas son absolutamente ciudadanos. El estilo es más cortante, más agudo: alejándose de De la Cuadra y acercándose a Pablo Palacio. Pero es la misma ironía de Bellolio, más aguzada aún; la misma agilidad en el trazo; un ligero regusto amargo al observar; un aumento del peso del tema político. Es Bellolio, más maduro.

Las preocupaciones más importantes de Mary Corylé, seudónimo de la poeta y narradora cuencana María Ramona Cordero y León (1901-1978), son

37. En *Horno* (1932), de José de la Cuadra. (Cfr. José de la Cuadra, *Cuentos I*, Valencia, Edym, 1993).
38. Novela del escritor cuencano Eliécer Cárdenas, sobre la vida del famoso bandolero lojano Naún Briones. Inscrita en el nuevo realismo, con gran intensidad lírica reflexiona sobre la transformación de la historia de su vida en una leyenda de esta región ecuatoriana.
39. Miguel Donoso encuentra parentesco entre *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra, y *Polvo y Ceniza*, pero desde otra perspectiva: «no solo por la marginalidad [...] sino por el tratamiento del personaje mitológico: don Nicasio y una familia, en *Los Sangurimas*; Naún Briones y su banda, en *Polvo y Ceniza*. Pero separándose, pues mientras la marginalidad de *Los Sangurimas* tiene que ver con la decadencia de un estrato y un lugar, así como su derrumbe apocalíptico frente al 'progreso', en *Polvo y ceniza* la marginalidad conduce hacia una toma de conciencia» (Miguel Donoso, *Nuevo realismo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2002, p. 103).

las relaciones entre el campo y la ciudad, así como la explotación del indígena. Resulta interesante su trabajo pionero, matizado por una perspectiva de mujer, en su realismo social. Cordero estructura su segundo libro de cuentos, *Gleba* (1952),⁴⁰ en tres secciones: «Agro irredento», «Ciudad redentora», «Figurones y figurines». Vistos los nombres, se podría pensar que la autora propone a la ciudad como el sitio ideal «de redención» del indígena frente a las instituciones y personas que abusan de ellos (la Iglesia, la Policía, las autoridades civiles, los abogados) y del engaño, incluso de parte de sus propios líderes. Sin embargo, a lo largo del libro la constante de los abusos hacia los indios y las mujeres –hacia los pobres en general– parece potenciarse en las urbes. La ciudad es el lugar de aprendizaje y ejercicio de ese *saber hacer* en el juego perverso de la explotación del más débil («Curato de montaña», «Maestra de escuela», «Empleada por fin», «En la Policía»), de la movilización social a partir del cohecho o del robo («El Gobernador», «La Doncella era una santa»), del empleo de las leyes y la palabra para conseguir réditos personales («El amo Teniente», «Líder de nuevo cuño», «Descastado»).

La *civilidad* incluye actitudes, maneras de ser y de pensar, se dijo:

Cierto día llegó a una Capital, falsa prometedora y audaz ladrona de la fe, ingenuidad y buenos sentimientos –el mejor, si no el único bagaje de todo pueblerino–; en ella cambió la *jimba* por la melena ciudadana [...], adquirió amistades de personas *bien* y renegó muy pronto de los suyos y de su *llacta*. Aprendió frases redondas, que las lucía a toda hora; tuvo distinciones y amistades ministeriales o, por lo menos ministeriales, y llegó a ciertas alturas demasiado peligrosas para los pequeños.⁴¹

En otros casos, el aprendizaje tiene que ver directamente con las maneras en que se compra el poder, se lo ejerce y se lo mantiene («El amo Teniente»). En «Rona broto», Venancio es un dirigente indígena que ha aprendido, en su relación con los amos, su sentido del poder, y abrazando su proyecto histórico porque «así sería di ser». Entre los convocados por Venancio para la huelga indígena está el indio Illuco, quien desea vengarse de su patrón, porque éste violó a la india con quien iba a casarse. Durante los enfrentamientos Venancio escapa, traicionando a los suyos, aunque esto no le impide compadecerse de Illuco, tomar en brazos su cadáver y lamentarse: «Rona broto!... Yo sí consejé qui vuelva onde el Amu, para qui case con il longa... Así sería di ser.»⁴² No se trata simplemente de un hacer el juego a la propuesta del amo, acaso es la búsqueda de una opción a nivel individual, que sin

40. Mary Corylé, *Gleba*, Cuenca, Amazonas, 1952.

41. *Ibid.*, p. 133.

42. *Ibid.*, p. 24.

embargo no destruye en su esencia los lazos afectivos y de cierta solidaridad con los suyos.

Un personaje tan complejo como Venancio, e inmerso en la misma dinámica de aprendizaje de los usos del poder, es el joven sacerdote de «Curato de montaña»; éste es acusado por el pueblo y reconvenido por sus superiores a causa de su desconocimiento de «cómo funcionan las cosas»: «es necesario que aprendas a manejar un Curato [...] Haste de cuenta de que toda Parroquia es una vaca lechera y hay que saber exprimirle, para que nos llene ambos carrillos... Es el consejo de un Viejo que comenzó como tú, como todos, y acaba como todos también: con un buen pasar para su ancianidad... Porque así lo quieren, porque así lo exigen estas pobre gentes animalizadas en nombre de Dios y de los hombres.»⁴³ Son personajes muy bien contruidos, que reflejan sus contradicciones internas, así como las tensiones y cuestionamientos de sus valores enfrentados al sistema feudal de relaciones sociales aún imperante en la región.

Otro mérito de «Curato...» es la presentación de los puntos de vista de los indígenas y del cura confrontándose; los problematiza y evidencia la imposibilidad de entendimiento mutuo: la cosmovisión indígena se estrella con las posiciones del cura novato –honestas, pero radicalizadas en su ingenuidad, su ortodoxia, su falta de vida, al igual que frente al ejercicio doloso y cínico de los sacerdotes viejos. Es un reflejo de las tensas relaciones entre el campo y la ciudad, entre otras realidades. El ambiente rural, en oposición a la urbe, es el sitio de la condición salvaje, de la ignorancia de la cual es preciso escapar: «conviene sacarle de aquí, en donde crecerá como animalito, y llevarle a la ciudad: allí, el roce con la gente y el cultivo de su natural viveza, pueden hacer de él algo».⁴⁴ No existen puentes a partir de relaciones simétricas, entre las condiciones rural y urbana –punto en que Corylé coincide con la mirada de Rafael Díaz Ycaza. En lo formal, los textos de *Gleba* oscilan entre el relato costumbrista y el cuento realista. Se ha destacado con anterioridad su acertado manejo del habla indígena.⁴⁵

Conflictos similares se afrontan en «El maestro Mariano Guamán, según la versión de su colega Aurelio Benítez», cuento incluido en *Un idilio bobo* (1946), de Ángel F. Rojas. Es un texto complejo que narra la vida de este indio en sus facetas de líder comunitario, maestro rural y «tinterillo». Guamán no teme la proximidad de la cultura «blanca»: la observa, aprende; se va concediendo libertades y se prueba en un oficio no reservado a los suyos: inter-

43. *Ibid.*, p. 18.

44. *Ibid.*, p. 145.

45. Cecilia Ansaldo, *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas*, Quito, Planeta del Ecuador S.A., 2001, p. 46.

mediario en querellas por linderos y potreros. Como maestro «más suspicaz y flexible que sus rutinarios predecesores, [...] se permitía darles [a sus alumnos] un consejo familiar, en paternal y discreto tono, comunicándoles algo de su nada vulgar conocimiento de los motivos y móviles de la gente blanca de la ciudad».⁴⁶ Como representante de su comunidad, se le encargó defender sus intereses en un litigio de tierras muy antiguo, y regresó triunfante; se fue dedicando al oficio de tinterillo, obtuvo bienes, sin perder el orgullo por su raza ni la confianza de los suyos. Era consciente de lo contradictorio de su rol, y alguna vez renegó de esta «gran equivocación de su vida, que puso término a una carrera honrada».⁴⁷ Era tarde: ya se había vuelto un «súbdito sumiso al hechizamiento de los litigios judiciales».⁴⁸ Ejercicio de la *civilidad* aprendida, actos que lo aproximan y lo unen a la ciudad: los puentes entre ambos mundos existen aquí, pero surcados de pequeñas traiciones, de valores como el arrojo individual o el amor hacia sus costumbres, así como de múltiples pérdidas. Complejo personaje, en un cuento estructurado como una historia dentro de otra historia. Es de 1946.

También aborda los aprendizajes de la *civilidad* Rafael Díaz Icaza (Guayaquil, 1925), autor de intensa producción que alcanza sus mejores logros narrativos en textos breves. En los que produjo durante el período en estudio no incorpora novedades técnicas ni complejidad en sus personajes; sin embargo, ofrece algunos magníficos retratos del mundo montubio y de sus relaciones y tensiones con el mundo urbano durante la primera mitad del siglo XX. Sus aportes se vinculan a aspectos temáticos: reflexiones en torno a la soledad del individuo, generalmente del que habita en la urbe, proveniente del campo; o la perspectiva de la insania frente a las incongruencias que la modernidad trae consigo (conflagraciones mundiales, luchas de poder, corrupción, desarraigo), tema de la novela *Los prisioneros de la noche* y de varios de sus cuentos. Díaz Ycaza muestra resonancias costumbristas (véase los excelentes «Peto Canilla», «Oñate», «El Tin-Tin», «Río abajo» –de su libro *Las fieras*, de 1953–); la impronta del realismo social se aprecia en sus dos primeras novelas –*Los rostros del miedo* (1962) y *Los prisioneros de la noche* (1967). En estas obras iniciales parecería rendir tributo a argumentaciones de corte ideológico; por otro lado, en ellas y en varios cuentos de *Los ángeles errantes* (1958), la principal debilidad está del lado de una anécdota más bien simple, y de personajes que no alcanzan solidez. Cuando consigue apartarse de aquel impulso crea sus mejores textos: los que amplían los horizontes temáticos impuestos por la vertiente social del realismo.

46. Ángel F. Rojas, *Un idilio bobo*, p. 201.

47. *Ibid.*, p. 205.

48. *Ibid.*, p. 64.

En su reflexión sobre el desarraigo y la soledad de quienes emigran del campo a la urbe, Díaz Ycaza muestra a dos personajes que no consiguen adaptarse a la corrupción, al orden social injusto –los aprendizajes que propone y exige la modernidad, y mueren solos. Ramiro Esparza («Las fieras») abandonó la vida del campo, a la cual se encontraba muy ligado, para estudiar Leyes–; apasionado por los libros, pronto descubre que el imperio de la letra se ejerce allí en un «ambiente farisaico y hostil»; su inadaptación, la separación de su entorno, y la muerte de su padre lo empujan al alcoholismo, y muere con *delirium tremens*. El Maestro Pico es otro inmigrante que no encontró su sitio; como Esparza, no fue capaz de incorporar las claudicaciones que exigía el entorno, y fue castigado: estuvo en la cárcel durante las dictaduras, y luego lo despidieron de su cargo; él les hizo frente al optar, desde su completa lucidez, por la rebelión silenciosa e inmóvil, por el desvarío. Contrasta la soledad de estos personajes en la urbe con aquella otra –buscada, satisfactoria– de dos montubios cuyo imperio es lo profundo del monte; íntegros también, pero rebosantes de vida, son excelentes los retratos de Peto Canilla y de Oñate, en los cuentos homónimos; incluso los personajes de «El Tin-Tin» y «Río abajo» son amos de sus vidas, aunque su soledad los lleve a la muerte, que les llega en los términos de su propia ley.

Los dos mejores cuentos de *Los ángeles errantes* se encuentran inscritos en el realismo: «El doctor Arroba» y «Casa propia». Este último refiere las dinámicas de crecimiento de la ciudad, el paulatino desplazamiento de las barriadas de inmigrantes hacia sitios periféricos. Cuando al fin Carlos Quinde alcanza a comprar una vivienda, y regresa al campo a trabajar para pagarla, le llega la noticia de que ésta se ha incendiado: «Y detuvo un momento su camino, en mitad de la lluvia, junto a la tierra paridora de cosechas, con la razón extraviada». ⁴⁹ El sencillo agricultor pierde la cordura cuando lo alcanza la desgracia, que parecería ser la materia de la cual está hecha la ciudad. Rafael Díaz plantea repetidamente el «extravío de la razón» como consecuencia de las dinámicas perversas que imponen la modernidad ciudadana y el orden letrado que en ella impera. El campo puede ofrecer resistencia a partir de su ley, de la fuerza, la que ocasionalmente vence a la *Ciencia* letrada, experta en los códigos civiles que ganan pleitos y consiguen beneficios a cualquier costo. El doctor Arroba, en el cuento homónimo, realizó los aprendizajes propuestos por la *civilidad*: «No seas cangrejo. Aprende Leyes y serás rico. En el campo nadie sabe Derecho.» ⁵⁰ Pero muere finalmente, a mano de uno de sus enemigos. Esta muerte no invalida, sin embargo, el postulado general: o el campe-

49. Rafael Díaz Ycaza, *Los ángeles errantes*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 64.

50. *Ibid.*, p. 90.

sino se somete a la razón y los códigos que ordenan las ciudades, o ésta se cobra la vida o la salud mental de ellos. La defensa, a muerte, está planteada.

Uno de los aciertos de *La semilla estéril* es mostrar las tensiones surgidas entre los habitantes afincados y los *extraños* en los *espacios sociales* que se reconfiguraban en Guayaquil, durante la transición económica de las primeras décadas del siglo XX, aunque adolezca esta novela –como *Los animales puros*– de un exceso de intelectualización en su arquitectura: se enuncia más de lo que se muestra. Guayaquil se asemeja mucho a un *no-lugar*, en el texto de Vera, en marcado contraste con el *lugar antropológico* que pinta Joaquín Gallegos Lara en *Las cruces sobre el agua* (novela ambientada en la misma época, y que muestra un gran despliegue del espacio social-estético). El aprendizaje de la *civilidad* en las urbes y las tensiones entre campo y ciudad son mostrados por varios autores. De ellos, Walter Belloio es quien parece retomar lo mejor de los mejores cuentistas de la década del 30, y reelaborarlo a partir de una mirada irónica y tierna a la vez; en general sus personajes –aún colocados en situaciones extremas– encuentran una manera de instalarse en una opción por la vida, o al menos de reconstruir el optimismo («La moneda», «El retorno», «El soldado Guerrero», «Cuento de amor»): esa es una diferencia importante con los textos de Rafael Díaz Ycaza –donde no existe ni el más mínimo resquicio para una transacción con el mundo urbano que amenaza y mata, o que conduce a la insania a los personajes. También difiere del tremendismo que en ocasiones domina los textos de Mary Corylé, para quien el aprendizaje de la *civilidad* se limita a los modos de uso y abuso del poder, para perpetuar la explotación. Es muy destacable en esta narradora, junto a un acertado manejo de la oralidad, la construcción de algunos personajes complejos que muestran muy bien las tensiones entre los mundos urbano y rural. En diálogo con esta autora, Ángel F. Rojas presenta el aprendizaje de la *civilidad* del indio Mariano Guamán como un proceso complejo: implica moverse en la mala fe y las traiciones, pero puede ejercerse en favor de los suyos, incluso en acciones de resistencia ante la cultura del blanco. Traza un puente entre los mundos urbano y rural, en una renovadora construcción narrativa.

CAPÍTULO 3

Civilización y barbarie. Los pueblos pequeños y sus habitantes, de cara a la modernidad

De la misma forma que *El chulla Romero y Flores* (1958) de Jorge Icaza, dos textos de Ángel F. Rojas (1909-2003) –*Un idilio bobo* (1946) y *El éxodo de Yangana* (1949)– son expresión de un realismo más abierto que el del 30 (aunque los quiebres en el realismo social se fraguaron en su propia matriz, en producciones aparecidas en el mismo período, de Alfredo Pareja Diezcanseco, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta, entre otros).¹ Icaza formó parte, indiscutiblemente, de los narradores del 30, y Rojas ha sido alineado como cultivador del realismo social, como uno de sus epígonos.² Propongo la revisión de este último criterio sobre el escritor lojano, aún siendo consciente de que las periodizaciones en literatura no implican límites estancos, férreamente excluyentes. Creo que la obra de Rojas dialoga de mejor manera con la diversidad y complejidad mayores de la temática de los del 50; por otro lado, su estética es una de las pocas expresiones de un acercamiento entre realismo y vanguardias en la narrativa de nuestro país durante la producción del 50, junto con la de César Dávila Andrade y la de Walter Belloio (aunque es necesario resaltar que la perspectiva de vanguardia en Rojas es mucho más amplia; es cercana a la noción de vanguardia latinoamericana, la cual ya había sido esbozada con anticipación por Jorge Carrera Andrade, en una citada publicación literaria lojana).³ Por estas dos razones

1. «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. también: Francisco Proaño Arandi, «Estudio introductorio», en Ángel F. Rojas, *Un idilio bobo*, Quito, Libresa, 1997, pp. 12-13.
2. Cfr.: **Diego Araujo**, «Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años», en *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador*, No. 3, Quito, Gallo capitán, 1979, p. 18. Cfr. **Francisco Proaño Arandi**, «Estudio introductorio», p. 9. **Jorge Dávila** es acaso el único que ha visto a la novela *El éxodo de Yangana* «inserta de lleno en la transición», aunque ubique a su autor dentro de la Generación del 30. (Cfr. Jorge Dávila Vázquez, *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1998, p. 67).
3. Cfr. Humberto Robles, *La noción de vanguardia en Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, pp. 60-62.

(temas y estética) me parece que, si ha de inscribirse su obra en el contexto de una periodización nacional, ésta se ubicaría mejor en la producción narrativa de la década del 50, que en el conjunto de aquélla del 30. Es interesante la evolución estética de Rojas. Sus libros segundo y tercero se insertan de lleno en las búsquedas de los narradores del 50, con clara voluntad de renovación temática y técnica, desde un criterio cercano a la noción más amplia de Vanguardias Latinoamericanas. El escritor Francisco Proaño señala con acierto alguna proximidad a Pablo Palacio en cuentos de *Un idilio bobo*.⁴ Sin embargo, desde su primer libro –*Banca* (1938)– Rojas ya establece un diálogo directo, identificable, con el vanguardista lojano: hay un indiscutible «aire de familia», no solo por la ruptura de la linealidad del relato (precoz en ambos, en el contexto de la narrativa ecuatoriana), sino también por las asociaciones audaces, por el humor incisivo, inteligente y sutil.⁵

Francisco Proaño llama la atención, en los cuentos de Rojas, sobre algunos «avances muy claros hacia un estilo crecientemente connotativo».⁶ En verdad el realismo de Ángel F. Rojas fue abierto desde el primer cuento que publicara («Un idilio bobo») en la revista *Hontanar*, en 1931. En aquel texto inicial ya se aprecia el énfasis en la subjetividad del personaje, mostrando varios matices y cierta complejidad; los motivos de Andrés Peña para vengarse de la gringa a la que amaba son dobles: la imposibilidad de continuar sosteniendo su mentira, y una cierta mezcla de amor y reivindicación social (en un fragmento que parece algo forzado –por cierto, el único desliz de este tipo en el autor– sostiene: «Esta es mi venganza. La venganza de mi clase proletaria contra la suya, que tiene a sus pies el mundo y que, sobre todo, siempre tiene qué comer.»)⁷

Uno de sus referentes literarios más tempranos e inmediatos fue Carlos Manuel Espinosa, escritor lojano a quien lo uniera estrecha amistad. Espinosa fundó la revista *Hontanar*, publicación insertada desde sus inicios en las dis-

4. Se refiere a «Hoc erat in votis» y «Moscas y mosquitos». Francisco Proaño Arandi, «Estudio introductorio», pp. 26 y 28.

5. Un ejemplo: «Luego se me ha ocurrido que la chica debe tener, en primer lugar, un hígado que le funciona maravillosamente. Con un hígado entorpecido, la suerte de los hoyuelos de su cara habría sido muy distinta. ¿Qué imbécil se los habría rellenado de besos? ¡Ah! En tal caso le habría conocido el sobresalto de los ojos que se manchan de herrumbre, las manos que se vuelven amarillas, las uñas pálidas, y tremendamente pálidas las rosas de la cara. Pero no, ella estaba muy bien del hígado. [...] Después, después, me dormí. Una ancha pared de tapia de por medio. Muchacha de la salud perfecta: te he besado. Muchacha de la salud perfecta: tú nunca has tenido fiebre. Muchacha de la salud perfecta: tú no tienes una muela caria-da.» (Ángel F. Rojas, *Banca*, en *Obras completas*, vol. I, *Novela*, t. I, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 2004, p. 84).

6. Francisco Proaño Arandi, «Estudio introductorio», p. 13.

7. Ángel F. Rojas, *Un idilio bobo*, p. 64.

cusiones que sobre el sentido de la literatura de vanguardia se libraban en el país, y en la que Rojas daría a conocer, también en 1931, dos capítulos de su novela *Banca*.⁸ En lo que atañe a su propia estética, en su comentado trabajo crítico *La novela ecuatoriana* (1948), Rojas ubica sus textos junto a aquéllos de «el núcleo lojano», que incluye al mencionado Carlos Manuel Espinosa, Eduardo Mora Moreno, Juan Cueva y Alejandro Carrión. Más que por cronología –los dos primeros comenzaron a publicar hacia finales de la década del 20; él, junto a los últimos, desde la del 40–, la asimilación proviene de ciertos rasgos comunes en sus producciones, a los que Rojas suscribe:

El crítico Jaime Barrera [...] olvidaba el relato lojano, una de cuyas características es su moroso enamoramiento del escenario familiar. Otra es su insoportable humorismo melancólico [...]. El contenido social de su producción es discreto más bien. No detona ni desentona. Su realismo sigue una línea ponderada y suele estar transido de amargura. Apenas se da el lujo de una esperanza. En cambio, sigue amando desesperadamente a su tierra, cuyos contornos dibuja con arte esmerado.⁹

En relación con el resto de narradores ecuatorianos del 50, las obras de Ángel F. Rojas y de César Dávila Andrade, aisladas o en conjunto, no alcanzan a prestar rasgos de identidad específica al período (ambos tienen en común una cercanía estética a las vanguardias harto perceptible, aunque apuntando en diferentes direcciones; Walter Bellolio es quien mejor trabaja a partir de las cimas alcanzadas por dos renovadores del 30 –Palacio, De la Cuadra–; las búsquedas de Alfonso Cuesta y de Arturo Montesinos se orientan más a la expresión de poéticas de rasgos más personales). Más aún, pienso que las líneas estéticas trazadas por Rojas y Dávila –sin que esto implique la existencia de muchas características en común– no han encontrado continuadores inmediatos (y son los más importantes renovadores del período).

El parentesco de Ángel F. Rojas con las vanguardias latinoamericanas radica, en esencia, en su firme voluntad de renovación en el lenguaje, presente desde sus primeros textos. En *Banca* ensaya una ruptura de la linealidad narrativa, y se aprecia la búsqueda de un lenguaje que contenga sensaciones, impresiones, asociaciones, presentadas todas como ramalazos que desafían –otra vez– la linealidad textual. Además ensaya, en los cuentos de *Un idilio bobo* (1946), los siguientes recursos: construcción de una historia dentro de la historia («Hoc erat in votis», «El Maestro Mariano Guamán...»), ruptura de la narración lineal («Viento grande», «Un idilio bobo», «El maestro Mariano

8. Ángel F. Rojas, «Nota preliminar del autor», en *Obras completas...*, pp. 67-68.

9. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *Clásicos Ariel*, vol. 29, Guayaquil, Ariel Ltda., s.f. [1948], p. 214.

Guamán...», «Chilco bravo»), desplazamiento del punto de vista (por ejemplo: desde la omnisciencia hacia la conciencia del propio sastre Fernández y la evolución de sus delirios, en «Moscas y mosquitos»), la intervención de voces múltiples («Las sirenas de las Islas Galápagos»). Ofrece algunos finales sorprendidos («Hoc erat in votis», «Viento grande», «Chilco bravo») y memorables personajes, sólidamente contruidos¹⁰ (Juan Manuel Pesaca, la motera, la madre del ‘Guamingado’, José Rosa Guambaña –el desenterrador la ‘huaca’–). Se revela, por último, como un maestro en la creación de atmósferas («Viento grande», «Tambo», «Carate»).

Una lectura apresurada de los cuentos de *Un idilio bobo* puede llevar a pensar que se encuentran aún ligados al Regionalismo; pero el tratamiento de ellos tiene una perspectiva muy moderna: los aborda con técnicas narrativas cercanas a las que, veinte años después, estarían ya canonizadas en la Nueva Novela latinoamericana.¹¹ Me parece que los motivos temáticos han limitado el reconocimiento posterior de los valores técnicos de *Un idilio bobo*.

En la narrativa de Ángel F. Rojas ubico al menos tres vertientes temáticas:¹² la identidad como opción de resistencia ante los embates de la modernidad¹³ (introduciendo la problemática identitaria del mestizo, tema plenamente desarrollado once años más tarde por Jorge Icaza, en *El chulla Romero y Flores*), la posibilidad del regreso a un mundo primigenio, y las tensiones entre castellano e inglés (o entre ecuatorianos y «gringos»).

El éxodo de Yangana (1949)¹⁴ es una novela construida en una prosa de excelente factura, cuya estructura llama la atención no solo por el ajuste

10. Jorge Dávila Vázquez es uno quienes destacan este aspecto de la narrativa de Rojas; sin embargo, no encuentro «el desgarramiento humano de sus personajes, el tono de indulgencia para con ellos» a los que hace alusión el crítico (Cfr. Jorge Dávila Vázquez, *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*, p. 68).
11. La Nueva Narrativa latinoamericana se caracteriza por presentar «nuevas tendencias literarias: el renovado interés por el lenguaje; una concepción apocalíptica de la ciudad [...]; una visión desencantada de la realidad [...]; el reconocimiento de una estética que recuperó la historia y el mito, lo simbólico y la utopía, la alucinación y la fantasía [...]. Entre las innovaciones técnicas más llamativas [...]: la tendencia a desechar la estructura lineal y lógica de la narración, la subversión del tiempo cronológico lineal, la construcción de espacios imaginario, la concurrencia de narradores múltiples y ambiguos, el énfasis ficcional y un mayor empleo de elementos simbólicos». (Alicia Ortega, «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, pp. 47-48).
12. Desarrollo las dos primeras en un artículo publicado en 2003 (Martha Rodríguez, «Ángel F. Rojas: la identidad como opción y la posibilidad del regreso», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 16, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, II semestre 2003, pp. 3-15).
13. Hacen referencia a ella los cuentos «Carate», «Achirano», «Sangre pesada», «El maestro Mariano Guamán...», «Un idilio bobo», «Hoc erat in votis», «Viento grande».
14. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, Quito, El Conejo, 1985.

perfecto, sino por su modernidad: incluye textos de diversa índole (un levantamiento etnográfico, un artículo de prensa, una pequeña obra teatral), y la narración participa de múltiples puntos de vista, articulados por un narrador/traductor.¹⁵ De gran riqueza temática, ofrece diversas líneas de lectura, dos de las cuales reviso en el presente trabajo de investigación. Una de ellas reflexiona sobre la posibilidad de que un pueblo asuma los rasgos de un esclavo que reclama su derecho a la palabra (Calibán, en la versión del cubano Roberto Fernández Retamar) y elige sus condiciones de vida, como alternativas de resistencia frente la modernidad.

Es sabido que, dependiendo del lugar de enunciación, los rasgos atribuidos al *otro* se adecuarán a diferentes tipologías; la que nos interesa en este trabajo es la que opone razón/salvajismo, esto es, civilización/barbarie. Objeto de debate en Europa durante varios siglos, el tema ancló en el continente americano desde el siglo XIX, con el argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) y con el cubano José Martí (1853-1895), para continuar con el uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917) y Roberto Fernández Retamar (1930), entre los que más contribuyeron a la discusión. Este último, en una línea que confluye con la de Martí, justifica el asumir, como habitantes de Latinoamérica, el nombre de un esclavo por antonomasia, Calibán,¹⁶ pero cambiándole de signo al resaltar su papel subversivo.¹⁷ Así, ser calibanesco ya no es envilecedor, porque permite re-definirse como sujetos, validando la diferencia e incorporando el desafío al *logos* y a la *civitas* sostenidos por aquella tradición europea que se basa en el poder unívoco de la razón. Si la «condena» del hombre americano desde la época de Colón provenía del carecer de *logos*, Calibán, el esclavo balbuceante, confabula y conspira contra ese orden, desde el interior de ese mismo orden:

La verdadera red de intrigas que atrapa y que condena a Calibán es la de la lengua. Calibán se queja de la violencia y manipulación del lenguaje. [...] Calibán impugna, maldice, acusa. [...] La crítica posmoderna se ha preguntado si Calibán puede hacer algo más que maldecir en la lengua del amo, y ha

15. Además de los discursos del poder y de los de Yangana, existe el de un traductor de las anotaciones del gringo, y el de un narrador omnisciente (que comenta e interpreta algunas anotaciones del traductor y del gringo, y es quien inicia y finaliza la novela). Su primera novela, *Banca*, también se construye de manera no convencional: articula capítulos que son textos que pueden leerse de manera individual. La perspectiva del narrador es igualmente moderna, finamente irónica.
16. Calibán es esclavo de Próspero; ambos son personajes de la obra de William Shakespeare, *La tempestad* (1611). El esclavo, a quien Próspero enseña a hablar, es la antípoda de la levedad, la belleza y la libertad de un tercer personaje, Ariel.
17. Cfr. Roberto Fernández Retamar, «Calibán», en *Todo Calibán*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004, pp. 19-81.

visto al personaje de Shakespeare como un deconstructor, símbolo de resistencia física y textual, cuya capacidad para intervenir e hibridizar el intercambio lingüístico puede llegar a producir un corte epistémico que interrumpa el discurso hegemónico, reterritorializando el mundo del significado.¹⁸

La primera edición del ensayo «Calibán» es de 1971, pero Rojas intuye, a inicios de 1940, que desde el mismo lenguaje era posible descentrar y profanar los discursos hegemónicos, cuando bajo los rótulos de progreso y prosperidad ellos invaden espacios ocupados por subalternos, buscando imponer su orden, su palabra y sus leyes. Aún ubicados en «el último rincón del mundo»,¹⁹ la modernidad los alcanza y las tensiones con la oficialidad del Estado se agravan. Los habitantes quieren mantener su autonomía económica y su relativo aislamiento. Para ellos, «la ciudad es un foco atractivo que los desarraiga de acá».²⁰ Perciben a la capital como un sitio lejano y sordo a sus peticiones, que se aproxima con afanes y proyectos que solo interesan al aparato estatal; de Quito llegó el rango de parroquia rural, que incorporaba a Yangana a la «Ley de división Territorial» mediante decreto ejecutivo. Esta nueva condición política no llevó a que se escucharan sus viejos pedidos de escuela, línea telegráfica, mantenimiento de caminos; solo significó un aumento de sus obligaciones: las recaudaciones que requerían el guarda de estanco, los evaluadores de la propiedad rural y los cobradores de impuestos; sobre todo, a través de la coerción, los abusos y la vigilancia ejercidos por el advenedizo Teniente Político.

Los discursos de la civilización y la barbarie están bien diferenciados. El primero, que representa a los poderes hegemónicos, es bifronte: la oficialidad del Estado y el gringo Spark, funcionario del *American Museum* —en muy sugestiva alusión de Rojas a la penetración norteamericana en Ecuador, en lo económico y lo ideológico, desde inicios del siglo XX. La institución estatal los considera «un pueblo salvaje»,²¹ dado su carácter rebelde para oponerse a la explotación de los terratenientes, puesto que mataron a uno de ellos y al abusivo representante de la autoridad. El poder que habla desde el discurso científico (llegado del extranjero y de aspecto más benévolo) se piensa superior, e incluso escribe por ellos su historia, en otro idioma; los mira desde

18. Mabel Moraña, «Modernidad arielista y posmodernidad calibanesca», en Ottmar Ette y Titus Hrydenreich, eds., *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de 'Ariel'*, Frankfurt, Vervuert / Madrid, Iberoamericana, 2000, p. 108.

19. Yangana está ubicado en la provincia de Loja, al sur del Ecuador. En la ficción, tiene 1.600 habitantes.

20. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, p. 150.

21. *Ibid.*, p. 219.

la utopía del *buen salvaje*.²² El discurso del pueblo de Yangana –el de construcción propia y en el cual se reconocen– está representado por las historias que se cuentan una y otra vez durante el éxodo (proceso narrativo a través del cual re-definen su identidad), así como en la obra de creación colectiva, titulada con acierto «*Guárdate del agua mansa*»–; en esos textos ellos renuncian a ser percibidos como mansos salvajes (lo expresa de manera diáfana el título del segundo), asumen su crimen y parten en búsqueda de un espacio alternativo, en donde terminar de reconfigurarse y desde donde buscar, mucho más adelante, un diálogo con el Estado. No se trata de una huida ciega, ni el sitio elegido es la Arcadia.

Después del doble crimen, Yangana se convierte en un «réprobo colectivo» que huye y se esconde hasta que sus hijos hagan «las paces con la nación ecuatoriana».²³ No reniegan de la necesidad de organizarse, de tener un líder, y discuten las opciones. Pero sí se lee un cierto desencanto, una velada desconfianza: ¿de la representatividad de las instituciones? ¿De cualquier poder que se eleve por encima de su manera natural de vivir? No veo aquí el gran optimismo al estilo de José Martí o de Ángel Rama, pero tampoco un lanzarse al vacío y, menos aún, un someterse a la esclavitud: más bien una persistencia en el deseo de continuar siendo ellos mismos. No un Buen Salvaje, no un «bárbaro» sin *logos*: el pueblo de Yangana se aproxima un poco al «hombre bueno» enunciado por José Martí: deliberante, no afecto a erudiciones librescas, siempre «dispuesto a recobrar por la fuerza el respeto de quien le hiere la susceptibilidad o le perjudica el interés».²⁴ Se aproxima, sobre todo, a Calibán conspirador en contra de la palabra unívoca y uniformizante.

Rojas establece deslindes entre los roles de la palabra oral y la escrita; las funciones de la oralidad se alinean del lado de la mencionada condición calibanesca que asumirían los de Yangana. Ellos de-construyen la narración oficial hegemónica (territorio del lenguaje) desde el lenguaje mismo: el habla cotidiana (sobre todo durante el éxodo), el lenguaje literario (*Fuenteovejuna* como tema propiciador de la conciencia de su identidad colectiva),²⁵ y desde sus *performances* (la representación teatral, la ejecución de la autoridad abusiva y del terrateniente). La relación del discurso de los habitantes con aquél que denuncia el poder hegemónico no es estática, y las diferencias no permanecen en terrenos excluyentes: hay reconstrucción e incorporación de ele-

22. En alusión a la utopía del retorno a la Edad de oro (una de las perspectivas a través de las cuales Europa miró a América luego del encuentro propiciado por Cristóbal Colón, en 1492).

23. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, p. 348.

24. José Martí, «Nuestra América», en *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 28.

25. Cfr. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, pp. 321 y 331.

mentos del discurso oficial, al mismo tiempo, pues queda claro que no han roto de manera definitiva con el mundo civilizado.

Desde muchas vertientes recuerda Rojas que, tanto para definirnos como para construir narrativas históricas o de ficción, el espacio de la palabra es siempre un espacio político. Esta es la clave para comprender por qué el narrador inicia y cierra la novela con la mirada y la voz de Joaquín Reinoso, una suerte de profeta:²⁶ el que cometió la primera agresión en contra del Teniente Político y el que se adelantó, sin saberlo, en la búsqueda de otro lugar propio. Este personaje remeda, en tono irónico, el habla de los gringos; en su trabajo previo, «en la mina, había aprendido a maldecir en inglés»:²⁷ apropiándose de este acento, desacralizándolo, es como enuncia y resume su visión del pueblo que pueden llegar a construir en el futuro: como una nueva aurora, pero sin sangre.²⁸ ¿Qué significa este «maldecir en inglés»? ¿Y qué significa esperar «una nueva aurora, pero sin sangre», enunciada esta frase en un mal inglés? ¿Es que ironiza sobre la posibilidad de una aurora impoluta? ¿O simplemente juega con la lengua del otro, apropiado de ella? Puede resultar una exageración comparar a este cuerpo único que es Yangana –que huye luego de asesinar a quienes lo han vejado– con un Calibán, finalmente liberado de Próspero, que conserve de la lengua de éste los balbuceos en su idioma: para insultar, y (¿por qué no?) también para anunciar-enunciar una vida mejor para sí, de la cual solo él continuará siendo su propio dueño. Exagerado acaso, pero resulta atrayente ensayar respuestas a la pregunta de «si Calibán puede hacer algo más que maldecir en la lengua del amo».²⁹ Puede ser utópico, pero vale apostar por el riesgo.

Textos de otros autores del período abordan la oposición civilización/barbarie, aunque sin ofrecer la mirada en cierto modo esperanzada de Rojas al respecto, ni la solidez del lojano en lo conceptual. Alfonso Cuesta, Arturo Montesinos y César Dávila destacan la perspectiva del que resiste, desde su ciudad pequeña o pueblo, al vendaval civilizatorio que ha alcanzado y que trastoca su *lugar antropológico*. Montesinos y Cuesta denuncian el poder devastador de la modernidad, oculto bajo los engañosos rasgos –palidez emulando inocuidad– que ella asume en la periferia de la periferia del mundo occidental «civilizado». Por el contrario –y resulta paradójico al con-

26. La novela tiene claros matices bíblicos: este profeta es el primer habitante sublevado, heraldo del desafío a la voz autoritaria y de la huida. Hay un pueblo en éxodo, un autoexilio donde Yangana purga su pecado. Otros rasgos utópicos son presentados sin excesiva convicción: búsqueda de una tierra 'sin tocar', donde crearse un espacio de libertad, desde donde ganar ventaja frente a la acometida de la modernidad.

27. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, p. 355.

28. *Ibid.*, p. 358.

29. Mabel Moraña, «Modernidad arielista y posmodernidad calibanesca», p. 10.

siderar la filiación ideológica del autor–, en Pedro Jorge Vera se evidencia una mentalidad patriarcal y conservadora: domina la perspectiva de la ciudad como el espacio de la Ley y el Orden, que condena al ámbito rural como recinto del mal y de la barbarie.

Al impulso del naciente capitalismo, desde los inicios de la Colonia las ciudades americanas empezaron a devenir símbolos del orden, de la reproducción jerárquica de las nuevas sociedades europeas y sus códigos. Fueron eje de una utopía a construirse en un campo esencialmente contradictorio: la civilización (imperio del *logos* y la *civitas*) enfrentada a la barbarie (el reino de la palabra que no perdura, del caos). Enfrentamiento que reflejaba un mayor, de carácter estructural, originado en las contradicciones en que se sustentó la empresa colonizadora: el sojuzgamiento de grandes civilizaciones bajo el poder de otras; las azarosas relaciones entre dos culturas desigualmente enfrentadas, así como los esfuerzos de las culturas invadidas por sobrevivir a la sombra.

La *nouvelle* «El destino» (incluida en *Luto eterno*) es uno de los primeros textos en los que prevalece la mirada urbana civilizatoria que busca imponer razón y orden, condenando a la barbarie rural, impía y demoniaca. La ciudad es aquí el recinto de la racionalidad y del bien, de la claridad y la contención de las pasiones; todo lo que represente oposición a estos valores queda confinado por fuera de sus límites, en el campo, y allí permanecerá abandonado a su salvaje devenir. Es interesante el giro de mentalidad producido en dos décadas: los pocos textos de *Los que se van* (1930) que abordan esta oposición, la presentan con signo invertido: «Tren» y «El cholo que se fue pa Guayaquil» proponen que la civilización y la ciudad son emisarios o portadores del mal. *Los que se van* también incluye textos en los que el mal tiene asiento en el campo,³⁰ pero en ningún caso la civilización y la ciudad son representantes del bien.

Ernesto es un hombre moderno, un cosmopolita; tiene fe en la ciencia y en «la vida parasitaria, cómoda y despreocupada de rentista de segundo orden».³¹ Al comienzo del relato es capaz de acercarse y tocar las demostra-

30. En «El malo», la mentalidad mítico-mágica designa a un niño no bautizado –paradójicamente– como portador de aquella fuerza irracional, incontrolable, que destruye y posee. En «La salvaje», este nombre designa a una mítica mujer del monte, raptora de hombres, de insaciable apetito sexual, esclavizadora y asesina, la cual forma parte de una más amplia cosmogonía del mal, que ubica su presencia en diversos entes: «El descabezao. La gallina e los cien pollos. ¡El ventarrón der diablo! (...) los muertos». Así pues, en «El malo» y «La salvaje» el mal no se asocia necesariamente a la civilización, sino que permanece integrado en el contexto de una cosmovisión animista. (Joaquín Gallegos Lara, «La salvaje», en Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta, *Los que se van*, en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *Clásicos Ariel*, vol. 30, Guayaquil, Ariel Ltda., s.f., p. 80).

31. Pedro Jorge Vera, *Luto eterno*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953, p. 190.

ciones de esa condición salvaje y ese mal que la civilización confina fuera de las urbes; pero ante la revelación de sucesos que no comprende, escapa aterrado. Es el gesto de huida de la razón, que decide sepultar hechos y nociones no explicable en el contexto de su filosofía (otros, de criterio más radical, simplemente los desautorizan o los persiguen abiertamente).

Aunque Ernesto se pregunte, al recordar a Berta, «¿Qué era yo –pobre oficinante de banales amoríos– al lado de esta llama poderosa que había alentado y que había dejado languidecer por mi sometimiento, triste pelele del miedo, del convencionalismo, del dinero?»,³² su cuestionamiento es retórico: él es ya prisionero del *habitus* de la civilidad, del orden y la racionalidad que imperan en la urbe, distanciándola cada vez más del campo. Había jurado el credo de la civilización y condenaba, todavía con algo de miedo, a la barbarie rural. «No quiero saber nada –ni lo bueno ni lo malo– de esta tierra triste y trágica»,³³ dice. Su perspectiva recuerda a la desilusión de David, el intelectual de *Los animales puros*, cuando se desengaña de su imagen romántica de los campesinos. Hay mucha distancia de la admiración despertada por la condición salvaje del ámbito rural que mostrara, por ejemplo, José de la Cuadra.³⁴

Un excelente retrato del individuo «civilizado» (en cuanto a descripción de sus funciones en las ciudades modernizadas, como de su *habitus*) es el abogado Cantero, personaje de *Segunda vida* (1962). Su autor, Arturo Montesinos, lo describe así: «Vestía impecablemente. Debía andar en los cuarenta años, aunque representaba menos. Todo en él, desde el corte de la cara hasta el cómodo llevar del traje de fino casimir inglés, desde la voz solemne hasta la manera de tomar el cigarrillo, estaba desbordante de gran estilo. Al verlo uno comprendía por qué la gente empleaba el nombre completo de Don Felipe del Cantero y Lucían.»³⁵ Había incorporado con absoluto éxito los *habitus* de la civilidad: «Todo el tiempo se mostraba amable e interesado en el tema, con la cortesía más ejemplar que podría recomendar un manual del perfecto caballero, pero su condescendencia tenía algo de ofensivo. Parecía escucharme desde arriba y juzgarme desde su plano superior».³⁶ Es el *habitus*

32. *Ibid.*, p. 221.

33. *Ibid.*, p. 237.

34. Alicia Ortega resalta la fascinación que siente José de la Cuadra por la naturaleza salvaje de la mujer (Cfr. Alicia Ortega, «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas», p. 27). Similar seducción y respeto despiertan la condición indómita de *Los Sangurimas*, así como el valor, la inteligencia y ferocidad del lagarto en «Guásinton. Historia de un lagarto montuvio», del mismo autor.

35. Arturo Montesinos Malo, *Segunda vida*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962, p. 82.

36. *Ibid.*, p. 113.

de quien está junto al poder, de quien ordena los caminos de la Justicia oficial, quien roba y sentencia en perjuicio de otros, y se enriquece a su costa. Encarna la esencia de la *civilidad*: volver la violencia más sutil; también marca claramente el lugar de enunciación desde el cual se condena a todo lo diferente de sí como bárbaro. Es uno de los retratos mejor caracterizados, de este tipo, en la narrativa del período.

Otro texto de Montesinos que sugiere resistencia extrema de individuos de pueblos pequeños ante la modernidad que se acerca y amenaza es «Arcilla indócil». Allí la modernidad tiene rostro masculino, civil y letrado; encarna en Francisco, el intelectual cuarentón que se casa con Soledad, representante de la barbarie (por joven, llegada del campo, y distinta de aquellas del lugar, «que son serias y saben portarse»).³⁷ Los argumentos de Soledad son claros, y apuntan a su deseo de ser tratada con iguales derechos por Francisco: «Yo no acepto que usted piense por mí. Me casé para dejar de ser su sirvienta... o la de cualquier otro. [...] Estudiaré un poco porque me gusta instruirme, pero estudiaré lo que quiera. [...] Y si las gentes del pueblo quieren ser mis amigas, las recibiré de buena gana. Comeré carne si se me antoja, me vestiré de cualquier color y entraré en este cuarto sin pedir permiso.»³⁸

Francisco asume sus normas nutricionales y de comportamiento como una religión; castiga y frena las manifestaciones del cuerpo (deseo sexual, gusto por las comidas o licores), y censura el ocio y los pequeños placeres. Siente a la joven y rebelde Soledad como su enemiga, y busca vencerla: es «una nueva belleza, como de alta montaña o selva gigantesca, o de impulso elemental y virgen decidido a aniquilarme».³⁹ Ella prefiere, finalmente, la cárcel a continuar sometida al afán civilizador y castrante de Francisco. La imposibilidad del encuentro queda sellada con las cartas que él le escribe a prisión, y que ella rompe a diario, sin abrirlas. Soledad permanece recluida en la cárcel, atrapada en otro espacio de leyes y códigos —el de la *civilidad* ciudadana, legal, con su libertad ahora doblemente constreñida.

En su reflexión sobre civilización/barbarie, el narrador y periodista lojano Alejandro Carrión (1915-1992) oscila entre una posición cercana a la de Montesinos (en su reivindicación de la condición salvaje, y en el castigo que ésta recibe) y otra que recuerda, guardando las proporciones, a Ángel F. Rojas (en el tema de un pueblo que defiende sus derechos al *logos* y a su albedrío). Autor de una novela, *La espina* (1959),⁴⁰ revela mejor su talento en

37. Arturo Montesinos Malo, *Arcilla indócil*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1983 [1959], p. 11.

38. *Ibid.*, p. 48.

39. *Ibid.*, p. 48.

40. Novela con unos cuantos capítulos brillantes (los de la infancia de Saralear con su tía, de perdurables imágenes) que no consiguen desvirtuar un final muy débil, diluido en vaga alusión

narraciones breves. Han recibido justo reconocimiento las de *La manzana dañada* (1948),⁴¹ libro de mucho mayor vuelo, por ejemplo, que *Muerte en su isla* (ganador del premio «Leopoldo Alas», en 1969). Alicia Ortega establece ciertas diferencias en la producción de este autor: «A partir de los cuentos publicados desde finales de la década de los sesenta, se evidencia que Carrión se hace cada vez más dueño de su oficio como cuentista. Abandona así el realismo de corte lírico de su primer libro para crear cuentos cuyos cambios de registro narrativo al interior de una misma historia, y la construcción de personajes desde sus discursos, casi siempre sorprende».⁴²

En «El beso», cuento incluido en *Muerte en su isla* (1969), el personaje se autodefine, antes de los aprendizajes de la *civilidad*, como «un pobre infeliz, brotado del lodo de los caminos, vendido en cincuenta suces por una bruja».⁴³ Sus patrones lo instruyen, buscan moldearlo; pero cuando él infringe la tácita ley social de no enamorarse, menos aún de atreverse a besar a la hija del patrón, escapa y se refugia en la selva (¿un retorno a la condición «salvaje»?). La asimilación que ofrece la *civilidad* es ilusoria, relativa, falaz: no es posible un encuentro significativo entre los *extraños* y los asentados, entre campo/selva y ciudad, entre barbarie y civilización. En «Arcilla indócil» y en «El beso» hay una recreación del final del esclavo Calibán, encerrado en su cueva, castigado, según ocurre en la obra original de Shakespeare; su amo, Próspero, al final recupera sus títulos y propiedades, y se restablecen su poder y preeminencia social, no ostentados durante el tiempo que permaneció en la isla.

En «El Reverendo Facundo Lozano» –de *El hueso de aceituna* (1991)–, un pueblo entero aprende qué tipo de servicios religiosos desea y qué tipo de oficiante conviene más a sus convicciones e intereses. El poder eclesial resiente el desafío no solo en su autoridad sino, sobre todo, en el dinero que deja de percibir, y los castiga negándoles los rituales que los apartarán de su congénita condición salvaje, «jíbara». El pueblo es conminado a que se

a su «lujuria desbocada» por «jóvenes», un débil reclamo a Dios. El estilo se vuelve lastimero; el personaje se debilita, paulatinamente se vuelve anodino al ser ubicado en situaciones que pueden llegar a la cursilería (como cuando Saralear es llevado a la fuerza, por sus hermanos, a un prostíbulo). Por no arriesgarse en contextos que acabaran de definirlo, Carrión castra a un personaje que ofrecía mucho a partir de un comienzo de novela complejo y rico. Estas deficiencias se aprecian también en varios cuentos de *La manzana dañada*.

41. Además de Alejandro Carrión, varios autores han retratado la vida escolar y colegial en ciudades de provincia: Alfonso Cuesta, en algunos capítulos de *Los Hijos*, Ángel F. Rojas, en *Banca*, y César Dávila («Sauce llorón», «El niño que está en el purgatorio»).

42. Alicia Ortega, «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas», p. 46.

43. Alejandro Carrión, «El beso», en *Divino Tesoro*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, p. 226.

arrepianta y envíe con puntualidad diezmos, limosnas, productos de la cooperativa, etc., durante los tres años que dura la sanción, es decir, la privación de servicios religiosos («el terrible castigo que equivalía a mandar al infierno a todos los que muriesen en ese tiempo, a condenar a ser ‘jibaritos’ a todos los niños que naciesen en el mismo, a vivir en pecado a los que se quisieran casar, y al pecado dominical por falta de misa»⁴⁴). La del pueblo es, otra vez, una actitud próxima a la del Calibán que reivindica su condición de salvaje al renegar de las leyes eclesiales, que defiende su derecho al albedrío, su *logos*; el personaje de Carrión (el sacristán, ahora oficiante) alude incluso al reforzamiento del sentido de nacionalidad: al bautizar a un niño «hay que poner en la cirimonia algo que le diga sus obligaciones de ecuatoriano, no sólo de cristiano»⁴⁵. El cuento, mucho más modesto que la novela de Rojas, se construye a partir de un narrador que advierte al investigador eclesial que están dispuestos a defender al sacristán, y a castigar a las autoridades que pretendan juzgarlo.

César Dávila Andrade (1918-1967) es uno de los grandes poetas y narradores ecuatorianos del siglo XX. Cuentos suyos aparecieron en revistas desde 1943; con ellos, y con los dos primeros títulos publicados –*Abandonados en la tierra* (1951) y *Trece relatos* (1955)–, a mediados de la década había realizado ya sus principales aportes a la narrativa del período, en lo temático y en lo técnico.

Desde sus primeros textos el autor cuencano «procesa» la materia literaria de manera diferente, sin apartarse de una matriz realista, mas poniendo distancia de la propuesta estética de los del 30; un ejemplo de ello es el esbozo del personaje indio en «La muerte del ídolo oscuro», su único cuento indigenista: tiene más espesor, se indaga de mejor manera otros aspectos de su subjetividad, los contrastes entre las culturas del mestizo y del blanco son presentados en un interesante relieve, dibujando con precisión algunas contradicciones y tensiones entre el indígena y los amos que los explotan; el tono narrativo es diferente: la emoción es más contenida y el efecto general es de equilibrio, no existe un desborde lírico.

Al empezar la década del 50 el narrador y poeta ha dado ya con el surrealismo, y a partir de esa estética inicia una de sus etapas productivas de más alto valor y de mayor proyección (no se aleja del realismo; parte de elementos de lo real –que incluye al ser humano– como instancia donde se originan el horror y las tinieblas, las cuales mantienen solución de continuidad con lo onírico, lo insólito). Es más adelante, en los años 60, cuando pone dis-

44. Alejandro Carrión, «El Reverendo Facundo Lozano», en *Una pequeña muerte*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, p. 284.

45. *Ibid.*, p. 290.

tancia respecto del realismo; algunos cuentos de *Cabeza de gallo* (1966) y los relacionados con las inquietudes filosóficas del autor potencian los recursos de su lenguaje lírico, que explota con acierto el poder sugestivo de las metáforas; el estilo es más cortado, y genera un efecto que, sin embargo, todavía remite a claroscuros surrealistas: «Clara Disraeli, ligeramente tuberculosa, que viviera por dos años en un destierro de rosas blanquísimas [...]. El doctor Moore, reincidente del esperanto, y que, con un profundo sentido de la intoxicación, se dirigía reiteradamente a la mesa y al bar. Todos trasfigurados bajo la inmarcesible madurez del voltaje».⁴⁶

Cronológicamente César Dávila no es un escritor que pudiera considerarse adscrito a las tempranas Vanguardias Latinoamericanas, pero es posible ubicar en su obra poética y narrativa estos rasgos, en particular del surrealismo.⁴⁷ Ya lo ha señalado Jorge Dávila, narrador y crítico interesado en los escritores del 50, particularmente en César Dávila, con énfasis en su obra poética.⁴⁸ Lo que en *Catedral Salvaje* (1950)⁴⁹ es aún tímida aproximación a partir de las metáforas, desde los inicios de la década del 50 el autor cuencano emplea de manera directa técnicas surrealistas. Pero no es una simple incorporación; más bien parece que Dávila hubiera encontrado finalmente, iluminado por ellas, su propia poética. Si había muestras de un acercamiento a esta corriente en el poema *Catedral Salvaje* y en su producción narrativa anterior a esta década, su asimilación con la misma (no digo «de la misma», pues, «surrealismo es ante todo concepción del universo y no sistema verbal»)⁵⁰ resulta evidente en su producción narrativa de esa misma década, y en su poemario *Arco de instantes* (1959).

En Dávila resulta aplicable lo que decía Julio Cortázar: «El surrealista prueba pronto que su concepción es esencial y solamente poética. Se expresa

46. César Dávila Andrade, *Obras completas*, II, *Relato*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984, p. 306. En este fragmento se aprecia, además, un cierto parentesco con el humor incisivo de Pablo Palacio.

47. Cfr. Floriano Martins, *Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*, San José, Andrómeda, 2004.

48. Dávila Vázquez se ha referido a la presencia de rasgos surrealistas en el poemario *Arco de instantes* (1959) (Jorge Dávila, «Aquella voz inmensa, muda y clara: aproximación a César Dávila Andrade», en César Dávila, *Obras completas*, I, *Poesía*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984, p. 53).

49. Allí se identifica la impronta vanguardista –y su reelaboración–, sobre todo de Vallejo: la idea central remite a un territorio olvidado por Dios, a su abandono (noción más cercana a *Los heraldos negros* que a *Trilce*); el tono que maneja al desarrollarla muestra, igualmente, la influencia del poeta peruano. El autor prueba la elaboración personal de una idea a partir del surrealismo (no tanto en el tema o en su tratamiento, más en las metáforas), para conseguir un producto inédito, de altísima factura poética y de inmensa fuerza expresiva.

50. Julio Cortázar, *Obra crítica*/1, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 103.

con un diluvio lírico [...]; enlaza formas tradicionales, las funde y fusiona para manifestarse desde toda posibilidad, [...] se precipita a una novela de discurso poético, se abandona a todos los prestigios de la escritura automática, la erupción onírica, las asociaciones verbales libres.»⁵¹

Esto se encuentra en su narrativa, sobre todo en la producción temprana (entre 1943 y 1955). Es en este período cuando Dávila aborda temas y los maneja desde una estética y una perspectiva que recuerdan mucho al surrealismo del cineasta español-mexicano Luis Buñuel.⁵² Pienso más en una coincidencia, que en una influencia, pues el autor cuencano ya había trabajado a los vanguardistas en su obra poética y narrativa anterior a 1950. Pero no puede descartarse de manera absoluta que *Los olvidados* (1950) –así como otras películas cronológicamente cercanas de Buñuel, y que comparten tema y manejo, tales como *El bruto* (1952), *Él* (1952), *Abismos de pasión* (1953)– hubieran sido influencia surrealista decisiva (cabe la posibilidad, aunque no pueda demostrarla, de que Dávila conociera la producción de Buñuel de este período, durante su residencia en Venezuela). Las coincidencias temáticas y de manejo son notables, y el escritor cuencano las explota al máximo durante su producción del primer lustro de esa misma década; sus trabajos posteriores son más líricos, y la temática y el estilo se adecuan mejor a sus búsquedas filosóficas (abarcan la mitad de los cuentos de su último libro).

En aspectos narrativos, descubro los siguientes rasgos comunes en los dos autores: a) la conjugación del realismo con imágenes simbólicas impactantes, que buscan despertar emociones intensas en el espectador/lector; b) los ambientes que presentan ambos tienen tonalidades oscuras, como presagando sucesos de horror o de muerte; c) muestran de manera descarnada las difíciles relaciones hombre-mujer, que se acompañan muchas veces de culpa, violencia, lujuria reprimida, e incluso de muerte; d) la creación de una atmósfera onírica; e) la presencia de animales, a manera de símbolos o en el contexto de alegorías: el caballo, el gallo, las gallinas, el cóndor; en Dávila ellos participan en imágenes visuales de gran efecto estético, que persisten en la memoria del lector, y que remiten a ciertas escenas de *Los olvidados* (1950), la célebre película de Buñuel.⁵³ Por último, el empleo de la fantasía en ese

51. *Ibid.*, p. 103.

52. Encuentro mucha cercanía en la estética de los dos creadores. Buñuel consigue sus objetivos valiéndose de una narración «subversiva, en parte realista, en parte estilizada, que se basa sobre todo en formas de expresionismo europeas [...] y, en un sentido más general, en las tradiciones de lo gótico [...], que aquí adquieren una suerte de cualidad amenazadora» (Peter William Evans, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1998, p. 79).

53. En «Los olvidados» explora magníficamente la subjetividad de los personajes, y muestra con cierta ternura su tragedia, su historia de abandono y desamor; no son nunca enteramente bue-

fondo de realismo genera un efecto estético importante: fuertes imágenes-símbolos, deudoras del surrealismo.

«Cabeza de gallo» y «Caballo solo» son cuentos dominados, más allá de sus restantes méritos literarios, por dos grandes imágenes-símbolos, de corte surrealista, que perviven en la memoria (a la manera de aquellos horizontes de Ingmar Bergman, coronados por hileras de sombras que avanzan, a la distancia). Cito nuevamente a Cortázar: «En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, *poemas en prosa* en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva. Por eso es que no existen ‘novelas’ surrealistas, y sí incesantes situaciones novelescas de alta tensión poética».⁵⁴ En «Cabeza de gallo», los puntos en común con la narrativa de Buñuel son dos: la persistente imagen de un gallo enterrado vivo, con excepción de su cabeza, que sobresale en la superficie de la tierra, para ser apaleada (en *Los Olvidados* hay una escena muy similar, aunque sin el vendaje de los ojos y sin el enterramiento del animal vivo, protagonizada por Pedro, en el reformatorio); por otro lado, el gallo funciona en los textos de ambos autores como signo presentificador de la tragedia y, en el cuento de Dávila, como recurso anticipatorio simbólico del Cristo Crucificado que se quemó en el incendio de la iglesia. La atmósfera final de extrañeza es otro logro del ecuatoriano, y rasgo común con Buñuel.

En términos generales, son temas recurrentes en César Dávila: a) la presencia de la muerte, como hecho consumado («Autopsia», «La batalla», «Ataúd de cartón») o amenaza («En la extremaunción»); b) las enfermedades, que son presentadas como símbolo de algún mal espiritual en el personaje; la más frecuente es la tuberculosis (asociada a la degradación ética: «Vinatería del Pacífico»; como castigo por excesos carnales: «El último remedio»; o como encarnación del mal que aflora en la miseria, el desarraigo, la debilidad y la pobreza: «Un nudo en la garganta»); la cirrosis, ligada a los excesos del cuerpo («La batalla»); la demencia («Un cuerpo extraño», «Ahogados en los días»); la lepra (el mal del misántropo, en «Lepra»); enfermedad de la garganta (ligada a la imposibilidad de hablar y de sostenerse, en «Sauce llorón»); c) desencuentro en las relaciones entre hombre y mujer («La batalla», «Un cuerpo extraño», «Ataúd de cartón»); d) la sexualidad portando la marca de la culpa o el pecado («El último remedio», «Las nubes y las sombras»); e) la

nos ni malos, y se muestran capaces de extremos de crueldad (como matar a una persona a garrotazos); su sensualidad se vive con culpa y dolor, y el deseo carnal está siempre teñido de pecado. El ambiente y la perspectiva de las historias son oscuros, propicios para que crezcan temores, sufrimientos y desesperanzas, que no son únicamente reflejo de la miseria de la ciudad, sino también de la naturaleza de los personajes.

54. Julio Cortázar, *Obra crítica*/1, p. 105.

imposibilidad de la comunicación, acentuada a veces por la pobreza y la decrepitud, («Caballo solo», «Aldabón de bronce»); f) presencia de la religión, como un motivo alegórico, o camisa de fuerza para reprimir los impulsos sexuales o la racionalidad («Las nubes y las sombras», «El niño que está en el Purgatorio»); g) preocupaciones metafísicas: la reencarnación, la transmutación (*Cabeza de Gallo*, que incluye además nueve textos cercanos a los primeros volúmenes del autor).

César Dávila y su amigo Alfonso Cuesta tienen en común al menos dos rasgos: la ternura para tratar a sus personajes y la expresión de su postura crítica hacia la sociedad en que viven, desde una óptica que prioriza los parámetros estéticos en el análisis. En este segundo punto, los dos autores coinciden en lo conceptual, pero se apartan en la elaboración, y los productos lucen diferentes: la estética de Cuesta no es la del horror «suprarreal». La mirada particular de Dávila cuando critica lo social sí coincide (¿descubrimiento simultáneo?) con el trabajo que realizara Luis Buñuel durante la década del 50.⁵⁵ Con una estética y un punto de vista de-constructor de los discursos del poder hegemónico a partir de lo que muestra el mismo texto, resulta muy sugestiva la reflexión de Dávila sobre la oposición civilización/barbarie. Los que llegan de otro sitio perturban siempre, porque el ojo disector de quien narra quita el velo al mal que portan, o hace que éste se descubra en quienes los ven llegar («Las nubes y las sombras», «Aldabón de bronce», «Caballo solo», «Overall quemado»). Porque la modernidad empuja a la pobreza, y también la disemina, la difunde a través de sus emisarios; son los desconocidos que llegan a los pueblos pequeños, desplazados por la miseria⁵⁶ y por otras razones, que aparecen siempre como incomprensibles y turbias. Es

55. En *Los olvidados* Buñuel se presenta, ante todo, como un gran desmitificador del orden burgués. Muestra la miseria y las tragedias de Jaibo, Pedro y sus amigos, cuestiona el discurso respecto del progreso y la modernidad del México de los años cincuenta —el régimen de Miguel Alemán, de 1946 a 1952, período de gran optimismo para el país, embarcado en su primera fase de industrialización—; fue época de gran explosión demográfica —que el desarrollo no pudo absorber— y de redistribución de la población (40% se asentaba ya en las ciudades). Buñuel fue lúcido bebedor de varias culturas por experiencia personal directa y por sus lecturas; testigo de sucesos históricos que marcarían la historia de varios países en el siglo XX. Por todo ello, sus películas constituyen «el lugar de mediación de las muy variadas voces históricas de las culturas en que se formó». (Peter William Evans, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, p. 15).

56. Generalmente son mujeres, ancianos y niños: «Esperó la oscuridad y empezó a sacar sus cosas. Afuera, bajo la llovizna esperaba el viejo carretonero con su vagoncito de listones semejante al catre de un jorobado. Entre la llovizna, la oscuridad y los gritos de los niños, escuchaba las maldiciones del dueño de la casa deseándoles la muerte a la intemperie. Ellos, silenciosos, endureciendo la piel del entrecejo, escuchaban sin protesta. Estaban acostumbrados a estas violentas despedidas en la oscuridad» (César Dávila Andrade, «Overall quemado», en *Obras completas*, II, *Relato*, p. 223).

cuando se evidencia una cierta condición salvaje (por irracional y violenta) implícita en la civilización, en la modernidad («Cabeza de gallo», «Vinatería del Pacífico»).

Los lugares donde lo ancestral pervive son heridos de muerte con la llegada de costumbres modernas; su efecto devastador se anuncia desde las primeras señales de progreso, las cuales exhiben, aunque veladamente, la marca de la violencia que portan: «La carretera, derecha como una espada, a pesar de su terrible estatismo, producía la impresión de una velocidad desesperada.»⁵⁷ Por esa carretera llega el automóvil color de aceituna a las cercanías del convento, desde donde un religioso observa a sus ocupantes («un negro gigantesco, vestido de dril claro, y una muchacha, casi una adolescente, con una ancha falda azul y un tembloroso sombrero de verano»)⁵⁸ hacer luego el amor sobre el césped. Es el inicio de la caída del mundo del fraile.

«La modernización exógena [...] siempre trae consigo, de manera más o menos radical, un desquiciamiento de la identidad social, un efecto desdoblador o duplicador de la misma»,⁵⁹ afirma Bolívar Echeverría. En el texto de Dávila, los nuevos valores morales (sobre todo la des-represión de la sexualidad) son traídos por «el progreso» que, años antes, ya había alcanzado al pueblo vecino: «La oscura aldea de Las Garzas se convirtió en un balneario de moda. Sus aguas convocaron a ociosos, a enfermos y a divertidos de toda especie. Los hoteles reemplazaron a las casas familiares y a las tiendas de los artesanos. Una población cambiante y abigarrada suplantaba a la silenciosa comunidad de ayer.»⁶⁰ Además de su efecto sobre el mundo de lo real, Dávila enfatiza que la modernidad trastoca, remueve, evidencia lo oscuro que yace en cada personaje. Desde sus múltiples negaciones, al fraile solo le resta mirar aquel avance «con una especie de trágico, doliente estupor», reconocer la derrota de su proyecto de vida en «los bares de altos asientos llenos de espaldas desnudas y verdes gafas masculinas inclinadas sobre vasos de brillantes bebidas. Los hotelitos luminosos; las terrazas con gente bajo abanicos de colores; las grandes vitrinas de ropa y chucherías exóticas.»⁶¹

Dávila tuvo en la presencia del mal uno de sus objetos predilectos de reflexión. Subraya la crítica Alicia Ortega que, en la propuesta del autor cuencano, el origen del mal radicaría en el interior del mismo individuo:

57. César Dávila Andrade, «Las nubes y las sombras», en *ibíd.*, p. 63.

58. *Ibíd.*, p. 65.

59. Bolívar Echeverría, «Modernidad y capitalismo (15 tesis)», en *Las ilusiones de la modernidad. Ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / El Equilibrista, 1995, p. 190.

60. César Dávila Andrade, «Las nubes y las sombras», p. 92.

61. *Ibíd.*, p. 92.

Recuperando la estética de Pablo Palacio y Humberto Salvador, Dávila Andrade introduce la idea del mal no como una categoría que define el mundo de la realidad exterior sino como una fuerza que surge desde las entrañas mismas de lo humano: los personajes de Dávila habitan mundos que, bajo el impacto de una situación desestabilizadora, imprevista y accidental [...] se abren violentamente hacia universos otros que apresan zonas de lo oculto, lo secreto, lo destructivo. Este corte transversal [...] cobra la fuerza de una experiencia epifánica. Un momento a partir del cual los personajes se enfrentan a la revelación dramática de una realidad inesperada y conmovedora.⁶²

En «Aldabón de bronce» se aprecian esta revelación y su efecto, al tiempo que se muestra como fuente del dolor la propia naturaleza del individuo. Aquí, como en muchos textos, el personaje adquiere conciencia, de pronto, de que se encuentra irremediamente cercado por los demonios que lo habitan. El personaje de este cuento era débil no por viejo, sino a causa de algún mal congénito: una condición enfermiza, a ratos próxima al masoquismo, «una misteriosa enfermedad que le sumía en cierto estado febril», que reaparecía cada vez. Ahora, en la impotencia de su vejez no sabía hacer frente a aquel extraño ramalazo de modernidad que de pronto llegó al pueblo, tan cerrado sobre sí como sus habitantes.

Años había durado el silencio en esa calle. Hombres oscuros, de pies y manos bastos, la habían trazado, centurias atrás. [...] Las casas permanecían cerradas; las ventanas, sin cristales, no abrían sus maderas renegridas por la intemperie. Entre las juntas del empedrado desbordaba una hierba lacia que, de tanto en tanto, ostentaba una flor amarilla, intensa como el ojo de una fiera.⁶³

En el pueblo así descrito irrumpe la vitalidad de lo nuevo, de lo joven, que es también salvaje, irreverente, heteróclito. Una familia —la madre y cuatro hijos— llega desde «otros barrios»; su *habitus* desconcierta, como el de todo *extraño*: se mueven «entre oscuros montones de objetos», tienen «salvaje la mirada»; los niños terminan por cifrar su placer atormentando al viejo con los golpes del aldabón de bronce clavado en la puerta de su casa. La comunicación este anciano con aquella mujer es imposible, portadora como es de otros valores y anunciadora de un nuevo orden en este pueblo abandonado: «La chola salió. Tenía ambos senos desnudos; su expresión salvaje, aureolada de una majestad primitiva que en cierto modo se veía reforzada por

62. Alicia Ortega, «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas», p. 41.

63. César Dávila Andrade, «Aldabón de bronce», en *Obras completas*, II, *Relato*, p. 197.

el aire de miseria, confundió al caballero, que ruborizándose, empezó a pedir disculpas»;⁶⁴ esta mujer justifica desde su pobreza los abusos de los hijos: «no tienen patios como los de ustedes para jugar. Ellos se divierten en la calle, como pueden.»⁶⁵ El viejo, impotente, termina por aceptar que ha sido acorralado por los atisbos de un tiempo nuevo –que a su vez revela sus contradicciones: la prevalencia de un cierto salvajismo, no idealizado, no admirado, no presentado como digno de respeto– que amenaza y termina por someter su debilidad congénita, el orden antiguo de su *lugar antropológico*.

«Caballo solo» presenta, desde diversas perspectivas, una situación similar; en él destaca la fuerza de las imágenes que apelan a lo visual, –en inquietante atmósfera onírica, el caballo avanza portando al hombre y al ataúd para la mujer, perfilados en el horizonte: un conjunto de inconfundible factura surrealista, mezcla de fantasía y realidad. Existe un juego interesante entre los puntos de vista de la gente del pueblo de Cruzcal, del pueblo de Tasiche, el punto de vista del hombre, el de éste junto a su mujer, e incluso el del caballo. La diversidad de perspectivas resalta la soledad y la paradójica imposibilidad de comunicación que marcan las historias de la pareja y del pueblo. Son unos recién llegados, tan extraños como los de «Aldabón de bronce», portadores de un *habitus* distinto, que deciden ignorar a «los idiotas» del pueblo. Traían alguna oscura historia de pobreza y el recuerdo obsesivo de la muerte de la hija, aún pequeña. En este cuento, publicado en su último libro, el autor se vale de una anécdota más bien sencilla para tocar varios de los temas que lo obsesionaron durante su producción narrativa inicial. La huella del surrealismo, tanto como la maestría del narrador, resultan evidentes.

En «Vinatería del Pacífico» hay algo de perverso y de cínico en esa mano acostumbrada al comercio, y que no tiembla al servir el vino contaminado a sus comensales, ni al envenenar el pedazo de pan para su perro; pero tampoco en su testigo, quien finalmente escapa robando, para no verse en situación de testificar sobre el horror que no tiene lógica, que no puede ser narrado. En «Cabeza de gallo» lo salvaje se anuncia en la «diabólica tormenta de vitalidad», en «los disparos de pólvora vana», en los globos de colores desviados por el viento «como criaturas golpeadas en el abdomen». Es el desquiciamiento en la multitud: «Ignoraba a dónde iba y con quiénes estaba. Todos constituíamos una gran familia enajenada, rodeada de vapores y espejismos».⁶⁶ No habla de la Gran Ciudad: es el pueblo pequeño, es el interior de cada individuo, son lugares donde subyace –ancestral y congénita– la violencia. El Cristo quemado en el incendio de la iglesia se acerca, en tanto objeto

64. *Ibid.*, p. 199.

65. *Ibid.*, p. 199.

66. César Dávila Andrade, «Cabeza de gallo», en *Obras completas*, II, *Relato*, p. 269.

metafórico de agresiones, al animal. Es la estética del horror, de lo salvaje. «Era atterradoramente bello ser batido y molido con los dioses y las nubes, los caballos, las mulas y las cañas y los toneles y las tiendas de colores que crujían, y olvidar todos los límites dentro de aquel fluctuante cataclismo, mar de formas y percepciones».⁶⁷

El trabajo de re-elaboración surrealista en el poeta y narrador ecuatoriano lo ubicaría entre los autores que aportaron a la diseminación, metamorfosis y asimilaciones de las corrientes de vanguardia, en el marco de nuestras específicas realidades latinoamericanas. Podría decirse que existe una suerte de destino híbrido de las vanguardias en nuestros países a lo largo de varias décadas posteriores a 1930, y que el mismo trabajo de Buñuel es una síntesis de los productos de madurez de las vanguardias latinoamericana y europea.⁶⁸ La obra de Dávila sería también ejemplo de lo mencionado.

Alfonso Cuesta y Cuesta (1912-1991) es un narrador en quien, junto a Alejandro Carrión, Ángel F. Rojas y César Dávila, se ha celebrado su trabajo con la subjetividad de los personajes infantiles.⁶⁹ Se ha señalado también la evolución de su estética, que arranca de una sensibilidad modernista («más que lenguaje modernista»),⁷⁰ ensayada en su primer libro junto al realismo social (el célebre cuento «La medalla»; «La tarja», «La chacra»), para concluir con un realismo abierto, de estilo muy sugestivo y personal, dotado de una medida carga de lirismo. No se ha resaltado, sin embargo, de manera suficiente su dominio técnico, desplegado de manera concluyente en el segundo libro, y su manera de manejar los temas sociales desde una perspectiva estética, desde la riqueza metafórica del texto.

Cuesta es un autor que parece haber tenido siempre en mente un único libro, el cual fue sedimentándose en los años que separan el primero del segundo: uno de cuentos *–Llegada de todos los trenes del mundo (1932)–* y la novela *Los hijos (1962)*, considerada «la novela de la ciudad de Cuenca», un vívido fresco de su cotidianidad hacia comienzos de la década del 30.⁷¹ En su primer texto, algunos de los cuentos indigenistas prefiguran situaciones y per-

67. *Ibíd.*, p. 269.

68. Buñuel fue un atento lector de Edgar Allan Poe y del realismo español (Quevedo, la novela picaresca, de Valle Inclán; se debe también al impacto visual que producen las sombras producen, en Zurbarán y en Goya –aunados a la temática de este último. Buñuel recurre con frecuencia a Breton para explicar la relación entre lo fantástico y la realidad, entre la fantasía y el misterio; de hecho, las películas de su primer período creativo son fruto de su trabajo junto a otros militantes del surrealismo, antes de la disolución del movimiento en 1935, y de su exilio en América.

69. Cfr. Jorge Dávila Vázquez, «Estudio introductorio», en Alfonso Cuesta y Cuesta, *Los hijos*, Quito, Libresa, 2005.

70. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985, p. 72.

71. Cfr. Jorge Dávila Vázquez, «Estudio introductorio», p. 33.

sonajes que se desarrollarían más adelante, con clara maestría, en *Los hijos*; y otros, cercanos a la estética modernista, dejarán su impronta, más que en el estilo, en la arquitectura del segundo trabajo del autor.

Los hijos es una novela de gran modernidad: por su técnica, por la diversidad de temas en un universo construido en el intercambio entre dos perspectivas cuyas voces en pocas ocasiones se han dejado escuchar: la de los niños (Diego, acompañado de los pequeños «cocolos»)⁷² y la voz popular –de las cholitas, esencialmente del personaje María grande. Uno de sus principales logros es la arquitectura del texto: lo construye como en una suerte de superposición de imágenes, de «estampas», consiguiendo un efecto casi impresionista de realidad –sin duda– que se percibe a medias, jamás terminada de sellar, que se abre continuamente y se cierra a veces; el efecto se acentúa por la multiplicidad de puntos de vista, en ágil y acertado intercambio, a veces al estilo de anotaciones al margen de un texto que es un tejido de narraciones. Esta construcción de *Los hijos*, en cierto modo caleidoscópica («Giran las aspas de la imaginación del cosmopolita, a los cuatro vientos: habla, habla, de todo el mundo, fantásticamente»),⁷³ ya había sido entrevista en sus posibilidades, y anticipada de manera enunciativa por el mismo autor en varios cuentos del primer libro: «Una estampa: dentro del marco rosa, la costurera, componiéndose una liga, con la pierna morena extendida. Otra: Laura vestida de rojo, besando a su conejo blanco. Otra: el señor que le saludó a mi abuelo, sentado con un periódico en las manos, y mirando la calle por sobre los anteojos. Y así, un álbum».⁷⁴ El texto, como suma de retazos, como en el cuento del niño que reconstruye otro texto (una carta) roto en mil trozos, para «que [le] digan su secreto»;⁷⁵ el texto, conjunto de imágenes, veladas por los tules de una ventana.⁷⁶

Cuesta además pensó, desde su temprano libro de cuentos, en un narrador distinto del tradicional. Hay atisbos de uno que se dirige al lector, que discretamente lo interpela antes de comenzar a narrar su historia:

72. Son niños indígenas, de cráneo rapado. Este distintivo los desarraiga de manera múltiple: ya no tienen a sus padres, pues han sido vendidos a curas o a familias pudientes, para que realicen todo tipo de tareas; además, han perdido dos importantes rasgos culturales: las trenzas y el poncho. Son objeto de burla de otros niños, y de múltiples abusos por parte de los adultos.

73. Alfonso Cuesta y Cuesta, «La desnuda inquietud de las márgenes», en *Llegada de todos los trenes del mundo*, Quito, El Conejo, 1985, p. 63.

74. *Ibid.*, p. 80.

75. *Ibid.*, p. 84.

76. «El mejor cuadro suspendido de las paredes de mi cuarto, es su ventana: en las mañanas, azul, con las cortinas blancas, finge un paisaje marino; [...] si de repente llueve, parece un tapiz antiguo, con figuras de hilo. Mi ventana es una venda. Solo al través de sus cristales veo la vida color de rosa [...], bajo sus vidrios color agua, la vida es pez dorado, y ondula y pasa y ríe...» (Alfonso Cuesta y Cuesta, *ibid.*, p. 66).

- Yo sé de otro cuento... en otra ventana.
- ¿Como el mío?
- ¡No! El de la ventana rosa...
- Rosa... ¿Crees tú en eso?
- En el de las manzanas del Mar Muerto... Ya verás.⁷⁷

En *Los hijos*, el narrador en tercera persona se aproxima íntimamente a los puntos de vista de los diversos personajes, para concederles voz. El hilo conductor es la historia de Diego, ambientada en una época de profunda crisis económica, cuyo impacto social se revela sobre todo en la vida cotidiana de los personajes. Entre ellos, el que mejor diseñó el autor para articular con maestría los diferentes sentidos del texto es María grande. Mujer sin edad, es un símbolo vivo de nociones ancestrales mantenidas en la urbe pequeña, de natural sentido de lo digno, de una humanidad en la que caben la solidaridad, el humor, la capacidad para entender a los niños, la valentía e incluso el gusto por el cotilleo. Se la escucha y se la siente cercana siempre a las demás mujeres, en la calle de las tejedoras, donde el mundo se recrea y se re-construye a diario en sus diálogos; María grande es quien conduce y orienta los sentidos de cuanto sucede allí. En las funciones textuales que cumple, y en su destino, María grande recuerda al personaje Mama Pacha del cuento homónimo, incluido en *Seis relatos* (1952) de Jorge Icaza. Ambas mantienen un nexo con el memorable personaje don Goyo, de la novela homónima de Demetrio Aguilera Malta (1933). Las dos mujeres constituyen la versión moderna de la gran madre mítica, la que da origen a todos los habitantes y que constituye el núcleo simbólico integrador del pueblo, con funciones de chamana o profeta —en tanto puente con las divinidades; es quien protege, acompaña, cura, aconseja—; aquella cuya muerte provoca la dispersión de la comunidad. En *Los hijos*, los temblores que provoca la modernidad desestabilizan y aceleran el fin de María grande, y empujan a los habitantes fuera de los pueblos, desde sus *lugares antropológicos* hacia *no-lugares*: entonces la quimera de prometedores empleos que los habían seducido (el lavado del oro en ríos de la selva, el trabajo en la Costa, la emigración al exterior) revela su poder letal. En Mama Pacha, su muerte provoca la fuga de la comunidad india, no se conoce en qué dirección; quienes explotaban el trabajo de esta masa humana resienten su ausencia; nadie quiere asumir sus labores, «trabajar como indio»: porque eso «es joderse», y porque los mestizos reivindican, sobre cualquier otra cosa, el no ser indios.⁷⁸

77. *Ibid.*, p. 79.

78. «Dios nos guarde. Tendríamos que ser gente de huasipungo, tendríamos que llevar a las hembras y a los guaguas al trabajo de la tierra, tendríamos que renunciar a nuestras vaquitas y a

María grande recuerda también a los viejos profetas bíblicos. Sucumbe ante una arremetida importante de esa modernidad anunciada por apocalípticos presagios,⁷⁹ sucesos antes nunca vistos, generadores de vértigos y de la noción confusa de que «algo, algo está pasando» (un algo aún sin nombre, que todavía tendrá mucho por develar). Entre estos hechos augurales, uno de los más elocuentes resultó ser la prosaica presencia de los «cañamazos».⁸⁰ Ellos habían roto la tradicional hegemonía económica y social de los gamonales; en los pueblos se habían convertido en personajes de ineludible mención: «Vean, vean –dice una abuela– yan de estar viniendo porque ya llega el cañamazo de la Juana. Vean, vean, brillándole está el hocico con los dientes de oro. Recién llegado de Nuevayor dizque está.»⁸¹ Despertaban envidia y cierta resistencia por sus alardes, pero también seducían a las jóvenes cholas («para burlarse») y a solteronas de ricas familias («para lo serio», esto es, para el matrimonio).⁸²

Los «cañamazos» propiciaron cambios en la arquitectura de la ciudad al comprar manzanas enteras, demolerlas, y construir con otros materiales, no tradicionales (como el mármol, para los pisos): «¡Casas tan feas estas nuevas –dijo la María grande un día –sin tejas, sin alero; cholas de traje parecen! ¡Dónde como las otras, con zaguanes anchos, con techo para la lluvia!»⁸³ Las modificaciones en las costumbres y la vestimenta –que parecieron acelerarse en este tiempo– fueron igualmente sancionadas como pérdidas por María grande y las mujeres que la rodeaban:

Algunas cholas habían emigrado a otro barrio [...] pero venían siempre los domingos a visitarle a la María grande. Y una mañana asomó una de ellas con la hija de ‘traje’, esto es, ya con vestido corriente, sin el paño y sin las típicas polleras de bayeta. –¡Adefesio! –exclamaron las cholas del barrio. Y la muchacha se llevaba las manos a los muslos, como si estuviese desnuda.⁸⁴

nuestras mulas, tendríamos que ir siempre a pie y vivir en lo más distante del páramo, tendríamos que morir en la choza o a la orilla de cualquier barranco [...] Y siendo indios tendríamos que huir por la muerte de Mama Pacha.» (Jorge Icaza, «Mama Pacha», en *Cuentos completos*, Quito, Libresa, 2006, p. 289).

79. Cfr. Alfonso Cuesta y Cuesta, *Los hijos*, Quito, Libresa, 2005 [1962], pp. 371-374 y 379-380.

80. Nota de la edición: «Cañamazo: coloquialismo: trabajador o comerciante de sombreros de paja; pero Cuesta lo usa como sinónimo de exportador, limitándolo al nivel socioeconómico más alto, a quienes habiendo salido del pueblo y su miseria, por la habilidad en los negocios se transformaron en magnates» (Alfonso Cuesta y Cuesta, *ibid.*, p. 146).

81. *Ibid.*, p. 146.

82. *Ibid.*, p. 147.

83. *Ibid.*, p. 399.

84. *Ibid.*, p. 377.

El rostro más pujante de la modernidad molestaba a los gamonales, por razones de signo contrario: disminuía la disponibilidad de indios para los cultivos o en la reciente actividad del lavado del oro: «Las carreteras [...] eso tienen de malo: les pagan a los indios más de lo que necesitan y las haciendas se quedan sin brazos.»⁸⁵ Desde una perspectiva social, se aprecia lo tirante del contacto de la cultura popular (representada por las costumbres indígenas, por la vida y las conversaciones de las cholitas) con esta modernidad que arremete y obliga, que propicia prácticas que destruyen la cohesión de las familias pobres (venden los hijos; emigran los padres, dejando a los niños encargados en casa de los curas), que favorece incluso la aparición de formas inéditas de morir (en la selva y bajo sus leyes, donde no sirven linaje ni preeminencia algunos: allí Carlos Argudo, el hijo del prohombre, resulta asesinado). La educación escolar religiosa adquiere diferentes connotaciones para los niños de familias acomodadas y para quienes no lo son; en el caso de los «cocolos» es, ante todo, instrumento para el aprendizaje de los *habitus* de la ciudad: «Ya verás, ya verás cómo se civiliza. Por los piojos también está así. Cocolo [léase desarraigado] ha de ser otro».⁸⁶

La actividad comercial había puesto desde tiempo atrás a las gentes del pueblo en contacto con extranjeros, cuando éstos llegaban a la ciudad en las ferias; en estos encuentros no se aprecia el choque, el deslumbramiento que reflejan los personajes locales, en otros textos revisados (cuentos de Pedro Jorge Vera, de Ángel F. Rojas, ya analizados). Los gringos los miran desde una perspectiva folclórica: los fotografían y ríen, pero no parece haber contacto mayor con ellos. Esto también conduce a considerar que los cambios que la modesta modernidad trae no son inéditos: lo novedoso es la voracidad de su actual presencia. Incluso probablemente se lea mejor desde la perspectiva de la transculturación⁸⁷ la actitud de grupos de indígenas que aún no se van del pueblo, pero que muestran una actitud diferente: no saludan a los mayores, fuman, están «alzados», «inconocibles: se ríen cuando uno les pega. Hablan sin que uno les oiga. No sé qué dicen y cuando uno acuerda... ellos pasando la cordillera».⁸⁸

María grande tiene vuelo de personaje épico, que en este aspecto y en su rol de resistencia recuerda al personaje colectivo del pueblo de Yangana,

85. *Ibíd.*, p. 101.

86. *Ibíd.*, p. 99.

87. En el campo de los Estudios Culturales, es una noción acuñada por el cubano Fernando Ortiz en 1940, y desarrollada más ampliamente por Ángel Rama, en 1971. Sugiere que el contacto entre culturas diferentes no implica una actitud pasiva de pérdida de valores y costumbres en la cultura subalterna, sino que existiría una incorporación selectiva y una síntesis plástica entre elementos de ambas culturas.

88. Alfonso Cuesta y Cuesta, *Los hijos*, p. 217.

en *El éxodo...*, de Ángel F. Rojas. Pero en la novela de Cuesta, menos esperanzada, ella es una suerte de símbolo de un tiempo que termina. María grande quita el velo a la condición moderna: ésta no solo tiene el rostro amable de lo próspero, el discutible de los cambios en la arquitectura ciudadana, las costumbres –con su carga de valores feudales– y las ropas, sino que es también, sobre todo, portadora de dolor, de confusión, de pérdidas irreparables. Se está produciendo una revolución completa en el orden secular de la vida, y ella lo anuncia: en este nuevo tiempo hasta los hombres bien pueden perder su techo. Para el mundo cuencano de la época, Guayaquil es un polo de modernidad, un referente económico y cultural, pero también un lugar de muerte (se cita la matanza de 1922, «las cruces sobre el agua») que antes se pensaba lejano: «En Guayaquil –siguió– que es tan grande, he oído que hay esto, pero aquí ¿cuándo, antes? Pero aquí, hasta mama Luz, con ser mendiga ciega, tiene donde arrimarse... Algo, algo está pasando.»⁸⁹

María grande siente que esa cruenta modernidad de la ciudad grande los ha tocado al fin, y no halla salidas a la vista. El personaje discurre, sentencia a la manera de un profeta bíblico en sus sermones: «Largo tiempo estuve todavía en la esquina la María grande, y hablaba y hablaba, como nunca. Y esa noche el primer hombre, rota la camisa en el hombro, se movió hasta la amanecida en el corazón del pueblo, con los ojos abiertos.»⁹⁰ Ese es el sentido del título de la última parte de la novela: «Algo tiembla»; no trata solo de su muerte, luego de un gran vértigo al ascender la loma: «da el rostro a la ciudad que se bambolea, de pronto, como enorme mesa levantada en hombros, y la María grande fija la mirada en los cimientos de las casas del barrio, para aclararla, pero también las piedras son ahora de cambiante, vaga forma, como las de los ríos bajo el agua.»⁹¹ Metáfora del temblor que lo conmociona todo, que remueve las bases de cuanto se conoce: el arribo de la modernidad al estilo de las ciudades más grandes.

En *Los hijos*, Cuesta hace gala de un perfecto dominio de nuevas técnicas para narrar, las cuales difieren en cada una de las seis partes de la novela. La quinta, por ejemplo, llamada «El alacrán», requiere de un lector atento y participativo. Se subdivide en tres relatos; en el primero conocemos, desde la perspectiva de Ciempiés –un «cocolo» que ha escapado hacia la selva– que ocurre algo extraño: «¿Qué sucedía allá abajo? Una parihuela llevada por cuatro indios iba acercándose al puente, seguida de lenta cabalgata. Los jinetes avanzaban, sombríos, y detrás de ellos, a pie avanzaba también un hombre

89. *Ibid.*, p. 380.

90. *Ibid.*, p. 380.

91. *Ibid.*, p. 409.

preso, entre un grupo de soldados».⁹² El segundo relato, desde la perspectiva de Diego y de Manuel Cuzco (también huidos, por aventura), se sabe que el hombre de la parihuela no está herido sino muerto, que es Carlos Argudo, y que el asesino es su mayoral; el tercer relato presenta el momento del crimen, pero no de manera lineal: inicia *in media res*, narra luego la antevíspera del suceso (según vio partir a Carlos Argudo a su hermano), para terminar en los detalles del asesinato. Es al final cuando se comprende el título del conjunto: el gamonal y el esbirro conforman un cuerpo único, el de una alimaña mortífera que desangra a los indios, que ataca mortalmente, como un alacrán; pero ocurre que éste, cuando se ve acorralado, carga contra sí mismo, clavándose la ponzoña –el vidrio con que el mayoral hirió de muerte al terrateniente.

Los relatos de «El alacrán» son útiles también para otro señalamiento. En parentesco con César Dávila, Cuesta se aparta voluntariamente de las argumentaciones políticas directas, aún desde la perspectiva de personajes adultos. Así apuntala el autor su proyecto, que es principalmente estético, subordinando a éste la denuncia social, sin por eso tergiversar ni encubrir a los responsables: he ahí la gran diferencia con Pedro Jorge Vera. Cuesta remarca la falacia de los discursos del poder (gamonales, curas, «cañamazos»), de-construyéndolos en el mismo texto a partir de otros discursos (sobre todo de los niños) y de los eventos que muestra (como es el caso de «El alacrán»). El texto señala sin apelaciones, con la extrema claridad de la metáfora, a los responsables de la explotación y de las injusticias.⁹³

María grande muere cuando Diego debe viajar en avión hacia Guayaquil. Cuesta tiene una visión en la que cabe el escepticismo, una metódica duda respecto del rol de la modernidad en la vida cotidiana de las personas –porque esto, finalmente, es lo que más interesa al narrador–: aunque se abre un horizonte de posibilidades con la emigración de Diego a Guayaquil, tierra donde «es imposible morirse»,⁹⁴ el futuro luce incierto a partir de la muerte de María grande. Su pérdida tiene visos de irreparable por las funciones esenciales que cumplía en la comunidad; sus valores parecen no tener sitio en los tiempos y espacios modernos: establecer nexos con lo trascendente por su mediación como sacerdotisa-madre mítica, cohesionar a la comuni-

92. *Ibíd.*, p. 351.

93. Muy rara vez el narrador toma la palabra y remarca algún hecho execrable, como éste: «Un cocolo es más que un niño pobre; es un niño indio arremetido todo él –en alma y poncho y choza y trenzas– a tijeretazos. Queda solo un guiñapo humano de color de tierra y ojos huidizos, enredado en los más bajos menesteres. [...] No será posible olvidarlo. Crecerá sobre sus verdugos una inmensa, desportillada bacinilla hasta las nubes». (Alfonso Cuesta y Cuesta, *ibíd.*, p. 327).

94. *Ibíd.*, p. 397.

dad, llenar de sentido lo cotidiano; en definitiva, preservar el *lugar antropológico* ante a las amenazas de la modernidad.

Con la narrativa del 50 prosigue la reflexión respecto del impacto en ciudades pequeñas de los primeros vientos de modernidad, en influjos que procedían de Quito y Guayaquil –modesta, si se compara con la de otras capitales latinoamericanas, pero marcando diferencias con la provincia. Fueron escritores nacidos en estas ciudades quienes miraron con atención las señas del mencionado choque: Pablo Palacio, Benjamín Carrión –de la promoción del 30–; Arturo Montesinos, Alfonso Cuesta, César Dávila, Ángel F. Rojas, Alejandro Carrión –de la del 50. Algunos autores del grupo en estudio se preguntan sobre la oposición civilización/barbarie, centrada en el antagonismo campo/ciudad, y plantean sus puntos de vista. Entre ellos, Ángel F. Rojas es quien trata el tema con más agudeza y solidez, y propone –adelantándose a planteamientos que abordarían en la década del 70 diversos autores latinoamericanos– una actitud de resistencia activa, a partir de una re-definición identitaria que no pierde de vista la consigna «Guárdate del agua mansa». Su novela *El éxodo de Yangana* muestra, entre otras cosas, el recorrido de una pequeña comunidad hacia esa utopía, en la actitud reivindicadora del esclavo Calibán, según el famoso ensayo del cubano Roberto Fernández Retamar.

Por su parte, Alfonso Cuesta (en *Los hijos*), Arturo Montesinos (en «Arcilla indócil») y Pedro Jorge Vera (en «El destino»), se muestran pesimistas respecto de las posibilidades de un acercamiento entre ambas posturas, a las que consideran antagonicas. Montesinos reivindica la condición «salvaje» del campo, anteponiendo el valor de la dignidad; no así Vera, cuyos personajes (David, en «Los animales puros»; Ernesto, en «El destino») clausuran el diálogo entre la urbe y lo rural, huyen y se apartan del campo, a causa del espanto que les despierta lo no-civilizado. En este punto evidencia otra vez la contradicción entre una intención progresista enunciada, y la mentalidad asumida del poder civilizador que cumple la urbe.

Alfonso Cuesta analiza la tensión entre la mirada comunitaria y la individualizadora de la modernidad, y propone un personaje que es en sí una metáfora: María grande; aún en la ciudad que crece, ella cumple las funciones de las míticas madres originarias en las comunidades primitivas; pero la modernidad arremete feroz, y los valores que la anciana representa pierden espacio. En la visión de Cuesta trasciende la desconfianza respecto de lo moderno, aunque deja abierto un espacio de fe –más racional que sentida– en el niño que emigra hacia Guayaquil. Por su parte, César Dávila prefiere sugerir los claroscuros de la interioridad de sus personajes; presenta su enfrentamiento con los vientos modernos en una de las versiones problematizadas de éstos –a partir, precisamente, de la pervivencia de cierta condición salvaje en

los pobres heraldos de una modernidad de países económicamente deprimidos. No se termina de saber si su espíritu los descentra más que el avance de aquella «salvaje modernidad» que ya los cerca.

Desde el punto de vista técnico, son César Dávila Andrade y Ángel F. Rojas los autores del período que ofrecen las líneas de proyección más innovadoras, seguidos por Alfonso Cuesta y Cuesta, en lo que se refiere al trabajo estético de temas sociales y políticos, concepto en el cual coincide con César Dávila Andrade.

CAPÍTULO 4

El intelectual, según la narrativa de la década del 50

—¡Los poetas! ¡Pongan de lado!
—¿Y qué querrían decir?
—No sé, vida; dicen, oigo, que aura
nadie puede entenderles —contestó un
anciano.

Alfonso Cuesta y Cuesta, *Los hijos*.

La ciudad letrada, título de la obra póstuma del crítico uruguayo Ángel Rama, hace referencia a la comunidad que, en las ciudades coloniales recién edificadas, funcionó como traductora y ejecutora efectiva de los intereses de la corona española, y contribuyó a forjar sus imaginarios. Estaba constituida por «una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma».¹ Los poetas de la Colonia, incluidos y asimilados ideológicamente con el resto de intelectuales, ejercieron su oficio creativo al mismo tiempo que servían al poder imperial «mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo».² Se podría decir que los objetivos de estos dos tipos de producciones fueron en suma uno solo, hasta finales del siglo XVIII.

El poder ejercido por los letrados fue de gran magnitud y extensa pervivencia temporal, pues luego de las guerras que conformaron las repúblicas supieron reubicarse dentro de los órdenes regidos por autoridades criollas.³ Ángel Rama sitúa el período de modernización literaria entre 1870 y 1910, y plantea una cierta pervivencia de la relación entre los Estados que se fortalecían y los letrados que cumplían la función de «ideólogos» (filósofos, educa-

1. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 32.
2. *Ibid.*, p. 43.
3. Rama denomina a este gesto «la reconversión de la *ciudad letrada* al servicio de los nuevos poderosos surgidos de la élite militar, sustituyendo a los antiguos delegados del monarca. Leyes, edictos, reglamentos y, sobre todo, constituciones, antes de acometer los vastos códigos ordenadores, fueron [su] tarea central» (*ibid.*, p. 53).

dores, politólogos) –aunque algunos optaran por tareas de la letra que en principio ofrecieran mayor independencia ideológica: el periodismo, o el cultivo del ensayo o la crítica.

El crítico Julio Ramos problematiza las mencionadas búsquedas de *autonomización* de la literatura y profesionalización de los escritores. Plantea que la fragmentación del discurso letrado durante la modernización se avoca a opciones diversas; en propuesta algo diferente a la de Rama, enfoca la disyuntiva entre «intelectuales *modernos*» y «escritores civiles»: los primeros realizaban «ciertas prácticas intelectuales, sobre todo ligadas a la literatura, [que] comenzaban a constituirse *fuera* de la política y frecuentemente opuestas al Estado»;⁴ los segundos se encontraban cercanos todavía al letrado antiguo: «un intelectual orgánico a la vida pública dominada, desde la colonia, por un culto ciego a la autoridad de la letra».⁵ Como contexto, Ramos plantea la noción de *modernización desigual* (sin restringirla al campo literario): la literatura pretendía autonomizar su campo, pero existían –y se mantienen, aún hoy– condiciones que imposibilitaban la institucionalización del mismo.⁶

Por otro lado, Ramos destaca el papel de las urbes en la configuración de este paradigma novedoso del «intelectual moderno» (todavía portador de rasgos románticos: Martí es su ejemplo): «La ciudad, con el mismo movimiento que genera una ‘crisis’, una ‘alienación’ o un ‘exilio’ es la condición de posibilidad de la autonomía del intelectual de las instituciones tradicionales; autonomía que para el intelectual moderno, en contraste con el letrado o escritor ‘civil’, era indispensable.»⁷ Además, las urbes eran los lugares donde se producían las relaciones entre los intelectuales, y las de éstos con otros integrantes el universo cultural (Martí se refiere a ellas como los lugares del «mercado literario»);⁸ Desde una perspectiva más inclusiva de otros actores, Julio Ramos comenta las tensiones (y la relación dialéctica) entre cultura y masa.⁹

Si el fin último de los letrados durante la Colonia fue reproducir la existencia social de acuerdo a los intereses del Imperio, con el arribo de la

4. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 71.

5. *Ibid.*, p. 69.

6. Cfr. *ibid.*, p. 12.

7. *Ibid.*, pp. 73-74.

8. Cfr. *ibid.*, p. 73.

9. Las metáfora en el enfrentamiento entre el libro y el periódico («médula entonces de la industria cultural en la ciudad de las masas»), entre el ensayo y la crónica: «Leeremos la heterogeneidad formal de la crónica como la representación de las contradicciones que confronta la autoridad literaria en su propuesta –siempre frustrada– de ‘purificar’ y homogeneizar el territorio propio ante las presiones e interpelaciones de otros discursos que limitaban su virtual autonomía» (Julio Ramos, *ibid.*, pp. 216 y 12, respectivamente).

modernidad su función parece tornarse ambigua. El crítico chileno Juan Poblete llama la atención sobre la figura del profesor (el intelectual del sistema educativo), aún funcional al poder en tanto responsable de «la producción masiva de sujetos ciudadanos que, dejando de ser un pueblo indiferenciado, fueran capaces de constituirse en el público lector y consumidor requerido y deseado por un cierto proyecto político de desarrollo cultural nacional».¹⁰ Además, actualizarían de mejor manera otro aspecto de los letrados coloniales: en ellos «el poder y el saber se funden en la imagen neutra de la verdad y de su causa».¹¹ Esto es válido desde la perspectiva de la reproducción de imaginarios. Para la reproducción de los textos escritos que sostienen y justifican la estructura del Estado, son otros los actores.

Aunque Julio Ramos mencione que para fines del siglo XIX el Estado «había ya racionalizado y autonomizado su territorio socio-discursivo»,¹² hay que tener presente que la modernización desigual se extendió algunas décadas más en varios países –si es que acaso ha concluido, y que agrava sus contradicciones en países y ciudades más pequeños: no es lo mismo la «modernidad periférica» de Buenos Aires que la doblemente periférica de Guayaquil o la de Cuenca, en la misma década de 1920.¹³

Durante el período de modernización ecuatoriana, que se extendería hasta más allá de la mitad del siglo XX, me parece válido el enfrentamiento planteado por Julio Ramos entre «intelectual moderno» y «escritor civil». A partir de lo que señalan los narradores de la década del 50 en las obras objeto de mi estudio, el grupo de «intelectuales modernos» mantiene mayores tensiones con abogados, no con profesores u otros intelectuales especializados.¹⁴

10. Juan Poblete, «Trayectoria crítica de Ángel Rama: la dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos», en www.globalcult.org.ve/pdf/Poblete.pdf, p. 239.

11. *Ibid.*, p. 239.

12. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 71.

13. En Ecuador, los decretos presidenciales que conducirían a la modernización del aparato estatal se dictaron recién en 1927. Y es a partir del auge de la exportación bananera (principalmente de 1948 a 1955), que tiene empuje la modernización económica (crecimiento de la industria en relación a décadas anteriores; aumento de las relaciones laborales asalariadas; establecimiento de nuevas formas de tenencia de la tierra, etc.), acompañada de repuntes de crecimiento urbano y significativas mejoras de la infraestructura vial. Todos estos momentos de la modernización económica y estatal requirieron del trabajo de técnicos monetarios y de letrados ecuatorianos y extranjeros. (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 / Grijalva Ecuatoriana, 1990, pp. 41-69).

14. En criterio de José Joaquín Brunner, «los actuales *literati* se han independizado relativamente del poder y la corte, aunque suelen servir como asesores del Príncipe. Su misma variedad los vuelve ahora irreconocibles en medio de la sociedad: son maestros, periodistas, cien-

Fueron los legistas quienes configuraron el cuerpo de reglas estructurales del Estado modernizado, y son pieza clave de su sostenimiento; casi en la misma proporción y en idéntica dirección que en la colonia, ellos son quienes más cerca se han mantenido de los núcleos del poder. El uso que ellos dan a la letra escrita recuerda, en el contexto de modernización desigual de los países de Latinoamérica, la esencia de lo que el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría llama el «re-centramiento capitalista del proceso de reproducción de esa existencia social en torno a la meta última de la valorización del valor».¹⁵

La narrativa ecuatoriana del 50 presenta diversos aspectos de la complejidad de este largo período de modernización socio-económica y literaria. Estudiaré tres novelas que reflexionan sobre ello: *Los animales puros* (1946) de Pedro Jorge Vera, *El éxodo de Yangana* (1949) de Ángel F. Rojas y *Segunda vida* (1962) de Arturo Montesinos.

Los animales puros es una novela que ha contribuido a crear en el país el mito urbano del intelectual revolucionario, como un mártir de «la realidad injusta»; fue más referida y amada por los de su generación,¹⁶ que criticada en tanto objeto literario, salvo excepciones.¹⁷ Esta percepción romántica del militante de izquierda reapareció luego en Latinoamérica, en los años posteriores a la revolución cubana y los regímenes dictatoriales.

tíficos, ensayistas, fotógrafos, productores de cine, publicistas, actores, sacerdotes, traductores, tecnócratas, arregladores musicales, cantores, ideólogos, actuando cada uno en diversos lugares pero de acuerdo a su rol especializado. Los ‘grandes intelectuales’ tienden con ello a desaparecer, dando paso a los intelectuales-específicos, [...] en un campo cultural crecientemente saturado». (José Joaquín Brunner, «Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana», en Hermann Herlinghaus y Monika Walter, eds., *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag, 1994, pp. 76-77).

15. Con este re-centramiento, desde inicios del capitalismo el lenguaje empezaba a sacrificar la mayor parte de sus funciones, y se iba volviendo un elemental vehículo de acopio de información. La escritura ya no encerraba el discurso de la verdad divina, como lo hacían los textos sagrados; pero el *logos* reconfigurado (ahora funcional a la «razón instrumental») mantuvo su poder para designar la verdad por encima de otras formas de comunicación social. Con esta «recomposición moderna de la logocracia» nacía el *logos* instrumental; las otras funciones de los actos comunicativos, incluida la poética, serían cada vez más superfluas, según avanzaba la modernidad capitalista. (Cfr. Bolívar Echeverría, «Modernidad y capitalismo (15 tesis)», en *Las ilusiones de la modernidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 182).
16. El escritor Juan Cueva mira en ella un «apasionante retrato de una generación frustrada. Todos los idealistas soñadores de los años treinta que decidieron transformar el país [...] se dan de golpe contra una dura realidad». (Juan Cueva Jaramillo, «Prólogo», en Pedro Jorge Vera, *Los animales puros*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión / Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004, p. 11).
17. Ver Edmundo Rivadeneira, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Universidad Central del Ecuador, Editorial Universitaria, 1981.

El crítico y narrador ecuatoriano Edmundo Rivadeneira interpreta que la intención del autor fue mostrar «el estado de ánimo de los personajes en un momento que podría denominarse ‘crucial’, pues la vida de aquellos [estaba] vinculada a un proceso de formación política completamente nueva en el país, [...] la aparición de los partidos políticos de izquierda».¹⁸ El tono dominante en el texto es el de la angustia de los militantes; ésta se relaciona con sus contradicciones íntimas, las que en algunos aspectos ayudan a configurarlos, sobre todo al comienzo de la novela. Pero hay otras que tienen que ver con la mentalidad burguesa del personaje enfrentada a su discurso literario o político, o a sus actos; estos rasgos se aprecian sobre todo en el personaje David Caballero. El crítico Rivadeneira subraya que la crisis del Partido Comunista –un «ente fantasmal» en el texto– se relaciona inextricablemente con las subjetividades de los militantes, de «todas aquellas personas deslumbradas por el romanticismo político, explicable por la época y la edad, pero de todos modos arraigad[a] a un contenido de clase que termina por imponerse».¹⁹

Otro personaje intelectual, Calos Suárez, se define como un provocador, enemigo de todo tipo de institucionalización, de las «capillas» y sus rigideces canónicas. En cierto modo anarquista, en ocasiones un diletante, Suárez cree solo en dos tipos de voluptuosidades: las del cuerpo y las de su intelecto. Se suicida cuando siente que el Partido quiere arrebatarle su libertad (discutible salida para un discípulo de Bakunin); pero aún su muerte parecería otro acto de provocación que busca hacer mella, más en David que en la organización política: le escribe una carta comunicándole su decisión de matarse, y le lega una estatuilla del Pecado Original, que lo había atormentado siempre, y que provocaba igual efecto en su amigo: ¿un *mea-culpa* tardío por desafiar a Dios? ¿O a la razón? Es un intelectual de clase media que luce como un anarquista fuera de su tiempo, moviéndose en lugares ajenos. Él se describe muy bien cuando afirma que se las había arreglado «para vivir en pleno paganismo. Y en cuanto a ocio espiritual, el secreto consist[ía] en actuar como un hombre del siglo, con toda la hibridez, pero también con toda la dinamita de la época.»²⁰

Ya se anticipó que la inercia de David Caballero dista mucho del anhelo de una «torre de marfil», o de la angustia de los poetas «decapitados». No adolece de *spleen*: simplemente no tiene valor para optar entre la militancia en el Partido Comunista o su destino familiar burgués; esto es, entre «aguas jóvenes y salvajes» que lo asquean, y aguas «pantanosas» (sin acotaciones sobre su hediondez). La raíz de su conflicto radica en su propia extracción de

18. *Ibid.*, p. 125.

19. *Ibid.*, p. 127.

20. Pedro Jorge Vera, *Los animales puros*, p. 48.

clase, no asumida: para abrazar la militancia «era necesario vencer su repulsión a estas aguas jóvenes y salvajes en que quería renovarse»,²¹ mientras el espacio de su tío Esteban Santos (el de la burguesía en ascenso) le resultaba «ofensivo intelectualmente»; con ello convertía a «la revolución [...] en un problema de propia dignidad, casi en un problema estético».²² Caballero no defendía intereses económicos propios con sus simpatías revolucionarias: éstas eran un proyecto ajeno.²³

Por otro lado, su destino de mártir es poco sustentable: su «dura realidad» es la vida cotidiana de su matrimonio, su condición no aceptada de pequeño burgués (sufre cuando su clase social lo condena por su matrimonio), su mentalidad patriarcal que lo lleva a contradicciones con su discurso literario y con su manera de percibir a la mujer. En cuanto a la vocación literaria, tampoco resultó ser un poeta movido a sacrificarlo todo por el ejercicio de su arte, que sufriera ante la falta de espacios o contextos en los cuales escribir, o por la falta de libertades políticas para hacerlo. Había compuesto poemas a la naturaleza, y unos «dramas lacerantes del pueblo ecuatoriano, escritos con gran vigor y plasticidad; la publicación de algunos de ellos le había valido elogiosos comentarios y le había otorgado carta de ciudadanía entre los jóvenes escritores de América Latina»;²⁴ se llegó a sentir completamente extrañado de ellos. Al final, reniega de sus escritos y los destruye, renunciando de manera definitiva a la vocación literaria –que más pareció ser un pretexto para mantenerse en la inercia, para no optar.

Las crisis de Suárez y de Caballero, aunque distintas entre sí, no constituyen versiones de la falta de espacios para los poetas. Más bien parecen responder a las grandes confusiones y contradicciones de la clase media intelectual (de los «escritores civiles»), en los difíciles contextos sociales de las décadas del 30 y del 40. La modernidad exigía opciones. Suárez y Caballero se dejan morir, en gesto que apela a cierta languidez de la estética modernista. Solo César Fernández decide abandonar la militancia y dedicarse al ejercicio de la abogacía (en la novela no se mencionan otras alternativas profesionales, excepto los empleos no especializados, en la burocracia; la cárcel y la muerte son opciones vitales, a las que se lanzan varios militantes).

21. *Ibíd.*, p. 52.

22. *Ibíd.*, pp. 52-53.

23. Vera desvía el destino del personaje intelectual y revolucionario, de clase media, en *La semilla estéril*, empleando un recurso cartelista. Cristóbal Arancibia padece indefiniciones muy similares a las de David Caballero; éste buscó refugio en la imagen idealizada de la intelectual Julia Molina, quien no resultó un salvavidas seguro; Cristóbal, en cambio, apostará por la salvación junto a la militante izquierdista Elena –postulada como un ejemplo de integridad ética por el autor.

24. Pedro Jorge Vera, *Los animales puros*, p. 205.

Fernández elige, sintiéndose «un arribista sin conciencia», considerando que «era grotesco que fuera doctor quien había pasado buena parte de su juventud burlándose de estos títulos. Grotesco que fuera abogado quien había negado el derecho a serlo, aún a aquellos de sus camaradas que se comprometían a trabajar únicamente para el Partido.»²⁵ Él asume esta opción pero con culpa, con una íntima sensación de fracaso y de soledad.²⁶ Así describe a sus nuevos amigos, sus colegas:

Algunos podían realizar un sacrificio, pero un sacrificio que no fuera más allá de la ayuda material, porque para ellos, hijos magníficos de la ciudad mercantil, la amistad y la hostilidad, el odio y el amor eran partidas de cuenta corriente [...]. Otros eran hasta inteligentes, pero de una inteligencia especializada en el hacer cotidiano y doméstico, incapaz de ver lo que no está al alcance de la mano, lo que quiere ocultarse para ser más bello o más trágico.²⁷

No obstante todo lo dicho, el ahondar en las contradicciones subjetivas de los personajes, —algunas son intencionales, requeridas por la dialéctica de construcción del personaje, otras parecen corresponder a deslices o intrusiones del autor implícito— constituye uno de los valores de esta novela.

Guayaquil era una urbe aún nostálgica del campo;²⁸ este rasgo fue el detonante de otro conflicto subjetivo en Caballero. Su perspectiva romántica de la vida en el campo, atribuyéndole una pureza de alto valor, se desploma; el desencuentro de su cultura citadina con la rural lo horroriza, y los prejuicios de clase afloran: después del contacto considera a los montubios seres salvajes, alcahuetes, venales y serviles, y justifica sus propios actos de violencia y de ejercicio del poder: «Fue una posesión [sexual] perfecta: sin palabras, sin resistencia. Después la vio humilde, esclavizada, y la odió por haberse sometido. Se retiró, sin una caricia, sin un palabra».²⁹ Resulta significativo, en el contexto de estas indefiniciones, que su amigo Carlos Suárez —más lúcido— hubiera ido al campo a traerlo de regreso de su retiro: «Volvamos a la ciudad. Allá es donde podremos observar la vida y observarnos a nosotros mismos. No es vergonzoso ser vencido; lo vergonzoso es no combatir.»³⁰

25. *Ibid.*, p. 217.

26. Cfr. *ibid.*, pp. 222-225.

27. *Ibid.*, p. 225. (Nótese la insistencia en la tragedia).

28. David se regocija mientras cabalga en el campo: «Es un placer nuevo y extraño. Una mezcla de goce físico —el aire azotándole el rostro, los músculos en tensión con el deleite psicológico de ser en cierto modo, creador de esta ardiente velocidad, tan distinta a la fría velocidad del automóvil» (Pedro Jorge Vera, *ibid.*, p. 98).

29. *Ibid.*, p. 125.

30. *Ibid.*, p. 123.

Contra todo lo que pudiera alegar el exiliado, el sitio propio del intelectual, donde se libran sus luchas reales o imaginarias, es la urbe.

Frente a la mujer, la mentalidad patriarcal se evidenciaba en los círculos sociales burgueses tanto como en los militantes de clase media. Julia Molina, intelectual progresista, escritora de poemas eróticos, tenía sin cuidado a la sociedad de Guayaquil: «¿Quién iba a dar importancia a los versos de una mujer?» Pero en tanto mujer soltera que ejercía su sexualidad sin reticencias, aún la ciudad que se decía liberada no le perdonaba el «afán de exhibir sus aventuras, esa imprudencia al cambiar de amantes, esa satisfacción en ‘no ser como las demás’». Esta mentalidad no difiere de la del militante Suárez: «Lo que no puedo es confundir las voluptuosidades: para la carne, una mujer; para mi pensamiento, yo.» O de Fernández: «¿Qué diferencia había entre doña Mercedes de Santos, la beata, y César Fernández, el revolucionario? El mismo celo terrible por el himen intacto, igual vigilancia abusiva de las alcobas ajenas».³¹

En *Los animales puros* los hombres tienen dificultades para relacionarse con las mujeres en condiciones de igualdad: el militante Rojas decide iniciar una relación con Polly, que es prostituta; el burócrata Juan Estrada, un solterón enamorado de Julia, aguarda con paciencia ser su próximo amante, mientras se refugia en visitas semanales al prostíbulo. David Caballero desentona entre sus amigos por lo casto, en sus épocas de colegio; sin embargo, fue capaz de someter a una joven campesina y de pensar, ante la maternidad de su esposa, que «el hijo era un problema de Julia». Incluso revela cierta misoginia al contemplar su vientre redondo: «Hay dentro de ella una materia ajena que la deforma, es un ser con otro ser dentro de sí.»³² Esta percepción de las relaciones con la mujer recuerda a la de varios cuentos de César Dávila. Sí hay diferencia, en cambio, con la que muestran Arturo Montesinos, Walter Bellolio y Mary Corylé.³³

31. Cfr. *ibíd.*, pp. 137, 138 y 156.

32. *ibíd.*, p. 203.

33. «La batalla» y «El ataúd de cartón» son cuentos de **César Dávila** en los que sórdidos ambientes sirven de marco a las difíciles relaciones entre hombre y mujer, mediadas por el interés económico o la violencia (una atmósfera de fetidez y de sombras, con el acuciante hedor a grasa de cerdo, los vahos de un cadáver y la invasión de moscas: allí aman, mueren, se traicionan, odian y lloran los personajes de «La batalla»). **Arturo Montesinos** aproxima a hombre y mujer sin el velo de las idealizaciones, mostrando sus límites, errores y contradicciones; conscientes de ellos, apuestan, arriesgan al momento de unirse al otro; el autor dista de ser un desencantado que se inmoviliza, y da lugar a cierta esperanza. El masculino y el femenino son mundos separados casi completamente, en **Alfonso Cuesta**; aún así, las mujeres han conseguido construir un espacio de palabra y un lugar significativo en su comunidad. En **Mary Corylé** resalta el punto de vista de género; las relaciones entre hombres y mujeres son de sometimiento, el contexto es de violencia y puede culminar en la muerte; hay

El segundo autor que estudio en este capítulo es Ángel F. Rojas (1909-2003), uno de los que más ha contribuido a pensar la problemática en cuestión. Para abordarlo, resulta útil la perspectiva del historiador francés Roger Chartier, cuya metodología de trabajo asocia disciplinas tales como la crítica textual, la historia del libro y la historia sociocultural; él busca acercamientos entre «la objetividad de las estructuras» y la «subjetividad de las representaciones».³⁴ Sostiene que las representaciones (entendidas como la relación entre una imagen presente y un objeto ausente) y las prácticas se encuentran articuladas a la pertenencia a diferentes clases sociales, pero no desde una perspectiva maniquea.³⁵ Postula tomar a las representaciones colectivas como matrices de prácticas en lo social:³⁶ las luchas de representación configurarían el ordenamiento y jerarquización de la estructura social en sí (estarían destinadas a «fabricar respeto y sumisión, un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta»),³⁷ pero también apoyarían posturas de resistencia a partir de la construcción de identidades sociales —a base de la «relación forzada entre las representaciones impuestas por aquellos que poseen el poder de clasificar y designar, y la definición [...] que cada comunidad produce de sí misma».³⁸

A partir de esta noción de que en las luchas de representaciones se juega el ejercicio del poder, me parece interesante reflexionar sobre las funciones cumplidas en la novela por un «escritor civil» especializado (el científico extranjero) y por un «intelectual moderno» (el personaje «más ilustrado»

una perspectiva determinista, sin esperanzas de cambio. **Walter Bellolio** plantea en «Sin fe ni alegría» una concepción muy moderna del espacio literario: una instancia donde las versiones de los destinos se construyen a voluntad, en el juego del escritor. Propone tres desenlaces posibles a partir de un embarazo no deseado de Gloria Hill, cuya relación de pareja que ve con ello amenazada su libertad y el disfrute de su sexualidad: el aborto consumado; su secuela de esterilidad lamentada veinte años después (cuando ha perdido su lozanía, y las relaciones plenas han sido sustituidas por la soledad, la prepotencia y la ignorancia del adinerado amante montubio); y, por último, el dolor y el arrepentimiento del padre por la doble negación de su paternidad, la última en el contexto del terror servil que imprimen los militares del régimen, y de saber que su hijo va a morir. Complejidad de las situaciones, perfecta verosimilitud en las propuestas que desafían al lector: ese es el marco elegido por Bellolio para el amor sin lirismos de una pareja instalada en el goce de su sexualidad.

34. Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 56.

35. «Ya no parece defendible querer establecer correspondencias estrictas entre separaciones culturales y jerarquías sociales, relacionar de modo simple objetos o formas culturales particulares y grupos sociales específicos.» (Roger Chartier, «Textos, impresos, lecturas», en *Libros, lecturas y lectores en la edad moderna*, Madrid, Alianza, 1994, p. 52).

36. Cfr. Roger Chartier, *El mundo como representación*, p. 56.

37. *Ibid.*, p. 59.

38. *Ibid.*, p. 57.

del pueblo), y sobre la manera en que miembros de la comunidad resuelven las tensiones entre la palabra oral y la escrita.

El pequeño pueblo de Yangana ejerce su defensa ante los abusos de la autoridad estatal, y comete un doble crimen: contra el Teniente Político y un terrateniente. El miedo a una represión oficial violenta (que ya estaba en marcha) empuja a 600 personas a asumir colectivamente la responsabilidad de los hechos, y a apostar por la opción del éxodo. La descripción del intelectual Vicente Muñoz durante el camino es una discreta semblanza de don Quijote: enjuto, barbado, de frente muy amplia y «manos largas, finas y huesudas, que empuñaban con delicado brío las riendas de su cabalgadura»,³⁹ avanza junto a cuatro mulas robustas que transportan en grandes alforjas sus libros. Se dice que una vieja historia de amor «lo desarraigó de la ciudad para siempre [...] [y le] ocasionó una perdurable chifladura: un amor excesivo por los libros, que sus vecinos no acababan de comprender».⁴⁰ Rojas destaca desde diferentes puntos de vista el carácter solidario de don Vicente: su casa estuvo siempre abierta a amigos y forasteros (como tantas de Yangana, lugar de reconocida hospitalidad); se le encargaba escribir los discursos que otros leerían, en fiestas y «solemnidades», servicios por los que no cobraba. Librepensador, corresponsal del semanario de la ciudad, dueño de una importante biblioteca, escribía versos y era autor de diversas obras teatrales que los de Yangana amaban representar cada año.

Salvando las proporciones, Rojas parecería tener como referentes algunos aspectos del proyecto de escritor del cubano José Martí: «un intento de responder, a veces exacerbadamente, a lo que él consideraba la alienación del poeta en la modernidad, su exilio de la *polis* y su distanciamiento, incluso, de la lengua materna».⁴¹ Pese a que don Vicente no se hubiera ocupado en hacer antes «política lugareña», fue una creación suya la que dio pie a los hechos de sangre que motivaron el éxodo; decidió escribir «Guárdate del agua mansa» como advertencia a los gamonales y a la autoridad política, y para burlarse de ellos con cierta mesura (aunque los ánimos exacerbados provocaron que, al ser puesta en escena, el diálogo fuera «cambiando al momento de ver a los gamonales frente a frente, sentados en su banca de tiras, recordando sin querer al pueblo lo que ellos representaban».)⁴² De igual modo, fue este «intelectual moderno» quien aportó lucidez en el momento de mayor confu-

39. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, Quito, El Conejo, 1985, p. 30.

40. *Ibid.*, p. 31.

41. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 14.

42. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, p. 273.

sión, proporcionando una clave para interpretar los hechos y asumir colectivamente la responsabilidad de los crímenes:

Esos mismos libros de los cuales no dejan de burlarse algunos amigos míos, [...] me están dando una explicación de lo sucedido, una explicación bien clara. Los culpables no somos aquí individualmente ni Maridueña, ni López, ni Fierro, ni Gordillo, ni yo, ni fulano ni Zutano. Hay unos versos que lo dicen muy bien [...]: –¿Quién mató al Comendador? –Fuenteovejuna, señor. –¿Y quién es Fuenteovejuna? –Todos a una.⁴³

La palabra, para Ángel F. Rojas, tiene siempre connotaciones políticas, aún si quien las emite (o escribe) no tuviera intención de ello. Con su obra «Guárdate del agua mansa» y con los versos de español Lope de Vega, acogidos como bandera de lucha, el intelectual reafirmaba una vez más su pertenencia a la *polis*, su interés por sus problemas, su solidaridad con el destino común. Su mediación ayudó a construir una nueva mirada colectiva identificatoria,⁴⁴ cuando el conjunto del pueblo de Yangana se apropió del clásico literario –no un texto local, ni contemporáneo– para darle igual empleo que a «Guárdate del agua mansa»: como texto de resistencia, de lucha, opuesto a la representación oficial desde el poder.

Don Vicente mira a la ciudad con la misma reticencia que los demás habitantes de Yangana, y aprecia la calma de sus días; en el pueblo su rol comunitario se reconoce y agradece, sin que él reclame para sí el poder o la preeminencia que acompañan a la letra escrita; por su parte, los del pueblo tampoco muestran disposición de hacerlo: valoran más la palabra oral, el canto, los relatos, el intercambio directo. Otro rasgo significativo es que don Vicente no defiende la autoría individual de cuanto produce, emulando de esta manera un rasgo propio de la tradición literaria no escrita.

Desde otra perspectiva, el rol de las representaciones construidas desde el poder era doble, pues doble era su rostro: el de las Leyes –agresivo– reprimía («Entonces veremos cuál domina por estos rincones. Si los instintos de esta gente salvaje y estúpida, o el orden de la autoridad»⁴⁵ había amenazado el Teniente Político); por otro, el texto del gringo Spark acaso perseguía disuadir: pretende ser alternativo, mas no por ello se aparta de la óptica del poder, apelando a la noción hegemónica del «buen salvaje» (se trata del minucioso levantamiento etnográfico realizado por el extranjero al tiempo que recogía datos concernientes a sus intereses botánicos). A pesar de su amable

43. *Ibid.*, pp. 320-321.

44. Cfr. *ibid.*, pp. 321 y 331.

45. *Ibid.*, p. 229.

aparición y su intención disuasiva, la comunidad anula el peso del escrito positivista (con apoyo no deseado de la misma acción policial) al ignorar este discurso duro *–logos* funcional a la «razón instrumental» y a los poderes hegemónicos: es solo vago referente en los relatos de los de Yangana, y no afecta sus decisiones ni su cotidianidad.⁴⁶

Igual suerte corre temporalmente la otra representación que habla desde el poder (el libro que contiene las leyes, el Código Civil), pues su portavoz muere a manos del pueblo. Estos dos textos que presentan los letrados del poder (sobre todo la Ley escrita) apuntan a preservar la integridad de la institución estatal (representada en sus funcionarios, por lo que su muerte debía ser férreamente castigada), las jerarquías sociales y las propiedades de los terratenientes. De manera contraria, los textos a los que apela el «intelectual moderno» del pueblo apuntan a la defensa de los derechos de Yangana a recuperar sus terrenos comunales, a levantar la voz y decidir sobre su futuro. Queda claro que a los enfrentamientos entre estas dos representaciones de procedencia opuesta subyace una disputa por la hegemonía; de allí surge la resolución de emprender el éxodo *–que es el camino hacia una remodelación identitaria, en la misma dirección de resistencia ante esta avanzada del poder-otro.*

El interior de la comunidad es un espacio deliberante donde no tienen voz ni voto los poderes externos. Allí es posible rastrear el enfrentamiento no resuelto entre la palabra hablada y la escrita. Se podría decir que su relación con los textos escritos es, en general, de desconfianza: representan la voz de un *otro* amenazante, excluyente o, cuando menos, poco atractivo: «Los versos de don Vicente eran medio difícilones. En cambio los de Botado, que no es leído ni escrito, sí los entendíamos todos».⁴⁷ Pero esta condición se matiza, y se abre la posibilidad de diálogo con la palabra literaria: no resulta casual que una obra teatral escrita sea lo que da pie a la rebelión, ni que sean versos de un clásico literario, *Fuenteovejuna*, el estribillo acogido como bandera de lucha *–el texto que actúa como catalizador de la nueva conciencia de sí que empiezan a tejer los de Yangana.*

La oposición entre escritura y oralidad encarna claramente en dos personajes: don Vicente, y el *churón* Ocampo *–líder y conductor del éxodo.* Este último no era precisamente un intelectual, menos aún al estilo del primero,

46. Este hecho es independiente de la función que cumple el texto etnográfico en la novela, plenamente justificado y coherente.

47. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, p. 234. Parecería ser un guiño de ojos al inicio de un poema martiano: «Contra el verso retórico y ornado/El verso natural», incluido en *Flores del destierro*.

pero «entendía de cuentas y de papeles»; digno representante de la cultura local, rendía culto a la belleza del lenguaje y al sentido común:

Para Ocampo no había sino frases que le sonaban bien o frases que le sonaban mal ignorando las razones que pudiera tener para preferir una construcción a otra. Cuando la frase estaba sonándole mal a sus oídos, aún cuando alguna vez quienes le acompañaban abogaron por la salvación de la misma, se abalanzaba como una fiera sobre la hoja escrita [...]. Abría después el puño en ademán casi majestuoso, dejando caer una bolita arrugada en el suelo. Y a comenzar otra vez, fraseando lentamente, como si fuera a entonar una canción.⁴⁸

La propuesta de Rojas es clara: la oralidad se encuentra ligada a lo bello –dejando abierta la discusión de sus parámetros– y sobre todo, profundamente, a lo lúdico: los de Yangana aman las tertulias, el narrarse repetidamente los sucesos del pueblo, el canto y la representación de pequeñas obras teatrales en las fiestas; prefieren el origen popular de sus canciones, y sus coplas. Los dispositivos de la memoria se activan, entre otros elementos, por las emociones, los estímulos sensoriales: esta novela es un re-envío continuo entre lo que se hace y se recuerda. La oralidad, lenguaje de lo cotidiano y lo íntimo, deviene el soporte adecuado para la expresión lírica, para la construcción de una prosa de marcado aliento poético, de resonancias que continuamente remiten a otros espacios (literarios y no literarios) y otros tiempos (de la ficción y la historia).

Como si fueran dos lados de la misma moneda, Rojas enfatiza la perspectiva política de la oralidad, tanto como la lúdica. Aquélla revela su rol crucial en varias instancias: para redefinir la identidad de los de Yangana; para expresar de manera performativa su voluntad (la representación de «Guárdate del agua mansa», que dio pie al doble crimen); sobre todo, para oponerse al carácter venal de la letra escrita. En relación del primer punto, influyen en esa re-configuración los mencionados elementos de la palabra escrita, y las narraciones que se repiten los de Yangana durante el éxodo; pero también cuenta el efecto del recorrido, el desplazarse en éxodo: el recorrido les permite incorporar nuevas costumbres, las cuales actualizan –precisamente– rasgos de brutalidad, de una condición «salvaje» o primitiva que van descubriendo y aceptando en sí mismos. No obstante, este producto nuevo no va en la dirección propuesta por los textos del poder hegemónico: es la versión propia de una conciencia en cierto modo salvaje, que los mantiene en la autodeterminación,

48. Ángel F. Rojas, *ibíd.*, p. 297.

sin renunciar a su libertad –una de cuyas claves es su persistencia en el habla, su apego a lo oral.

Las tensiones entre la palabra oral y la escrita, entre los roles de «intelectual moderno» y el «escritor civil», son presentadas por Rojas en otro texto, encarnadas en un solo personaje: es Guamán, del cuento «El maestro Mariano Guamán, según la versión de su colega Aurelio Benítez». El poder de la letra escrita se impone desde la escuela. Los maestros designan un lugar de privilegio a este aprendizaje: luego de dos años de preparación, y con una liturgia de limpieza y respeto casi religiosos.⁴⁹ Todo lo escrito adquiere y conserva un carácter solemne, aún si se trata del «Libro Oficial de Registro Escolar». Benítez no consiguió el derecho de escribir su verdad en este nimio registro público: no se adueñó de las artes, no peleó bien. Es por eso que lo multan, se pone en riesgo de perder su empleo, y es tildado de loco, mientras realiza la crónica de lo actuado por Guamán. No se cierne censura mayor sobre éste, quien consigue una subversión mayor y más significativa en sus roles de maestro escolar, de representante comunitario y de tinterillo.

Guamán aprendió mucho más, seducido por el poder de la letra escrita, «el sortilegio del papel sellado». Como representante indio ante las Cámaras de Diputados (enfrentado al poder político más rancio), obtuvo una victoria que su comunidad indígena persiguiera desde dos siglos antes. Como mediador en pleitos ganó para sí muchos réditos, sin que por eso dejara de darse «perfecta cuenta, y no tuvo empacho en reconocerlo, que cambió una profesión exenta de malos manejos y de dolosos engaños, por una menguada actividad que se sustentaba, en un noventa por ciento, en la más refinada mala fe».⁵⁰ Aprendió que la letra escrita es venal, que cualquier causa puede ser defendida o aplastada por los códigos. ¿Quién escribe qué y con qué intenciones? es, entonces, una pregunta central.

En el resultado último de las luchas entre representaciones, el maestro Mariano Guamán, tanto como los de Yangana, reflejan dos aspectos: el intercambio –violento, en efecto– entre las perspectivas hegemónica y de resistencia, y la decisión de continuar dirigiendo sus destinos. Esto recuerda las afirmaciones del crítico peruano Antonio Cornejo Polar: «En el fondo, en este debate de la voz y la letra, tal vez no se trate de otra cosa que de la formación de un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro.»⁵¹ Dos discursos estuvieron en pugna: el del poder y aquel otro, múltiple, diverso, pero a la vez coherente cohesionante, no exento de plasticidad, de este grupo subalterno. A las representacio-

49. Cfr. *ibíd.*, pp. 197-199.

50. *Ibíd.*, p. 204.

51. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994, p. 89.

nes de ambas posturas políticas los aproximan estos temas: ¿Qué son-somos, finalmente? ¿Por qué han-hemos hecho lo que hicimos? ¿Qué futuro tendrán-tendremos?

En cuanto a la oposición oralidad-escritura, se puede observar indicios de incorporación, de intercambio entre ambas; a veces estos encuentros tienen el carácter de enfrentamientos no resueltos, pero en otras, dejan una impronta de brillante acabado: baste recordar que Yangana toma conciencia de su destino colectivo a partir de cuatro versos de un clásico literario, que Guamán «se enamora» del poder de la palabra escrita mientras defiende a su comunidad. El argentino Ricardo Piglia resalta «la decisión milagrosa de Cervantes que, luego de la primera salida [de don Quijote], hace entrar al que no lee. ‘Pues a fe mía que no sé leer’, respondió Sancho. Ese encuentro, ese diálogo, funda el género. Habría que decir que en esa decisión, que confronta lectura y oralidad, está toda la novela.»⁵² Puede afirmarse lo mismo del recorrido, en éxodo, del pueblo de Yangana.

A estas propuestas de Ángel F. Rojas se suman las de Arturo Montesinos Malo (Cuenca, 1913), para centrar la discusión respecto de los espacios y los roles del *letrado* ecuatoriano en las ciudades modernizadas. Narrador de estilo fresco, que incluye adecuadas y pertinentes dosis de humor, muestra una clara voluntad de renovación en las tres obras de este período, la mitad del total de su producción: *Sendas dispersas* (1941) –que incluye pocos aciertos–, *Arcilla indócil* (1959) y *Segunda vida* (1962). Es muy relevante su indagación en la subjetividad de los personajes, su agudo sentido para percibir y mostrar lo complejo y lo contradictorio de su condición (no de su ideología frente a sus actos).⁵³ Anotaba Alejandro Carrión: «se percibe [...] la cuidadosa arquitectura de los relatos, el prolijo dibujo de los personajes, la planeada composición de las escenas. El comienzo y el fin han sido sin duda ensayados muchas veces [...]. Nada es improvisado».⁵⁴ Preocupación por la arquitectura que recuerda a Pedro Jorge Vera como novelista, pero con plasticidad en la dialéctica de personajes y situaciones, revelando matices y complejidades que los alejan de construcciones maniqueas.

Montesinos es el retratista por excelencia del individuo y sus desencuentros en la ciudad modernizada. La urbe ya no es el espacio para habitar en comunidad, para ser disfrutado a plenitud aún en su violencia, como ocurría en *Las cruces sobre el agua*, de Gallegos Lara. Aunque hubo anticipación de los conflictos del individuo de las urbes en *Arcilla indócil*, éstos se desa-

52. Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 31.

53. Quizá la única excepción sea el personaje Rosa Alicia, de *Segunda vida*, cuyo discurso en su faceta de intelectual contrasta con su configuración como empleada de clase media.

54. Alejandro Carrión, *Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983, p. 111.

rollan con plenitud en *Segunda vida*: el desarraigo de los que inmigraron desde ciudades pequeñas, el desamparo frente al poder de las instituciones estatales, de los guardianes del orden, de los sacerdotes de la liturgia de la civilidad (los abogados); también narra las dificultades de las relaciones personales, los desencuentros. La urbe es un espacio de fragmentación múltiple: de la identidad (con el personaje Teodoro, inicia su reflexión sobre los conflictos subjetivos del mestizo), de la continuidad que antes existía en los diversos órdenes de la vida (la cotidiana, la laboral, la del ocio). También es un espacio de reflejos que juegan, que confunden: un lugar en el que desaparecieron las señales de orientación. La forma en que el autor construye la novela reproduce de manera excelente esta condición de relativismo, las oscilaciones, las dificultades para aprehender lo que antes se consideraba verdadero y sólido, y que ya no lo es. Simplemente, la vida cotidiana ha sido tocada por la modernidad.

Por ello Montesinos construye sus obras de la manera en que proceden los detectives. No se trata solo de una técnica: en Montesinos lo detectivesco es una forma de aproximarse al conocimiento en general; jamás se llega a él de manera directa: para alcanzarlo es preciso atravesar juegos de duplicidades y de máscaras, seguir las pistas adecuadamente. Las hojas en que se realiza anotaciones, las memorias, los soportes de cualquier narración en definitiva, parecerían tener un envés en el cual es posible reescribir aquello inicialmente bosquejado. Los relatos configuran descripciones indirectas: muchos personajes, entre ellos los escritores, rara vez se describen a sí mismos; adquieren fisonomía a partir de la memoria de terceros, a veces luego de un trabajo de indagación, o como si se completara un rompecabezas. Montesinos se aparta así de expresiones totalitarias, y apuesta, desde sus textos iniciales de 1941, por la concurrencia de múltiples voces en la construcción de los sentidos, demandando la participación del lector. Por otro lado, deja abierta la posibilidad de que el conocimiento obtenido sobre algo o alguien pueda ser arbitrario: en tanto narrativa, será siempre una construcción, y la orientación de los sentidos del texto radica en el albedrío (o las limitaciones) de quien lo enuncia. Más que estilístico, este rasgo parecería apuntar a una poética. Es explícitamente abordado en «Los rincones de la cueva», y está presente en «Arcilla indócil», «El envés de las horas», «Ojos de libélula», «La entrevista» —cuentos incluidos en *Arcilla indócil*; en *Segunda vida* y en *El peso de la nube parda*.

Su visión es pesimista, en cierto modo, respecto del espacio para el poeta en la modernidad ecuatoriana de la primera mitad del siglo: Fermín, el poeta de *Segunda vida*, se deja morir, agobiado por la frustración y la culpa; Gilberto, de «El envés de las horas» fallece durante un terremoto; Francisco,

el escritor de textos científicos en «Arcilla indócil», queda abandonado al ostracismo y a la soledad.

En *Segunda vida* Leonardo Durbán realiza la reconstrucción de la vida del poeta Fermín Lafuente, fallecido tres años antes, a partir de sus propios recuerdos, de cartas, retratos, informes de vecinos, amigos, jefes. En cierto modo reescribe su historia, pues ocupa la casa que fue de éste, se relaciona con el venal abogado que tendió a los dos la misma trampa, y acaba enamorándose de la misma mujer. La (re)construcción del personaje no solo corre a cargo de Durbán, si bien aporta los datos referentes al quehacer literario de Lafuente, pues lo conoció en su juventud.⁵⁵ Había sido un poeta «de la transición hacia el modernismo»: «un explorador audaz de imágenes a quien nada detenía», cuyas siguientes producciones ya «habían perdido el carácter de fuego, savia, frescura y originalidad de los versos de sus veinte años». Un vecino de Lafuente afirmaba que éste murió consumido por la pena: su naturaleza triste, natural en los poetas, se vio acentuada por «deudas que tenía que pagar, empleos mal remunerados que le disgustaban, unos feos escándalos en su último año de vida»,⁵⁶ y por problemas con su mujer, quien lo despreciaba por su pobreza. El corrupto abogado que fue su jefe lo retrata con frialdad y desprecio: «Vivió y murió como todo empleado a sueldo fijo».⁵⁷ Su amante añade que lo atormentaba el fracaso económico; «reducido a la impotencia de la vida práctica»,⁵⁸ sentía que traicionaba su destino de poeta al no escribir; un trabajo que creyó fácil, como director de una Fundación, resultó ser una trampa, y él permitió que lo compraran; en el intento de expiar esta culpa, enfermó y se dejó morir.

Los personajes de distintos textos dialogan entre sí. Fermín comparte cualidades de los otros escritores: no consigue una vida conyugal armoniosa, igual que Francisco, aunque por distintas razones: las exigencias económicas de su mujer; tampoco la relación más llana y fresca, con su amante, alcanza a salvarlo. Fermín muere, al igual que Gilberto, y alguien trata de reconstruir su vida. Fermín era el único que residía en la capital, pero su *alter-ego*, Leonardo, se desplazará junto a su esposa desde Quito a vivir en una pequeña ciudad de provincia; hay que recordar que Durbán en su juventud también fue poeta; pero en la etapa universitaria dedicó cada vez más tiempo a estudiar:

55. Cfr. Arturo Montesinos, *Segunda vida*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962, pp. 17 y 18.

56. *Ibid.*, p. 20.

57. *Ibid.*, pp. 84-85.

58. Cfr. *ibid.*, p. 280.

Tenía ya mis horas muy ocupadas. Para pagarme los estudios desempeñé un modesto empleo de gobierno; y todo minuto disponible me servía para aprender códigos, desenredar conceptos de la filosofía del derecho, comparar aburridísimos artículos de diferentes legislaciones y almacenar todos los conocimientos que se exigen a un futuro abogado [...], no quedaba ningún tiempo para la literatura. Ahora sabía que no iba a ser escritor [...]. Por lo menos, conviviría respetuosamente con lo que fue un escritor.⁵⁹

Fermín, Leonardo y Gilberto son poetas que, en mayor o menor medida, continuaron empleados en la burocracia estatal, sin conservar el espacio de dominio y la antigua preeminencia social que sí ha mantenido el trabajo especializado de los legistas –funcional a los poderes de manera clara y directa. Los poetas sostienen una relación ambigua con sus empleos estatales y con otros más «novedosos» y modernos, como el de Presidente de la Fundación Viviani (al que accede Fermín y, tres años después, Leonardo). La relación laboral de Fermín y Gilberto con el gobierno se da en la capital y en la ciudad de provincia, respectivamente. En «El envés de las horas» se anticipa un criterio que se repite en *Segunda vida*: la idea de que «los poetas nunca saben nada de cosas prácticas»:⁶⁰ así justifica Rosa a Fermín –poeta menos prevenido que Gilberto, quien cayó en las trampas de un abogado corrupto y fue su testaferro. La vida de los dos poetas puede leerse nuevamente como textos escritos en el lado derecho y en el envés.

En cuanto a los estilos de vida, solo Gilberto defiende su tiempo para vivir y para crear. Escribía a diario y publicaba a veces en revistas y periódicos; defendía los «minutos libres para soñar», para enriquecer su espíritu en paseos por el campo. A los ojos de su suegro éstas eran «excursiones que no tenían lógica ni utilidad»,⁶¹ y le repetía cada vez: «¿Se da cuenta de que usted es un hombre inútil y de que el estado está en verdad alimentando a un parásito?»⁶² Es la mirada del productivo empresario que le propone un trabajo más rentable y pragmático –el de administrador de alguna hacienda.

Montesinos sabe que son tiempos difíciles para los poetas. Ángel F. Rojas también, pero sus miradas difieren en algunos aspectos. En la propuesta utópica de Rojas cabe un cierto optimismo, y acaso la clave radique en la cercanía y el intercambio que el poeta mantiene con su *polis*. Por otro lado, ambos coinciden en acercarse a lugares menos tocados por la modernidad (Yangana, de Rojas, en actitud más radical, acentúa la distancia que los separa de Quito y las otras ciudades), pero aún allí los poetas de Montesinos se

59. *Ibid.*, p. 19.

60. *Ibid.*, p. 150.

61. Arturo Montesinos, *Arcilla indócil*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1983, p. 152.

62. *Ibid.*, pp. 152-153.

encuentran casi desconectados de los destinos e intereses de quienes los habitan. Existe un cierto lamento por la pérdida de la preeminencia social en Francisco y en Fermín, no así en don Vicente; además, él lleva en muy buenos términos, y sin perder el humor, su relación con la cultura de la oralidad que rige en Yangana.

Decía que Montesinos apuesta por las ciudades pequeñas como sitios donde aún es posible ejercer este oficio con relativa independencia; es la idea de Gilberto, de Francisco, y del mismo Leonardo (al final de *Segunda vida*). En ellas «la vida [...] era adecuada para la combinación de burócrata y poeta». ⁶³ Así describe a Ambato:

La pequeña capital de provincia, de costumbres apacibles, buscaba una moderna expresión de urbanismo sin desarraigarse del agro. [...] Había ritmo moderno en las fábricas, en la estación de ferrocarril, en el bullicioso tránsito de autobuses y camiones. Había modorra en las calles coloniales y quietud conventual en los hogares. El pequeño núcleo urbano era una transición entre dos épocas, con reminiscencias bucólicas y anhelos de metrópoli. ⁶⁴

Francisco y Gilberto, llegados desde la capital hacia ciudades pequeñas (donde aspiran a ejercer su oficio de manera discreta, casi en condiciones de retiro), son figuras ubicadas en los extremos del espectro heterogéneo de los intelectuales: el «escritor civil» especializado en temas científicos, y «intelectual moderno». Están diferenciados por su filosofía de vida, que se manifiesta en lo que sería su arte poética. El primero de ellos, un hombre de edad media que cuenta con un buen patrimonio económico (desentendido de la necesidad de ejercer otro oficio), no puede vivir al margen de sus dogmas «científicos»: los considera casi una religión que todos deben acoger; emprende una lucha hasta las últimas consecuencias contra la condición «salvaje» de su joven esposa, y termina solo y frustrado. En oposición al personaje de Ángel F. Rojas, su divorcio respecto del entorno es absoluto: su producción intelectual es un tratado nutricional presentado como una verdad suprema, que él exige aplicar a todo el que alguna vez llegue a su casa; por otra parte, mantiene un alejamiento voluntario y sin treguas respecto de las personas del pueblo, aunque éstas le guarden un relativo respeto debido a su posición económica, no a su producción literaria o a sus rasgos humanos.

Gilberto es joven; a los ojos de su suegro, el «yerno parásito» tiene los peores defectos: es «poeta, proletario y empleado público». ⁶⁵ Él y su esposa

63. *Ibid.*, p. 149.

64. *Ibid.*, p. 154.

65. *Ibid.*, p. 144.

han conseguido, pese a todo, aproximarse a la felicidad; su estilo de vida era más bien simple: «vestían con sencillez, no aceptaban invitaciones y se ajustaban al sueldo minúsculo que él recibía como amanuense. Comían a costa de don Gilberto y ocupaban su casa, pero no aceptaban dinero suyo ni le ocasionaban gastos imprevistos». ⁶⁶ El poeta responde a la configuración del intelectual romántico, imaginario de larga pervivencia –incluso hasta hoy– en nuestro medio: defiende su lugar propio, su espacio para crear; aspira a mantenerse libre de ataduras ideológicas o económicas (el dinero ni el reconocimiento social constituyen reales tentaciones, como sí lo son para el poeta Fermín, de *Segunda vida*); se mantiene en comunicación con la naturaleza, aspira al diálogo y a las relaciones pacíficas. Pero a pesar de todas estas prevenciones y consideraciones de Montesinos, Gilberto –el poeta más sólido de todas sus obras– también muere. En este punto hay una coincidencia metafórica con Alfonso Cuesta: un terremoto mata al poeta Gilberto, mientras el personaje María grande (de la novela *Los hijos*) fallece a causa del vértigo, en alusión a la modernidad. Y esto ocurre pese a que los dos autores apuestan por las ciudades pequeñas como sitios donde aún es posible mantener el *lugar antropológico*.

En *Segunda vida* Montesinos critica la burla soterrada de poetas «consagrados», al escuchar a Lafuente recitar su poesía: «no comprendí los versos y sin embargo los comprendí. [...] Renuncié a la tutela de mi buen tío que vivía en un pasado lejano, en un paraíso de literatura lacrimosa y azucarada que ya no causaba ningún interés. Me sentí superior al sonetista, o sonetero, o albañil de la sonetería, que al reírse detrás de la mano hipócrita quizá cerraba los ojos a su propia incapacidad». ⁶⁷ En «El envés de las horas», el autor esgrime una tesis contra la rigidez o los criterios miopes que puede tener la Academia: «El poeta de verdad puede ser bueno o malo para los críticos; puede alcanzar un nombre famoso o desaparecer sin dejar recuerdos, pero en su alma se encontrará siempre una interpretación de lo trascendente, que está negada al hombre común aunque éste tenga etiqueta de literato.» ⁶⁸ Alegatos indirectos en este sentido aparecen también en «Arcilla indócil»: la soledad final del letrado; la velada ironía del autor al dibujar la defensa de Francisco sobre el peso científico de su obra.

Entre los letrados, el poeta enfrenta ciertas tensiones con los maestros; en varios textos ya comentados surge la crítica del rol de éstos en la enseñanza de la civilidad, principalmente de la violencia que ejercen sobre los niños (*Los hijos*, *La manzana dañada*, *Banca* y «El maestro Mariano Guamán...»).

66. *Ibid.*, p. 146.

67. Arturo Montesinos, *Segunda vida*, p. 17.

68. *Ibid.*, p. 181.

Solo deseo resaltar, en el maestro Guamán, la conciencia del doble rol (de poder sobre sus alumnos y de resistencia potencial frente los poderes de las instituciones de los blancos) que se funden en este personaje indio.

Pero el poeta se enfrenta con mayor entereza a los abogados. *Segunda vida* ofrece un personaje legista muy bien construido, cuyos valores se oponen radicalmente a los del «intelectual moderno», lo que acrecienta la tensión en sus relaciones laborales. El venal abogado que teje trampas hábilmente a conocidos, clientes, jueces o empleados (entre ellos a Fermín y a Leonardo, para quedarse con la fortuna que debía administrar la Fundación), luce como un caballero de refinados modales y extrema elegancia. Había incorporado con éxito los *habitus* de la civilidad:⁶⁹ con el mismo tono amable proponía sobornos sin ninguna palabra hiriente, jamás mencionando el asunto de manera directa; el aludido no podía rehusar, porque cuando descubría la trampa Cantero ya lo tenía en sus manos (y el ingenuo no lo había descubierto hasta entonces).⁷⁰

Ése abogado fue jefe de Fermín y de Leonardo. El primero murió, el segundo resultó víctima de un ataque directo, con arma de fuego, perpetrado ante testigos por el impecable jurista; aunque sobrevivió, Leonardo jamás pudo plantear acusación alguna; al contrario, si tuvo suerte de salir vivo, debía agradecerlo trasladándose a vivir fuera de la capital. Un amigo suyo, abogado también, gestionó con la mejor buena fe la transacción, y convenció a Leonardo de la conveniencia de su exilio.

El rol de las leyes es claro: mantener el funcionamiento de esta sociedad modernizada, y proteger los intereses de los poderes actuales: «El juicio pendiente era, por lo tanto, la oportunidad de ponerle en la cárcel ahorrando futuras molestias a la policía. No había necesidad de escrúpulos ni cuidadosos análisis. Quiroz era enemigo de la sociedad, un enemigo menor de baja clase, al que se podía eliminar con el mismo descuido y silencio con el que se pisa un insecto.»⁷¹ También resulta claro el rol de los abogados cercanos al poder: un «buen» legista aconseja «no enemistarse con los clientes»; sobre todo, recordar que «las manchas grandes deben tratarse como secretos de confesión».⁷²

Por todo lo dicho, las contradicciones parecen insolubles cuando poeta y abogado se enfrentan en un mismo individuo (el caso de Durbán). Acaso

69. «No alteró la voz mientras enunciaba su criterio. Siguió hablando con lentitud y autoridad. Me reprendía, me tachaba de inepto o malintencionado, pero azucaraba las frases y sonreía sin cesar. Esta habilidad era seguramente el origen de su popularidad en el mundo de los negocios». (Arturo Montesinos, *ibíd.*, pp. 175-183.

70. Cfr. Arturo Montesinos, *ibíd.*, pp. 175-183.

71. *Ibíd.*, p. 149.

72. *Ibíd.*, p. 95.

Montesinos esboza la posibilidad de un diálogo no exento de contradicciones, pues este intelectual no muere al final: emigra a la provincia, emprende otra vez, luego de su «segunda vida».

Para concluir, el crítico Julio Ramos centra las tensiones surgidas con la modernidad al fraccionarse el discurso letrado, entre los «intelectuales modernos» (que aspiran a escribir con mayor independencia ideológica) y los «escritores civiles» (especializados de acuerdo a las exigencias del desarrollo socio-económico). Estas tensiones se aprecian sobre todo en «*El éxodo de Yangana*», de Ángel F. Rojas, y en la obra entera de Arturo Montesinos. En la novela *Segunda vida*, el autor cuencano presenta relaciones laborales entre legistas y poetas que terminan convertidas en enfrentamientos a muerte, como símbolo de las posturas inconciliables entre ambos. Aunque el final es abierto, hay pocos elementos que prestan asidero a la esperanza respecto del futuro del poeta en esta sociedad modernizada. Rojas, en cambio, desde un planteamiento utópico, sostiene que todavía existe un lugar para el poeta en la medida en que su discurso se integre y coexista con otras formas de expresión (principalmente la oral), en que no pierda contacto con su comunidad, y en la medida en que ésta defienda su derecho a ser deliberante frente a las amenazas totalizadoras de la modernidad. *Los animales puros*, de Pedro Jorge Vera, no reflexiona sobre esta problemática; más bien describe las contradicciones subjetivas de los intelectuales de clase media en la ciudad modernizada de 1930 y 1940.

Conclusiones

Los narradores de la década del 50 realizaron ampliaciones temáticas a partir de preguntas fundacionales, implícitas en la narrativa de aquéllos de la década del 30, problematizando la representación literaria de la vida cotidiana en las ciudades y pueblos pequeños que se modernizaban. Ante la complejidad y las contradicciones de estos núcleos urbanos que crecían bajo el impulso de la modernización, los del 50 se lanzaron a reflexionar sobre sus efectos: bien desde la perspectiva de las ciudades como lugares de re-configuración 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.

Sus promesas resultaron falsas. Su lenguaje de 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, Pedro Jorge Vera), con empleos mal remunerados o sin ellos (cuentos y novelas de Arturo Montesinos, Mary Corylé, Alfonso Cuesta), enfermos o muchas veces muriendo sin pena ni gloria (cuentos de Rafael Díaz Ycaza, 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 reflexionan sobre las esperanzas de los individuos, los 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 de-construye el discurso del poder y defiende su derecho a la autodeterminación. En esta postura lo secundan dos autores: con mucha menor claridad expositiva y menos esperanza, Arturo Montesinos, 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, y lo hace con menor soporte conceptual, en la conflictiva vida en las urbes, donde el hombre común se enfrenta al poder de la ley y a la sorda y excluyente estructura del Estado, en condiciones de desamparo absoluto. También ensaya una huida (menos espectacular, menos esperanzada: eran otros tiempos) hacia las ciudades pequeñas, desde las cuales, a la manera de los exiliados de Yangana, ganar tiempo o poner cierta distancia (y armarse, si fuera posible) para enfrentar a esa modernidad de la que sabe no podrá escapar, y cuyo destino –intuye– es la muerte del individuo.

Lo que propone César Dávila Andrade es otra suerte de huida, pero esta vez hacia la propia conciencia, para trascenderla.¹ 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 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 (allí están las muertes de Illuco y de la vendedora de frutas, las violaciones de la maestra rural y de la inexperta secretaria urbana por sus respectivos jefes). Se resigna, perdida cualquier esperanza de un cambio para mejor.

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 aún Gallegos Lara, en su novela de 1946, finca demasiadas ilusiones en ella: el intelectual que regresa varios lustros después de la masacre del 22 apenas es llamado a mantener el recuerdo de los hechos de sangre. Solo Pedro Jorge Vera, de todos los autores estudiados, conserva

1. «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 *Obras completas*, II, *Relato*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984, p. 353).

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, luego de un período de confusiones y de contradicciones entre sus actos y su ideología de clase no asumida, entre sus aspiraciones de movilidad social y las ideas progresistas –incluso izquierdistas– (*Los animales puros*), 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, Arturo Montesinos); identifican con mayor claridad las propias contradicciones en su identidad (se inicia la reflexión sobre la problemática del mestizo, no abordada en esta tesis por falta de espacio); se cuestionan sobre el rol y las opciones del intelectual en estos nuevos espacios sociales. Para César Dávila Andrade y Rafael Díaz Icaza 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 la ciudad, los poetas entran en contacto con otros letrados, principalmente de dos tipos. De los maestros religiosos critican, con dureza y de manera unánime, su crueldad y los abusos para con niños y adolescentes en escuelas de ciudades pequeñas. Pero siendo los abogados muchas veces sus jefes laborales, suelen tratarlos a diario. Ellos se constituyen a la vez en verdaderos *alter-ego* y en enemigos directos: son sus pares que han conservado el centenario prestigio, el lugar junto al poder civil (al que sirven aún, y el cual amenaza con destruir al poeta). Es una relación siempre conflictiva, más aún cuando encarnan los dos roles en un mismo individuo.

En cuanto a las características estéticas de este período de la narrativa del Ecuador, a diferencia de lo ocurrido en el ámbito de Latinoamérica, no se puede resumir en un diálogo/tensión entre regionalismo y vanguardias. Pienso que no se puede hablar de muchos rasgos comunes que configuren una identidad específica, aparte de que el realismo –uno mucho más abierto que el del 30– es la corriente que funciona como punto de partida general, y como sustrato, en todos los narradores del 50. En este período hay, decía, casos y autores, cada uno de los cuales transita en busca de una forma de expresión pro-

pia sin negar, con ello, los presupuestos de modernidad narrativa que aportó la producción de los del 30.²

Así, los proyectos de Alfonso Cuesta y César Dávila 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).³ «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»,⁴ dice refiriéndose a ellos Rafael Gutiérrez Girardot. Pero los productos de Cuesta y de Dávila 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 Belloio apunta, en cambio, a una poética de la levedad, y lo consigue con maestría.

Los casos de Alejandro Carrión y de Pedro Jorge Vera merecen párrafo aparte, por constituir ejemplos de caminos de reflexión truncados a causa de contradicciones ideológicas y conceptuales, agravadas en Carrión por un agudo sentido oportunista que cortó alas a su talento de narrador. No se arriesga a profundizar por un solo camino, y pretende fundamentar su arte poética en una voluntad de estilo; ésto no le alcanza, y termina en un devaneo temático –por situaciones poco comunes o contradictorias de la vida ciudadana, con énfasis en los entornos burocráticos–, sin desarrollar honda y reflexivamente los mundos en los que se detenía. Acaso la excepción sea lo complejo de la subjetividad infantil (en *La manzana dañada* y el brillante inicio de *La espina*); pero aún este encuentro con «su» tema es desperdiciado, pues lo explora con escasa valentía, sin conseguir desarrollar una poética. El de Pedro Jorge Vera es un caso similar de no atreverse a rebasar ciertos límites: forzó

2. Esto es, una literatura que re-dibujó el imaginario del país, que mostró su heterogeneidad cultural, racial y socio-económica, y que cuestionó los presupuestos del proyecto cultural tradicional. (Cfr. Alicia Ortega, «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. 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.
3. Rafael Gutiérrez Girardot señala en Vargas Llosa y García Márquez esta sutil relación entre literatura y política, y añade que ella cambió de rumbo con el desarrollo del *Boom* (Rafael Gutiérrez Girardot, *Insistencias*, Santafé de Bogotá, Ariel S.A., 1998, p. 281).
4. *Ibid.*, p. 281.

su camino circunscribiendo su temática al marco permitido por posturas ideológicas de izquierda.

En lo estrictamente técnico, tres son los innovadores: César Dávila, Ángel F. Rojas y Walter Bellolio. Cada uno de manera diferente ha incorporado en su trabajo diversos logros de las vanguardias. César Dávila, desde un acercamiento al surrealismo, en una vertiente que ya mostraba síntesis de lo mejor de sus «tradiciones» europea y latinoamericana. Ángel F. Rojas, a partir del impulso profundamente renovador que es la esencia de todas las vanguardias, con una plasticidad que le permite incorporar con acierto elementos y técnicas diversos en sus textos; es, además, uno de los mayores renovadores temáticos y acaso, junto a César Dávila, de los de 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 interesantísima síntesis de elementos de la mejor vanguardia narrativa y la mejor tradición relativista ecuatorianas, en la que acaso no sea difícil que narradores de nuevas generaciones sigan encontrándose.

Pero aún 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) planteados por los narradores del 30. No son epígonos suyos, por tanto; tampoco simples puentes en un camino teleológico entre dos generaciones. Ellos aportaron con una ampliación del abanico temático (elemento que sí los cohesionan) y con varias poéticas, lo cual no es de poco valor.

Bibliografía

Bibliografía básica

- (Bellolio, Walter, y otros), *Diez cuentos universitarios*, Guayaquil, Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, Sede Nacional / Publicaciones Vértice, 1953.
- Bellolio, Walter, *La noche del 31*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1955.
- *La sonrisa y la ira*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 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 [1932].
- *Los hijos*, Quito, Libresa, 2005 [1962].
- Dávila Andrade, César, *Obras completas*, II, *Relato*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca / 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, 1958.
- *Los rostros del miedo*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 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*, en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *Clásicos Ariel*, vol. 30, Guayaquil, Ariel Ltda., s.f. [1930].
- *Las cruces sobre el agua*, Quito, Libresa, 1990 [1948].
- Icaza, Jorge, *Cuentos completos*, Quito, Libresa, 2006.
- Montesinos Malo, Arturo, *Segunda vida*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962.
- *Arcilla indócil*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1983 [1959].
- Ramírez Estrada, Alsino, *La perspectiva*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962.
- Rojas, Ángel F., *El éxodo de Yangana*, Quito, El Conejo, 1985 [1949].
- *Un idilio bobo*, Quito, Libresa, 1997 [1946].
- *Banca*, en *Obras completas*, vol. I, *Novela*, t. I, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 2004 [1938].
- Vera, Pedro Jorge, *Luto eterno*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962 [1953].

- *Un ataúd abandonado*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- *La semilla estéril*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978 [1962].
- *Los animales puros*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión / Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004 [1946].

Bibliografía de referencia

- Alvarado Tenorio, Harold, *Literaturas de América Latina*, t. II, *Las vanguardias-La nueva novela*, Cali, Universidad del Valle, 1995.
- Ansaldó, Cecilia, *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas*, Quito, Planeta del Ecuador S.A., 2001.
- Araujo, Diego, «Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años», en *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador*, No. 3, Quito, Gallo capitán, 1979, pp. 17-25.
- «Tendencias de la novela de los treinta últimos años», en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983, pp. 69-99.
- Augé, Marc, «El lugar antropológico», en *Los 'no lugares', espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Ayala Mora, Enrique, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 10, *Época Republicana IV*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo Ecuatoriana, 1990.
- *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 12, *Ensayos generales I*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo Ecuatoriana, 1992.
- *Resumen de Historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2003, 2a. ed.
- Bauman, Zygmunt, «Modernidad y ambivalencia», en Erna von der Walde, coord., *Miradas anglosajonas al debate sobre la nación*, Bogotá, Cuadernos de Nación-Ministerio de Cultura, 2002, pp. 13-37.
- «Espacios sociales: cognitivos, estéticos, morales», en *Ética posmoderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 166-211.
- *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bourdieu, Pierre, «El *habitus* y el espacio de los estilos de vida», en *La distinción*, México, Taurus, 2002, pp. 169-222.
- Brunner, José Joaquín, «Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana», en Hermann Herlinghaus y Monika Walter, edits., *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag, 1994, pp. 48-83.
- Bustos, Guillermo, «Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)», en Paúl Aguilar y otros, *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, Quito, Dirección de Planificación, I. Municipio de Quito, Ecuador / Consejería de Obras Públicas y Transporte, Junta de Andalucía, España, 1992, pp. 163-188.
- Carrión, Alejandro, *Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.
- Carrión, Benjamín, *Narrativa latinoamericana*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión / Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2006.

- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994.
- Cortázar, Julio, *Obra crítica/1*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Ediciones Solitierra, 1976.
- *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986.
- «El Ecuador de 1925 a 1960», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 10, *Época Republicana IV*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo Ecuatoriana, 1990, pp. 87-121.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- «Textos, impresos, lecturas», en *Libros, lecturas y lectores en la edad moderna*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 41-57.
- Dávila Vázquez, Jorge, *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1998.
- «Estudio introductorio», en Alfonso Cuesta y Cuesta, *Los hijos*, Quito, Libresa, 2005, pp. 7-51.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.
- Donoso Pareja, Miguel, «Estudio introductorio», en *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985, pp. 10-33.
- *Sin ánimo de ofender. Ensayos*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1989.
- «Estudio introductorio», en Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, Quito, Libresa, 1990, pp. 7-30.
- *Nuevo realismo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2002.
- Echeverría, Bolívar, «Modernidad y capitalismo (15 tesis)», en *Las ilusiones de la modernidad. Ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / El Equilibrista, 1995, pp. 133-397.
- *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI Editores, 1998.
- Elías, Norbert, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Fernández Retamar, Roberto, «Calibán», en *Todo Calibán*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004, pp. 19-81.
- Grijalva, Agustín, edit., *Datos básicos de la realidad nacional*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1996.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Insistencias*, Santafé de Bogotá, Ariel, 1998.
- Historia Universal*, vol. 15, *Un mundo en armas*, Barcelona, Sol 90, 2004.
- Historia Universal*, vol. 16, *Los años de la guerra fría*, Barcelona, Sol 90, 2004.
- Hopenhayn, Martín, «Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana», en Mabel Moraña, edit., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, PA, 2002, pp. 69-88.
- Kingman Garcés, Eduardo, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2006.

- Martí, José, «Nuestra América», en *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 26-33.
- Martín Barbero, Jesús, «Transformaciones de la experiencia urbana», en *Oficio de Cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 273-297.
- Moraña, Mabel, «Modernidad arielista y posmodernidad calibanesca», en Ottmar Ette y Titus Hrydenreich, eds., *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de 'Ariel'*, Frankfurt, Vervuert / Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 105-117.
- Moreano, Alejandro, «Benjamín Carrión: el desarrollo y la crisis del pensamiento democrático-nacional», en *Revista de Historia de las Ideas*, No. 9, segunda época, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Centro de Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1989, pp. 51-72.
- «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, pp. 137-224.
- 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, pp. 7-107.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3, *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza S.A., 2001.
- Pareja Diezcansaco, Alfredo, «Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo», en Alfredo Pareja Diezcansaco y otros, *Trece años de cultura nacional. Ensayos (agosto 1944-1957)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, pp. 3-32.
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Poblete, Juan, «Trayectoria crítica de Ángel Rama: la dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos», en www.globalcult.org.ve/pdf/Poblete.pdf
- Proaño Arandi, Francisco, «Estudio introductorio», en Ángel F. Rojas, *Un idilio bobo*, Quito, Libresa, 1997, pp. 9-39.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rivadeneira, Edmundo, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981 [1958], 2a. ed.
- Robles, Humberto E., *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos. (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.
- Rodríguez Albán, Martha, «Ángel F. Rojas: la identidad como opción y la posibilidad del regreso», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 16, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, II semestre 2003, pp. 3-15.
- Rodríguez Castelo, Hernán, «César Dávila Andrade», en *Clásicos Ariel*, vol. 94, *Cuento de la Generación de los 30*, t. II, Guayaquil, Ariel Ltda., 1976, pp. 111-117.

- Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *Clásicos Ariel*, vol. 29, Guayaquil, Ariel Ltda., s.f. [1948].
- «La novela de los últimos años: temas, tendencias y procedimientos», en *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador*, No. 3, Quito, Gallocajapán, 1979, pp. 26-37.
- «La novela en ciento cincuenta años de vida republicana», *Libro del sesqui-centenario*, vol. II, *Arte y cultura. Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, pp. 385-394.
- Sáenz, Álvaro, 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 / Grijalbo Ecuatoriana, 1992, pp. 135-174.
- Tinajero, Fernando, «Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología (1925-1960)», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 10, *Época Republicana IV*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo Ecuatoriana, 1990, pp. 189-210.
- 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)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Centro Cultural Benjamín Carrión, 2002.
- William, Peter, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- Yurkievich, Saúl, *La moviediza modernidad*, Madrid, Antillana / Taurus, 1996.

ANEXO

Fichas biobibliográficas

WALTER BELLOLIO (Guayaquil, 1930-Madrid 1974). Estudió Jurisprudencia en la Universidad de Guayaquil. Publicó cuentos en revistas y diarios antes de la aparición de *Diez cuentos universitarios*, de autoría compartida con Alsino Ramírez, Eugenia Viteri, José Martínez Queirolo y Pedro Sorroza. Fue autor de cuatro volúmenes de cuentos: *La noche del 31*, *La sonrisa y la ira*, *El largo camino de la playa*, *Crónica del hombre que aprendió a llorar*.

ALEJANDRO CARRIÓN (Loja, 1915-Quito, 1992). Periodista, narrador, ensayista. Ingresó a la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana el año de su fundación. Mentalizador, con Pedro Jorge Vera, del semanario *La calle*, en el que participó hasta 1960. Obtuvo el Premio M. Moors Calot, de periodismo, otorgado por la Universidad de Columbia, EUA, y fue redactor del *Diario de las Américas*, órgano de los cubanos exiliados en Miami. Trabajó para la Organización de Estados Americanos en diversos cargos (en la División de Servicios Editoriales, como Jefe de la Biblioteca Conmemorativa de Colón, como Director del Departamento editorial). Su obra narrativa incluye una novela, *La espina*, y los volúmenes de cuentos: *La manzana dañada*, *Muerte en su isla* (Premio Leopoldo Alas, 1969), *La llave perdida*, *Mala procesión de hormigas*, *Una pequeña muerte* (que incluye sus tres últimos libros de cuentos: *Mala procesión...*, *La otra orilla* y *El hueso de aceituna*). Tiene dos volúmenes de poesía: *Primer jornada* y *Poesía. Segunda jornada*. En ensayo, escribió: *Los compañeros de don Quijote*, *Los poetas quiteños de «El ocioso en Faenza»*, *La otra historia*, *Nuestro Simón Bolívar*, *Galería de retratos*, *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la Colonia española*.

MARY CORYLÉ, seudónimo de María Ramona Cordero y León (Cuenca, 1901-1978). En cuento, publicó los volúmenes *Mundo pequeño* y *Gleba*. En poesía, es autora de *Canta la vida* (libro que provocara escándalo por su erotismo), *El mío romancero* y *Romancero de Bolívar*.

ALFONSO CUESTA Y CUESTA (Cuenca, 1912-Mérida, 1991). Desde 1950 trabajó como catedrático, en Venezuela. Fue uno de los fundadores de la Escuela de Letras de la Universidad de los Andes, en Mérida. Publicó el volumen de cuentos *Llegada de todos los trenes del mundo*, y la novela *Los hijos*.

CÉSAR DÁVILA ANDRADE (Cuenca, 1918-Caracas, 1967). Es uno de las figuras más altas de la narrativa y la poesía del Ecuador, en el siglo XX. Su obra poé-

tica incluye: *Oda al arquitecto*, *Espacio me has vencido*, *Catedral salvaje*, *Arco de instantes*, *Boletín y elegía de las mitas*, *En un lugar no identificado*, *Conexiones de tierra*, *La corteza embrujada*, *Materia real*, *Poemas de amor* (los dos últimos títulos fueron publicaciones póstumas). Tiene tres libros de cuentos: *Abandonados en la tierra*, *Trece relatos* y *Cabeza de gallo*. Varios cuentos inéditos fueron recogidos en sus obras completas, en edición realizada por Jorge Dávila Vázquez. Produjo ensayo, incluido en la mencionada publicación.

RAFAEL DÍAZ YCAZA (Guayaquil, 1925). Prolífico narrador y poeta, es editorialista de un importante diario de Guayaquil. Ha sido presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas. En cuento, es autor de: *Las fiera*, *Los ángeles errantes*, *Tierna y violentamente* (Premio José de la Cuadra, 1969), *Poralamar*, *Porlatierra*, *Prometeo el joven y otras morisquetas* (Premio Nacional Aurelio Espinosa Pólit). Ha publicado las novelas: *Los rostros del miedo* y *Los prisioneros de la noche*. Su producción poética incluye: *Estatuas en el mar*, *Cuaderno de bitácora*, *Las llaves de aquel país*, *El regreso y los sueños*, *Botella al mar*, *Zona prohibida*, *Señas y contraseñas*.

ARTURO MONTESINOS MALO (Cuenca, 1913). Narrador y dramaturgo. Residió en Quito de 1942 a 1952, trabajando como editorialista de dos diarios y profesor del Colegio Militar. En 1952 se trasladó a EUA, y desde entonces se ha desempeñado como funcionario de las Naciones Unidas. En cuento, ha publicado: *Sendas dispersas*, *Arcilla indócil* (Premio José de la Cuadra, 1951), *El color del cristal*. Son sus novelas: *Segunda vida*, *El peso de la nube parda*, *Lejos de la cumbre*. En teatro, es autor de *Interludio sentimental* y *El milagro de Josué*, ganadoras del Premio Nacional de Teatro, 1950.

ÁNGEL FELICÍSIMO ROJAS (Loja, 1909-Guayaquil 2003). Narrador, crítico literario, periodista, catedrático universitario. Residió en Guayaquil desde los primeros años de la década del 30, y compartió el bufete de abogado de José de la Cuadra, hasta la muerte de éste. Es una figura cimera en la narrativa ecuatoriana del siglo anterior. Su obra cuentística incluye: *Un idilio bobo*, *El busto de doña Leonor*. Sus novelas son: *Banca*, *El éxodo de Yangana*, *Curipamba*. En ensayo, constituyó durante décadas un referente crítico su obra *La novela ecuatoriana*. Recibió el Premio Nacional Eugenio Espejo, en 1997.

PEDRO JORGE VERA (Guayaquil, 1914-Quito, 1999). Uno de los autores más prolíficos de su promoción, fue narrador, poeta, dramaturgo y periodista. Abrió en Quito la «Agencia General de Publicaciones» en 1938, y la librería «Vera y Cía.» en el mismo año. Fundó la revista literaria *Cuadernos del mar Pacífico* (1938); el periódico *La calle* (1958), junto con Alejandro Carrión, y la revista *Mañana*. Su obra dramática incluye: *El dios de la selva*, *Luto eterno*, *La mano de Dios*, *Los ardientes caminos*. En poesía, publicó: *Nuevo itinerario*, *Romances madrugadores*, *Túnel iluminado*, *Versos de hoy y de ayer*. Su narrativa corta incluye los volúmenes: *Luto eterno*, *Un ataúd abandonado*, *Los mandamientos de la Ley de Dios*, *Jesús ha vuelto*, *¡Ah los*

militares!, *Cuentos duros*, *La muerte siempre gana*. *Doce cuentos de la historia*.
Escribió sus memorias: *Gracias a la vida*. Su producción novelística incluye: *Los animales puros*, *La semilla estéril*, *Tiempo de muñecos*, *El pueblo soy yo*, *Las familias y los años*, *Por la plata baila el perro*, *Este furioso mundo*, *El asco y la esperanza*, *El cansancio de Dios*.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andinas de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución de 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, y Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 72** Julián Guamán, FEINE, LA ORGANIZACIÓN DE LOS INDÍGENAS EVANGÉLICOS EN ECUADOR
- 73** Tiberio Torres Rodas, LA PROTECCIÓN DE LA INTIMIDAD EN EL DERECHO TRIBUTARIO
- 74** Gladys Valencia Sala, EL CÍRCULO MODERNISTA ECUATORIANO: crítica y poesía
- 75** Carlos Quintana Orsini, LA CAPITALIZACIÓN BOLIVIANA (1994-2005)
- 76** Marco Flores González, LA PROTECCIÓN JURÍDICA PARA EL CAAO FINO Y DE AROMA DEL ECUADOR
- 77** Yeni Castro Peña, EL MITO ROOSEVELT PARA AMÉRICA LATINA (1901-1909)
- 78** Marco Rodríguez Ruiz, LOS NUEVOS DESAFÍOS DE LOS DERECHOS DE AUTOR EN ECUADOR
- 79** Rebeca Omaña Peñaloza, LA OEA EN VENEZUELA: entre la democracia y el golpe de Estado
- 80** Judith Salgado, LA REAPROPIACIÓN DEL CUERPO: derechos sexuales en Ecuador
- 81** Stalin Raza, EL PECULADO BANCARIO EN LA CRISIS FINANCIERA DE 1998
- 82** Alberto Pereira Valarezo, CLAVES SEMIÓTICAS DE LA TELEVISIÓN
- 83** Adriana Salcedo, GALÁPAGOS: conflictos en el paraíso
- 84** Francisco Villacreses, LA MARCA NOTORIA EN LA CAN
- 85** Mónica Márquez, LO QUE EL TIEMPO SE LLEVÓ: el pueblo zápara como patrimonio intangible
- 86** Rafael Centeno, LAS PERSONAS GLBTT Y DERECHO DE FAMILIA
- 87** Martha Rodríguez, NARRADORES ECUATORIANOS DE LOS 50: poéticas para la lectura de modernidades periféricas

Los así llamados escritores de la década del 50 publican su obra en el período 1945-1962. Entre los más connotados figuran César Dávila Andrade, Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo, Mary Corylé, Pedro Jorge Vera, Rafael Díaz Ycaza, Eugenia Viteri, Walter Bellolio, Al-sino Ramírez y Alejandro Carrión, quienes provienen de Cuenca, Loja y Guayaquil. Aunque no constituyan un grupo orgánico en sí ni cultiven una estética común que los identifique, todos confluyen en un realismo más abierto que aquel que marcara a la generación del 30, dentro de la que, por razones cronológicas, se ubica a Ángel F. Rojas, pese a que su temática y búsqueda estética dialogan mejor con la narrativa de los años 50.

La propuesta de estos autores da espacio al lirismo, a la exploración de subjetividades enfrentadas a espacios sociales reconfigurados –Quito y Guayaquil, urbes expandidas y excluyentes–, y al desentrañamiento del sentido de la modernidad que trastoca de manera radical sus ciudades y pueblos pequeños, revelando sus contradicciones y falsas promesas. Cuestiona, además, el sentido y los alcances de los aprendizajes de la modernidad en la gran ciudad, y el rol del escritor en el contexto de un país pequeño. En la cima de esta narrativa se ubica sin duda la novela y cuentística de los escritores César Dávila Andrade, Ángel F. Rojas y Walter Bellolio.



Martha Rodríguez (Loja, 1959) es Licenciada en Ciencias de la Educación, mención en Lengua y Literatura, por la Universidad Técnica Particular de Loja; Doctora en Medicina y Cirugía por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito, 2007 (UASB-E).

Ha publicado Nada más el futuro (1996), trabajo finalista del premio 1994 de la editorial Anthropos, de Barcelona, y premio Joaquín Gallegos Lara 1996, del Municipio de Quito, y Pero es después, bajo el sol (Quito, Libresa, 2001). Ha colaborado con ensayos en la revista Kipus y en la colección Historia de las literaturas del Ecuador (Quito, UASB-E / Corporación Editora Nacional, 2000). Actualmente es docente de la UASB-E.