

LA NARRATIVA ECUATORIANA CONTEMPORÁNEA A PARTIR DE LA DÉCADA DE 1970

Luis Aguilar Monsalve

La década de 1960 en Hispanoamérica consagró a un grupo de autores importantes y se desentendió con sutileza del resto. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa ocuparon el interés de catedráticos, críticos, estudiantes de la ciencia literaria y público en general. A ese mismo nivel, pero con cierta distancia, lucían Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, José Donoso, José Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante. Las literaturas que no dependían de esta promoción fueron ignoradas, y la ecuatoriana fue una de esas muchas, a pesar de que técnicas experimentales, renovación de temáticas, un lenguaje menos vernáculo y, de hecho, las sugerencias de I. A. Richards de prestar más atención a los detalles del texto mismo que ya aparecían en la palestra de esa era. Sin embargo, en el caso ecuatoriano la narrativa tuvo mayor fondo en la década de 1970 cuando se usaba la complejidad en la narración, el desdoblamiento del personaje, la experimentación y el elemento lúdico en el lenguaje, el fluir de la conciencia, la fragmentación paralela de la dimensión espacio-tiempo, la invención de mundos alternos como el onírico, el monólogo interior, la pluralidad de voces, ecos a veces, el realismo mágico, la simultaneidad de verdades ficticias enmarcadas en un trasfondo definitorio que «[e]sa ilusión de falsedad, dijo Renzi, es la literatura misma» (Piglia, 28), o la visión totalizadora de la realidad y tantos otros ardidés que sorprendieron a propios y extraños.

En el ambiente de los años 70 deambulaban también las enseñanzas de T. S. Eliot con sus tres enunciados de crítica: la *desasociación de la sensibilidad*, la *impersonalidad poética* y la noción del *objetivo correlativo*. Asimismo, el nuevo acceso al *estructuralismo* y *posestructuralismo* que debatían preocupaciones sobre el lenguaje y la filosofía y, no necesariamente, la historia o el contenido. No obstante, gracias a los enunciados del lingüista suizo, Ferdinand de Saussure,

sure, en los años de 1950 y 1960 comenzó a tomar forma un estudio más moderno de la lengua y menos histórico a diferencia de lo que se hacía en el siglo XIX. Igual cosa debemos decir de los trabajos del crítico literario Roland Barthes que siendo estructuralista, también en los 60 y 70, era ya un abanderado del posestructuralismo y usó el método del primero dentro de la cultura moderna y en lo segundo anunciaba *la muerte del autor*, un concepto controversial que permitió la libertad literaria textual. Del mismo modo, Jacques Derrida promulgó la idea de que en el universo no hay *absolutos* y éste es *decentrado*. Por otro lado, también estaba presente el trabajo misional de Terence Hawkes que consistía en animar y continuar en un cambio hacia los estudios literarios estructuralistas. Además, el posestructuralismo cobró mayor vigencia en la década de los 80 al hacerse más emotivo y evadir cualquier forma de autoridad textual ya que, de acuerdo con Barbara Johnson, lo *deconstructivo* es una identificación disciplinada y desmantelada de las fuentes del poder del texto.

La narrativa del Ecuador —pese a las corrientes del criollismo, el cosmopolitismo y sus ismos subalternos, el neorrealismo, el boom como fenómeno catalizador de la grandeza hispánica, el posboom y el posmodernismo, cuya fragmentación es aceptada como un fenómeno liberador, sintomático de escape de sistemas fijos, dentro de módulos de comportamientos literarios— no llegó a integrarse ni a participar activamente en ello, aunque dentro del realismo social la literatura ecuatoriana de los años 30 tuvo una participación de liderazgo en Hispanoamérica, lo que contradice uno de los postulados más firmes del modernismo, cuyo lamento, pesimismo y desesperación se hacen presentes frente a un mundo fragmentado. No obstante, sin una comprensión somera de este movimiento, sería imposible entender la cultura del siglo XX.

En Ecuador los que ponen la variación son los autores de la Generación del 30, cuyo realismo social despertó un cambio violento y proletario en el país dentro de un contexto nacional histórico que presencié América. Así, la narrativa ecuatoriana moderna, en lo que se refiere a un inicio nacional, recibe influencia directa de esta época. El Grupo de Guayaquil, compuesto por Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, ofrece una producción atrevida y despampanante con *Los que se van* (1930). Luego Jorge Icaza y Alfredo Pareja Diezcanseco dan al mundo una realidad marginada por la injusticia, el desdén y la pobreza. Según Raymond L. Williams, además de éstos, «Adalberto Ortiz y Miguel Donoso Pareja fueron los escritores que modernizaron la narrativa ecuatoriana y lo hicieron con una ficción de alta calidad..., una obra relativamente desconocida fuera del Ecuador». (Williams, 139) Hay seres desesperados en vías de desilusionarse en los que el silencio, la angustia, la nostalgia y la amargura refuerzan la tristeza hemisférica del ejidista mejicano, del guajiro cubano, del llanero venezolano, del pam-

pero argentino o del huasipunguero ecuatoriano. La crítica de su producción literaria enfatiza y reconoce las injusticias al denunciar los abusos y la explotación del indio serrano, del montuvio costeño y del cholo ciudadano en ambas regiones geopolíticas. El latifundista criollo es el responsable del estancamiento integracionista necesario y relevante. La denuncia de los escritores es tan feroz que, al exponer una autenticidad tremendista, subraya el lado escatológico y mórbido de la condición humana. Recuerda, a distancia, los postulados naturalistas de Zola, basados en la filosofía positivista de Comte, las teorías de Darwin y la medicina experimental de Bernard. Este artificio de subrayar lo infrahumano dentro de una realidad externa en opresión, distorsiona su contexto de denuncia porque uno no sabe, a ciencia cierta, del estado psicológico, interno de los personajes, sean estos los villanos o los redentores. Quizá si citásemos en este momento a Jacques Lacan —crítico psicoanalista expulsado de la Asociación Internacional Psicoanalítica por su visión no ortodoxa, entre otras, sobre el inconsciente mismo como núcleo de nuestro ser— comprenderíamos objetivamente su idea de la deconstrucción como una amalgama de concienciación. Obviamente, este realismo social de hace más de setenta años, no existe hoy en día con el mismo atrevimiento, intensidad y pujanza de entonces. Los autores, a partir de los 70, han hecho de la narrativa ecuatoriana una más atrayente para que se lea no tan solo en suelo patrio, sino que atravesase las fronteras y se integre dentro de las corrientes más exigentes del hemisferio. Sin embargo, como residuo de aquella literatura primeriza de cambio y, sobre todo de denuncia, permanecen dos escritores claves de esa época: José de la Cuadra y Pablo Palacio, cuya literatura innovadora y visionaria ha dado precedentes para nuevos estudios de renovación en la literatura hispanoamericana. La influencia del primero, con *Los Sangurimas* (1934), se inserta dentro del realismo mágico, suceso que ha llamado la atención: «que... de la Cuadra anticipara el procedimiento mítico que hoy caracteriza a la nueva novela» (Sacoto, 24) y que se puede percibir ya en Eliécer Cárdenas, en su mejor novela *Polvo y ceniza* (1979). Pablo Palacio, con *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) refuerza una literatura de intimidad y surrealista, al igual que en el caso de Miguel Donoso Pareja, con su obra *Henry Black* (1969).

El crítico Hernán Vidal con acierto opinó que el fenómeno del «boom» se debía a una producción, comercialización y distribución de sectores poderosos:

Latinoamérica entró en esta etapa [del boom] durante las décadas de 1950-1960. Es sintomático que la narrativa del boom haya correspondido a este ciclo económico. La supuesta formalidad resulta ser una forma más de la homogenización internacional del consumo, promovida sobre la base de infraestructuras creadas por conglomerados multinacionales... Entendida de este modo, la fascinación

crítica por la narrativa contemporánea en desmedro de otros períodos y géneros equivale a una afirmación tácita de que la literatura hispánica solo tiene valor e historia en la medida en que puede ser comercializada en ese mercado. (Vidal 10-11)

Este punto de vista re-valorativo del llamado «boom» explica su carácter elitista cuyo sentido último relegó a otras literaturas, entre ellas, la ecuatoriana.

Por otra parte, el ensayista y crítico Emir Rodríguez Monegal piensa que el fenómeno del boom es «...editorial [que] tiene sus raíces en... la expansión de las editoriales hispanoamericanas durante la última década, ...política promocional, muy hábil, de ciertos semanarios hispanoamericanos de gran circulación, que son los verdaderos fabricantes del 'Boom' » (Rodríguez Monegal / *Narradores* 31). Además, expresa la idea de que este fenómeno es una creación inherente del literato y la aceptación total de sus integrantes contribuyó a ello «... Si hay un boom de la novela latinoamericana es porque detrás de ese boom publicitario hay una producción de deslumbrante originalidad... Conviene aclarar que este boom de la novela... tiene su origen en el mundo hispánico y no es producto (como suponen algunos imaginativos) de la facundia publicitaria de las editoriales extranjeras...» (*Diario* 31). Entonces, se podría argumentar que para los aislados se anteponían factores decisivos para su no-inclusión, por ejemplo: carencia de difusión en el extranjero, falta de contacto con centros culturales en Europa y los Estados Unidos o diferencias del nivel económico entre los países, etc. Sin embargo, y a pesar, entre otras cosas, de que dentro de las nuevas tonalidades y de influencia sudamericana, estaba latente la idea sugerida por Jorge Luis Borges en lo que se refiere a «la memoria ajena» con su insistente claridad de los recuerdos artificiales que ha sido el centro de la narrativa contemporánea. «Los grandes relatos de Borges giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida y la experiencia artificial. La clave de este universo... no es la amnesia o el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad» (Piglia 51).

David Viñas, por otro lado, señala y se pregunta acerca de:

Ese búho monumental, que solía seducir como abrumar, ¿era sólo un eco?... ¿O de algunas voces?... ¿Fue acaso el búho la voz privilegiada que le otorgó el oído metropolitano al cuerpo de América Latina? ¿Fue acaso el búho el «ruido» que se hizo en las zonas metropolitanas para tapar otras voces de América Latina? ¿Fue el búho la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar de América Latina? (Viñas, 16)

Con este cuestionamiento bajtiniano que cae dentro de la heteroglosia y lo dialógico y, lo que es más, insinúa que la verdadera aceptabilidad del boom

debe llevarnos a la interpretación selectiva y «diferencial» de Jacques Derrida y a los bordes posestructuralistas basados en su concluyente afirmación de que no hay nada fuera del texto. Viñas sugiere hacer un estudio deconstruccionista del síndrome «boom» discerniendo aquellas voces marginadas y silenciosas que forman la base palimpsestica detrás del concepto total que es el boom oficial. Si aceptamos la sugerencia de este autor, deberíamos aclarar que la deconstrucción es parte del posestructuralismo como son el feminismo, las teorías del psicoanálisis, el marxismo y el historicismo. Sin embargo, la diferencia radica en que el primero, a diferencia de los otros, trata de los opuestos jerárquicos de los que está compuesto el pensamiento progresista de Occidente: día / noche, bueno / malo, presencia / ausencia, mente / cuerpo, forma / concepto. Al distinguirlo de esta manera, uno puede evaluarlo mejor y, de hecho, valorar más acertadamente la narrativa contemporánea ecuatoriana dentro del proceso evolutivo de las escuelas y métodos teóricos.

De otra manera, hay que fijarse también en las opiniones tanto de Ángel Flores como de Raúl Silva Cáceres que apoyaron el sentido elitista alentando los aspectos formales de esta narrativa. Éste último afirma: «No deja de ser sintomático que nos encontramos por primera vez con un reducido grupo de hombres privilegiados que pueden vivir del producto de su creación literaria» (Flores/Silva Cáceres, 9). Dentro de los aventajados, Mario Vargas Llosa irradió la noción de que en la América Hispánica se puede hablar tan solo de dos tipos de novela: la antigua, que involucra toda narrativa antes de 1960 y la novela que sale a partir de esta fecha liderada por los Cuatro Grandes. Valga la oportunidad para reiterar la idea que el producto boom no nació de súbito. Se debe a un proceso por el cual:

...salen de las novelas claves que sentarán las bases preparatorias del apogeo literario de la narrativa moderna en nuestro continente hispanoamericano; ellas son entre muchas: *Los de abajo* (1915)..., *El hermano asno* (1922)..., *La vorágine* (1924)..., *Don Segundo Sombra* (1926)..., *Huasipungo* (1934)..., *Los Sangurimas* del mismo año, *Todo verdor perecerá* (1941)..., *El mundo es ancho y ajeno* (1941)..., *El Señor Presidente* (1946)..., *Al filo del agua* (1947) y *El Túnel* (1948)... (Aguilar Monsalve, 4).

Las novelas *Pedro Páramo* (1955) y/o *La región más transparente* (1959) serían las que inicien propiamente el boom. En estas obras de corte distinto ya se vislumbra el cambio «... al tratar la narrativa estructural como algo complejo de modelos y temas recurrentes» (Barry, 52). En particular, el estructuralismo —con las figuras máximas como las del antropólogo Claude Lévi-Strauss y el crítico literario Roland Barthes, éste ya mencionado en líneas anteriores— dicta las nuevas normas para el desarrollo de la moderna narrativa. Para estos autores, este movimiento intelectual afirma que «... su esencia es la

creencia de que las cosas —asuntos— no se pueden comprender aisladas, tienen que ser vistas en un contexto de una más amplia estructura de la que forman parte...» (Barry, 39. *La traducción es nuestra*). Obviamente, ambos estaban influidos por Saussure y su teoría del lenguaje que «aplicaba conceptos provenientes de la estructura lingüística al estudio del fenómeno social y cultural» (Culler, 124. *La traducción es nuestra*).

Por otro lado, Carlos Fuentes en su trabajo crítico, asegura que:

Radical ante su pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir ante todo lo que la historia ha callado... Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que, hoy por hoy, es uno de los signos de salud de la novela hispanoamericana. (Fuentes, 30)

Dentro de este proceso creativo, la narrativa ecuatoriana de estos años se mantiene sin provocar mayor interés de la crítica y está aislada del boom, aunque la producción de novelas y de cuentos es mayor que en cualquier otro momento anterior. En su gran mayoría, sigue los dictámenes estructurados del boom, sin estar jamás ligada a éste al no tener un éxito comercial desbordante ni la publicidad que gozaban aquellos «best sellers», a pesar de que existía una renovación de experimentación técnico-formal tardía. El factor que determinó su retraso dentro de la corriente es el continuismo de lo heredado en la década de los 30 con algunas distinguidas excepciones, desde luego. El aspecto social ha sido crítico en la cronología narrativa ecuatoriana. La exaltación constante y dominante de los narradores de la década de los 60 se realiza más bien en el terreno teórico, donde se trata de examinar con profundidad la realidad cultural ecuatoriana, a la vez que gestiona sacudirse del conformismo y el determinismo marcadores de un estado formativo tradicional y negativo. Como resultado de esta sublevación útil en contra de la asfixiante manera de hacer literatura narrativa, surgió el grupo *tzántzico* del año 1962 con su compromiso de reestructurar las tendencias culturales y proveer de un cambio en la narrativa ecuatoriana. Según el crítico y biógrafo Galo René Pérez «el advenimiento de los ‘Tzántzicos’, nombre que quiere significar ‘reductores de cabezas’, en una de las lenguas precolombinas... Les poseyó una tenaz actitud de iconoclastas, cuyo pensamiento crítico no desdeñó el ejercicio de la sátira y la burla, apuntando naturalmente hacia la imagen general de sus predecesores literarios» (Pérez, 269).

José Steinsleger opina asimismo: «El movimiento *tzántzico* nuclea a jóvenes de la pequeña burguesía radicalizada y se propone la ruptura con el pasa-

do decadente y oficialista. La obra no es para ellos tan importante como los contenidos de la nueva cultura revolucionaria que fluye de la II Declaración de la Habana». (35)

Un movimiento moldeador como éste es el segundo en darse en Ecuador, siendo el primero el conocido realismo social de los años 30 que tanto beneficio dio, entonces, a la literatura ecuatoriana. Este último se inspiró en la Revolución Cubana, en boga en ese momento. Los intelectuales supusieron que para tener éxito en una revolución cultural, histórica, ideológica y social, el cambio tenía que ser efectivo dentro de un medio popular, si se quería alcanzar una meta. Los vehículos usados fueron el ensayo y la poesía y un poco de teatro junto a las masas; de allí, que tanto el cuento como la novela no fueron utilizados por el tiempo que tomaba. Esto sirvió para que una década después, en los 70, la narrativa resurgiera robusta y diferente. A partir de 1972 con la caída del presidente José María Velasco Ibarra, la toma del poder por el general Guillermo Rodríguez Lara y el petróleo de por medio, la Asociación de Escritores del Ecuador y el Frente Cultural publican la gaceta *La Bufanda del Sol* de donde salen trabajos creativos y críticos, que conllevan una evolución esencial de base y guía para futuras generaciones de narradores ecuatorianos. Michael Handelsman afirma que esta revista:

...constituyó un foro en el cual se inició una verdadera revisión crítica de nuestra historia en la cultura. Aunque marcados por una orientación más serena y estudiosa que la de los tzántzicos espontáneos que iniciaron el parricidio cultural de los años 60, los miembros del Frente Cultural llevaron el aporte cultural... a una segunda etapa de parricidio y sometieron los mismos planteamientos a un proceso de análisis más profundo y reflexivo: el aburguesamiento de la cultura nacional y la necesidad de transformar la sociedad (Handelsman, 35-36).

Este grupo restablecedor provee de estímulo intelectual y ofrece una creación literaria basada en las innovaciones ocurrientes en el hemisferio, facilita el cambio y la selección necesarias al publicar una literatura experimental innovadora, que se sujeta a la realidad nacional y a las tendencias artísticas de la nueva narrativa hispanoamericana. Si hubo factores específicos fuera del Ecuador que mantuvieron a la ecuatoriana aislada y excluida del boom hispanoamericano, también las condiciones internas del país contribuyeron a su falta de promoción y difusión por la casi inexistencia de casas publicitarias y una Casa de la Cultura Ecuatoriana que respondía a dictámenes del momento y se veía imposibilitada de dar servicio profesional por falta de recursos. Se trata, pues, de «una sociedad incapaz de desarrollar su potencial artístico e intelectual —situación no poco común en Latinoamérica— debido a la falta de apoyo del Estado y de instituciones privadas que dirigen sus prioridades ha-

cia lo que es rentable dentro de un sistema capitalista-dependentista que beneficia y enriquece solo a un 5% de la población» (Chica, 57-58)

Si en los 70 y 80 hay un aumento de la publicación de textos literarios, por ello no hay que concluir que éstos vayan a ser leídos. Un factor de gran relevancia que ha mantenido a los escritores fuera del contacto internacional ha sido la falta de una colectividad de lectores a nivel nacional. Esto se debe a tres razones importantes: a) las clases pudientes prefieren leer literatura extranjera; b) la lectura no es una práctica de la mayoría, y c) hay un alto índice de analfabetismo y los que pueden leer desconocen el valor artístico local. Sin embargo, en esta época «advertimos el sitio preeminente al que había escalado la novela ecuatoriana y lo destacamos como el período áureo de la historia de nuestra narrativa...» (Sacoto, 43). Las más destacadas y representativas novelas de este decenio serían creaciones de personajes míticos: *La Linares* (1977) de Iván Egúez; históricas: *El pueblo soy yo* (1976) de Pedro Jorge Vera; anecdóticas: *María Joaquina en la vida y en la muerte* (1977) de Jorge Dávila Vázquez o las ultramodernas técnicas narrativas e innovaciones lingüísticas que se han puesto en juego a través de obras como *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) de Jorge Enrique Adoum, para nombrar unas cuantas. No obstante, lo que sobresale en este novelar transformador es la combinación desesperada, autor-caracteres al margen del sufrimiento y, de trasfondo, toda una identidad ecuatoriana golpeada por la permanente angustia y frustración sociales; encasilladas en los mismos temas de ayer y de hoy sin lograr deshacerse. Pasan por estas páginas modernos burócratas, curas, dictadores, masas humanas amorfas, revolucionarios o uniformes militares que deshonraron su misión de defensores de la constitución y de las leyes.

La novela que pertenece al posboom, décadas de los 80 y 90, cambia de perspectiva en la concepción temática y punto de vista. Por ejemplo, el escritor actual rehúsa pensar en postulados irreales y no se involucra en ideales altruistas como sus predecesores, está más interesado en la formulación de una realidad concreta, veraz, que recuerda en algo, al realismo decimonónico cuando fragua sus postulados en contra del decadente romanticismo de ese tiempo. Se aproxima más al hombre simple que comulga mejor con un lector no elitista. No se encuentra tampoco un alarde de literatura libresca ni hay un sentido de estertor inmediato, sino un consenso directo con su realidad sencilla y ecuaníme. Según Jordi Gracia: «Uno de los rasgos más visibles [de esta nueva literatura], es su aptitud para atraer y gustar de lectores que carecen de referencias sentimentales ligadas a nuestra historia reciente... son relatos contados sobre fondos de verdad y con formas de mentira» (Gracia, 135-138). Por otro lado, hay un deseo de incorporar letras de canciones populares, lenguajes de radiodifusoras, frases de telenovelas y de películas como en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig o *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. En

el caso de Ecuador con Iván Egüez en *El poder del gran señor* y Raúl Pérez Torres en *Sólo cenizas hallarás*. Lo cual lleva a Jorge Ruffinelli a decir que nos encontramos frente a una «desacralización del arte y su sustitución por el consumismo democratizador de la cultura de masas, la mercantilización del conocimiento y el arte: el culto al pastiche que niega el individualismo y la originalidad» (Ruffinelli, 31-32) Aclaremos, no obstante, que los personajes de la novela de los ochenta, en su gran mayoría, son seres apáticos, insignificantes y poco ambiciosos, características que se encontrará también en el siguiente período de diez años.

La mujer en este momento tiene una participación directa e independiente de cualquier influencia fallo-creativa, así lo atestiguan Isabel Allende, Rosario Ferrer, Ana Lidia Vega, Elena Poniatowska y Luisa Valenzuela, entre muchas. En Ecuador, Eugenia Viteri y Alicia Yánez Cossío son las que abren el camino para toda una generación femenina como María Leonor Baquerizo, Argentina Chiriboga, Gilda Holst, Sonia Manzano, Martha Rodríguez, Jenny Carrasco o Fabiola Solís, entre las más conocidas. Pero quizás, es Yánez Cossío la que se distingue sobre las demás por su continuo novelar y experimentación narrativa. Falta mencionar una tendencia típica del posboom que es la inscripción de un lenguaje popular como la *honda* mexicana o el *lunfardo* argentino. En Ecuador se acopian particularidades del idioma, tal como lo hace Eduardo Carrión en su libro *Un puma entre las rejas* (1997). Quede en claro, que la narrativa novedosa del posboom se la aplica tanto en Europa como en los Estados Unidos y se la conoce como *light* por ser ligera y entretenida.

En el decenio de los 90 la novela ofrece un cambio tácito en la creación del personaje, una temática más accesible a un público cosmopolita y una expresión literaria que trasciende las fronteras patrias. Ejemplos de esta novelística son *Una silla para Dios* (1990) de Eliécer Cárdenas, *El viajero de Praga* (2001) de Javier Vásconez, *Aprendiendo a morir* (1997) de Alicia Yánez Cossío y *Bestiario de cenizas* (1997) de Byron Rodríguez para nombrar un cuarteto de alta producción ecuatoriana. Asimismo, están exentos de ardidés literarios propios del boom como el realismo mágico a lo García Márquez o el barroquismo a lo Carpentier. «Por ser una narrativa menos desafiante, menos exigente, despojada del virtuosismo técnico que permeó... [la década anterior], con personajes desvaídos, de estructura lineal, con intentos de recuperación mítica esporádicos... Sea de ello lo que fuere, esta es la tónica de la actual narrativa» (Sacoto, 308-309). A pesar de esto, debemos señalar que «no quieren [del todo los posboomcistas] excluir por completo elementos que modifican la representación directa de la realidad» (Shaw, 373).

En el cuento, en la década de los 70-80 hay una marcada reacción en contra del realismo social y una bienvenida al realismo psicológico. Predomina una tendencia anti-criollista y un estado de aceptación a una renovación de aptitu-

des estéticas influidas por la presencia del boom. Si Borges fue la fuerza de mayor representabilidad de los 50, Cortázar será el exponente número uno a lo largo de la hegemonía del nuevo relato hispanoamericano. Valga decirlo y, sin buscar ninguna polémica, si bien es cierto que en toda Hispanoamérica se cuenta con elementos transformadores dentro de este género literario, no han surgido cuentistas que estén al mismo nivel de Borges, Cortázar, Onetti o Rulfo; Arévalo Martínez y Quiroga; anteriores. En Ecuador, en este período sobresale Miguel Donoso Pareja que trae a luz la obra magistral de Pablo Palacio y desde un inicio se presenta como la antítesis de la tendencia del realismo social. Sus figuras son seres involucrados y «sujetos dolientes en la medida en que la posición es la pérdida y habitan continuas despedidas» (Vallejo, 93). Asimismo, Donoso Pareja «... irrumpió en la vena irreverente, iconoclasta y mágico realista y su escritura fue un desafío al lector, introduciendo niveles oníricos amagados por la realidad» (Sacoto, 62). Carlos Carrión está «obsesionado con la búsqueda del amor joven... frente al aburrimiento de la institucionalidad familiar» y Jorge Velasco Mackenzie es un entendido en la creación de seres marginados al borde del abatimiento. «Para estos cuentistas el sentido de la narración ya no está en lo fáctico sino que se desprende del contexto, apunta a un supratexto, circunda su literalidad. Los hechos son importantes no por sí mismos, sino por las consecuencias de la conciencia del personaje. El discurso narrativo rompe la linealidad cronológica de la anécdota, la que, a su vez, recupera su coherencia y casualidad en la mente organizada del lector» (Valdano, 413-414). Por otra parte, Carlos Carrión, ejecutor de una renovación en la cuentística ecuatoriana, presenta a sus personajes llenos de vida y conflicto interior, logrando ubicarlos dentro de una base sólida para el cambio en el relato ecuatoriano. Hallaremos, entonces, historias tiernas, otras llenas de liberación sexual o elevadas a un plano erótico que componen la nomenclatura de su temática.

De la misma manera, Jorge Dávila Vázquez es el maestro en presentar todo un cosmos regional de problemas en un mundo circular enclaustrado y cuyos personajes se desenvuelven en un hábitat del pasado, sin poder soltarse de las ataduras caducas y llenas de mala intención y malicia; porque un presente no abriga un cambio. En una amalgama de contrastes salen libres los defectos de las beatas o de las personas que siguen «con piedad» los ritos católicos, pero que una vez fuera de la iglesia, con su lengua viperina, son capaces de incendiar a las personas con sus murmuraciones, juicios sin fundamento o calumnias intemperantes. Eliécer Cárdenas, por otra parte, enfatiza una problemática socioeconómica que puede recordar lo comprometido, testimonial y trascendente de la generación de los 30. Pero su cuentística lo pone al día, con una temática acuciosa y de análisis. Se enfrenta al campesino o ciudadano común en una actitud de protesta. Por ejemplo, ve la saga de una migración indebi-

da. Las personas tienen que abandonar su tierra natal; no pueden ni quieren vivir con el mismo yugo de una tradición inicua y que, si ha cambiado en algo, no lo ha hecho lo suficiente como para seguir aguantando la misma rutina injusta. Renueva el discurso narrativo y las rupturas de tiempo/espacio tapizado por un lenguaje casi cinematográfico. Obtener una narración moderna en la que el monólogo interior, usado con anterioridad y maestría por Joyce y Wolf, juega un papel primordial para darnos el interior inquietante del personaje creado con destreza.

Abdón Ubidia en el cuento capta una problemática de lo urbano, un mundo burgués en declive. En *Bajo el mismo extraño cielo* (1998), un libro de relatos muy representativo, saca una radiografía de lo existente en una sociedad que se mueve dentro del diario desarrollo, arrastrando un bagaje de una tradición que apesta a mohó y se golpea con el nuevo empuje del progreso. El conflicto está dado por una modernidad que no espera y que choca con los viejos enunciados de ideales falsos y caducos que no lograron nada en su tiempo, peor en el presente. Crea, a la vez, un ambiente de incógnita y la ciudad que es un personaje propio, se comporta igual que sus personajes; no importa quién influye a quién, porque el resultado es ambiguo, entre la realidad y lo ficticio. Javier Vásconez irá por el mismo camino de denuncia que «se centra principalmente en Quito y sus prejuicios, su gente ancestral... porque es rancia y vive agolpada y pegada a su tradición innoble de nobleza, complejos y creencias» (Sacoto, 145). Los personajes se fugan hacia un mundo de añoranzas y de recuerdos. A este grupo generacional se deben otros escritores de gran talento y contribución marcadamente progresista, como Raúl Pérez Torres, Carlos Béjar Portilla, Marco Antonio Rodríguez, Iván Egúez, Francisco Proaño Arandi, Vladimiro Rivas y otros.*

Un siguiente grupo de cuentistas ilustres son aquellos que cubren la siguiente década, la que va del 80 al 90. Uno de los mejores exponentes de la narración corta de este período es Byron Rodríguez. Hay una profunda mezcla de realidad y magia dentro de su trabajo; combina también lo misterioso con lo onírico y lo telúrico. Nos da un cuadro folclórico exacto de Cotopaxi con sus vivencias en el campo y en la ciudad. El lector atento se da cuenta de la magia estructural, narrativa y temática de sus relatos. De la misma manera, Iván Oñate maneja con maestría tanto la estructura externa como la interna de la historia. Conocemos los cuentos de su libro *El hacha enterrada* (1986) y, sin lugar a dudas, es uno de los mejores que se han producido en el Ecuador por su lenguaje, uso de símbolos y la reacción/acción de sus personajes. Son concebidos minuciosamente; todo detalle está controlado por una narrativa sobria y exigente que se bifurca a varios niveles distributivos. Otro cuen-

* Por escasez de espacio, no es posible dedicar un análisis a estos y otros escritores.

tista de este período es Raúl Vallejo. Sus relatos están cargados de un fino realismo y originalidad que se han hecho acreedores a tener su voz propia en la cuentística nacional. «Su sitio es merecidamente ganado a través de años en el oficio, con una trayectoria clara, ascendente, en un afán de perfeccionamiento técnico y de lograr una expresión literaria cabal para la temática múltiple de sus narraciones». (Sacoto, 209). Gilda Holst se desenvuelve en un terreno en el que se subraya la incomunicación y su fortaleza radica en encontrar una identidad femenina segura. Liliana Miraglia con su «cuentario, construido a partir de soportes anecdóticos mínimos, que propone una lectura de sensaciones a través del buen manejo del recurso de la ambigüedad» (Viteri, 355). Oswaldo Encalada Vázquez, dueño de una narrativa poderosa y amigo del microcuento somero, ceñido, lleno de un ambiente por lo regular recordatorio, nos muestra el problema del hombre contemporáneo que se debate en un mundo de irregularidades anímicas, inseguridad y dudas. En esta misma generación se encuentran Ramiro Arias, Sonia Manzano, Huilo Ruales y otros que nos dieron historias cortas de primera, capaces de competir en igualdad de condiciones con otras producciones audaces del hemisferio.

En la última década de 1990 a 2000, Modesto Ponce Maldonado sorprende por el uso de un lenguaje preciso, imágenes vigorosas y renovación en la temática como en la reconstrucción del sujeto/persona, instituyendo personajes conflictivos, capaces de hacernos sentir sus esperanzas más sublimes o sus angustias más desgarradoras. Su único libro de cuentos *También tus arcillas* (1997) reúne una gama de asuntos que van de lo bíblico a lo amoroso, dejando siempre una huella sólida dentro de la nueva literatura ecuatoriana. Raúl Serrano Sánchez es otro relatista transformador que maneja con precisión el cambio de voz narrativa, el suspenso continuo en la trama del cuento y un final que sorprende; este compuesto tripartito sería lo constante y dominante en su narrativa. Carolina Andrade es experta en el manejo del asunto real y mágico. El desdoblamiento de la historia es conciso, sus personajes juegan con lo de aquí y el «otro allá» de una manera ágil y sorprendente en un espacio y tiempo rápidos. Aminta Buenaño, dueña de unas historietas plagadas de denuncia en contra de una sociedad «hipócritamente pura», que recuerda a Jorge Dávila Vázquez, y masacrada por una identidad estropeada en un cosmos personal en la que los sentidos se han distorsionado y, aún, su propia sexualidad se ha visto envuelta en escombros. Otros representantes de la última cuentística del siglo son muchos y excelentes, entre ellos: Martha Rodríguez, Marcelo Báez, Yanna Hadatty Mora y Leonardo Valencia.*

Los más recientes relatistas se han establecido con el propósito de marcar una gran diferencia en la cuentística nacional. Su espíritu penetra en la reali-

* Vale el mismo raciocinio.

dad básica de las cosas naturales y se comunica con entereza usando un lenguaje espontáneo, figuras ambiguas en un mundo mezclado por la realidad y el poder marcado de la ilusión, pero también deambulan la frustración, el desengaño, la pesadilla, la soledad, el desdoblamiento, el espejismo, la angustia... Vallejo añadirá: «...las características temático-estilísticas... considerando... que su novedad radica en la preocupación... semántica, el perspectivismo múltiple de narración y narrador, la ruptura espacio temporal...» (Vallejo *Una gota de inspiración toneladas de transpiración*, 11-25) Asimismo, Pablo A. Martínez indica, basándose en los comentarios de Claude Couffon, que en «La *condición posmoderna*... en donde se plantea lo posmoderno como resultado de la incredulidad en los metarrelatos propuestos por la modernidad: la primacía del sujeto y de la razón... la emancipación del hombre; el auto-conocimiento progresivo; y la libertad de la voluntad. Según Lyotard, los metarrelatos... que pretendían una autoridad total han perdido credibilidad en la época contemporánea que enfrenta, en términos culturales, un eclecticismo cultural». (Martínez, 106-107) Igualmente, los altibajos de la política y la economía impiden una temática optimista y constructora. «Pero hay también el canto gozoso a la vida, al amor... de Ramiro Arias, en los cuentos de Parra Gil» (Sacoto, 10) Sin embargo, «[es] necesario hacer del relato una obra de arte...» (Viteri, 10) y, se lo ha hecho. Además, se percibe de una manera dominante y constante el deseo genuino de los escritores que escriben relatos literarios, al ubicar su trabajo cuentístico a la altura de cualquier literatura mundial. De allí que «[se] encuentra además un gran cosmopolitismo en las obras de Oñate, Ubidia, Aguilar Monsalve; un entretenimiento clásico... [en] Sonia Manzano y un amasamiento mítico en tema y personajes en los cuentos de Byron Rodríguez» (Sacoto, 10).

Para terminar quiero citar una vez más a Raúl Vallejo que resume de la mejor manera el sentimiento de un autor que se dedica también a la crítica:

Los escritores somos lectores privilegiados porque nuestra experiencia en el manejo de los textos nos posibilita un diálogo que, por lo general, va cargado de la pasión que hallamos en la escritura. Pero ese privilegio para la lectura es, al mismo tiempo, una maldición pues, al momento de la lectura, nos toca entorpecer las líneas del texto en frente nuestro... con nuestr[a]... escritura. El libro de otro es, a veces el libro que hubiésemos querido escribir pero a nuestra manera, lo que lleva implícito una trampa: pretendemos distanciarnos pero, en el fondo, nos distanciaríamos para vernos mejor. (Vallejo, 363) ●

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Monsalve, Luis A. «El preboom de la novela hispanoamericana en el siglo XX», discurso de introducción a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, Quito, agosto, 2001.
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory*, Oxford University Press, 2000.
- Derrufino de Abud, Elena. *Marginality, Postmodernism, and Oppositional Narrative Practices in the Andean Region: 1976-1996*, Denver, University of Colorado, 1998.
- Flores, Ángel, y Raúl Silva Cáceres. *La novela hispanoamericana actual (compilación de ensayos críticos)*, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1971.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, 1969.
- Martínez, Pablo A. «Posmodernidad y cultura popular: una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI», *Kipus: revista andina de letras*, No. 12, Quito, pp. 103-115.
- Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo*, Lima, Fondo Editorial de Cultura, 1998.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*, Madrid, Alianza 2001.
- Pérez, Galo René. *Literatura del Ecuador 400 años (crítica y selecciones)*, Quito, Abya-Yala, 2001.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*, Anagrama, 2001, 2a. ed.
- Proaño, Ernesto. *Figuras y antología de literatura ecuatoriana*, Quito, Don Bosco, 1960.
- Sacoto, Antonio. *La novela ecuatoriana 1970-2000*, Quito, Ministerio de Educación y Cultura, 2000.
- *El cuento ecuatoriano 1970-2002*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana (boom, posboom, posmodernismo)*, Madrid, Cátedra, 1999, 6a. ed. ampliada.
- Valdano, Juan. *Prole del vendaval: sociedad, cultura e identidad ecuatorianas*, Quito, Abya-Yala, 1999.
- Vallejo, Raúl. *Una gota de inspiración toneladas de transpiración. (Antología del nuevo cuento ecuatoriano)*, Quito, Libresa, 1990.
- *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*, Quito, Libresa, 1999.
- Viteri, Eugenia. *Antología básica del cuento ecuatoriano*, Quito, Artes Gráficas Señal, 2001, 10a. ed. actualizada.
- Williams, Raymond L. *Posmodernidades latinoamericanas: la novela posmoderna en Ecuador*, Bogotá, Universidad Central, 1998, pp. 137-142.