

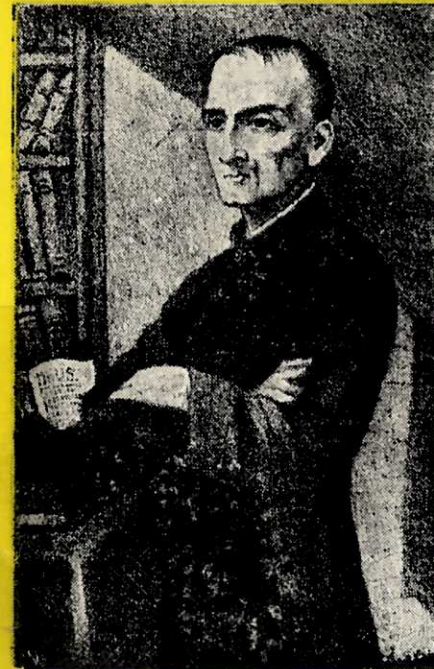
ANALES

45058

45275

38

DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA



Rvdo. Padre
Miguel Franco S. J.

Tercer Rector de la Universidad
de Cuenca

Octubre de 1869 - Marzo de 1876

TOMO XXXVIII—DICIEMBRE—1986



ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

DEPARTAMENTO DE DIFUSION CULTURAL

TOMO XXXVIII

Cuenca-Ecuador

28-10-1992 d. J. 200 =

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO
DE DIFUSION CULTURAL
Lcdo. José Edmundo Maldonado S.

REGENTE DE LOS TALLERES GRAFICOS
Señor Luis Muñoz López

APARTADO Nº 168

La responsabilidad por las ideas
sustentadas en las páginas de esta
Revista corresponde exclusivamente
a sus autores.

Cuando se hagan reproducciones
de los estudios publicados en esta
Revista, se ruega citar la fuente.

UNIVERSIDAD DE CUENCA

Rector:

Dr. Teodoro Coello Vázquez.

Vicerrector:

Dr. Edgar Rodas Andrade.

Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Políticas y Sociales

DECANO: Dr. Blasco Alvarado Vintimilla.

Facultad de Ciencias Médicas:

DECANO: Dr. Rubén Darío Solís Cabrera.

Facultad de Ingeniería

DECANO: Ing. Hernán Vintimilla Ordóñez.

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

DECANO: Dr. Alejandro Mendoza Orellana.

Facultad de Ciencias Químicas

DECANO: Dr. Rómulo Aguilar Moscoso.

Facultad de Odontología

DECANO: Dr. Eduardo Suárez Quintanilla.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

DECANO: Arq. Guido Alvarez Serrano.

Facultad de Ciencias Económicas

DECANO: Econ. Pedro Jarrín Ochoa.

Academia de Bellas Artes

DIRECTOR: Sr. Miguel Alvarez.

Facultad de Ciencias Agropecuarias

DECANO: Dr. Marco Robles López.

Secretario General - Procurador

Dr. Alfredo Abad Gómez.

Secretario General - Administrativo

Dr. César Aguilar Palacios.

e d i t o r i a l

Es notable la actividad cultural, científica y artística de la Universidad de Cuenca. Congresos, encuentros, mesas redondas son acontecimientos constantes en las facultades y escuelas, muchos de esos eventos se realizan con la colaboración de otras instituciones de la ciudad, también empeñadas en mantener ese trabajo intelectual tradicional en la urbe. La Facultad de Filosofía y Letras tomó la iniciativa de convocar por tres oportunidades a los encuentros nacionales sobre literatura ecuatoriana con la asistencia de los más notables escritores del país y de invitados especiales de prestigio continental.

En esos encuentros se conocieron importantes ponencias, las mismas que despertaron animadas polémicas y precisiones, siempre en torno a un tema central relacionado con la creación literaria tan abundante en creadores y tan parva todavía en críticos. El Banco Central del Ecuador publicó las ponencias de los encuentros primero y segundo, en la Revista Cultural, logrando así amplia difusión el esfuerzo de los participantes, todos ellos caracterizados por sus acontecimientos y criterios.

Anales, La Revista de la Universidad de Cuenca, dedica este número monográfico a buena parte de las ponencias del tercer encuen-

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

Apartado N° 168

Ciudad Universitaria

Distribución gratuita.

tro nacional sobre literatura ecuatoriana: Nación, cultura nacional y literatura en el Ecuador por Adrián Carrasco V., Pablo Estrella V., María Augusta Vintimilla y Cecilia Suárez M.; Introducción a la obra lírica de César Dávila Andrade por Jorge Dávila Vázquez; Bases para una estética del cine del subdesarrollo por Carlos Pérez Agusti; José de la Cuadra, el realismo mágico y la cultura hispanoamericana por Fanny Carrión de Fierro; Práctica artística y producción significativa en un relato de Eliécer Cárdenas por María Rosa Crespo de Pozo; El ensayo hispanoamericano contemporáneo por Antonio Sacoto; Sexo y literatura: mito y realidad por Consuelo Navarro; Los motivos de lo cotidiano en Levantamiento del país con textos libres y Oficios, de Julio Pazos B. por Susana Cordero de Espinosa; Espacio y tiempo en Pablo Palacio por Carlos Rojas R., son los temas escogidos para representar los trabajos presentados a ese evento de llamativa repercusión en el país y en América Latina. Más a la de la crisis económica que tanto afecta a la Universidad, la organización del cuarto encuentro es un imperativo a cumplirse en el más breve tiempo. Tiene la palabra la Facultad de Filosofía y Letras.

edmundo maldonado samanigo,
director del departamento de difusión cultural.

NACION, CULTURA NACIONAL Y LITERATURA EN EL ECUADOR

Adrián Carrasco V.
Pablo Estrella V.
María Augusta Vintimilla
Cecilia Suárez M.

Hace cincuenta años llegó al Azuay un viajero poco común: cargado en hombros de sus amigos y camaradas, con sus piernas inconclusas, llevando unos zapatos color café, empolvados por el tiempo, y su camisa con un pañuelo vencido en el bolsillo. En varios metros de papel, con una letra minúscula, iba escribiendo la historia cotidiana de nuestros pueblos, de su resucitar y morir en tantos lugares, en Guayaquil, Cuenca, Quito, Ambato; en Daule, Samborondón, Juján, El Guabo; en Cajabamba, Chilcay, Ingachaca, Quingeo. Iba luchando contra el latifundio, contra una burguesía "bestial y bestializada", por una patria pura, digna, íntegra, por una nueva historia. "Violento, cruel, cuando era necesario" y "bondadosamente injusto", iba defendiendo su fe marxista de constructor de una nueva sociedad.

El recordar a Joaquín Gallegos Lara, a los cincuenta años de su inusitado viaje a Cuenca, en este Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana del Siglo XX, nos resulta imprescindible cuando el tema central de esta ponencia es el de literatura y cultura nacionales. Nos viene a la memoria la figura de este ecuatoriano íntegro,

constructor de una conciencia colectiva, que al evocar su transformación de poeta a novelista estableció un compromiso profundo "con el tiempo en que vivo... atraeme ahora y ya no me soltará más el dolor colectivo. Ha callado la voz íntima: presto mi voz renovada, nuevecita de auroras, a quien imperiosamente quiere expresarse: a mi Ecuador".

Nuestro Ecuador, nuestra literatura, siempre presentes, como necesarios para sobrevivir, a pesar de que no dejan de ser un interrogante, un desafío por construir. Se nos plantea otra vez el equívoco problema de nuestra identidad.

Nuestra identidad: ¿qué somos nosotros los ecuatorianos y, en un sentido más amplio, qué somos nosotros los latinoamericanos? ¿Qué es nuestra literatura? ¿Existe una literatura nacional? Parece que quienes formularon estas interrogantes para nosotros fueron ellos, los euro-norteamericanos, que jamás se hicieron preguntas similares a sí mismos porque en su autosuficiencia se consideran únicos, por encima de cualquier sospecha. Como dice Frederico Morais: "mientras discutamos nuestra identidad, estaremos propiciando una visión euro-americana. A estas alturas del debate ya podemos cambiar, pasar por encima de los problemas, asumir nuestra diferencia que es plural". Es decir, superar tanto la neurosis de dependencia, como la neurosis de identidad.

O como escribiera Martí al referirse a la literatura: "No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispano-América". Y la identidad viene determinada por la búsqueda de nuestra expresión y la interpretación de nuestra realidad.

Está presente a lo largo de toda esta ponencia el interrogante de si se puede sostener la existencia de una literatura "ecuatoriana". ¿Qué es afirmar la realidad de

la literatura ecuatoriana?; es una tesis sobre el Ecuador como nación. Mas, ¿existe el Ecuador como nación? Precisamos descubrir de qué Ecuador hablamos o, en otros términos, qué es una nación, qué son los intereses nacionales y cómo estos cobran expresión en la literatura. Interrogante que lleva implícito también el problema de la cultura nacional.

La neurosis de la dependencia: como sostiene Ricaurte Soler, al tratar el problema de las formaciones nacionales americanas, el planteamiento de las relaciones "centro-periferia" permitió comprender la real e innegable dependencia estructural de los países latinoamericanos respecto a los países imperialistas. Sin embargo, resulta también irrefutable que de la comprobación de la efectiva dependencia externa se excluyó el análisis de las relaciones de producción y lucha de clases internas. De aquí resultó que el fenómeno nacional mismo quedó escamoteado, perdió su legitimidad teórica; y con él, el problema de la literatura nacional.

Recuperar el problema de lo nacional constituye el desafío actual que enfrentan los intelectuales latinoamericanos. Mas, la nación no constituye en sí un fenómeno homogéneo, sino contradictorio en su unidad, puesto que en una nación de clases podemos encontrar la existencia real de dos naciones: la de los dominadores y la de los dominados. Por otra parte, si bien la nación se constituye como un fenómeno material resultante de un determinado proceso histórico, debe entenderse también como un proyecto ideológico en el sentido de ser emblemático por constituir un símbolo de congregación manipulado por una clase. Surge así el concepto de nación como un proyecto histórico de una clase: como una realidad que se construye y una posibilidad que se plantea. Desde esta perspectiva es factible recuperar también el papel del individuo en la historia que, con mucha frecuencia, se pierde en los análisis sociologizantes: nos interesa sobre todo la

función de literato, del autor, en la formulación de proyectos sociales.

Nación, cultura nacional y literatura, como parte de proyectos históricos, conforman la temática a través de la cual se construye nuestra ponencia. En una suerte de reto, nos hacemos presentes en este Encuentro que tiene como objetivo general contribuir al estudio del proceso literario en el Ecuador, como fenómeno de naturaleza social, así como en su especificidad estética. Este reto lo entendemos desde una doble dimensión. Primero, porque buscamos fundamentar el estudio del hecho literario desde una concepción teórico-metodológica que —hasta donde conocemos— ha sido poco utilizada en nuestro país cuando se ha querido analizar y evaluar las determinaciones sociales e históricas que inciden en la creación literaria. Segundo, porque el presente trabajo es parte integrante de un proceso investigativo de mayor alcance. Nos referimos al proyecto de investigación “Nación, Estado Nacional y Cultura Nacional en el Ecuador” que actualmente tiene curso en el Instituto de Investigaciones Sociales (IDIS) de la Universidad de Cuenca, cuyo primer resultado es el libro “Literatura y Cultura Nacional — Los proyectos ideológicos y la realidad social del Ecuador (1895-1944)” que actualmente está en prensa en la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo del Azuay. Esta ponencia es, en buena medida, una síntesis de este libro, aún cuando es a la vez resultado de una sistematización y reflexión posteriores.

I

Los problemas del Ecuador como nación, de la formación de la cultura nacional y de sus especificidades, han constituido casi una constante en la reflexión intelectual. La literatura, vale decir los literatos, no han estado ajenos a esta discusión. Jorge Enrique Adoum en el original prólogo a su novela “Entre Marx y una mujer desnuda” es categórico al afirmar nuestro fracaso en el proceso

de construir una nación: “Seguramente en un libro sobre el fracaso de nuestro país como república, el fracaso de su partido como guía de un pueblo que no tiene patria, el fracaso de la literatura como arma y como literatura, es decir, el lento y largo fracaso de uno mismo...” No es ocasión para rebatir la tesis del fracaso de la literatura, ni tampoco de Adoum como hombre y literato. Lo que si nos interesa es realizar una reflexión sobre el interrogante abierto del Ecuador como nación y de la literatura como arma de lucha social. Aun más, abordaremos esta problemática desde el punto de vista de la literatura como forma de expresión de proyectos nacionales.

Necesariamente debemos comenzar con algunas precisiones teóricas:

1.—Entendemos por proyecto histórico una propuesta de organización de la sociedad en todos sus niveles que formula una clase para dar coherencia y racionalidad a un modo de producción, a partir de una realidad histórica concreta.

Este modo organizativo de la sociedad incluye desde las formas de relación del hombre con su medio histórico-natural, pasando por las relaciones del hombre con los demás (es decir, las relaciones sociales: en la producción, en la política, en el Estado, en la familia y otras instituciones) hasta las formas cómo los hombres conciben su propia existencia (moral, filosofía, ciencia, arte) subordinándolos a la racionalidad de un proyecto histórico específico.

2.—Por la necesidad de presentar este proyecto como “natural”, por la necesidad de que éste sea históricamente posible, y por la necesidad de incorporar, subordinándolas, a otras fuerzas sociales existentes en la sociedad, la clase que busca asumir la dirección de esa sociedad debe tomar los elementos que están presentes en ella y “funcionalizarlos” en la perspectiva de su

proyecto, de tal suerte que su posibilidad de dominación política en el Estado (es decir, la imposición de su proyecto específico de clase que organiza la sociedad de una manera determinada) aparezca bajo la forma de una organización natural y espontánea de la sociedad.

Esos elementos que existen efectivamente en la sociedad están determinados por el nivel concreto de la lucha de clases y configuran el suelo, o el espacio concreto que prefigura la nación. Sin profundizar en una clásica definición que entiende la nación como una comunidad estable que tiene comunidad de territorio, de idioma, de vida económica, de psicología y de cultura, es necesario precisar que el concepto de nación debe entenderse, por un lado, como un fenómeno material resultante de un determinado proceso histórico, de actividades prácticas, y, por otro, como un proyecto ideológico en el sentido de ser emblemático por construir un símbolo de congregación manipulado por una clase. Dado que el objeto de este trabajo es analizar el fenómeno literario, y que no concebimos a éste como un reflejo inmediato y mecánico de la realidad, el problema nacional lo entenderemos planteado en la literatura desde la perspectiva de proyecto ideológico, sin que ello signifique perder de vista la perspectiva de la concreción material de la nación, sobre todo de la posible no coincidencia entre proyecto histórico y realidad social.

Si la nación no existe solamente como forma emblemática que surge exclusivamente del plano de la ideología, sino que el propio desarrollo histórico de la lucha de clases va configurando la nación, significa a la vez que ésta, en un proceso dialéctico, alimenta los proyectos históricos de las clases que son los que dan coherencia y organicidad ("conciencia de sí") a la nación desde el Estado.

El concepto "emblemático" (en el plano ideológico en el que se mueven los proyectos de clase) de lo "nacional", radica en una conjunción de las formas específicas de existencia de una sociedad concreta y su subordinación al proyecto económico de la clase dominante. Sin embargo, como nación no constituye en sí un fenómeno homogéneo, sino contradictorio en su unidad, por lo que en una noción de clases podemos encontrar la existencia real de dos naciones: la de los dominadores y la de los dominados.

- 3.—Precisamente, actuando, sobre esta dispersión contradictoria de lo que hemos llamado dos naciones, surge el Estado con sus funciones de dirección y dominación de la sociedad civil.

Un determinado nivel de la lucha política puede ser emblemáticamente representado por el enfrentamiento de dos principios de agregación: uno, dominante, nacional-estatal; otro, dominado, nacional-popular. En el primer caso, y específicamente para la sociedad capitalista, la identificación entre nación y Estado es el principio por el cual la dominación burguesa adquiere su legitimidad. En ella el Estado Nación opera ideológicamente como el espacio donde la sociedad fragmentada recupera su unidad. Y esto en un doble nivel: en el de la resolución de las contradicciones internas de las clases en nombre de una totalidad, y en el de la reconciliación de la escisión entre sociedad civil y sociedad política, entre Economía y Política.

La forma de la hegemonía burguesa es la de la equivalencia entre lo nacional y, lo estatal. Por el sólo hecho de ser una clase y ya no un estrato, la burguesía se ve obligada a organizarse en el plano nacional y ya no en el local, y a dar una forma universal a sus intereses comunes. Así se constituye el Estado Nacional.

- 4.—La forma de imposición del proyecto histórico es doble: la coerción y el consenso.

La coerción se ejerce por medio de los aparatos del Estado.

El consenso se produce en la sociedad civil, mediante la formación de un pensamiento social que justifica, racionaliza y cohesiona las formas de conducta individual y colectiva de los miembros de la sociedad. (La represión en este segundo nivel está también presente, aún cuando no se manifieste como represión física directa: quien no actúa en consonancia con los dictados del "pensamiento social" aparece como desadaptado o como marginado, y está más o menos excluido de las formas "normales" —en el sentido de "normalidad"— de existencia social.

En el caso del Estado Nacional, la hegemonía y la "conciencia" nacional encuentran así un terreno común, puesto que para realizar la primera es necesario que la burguesía, como clase fundamental, desarrolle una serie de prácticas económicas, políticas y culturales que logren articular, bajo su dirección, a otros grupos sociales que, sacrificando parcialmente sus intereses, los traduzcan en corporativos y universales, como producto de una voluntad colectiva nacional.

- 5.—La sociedad en su conjunto se reproduce bajo la dirección de un proyecto de clase, de un proyecto histórico determinado, y esa reproducción no implica solamente el nivel económico, el nivel de la materialidad social. Cada elemento de la reproducción social, adquiere de ese proyecto histórico un "valor agregado" que escapa al valor simple que posee como elemento de reproducción. Las formas de alimentación, la familia, las propias instituciones políticas, por ejemplo, poseen un valor consagrado por la sociedad,

y que va más allá de su valor material como elementos de reproducción social.

Las formas concretas que va asumiendo la reproducción social, bajo la dirección de un proyecto histórico concreto, configuran lo que se define como "CULTURA". No es entonces el hecho de alimentarse, o el vestirse, etc., como elementos de reproducción social, los que conforman la cultura, sino las formas y el valor que ellas asumen en cada sociedad concreta: lo que esa sociedad añade o agrega a la exigencia material de la alimentación, del vestirse, etc., como simples formas de reproducción de la fuerza de trabajo.

Desde el punto de vista de la constitución de un Estado Nacional, este proceso determina, precisa y requiere la construcción paralela de una cultura nacional, bajo el supuesto indispensable de la existencia de una clase con un proyecto nacional. Así como la clase burguesa "aprende" su nacionalismo en la necesidad de un mercado nacional, así mismo requiere de una cultura nacional que exprese, al tiempo que consolide, su hegemonía de clase en otras esferas de la sociedad. Es decir, cuando la burguesía ha asumido la titularidad de la representación de la sociedad en su conjunto, la expresa en una cultura determinada que aparece ese momento como la cultura de toda la sociedad, como la cultura nacional.

La cultura popular se inserta en esta forma general de la cultura, como formas dispersas, no coherentes, de reproducción de otras fuerzas sociales distintas de las dominantes, y que surgen como formas de resistencia ya sea pasiva (o "marginal", sin contactos aparentes con la cultura oficial) o cuestionadores y corrosivos de la CULTURA OFICIAL, pero en todo caso como formas no funcionales a la racionalidad impuesta por el proyecto histórico dominante. Son, en última instancia expresión de la lucha de clases.

6.—El arte, y de modo particular la literatura, expresan ese modo específico de configuración de la sociedad, más estrictamente de la sociedad civil, porque la "materia prima" que debe ser transformada en obra literaria a través del trabajo estético, consiste principalmente en una percepción de las formas concretas de existencia de los hombres en una sociedad.

Si bien la literatura no es la realidad, ni puede expresarla íntegramente, no obstante tampoco puede obviarla.

La visión del escritor sobre su realidad no es individual sino social, está marcada por una ideología, sea o no consciente.

Es decir: la materia prima de la literatura es la sociedad misma, y la perspectiva desde la cual se mira y se estructura esa materia prima es también una perspectiva social.

Por otro lado, la producción literaria además de ser una expresión de la sociedad es también un modo de conformación del pensamiento social, sea para ratificarla o para cuestionarla.

La relación entre literatura y sociedad es dialéctica: la literatura toma de la realidad sus elementos para transformarlos en obra literaria mediante el trabajo estético, pero, al mismo tiempo, ella contribuye a crear un sistema de valores que da homogeneidad y coherencia al pensamiento social, en la medida en que da a la sociedad una conciencia de sí.

De allí que es posible deducir de una obra literaria, un particular modo de concebir la realidad social que se ajusta a un proyecto histórico, al tiempo que contribuye a conformarlo y difundirlo.

II

Los planteamientos teóricos anteriores son válidos en relación al desarrollo del fenómeno nacional, del Estado y de la cultura para el proceso histórico que tiene lugar en Europa occidental, donde como condición previa para este desarrollo se conforma una sociedad civil homogénea. ¿Qué sucede, por el contrario, en situaciones como las de América Latina en las que la construcción nacional, estatal y cultural se realiza en condiciones de una gran dispersión social, de una heterogeneidad social de carácter estructural?

De la conquista a la dependencia actual se estructura y autoreproduce la heterogeneidad social latinoamericana: el aislamiento mutuo de los territorios regionales; el diferente desarrollo y orientación económica de las principales regiones; la estructura social que se desarrolla en directa dependencia de las condiciones pre-existentes (a la conquista) y de la relación específica con el mercado mundial; la mayor densidad de población indígena en unos casos y, en otros, la escasez de la misma que forzó en amplio proceso migratorio, dan como resultado una complicada dialéctica entre estructura social y étnica. En esta heterogénea realidad social era difícil que fermente una unitaria conciencia nacional: de ahí la nostalgia de la identidad; el constante preguntarnos qué somos como pueblo, tal como nos interrogaron los euro-norteamericanos, y que tan buena acogida tuvo entre nuestros intelectuales; de ahí la angustia por los orígenes.

Buscando el contenido nacional de la literatura, el poeta cuencano Remigio Crespo Toral señala:

"Se puede en verdad obtener literatura criolla, la de raíz, la netamente indígena. Esta será la arqueológica, la de la prehistoria, o la racial americana, para la reconstrucción del espíritu de la patria primitiva sobre la base de las razas perdidas o conquistadas. Así po-

drá hacerse literatura azteca o quichua, guaraní o araucana. En estos idiomas vivos aún tendremos ciertamente poesía o literatura nacionalistas procedentes del alma de los antiguos pueblos americanos, existentes muchos de ellos en el subsuelo de la jerarquía social...”.

Lo americano prehispánico, a manera de rechazo, revela en este autor la existencia de una conciencia nacional escindida: como afirma a continuación, nuestro verdadero origen como nación se encuentra en Europa y no en América:

“Pero nosotros, —descendientes de europeos, aunque no lo fuéramos por la sangre—, incorporados por la progenie intelectual a la civilización europea, vencidos a su idea religiosa, nutridos de su ambiente de libertad y cultura, ¿sentiremos el tema aborigen, lograremos la reconstrucción arqueológica, animaremos las cenizas de las grandezas discutibles? Queda un ideal como lámpara funeraria en la tumba de las razas —si no eliminadas materialmente— envueltas por las grandes aguas de la invasión conquistadora, que fue empresa de civilización, cruzada y trasplante de instituciones, artes e industrias de un mundo mejor al nuevo?”.

La escisión sólo puede ser resuelta si se retoma lo específico del elemento “americano” en la génesis y evolución de nuestra conciencia nacional. ¿Cuándo empieza a configurarse ésta? ¿Cómo se desarrolla?

- 1.—En América Latina la formación de la nacionalidad tuvo un carácter y obedeció a un proceso diferente al seguido en el caso europeo. En el proceso histórico de Latinoamérica, en la época colonial, empieza a constituirse la nacionalidad a partir de un territorio común (excepción hecha de territorios de enclave), y de alguna manera de una psicología y de una cultura comunes, a la vez que de un tronco idiomático común.

El territorio común, base física de la nacionalidad, no se encuentra escindido durante el período colonial por fronteras feudales, (en el sentido del feudalismo político); por lo tanto no es tarea de una burguesía la lucha contra los privilegios y las fronteras feudales, como sucedió en Europa.

La burguesía en formación toma un carácter mercantil parasitario y deviene en una clase intermediaria y dependiente del flujo mercantil externo, fundamentalmente. Por lo tanto no es interés esencial la formación de un mercado interno. La articulación económica tiene un carácter exógeno determinado por las metrópolis, España y Portugal, que tienen un proceso similar de génesis histórica. No obstante, este mercado centrífugo requiere de una articulación interna para posibilitar en una primera fase, la producción en los centros mineros, la reproducción de su fuerza de trabajo, la multiplicación de la población parasitaria en esos centros y el aprovisionamiento de villas y ciudades.

El territorio común como factor de la formación de la nacionalidad latinoamericana se encuentra acotado no sólo espacialmente, sino económica y culturalmente, por las colonias inglesas de Norteamérica, cuya estructura y proceso de formación son diferentes, en cuanto se generan en una matriz económica y cultural distinta: la metrópoli inglesa. La diferencia fundamental radicaría en la diversa fase o etapa de evolución del capitalismo, lo que determinaría un proceso de formación diferente entre la nacionalidad norteamericana y la latinoamericana.

- 2.—La independencia de las colonias americanas respecto a España se hizo posible, a partir de las determinaciones de orden económico y político, el momento en que logró configurarse una conciencia nacional americana como opuesta y diferente a la nacionalidad

española. No fue, entonces, la acción del papel civilizatorio europeo lo que nos confirió conciencia nacional, como lo sugiere Crespo Toral, sino por el contrario la oposición a lo extranjero dominante, es decir, la búsqueda de lo específico americano.

Las principales fuerzas sociales que protagonizaron la lucha por la independencia se percibieron a sí mismas como americanas en el proceso de enfrentamiento con el sistema colonial-absolutista impuesto por España. No existió, en términos aparentes, una diferenciación interna (dentro de las colonias) basada en las particularidades económicas, sociales y políticas derivadas de la necesaria división del trabajo que impuso la estructura y dinámica del sistema colonial, y que, de manera evidente, configuraron la heterogeneidad social a la que nos hemos referido. Es decir, en principio, se puede sostener la existencia de un marco común de acción para todas las fuerzas criollas, marco en el que se expresaron supuestas idénticas aspiraciones de los americanos en contra del sistema colonial.

Existió, pues, un "componente continental-integrativo" en la lucha independentista, como lo califica Manfred Kossok, cuya manifestación concreta en la dimensión programática y la acción fue expresada por los grandes jefes revolucionarios que consideraron "las bases regionales de sus operaciones siempre como espina dorsal de una revolución continental".

Podría decirse que en este campo de acción se reflejó más claramente la tarea política fundamental de la independencia: la conquista de la libertad respecto al régimen colonial. Precisamente el hispanoamericanismo que se constituyó durante este período histórico y que, de alguna manera, sobrevivió con insistencia en la etapa post-independentista, es el sustento de los proyectos latinoamericanos actuales. Desde otro punto de

vista, expresa claramente los albores de una conciencia nacional americana que se consolida frente a lo opuesto, es decir, a lo no nacional que, en este caso, estuvo representado por lo español-peninsular. Esta oposición no es más que la condición básica que requiere todo proceso de liberación nacional.

- 3.—Sin embargo, esta premisa que es válida en el plano general, debe ser mediada por elementos histórico-concretos que la sitúan en su real dimensión. Pues, en verdad, no existió la aparente idílica homogeneidad de objetivos en todas las fuerzas sociales participantes en la lucha por la independencia, puesto que a este proceso se ligaron indisolublemente las reivindicaciones concretas de las clases y fracciones de clase que en él participaron. Fueron pues reivindicaciones de diverso origen, de diversa procedencia, las que, expresando antagonismos económicos y sociales existentes en la realidad americana, conformaron el panorama histórico en el que se desarrolló el proceso independentista. En torno a la dicotomía colonias-metrópoli se conformó un espacio donde se expresaron todas las formas de contradicción económico-social y política-ideológica entre las clases, donde también las clases más expoliadas de la sociedad colonial hicieron valer su identidad americana frente a los americanos-españoles y a los españoles-europeos.

Es decir, a pesar de que las diferentes clases de la sociedad hispanoamericana se percibieron a sí mismas como americanas, su conciencia social fundó su propia conciencia nacional y las diferentes formas a través de las que ésta se expresó. De ahí que, partiendo del tronco común de la lucha por la conquista de la libertad, las diferentes clases y fracciones generaron y viabilizaron sus propios proyectos de acuerdo a sus intereses.

En términos tendenciales, dentro de la propia dinámi-

ca interna del proceso independentista, se configuraron, de un lado, los proyectos impulsados por la burguesía intermediaria (una burguesía comercial que lucha por el libre comercio en contra del sistema monopólico colonial) o por la aristocracia terrateniente criolla (que busca el mantenimiento de los privilegios y prebendas obtenidos durante la colonia) y, por otro, un proyecto de liberación de corte nacional-popular que surgió sobre la base de la unidad nacional americana, como posibilidad real para propiciar un desarrollo autónomo. En uno y otro caso se apeló, por supuesto, a la conciencia popular americana, pero con diferentes objetivos, en lo que tuvo que ver con los resultados. Es decir, la lucha contra el poder colonial español no pudo plantearse sin una decisiva participación popular, mas los objetivos históricos que se perseguían estuvieron determinados por los intereses de clase que marcaban el carácter de cada proyecto.

- 4.—Es cierto que, como consecuencia de la particularidad que adquirió tanto la conquista como la colonización, se produjo en la realidad americana la formación de espacios regionales con sus intereses especiales correspondientes, que se asentaron sobre múltiples elementos estructurales que tuvieron que ver con varios factores: geográficos, económicos, sociales, étnico-sociales, político-administrativos, culturales, etc. Es innegable que este componente nacional-regional (incluso localista) tuvo un influjo importante en la oposición anticolonial, imprimiendo características específicas a la marcha y a los resultados de la lucha emancipadora. Mas nos parece que no es éste el factor básico que impidió la conformación de un "bloque antihispánico" (es decir anticolonial), es decir, que impidió la homogenización de los intereses americanos como una unidad opuesta a los intereses coloniales. Este factor regional está sobredeterminado por los intereses de clase que son los que, en defi-

nitiva, determinaron que el interés regional-nacional no se supedita al ideal nacional-colonial, produciendo como efecto visible no sólo la discrepancia, sino inclusive la confrontación abierta de dos proyectos político-ideológicos (*).

"En cuanto a su perfil ideológico, a menudo se produjo un antagonismo entre la intención programática "americana" y las limitaciones locales en la organización y acciones concretas. Hay que añadir la notable discrepancia de intereses entre las fuerzas sociales dominantes en la oposición anticolonial. Al verse enfrentada con las sublevaciones social-revolucionarias de las masas campesino-indígenas o plebeyo-proletarias (en las zonas mineras), la aristocracia criolla —anticipando la tragedia de Hidalgo y Morelos— contestó con una defensa firme del status quo al lado del partido español y; por contraste, a las insubordinaciones de origen criollo —comenzando con los Comuneros de Asunción y Socorro, hasta las conspiraciones de los años noventa del Siglo XVII— les hacía falta una base de masas real: pero las capas superiores optaron por quedarse 'entre sí mismas' en la lucha contra el poder colonial. A pesar de las afinidades existentes entre los dos componentes principales y determinantes de la oposición anticolonial, no se formaba un 'bloque antihispánico' (es decir anticolonial) comparable en su profundidad, duración y efecto con el bloque anti-feudal' (y antiabsolutista) en vísperas y durante la revolución de 1789 en Francia" (Manfred Kossok).

(*) Por otra parte, los elementos estructurales que frecuentemente se citan como causantes de la dispersión de origen regional, en realidad constituyen factores de dispersión social, determinantes de la heterogeneidad social que se convierte en el rasgo específico del proceso de formación de las clases en América Latina, heterogeneidad que impide que exista una "transparencia" en la división clasista en nuestros países.

La única excepción en esta modalidad típica en que la conciencia nacional se fundamentó en la conciencia social de clase, estuvo representada por los grandes jefes revolucionarios de la independencia (Bolívar, San Martín, Sucre, O'Higgins) en quienes la conciencia nacional americana terminó supeditando a su conciencia social de clase. De ahí que resulta explicable que ellos, al ser portadores de un proyecto de organización nacional-continental que, por sus componentes y contenidos, rebasó y desbordó los parámetros de su propia clase social, fueron repudiados por ésta. En la medida en que las clases dominantes comenzaron a usufructar los beneficios de la independencia política, se esclareció de manera suficiente la oposición cada vez mayor entre Bolívar, como un dirigente con perspectivas nacionales en la fundación del Estado, y los poderosos sectores de la aristocracia criolla que limitaron al marco de sus intereses clasistas las bases organizativas del Estado en formación (Cfr. Ricaurte Soler).

Es decir, se trató ya de dos proyectos históricos opuestos no sólo en sus objetivos inmediatos y mediatos, sino fundamentalmente en los elementos económicos, sociales, políticos e ideológicos que los componían, proyectos que —en la medida en que se concretaron o no en la realidad histórica— influyeron definitivamente en el proceso que ha dado en llamarse de conformación de los Estados nacionales en América Latina.

Desde la constatación de la heterogeneidad económico-social existente en las colonias hispanoamericanas (expresada en fragmentaciones y antagonismos de distinto tipo) se debió emprender la tarea de organización de la nacionalidad (como un hecho histórico-concreto) y también la estructuración de las bases del Estado nacional. El diseño de organización nacional esbozado por Bolívar buscó, en la coyuntura independentista,

estructurar el Estado de manera tal que se constituyera en el mejor vehículo para la liquidación de las relaciones de producción precapitalista y la efectiva homogenización de la sociedad civil.

La realización de este proyecto histórico implicó, según nos esclarece Ricaurte Soler, una nueva dialéctica: la de la nación construyendo el Estado y la del Estado construyendo la nación: "Ni la aristocracia terrateniente criolla, ni los comerciantes criollos, ni la pequeña burguesía y capas medias urbanas, ni las masas campesinas, tenían capacidad alguna para estructurar un Estado Americano que fuese expresión simultánea de su conciencia nacional y de su conciencia social. A los ajustes y reajustes sociales a que obligaba el frente común, el frente nacional contra el colonialismo, se agregó entonces, una nueva dialéctica: la de la nación construyendo el Estado y la del Estado construyendo la nación.

En este proceso se interrelacionaron y fijaron dialécticamente tanto el ámbito real en el que se asienta la lucha de clases (la nación que construye su Estado) cuanto los límites en que efectivamente el Estado ejerce su dominio para la homogenización de la sociedad civil (el Estado que construye la nación): "En la gesta bolivariana esta doble dialéctica se observa con bastante claridad. La lucha de clases, en el contexto de la emancipación, comienza a crear un espacio verdaderamente nacional desde el momento en que las clases subordinadas se suman, con conquistas sociales alcanzadas o reivindicadas, al proceso independentista... Por otra parte, el Estado comienza a 'nacionalizar' la sociedad civil desde el momento en que su principal instrumento de poder, el ejército, crea el espacio político indispensable para el ejercicio y expansión de su dominio".

De allí se derivó no sólo una política tendiente a abo-

lir la esclavitud, a distribuir tierras al pueblo en armas y a redimir a los indígenas del trabajo servil, sino también el carácter continental del proceso independentista y, por consecuencia, del proyecto nacional que buscó el nacimiento de una gran nación americana. Es decir, en uno y otro campo este proyecto de organización nacional resulta coherente. La homogenización de la sociedad civil pasaba de manera evidente, por la eliminación de las formas precapitalistas existentes en la realidad americana. Al ser éste un fenómeno continental, dicha tarea tiene también un carácter continental, no sólo en lo que significa las tareas militares sino, también la organización posterior del espacio nacional-continental. Es aquí donde, por las condiciones existentes, se plantea como indispensable fundar un gran Estado. El Congreso de Panamá fue, sin lugar a dudas, la más alta expresión del proyecto mediante el cual, desde el Estado, se intentó afirmar a la nación homogenizando la sociedad civil americana.

El gran ideal bolivariano de la unidad continental se basó en una clara conciencia de la nacionalidad latinoamericana, y en una conciencia de diferenciación de esta frente a los Estados Unidos de Norteamérica, pues Bolívar siempre pensó en la integración política y económica como una conducta enteramente defensiva, en busca de una gran nación —Hispanoamérica— capaz de liberarse de los peligros del imperialismo europeo y del naciente imperialismo norteamericano.

- 5.—Según se puede entender, el proyecto de organización nacional de Bolívar encontró tempranamente la oposición de la aristocracia terrateniente criolla, de los comerciantes criollos y, en general de las clases dominantes americanas. Las fuerzas fragmentadoras se hicieron presentes, expresándose en la resistencia a la homogenización de la sociedad civil (—por la vía de oponerse a que se eliminaran las formas precapi-

talistas de explotación—) y en la resistencia a la creación de un gran Estado americano (por la vía de rescatar los intereses regionales y locales en desmedro del interés continental).

Al terminar la lucha revolucionaria por la liberación fue posible detectar con mayor claridad la existencia de fuerzas sociales que se oponían tenazmente a la organización nacional-continental. Se inició un nuevo ciclo para la organización nacional sobre nuevas bases. Al derrotarse el proyecto de organización nacional propuesto por Bolívar, se efectivizó la fragmentación del continente y, por lo tanto, de la nación hispanoamericana, mediante el surgimiento de repúblicas que respondieron tanto a los intereses locales de las clases dominantes criollas, cuanto a la jamás disimulada intención de Inglaterra y los Estados Unidos por tener como interlocutores económicos y políticos a países débiles y desunidos que posibilitaran desarrollar de mejor manera los planes del capital y de la dominación. Es el momento en que los proyectos de organización nacional quedaron definitivamente limitados a los fines políticos correspondientes a los intereses de las clases dominantes criollas, obstaculizándose así la posibilidad de que el Estado fuese expresión simultánea de la conciencia nacional y de la conciencia social y que se promueva la síntesis de la nación y el Estado.

Justamente en la etapa a la que nos referimos, tomó definitivo asidero la discrepancia creciente entre la base de masas y la dirección del proceso de constitución de los Estados nacionales. Esto se produjo ya en la etapa de la independencia, aún cuando el proyecto de organización nacional trazado por Bolívar pretendió solucionarlo. Al ser derrotado éste, quedaron en la realidad los términos de una ecuación que encontró respuesta desde los intereses de la aristocracia criolla y desde la oligarquía agroexportadora que, al no tener un proyecto histórico burgués como

“clase para sí”, fueron incapaces de ofrecer una alternativa de unidad por lo menos similar a la que ofreció el derrotado poder de la metrópoli europea.

Por esta razón, y por las subsecuentes características que adquirió el poder político y económico en las repúblicas de propietarios que se consolidaron en América Latina, el nacionalismo criollo, blanco y oligárquico, se sustentó y se convalidó desde la perspectiva de la dominación de clase. El proceso de consolidación de las fracciones de las clases dominantes —o de una alianza de clases nativas y extranjeras como bloque en el poder— llevó implícita la subordinación de las mayorías nacionales sin que se produzca la homogenización de la sociedad civil sino, mas bien, mediante la prevaencia de las formas de producción precapitalistas, en las que dichas mayorías existían como sujetos de explotación. El Estado que surge, antes que ser un instrumento válido para afirmar la nación homogenizando la sociedad civil, se redujo a la función de garantizar el poder económico y político de las clases dominantes criollas. Quizá ni siquiera pudo cumplir la función emblemática de aparecer como representante general de la sociedad.

El Estado se conformó profundamente divorciado de la conciencia nacional-popular a la cual no necesitó apelar, puesto que la representación política de las clases explotadas se abrogó la oligarquía blanca y dominante. Surgieron así Estados territoriales en los que, como consecuencia del carácter excluyente del proceso de concentración de la riqueza y del poder, se dió como necesaria contrapartida la ampliación de la dominación sobre un amplio espectro de fuerzas sociales que fueron excluidas de lo que, en términos generales, se conceptualizaría como un proyecto nacional.

En tales circunstancias, el problema racial tuvo un im-

portante peso objetivo para determinar los elementos constitutivos de la nación y la conciencia nacional. En estas sociedades heterogéneas y fragmentadas, la nación se construyó sobre la base de una sola etnia —la blanca—, mediante la exclusión de la mayoría de color. La nación blanca fue una sola, la única existente, y, a partir de ella, se constituyeron los diferentes proyectos nacionales a ser llevados a la realidad. “El bagaje ideológico de las oligarquías dominantes blancas, denominado como nacionalismo criollo, conservó los privilegios y reflejos del pasado colonial, manteniendo fuera de los marcos de la nación —con el aprovechamiento de las diferencias originadas por el color de la piel, o sea con el recurso del racismo— a las capas sociales no blancas (en las que se incluían todas las clases, capas de la pirámide social que se encontraban por debajo de la oligarquía)” (Anderle).

Así, el hecho de que las clases dominantes blancas, se abrogaran la representatividad del resto de sectores sociales existentes en la sociedad, legitimó una determinada forma de poder clasista, sin tomar en consideración al conjunto de elementos constitutivos de la nación como un fenómeno histórico-concreto. Tal vez como en ningún otro desarrollo histórico, se redujo la nación a sólo un ente emblemático, como un símbolo de congregación manipulado por una clase para la defensa de sus propios intereses.

III

Los emblemas patrios, los hombres que los sustentan y los enarbolan, contribuyen a conformar ese agregado de símbolos que, en último término, se conoce como conciencia nacional. La independencia unificó ideológicamente aquello que socialmente era heterogéneo: lo “americano” como símbolo de oposición a lo español; Huayna Cápac, Bolívar, Santander como símbolos de una unidad esencialmente contradictoria. Como anota Agustín Cueva:

“El período que siguió inmediatamente a la independencia conoció un renacimiento de la conciencia mítica. Y fue Olmedo el encargado de dar forma poética al mito de la celestial armonía, es decir, del carácter ‘popular’, universal de la lucha independentista, convertido ahora en justificación moral y jurídica para que quienes liberaron a ‘toda la nación’, indios inclusive, la gobiernen a su arbitrio”. El “Canto a Junín pretende ser la expresión de la venganza de los indios conquistados contra los españoles, mediante la acción de los americanos españoles.

Mas, la tarea de gobierno, la construcción de un Estado nacional, fue desposeyéndose de lo mítico, o por lo menos volvió a lo mítico más prosaico. Lo universal, lo americano como expresión unificadora, se trastocó en lo regional, en intereses localistas deleznable, pero tal vez crudamente concretos, tanto más si, en esencia, expresaban intereses de clase. Júpiter-Bolívar se transformó en el “Canto a Miñarica” en el Odiseo-Flores, los valores universales americanos dan paso a los valores particulares de la nueva clase dominante y el contenido de la nación también se reduce sin desmitificarse. Hay un cambio, más bien dicho, una transacción respecto a los héroes. En 1835, Olmedo mitificó a su pertinaz enemigo Juan José Flores en el siguiente tenor:

**Salud, oh claro Vencedor! oh firme
brazo, columna y gloria de la patria!
Por tí la asolación, por tí el estruendo
bélico cesa, y la inspirada Musa
despertó dando arrebatado canto
por tí la Patria el merecido llanto
templa al mirar el hecatombe horrendo
que es precio de paz; por tí recobran
su paz los pueblos y su prez las artes.**

El ideal grancolombiano había sido abandonado. Era necesario proyectar una “nación ecuatoriana”. Contaba ya Flores como realidad concreta y Bolívar iba quedando

casi solo en lo mitológico. ¿Cómo construir esa nación ecuatoriana? El proceso histórico es el de la construcción del Estado en el país: ¿pero es éste un Estado nacional?

1.—A finales del siglo anterior y comienzos del presente, la insurgencia de nuevas fuerzas sociales en el escenario de los países latinoamericanos determinó la crisis de la sociedad “tradicional”, que tuvo que adecuarse a las demandas del capitalismo mundial —ya en su fase imperialista—, además de resolver los problemas internos derivados de una nueva estructuración social y política. Las exigencias del capitalismo mundial a los países dominados con el fin de expandir las exportaciones y abrir los campos para la inversión del capital financiero, llevaron al fortalecimiento de una burguesía intermediaria dedicada a la extracción de materias primas y alimentos, y también a las actividades comerciales y financieras, en base de la constitución de empresas vinculadas a la producción de bienes destinados a los mercados extranjeros y generalmente dominadas por el capital foráneo. Así mismo, los comienzos del siglo constituyen una época importante para la integración de la clase obrera: la formación en nuestro continente de apreciables conglomerados de obreros fue posible debido a las necesidades de fuerza de trabajo calificada que requerían las empresas recién constituidas. En los países de mayor desarrollo capitalista comenzaron a surgir concentraciones obreras que, rebasando el carácter mutualista y local típico de épocas anteriores, adquirieron un carácter nacional tanto en la organización sindical cuanto en las formas de lucha en contra de la explotación capitalista. A esto debe agregarse el repunte del movimiento campesino e indígena que se desarrolló y expandió por varios países, como una forma de rechazo y oposición a la política de expropiación de tierras por parte de la burguesía latifundista en contubernio con los monopolios extranjeros.

Es decir, las sociedades latinoamericanas, inscritas dentro de la división internacional del trabajo impuesta por los centros hegemónicos de dominio y convulsionadas por fenómenos internos que a todas luces reflejaban la presencia de nuevas fuerzas sociales dominantes y dominadas, transitaban por el camino que les conducía al desarrollo capitalista dependiente. Mas, dicho tránsito no podía hacerse de manera pacífica sino, por el contrario, en medio de una aguda crisis social que se expresó en una crisis de hegemonía de las fuerzas tradicionalmente dominantes, de un bloque de poder gamonal-clerical usufructuario directo de la herencia colonial.

La propia descomposición de las formas serviles de la producción implicó una crisis en el desarrollo material y, por lo tanto, un proceso de readecuamiento de la estructura social en la que aparecieron nuevas clases y fracciones que buscaban convertirse en las fuerzas dominadoras y dirigentes de la sociedad. Esta situación determinó, por supuesto, una aguda y profunda confrontación ideológica entre las fuerzas en pugna, puesto que el problema central tenía que ver con la constitución de una nueva forma de hegemonía en la sociedad; en términos generales la expresión de este fenómeno fue la oposición entre conservadorismo y liberalismo, es decir, la oposición entre dos proyectos históricos con caracteres y contenidos diferentes. De ahí la resolución de la pugna tuvo implicaciones de honda trascendencia política, puesto que se trataba de una crisis de poder en la que se buscaba derrocar una forma de Estado para reemplazarla con otra.

Este conjunto de circunstancias existentes en la realidad social determinó una conmoción enorme dentro de las clases dominantes de América Latina, puesto que generó una imagen de profunda descomposición de la sociedad. No resulta extraño que hayan sido

intelectuales pertenecientes a dichas clases quienes primero se preocuparon de plantear y discutir temas que tenían como eje central el problema nacional; pues constataron que la conciencia nacional criolla, blanca y oligárquica, que tuvo validez durante las tres cuartas partes del Siglo XIX, ya no daba cuenta ni expresaba las nuevas circunstancias que vivían las sociedades latinoamericanas, y, más que nada, resultaba insuficiente para enfrentar los desafíos que planteaba una realidad que se había transformado significativamente. Al producirse un quebrantamiento real de esta concepción, no quedó otra alternativa que reformular el concepto de nación y conciencia nacional en términos que dieran también cabida a las clases trabajadoras y capas medias, en su mayoría de color, que ahora insurgían con fuerza en la realidad social. Tras una modificación de este signo en el concepto de nación, estaba contenida una transformación que se había iniciado en el continente y que iba a tener muchas repercusiones en el futuro: "en las primeras décadas del Siglo XX los trastornos de identidad del Continente acusaron los sufrimientos y deformaciones del proceso de formación de la nación y del desarrollo capitalistas, o sea las particularidades de estos dos procesos". (Adám Anderle).

Nuevamente se planteó el problema de la identidad nacional y continental, revistiéndose de contenidos y formas globales, en preguntas tales como: quiénes somos los latinoamericanos, a dónde vamos, qué buscamos, de dónde venimos. Es decir, existió la urgente necesidad de ser conscientes de lo que somos, en dónde estamos, qué hacemos, para poder actuar y dominar el destino. Mas, en términos generales, existieron dos líneas básicas en torno a las que fue constituyéndose aquella corriente de pensamiento: de un lado, el problema del "despertar nacional" con un significativo componente popular resultante del proceso de la lucha de clases que se enmarcaba en las

nuevas formas de explotación capitalista: y de otro, la conciencia de la "diferenciación" de América Latina frente a otras naciones, de aquellas resultantes de diferentes procesos históricos y de otras raíces étnicas, lingüísticas, culturales, etc. Allí se resumían tanto el contenido nacional, en una perspectiva de ampliación de sus elementos constitutivos, cuanto lo no nacional, en base de la necesaria conciencia de diferenciación con otras realidades nacionales. Uno y otro eran elementos de un mismo problema, sin los cuales no se podía comprender lo que significaba la identidad propia.

- 2.—Fue en base a los elementos antes planteados que, al entrar en crisis la concepción nacional criolla, blanca y oligárquica, se comenzaron a plantear los nuevos proyectos históricos de las fuerzas sociales que buscaban resolver la crisis general de hegemonía. Proyectos históricos que, según hemos dicho, consisten en una propuesta de organización de la sociedad en todos sus niveles que formula una clase para dar coherencia y racionalidad a un modo de producción, a partir de una realidad histórica concreta, y que, por lo tanto, tienen que ver con los múltiples aspectos de la realidad social.

En el caso del Ecuador, la crisis social como una crisis de hegemonía adquirió caracteres agudos en el período 1875-1895, es decir, entre la terminación del régimen garciano y el triunfo de la revolución liberal. Mas, para comprenderla es necesario precisar algunos antecedentes indispensables.

En el Ecuador, al igual que en otros países latinoamericanos, el nacionalismo criollo del siglo XIX excluyó sistemáticamente de su concepto de nación todo aquello que se encontrara fuera de su concepción aristocratizante y patriarcal de la sociedad. Fue un nacionalismo que sirvió por igual a dos fines: el de enfrentar

unas repúblicas con otras en la necesidad de fijar los límites espaciales de su dominación, al tiempo que construir las condiciones internas en las que pueda legitimarse —aun cuando debilmente— la dominación de una clase. Problemas de fronteras (de los que, sin duda, se aprovecharon nuestros vecinos), guerras intestinas, caudillismos, arrogancias y aristocráticos orgullos nacionales, fueron algunas de las formas que asumió la incapacidad histórica de las clases dominantes criollas frente al desafío de construir una nación en una sociedad escasamente integrada. Fue así que el Estado republicano formado en el Ecuador luego de la disolución de la Gran Colombia, no se constituyó sobre la base de una verdadera nación ni en lo histórico, ni en lo económico, ni en lo cultural; fue por esto que la formación del Estado nacional ecuatoriano y, en el mismo sentido, de la cultura nacional, no aparecieron como resultado de la propia organización social, sino como una construcción realizada "desde arriba", impuesta autoritariamente con un mínimo grado de ingerencia de los contenidos nacional-populares. En realidad, no existió una clase social capaz de articular la formación económico-social como un espacio relativamente autónomo de acumulación "tanto en el sentido estrictamente económico del término como en el sentido más amplio de una acumulación de tradiciones y contradicciones, dotadas de un ritmo histórico particular" (Agustín Cueva).

La formación del Estado ecuatoriano se dio, más bien, en un proceso histórico de progresiva dispersión de la conciencia nacional y aún de elaboración de proyectos anti-nacionales por parte de sectores de la clase dominante. En este período (1830-1875) se presentaron formas de dominación y hegemonía alternativas de la aristocracia terrateniente y de la burguesía intermedia, teniendo como elemento constitutivo central al militarismo, y, a la vez, se hicieron presentes los

primeros proyectos de constitución de una forma de Estado oligárquico.

En el período inicial (1830-1845), la constitución de un Estado cuyo fundamento político-social fue una alianza terrateniente-militar en conflicto con la burguesía intermediaria, se operó en el segundo momento de la dispersión de la conciencia nacional latinoamericana, significado por el fracaso de la Gran Colombia. Fue un Estado extrañado de un consenso nacional-popular y destinado a la opresión y explotación de los estamentos sociales subalternos.

Luego de la revolución marcista de 1845, se buscó la constitución de un proyecto político militar-burgués, con apelación a la conciencia nacional-popular (Robles, Urbina) y en conflicto con el originario estado terrateniente, conflicto que encontró su solución histórica en el intento más eficaz de constitución del Estado oligárquico a través de García Moreno. Este proyecto surgió en el tercer instante de la dispersión de la conciencia nacional, expresado en la casi disolución del espacio "nacional" y en la disgregación del Estado. (En 1859 surgieron tres poderes locales, casi como repúblicas independientes: Guayaquil, Quito y Cuenca).

El intento garciano —autocrático y vertical— fue el que más se acercó en lo clasista a una forma de Estado oligárquico, ya sin recurrencia al militarismo, bajo un tipo de Estado de carácter teocrático. A través de una ideología teocrática unificadora que debía cumplir una doble misión: aglutinar a los estamentos dominantes y legalizar la explotación, se buscó la legitimación de una forma de Estado oligárquico. Desde esta perspectiva, en la que se conjugó el intento de imposición de una alianza terrateniente-burguesa, se viabilizaron "desde arriba" mecanismos para homogenizar la sociedad civil pero mediante una abierta

represión a la lucha de clases: proyecto de articulación económica interna nacional, proyecto de articulación cultural, consolidación del aparato del Estado basándolo en la centralización y la eficiencia, etc.

Mas, según ya dijimos, en todas estas fases del intento de conformación del Estado "nacional" ecuatoriano, se manifestaron proyectos abiertamente anti-nacionales, lo cual revela de manera por demás evidente la debilidad de la conciencia nacional escindida de los estamentos dominantes criollos. Dichos proyectos se encarnaron en los siguientes hechos:

—Intento de Juan José Flores de apoyar la reconquista española del Ecuador.

—Propuesta de Robles de entregar una gran parte de territorio ecuatoriano a Inglaterra.

—Intento garciano de convertir al Ecuador en un protectorado francés.

3.—La rearticulación del proyecto aristocrático-terrateniente se produjo el momento en que el poder gamonal-clerical constató la dimensión de la crisis social y, por consiguiente, el deterioro de su hegemonía en las tareas de dominación y dirigencia de la sociedad, como resultado de la insurgencia de nuevas fuerzas que se cohesionaban en torno a un proyecto funcional a los intereses del capitalismo mundial. Esto no significó que dicho poder estuviese desconstituido definitivamente, pero se dieron de manera inequívoca determinaciones que lo iban erosionando. Por cierto, la supervivencia de las relaciones de producción serviles se habían convertido ya en una traba para el desarrollo de las fuerzas productivas, en un freno real para el desarrollo interno y, fundamentalmente, para los planes trazados por el capital financiero imperialista. Esta situación exi-

gía una serie de transformaciones capitalistas en la estructura económica, transformaciones que necesitaban un nivel de respuesta e impulso decisivo desde la superestructura política e ideológica. La nueva clase social que había madurado en el seno de la formación social ecuatoriana —a veces en pugna con la clase terrateniente y otras compartiendo el poder político—, y que coincidía con los intereses del capital financiero internacional, había conseguido controlar los principales resortes de la economía y, hacia finales del siglo, se preparaba a derrotar políticamente al poder gamonal-clerical: era la burguesía liberal que cumplió su cometido en junio de 1895.

Frente a tales circunstancias, a la clase terrateniente y aristocrática no le quedó otra alternativa que buscar nuevos contenidos a su proyecto histórico a fin de evitar, o por lo menos demorar, su colapso ante la arremetida de nuevas fuerzas sociales. En el Ecuador fueron los gobiernos llamados “progresistas” los que pretendieron cumplir esta función en el plano político concreto. En este campo, el “progresismo” resultó ser la última carta que se jugaba el gamonalismo serrano para mantener aún el control del Estado, mediante una fórmula conciliadora con la que se buscó abandonar el fanatismo ultramontano del garcianismo y pintar la fachada del conservadorismo con una que otra pincelada liberal a fin de generar la imagen de tolerancia y de un difícil justo medio. Como es sabido, hacia 1895 las condiciones de la crisis habían madurado lo suficiente y la burguesía costeña pudo tomarse definitivamente el poder por medio de la realización de la revolución liberal alfarista.

Mas, la derrota en el campo político no significó que el proyecto aristocrático-terrateniente haya quedado frustrado de manera definitiva. Como hemos dicho, el proyecto histórico tiene una proyección temporal que rebasa las meras contingencias puesto que es la pro-

posición organizativa de la sociedad en todos sus niveles desde los intereses de una clase. No resultó paradójico, entonces, que más bien, como resultado del fracaso político, los intelectuales, orgánicos de dicha clase hayan buscado la reformulación del proyecto a fin de retomar la hegemonía a la luz de nuevas condiciones sociales. Esto es, sin duda alguna, lo que sucedió con el proyecto aristocrático-terrateniente antes y después de la revolución liberal, no solamente en el campo de la economía, sino en ese otro más amplio que compete a las relaciones sociales en su conjunto y, además, a las formas como los hombres conciben su propia existencia, incluyendo indudablemente el problema de la cultura y de la literatura en sus elementos específicos.

De ahí que, en el plano de las formulaciones ideológicas, los intelectuales orgánicos de esta clase realizaron esfuerzos para la modernización de la conciencia nacional criolla y oligárquica, buscando introducir elementos de la realidad no contemplados en la etapa anterior. Veamos, por ejemplo, como Remigio Crespo Toral planteó el problema nacional para luego revisar sus concepciones en torno a la cultura nacional, a la literatura y al papel de los intelectuales. Partiendo de la tesis central de que aún no existe la nacionalidad ecuatoriana, en sus ensayos destaca la necesidad de construirla, a partir de los elementos existentes en la realidad. En esta perspectiva, las líneas básicas para la resolución del problema se reducen a las siguientes:

a) Lo nacional debe ser entendido como un sentimiento de acumulación procesal de tradiciones: helénicas, romanas, españolas, francesas, es decir, europeas en general. “Carecemos de alma nacional”, exclamó Crespo, aún cuando no niega la existencia de una materia primeriza, de una masa disponible para venideras formaciones. “Herederos segundones...

no poseemos aún el espíritu engendrador... Hijos de Grecia a través de la sangre de Roma e hijos de España, heredera de Roma. Educados para extraños rumbos, pasados por el tamiz francés..." He ahí los elementos constitutivos de nuestra nacionalidad, es decir, lo mejor de la tradición "clásica" de occidente: lo trascendente frente a lo precario, lo eterno frente a lo contingente, lo clásico frente a lo vulgar o popular.

b) En este tronco común de tradiciones, el elemento central y articulador de lo nacional americano es lo español, puesto que por la vía de la conquista y colonización es como América ha podido nutrirse y llegar a ser parte de la cultura universal. Se plantea una continuidad sin contratiempos, así: Grecia—Roma—España—América, con el aditamento de los significativos aportes de Francia, "Nuestra casa solariega, en este ramo del saber y estudiar —señala Crespo— en España se halla y a España hemos de acudir a rastrear los orígenes... Desde el Diario del Gran Almirante Cristóbal Colón hasta los asientos del último escribano de la Tierra Firme del Mar Océano, todo es aprovechable en la empresa de coordinar datos, ordenar la relación y escribir definitivamente la gigantesca historia del nuevo mundo español".

Nuevo mundo español: esa es la concepción y dimensión, el contenido y la forma, el límite y proyección de nuestra nacionalidad.

c) Los procesos de conquista y colonización emprendidos por España son entendidos como una empresa civilizadora, sin la cual los pueblos americanos no podrían asumir la tarea de construcción de su nacionalidad. Crespo Toral rescata y justifica a España como la gran potencia universal presente en todas las latitudes durante el Siglo XVI: civilizando a los pueblos incultos, repartiendo la fe cristiana, difundiendo la lengua castellana... y, a través de ello,

haciendo más inmensa la grandeza europea. De esta manera se justifica y se dimensiona el hecho conquistador, como la única posibilidad real de la civilización: "Con las primeras semillas del trigo —anota Crespo—, las primeras simientes de la vid, los primeros tallos de caña de azúcar, los hombres de armas trajeron al misionero y al relator, al letrado y al notario, a fundar en estas tierras una civilización total y extensa..." Existe una mitificación de los procesos de conquista y colonización, pues al entremezclarse los elementos épicos con los afanes civilizadores, lo que en definitiva se destaca son aquellos momentos de la dominación española como fases históricas imprescindibles sin los cuales sería ilusorio emprender la tarea de la constitución de nuestras nacionalidades. De otro lado, la mistificación entre conquista y civilización revela un componente básico de una conciencia colonizadora y colonizada, que no es más que una de las formas que asume la ideología terrateniente y aristocrática para justificar los privilegios obtenidos durante la época colonial. Así, la relación de dependencia de las colonias frente al poder imperial de España no solamente fijó la matriz económica y social que convalidó el poder de los terratenientes, sino que fijó además la filiación de la sangre y de la raza blanca como base de la conciencia aristocrática.

d) Lo aborígen, lo pre-hispánico, lo indígena, no constituyen elementos integrantes de lo nacional, puesto que tienen que ver con la pre-historia, con la arqueología, como un substractum y, quizá, como elementos pre-nacionales constitutivos de "culturas menores" arrasadas por el afán civilizador de España y por la grandeza de la cultura europea. Según ya anotamos, Crespo Toral, como literato que es, expresa con mucha claridad la concepción antedicha valiéndose del subterfugio de lo que significaría para él una literatura criolla o nacionalista. "Así podrá hacerse —nos dice— literatura azteca o quichua, guaraní

o araucana. En estos idiomas vivos aún tendremos ciertamente poesía o literatura nacionalistas procedentes del alma de los antiguos pueblos americanos, existentes muchos de ellos en el subsuelo de la jerarquía social... Mas, todo ello pertenece a la arqueología, a la pre-historia, como expresión del alma de los antiguos pueblos americanos, como un lejano y tenue vaho que se levanta desde el barro de los siglos para empañar el crisol en el que se funde la auténtica nacionalidad, a partir de la herencia española.

e) La independencia es rescatada desde un punto de vista político, pero en ningún caso es entendida como un proceso de enfrentamiento y diferenciación entre lo español y lo americano: "Colonia material y espiritual de Europa, ramas somos del árbol de España, de la Gran Bretaña, de Lusitania y Francia... somos herederos... la emancipación no alcanza a la raza, no borra los anales, ni trueca la sangre..." Más bien se destaca la necesidad de continuar la tradición legada por España como único fundamento para construir la nación, una vez que se ha superado la convulsión producida por la independencia: "Nos emancipamos ya políticamente, nos falta emanciparnos económica y literariamente, no renegando de la tradición gloriosa, ni renunciando a la herencia de oro..."

f) El espacio que se define como lo no-nacional está constituido por algunos elementos: en el interior de la nación, aquello que no es blanco-español-castizo-clásico o que no es conservador-católico; en el plano exterior, aquello que tiene que ver con el "industrialismo", con lo pragmático, con lo lucrativo, que lleva a los pueblos a la dependencia frente a las potencias extranjeras.

Revisemos ahora lo que Remigio Crespo Toral plantea

respecto de la cultura, la literatura y la función de los intelectuales.

La sociedad estamental ecuatoriana del siglo XIX es el momento en el que los herederos de capitanes, encomenderos o bachilleres precisaron de modo urgente inventar o crear su propio pasado y las más convenientes raíces para la dominación sobre estas tierras y sobre otros hombres como ellos pero "francamente distintos": los unos "los espíritus escogidos" y los otros "los indios, los semisalvajes del bosque y la montaña (que con) los mestizos levantiscos y soberbios no practicaron, no pudieron practicar la libertad", como lo afirma Crespo Toral. Ese siglo XIX era el momento oportuno para iniciar la tarea de acumulación de símbolos y mitos, de hechos y hazañas que organizados se conviertan en aglutinadores de la nación.

a) En las formulaciones de Remigio Crespo Toral se advierte una constante central, la de considerar a la cultura como la tarea que goza del más alto sitio en la pirámide de las actividades sociales, su prestigio se alza arrogante sobre la manufactura o el trabajo del campo. Al mismo tiempo esta cultura de superioridad y exclusión es uno de los pilares que sirve de soporte a la hegemonía de la clase terrateniente de la que Crespo es uno de sus más lúcidos intelectuales orgánicos. Este soporte es el que alienta y practica la exclusión de las "masas incultas" y la selectividad de los productores, demiurgos cuya tarea es hacer "definitiva y grande la patria, enalteciendo a los héroes y llevando, con las caricias del arte, el corazón del pueblo, el alma de nuestros antepasados, que lucharon y se sacrificaron por constituirlo y ennoblecirlo", como dice Remigio Crespo Toral en "Las letras en el Ecuador".

La cultura blanca y aristócrata es la que preconiza el proyecto histórico de los terratenientes. Una cultura

que habría nacido con la llegada del Gran Almirante y se habría mantenido encendida gracias al aporte de Olmedo, Rocafuerte, Solano, García Moreno, quienes buscaron la continuidad de una misma forma de ver el mundo. La cultura de la exclusión y la selectividad es la que instaura la hegemonía terrateniente y la que margina de sus entornos a las grandes masas indígenas, cholos, negras, montubias, mestizas, que son ignoradas por no ser ni nombradas, que son silenciadas para ser neutralizadas y obtener su consenso pasivo.

b) Es importante señalar que en las formulaciones de Crespo cobra relevancia la superioridad de la literatura, dentro de la cultura. Una literatura que se ajuste al estricto cumplimiento de los cánones clásicos (helénicos, españoles, franceses, ingleses) y cuyos temas sean fundamentalmente los de "nuestro terruño", serán las líneas estético-ideológicas presentes en Crespo, sobre todo en su discurso como Mantenedor de la Fiesta de la Lira de 1924. Una literatura así concebida se ejecuta y se inscribe dentro del proyecto más global de una cultura que encuentra su matriz, no sólo filológica, en la Hispania y su concepción feudal en la Edad Media. La franca restauración de estilos clásicos se encarna en las prácticas de una clase conservadorizante y aristócrata; se resucita el bucolismo, la égloga y el conceptismo que buscan facturar cuadros (en sentido amplio) congelados, estáticos, etéreos, de seres angélicos, abstraídos de la realidad. Lógicamente que son las prácticas y la ideología de una clase, la terrateniente y su proyecto histórico, que buscan consolidar y preservar intocadas las relaciones precapitalistas de producción en las que los indios, "por naturaleza", están sometidos a la hacienda serrana, y el patrón, también "por derecho natural", extrae el excedente. Esta cultura "colonialista", como lo diría Mariátegui, basada en el dominio de la tierra a la que mira desde la lente de la égloga

y el bucolismo es la que elabora una literatura de "retiro y soledad".

c) En cuanto a los productores de esta cultura, los intelectuales, bien puede decirse que se trata de la aristocracia del talento y el espíritu. Hombres singulares que incluso logran "elevarse desde la más baja condición social, hasta los cielos de la genialidad", como lo afirma Crespo cuando interpreta el caso de Espejo, "indio que deviene en escritor", con lo cual hasta es perdonable su origen.

La casta superior de los intelectuales es la única que puede ejecutar las empresas de las clases superiores. La labor de esta "aristocracia del espíritu" consiste en recoger, organizar, sistematizar y difundir las prácticas dispersas de su clase e imponerlas, por la coerción y el consenso, al conjunto de la sociedad. Los intelectuales del proyecto aristócrata-terrateniente se otorgan la representación colectiva de la nación que los convierte en los "padres de la patria" o los de las letras nacionales.

Pero sería incompleto decir que la selectividad de esta literatura y cultura sólo atañe a sus productores, también se encarna en la selección y exclusión de temas, pues, sólo aquellos que sean realmente "sublimes" pueden gozar del estatuto de superioridad. Sólo aquellos temas de "retiro y soledad", "de nuestro terruño" y que para colmo "no remeden acordes extraños" pueden tener cabida dentro de las letras nacionales.

En este contexto de la función de los intelectuales orgánicos del proyecto aristócrata-terrateniente, nos parece oportuno anotar el aporte de dos de ellos quienes se convierten en los hitos fundamentales de sus formulaciones y en un símbolo de una nacionalidad y cultura. Nos referimos a García Moreno quien cum-

plió la función del dominio estatal directo que cuajó en momentos críticos del desarrollo del Estado ecuatoriano, cuando la nación era realmente "una creación improvisada", como lo sostiene Crespo, cuando no existe una efectiva consolidación de una clase hegemónica en el Estado y García Moreno promueve los primeros pasos que conjuren esos vacíos: imponiendo una alianza entre la burguesía intermediaria y los terratenientes, iniciando la construcción de un Estado fuerte, basado en el poder teocrático, promoviendo el desarrollo material sustancial que permita modernizar el sistema de extracción del excedente, etc.

En la misma línea de contribución a la hegemonía terrateniente-aristócrata se ubica otro intelectual, José Joaquín de Olmedo, quien significa para este proyecto el iniciador del proceso de acumulación de símbolos y mitos que servirán de piedra angular para la legitimación y universalidad del proceso de consolidación del mentado proyecto, a través de cohesionar la sociedad con la constitución de una cultura blanca, aristócrata y terrateniente. Olmedo es para Remigio Crespo Toral "el padre de la poesía nacional y continental", pero irónicamente es quien traslada a América las formas más hispánicas de Jovellanos, Meléndez Valdez, Herrera y Moratín. Es el "padre de las letras nacionales" pero es quien elogia a la dinastía monárquica española, "En la muerte de doña María Antonieta de Borbón" o en "El árbol". Olmedo es, realmente, el forjador de una nación que es prolongación de la colonia, apenas vestida de ropajes nuevos. Su canto, considerado por su proyecto de clase como el primero, es la conjugación de los hechos de armas de los 'padres de la patria', bajo un ritmo épico con el objetivo de sembrar en la conciencia social de las fracciones aliadas y de las clases subalternas los contenidos que concedan carta de ciudadanía a una clase que quiere dirigir un Estado y una Nación ajena en proceso de deformación.

4.—Frente al proyecto terrateniente-aristocrático se planteó, según hemos dicho, un nuevo proyecto histórico impulsado por la burguesía intermediaria que, convertida en la principal interlocutora de los centros hegemónicos del capitalismo mundial, inscribió definitivamente las economías de nuestros países en el marco de las exigencias derivadas de la división internacional del trabajo. Su proceso de consolidación fue lento y difícil, se dio en medio de continuas contradicciones, desajustes y luchas frente al poder gamonal-clerical. Mas, hacia finales del siglo había asegurado el control económico de la sociedad ecuatoriana, aún cuando todavía no alcanzaba a resolver el problema de la hegemonía política e ideológica. Esta situación abrió una etapa de franca y violenta contradicción entre la burguesía y el poder terrateniente. Fue la época de emergencia definitiva del liberalismo que entró, por la vía revolucionaria, a dirimir el problema de la dominación y de la dirigencia de la sociedad.

Fue evidente que el proyecto de la burguesía liberal abrió un espacio histórico para la actuación de las fuerzas sociales populares sobre todo del campesinado subyugado a la tierra y a la clase terrateniente por el concertaje, y dominado política e ideológicamente por el poder gamonal-clerical expresado en la Iglesia y en el Estado. En la realidad histórica ecuatoriana se fue conformando así una tendencia liberal radical y democrática, de contenido nacional-popular, que se convirtió en la impulsora y realizadora de la revolución liberal y en el sostén efectivo de la lucha anti-feudal y anti-clerical más consecuente. En esta línea, los conceptos: nación, conciencia nacional-continental y cultura nacional incluyeron efectivamente, desde la propia realidad de la lucha de clases, a los sectores sociales dominados y explotados en el marco de la supervivencia de las relaciones serviles de producción. A partir de su apoyo efectivo —conseguido a través de la apelación a su conciencia y al rescate de sus

aspiraciones más sentidas— la burguesía pudo avanzar en el proceso de enfrentamiento con el poder del gamonalismo y, en la mayoría de los casos, resolver a su favor la disputa por la hegemonía político-ideológica.

Pues, en última instancia, la resolución de la crisis de hegemonía existente en la sociedad tenía que pasar por el derrocamiento de una forma de dominación política para reemplazarla por otra forma de Estado, que expresara los intereses de un nuevo bloque de poder. De ahí que el pensamiento y la acción de la corriente liberal radical, expresada claramente en la revolución de 1895, se haya propuesto como objetivo fundamental la constitución del Estado Nacional, por la vía de una revolución democrático-burguesa, mediante la apelación a una conciencia nacional integrada (que en el caso de algunos ideólogos como José Peralta, sólo será posible por medio de la reconstitución de la nacionalidad latinoamericana y continental), mediante el establecimiento de la libertad e igualdad política y el decidido impulso de nuevos proyectos culturales capaces de generar una verdadera "cultura nacional". Lo que se buscaba en concreto era que el Estado burgués se convirtiera en el representante general de la sociedad, mediante una clara separación entre la sociedad política y la sociedad civil, que, a su vez, posibilitara y garantizara a la burguesía, como "clase para sí", convertirse en la clase hegemónica, es decir, ser una clase capaz de ejercer la dominación y la dirigencia sobre el conjunto de la sociedad. Esto implicaba, por supuesto, la extensión y profundización de las relaciones capitalistas de producción, la transformación de la sociedad estamental en sociedad clasista, la institucionalización de la participación popular en formas orgánicas, la definitiva separación entre el Estado y la Iglesia.

Fue a partir de estas necesidades de transformación

de la sociedad que comenzó a formularse el nuevo proyecto histórico por parte de intelectuales y líderes de la corriente liberal radical. El elemento central estuvo constituido por la apelación a una conciencia nacional-popular generada en la propia realidad de la lucha de clases en contra de las formas de dominación servil impuesta por el poder gamonal-clerical. Por supuesto, en el caso de los escritores liberales de la época se trató de una reformulación de la demanda social de la clase a la que pertenecían (la burguesía) y, en particular, de los grupos de poder de la misma, a pesar de lo cual aquella reformulación se presentó con un carácter de universalidad. Según señala Arturo Andrés Roig: "En última instancia el escritor no invoca a la burguesía, no habla en su nombre, sino que se dirige al pueblo considerado como la fuente y el destinatario último de la prédica y, más aún, llevando un discurso al máximo de universalidad, al linaje humano mismo..." A pesar de lo señalado, a pesar de que en este caso el intelectual liberal se percibe a sí mismo como poseedor de la verdad y al pueblo sumido en la ignorancia de la cual se le pretende rescatar, es evidente que el proyecto histórico del liberalismo en su versión democrática y radical, abrió de alguna manera el espacio para aquella nueva dialéctica de la que hablamos, citando a Ricaurte Soler, al referirnos al proyecto de organización nacional-continental planteado por Simón Bolívar, nuevamente, la lucha de clases, ahora en el contexto de la revolución liberal, comenzó a crear un espacio verdaderamente nacional desde el momento en que —durante el "liberalismo machetero"— las clases subordinadas, en especial el campesinado, se sumaron con conquistas alcanzadas o reivindicadas, al proceso revolucionario. A su vez, el enfoque del Estado que construye la nación, hay que verlo dentro de los límites en los que se dieron reformas de orden social y político que pretendieron avanzar en el proceso de homogenización

de la sociedad civil, a través de la eliminación o liquidación de las relaciones de producción serviles.

Mas, en el caso del Ecuador, no fue esta vertiente liberal radical y democrática la que se volvió hegemónica en el proceso histórico. La burguesía intermediaria (comercial, financiera y, en muchos casos, terrateniente) fue la que, enacada sobre esa corriente nacional-popular que triunfó con Alfaro en 1895, llegó finalmente a consolidarse en el poder y a instaurar una determinada forma de Estado: el Estado oligárquico. Para ello pactó, sin vergüenza de ninguna clase, con el derrotado poder terrateniente; desarticuló a los sectores radicales del liberalismo y, por supuesto, no sólo que cortó de tajo el cuerpo de reivindicaciones sociales, económicas y políticas levantado por los sectores populares, sino que inauguró un sistema de dominación plutocrático de carácter decididamente antidemocrático, concentrador y excluyente. Dicho en otras palabras, el proyecto de constitución de un estado burgués a partir de la revolución liberal de 1895 fue frustrado tempranamente —a pesar de los intentos reiterados de Alfaro— con la consolidación definitiva del estado oligárquico impuesto por la vertiente reaccionaria del liberalismo clasista, en directo contubernio con la clase terrateniente serrana. Para la solución de este problema, el nivel de contracciones interburguesas llegó hasta un punto en el que sólo la violencia reaccionaria fue capaz de resolverlo: el arrastre de Alfaro y de sus capitanes en enero de 1912, y su incineración en la "hoguera bárbara" de El Ejido en Quito, se convirtió en la única forma de derrotar al "liberalismo machetero" y, sobre sus cenizas, levantar el Estado oligárquico de la plutocracia comercial-terratiente-financiera que se mantuvo en el poder hasta 1925.

Sin embargo, a pesar de que la tendencia más reaccionaria del liberalismo se encaramó en el poder, no

fue éste el único resultado de la revolución de 1895. Durante el primer cuarto del presente siglo el Ecuador asistió a un brioso ascenso de la lucha de clases —como una respuesta a las formas de exclusión y opresión plutocráticas—, así como a la emergencia de los sectores sociales medios en el escenario político, sectores medios que se habían consolidado precisamente dentro del marco de algunas reformas superestructurales realizadas al calor de las primeras jornadas de la revolución liberal, que posibilitaron una mayor participación económica, social, política y cultural de éstos en la vida nacional.

Estos hechos se entrelazaron para generar fenómenos hasta entonces desconocidos en el país; sobre todo el desarrollo de una conciencia nacional-democrática que jugará un papel importante en nuestra historia política. La matanza del 15 de noviembre de 1922, en la que cayeron cientos de obreros masacrados por las balas de la oligarquía, se convirtió trágicamente en el termómetro para medir tanto el nivel de organización y la capacidad de lucha de la clase obrera y de los sectores medios, cuanto el nivel de respuesta de la plutocracia y del Estado oligárquico. De otro lado, la llamada "revolución juliana" de 1925, que fue realizada por los sectores medios en ascenso— en especial por una pequeña burguesía militar— se convirtió en la expresión más clara de la existencia de una conciencia anti-oligárquica, nacional, reformista y democrática de dichos sectores que reclamaban un mayor grado de participación y de decisión en la vida del país, que había sido negado durante la vigencia de los gobiernos plutocráticos a pesar de la bonanza cacaotera.

Estos acontecimientos, sin ser los únicos, se constituyeron en la base sobre la que se configuraron los primeros núcleos de la izquierda revolucionaria en el país, los mismos que confluirían en 1926, en la con-

vocatoria y realización de la Asamblea Nacional Socialista que fundó el Partido Socialista Ecuatoriano (PSE) como expresión, según anota Manuel Agustín Aguirre, del "socialismo pequeño burgués que proviene de una izquierda democrática del liberalismo radical, que ha realizado, a su manera, la revolución democrática burguesa de 1895". Este proceso se convirtió en el Ecuador en el primer esfuerzo por transformar una corriente democrático-nacional, existente en el liberalismo radical, en una corriente popular-revolucionaria y antimperialista que expresara los intereses históricos de una clase obrera en formación, así como los intereses del campesinado pobre y del conjunto de sectores explotados de nuestra sociedad.

IV

A partir de la consolidación de una conciencia nacional americana, que es decir a partir de la revolución cubana y del retomar del proceso de liberación de nuestros pueblos, América Latina se puso de moda en el mundo. Una especie de redescubrimiento intelectual recorrió entonces el mapa latinoamericano: el "boom" de la literatura; el énfasis en lo político-social y la teoría de la dependencia; los conceptos de "liberación", "resistencia", "compromiso", entre otros, y las necesarias vinculaciones entre proceso histórico, teoría y arte. Se volvió imperiosa necesidad cotidiana, entre los creadores de diverso tipo, el responder desde las formas y razones de su creación, a los interrogantes que planteaba este redescubrimiento. Y otra vez se hizo presente el problema de la **identidad**, pero ya no como neurosis, sino como diferencia específica, como forma de precisar conceptos.

Desde la literatura —y concretamente desde la novela— Jorge Enrique Adoum establece la diferencia específica entre una novela europea y una latinoamericana —ecuatoriana concretamente—: **"Y cuando ibas a resbalar... en el flaubertiano lugar común... encuentres en una carta**

del cirujano de la novela que 'Madame Bovary no tiene nada de verdadero. Es una historia totalmente inventada: no he puesto en ella nada de mis sentimientos ni de mi existencia. La ilusión, si es que hay alguna, viene por el contrario, de la impersonalidad de la obra'...". Por supuesto que el novelista francés se refiere a la relación del autor con su obra y así también lo interpreta y discute el novelista ecuatoriano. Pero Adoum también plantea nuestra identidad en términos de diferencia, cuando afirma, en relación a la literatura: **"En cuanto a 'ser tratada con frialdad y sin emoción' y aunque odiamos el patetismo y el énfasis, no hay que olvidar que no somos ingleses, y que por razones de continente, de raza, de país, de persona, las cosas las sentimos en las tripas"**.

La relación Europa-América Latina desde la perspectiva no ya de "las herencias" sino de las plurales "diferencias", nos lleva necesariamente a reflexionar: ¿Qué es y qué ha sido nuestra literatura?, ¿cuál es su inserción en el proceso histórico dentro de una sociedad heterogénea? Lo hacemos desde el punto de vista del género narrativo, en particular de la novela: ¿Cuál es la especificidad de la novela latinoamericana?

1.—La novela, que en la literatura universal se desarrolló con gran intensidad desde el siglo XVI, aparece tardíamente en la narrativa de América Latina. Como género literario con una tradición definida y duradera, la novela comenzó a formarse con el nacimiento de la sociedad burguesa, cuando surge una concepción **laica** del mundo y se impone la idea de que la vida social e individual de los hombres no depende de poderes superiores, sino que es realizada y determinada por los hombres mismos. En Europa, cuando la burguesía reconoce la significación de su propia individualidad, confía en su voluntad y capacidades, surge este nuevo método de creación literaria y la novela como género definido, autónomo, es practicada, recibida y receptada, desde un punto de vista eminente-

mente popular a inicios del siglo XVI (Cif. Adalbert Dessau).

En las colonias americanas faltan estos dos elementos: una burguesía naciente en confrontación permanente con el feudalismo y la posibilidad de hacer literatura desde y para un punto de vista popular. El pueblo pasó a conformarse por la gran masa de indios sometidos, brutalmente reprimidos y explotados y el mundo se reducía a las hazañas de los conquistadores y de sus descendientes. Sólo a partir de la independencia, en el proceso de construcción (destrucción) de los Estados nacionales, se desarrolló penosa y tardíamente una base social que corresponde a la naturaleza estética de la novela: sólo cuando se produce el proceso de lucha de las fuerzas burguesas, pero de una burguesía dependiente, contra las relaciones feudales y el surgimiento, parcial, de relaciones capitalistas. Este desfase de historia, de experiencia social, marca la diferencia específica para cualquier análisis comparativo que se quiera hacer entre la novela europea y la latinoamericana.

Si en Europa la novela nace en el proceso burgués de apropiación directa del mundo como campo idóneo para aplicar las energías humanas, es por ello que se desarrolla como un "quehacer verdaderamente filosófico", como un género narrativo que penetra hacia el reconocimiento de la esencia del mundo, de sus contradicciones y de su movimiento. Los europeos hicieron y hacen novela para expresar su visión del mundo, universal y acabada; los latinoamericanos no la hacen en esta perspectiva. Pero ello no da fundamento alguno a sostener la tesis de una falta de imaginación creadora en los autores latinoamericanos. Es cierto que, desde una visión superficial, la novela latinoamericana parecería adolecer de una persistente tradición autobiográfica, de la permanente utilización de experiencias y vivencias personales, de la referencia

fidedigna a hechos históricos, todo lo cual lleva a la conclusión apresurada de la ausencia de la fuerza creadora de la ficción literaria. Pero esta es una apreciación superficial que no penetra en las cuestiones fundamentales de la creación intelectual y de las condiciones en que ella se realizó y se realiza en nuestros países.

- 2.—¿Por qué esta ausencia de una concepción del mundo, por qué este apego a una autenticidad histórica?. Por muchas causas derivadas del proceso histórico específico de formación como pueblos y como narradores, de ninguna manera por falta de imaginación creadora. ¿Por qué el elemento nacional, lo latinoamericano cuando más, y no lo universal, dominan en la narrativa y en la literatura nuestra y con él, la fidelidad histórica?. Ferreira Gular realiza la pregunta para el Brasil, pero su contestación es válida para toda Latinoamérica: en una formación histórica determinada en sus orígenes por el colonialismo y luego por la dependencia, el **elemento nacional** en la cultura y en el arte adquiere una característica específica y merece un tratamiento particular. En otros pueblos es común que la nación exista antes que el Estado; más en nuestro caso, la nación preexistente era la imperial, española o portuguesa, y la nación brasileña, o la peruana, o ecuatoriana, necesitaron que se crease el Estado para pasar a existir. La existencia de la nacionalidad siempre fue, para nuestros países, un interrogante y un desafío que exigía una respuesta, nunca una cuestión natural. Nuestros grandes literatos (y novelistas) no hacen literatura (novela), al estilo de los europeos, para expresar su experiencia de vida, su visión del mundo, una filosofía, sino particularmente para crear una literatura nacional, brasileña, ecuatoriana o peruana. La preocupación por el carácter nacional, de modo más o menos acentuado, dependiendo de las personalidades y de las circuns-

tancias, está presente en todo gran escritor latinoamericano.

Hay otras respuestas. Alejo Carpentier afirma que la razón de ser de la novela es alcanzar a su época, traducirla, expresarla, fijarla. En América Latina, por lo demás, el **compromiso** ha sido siempre inseparable de la vida intelectual, en una tradición que desde Bernal Díaz del Castillo en quien la función social del escritor es dar la **imagen justa** de un mundo nuevo, que con el inca Garcilaso de la Vega pretende fijar el pasado inmediato, que con Sarmiento cumple la función de denuncia y que con Martí se traduce en una tarea de **definición**, de **enunciación**. La misión del escritor latinoamericano ha sido y es la de definir, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir. Y el lenguaje del escritor, pero específicamente del novelista latinoamericano ha sido y es, el de la **historia** que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo. Ver, percibir lo que en su propio medio le concierne a uno directamente y escoger entre los diferentes compromisos que le solicitan. Una función en vista a las aspiraciones de todo un pueblo, concluye Carpentier; por lo menos a las aspiraciones de una clase social, en un proyecto histórico, diríamos nosotros.

- 3.—Nación e historia, constituyen algunos de los elementos específicos de la narrativa y de la novela latinoamericana. Para el Ecuador, Joaquín Gallegos Lara, como lo citamos anteriormente, al evocar su transformación personal de poeta en novelista, reafirma su compromiso profundo **“con el tiempo en que vivo... atráeme ahora y ya no me soltará más el dolor colectivo. Ha callado la voz íntima; presto mi voz renovada, nuevecita de auroras, a quien imperiosamente quieren expresarse: a mi Ecuador”**. Esto muchos años antes de Carpentier y Ferreira Gular. Y en este punto de

nuestra exposición se nos hace posible volver a introducir las reflexiones de Adoum respecto a la novela europea y latinoamericana. En la carta de Flaubert que cita Adoum, se desprende ese rasgo de pura ficción, de ningún apego a la realidad histórica, es decir de **“historia totalmente inventada”**, que caracteriza a la novela europea, en términos generales. Rebatiendo este enfoque, uno de los personajes de la novela de Adoum, “Entre Marx y una mujer desnuda”, Galo Gálvez (que de muchos modos es Joaquín Gallegos) afirma: **“El escritor es un secretario de actas o un corresponsal de guerra de la sociedad, decía Gálvez. Entonces que no me jodan más en este país pidiéndome una literatura épica: el secretario no puede inventar actas de una sesión que no se ha celebrado, el corresponsal no puede enviar despachos sobre acciones heroicas que no tuvieron lugar”**. Y refiriéndose a la relación literatura-sociedad (cualquier literatura y en cualquier época y país) Adoum sostiene la tesis de que **“...si la obra no remite directamente al autor... remite inevitablemente a la sociedad que produce el texto por intermedio del escriba”**.

Gallegos definió la función social del escritor ecuatoriano, su valor imperecedero, en lo que sus obras enseñan a luchar, en lo que ayudan a vivir, en lo que reaniman y afirman nuestra tradición cultural. Clamaba por una literatura que, a la manera de la tradición que va del Padre Aguirre a González Suárez, perennice lo efímero de nuestro pueblo, en su dignidad, en su ejemplo de vida, en el camino que muestra el futuro. O como entiende el compromiso Adoum:

**“en este país donde la vida era ya entonces un largo de tarde | domingo
cuyo peso llevas contigo a todas partes
montoncito de memoria y experiencia que no puede ser | distinto”**

ni más grande sino simplemente compatriota formado por los hechos del agua y de la tierra, y tienes que volver a tus indios y a tu gente lo otro sería canallada."

Nación, historia, lucha, configuran un proyecto social, un desafío, exigen una respuesta, nunca una cuestión pacífica. Es un problema que no nace en la novela, En la literatura, más se refleja en ella, pues como lo recuerda Gular, el arte en sus diversas manifestaciones es uno de los medios en el que los pueblos más claramente encuentran su identidad.

En el proyecto de investigación, "Nación, Estado Nacional y Cultura Nacional" que desarrollamos en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca, pudimos acudir a muchas fuentes documentales y bibliográficas para reconstruir los proyectos nacionales que se plantean los representantes intelectuales de las fuerzas sociales actuantes en la historia contemporánea del país. Pudimos optar por la labor investigativa refinada en técnicas, fría, con la seriedad de eruditos. Hemos preferido reconstruir nuestra historia social a partir del testimonio de alguno de sus principales novelistas. Con las consideraciones que hemos realizado, podemos afirmar con convicción de investigadores que leer una novela ecuatoriana o latinoamericana es leer la historia del país o de la región, sus hazañas y anhelos como pueblo, sus frustraciones como nación o como estados nacionales.

El método —nos pesa emplear el término— que hemos adoptado consiste en reconstruir la forma de apropiación de una circunstancia histórico-social concreta que corresponde a la temática narrada por su autor. La novela, por supuesto, apareció también tardíamente en la literatura ecuatoriana. Desde sus orígenes hasta hoy reconstruye, a veces en forma

lineal de crónica, otras bajo una ficción muy elaborada, los hitos históricos más relevantes del país: la revolución liberal, el 15 de noviembre de 1922, las rebeliones indígenas, el bandolerismo rural, la revolución de mayo, el entrampamiento de la izquierda, la guerrilla de Santo Domingo... Historia vivida, procesada por sus actores, en donde el subjetivismo y el personalismo que aparentan, dan paso al fenómeno colectivo, al hecho nacional que reclama su presencia universal. Leer este proceso que va de lo singular del autor a lo específico del proceso histórico del país y que culmina en la elaboración de una expresión estética de carácter universal, es una tarea que se impone a la crítica literaria que se realiza en el país. Nosotros no nos hemos propuesto esta tarea. Quedan fuera de nuestro trabajo las motivaciones personales, el subjetivismo del autor, así como queda fuera la apreciación estética de sus novelas. Nos interesa leerlos desde la perspectiva de testigos de una especificidad histórico-social. Una forma de leer no tan nueva, una forma de hacer sociología tampoco innovadora, pero muy pocas veces practicadas en el país.

A través del recurso de extractar párrafos enteros de los novelistas, reconstruyéndolos de acuerdo a nuestras exigencias de investigación, nos apropiamos del mundo social presente en la narración. En primer lugar de la relación del hombre con su medio: casi todos nuestros novelistas, desde Luis A. Martínez hasta Jorge Enrique Adoum, describen esta tierra, su paisaje, sus ciudades, en la perspectiva de la relación hombre-naturaleza-creación humana. Y describen a sus hombres en sus relaciones sociales: el proceso de formación de las clases sociales, la situación actual (época de la novela) de las clases, el surgimiento de una conciencia clasista —mitos a través de los cuales una clase se ve y quiere ser vista o cómo ve a las otras—, la formación y la lucha de sus organizaciones, sus solidaridades íntimas. Y lo fundamental para esta

investigación, los proyectos sociales que elaboran para dar sentido y proyección a su práctica. Surge así el autor, para nosotros, como un intelectual que expresa la conciencia que tiene una clase de sí y de su función; de su función organizadora, directiva y de transformación.

En relación a las novelas que en esta ocasión constituyen el objeto de nuestro trabajo, **A la Costa** representa el proyecto político revolucionario de la clase media; proyecto que se frustró con la consolidación de la forma de dominación oligárquica hasta culminar con la revolución juliana, una abortada revolución de la clase media. **Las Cruces Sobre el Agua** intenta plantear el proyecto revolucionario del proletariado, aún cuando nos describe más bien el proceso de formación de la clase obrera en Guayaquil y de sus primitivas organizaciones, bases del partido revolucionario —del proyecto de revolución dirigida por el proletariado—. **Los Guandos**, una novela inconclusa, se inscribe dentro del ciclo de novelas que denuncian la explotación del indígena en la sierra ecuatoriana. Deja entrever la pretensión de su autor de formular el proyecto histórico de esta clase, pero no se cerró siquiera como novela, por lo que hasta ahora esperamos la elaboración de la novela que dé cuenta de la “epopeya indígena” en nuestro país, de forma acabada, esto es, de su proyecto de nueva sociedad.

4.—La literatura y su relación con la sociedad que la produce, a nuestro entender, puede ser comprendida desde dos ángulos de análisis:

—Como **documento histórico-sociológico**, es decir, como expresión de los condicionantes efectivos de la sociedad. En esta dimensión se pueden entender las tesis de Adoum de la obra literaria remitiendo “inevitablemente a la sociedad que produce el texto por intermedio del escriba” y la del “escritor como

secretario de actas o un corresponsal de guerra de la sociedad” (¿pero ésta, quizás, no es tesis de Joaquín Gallegos?). Aquí, surge la literatura como una forma particular de apropiación estética del mundo (la del autor), pero también como documento que permite al investigador apropiarse del mundo social presente en la narración; relación del hombre con su medio natural, las relaciones sociales y de clases, el surgimiento de la conciencia de clase, etc.

—Como **documento histórico-político**, como práctica, donde el autor surge, para nosotros, como un intelectual que expresa la conciencia que tiene una clase de sí y de su función. El autor y su obra pueden ser comprendidos dentro de un proyecto social que busca reproducir ampliamente una ya existente hegemonía de fuerzas sociales o que persiguen configurar una nueva hegemonía. Este es el nivel de compromiso social del autor y de la eficacia de la literatura en el proceso de lucha de clases. Es una dimensión específica (no universal) del autor, la obra y la sociedad (en cuanto se define dentro de una fase muy concreta del desarrollo de dicha sociedad).

Desde el punto de vista de **documento sociológico** novelas como **A la Costa y Pacho Villamar**, dan cuenta de la forma de organización del sistema de dominación tradicional en el Ecuador, de aquel que desde la colonia se prolongó durante todo el siglo XIX. Un sistema organizado en base de dos ejes fundamentales: el aparato de producción y de dominio, es decir la estructura de clases y, en segundo término, la forma como se representaba el poder social (la ideología), la superestructura que había creado una sociedad de “órdenes” que tendía a cerrarse sobre sí misma incorporando una noción de “pureza” a los rasgos de pertenencia a una clase social.

En las dos novelas en mención un investigador social puede encontrar la descripción, más o menos minuciosa, de la estructura de clases del Ecuador anterior a la revolución liberal: la aristocracia terrateniente, su cuadro de magistrados y letrados como intelectuales orgánicos de tipo tradicional, los artesanos y la mano de obra indígena como contrapartidas del eje de dominación y explotación.

En **A la Costa**, en especial, se puede aprehender las formas de transformación de ese orden social, la dinámica de las clases: la incorporación de un nuevo tipo de terrateniente, sin abolengo (los militares de la independencia como troncos de "nuevas familias"), es decir, la formación de un terrateniente medio serrano, que va dotando de la base social para la revolución liberal; los comerciantes como generadores de otra fuente de riqueza y de poder que va minando la organización clasista tradicional.

En la segunda parte de **A la Costa** se encuentra la descripción del desarrollo de nuevas fuerzas productivas y de nuevas formas de producción que constituyeron el motor de los cambios revolucionarios de fines del siglo pasado: la agricultura costeña de exportación; las haciendas cacaoteras y los ingenios azucareros, como nuevos centros de poder y de desarrollo de relaciones capitalistas; el comercio exterior e intra-regional en el proceso de formación del mercado, la conformación de nuevas ciudades y regiones como núcleos de poder político-económico.

Pacho Villamar y **A la Costa**, dan también cuenta, en el segundo eje, cómo el sistema tradicional se representaba y se auto producía desde lo ideológico: un sistema de distinciones, una situación mental que fijaba a los individuos una función social y política, los elementos ideológicos que ubican a los individuos dentro de una posición de clases determinada: una

noción de pureza de sangre y el orden nobiliario; la religión como organizadora social y el orden eclesiástico; y el "estado llano" o "tercer estado", como lo denomina José Modesto Espinoza, en otra crónica narrativa de la época, los "chullalevas" para el caso de Quito.

También **A la Costa**, pero quizá con más penetración **Pacho Villamar**, dan cuenta de la crisis del sistema aristocrático-terrateniente: un orden social que ha llegado a ser más una realidad psicológica antes que económica, no podía mantenerse más. La descomposición de un antiguo régimen por anquilosado y poco funcional y la emergencia de un nuevo orden social, basado en la ganancia de dinero y en distintos valores sociales. La lucha ideológica entre clericalismo y libre pensamiento, como trasfondo de la crisis social de la época.

De esta forma, la novela ecuatoriana del siglo XIX y comienzos del XX da cuenta de una formación social en la cual las relaciones de producción distribuían a la gente en **situaciones de clase**. Pero permite no sólo situar a las clases, sino también percibir las como una **relación** y un **proceso**, conforme hombres y mujeres viven unas relaciones productivas y experimentan sus situaciones determinadas, dentro del conjunto de relaciones sociales, con su cultura y expectativas heredadas y conforme manejan esas experiencias en formas culturales; en esta dimensión, la novela se convierte en invaluable documento sociológico para reconstruir una época, toda una forma de vida. La relación histórica desde sus condicionantes efectivos y la ideología que los autorreproduce.

- 5.—Otra dimensión se introduce cuando nos fijamos en la novela como documento político, como sustento de un proyecto de sociedad.

Martínez, el novelista de la revolución liberal es también el crítico sagaz de liberalismo. Vida y muerte, creación y negación parecen ser los elementos dialécticos de su pluma. Veamos la novela desde esta oposición.

La creación: "A la Costa", difícilmente puede ser considerada como un documento que revele el proyecto social de la emergente burguesía ecuatoriana. Los valores burgueses más caros, como el aprecio a la ganancia de dinero, no aparecen en la novela definidos en relación a una noción de prestigio social en sí misma ni como elemento organizador de las relaciones sociales en su conjunto. Por el contrario, la tesis de que **"el dinero es todo"** es sostenida en su contenido negativo, ésto es, como crítica al poder de la riqueza para imponer todas las infamias, la voluntad arbitraria de sus poseedores. Existe sí una exaltación del **trabajo** y de la **educación** como las únicas fuentes de progreso y de bienestar social. Influenciado evidentemente por el positivismo de fines del siglo pasado, Martínez elabora, en muchos pasajes de su novela, un modelo de desarrollo democrático burgués, en el que la enseñanza y el trabajo se oponen a los valores de la aristocracia criolla: **"La educación de nuestra juventud ha seguido ese camino trazado desde el tiempo de la Colonia: mucho de filosofía especulativa y nada de las ciencias prácticas... esa filosofía vacía y caduca que mata la acción franca del hombre... el día que haya una revolución (yo he de ser) el primero en tomar el chopo para desterrar del país esos estudios tontos"**. Y, por otra parte, la concepción del trabajo como fuente de independencia y libertad: **"...le esperaba la libertad... le esperaba el trabajo que produce independencia"**.

Surge así una conciencia modernizadora dentro de la conciencia nacional criolla. Enarbolando el lema de enseñanza y trabajo se opone críticamente a las bases

ideológicas de la dominación gamonal y clerical. Sin embargo no plantea un proyecto de desarrollo burgués capitalista en sentido estricto. Esta modernización de la conciencia nacional criolla en el planteamiento de un modelo de desarrollo democrático burgués de inspiración positivista es expresada en una forma más decisiva por Roberto Andrade: **"¿Ni cómo hubiera habido progreso, si el sistema era el de los tiempos primitivos? Latente es la influencia del Gobierno pero ¿quién, no la experimenta en nuestros pueblos? la misma ignorancia, la misma devoción, la misma pereza, la misma incivilidad, la misma hipocresía, la misma abundancia de frailes y clérigos, el mismo empeño porque sólo los adláteres de los gobernantes gocen de la renta del erario, la misma indiferencia por educación y obras públicas"**. De aquí que el proyecto revolucionario liberal tuviera como ejes la laicización del Estado y la educación y modernización del país.

Martínez es el intelectual que proclama la **misión revolucionaria** de la clase media. Profundiza admirablemente en el proceso de formación de una pequeña burguesía terrateniente serrana a partir de la guerra de independencia y su proyección como práctica política en el período inmediatamente anterior a la revolución liberal: **"Este tipo de familia no es raro en las provincias de la sierra del Ecuador. De esas familias salen los mejores ciudadanos, adictos a la patria, valerosos soldados en la guerra y fecundos trabajadores en la paz. Esas familias son la gran clase media, la llamada a llenar en no lejano día el mundo, derrotando con sus prácticas virtudes, con el trabajo, con el patriotismo, las mil necias preocupaciones religiosas y sociales, que hoy hacen gemir a la humanidad en un calabozo estrecho y hediondo"**. En el párrafo citado, existen muchos elementos para el análisis. En primer término el ya anotado: la clase media se convierte en el **sujeto histórico** del proceso revoluciona-

rio mundial, ya no sólo ecuatoriano. Una misión de clase con proyecciones universalistas, derivada de las condiciones que configuran a este grupo social como clase: su sentido práctico de la vida, su apego al trabajo, su patriotismo. La tesis de la clase media como sujeto del proceso revolucionario, aparece fundamentada a veces en Martínez desde una concepción racista del proceso revolucionario: es la raza mestiza (o más bien dicho la mezcla de razas) la que realizará la revolución social en el Ecuador; la dominación del gamonalismo criollo se había basado en el "necio" prejuicio de "las familias nobles, torpes y díscolas" como las califica Martínez, por ello la revolución aparece como la reivindicación de la realización de lo que realmente constituimos como pueblo, un pueblo mestizo: **"Sentados los dos amigos frente a frente se notaba el contraste: el uno rubio, blanco, débil, como una señorita, el otro moreno, robusto, gigante... El uno representaba una raza mal configurada para la vida que pronto sería eliminada, el otro, la generación nueva, fecunda, incontrastable"**. Destrucción de una raza, toma de conciencia y papel revolucionario creador de la clase media mestiza, es la tesis que domina en el planteamiento ideológico de **A la Costa**.

Un segundo elemento en el planteamiento de Martínez es que de él surge un nuevo concepto de nación que incorpora, da cabida, a la clase media como portadora de la nacionalidad: son los mejores ciudadanos, adictos a la patria, valerosos en la guerra y constructores en la paz. Para el autor, la clase media, en particular la de los propietarios agrícolas medios y pequeños, es la garantía para el porvenir de la república, la fuerza y la energía que permitirá superar el atraso, que modernizará al país: **"...descendiente de esta hermosa clase media que no pica muy alto en asuntos de nobleza y que sin embargo, por el talento, las aptitudes y el patriotismo, es la primera de la República... (era) la fuerza y la energía... una voluntad**

incontrastable... capaz de las más atrevidas concepciones y conquistadora hasta de lo imposible".

Puede interpretarse, sin embargo, que esta superación de los límites estrechos del concepto de nación del gamonalismo criollo es establecida por Martínez, como un desclasado de ese gamonalismo, es decir **desde arriba**, desde la perspectiva de una **supervivencia** encubierta de la supremacía criolla. En otros términos, hemos visto como plantea un proyecto revolucionario de la clase media mestiza, un proyecto racista en última instancia. Pero el racismo está presente también en Martínez desde una concepción positivista negativa, deleznable. Atribuye, en muchos pasajes de su novela, las causas del atraso y de las dificultades para la modernización a una supuesta idiosincracia nacional que nos ha condenado a ser seres débiles, de poca iniciativa; idiosincracia nacional que según el novelista es a veces bien un producto de la herencia española, aumentado por generaciones de dominio clerical y agravada por nuestras costumbres, nuestro cielo triste, nuestro paisaje agreste; o es en otras bien el producto de factores de orden hereditario, de la mezcla de dos o más razas distintas, de nuestra condición de mestizos, de cuarterones. Esta sociología positivista barata, presentada de manera informe a lo largo de toda la novela, no obsta sin embargo a que ésta pueda ser considerada un documento literario que expresa de la manera más fidedigna el proyecto y las aspiraciones revolucionarias de la clase media mestiza ecuatoriana.

La **negación**, la destrucción, el contrario dialéctico, Martínez percibe, a muy pocos años del triunfo liberal que la revolución ha fracasado. **"¡Oh ideales generosos y nobles! Si la revolución triunfante nos los realizó, preciso es confesar que fuimos muy desgraciados"**. El desmoronamiento del poder clerical dentro del Estado parece ser el único, profundo, último sig-

nificado de la revolución y, entonces, de la constatación de este fracaso comienza a forjarse otro proyecto revolucionario que destruya lo poco que hizo la revolución liberal y construya lo que no pudo realizar como proyecto social. Una crítica radical a los fundamentos ideológicos de la confrontación entre liberales y conservadores —la **libertad** en oposición a la **religión**— surge en A la Costa: “...ni usted con la Libertad ni nosotros con la Religión, hemos de mejorar la miseria humana. La Religión, es socapa para cuatro pillos que nos han mandado al sacrificio, mientras ellos están seguros esperando el triunfo, para caer sobre el país como buitres. Ustedes lo mismo, han arriesgado el pellejo para que tres o cuatro aprovechen del festín, del que a ustedes no les ha de tocar sino migajas”.

Surge una clara conciencia de la explotación social, de la concentración de poder económico y social en una minoría que domina al conjunto de la sociedad. Una negación de la lucha ideológica de la ideología misma —“**no hay idea que valga**”—, las ideas son meros instrumentos de explotación, de medro personal, de acatamiento de la dominación por parte del pueblo; y el enfrentamiento liberal conservador es sólo una descarnada lucha por intereses materiales: “**Mientras tanto, el que tiene hambre no es satisfecho, el que está desnudo no es vestido, el ignorante es enseñado. El rico burla la justicia, el noble escupe al plebeyo, el potentado aplasta a todos. La libertad no existe, la Religión es una vana pompa teatral**”. Y de esta constatación comenzará a elaborarse un nuevo proyecto alternativo, en términos vagamente clasistas, que opone a explotadores y explotados.

Martínez, desde el punto de vista de migrante serrano comienza a percibir la explotación del trabajador por el capital, no en una forma clara. Hemos anotado ya la percepción desde una perspectiva de sólo las “vir-

tudes” que envuelven al propietario de la plantación. También diferencia grados de explotación entre una plantación cacaotera y un ingenio azucarero, pero en todo caso realiza un planteamiento realmente innovador para el Ecuador de su época, la sujeción, la sumisión y enajenación del hombre a la máquina: “**(En un ingenio azucarero) . . . es imposible que pueda imaginar lo que es el trabajo de esa pobre máquina llamada hombre, de la cual si se quiere sacar con el menor gasto posible, la mayor utilidad**”, la subsunción del trabajador al capital, a la racionalidad de la máquina y de la ganancia.

De esta toma de conciencia, difusa pero penetrante, Martínez comienza a esbozar un proyecto social de carácter anarquista. La sociedad aparece como egoísta y mal organizada: “**soy, pues socialista; aún más, anarquista de corazón: porque me sublevo contra tanto vicio, contra tanta farsa, contra tanto lodo y podredumbre**”, son las expresiones de Salvador, el principal protagonista de A la Costa. El anarquismo surge como el sistema, también universal que transformará todo: “**Comprendió entonces la razón del anarquismo, de ese a primera vista absurdo, sistema social que un día no lejano aniquilará a la vieja sociedad, con todos sus vicios y errores**”; el anarquismo terminará con esa abismal diferencia entre la riqueza y la pobreza, de los pocos que pueden gastar hasta en lo superfluo y de los millones de personas pobres en lo absoluto. La novela recorre desde la crítica a la sociedad nobiliaria gamonal y clerical, a la exaltación de algunos valores burgueses, el coherente planteamiento de un proyecto revolucionario de la clase media, para culminar esbozando, en forma vacilante una crítica anarquista a la explotación capitalista.

Sostenemos sin embargo que el proyecto social que define a **A la Costa** es el de la clase media. En efecto, el anarquismo se queda en el nivel de la crítica a la

sociedad capitalista, de toma de conciencia de la explotación burguesa, pero no llega a formularse como proyecto revolucionario, pues no se define en relación a una clase que lo impulse, que lo haga suyo como guía de su acción para construir la sociedad futura. Por el contrario, la novela define claramente a la clase media como portadora, como sujeto, de un proyecto de nueva sociedad de revolución. En esos años, sin embargo el proletariado obrero y agrícola nacía como clase: con balbuceos anarquistas tomaban conciencia de su situación. Esperaba plantear su proyecto revolucionario, su historia no comenzaba aún.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- 1.—ADOUM, Jorge Enrique — “ENTRE MARX Y UNA MUJER DESNUDA” — México, Siglo XXI, 1976.
- 2.—AGUIRRE, Manuel Agustín — “El Marxismo, la Revolución y los partidos socialista y comunista del Ecuador” en “CARLOS MARX, HOMENAJE” — Cuenca, IDIS, 1983.
- 3.—ANDERLE, Adam.— “Conciencia Nacional y Continentalismo en América Latina en la primera mitad del siglo XX” — en: REVISTA CASA DE LAS AMERICAS, La Habana, Cuba.
- 4.—ANDRADE, Roberto — “PACHO VILLAMAR” — Guayaquil-Quito, Publicaciones educativas Ariel, s.f., t. 54.
- 5.—BENEDETTI, Mario — “El Escritor y la Crítica en el contexto del subdesarrollo” — en “ARTE, SOCIEDAD, IDEOLOGIA” - México, Nº 3, 1977, pp. 4-21.
- 6.—CARPENTIER, Alejo — “PAPEL SOCIAL DEL NOVELISTA” — en “LITERATURA Y ARTE NUEVO EN CUBA” — Barcelona, Ed. Estela, 1971, pp. 153-169.
- 7.—CRESPO TORAL, Remigio — “LA ARMONIA SOCIAL” — Cuenca, Talleres tipográficos municipales, 1947.
- 8.—CRESPO TORAL, Remigio — “SELECCION DE ENSAYOS” — Quito, Edit. Ecuatoriana, 1936.
- 9.—CUEVA, Agustín — “ENTRE LA IRA Y LA ESPERANZA” - Quito, Ediciones Sol y Tierra, 1976.
- 10.—CUEVA, Agustín — “¿Teoría de la cultura o análisis materialista histórico del campo denominado cultura?” - en: REVISTA CUADERNOS POLITICOS, Nº 31, México, enero-marzo de 1982.

- 11.—DESSAU, Adalbert — “Sociedad colonial y tradición narrativa en América Latina” — en: “ARTE, SOCIEDAD, IDEOLOGÍA” — México, Nº 4, pp. 12-16, 1978.
- 12.—ESPINOZA, José Modesto — “ARTICULOS DE COSTUMBRES” — Guayaquil-Quito, Publicaciones educativas Ariel, t. 52.
- 13.—GALLEGOS LARA, Joaquín — “ESQUEMA Y DISECCION DE LA HISPANIDAD” — en: “LITERATURA Y CULTURA NACIONAL” (Los proyectos ideológicos y la realidad social del Ecuador), Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, en prensa.
- 14.—KOSSOK, Manfred — “UNIDAD Y DIVERSIDAD EN LA HISTORIA DE LA AMERICA ESPAÑOLA”; EL CASO DE LA INDEPENDENCIA” — en: “SANTIAGO”, Revista de la Universidad de Oriente, Nº 51, Santiago de Cuba, septiembre de 1983, pp. 9-30.
- 15.—MARTINEZ, Luis A. — “A LA COSTA” — Guayaquil-Quito, Publicaciones Educativas Ariel, s.f., t. 4.
- 16.—MORAIS, Federico — “Vulnerable, Resistente: América Latina. Crítica de Arte y Liberación” — México, Nº 5, 1978, pp. 34-45.
- 17.—ROIG, Arturo Andrés — “ESQUEMA PARA UNA HISTORIA DE LA FILOSOFIA ECUATORIANA” — 2a. edic., Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1982.
- 18.—SOLER, Ricaurte — “Bolívar y la cuestión nacional americana” — en: “SANTIAGO”, Revista de la Universidad de Oriente, Nº 51, Santiago de Cuba.

JORGE DAVILA VAZQUEZ

INTRODUCCION A LA OBRA LIRICA DE CESAR DAVILA ANDRADE

1.—Escribir Poesía y Volar sin salir del terrible Lago de los leones.

Creo que en literatura no se puede hacer afirmaciones tajantes, pero me atrevería a decir que gran parte de la mejor lírica del siglo no fue escrita para ser comprendida sino intuitiva, y que no puede ser explicada sino por aquellos expertos que, luego de quemarse las pestañas la vida entera a la luz inalcanzable del poema, terminan por realizar interpretaciones erróneas y hasta risibles.

La gran poesía, como la gran música, se la siente más que se la entiende, y a veces es mejor y más pura la emoción inexpresable del neófito, que la fría apreciación del maestro, que sabe cuántas negras, corcheas, fusas, semifusas y otros signitos raros entran en la composición de una bella melodía; porque el amor intuitivo que aquel siente, quizás esté más próximo de lo que el autor puso en ella mediante ciertos recursos técnicos, que una explicación de experto, que a lo mejor sólo llegue al caparazón exterior, sin vida, como ocurre con el encuadernador que, se aproxima a todo lo relativo al libro por fuera, sin tener en la mayoría de los casos noción de la vida que alienta dentro de él, en sus páginas.

Todo lo antes dicho, tal vez no sea más que una forma de curarse en sano por las debilidades que el lector apreciará, sin duda, en esta aproximación defectuosa a Dávila Andrade, pero es necesario aclarar posiciones antes de emprender la clasificación de la obra lírica del autor y su imperfecto análisis.

Los grandes poemas del autor, tomados de épocas distintas, serán abordados utilizando formas analíticas medio tradicionales, que van desde lo puramente impresionista a lo estilístico, pasando por lo biográfico y lo anecdótico, pues nadie ha dicho que exista una sola forma válida de apreciación crítica de un texto, aunque de tiempo en tiempo se levantan furiosos pontifices aquí y allá. El análisis de algunos de los poemas denominados herméticos está basado en puras intuiciones —si alguien se decide a entrar por tan arduo camino un día, Dios lo acompañe— y no tiene un carácter exhaustivo. No se trata tampoco de desviar la correcta lectura del público en general, dándole quién sabe qué pistas falsas. Sólo son sugerencias interpretativas, fundadas en la mayoría de los casos en la imagen, rasgo compositivo preponderante en la obra de Dávila, la que hemos de considerar desde el pórtico mismo del libro, como una de las tareas líricas más importantes de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador.

Tampoco se piense que lo dicho sobre los poemas de la primera y segunda época —más claros y coherentes, sin duda— es lo definitivo. No. La típica polisemia de la literatura, acentuada en la poesía, impide siempre, por suerte, encasillamientos de carácter único.

Lo que aquellos poemas y los últimos del autor digan a cada lector, será lo realmente válido, no lo que se diga en este estudio.

Finalmente, en el caso de un poeta como Dávila Andrade es imposible hablar de obra completa. Trashumante, y magnánimo con su única riqueza, la palabra, Dávila

repartió a lo largo de su vida, como San Martín de Tours, la capa espléndida de su poesía, entre quienes halló en el camino, se lo pidieran o no. Sin embargo, se ha hecho un esfuerzo bastante grande en cuanto a localización de textos y recopilación de los mismos para la edición de la obra auspiciada por la PUICE, Sede en Cuenca y el Banco Central. Dicho esfuerzo habría sido infructuoso si no hubiéramos contado con la ayuda invaluable de amigos, a todos los que sería imposible no agradecer públicamente.

La poesía de Dávila Andrade está claramente dividida en tres etapas, que incluso corresponden a épocas marcadas.

La primera —que abarca desde la adolescencia hasta los treinta años aproximadamente— será llamada a partir de este momento ETAPA CROMATICA. Influida por el modernismo, remoto ya entonces, pero revivificado por el post-modernismo ecuatoriano, que rompiendo con él, rescató ciertos valores eternos de su revolución formal, Dávila construye una obra, por ejemplo: CANCION A TERESITA, ESPACIO ME HAS VENCIDO, ODA AL ARQUITECTO, que unánimemente ha sido considerada como la más accesible, la menos cargada de símbolos, la más clara. Para el gran público es este el momento mejor de su poesía.

La segunda, que corresponde a los primeros años de matrimonio y estabilización en Venezuela, la llamaremos ETAPA DE EXPERIMENTACION, y a ella corresponden su poemario ARCO DE INSTANTES y sus dos grandes poemas telúricos y humanos, CATEDRAL SALVAJE y BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS.

La tercera, coincide con su definitivo afincamiento en Venezuela, con su búsqueda espiritual esotérica y con los diez años últimos de su vida, y la llamaremos ETAPA HERMETICA, pues Dávila fue entrando lenta, paulatina y seguramente “en la picadura radiante del Velo”, en el campo de lo oscuro, y haciendo no solo una poesía sino

en general una obra, que requiere descodificación, desciframiento.

En cuanto a la temática, anotemos que Dávila es un poeta obseso por ciertas ideas que se pueden encontrar no sólo en su poesía, sino también en sus cuentos. Los temas de mayor importancia son los siguientes, y se pueden rastrear ya en la EPOCA CROMATICA:

1) **Lo religioso.**—Dávila va expresando este tema en su obra desde sus diferentes concepciones del mundo espiritual: Hay ideas judeocristianas, sobre un Dios juez implacable, especialmente en los cuentos, por ejemplo en LA MIRADA DE DIOS; sobre el libre albedrío, en PACTO CON EL HOMBRE; ideas esotéricas relativas a la reencarnación, en EL RECIEN LLEGADO, al cuerpo astral y a otros aspectos: LA ÚLTIMA CENA DE ESTE MUNDO, pero no es este momento para hablar de ellos.

En la poesía, aunque no sea tan explícita la exposición de este tema, sin embargo es frecuente, partiendo de las ideas masónicas o rosacruces sobre Dios, como ordenador matemático, que se pueden hallar en ODA AL ARQUITECTO, y de su panteísmo inicial, hasta desembocar en la "Presencia" de DON MATUTINO, y todo el oscuro e indescifrable mayusculado reverencial de la última poesía.

2) **La enfermedad.**—El origen del tema está en su temprana preocupación por este aspecto humano, padecido por una persona cercana a su sensibilidad. La mejor realización de la época primera es CANCION A TERESITA, pero en toda la poesía de este tiempo hay versos e imágenes de gran belleza y delicada factura, tales como "Amad a las muchachas que padecen del pecho", exhortación que hallamos en INVITACION A LA VIDA TRIUNFANTE, aquel "angel extranjero" que golpea "tal si fuera una puerta" al esternón en CARTA A LA MADRE. El mal físico parece centrarse en este tiempo en la tuberculosis, en una concepción más romántica que real, por

cierto, pues su madre no la sufrió nunca en realidad. En la poesía posterior los niveles líricos varían. Acabado el esplendor primero, caemos, para no citar más que el mejor ejemplo, en el mundo monstruoso de explotación y miseria de BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS, que contiene imágenes pesadillescas de enfermedad, tales como: "ella, dulce ya de tanto aborto...", o "y día viernes santo amanecí encerrado, boca abajo, sobre telar, con vómito de sangre", o "los labios se abrieron en fruta de sangre: amaneció con maleza". En ellas vierte Dávila toda su amargura vital, casi ausente de la poesía, y usualmente reservada para su narrativa.

3) **La vida como esplendor.**—En franca contradicción con las penurias que Dávila tuvo que experimentar en este período, construyó una poesía que es el más colorido de los cantos que haya producido la Lírica del Ecuador, del que no están ausentes las notas optimistas. INVITACION A LA VIDA TRIUNFANTE es el mejor ejemplo de este tema, desde el verso inicial: "Amad toda esta vida por la que Dios transita..." Los ejemplos sobran. "Agosto, llévame en tu ardorosa velocidad de topacio..." se entusiasma en CANCION DEL TIEMPO ESPLENDOROSO: pero es ciertamente un tema menor no sólo de su lírica sino de toda su obra.

4) **La muerte.**—En repetidas ocasiones hemos hablado de su obsesión por la muerte. En el primer tiempo poético del autor, sin embargo, el tema no tiene por lo general tonos deprimentes, como no los tendrá el de la enfermedad tampoco, según veremos los logros que alcanza en CANCION A TERESITA. Hay incluso una cierta dulzura en la expresión del fin de la vida, como la antítesis de INVITACION A LA VIDA TRIUNFANTE: "Amad la muerte que nos quita una madre o una amiga", que está dentro del ritmo aceleradamente vital del poema. Igual ocurre con el esplendor del suicidio simbólico de ESPACIO ME HAS VENCIDO cuando casi gozosamente dice:

"Espacio me has vencido. Muero en tu inmensa vida
En tí muere mi canto, para que en todos cante".

Su concepción de la muerte es más lírica que real, poco le falta para decir como dice de la enfermedad: "un bellissimo mal que ya no tengo", pues la adorna de tal manera que la vuelve bella, como cuando se pone melancólico por el retorno de los gitanos al pueblito de **DESPUES DE NOSOTROS**:

"Se que preguntarán por nuestras manos...
Les dirán que ya nadie puede leer en ellas,
que tenemos la línea de la vida
borrada por dos años de azucenas".

Esta visión de la muerte es bien distinta de la que años después aparecerá en poemas como **HOSPITAL**, por ejemplo:

"los muertos dejan la comida
para el día siguiente
y sus platos se enroscan como perros
que han perdido el hambre para siempre".

Ni se diga de las alucinantes pinturas de muerte que aparecerán en **BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS**:

"Quiebra maqui de guagua; no quiero que sirva
que sirva de mitayo a Viracochas".

Implora la madre india "dulce ya de tanto aborto".

A Dulita, la doncella a la que el mestizo Juan Ruiz quema la boca, que se le llena de maleza, la hallan muerta "en la acequia de los excrementos".

A Tomás Quitumbe le arrastran valiéndose de un potro y le rellenan las heridas con sal y ají:

"El, gemía revolcándose de dolor... Nadie le oyó morir".

El espanto de la muerte se atenúa en la última época, en la que Dávila está tan saturado de orientalismo, que ve el fin de la vida como una liberación, como una puerta para encontrar un mundo distinto y mejor, y como el principio de un nuevo ciclo. Estas ideas se pueden apreciar claramente en versos como:

"Oscura Noche, vuelo ya hacia el Amor",
que tiene un cierto regusto a San Juan de la Cruz.

"Soplan mis células hacia la mujer que prepara mi Última Cena",

dice tranquilamente en **JORNADA**. Y en una invocación al Ser Supremo —no precisamente dentro de una concepción muy ortodoxa— suplica: "Pasa de mi todos los recipientes y devuélveme a la luz del Vacío Boquiabierto". Expresiones todas que hacen pensar en que, aun equivocando la puerta, estaba preparado para salir de la vida.

5) **El sexo.**—En **EL COMBATIENTE SEDENTARIO**, su temprano esbozo biográfico del Padre Solano, Dávila incluye una reflexión sobre la tristeza que causa el acto sexual (1).. Influido por estas ideas seguramente, Dávila estructura un sistema de valores al respecto, que aparece y reaparece en su obra, sobre todo en la narrativa, y que no corresponde a sus actitudes en este campo en la realidad, —al menos en su aspecto más exterior y conocido—, razón por la que podemos hablar, de una actitud más poética que vivencial. De cómo Dávila expresó la cuestión sexual en su obra, podríamos hallar innumerables ejemplos, de los cuales sólo unos pocos en la **ETAPA CROMATICA**, todos desde un punto de vista negativo, veamos algunos.

(1) César Dávila Andrade "VICENTE SOLANO, EL COMBATIENTE SEDENTARIO", in. en *Anales* I(2), julio-1941, pp. 53-82 U. Cuenca.

El protagonista del CANTO DEL HOMBRE A SU IGNORADO SER, "Ama su cuerpo. Sufre de bruces en su compañera". Visión deprimente del acto de amor, que se acentúa varios versos más abajo cuando dice: "Entra en cavernas. Entra en cementerios. Entra en sexuales pozos de húmedo ímpetu".

MUCHACHA EN BICICLETA es un poema erótico por excelencia, todo en él parece hecho para expresar el gozo de la carne, pero una imagen de la virginidad y su posible pérdida es sombría como cualquier otra alusión de Dávila a lo sexual:

"Tu doncellez arriesga su inseguro atavío,
pétalo único de un instante de lirio y de temor".

Antes, en el mismo poema el sexo de la muchacha es definido como "abismo". Es ya la segunda etapa.

ORIGEN II es el texto que más claras alusiones trae a su actitud negativa y al origen —aunque sea redundante— de ésta, en el descubrimiento precoz de la relación íntima de los padres, y en su temprano ayuntamiento, que ve como una devoración de las rodillas de fuego de la nodriza.

El sexo en BOLETIN Y ELEGIA es violencia, brutalidad, aflicción:

Las mujeres indias son hembras de dolor, esclavas, que en la sima de sus males tienen todavía que "yacer con Viracochas... para traer al mestizo y verdugo venidero". Uno de los indígenas que regresa, encuentra a su hija violada por un alférez, ("partida en dos" dice el texto) y a su mujer de barragana del mismo. Finalmente, una de las escenas más terribles, por su promiscuidad, es ésta:

"A mujer tam comistes
cerca de oreja de marido y de hijo
noche a noche"

6) **Americanismo.**—El post-modernismo ecuatoriano, según lo ha observado Hernán Rodríguez Castelo, abordó con suma brillantez este tema (2).

Dávila que adoptó muchos rasgos del post-modernismo, acogió también el del americanismo, con un sentido universal y trascendente. Los dos momentos más logrados de su poesía dentro del tema son los de CATEDRAL SALVAJE Y BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS.

CATEDRAL SALVAJE significa, dentro de la obra de Dávila, un canto telúrico de cualidades líricas sobresalientes, en el cual la presencia de Pablo Neruda —el de CANTO GENERAL y particularmente ALTURAS DE MACCHU PICCHU— es evidente. ¿Cómo podía ser de otra manera? Encarar un poema de la temática y el vuelo de CATEDRAL SALVAJE, significaba necesariamente volver los ojos hacia quien, en América, lo había hecho mejor que nadie. Juan Liscano lo ha observado con precisión: "En esta obra de envergadura y ardiente inspiración pasa como un soplo poderoso, el aliento del Neruda de ALTURAS DE MACCHU PICCHU y la audacia estilística de Vallejo, sin menoscabar la originalidad emocional del poeta ecuatoriano" (3). Y no le falta razón al gran poeta venezolano, pues Dávila tomó siempre aquello que para su creación necesitaba, de las más diversas canteras, y lo transformó en material de su pertenencia, lo metamorfoseó, con esa suerte de alquimia que fue su genio poético.

"Catedral Salvaje fue su respuesta a las incitaciones

(2) Hernán Rodríguez Castelo, introducción a TRES CUMBRES DEL POST MODERNISMO, primer tomo, Clásicos Ariel N° 98, Guayaquil s/f. p. 12.

(3) Juan Liscano en reseña de CATEDRAL SALVAJE. REVISTA NACIONAL DE CULTURA N° 89, p. 254, Caracas.

de la geografía", dice Hernán Rodríguez Castelo (4). Y así es. Dávila, como poeta de extraordinaria sensibilidad, se habrá sentido en deuda con el paisaje primitivo y exuberante de su país —entendido como tal todo el ámbito americano— y pagó esta obligación de amor con este ciclópeo poema.

BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS va más allá; no sólo están presentes en él los mil y un puntos de referencia geográfica que sirven para levantar el plano entre épico y lírico del vía crucis indígena, sino que está también vívida la denuncia, la preocupación por el calvario de la raza explotada, que fueron temas fundamentales de la literatura social ecuatoriana de los treinta, que debe haber impactado brutalmente en Dávila, gran lector y amigo de los creadores de entonces, y que en su literatura habrían de alcanzar el sello de la más honda y desgarrada poesía.

Lo americano dio así en nuestro poeta, dos frutos maduros, intensamente poéticos y de los más perdurables de su obra.

2.—Un Arbol Azul y Dos Arbustos Blancos.

La ETAPA CROMATICA, como hemos dicho ya, tiene una raíz de tipo modernista, pese a que Hernán Rodríguez Castelo habla de que el cromatismo de la poesía daviliana es un rasgo romántico (5).

Los colores más utilizados por el poeta son el azul y el blanco, pero hay una rica gama cromática en toda su poesía juvenil.

(4) Hernán Rodríguez Castelo, LIRICA ECUATORIANA CONTEMPORANEA, Círculo de Lectores, Bogotá 1979, Tomo I, p. 32.

(5) Hernán Rodríguez Castelo, introducción a CESAR DAVILA ANDRADE en LOS DE "ELAN" Y UNA VOZ GRANDE, Clásicos Ariel, N° 90 Guayaquil s/f. p. 164.

El azul fue un color típicamente modernista, si se quiere patentado como tal por Rubén Darío en el título mismo de su libro, considerado tradicionalmente como el "Manifiesto" del Modernismo dariano, AZUL...

Y la blancura constituye una pasión modernista, reflejada no sólo en el epíteto. Recordemos si no la "blanca estela", dejada por el "blanco cisne" de Fierro y la lunar primavera mística de Borja, con su llaga "blanca y divina".

Dávila usó y abusó del epíteto de color, de tal manera que el nombre de ETAPA CROMATICA para la primera de su poesía, está más que justificado; veamos unos cuantos ejemplos.

Verde y afilada es la sal de la axila de los leñadores que talan el árbol patriarca de la CANCION ESPIRITUAL DEL ARBOL DERRIBADO, y verdes las abejas del ruido que hace al caer. Verde es la capucha de las ranas en CONSTITUCION DEL AGUA y "verde copa fugitiva" es imagen para la linfa en movimiento.

Con manos verdes va buscando inútilmente a una ciudad que nunca encontrará, en CANTO A GUAYAQUIL, una urbe de verdes mañanas, cuya playa hunde un venablo verde en el mar, y cuya tierra anima verdes venas petrolíferas y tiene himen verde.

Dorado, es el toro que piensa en el otoño en ODA, dorada la brisa del cabello, en el mismo poema; la madera en el CANTO A GUAYAQUIL es dorada* y dorados los terroncitos de los senos nacientes de una de las provincianas amadas, dorados los filos de la muchacha de quien está

* Y utilizando una expresión figurada podríamos decir que en madera se queda este poema, pese a su intención social. Es muy bronco de ritmo, muy basto aún. Dávila no alcanzó en él ni la perfección formal de sus poemas posteriores ni la hondura en el tratamiento del

enamorado cuando escribe CARTA A LA MADRE, y **dorados** —aunque no aparezca el adjetivo— son los seres y las cosas de la CANCION DEL TIEMPO ESPLENDOROSO: mieses, resinas, dedos luminosos, girasoles y esmeriles, maíz de oro, la miel, las perdices...

Azul es la fuga de los peces en CONSTITUCION DEL AGUA, **azul** el azúcar de la distancia en CARTA A UNA COLEGIALA, y las nubes son "objetos de uso **azul**". En CARTA A LA MADRE acusa recibo de una misiva "escrita con romero y pestañas **azules**". A Teresita de Lisieux quisiera encontrarla "en una esfera **azul**", a ella, cuya sangre baja cargada de cruces "en la corriente de alguna vena **azul**". Las arterias del Arquitecto arden en el bosque y son **azules**. Alto e infinito es el **azul** del cielo, en el poema ESPACIO ME HAS VENCIDO. El sueño en DESPUES DE NOSOTROS es "una ancha rosa **azul**".

Los senos principiantes de la destinataria de CARTA A LA TERNURA DISTANTE tenían "algo como el **azul** de la azucena", sus ojos la luminosidad que hace a los músicos escribir "las más **azules** y hondas melodías". En la CANCION ESPIRITUAL DEL ARBOL DERRIBADO, cuando vienen los leñadores, las ramas se tornan "**azules** de sonido". VARIACIONES DEL ANHELO INFINITO empieza en "alguna **azul** mañana de febrero". En CANCION DEL TEMPLO ANTIGUO, "los pájaros que caen hacia el cielo besan el pecho **azul**" de las columnas. BREVE CANCION A LA VANIDAD habla de un "instante leve en el **azul** ligero". Y cuando el poeta penetra en los arcanos de la ROCA MILENARIA halla "formaciones de **azul** inerte".

tema social. Y es curioso, que un drama como lo fue el de noviembre del año 22, no haya encontrado aún el debido monumento artístico, si pensamos en la bella novela a medio hacer, que levantó Gallegos Lara sobre sus muertos y sus flotantes cruces.

Tan efectivo como puede ser el color azul en la imaginería daviliana de su poesía neo-romántica —por su tono sentimental apasionado— y neo-modernista —por sus atributos de lenguaje—, es ineficaz en la poesía social, que se gestó simultáneamente con el otro tipo de lírica y cuajó en el CANTO A GUAYAQUIL, al que nos hemos referido ya, en el cual si bien la imagen telúrica "Tu **azul** constitutivo, en desplegado leudo", metáfora marina bastante lograda, está en su sitio, "la **azul** irisación de los fusiles", en la trágica noche de la matanza de noviembre del año de 1922, es de lo más desafortunada, y está absolutamente fuera de lugar.

Echemos ahora una ojeada a la presencia del **blanco** en la poesía temprana de nuestro autor. **Blanquísima** es la sangre de Guayaquil en su CANTO, y **blanquísimo** el viento que duerme en la CASA ABANDONADA. **Blanco** el muro en que halla una fecha de muerte en el mismo poema. "**Blanco** caballo en soledad de espuma" es la imagen digna de Carrera Andrade que usa en CONSTITUCION DEL AGUA, un poema que tiene también unos versos de filiación escudereana (por ejemplo: "desunida y unión desvanecida", entre otros). **Blancas** son las jerarquías genésicas de la ODA AL ARQUITECTO, **Blancas** las cuerdas que atan sus ojos en CANCION DEL TIEMPO ESPLENDOROSO, **blancas** las aves "que adelgazan la permanencia aérea" de los muros del TEMPLO ANTIGUO en su canción, **blancas** las manzanas surrealistas del paisaje en que quisiera hallar a Teresita, **blancas**, las bestias que busca el hombre de ORIGEN I, desde siempre. **Blancos** los "cuadernos de ternura" en CARTA A LA TERNURA DISTANTE; **blanca** la mariposa nerudiana, sobre cuyas alas recae el peso "de las noches de mayo" en INVITACION A LA VIDA TRIUNFANTE y **blanquísima** la voz de una de las mujeres que ama.

Pido al lector que no aspire a un inventario exhaustivo del epíteto de color en esta limitada introducción a la obra lírica de Dávila, pero para el que guste de números y

precisiones, los encontrará en EL LENGUAJE POETICO DE CESAR DAVILA, publicado en 1977 por la PUCE (6).

He tratado solamente a base de unos cuantos ejemplos, de justificar el nombre de CROMATICA, dado a la primera etapa poética del autor, y pienso que con lo visto sobra.

Recuento Cronológico.—El primer poema de Dávila aparece en 1934. No ha sido posible encontrar nada de poesía suya en casi diez años posteriores a la fecha de LA VIDA ES VAPOR. Sobre este pequeño poema hay poco que decir, salvo que lo que más llama la atención es la precocidad de Dávila en lo que a percibir movimientos artísticos se refiere. Alguna imagen como “Mi corazón es el as de oros en el vértice de la Torre Eiffel”, recuerda, por ejemplo, al surrealismo a la manera de Jean Cocteau. Y surrealista temprana es también esta otra: “una bandada de pianos negros me está devorando los pulmones”. El surrealismo pleno vendrá luego, en la época de ARCO DE INSTANTES, aunque esta tendencia que parece lo apasionaba(7), no deja de poner su breve impronta en algún momento del libro ESPACIO ME HAS VENCIDO y en CANCION A TERESITA.

Antes del primer gran poema de su etapa inicial, CANCION A TERESITA, aparecen varios poemas bastante menores (entre otros CANCION PARA UNA MUCHACHA DE OJOS VERDES, que contiene gérmenes de ODA AL ARQUITECTO), de compromiso, de ocasión. Me refiero concretamente a ELOGIO DE LA GRACIA ILUMINADA,

(6) Educ., Quito. (Varios Autores).

(7) C. F. Rafael Delgado, CESAR DAVILA ANDRADE, ESCRITOR ECUATORIANO, in. en LETRAS DEL ECUADOR N° 133. Octubre de 1967, pp. 10-11.

con el cual participa en 1943 en el concurso de Elogios, convocado por la Revista Tomebamba de G. H. Mata, se trata de un juvenil cúmulo de metáforas, nunca recogido en libro, como tampoco lo han sido los dos anteriores ni el ya mencionado CANTO A GUAYAQUIL, con el que gana un certamen convocado por la Revista Oasis de Jorge Enrique Adoum y la Página Literaria de Diario El Telégrafo en 1944. Del CANTO lo que más importa es su intención social, acorde con su militancia izquierdista de entonces, sin embargo, nadie puede negar su desigualdad, a la que contribuye, sin duda, su extensión. Son rescatables muchas hermosas imágenes (8), que anticipan ya la plenitud de su estilo como “mi oído, su escalera, subió, de caracol”, recreación metafórica de la noción de timpano: o “su miel alargada en terso dardo”, visión de la

(8) Dávila tenía perfecta conciencia de la importancia de la *imagen* en la poesía, En MAGIA, YOGA Y POESIA, un ensayo que contiene su POETICA, hallamos una definición tomada de Reverdy y un comentario, que valen bien para definir, la imagen: “es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino que es el resultado de la aproximación o conciliación de dos realidades alejadas entre sí... cuyas relaciones solo el espíritu ha aprehendido”. (Hasta aquí Pierre Reverdy) “Esta aprehensión de dos realidades o dos substancias por parte del espíritu, establece el nudo germinal de la *imagen* con sus formidables consecuencias, pues coexisten en él los elementos antagónicos que se encuentran en todos los puntos de la eterna y circular batalla del universo”. (El subrayado es nuestro). Una definición simple y clara de un fenómeno poético tan rico y complejo como la *imagen*, la hallamos en Rafael Lapesa, en su libro INTRODUCCION A LOS ESTUDIOS LITERARIOS (CATEDRA, Madrid, 1977, 3ª edición), cuando en la p. 45 nos dice: “Imagen poética es la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas...”. Subrayo lo que considero medular con relación a este singular mecanismo poético, el más importante en la estructuración de la obra de Dávila Andrade.

luz del litoral; o "música de azúcar sonrosada", sinestesia (9) en que se mezclan lo auditivo, lo gustativo y lo visual en una de esas amalgamas que tendrán su mejor momento en ODA AL ARQUITECTO.

CANCION A TERESITA -es de 1945. Aún palpitante y cercana la oscura presencia del mal extraño que consumía a su prima María Luisa Machado, Dávila plasma en la evocación lírica de la pequeña santa, Teresita de Lisieux, una de las obsesiones temáticas de su obra: la **enfermedad**, y obtiene uno de los poemas más hermosos de cuantos escribió, cuyo análisis "in extenso" lo ha realizado brillantemente Jaime Montesinos (10).

Por tanto, yo me limitaré a abordar esta burilada joya, concebida en tono que mezcla, a la manera modernista, de forma muy sutil lo sensual y lo sagrado, partiendo del tema del mal físico.

Es extraño como el poeta puede transformar la realidad al extremo de que las penalidades más terribles lleguen a convertirse en las más delicadas imágenes líricas. Así, el sudor de la tuberculosis se vuelve en el poema "mínimos crucifijos" en las sienes de la enferma.

Su fiebre es una hoguera de "materia estelar". Sus

(9) Se concibe a la *sinestesia* como atribución perceptiva trastocada, y a veces también como mezcla de diversas percepciones sensoriales en una sola. Lapesa dice al respecto: "De Baudelaire y los simbolistas franceses provienen las correspondencias de sensación, esto es, la aplicación de términos propios de sensaciones visuales a las auditivas o viceversa, de sensaciones táctiles u olfativas a las visuales, y otras equiparaciones semejantes". (p. 50).

(10) Jaime Montesinos, LAS FUGAS Y LOS ENCUENTROS EN LA POESIA DE CESAR DAVILA ANDRADE, in. en CULTURA, Revista del Banco Central del Ecuador N° 3, Enero-Abril 1979, Quito. pp. 327 y sgts.

padecimientos se visualizan en "la doble nube de tus desnudos hombros" que se refugia "en la esquina delgada de la cruz". La tos y el frío de la noche producen esta visión surrealista: "cómo escucho en la noche de caídos termómetros, volar, rotas las alas, el ave de tu tos".

La adjetivación de casi todo el poema remite a la idea de fragilidad, de joven cuerpo afectado por el mal físico, aunque se da indirectamente en la mayoría de los casos: **Pálida** Teresita, **trunco** paisaje, **mínimos** crucifijos, **caídos** termómetros, **esquina delgada**, **rotas** las alas, **arcángeles enfermos**.

Ocurre lo mismo con las imágenes, que evocan, casi todas, realidades inconclusas, a medio camino, fantasmales. Así, el paisaje de estalactitas, por ejemplo, es incompleto, no se trata de la naturaleza exterior, viva e íntegra, sino de una visión grutesca, muerta y trunca. El paso de la santita es leve, como el de una mano sobre el laúd, es, en realidad —y como lo veremos más adelante— una visión onírica, "en niebla", espectral. El musgo es visto como la "menuda hierba que viene de puntillas desde el cielo a las torres", no crece firme, como la hierba en la tierra, no, baja desde lo alto como una balletista irreal. Las vegetaciones parásitas son "ese borde de guzla que crece en los tejados", no el instrumento musical entero —de ancestro modernista en nuestra lírica, pues salvo en DANSE D' ANITRE de Silva, no creo que se lo halle—, no, solo un fragmento de él.

Otro aspecto que es preciso tener en cuenta en el análisis de este poema, es su filiación **surrealista**, a la cual ya nos hemos referido aunque sea tangencialmente. Insistiré en esa preciosa imagen tan plástica, a la manera de un cuadro de Marcel Duchamp: "esa nube que baja de tarde a los dinteles, entre manzanas blancas, en una esfera azul". Si muchas imágenes del poema tienen algo de sueño, de marcado onirismo, en el que los dos planos que entran necesariamente en la plasmación imaginista —el concreto

y el abstracto— se entrecruzan muy sutilmente, es en este ejemplo en donde mejor se puede apreciar esto. Lo concreto de esta visión superrealista está en los elementos “nubes”, “manzanas”, “esfera”, “dintel”. Lo abstracto está dado por la creación de una atmósfera irreal, pues en la realidad sabemos que ninguna nube baja a hora alguna a los “dinteles”. Por supuesto, la adjetivación juega un papel irrealizante fundamental: manzanas **blancas** y esfera **azul**, se suman como elementos plásticos de este cuadro onírico.

Cosa igual ocurre en “Cómo escucho el silencio de tu paso en niebla, bajando la escalera de notas del laúd”. Es una imagen musical al estilo de las que hay en los cuadros del Bosco, y también antitética, por la oposición “escuchar” “silencio”. Los elementos concretos: “Paseo”, “escaleras”, “laúd”. (Este **laúd**, es también modernista, si recordamos a Humberto Fierro, aunque no hay por que darle un carácter privativo, ni a éste, ni a ningún otro elemento). Los abstractos, y más que tales, oníricos: “niebla”, que introduce la vaguedad de lo impreciso, del sueño, y el verbo bajar, que quizás afectado por el aire de irrealidad, de lo soñado, se transforma en un cambio de registro en la **escala** musical, en que viene a dar la concreta “escalera” claustral. Sólo en el territorio de los sueños ocurren tales metamorfosis.

“¿Quién colocó en tus plantas los descalzos patines de celuloide y ámbar?”. He aquí una interrogación retórica que introduce una de las imágenes más refinadamente surrealistas de la composición. “La aproximación mutua de objetos aparentemente incongruentes crea un mundo misterioso e inquietante” (11), se afirma sobre la forma de composición surrealista en la pintura, cosa parecida podríamos afirmar de esta curiosa amalgama de insólito, que

(11) Diccionario de términos artísticos, Anesa-Noguer Rizoli, Barcelona, 1973, pp. 117 y sgts.

sorprende al lector, produciendo en su ánimo un efecto de shock, de aquellos que busca la poesía contemporánea, y en muchos casos por influencia de los surrealistas, según Hugo Friedrich (12). ¿O no es desconcertante poner patines en los pies de una santa, y no precisamente de cualquier tipo, sino de dos materiales antagónicos por su calidad poética, por su uso? Pienso que Dávila quiso remitir a la idea de alas con estos **descalzos** y poco comunes patines; unas alas como las de los pies, en las imágenes de Hermes.

Finalmente, no olvidemos el rasgo fundamental del modernismo tardío de este poema, la mezcla sutil de lo sensual y lo místico, rasgo en el que ya ha reparado Montesinos (13).

En “esa noción del beso que comienza en los párpados”, los elementos de la imagen podrían clasificarse así: lo concreto “párpados” y “beso”; lo abstracto “noción”. El plano en el que los elementos se funden es de una imprecisa y sugestiva sensualidad. Igual cosa ocurre en “todo lo que aún no irisa la sal de los sentidos”. Es como si el deseo produjera sobre los sentidos —sobre su “sal”, más exactamente— un reflejo irisado. Con elementos muy concretos, Dávila entra en el campo de lo abstracto, jugando con lo sensual disimuladamente.

“Tu doncellez intacta crea nardos ilesos sobre ese fino valle del aire en los cristales”, es una visión de blancura virginal, pero hay como una nota de fragilidad, que la vuelve pernicioso, fatal. Esto está en el contexto de lo trunco, pero no deja de proyectar un vago aire equívoco.

Y recordemos que todas estas imágenes de velada

(12) Hugo Friedrich, ESTRUCTURA DE LA LIRICA MODERNA, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 197.

(13) Idem nota 10.

raíz sexual están referidas a una pequeña santa, y se desarrollan en un marco claustral, propio más bien para los arrebatos místicos.

ODA AL ARQUITECTO, escrita cuando Dávila tenía 28 años, ha sido analizada a profundidad por María Rosa Crespo, en su libro, que sigue constituyendo hasta la fecha uno de los estudios más sistemáticos de buena parte de la poesía de Dávila Andrade (14). Ella ha reparado en su análisis en las antítesis, en el panteísmo del poema, en la animización, en la sinestesia, en la reiteración léxica, acorde con el tema religioso de la composición, en los estribillos y en algunos otros aspectos importantes del gran poema de Dávila, el mayor de la primera época. Aquí nos detendremos en solo una par de mecanismos de este maravilloso canto de aliento universal.

Por un lado, recuérdese que hemos afirmado la tendencia panteísta de ODA, lo que justifica sobradamente la animización y personificación de los objetos y la humanización de los seres, realizada por Dávila, que así los está llenando de Dios. El recurso fundamental del poema, a mi modo de ver, es pues la **prosopopeya** en distintos niveles.

Por otro lado, en su empeño de sintentizarlo todo en un gran magma deo-universal. Dávila no sólo juega con las más increíbles antítesis, sino que funde en una sola sensación dos o más, y crea algunas de las más sorprendentes y ricamente líricas **sinestesias** de toda la poesía ecuatoriana. Veámoslo: "Los candelabros alzan su lengua hasta tu nombre", dice al inicio mismo del canto.

(14) María Rosa Crespo, TRAS LAS HUELLAS DE CESAR DAVILA ANDRADE, Depto. Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, 1980, p. 27.

Y más adelante: "Por Ti las rosas mueven sus codos de frescura y las dalias sus rótulas de ácido rocío". Así, la metáfora "lengua" sustituye a llama, en el primer caso y sirve para que los candelabros canten, eleven una plegaria hasta el nombre del Altísimo. Es una de esas maravillosas imágenes, que no tienen igual en la poesía de la patria. En el segundo caso, al dotar de codos y rótulas a las flores, las personifica, pero manteniéndose en el plano imaginista por "frescura" y "rocío". Este último elemento es objeto de sinestesia, pues a su calidad visual se añade una adjetivación gustativa: "ácido".

Reparemos también en aquel "dorado toro" pensativo, que ha sido humanizado, en la abeja que "usa su brújula de rosas", en la sangre que "se tiende sollozando", en los hongos que tienen pies y cabecitas, en las colmenas que "cantan", en el árbol que busca la altura y "cuenta los años con coronas", en la música que "anda por el cielo hace siglos", y en infinidad de ejemplos que ilustran perfectamente el uso prodigiosamente poético de este recurso.

Antes de abandonar el campo de la prosopopeya fijémonos en una de las imágenes más visionarias de cuantas escribiera Dávila, en esa "ligera mesa en que huye el alfarero con pie impar y leve". Nadie ha expresado con mayor poesía la visión del torno, como un inverosímil vehículo en el que el artesano en vez de trabajar "huye". ¿No huía el mismo Dávila de la realidad opresiva y tremenda en que le tocó desenvolverse, mientras modelaba la milagrosa arcilla de su obra?

Sinestesias encontramos en la imagen táctil-visual: "la brisa dorada del cabello"; en la visual-olfativa "la delgadez fragante de los hilos de hierba", en la táctil-visual "la tibia arborescencia que lactan las gacelas", metáfora insólita de leche materna, que la veremos con variantes, en CARTA A LA MADRE; en la táctil-visual "clima cerúleo", en la gustativa-olfativa "un paladar de

aroma", y en muchas más. En todas ellas, un delicado manejo del instrumento lingüístico nos pone ante verdaderas joyas imaginistas.

Un estudio profundo de Dávila obligaría a detenerse en cada poema y a extraer de él la dosis de magia y belleza que posee. No es nuestra intención tal inventario, que habrá de emprenderlo con seguridad alguien en el futuro, pero anotemos al paso que, PAISAJE CON UNA LAGRIMA Y PALABRAS PARA EL SILENCIO DE PABLO PALACIO constituyen el homenaje de un visionario a otros dos grandes alucinados de la cultura universal, Palacio el escritor ecuatoriano y Vicente Van Gogh el pintor holandés, que revolucionaron la literatura y la plástica de sus respectivas épocas y contextos.

El libro ESPACIO ME HAS VENCIDO (1947) recoge poemas que Dávila venía escribiendo desde la adolescencia, según lo testimonia Jacinto Cordero E., (15) y según lo dejan entrever expresiones como "mañana son dos años, siete meses", colocada varios versos después de "era enero. Salimos del Colegio", en CARTA A UNA COLEGIALA.

Este libro significa la definitiva maduración de un estilo, nutrido por muchas corrientes poéticas, por muchas voces hermanas y grandes como la del mismo Dávila. El poeta encerró en las páginas de este poemario veinte composiciones, que ostentan méritos innegables. Es un cuaderno de canciones y esquelas sobre todo, pues estos textos parecen ser los más aventajados. La mejor de éstas —de índole sentimental como la mayoría— es CANCION A LA BELLA DISTANTE. Mediante comparaciones de cuidada factura lírica, Dávila construye su más delicado

(15) Jacinto Cordero Espinoza, PALABRAS EN EL HOMENAJE A CESAR DAVILA ANDRADE. EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE, CCE., Cuenca 1967 N° 1, p. 59.

poema de amor, cuyo recurso estilístico más expresivo es el **simil**.

La bella distante es "perfecta como un surco abierto por palomas", "como un hoyo de lirios o como una manzana que se abriera el corpiño". Son símiles de tan cuidadosa elaboración, que pasan al plano de las comparaciones metafóricas. Continúa la preciosa serie de imágenes comparativas: "Clara como la boca del cristal en el agua, tierna como las nubes que atraviesan el trigo por los lados de mayo. Dulce como los ojos dorados de la abeja; nerviosa como el viaje primero de la alondra". Sólo un hondo sentido de la lírica puede lograr construir una cadena de delicadas expresiones como éstas. En ellas lo sensorial se alía a lo intelectual, muy sutilmente, estructurando esas imágenes definidas por Alejandro Carrión como "instantáneas líricas", en las cuales se da, según precisa el gran autor, una "mezcla feliz de lo objetivo y subjetivo" (16).

De las cartas, la más lograda es ESQUELA AL GORRION DOMESTICO. Hay como un espíritu del santo de Asís en las metáforas que usa para definir a la pequeña ave: "Hermano mínimo, idolillo de musgo, fotógrafo ambulante de los patios urbanos". Hay también algo como la sombra de Carrera Andrade, en estas definiciones de uno de los más familiares entre los pequeños seres.

Su retrato nos es pintado dentro de la misma tendencia a lo simple: "tú que viajas con muletas de alambre y una flor de alfalfa en la solapa". Los atributos del pajarrillo son de igual sencillez: "tu suspiro tiene cabeza de alfiler", dice, y antes habla de sus "pasos de violeta seca", como luego de su "voz liviana y pura de grano de maíz". El saludo del poeta al "idolillo", no puede ser más expresivo

(16) Alejandro Carrión, DICCIONARIO DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA, Ecuador, Unión Panamericana, Washington D. C., 1962, pp. 112-115.

dentro de lo minúsculo: “un saludo de liquen, de centeno y de albahaca”, y los temas de conversación que le propone, no pueden venir más a cuento: “Conversaremos del premio de fin de año, de los tréboles, de la dalia que florece en el as de oros y de la orografía del tejado”.

En realidad es una composición en tono menor, no tiene los atributos que adornan a la mayoría de los veinte poemas del libro, no posee su ritmo sonoro y amplio, pero está dotada de una transparencia y una delicadeza, como pocos poemas de Dávila, y reúne las características de su mejor lírica: imágenes audaces, aún tratándose de un tema coloquial, cotidiano; recurrencia a los elementos del mundo cercano, transformados por el poder de su palabra; y una gran dosis de ternura, capaz de ser percibida por el lector inmediatamente.

Antes de detenernos brevemente en una de las joyas de esta ETAPA CROMÁTICA —la última a la que haremos referencia —CARTA A LA MADRE— que no está incluida en ESPACIO ME HAS VENCIDO, como no lo están muchas importantes composiciones del período anteriores a la aparición del volumen, pero que, son afines a éste por el tono y por múltiples rasgos formales— debemos observar el enorme despliegue de recursos poéticos realizado por Dávila en este libro. Hemos anotado ya algo sobre **imágenes** —que son el mecanismo más importante de su poesía, no sólo en este período, sino siempre—, **símiles**, **metáforas**, las cuales se pueden hallar en BREVE CANCIÓN A LA VANIDAD, además de las que vimos en ESQUELA AL GORRION DOMESTICO, por ejemplo: “Oh efímera y tierna margarita, lila fugaz, sombra líquida y fina”, es una acumulación de éstas en los dos primeros versos, referidas todas a la idea abstracta **vanidad**, que de esta manera cobra materialidad; y no faltan en otros poemas. Existen además **animizaciones**, como aquella por la cual transforma al ente espacio —concebido por él como algo entre lo espiritual y lo físico— en el **tú lírico** al cual dirige toda la **apóstrofe** en que realiza el poema ESPACIO

ME HAS VENCIDO. Por el proceso de animización en grado de antropomorfización o personificación, el poeta puede utilizar expresiones poéticas como “espacio **me has vencido**. Ya sufro tu distancia. **Tu cercanía** pesa sobre mi corazón. **Me abres** el vago cofre de los astros perdidos...” etc. O “**tu presencia** invisible... **tu memoria** en esferas de gaseosa constancia”.

Se dan también **antítesis**: “Tus torrentes oscuros brillan”, “Muero en tu eterna vida”, “tu veloz firmeza” y otras, que expresan su idea de una realidad contradictoria y al mismo tiempo capaz de ser aprehendida en una grande y universal síntesis lírica y amorosa, aquella que se da en el verso “en ti muere mi canto, para que en todos cante”. La **hipérbole** daviñana halla sus mejores momentos en ciertas imágenes afiligranadas de este libro, como la que describe su visión de un mínimo mechón de cabellos al viento, en CARTA A LA TERNURA DISTANTE, como: “una hebra distante y tan delgada que moría en el cielo”. O cuando dice a la amada de VARIACIONES DEL ANHELO INFINITO: “Si alguna vez tus manos se elevaran tanto hacia el aire que no fueran materia”, creando una indescriptible sensación de transparencia. Encontramos también **sinestias** como “música nevada”, de carácter auditivo-táctil en PENETRACION EN EL ESPEJO; “sombra líquida y fina” en BREVE CANCIÓN A LA VANIDAD, en la que se mezclan lo visual y lo táctil, o la imagen del poema final ESPACIO “tu terciopelo anilla su rumor de ola en éxtasis”, en la que se fusionan varias sensaciones: táctil, visual, auditiva, elementos del plano con concreto —“terciopelo”, “anilla”, “rumor”, “ola”— y el “éxtasis” final y abstracto, para darnos una visión de pintura de René Magritte: el espacio como una inmensa tela, recogiendo el sonido extático del mar de las esferas siderales, imagen en la que el poder animizador y evocativo de Dávila llega a su punto más alto.

El **surrealismo** aparece en la concepción misma del espacio como un abismo en el que se puede caer. Ha-

blando del espacio Paul Eluard decía "je tombe et ma chute eternise ma vie"*; que es muy semejante a ideas como: "tu pozo en el que caen oscuros los luceros" (ESPACIO) y a "Muero en tu eterna vida... En ti muere mi canto para que en todos cante". (ESPACIO ME HAS VENCIDO).

Para Eluard: "L' espace sous vos pieds est de plus en plus vaste"**, lo cual está muy próximo de "conozco que estás hecho de futuro sin fin", "tu presencia invisible que huye su propio límite" y "Amo tu infinita soledad simultánea". (ESPACIO ME HAS VENCIDO). Aparece también en algunas imágenes, tales como la desconcertante "lengua de escorpiones sumergidos", que remite en seguida a una de esas composiciones de la tendencia onírica; o "nevera en flor de cristalografía" que describe un objeto doméstico, usual, mediante una visión hartamente insólita, o en casi toda PENETRACION EN EL ESPEJO, que ya por su mismo tema pertenece al mundo de lo inconsciente, al sueño.

Además de todos estos y muchos otros aspectos y recursos, cuyo detalle rebasa los límites de este estudio, podemos decir que parte de la gran revolución que este libro causara en la poesía ecuatoriana está en el sonoro léxico que utiliza Dávila para la construcción de sus inolvidables piezas líricas. Este no tiene fronteras, el poeta busca en la poesía romántica, en el parnasianismo, en el modernismo y postmodernismo, en los vanguardismos, y construye su **lengua poética**, en una síntesis para la que estuvo dotado como nadie; y en la obra de nadie volverían a sonar términos como arborescencia, topacio, sortija, resina, candelabros, terciopelo, arcángeles, orla, delicia, cornamenta, transparencia, arcón, redoma, cisterna, zafiro, prismas, amaranto, basílicas, alondras y cien más, con la

* Yo caigo y mi caída eterniza mi vida.

** El espacio a tus pies es cada vez más vasto.

fluidez y la propiedad con que suenan en la suya, no sé si porque fue ese su feliz momento de apropiación de la música del verso —una música que no lo abandonaría ya ni en lo más hermético de su producción o porque era un poeta que poseía el excepcional "don de hablar con amor toda palabra".

La adjetivación colorista y variada es tan brillante como todo en este libro, que ya en su época hacía decir a un crítico extranjero que era "Riquísimo en palabras y en conceptos, cálido, labrado en cristal sonoro y disonante, alentado por cósmica grandeza y traspasado de ternura" (17).

CARTA A LA MADRE fue un presente lírico para Elisa Andrade, después de un largo silencio, en la época en que Dávila vivía en Quito, por tanto, aunque no hay documentación, yo me atrevería a fecharlo en 1946 (recuérdese la fecha de la muerte de María Luisa Machado, 6-1-46, y la alusión en el poema), pese a que tradicionalmente se lo considera posterior.

Dos de los recursos claves de la composición son la **hipérbole** y la **integración** lírica del lenguaje coloquial. Exagerando poéticamente, Dávila consigue efectos hermosos y conmovedores. El tono conversacional vuelve al poema algo totalmente íntimo, su romanticismo aparece justamente en esta confesión en la que todo queda a flor de piel, a flor de poesía, mejor.

La hipérbole transfigura la imagen de la madre; la delgadez del pan de su pobreza, la "blanca altura de los senos", descalza; su amor semejante al "dolor de Cristo", sus ojos heridos por "mil noches de costura", y el color de su piel, temblorosa, por "el viento que gira

(17) Recensión de ESPACIO ME HAS VENCIDO, firmada por R., in. en LETRAS N° 43, p. 11, 1949. Lleva una nota al pie: "Tomada de la Revista 'El Verbo', Alicante, España".

en la ventana”, con su filiación nerudiana de aquel viento nocturno que “gira y canta” en el POEMA 20, todo nos entrega la visión ideal que Dávila tenía de su progenitora, en un lenguaje de ternura contenida, nada lloriqueante ni ramplón, peligros a los que abocaba el tema familiar.

El coloquialismo es también un riesgo que corre el poeta conscientemente, pero todo es logro en esta delicada pieza lírica.

No se establece en ningún momento un contraste violento, como podía ocurrir, por el enfrentamiento entre el habla familiar y la visionaria concepción de metáforas tales como “te robé un árbol azul y dos arbustos blancos”, imagen de la sangre y los senos que lo amamantaron, que luego Dávila utilizaría en ODA, o entre los giros conversacionales y las hipérboles ya vistas. Todo alcanza su perfecta síntesis lírica, por la cuidadosa dosificación de los elementos a lo largo de la composición.

La forma **apostrófica** de diálogo imaginario está cargada de ternura, llena de recomendaciones íntimas y de confesiones:

“No madrugues a misa ni cojas el sereno”. “No sufras porque el sábado amanezca con lluvia”, “me cuentas que se ha muerto mi prima María Augusta. Ahora que estoy lejos, te diré: Yo la amaba. Mi timidez de entonces me quebró las palabras”.

Todo parece dicho en murmullo, en voz baja:
“Dime sinceramente qué piensas de este hijo”. “Tú dirás”: “esas cosas que tiene...”.

Y solo de manera tangencial, repararemos en la efectividad del uso de la reiteración en la penúltima estrofa, cuando, por la cuádruple repetición de “te amo”, el sentimiento filial se transforma gradualmente en un amor universal, como era, en efecto, el que ya para entonces latía

en César Dávila Andrade. Ese amor colectivo que se volcaría en las grandes obras de su segunda etapa.

3.—Oh Dulce Patria Caminada a Soga.

La ETAPA EXPERIMENTAL de la poesía de Dávila se mueve entre tres núcleos de atracción: **la geo-historia, la mística y el surrealismo.**

Sobre dos de estos tres aspectos, hemos hablado en varios momentos de esta introducción, y no ha sido gratuitamente, sino a base de expresivos textos del autor, sobre el otro —el primero— también algo dijimos al tocar la temática.

Veamos lo que decía Dávila Andrade a Rafael Delgado, en una entrevista.

Delgado pregunta: “—La raíz de su obra?” El escritor responde: “**Mística**, seguramente. **Mística de América**, de oscuros orígenes casi destruidos”. El entrevistador inquiere: “—Sus dioses?”. Dávila contesta: “—No tienen cara, están ocultos dentro de las cosas. Dioses arcanos”. Delgado sigue: “—En pintura, si fuera esa su fórmula, qué elegiría?” y el poeta dice: “—El **Surrealismo**” (18).

Comentando CATEDRAL SALVAJE, punto de partida de la ETAPA EXPERIMENTAL, el poeta Jorge Enrique Adoum escribe:

“César Dávila Andrade ha ejercido, especialmente entre los jóvenes poetas ecuatorianos, una influencia que me atrevo a calificar de nociva”. Y sigue: “porque su **misticismo**, real, profundo, de consistencia anímica, adoptado por otros escritores se convertía en una posición artificial, un truco literario con el que se ha pretendido

(18) Idem nota 7.

dar calidad de hermetismo y profundidad a obras de arquitectura deleznable" (19).

Uno de sus contemporáneos más significativos en la lírica, reconoce así en Dávila al iluminado, censurando la desviación de la influencia del poeta, uno de los aspectos que no han sido aún estudiados y que requieren de una investigación a fondo, así como lo requiere la desvirtuación del espíritu de la geografía y la metáfora de Carrera Andrade.

Adoum se fija sobre todo en la tendencia evasiva de los jóvenes poetas de entonces, que esquivan la realidad, la historia, la geografía, amparándose en la poesía davi-liana de la EPOCA CROMATICA: "cuando insistía en que, por lo menos, debíamos escribir el canto con los elementos propios que nos proporcionaba nuestra región terrestre, se citaba como prueba en contrario la poesía de César Dávila Andrade". Dice, y luego celebra la "actitud de retorno a la tierra", de Dávila, con su "más recia obra, CATEDRAL SALVAJE".

Observa también, con mucho acierto, que "Dávila Andrade no sólo está animado de una actitud humana y vital en general, sino que tiene una precisa ubicación geográfica" (20). En verdad, nuestro autor, llevado de un profundo y renovado amor a la geografía patria —efecto de la distanciamiento producida por el viaje a Venezuela—, piensa Adoum, la metaforiza en el desmesurado edificio de su obra, concibiéndola como "Catedral de la altura, rezada por millones de insectos y de cóndores", como "cataclismo de monstruos y volúmenes", en la primera

(19) Jorge Enrique Adoum, "Un poema sobre la tierra/CATEDRAL SALVAJE, Letras N° 73-74, p. 13, 1951.

(20) Idem.

parte de su himno telúrico, que lleva el nombre del poema, por las implicaciones de lugar que conlleva.*

Pero, como América es crisol en que se funden todas las razas, todas las manifestaciones de la cultura universal, todos los credos, en la segunda parte del extensísimo poema, llamado EL HABITANTE, Dávila remueve con la mágica vara de su verbo en el magma de la historia, buscando al hombre universal, no sólo al aborígen, que había sido un día dueño del "maíz infinito", y al conquistador español, que lo explotó en todas las formas imaginables, hasta la pesadilla, lograda en el poema por esta curiosa y onírica imagen:

"Alguna vez lo vieron, asimismo
por el muro infinito de los Andes, pasar como un
|escarabajo,
empujando una bola de estiércol para el Rey!"

Digo que es el hombre de todos los tiempos y todos los lugares el que se agita y muere sobre la "corteza embrujada" (metáfora de la tierra que fascinó toda la vida al poeta y que aparece constantemente en su obra), basado en las reiteradas afirmaciones líricas del propio Dávila:

* Es curioso, pero ni Rodríguez Castelo ni María Rosa Crespo repararon en que se trata de un solo poema dividido en tres cantos. El crítico habla de "EL HABITANTE" —segundo gran poema del libro— y la Dra. Crespo de "CATEDRAL SALVAJE poemario que reúne tres composiciones extensas". Solo Liscano reparó en la unidad de la obra y su triple división: "CATEDRAL SALVAJE constituye una audaz tentativa poética. Se trata de un solo poema extenso, dividido en tres partes: CATEDRAL SALVAJE, EL HABITANTE Y VATICINIO" (21).

(21) Hernán Rodríguez Castelo, LIRICA ECUATORIANA CONTEMPORANEA, cf. nota N° 4. María Rosa Crespo, cf. nota N° 14. Juan Liscano RESEÑA, cf. nota N° 3.

“Todos vosotros os mojasteis de algún modo en mi cora-
Todos vosotros! Todos! zón!...”
Los simones, los lázaros, los pablos, los peones de la hierba,
los labriegos del Ande, y los otros, comidos por el cáncer de
piedra,
Antes de Cristo, en todas las pirámides!”

y también:

“Aquí está el albañil que cayó de los andamios de Salomón,
y el obrero despedido por el viento
de la Torre de los Tartamudos!
Con las espaldas gruesas de sol y sangre,
llegó el oscuro picapedrero de los Incas”.

En la tercera parte del poema, en VATICINIO, Dávila se levanta en medio de éxtasis místico y habla ya arrebatadamente, como un iluminado, invocando en su oráculo profético al evangelista Juan, en catorce de las mejores estancias de esta parte de CATEDRAL SALVAJE, desde la que empieza “en la marcha del viento y de la llama”, hasta la que termina “ante sus ojos de transparente vino azul que despiertan o matan”.

CATEDRAL SALVAJE es un poema duro, no tiene la tersura ni la fluidez de la primera poesía del autor, aunque no por ello pierde la musicalidad, pese a la heterometría reinante; además, la constante aparición de las construcciones admirativas fatiga al lector. Pero es una impresionante sinfonía bárbara, en la que se mezclan unos pocos acentos dulces con la ruda y magnífica aspereza de un lenguaje que parece extraído de “la altura; entre vitrales de granito y nube”, de “la tierra de murallas y abismos”, de las “rojas mesetas desolladas por el viento”, de “la cuarta comarca de la Tierra”.

Adoum observa que: “En CATEDRAL SALVAJE se mantiene la imagen luminosa, audaz y elaborada”. Yo afirmaré que no sólo se mantiene, sino que se supera

y llega a un punto, que ni el mismo Dávila no sería capaz de rebasar.

“Acaso la excesiva extensión del poema, acaso su exhuberancia verbal atenúa esa sensación de deslumbramiento que solía dar su metáfora repetida”, duda Adoum (22). Y no le falta razón. Es tan vasto el poema, que la coherencia de la primera época desaparece entre la frondosidad imaginista, que el ritmo vertiginoso de la ETAPA CROMATICA no es más que un recuerdo entre el continuo, incesante desfile de visiones que desemboca en la apocalipsis final.

Hernán Rodríguez Castelo ha llamado a CATEDRAL SALVAJE “aporte fundamental a la lírica ecuatoriana” (23). Liscano dice “César Dávila Andrade ha metido a todo su Ecuador terrible y hermoso, desesperado y creador, en este poema que abre perspectivas hacia misteriosas emociones y grandes fórmulas de integridad humana” (24).

En este “himno a la grandeza del continente”, como lo denomina también Rodríguez Castelo, la visión mística —americana o no— está en el canto final, sobre todo; la de la tierra, particularmente en el más logrado de los tres, en el primero, y la posibilidad “de visualizar, de ahondar gracias a la imagen, en los mundos del símbolo y de las intuiciones, de los recuerdos y de las visiones, de traer a flote delirios, naufragios y agonías” (25), se sustenta en gran parte en el poderoso aliento surrealista que emana de todo el poema. Veamos unas cuantas de estas imágenes

(22) Idem nota N° 19.

(23) Idem nota N° 4.

(24) Idem nota N° 3.

(25) Idem.

visionarias, que destellan en el fulgurante texto:

"y cuelga entre cristales el zapato del venado"

"La tumba empuja los jazmines
hacia las raíces enguantadas de los agonizantes".

"Un mendigo asciende por su arpa a los relámpagos universales".

"Como carro de piedra en la colina, duerme la blanca mano del poeta".

"Entre espejos venimos a pescar sin piedad nuestra epidermis".

"El peón despeñado recoge sus heridas y sus golpes
en una ceremonia iluminada por legiones de estatuas".

En todas las que hemos espigado para ejemplos, el lector encontrará los elementos de insólito, la fusión de planos en los que algo que emerge del sueño se hace presente: el calzado de un animal, las manos de los muertos con raíces, una visión delirante de un mendigo ascendiendo por un arpa, la recurrente imagen del carro, en este caso aplicada a la mano del artista, en un símil totalmente fuera de lo común, la plástica de Giorgio de Chirico, al que Dávila llamaba "Mago", en la evocación del peón resucitado (26).

La historia —que años después causará el parto prodigioso de BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS— irrumpe en la cadena imaginista de este poema, con pinturas directas, poéticamente elaboradas, pero muy conmovedoras, por ejemplo:

"Un hombre habitó esta roca durante siglos
y fue alimentado por la aurora de las espigas
y las fuentes de semillas descubiertas por los loros!"

Descripción de la situación del habitante americano

(26) Idem nota N° 7.

antes de la venida de los conquistadores, que tiene mucho en común con la de LUGAR DE ORIGEN de Carrera Andrade. Frente al pasado feliz, se alza el presente con su desgarradora realidad:

"Hoy duerme ante la boca del horno abandonado
y escarba en la guitarra bilingüe del mendigo!"

El inicio de EL HABITANTE tiene el mismo tono. Luego de haber poseído el "maíz infinito": "le desnudaron en la plaza y le vistieron con profundos látigos". Imagen que anticipa BOLETIN tanto como éstas:

"Y allí estaba el eclesiástico carnal, usando el templo como recipiente, y moviéndose entre anchos paños negros cortados en forma de mujeres. Ellos estaban siempre sobre ellas, (hijas, madres, devotas)". "Oh dulce patria caminada a sogas entre huellas de mulos y de esclavos".

Otro rasgo interesante de CATEDRAL es la integración de ciertos temas de la cuentística de Dávila a sus versos (27). Así por ejemplo tenemos el de su relato EL VIENTO en los siguientes:

"Los herreros habían vendado con sus más negras camisas
invernales las nerviosas cabezas de las mulas".

De LA MUERTE DEL IDOLO OSCURO:
"Cargadores de estatuas y turbinas!"

De EL CONDOR CIEGO:
"Alguna tarde en una sorda pausa entre dos tempestades
torna a elevarse el negro cóndor ciego, hambriento de
huracanes.

(27) María Rosa Crespo lo ha observado también, Cf. TRAS LAS HUELLAS pp. 101-102.

En el más alto límite del vuelo, cierra las alas repentinamente
y cae envuelto en su gabán de plumas...!"

Si en los dos primeros ejemplos el tema sólo se esboza, aquí se desarrolla íntegramente.

CATEDRAL SALVAJE significa una superación indudable de la etapa inicial, un lanzarse a muy altos vuelos líricos y un cierto intento de épica, en la asimilación de las historias de los personajes múltiples que conforman la globalidad "habitante". En su primer experimento a lo grande con el material poético, del que ha obtenido ya preciosas joyas en el pasado, Dávila logra un poema, que pese a sus evidentes desigualdades es un nuevo hito en su poesía.

Alfredo Chaves decía en 1959, año de la publicación del libro, "ARCO DE INSTANTES reúne seguramente la última producción de su autor y viene a enriquecer y ampliar su obra conocida en publicaciones de varios años" (28). Y era verdad, ya que algunos de los poemas que Dávila agrupó en número de veinte y dio a la estampa bajo el título mencionado, se publicaron varios años antes, así por ejemplo ORIGEN II (1952), fragmentos de LA CORTEZA EMBRUJADA (1953, 1954, 1955) y OUIROBOROS (1956).

Lo que no tenía sentido afirmar era que "en su expresión general y en sus vertientes y matrices formales, el conjunto... no registra mayores variaciones en relación con su producción anterior" (29).

Quizás Chaves se dejó llevar engañosamente por ese

(28) Alfredo Chaves, ARCO DE INSTANTES, poesía de César Dávila Andrade, In. en LETRAS N° 115 pp. 9 y 12, 1959.

(29) Idem.

par de versos que cierran ADVERTENCIA DEL DESTERRADO:

"Yo soy de ayer, y me visito ahora
por un descuido en que lloró el Eterno".

Solo este poema, estos versos, que aproximan Dávila al Vallejo de "nacé un día en que Dios estaba enfermo", y algunos otros pocos, tienen alguna relación con la ETAPA CROMATICA que, con sus "estivales muchachas yacentes más allá del sueño", ha quedado definitivamente atrás.

ARCO DE INSTANTES emerge en el justo centro de la ETAPA EXPERIMENTAL, y muestra los resultados —no siempre exitosos— del intento de superación del lirismo desbocado de la poesía daviliana hasta 1950, como también del telurismo caótico y gigantista de CATEDRAL SALVAJE.

Todo el esplendor verbal intenta ser desterrado, toda la rica metamorfosis de la realidad, alcanzada por el suntuoso ropaje de la metáfora y la imagen, quisiera hacerla desaparecer el poeta. Opta pues, por una poesía que aspira a ser despojada, desnuda, pero cae en las máscaras del sueño, en la ambigua trampa del surrealismo. Ciertamente que el onirismo no basta para cubrir las heridas vitales que subyacen en esta obra, las lacras causadas por la "cadena enroscada en el fondo del cajón"; por el recuerdo de "los públicos nidos" y la frustración de la "insostenible" "salvación de la Carne". El sueño es insuficiente para refugiarse en él y olvidar "los pasos rotos" y la "blasfemia de los ebrios"; la situación del poeta "ahogado en piedra, con un cielo enloquecido en el corazón"; su peregrinaje por "calles, moradas, antros, desfiladeros del dolor civil"; su conciencia de ser un "inútil puro"; su desesperada búsqueda de aquella "esquirla de los Espejos del Altísimo", de aquella sabiduría, que solo intuye, pero hacia la que va a ir en adelante, despojado ya de "la basura chispeante" de todo lo pasado, con apenas unas cuantas escalas en la tierra, con alguna que otra terrena "conexión" todavía.

Todo ARCO DE INSTANTES es surrealismo, todos y cada uno de los poemas contienen una siquiera de esas desconcertantes imágenes en las que la incongruencia impera "a menudo con alusiones impensables y relaciones subterráneas pero no justificadas", como las que ocurren en la totalidad de manifestaciones de esta tendencia (30). Así, tenemos por ejemplo "El organista busca en sus gabanos, las manos de unos novios, los límites del péndulo y de los clavicordios". Quién podría negar la fuerte dosis de material de sueño que hay en estos versos? A veces, ésta invade poemas enteros, no dejando lugar a su comprensión, y si apenas a su intuición, cerrando con una llave de misterio el código que en ellos subyace. No es el caso de todo el poemario, insisto, pues allí están el vívido INFANCIA MUERTA, el terrible y mencionado ORIGEN II (llamado así, para diferenciarlo del poema del mismo título que incluye ESPACIO ME HAS VENCIDO), los plenos de vivencias directas EL EBRIO y HOSPITAL, o esa única presencia de lo geográfico en este libro, LA CORTEZA EMBRUJADA (que al fin alcanza una fijación en libro, estructurada en dos cantos, aunque luego preste su título para otras búsquedas de Dávila).

En todos estos, la realidad, los referentes, emergen de la maraña surrealista y afloran con todo su peso, con toda su amargura, pero ya Dávila ha empezado su incursión en el hermetismo, con la decisión de quien se lanza a las titánicas "batallas del silencio", aunque conoce que su "afán de Paraíso está en desgracia" y quién sabe si su voz "a las puertas de un Dios mudo".

Una de las "conexiones de tierra", de las que hablaríamos antes —aun a riesgo de apoderarnos para esta expresión de un título mucho más tardío del autor—, la mayor de todas, ocurre simultáneamente con ARCO

(30) Idem nota N° 11.

DE INSTANTES, y es, naturalmente, BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS.

Aunque una de las cosas más odiosas que puede hacer un autor es citarse a sí mismo, hay algo que escribí antes sobre este poema de Dávila, y que, ahora viene a cuento: "Su obra más grande debe más a la historia que a la lírica, sin ser por ello menos poética —afirmaba—; y más al dolor de su pueblo que a todos los libros..." (31). Y es verdad. Pues no importa para nada lo que Dávila leyó en la época de escritura de BOLETIN, sino la grandeza del texto poético como tal y la vida que se agita en cada verso de esta obra, casi en cada palabra, con su cercanía a la raíz quichua o su arcaísmo.

María Rosa Crespo, en su libro ya mencionado, realiza sugestivas aproximaciones a CATEDRAL SALVAJE y BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS, ellas servirán para ilustrar mejor a los lectores interesados en estos poemas, para ayudarlos a descifrar ciertas claves, y, quizás también, a entender mejor sus oscuridades, que lo que yo esboce sobre ellos en estas líneas. Aquí, tal como lo hicieramos en CATEDRAL SALVAJE, solo echaremos un vistazo a BOLETIN.

Es, sin duda, el canto lírico más logrado de la poesía ecuatoriana sobre tema indigenista. Es algo así como la contrapartida de aquellas obras que, casi treinta años antes de su aparición, había dado la narrativa del realismo social, en homenaje al indio ecuatoriano, esclavizado, humillado y maltratado hasta la muerte, como lo he dicho páginas atrás.

(31) Jorge Dávila Vázquez, LA POESIA EN CIENTO CINCUENTA AÑOS DE VIDA REPUBLICANA, in. en Libro del Sesquicentenario, II ARTE Y CULTURA, Ecuador: 1830-1980, CEN. Quito - 1980, pp. 376-377.

El autor utiliza una especie de narrador anónimo y colectivo, que encarna en sí a toda la raza indígena y va desgranando ante el lector asombrado un rosario de penas, que tienen su parangón en la historia dolorosa de Cristo, según lo ha observado María Rosa Crespo (32).

Dávila Andrade amaba su poema, sentía una especial predilección por él, y esto se nota, cuando en marzo de 1967, contestando una carta de Vladimiro Rivas, en la que éste le contara del estreno y el éxito de la puesta en escena del poema por Fabio Pacchioni, dice: "Junto con mi mujer he leído su carta varias veces, y créame, hemos tenido que refrenar nuestra efusión a duras penas. Ese poema en el que dormían mis indios (Ud. sabe que les amo) se despertaba de pronto y volvía a mí a través de sus palabras, y ellos me hacían signos de entendimiento y se alegraban de que yo, un día, les hubiera entendido la tristeza tremenda y el coraje que les impide ser borrados..." (33).

Ese amor se transparenta en la composición de esta crónica de agravios que, en estilo entrecortado, pero muy efectivo, basado en el sustrato quichua y la tendencia del indígena a suprimir los artículos, narra la monstruosa explotación de la raza americana por los españoles. La **elipsis** y el **arcaísmo**, le dan un tono de vieja confianza a la luz de las hogueras de los siglos.

El memorial de infamias abarca los grandes dramas colectivos y las pequeñas tragedias espeluznantes. Esta alternancia hace más vívido el poema, más cercano al corazón de quien lo lee, pues a veces las visiones de conjunto son frías, lejanas —aunque éste no es el caso—,

(32) Idem nota N° 11, pp. 128 y sgts.

(33) Carta a Vladimiro Rivas Iturralde de 31 de marzo de 1967. In. en AGORA N° 8 pp. 50-51.

en cambio el conocimiento de las historias menores, desoladas y amargas, insertas en la crónica de esa lacra inhumana que fueron las mitas y los obrajes, hace que se logre una pintura mural de vastas proporciones, llena de mínimos detalles conmovedores.

Pertenece al drama de masas las estrofas primera y segunda, por ejemplo; la tercera, en cambio, que cuenta la castración de Melchor Pumaluisa, es de las que se incluyen en el drama individual, que no por ello es menos parte de la historia. La cuarta tiene carácter general, la quinta y sexta cuentan la historia del que regresa y encuentra su hogar en ruinas, la séptima retorna al drama comunitario, y así continúan tres más. La historia del que muere vomitando sangre se circunscribe a lo personal. Y prosigue este juego de alternancias, hasta culminar en la estrofa final y su amalgama definitiva:

"Regreso. ¡Regresamos!... ¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!", dándonos a entender así que cada uno de nosotros es parte del todo de la historia, y que las calamidades familiares, descritas en el canto, son solo un fragmento de la gran calamidad de la conquista, no martirios aislados, sino vejaciones menores que conforman el ultraje total de la raza.

Pese a mi propia afirmación en el sentido de que el poema debe más a la historia que a la lírica, es imposible dejar de reparar en su gran calidad poética. Es una obra lírica en el más alto sentido de la palabra, aunque no deje de tener rasgos épicos, mucho más acusados que los que ocurren en CATEDRAL SALVAJE. Su vibrante verdad de carácter histórico, su enraizamiento en la crónica, no quita su calidad poética, y a ella debemos referirnos, aunque sea brevemente, antes de cerrar esta etapa de la poesía de Dávila.

Los modos expresivos basados en el habla popular son los mejores logros del poema, por ejemplo: "nos trasquilaron hasta el frío la cabeza..." para narrar el

ominoso corte de cabello, a la fuerza, realidad que se da en las más diversas esferas de una sociedad que la consideramos distinta de la que subyace en BOLETIN, y que a Dávila, en su infinita sensibilidad, debió parecerle una de las peores injurias que se pueden inferir a ningún ser humano.

La enumeración "sin paga, sin maíz, sin runa-mora, ya sin hambre de puro no comer", contiene como un hálito de esa queja, con un secreto acento de rebeldía, que se puede captar en la conversación de la gente del pueblo, y que Dávila fue capaz de percibir y elevar a nivel lírico, sin violencias de origen retórico.

Lo mismo ocurre con expresiones como "solo calavera, llorando granizo viejo por mejillas", conmovedora visión de dolor y muerte. O con "corazón que estrujaron pisando ante mitayos", "encerrado desde la aurora hasta el otro claror"; "sin Sur, sin Norte, sin choza, sin... dejáronme"; "Todito El, en una sola llaga salpicada", desgarradoras quejas, que son apenas una breve muestra de la letanía infinita que usó Dávila para condolerse de la desgracia de su raza, la nuestra.

La **elipsis** se nota en construcciones como "En plaza de Pomasqui en rueda de otros naturales". La influencia del sustrato, lo observamos ya, reduce la frase, le da consistencia y la acerca de algún modo al habla castellana del indígena. Cosa parecida ocurre con "en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos, cortáronle testes"; "Brazos llevaron al mal. Ojos al llanto. Hombros al soplo de sus foetes" (Repárese en la curiosa ultracorrección de este último término); "y cuando en ható, allá en alturas, moría ya de buitres o de pura vida..."

El **arcaísmo**, que pone como una pátina en el texto, aparece en términos como "trujeron", "texer", "comistes", "Santa Barbola".

Los coloquialismos "Diosolopagui", "adrede", "tam", "para el pulso", "huevos de ceniza", "sanguaza", "capi-sayo", algunos nacidos hace mucho tiempo al calor del quichua, de viejo cuño, y por tanto arcaísmos, introducen el antiguo sabor del habla cotidiana, el ancestral latido de la vida, en esta obra de arte, sin duda una de las más perdurables de cuantas escribió en poesía Dávila, y que con ODA AL ARQUITECTO y CATEDRAL SALVAJE forman la gran triada de los poemas del autor.

4.—Y Anda Vestido de Arma, de Caballo sin sueño, de Poema.

"Cada día, una exigencia nueva, me pide realizar mi propia conciencia en el trabajo poético. Es éste el nuevo signo de mis poemas... Lo puro emocional y la terriblemente filtrante flora subjetiva, deben ser eliminados poco a poco, por la alerta vigilancia de la conciencia sobre la obra, y sin embargo, el trabajador no debe dejarse tocar por el frío del cerebro, lo cerebral, puede —creo yo— endurecer, helar las formas vivas" (34). Confiesa Dávila en 1966, en carta de 20 de Octubre a Francisco Araujo Sánchez.

Con esta declaración poética, debió lanzarse el escritor a la exploración del terreno de lo hermético varios años antes. La realización artística de la conciencia de un autor implica siempre oscuridad, pues significa la penetración en un mundo al que los otros no tienen acceso. Friedrich dice que "la oscuridad ha llegado a ser el principio estético universal, por cuanto ella es la que distingue principalmente la poesía de la normal función de comunicación del lenguaje" (35). Expresar contenidos de conciencia

(34). Carta a Francisco Araujo Sánchez de 20 de octubre de 1966, in. en AGORA N° 8, p. 49.

(35) Idem nota N° 12 p. 230.

individual, incluso en el caso de sentirse universalizado, como era el de Dávila ya desde la época de CARTA A LA MADRE, es también buscar un lenguaje que rebase las esferas de la comunicación, con fines estéticos o de otra clase.

El hermetismo daviliano nace de que el poeta está empeñado no sólo en la búsqueda de este lenguaje consistente al parecer en:

“Embrujar el Poema de modo que todas sus palabras girando de la circunstancia al centro por el soplo del mar entre las columnas se conviertan en la

PALABRA”

Sino también en una triple tarea:

- a) Eliminar los residuos subjetivos,
- b) no cerebralizarse, y
- c) buscar “la espina emplumada”.

(Esto es, en opinión de Liscano, la sabiduría).

En el cumplimiento de esta tarea, Dávila experimentaría la indecible angustia “de luchar envuelto en la tela que rodea la pequeña casa del poeta”, por años y años.

La “filtrante flora subjetiva” estaba en todo, y hacia clamar a Dávila, como a los místicos, que se consumían en el fuego devorador del Amado “Y te quemaré en mí, poesía!”, aunque a renglón seguido salieran a flote rasgos emocionales puros como: “En ladrillos de venas de amor, te escribiré”.

Y ¿cómo hacer para no contaminarse de subjetividad y al mismo tiempo no dejar que la cerebralización helara las formas vivas? “Cuando abro la cabeza mis ideas se posan en un millón de noches espaciales” decía Dávila en CACERIA DEL BUHO, pero el frío de esas noches en

las que la cabeza, el cerebro, “vieja estera de neuronas”, lo era todo, le hacía volver los ojos hacia las ancestrales fuerzas primitivas, a las que él quería darles otros nombres, otros rostros, un sentido nuevo, preguntándose angustiado: “¿Qué busco yo, sediento y libre a la vez de toda alegría?”

Su búsqueda le llevaba a las raíces más profundas de todas las cosas: “A veces miro la máscara de trébol en los estudios, pero prefiero buscar partículas de fuego entre las catapultas hacinadas detrás de la gran Historia”. Decía, y en esas partículas de fuego del saber verdadero, se quemaba vana y angustiosamente, pero no cejaba en su empeño volviendo al círculo vicioso de la conciencia:

“Entré y salí en busca de nuevas especies de sufrimiento en la embriaguez de las escaleras de caracol, porque ya había resuelto encontrar el asco y la sabiduría en mí mismo”.

Y todo este trajín, sin descuidar la construcción de ese lenguaje que al mismo tiempo que estético tenía que ser “el dolor más antiguo, el que buscaba dioses en las piedras”, es decir la profunda poesía, el genuino **lenguaje** del poema, que “embiste aquí y allá la Tela y elige a oscuras aun los objetos sonoros” y que puede “circunscribir un punto” o estallar “al amanecer, con la última cuerda del viento en la boca”, como esas cigarras que cantan en las selvas tropicales hasta morir; y que, por si fuera poco, ha de ser un lenguaje que en “nada se asemeje al punzante abalorio de los cítricos”.

Todos los poetas contemporáneos, para merecer el nombre de tales, emprenden búsquedas parecidas; por eso Friedrich asegura que su hermetismo “imperará por igual en los contenidos que en los medios estilísticos. La poesía —dice el crítico alemán— habla de acontecimientos, seres u objetos, sobre cuya causa, tiempo y espacio el lector no posee ni poseerá ninguna información. Las expresiones no

concluyen, sino que se interrumpen". Y continúa más adelante: "Para T. S. Eliot el poema es un objeto independiente, situado entre el autor y el lector; pero las relaciones entre autor y poema no son las mismas que entre poema y lector; gracias a éste el poema entra en un nuevo juego de significados que tiene sus derechos propios, aunque le aleje de la intención del autor —intención que, por lo demás, no se había precisado". (36).

En ningún período de la poesía de Dávila pueden aplicarse las palabras de Friedrich con más propiedad a su producción, que en esta ETAPA HERMETICA. El poeta nos sorprende en sus composiciones de EN UN LUGAR NO IDENTIFICADO (1960), CONEXIONES DE TIERRA (1964) y del libro póstumo MATERIA REAL, con la mención de "seres u objetos" y también "acontecimientos" sobre los que carecemos de información, y que deben ser entendidos o incluidos en el contexto del poema, ya "objeto independiente situado entre el autor y el lector".

En el caso de nuestro poeta, además, a la oscuridad digamos "normal" de la gran lírica del siglo, se suma la cuestión iniciática. Y ello hace que constantemente nos encontremos no sólo con una globalidad sobre la que carecemos de información, sino en la cual existen ciertos elementos que se enmarcan "dentro de esas curiosas informaciones mitopoéticas de inspiración hermética", según expresa Alexis Silva en su análisis de PALABRA PERDIDA (37). El crítico venezolano afirma que el esoterismo condiciona "desde adentro del discurso mismo, su sintaxis y su lógica literaria". Si esto es verdad, —y parece que sí— cualquier interpretación de la poesía de Dávila en su

(36) Idem, pp. 231-232.

(37) Alexis Silva. LA TRADICION HERMETICA EN UN POEMA DE DAVILA ANDRADE, in. en Sección Literaria de EL IMPULSO, Barquisimeto, 14 de mayo de 1978, pp. A9-10.

último período, requiere de un conocimiento de todas aquellas disciplinas extrañas de las que nos habla Juan Liscano en cuanto a su inclinación misteriosa (38). Como esto no es posible —al menos en mi caso— me limitaré a una breve ojeada a algunas composiciones, sobre todo a aquellas que según el parecer de María Rosa Crespo, contienen la poética de Dávila (39).

Pero antes de entrar en serias reflexiones, veamos un aspecto insólito de estos poemas, detengámonos luego en una pieza distinta al resto, anterior sólo en dos años a su muerte y extrañamente profética, y anotemos algunas generalidades más.

En POESIA QUEMADA el poeta afirma que "El poema debe ser extraviado totalmente en el centro del juego... Y reír de sí mismo en el costillar del ventisquero". En CACERIA DEL BUHO dice socarronamente "me río bajito de las pequeñas tumbas emplumadas". En LOS DESMANDAMIENTOS: "Y el espíritu juega eternamente a la trata de blancas con los cuerpos y las almas de los pobres". En SANTOS DE BARRO expresa que en la soledad de los bienaventurados se vio "sollozar de ternura al cocodrilo". Todo el poema ROPAS AL VIENTO, antes de terminar por una de esas extrañas frases mayúsculas que menciona al "Viento feroz de las Enajenaciones", es un juego visual sobre unas prendas de vestir que vuelan con el viento, mientras se secan en una azotea "Preñadas de catapulta. Putas de nada... Gallas infladas, desinfladas, flácidas". ENTRECEJO habla del "Gran dolor humorístico que nos causa, a veces un helado...". Todas éstas, y otras expresiones parecidas, contienen un innegable y sorprendente humor, sembrado entre las reflexiones tras-

(38) Juan Liscano, EL SOLITARIO DE LA GRAN OBRA, in. en ZONA FRANCA N° 45, mayo de 1967, pp. 48 y sgts.

(39) Idem nota N° 14.

cendentes del poeta, sobre todas aquellas cosas que le inquietaban y a las que llamaba con cierto tono zumbón "las astucias del Otromundo".

Uno de los poemas más hermosos de este período, fechado en 1965, VALLEJO PREPARA SU MUERTE, es una pieza literaria en la que reaparecen algunas imágenes de las que hicieron a ARCO DE INSTANTES hermano gemelo de TRILCE, tanto por su sed experimental, como por su proximidad al surrealismo. En este poema, Dávila usa de las expresiones de Vallejo, y, según Alberto Baeza Flores, ciertos versos "podían corresponder tanto a Vallejo como a Dávila Andrade". Pues pese a la evidente separación generacional "pocos poemas tan adentrados en Vallejo —en el alma de Vallejo desesperado y mortal— como éste" (40).

Lejos de lo subjetivo y también de lo cerebral, pero lejos también de las búsquedas esotéricas y sabias, aunque fuese solo momentáneamente, el desgarramiento humano de Vallejo como poeta, es sentido y expresado por Dávila en condición de igualdad:

"Preparando tu pómulo, la estera de yeso, el ataúd amado y lateral como un perro; y preparando en piedra, lentamente, la aridez necesaria a la ternura..."

Era él mismo, el que sin saberlo, preparaba así su muerte, volviendo los ojos hacia las raíces primitivas, hacia el pómulo resaltado, que marca a la raza indígena como sello, hacia "los días de andinos cáñamos", hacia "la tumba que, rebotando, cae desde los Andes hasta la polvareda". Era él mismo, y era Vallejo, era la transubstanciación de un poeta en el otro, era la vida y el desamparo

(40) Alberto Baeza Flores, CERRADO EN SU DOMINGO DE CENIZA, in. en ZONA FRANCA N° 57, mayo de 1968, Caracas, p. 32.

del autor de TRILCE en el nuestro, reflejados en el amor de la madre, la evocación de la tierra, en la memoria del "Panecillo último, desayuno tristísimo del alma que no ha comido nunca con el cuerpo, como se debe".

Imágenes como "para que hile tu sangre hasta ser música", son algo así como la suprema exigencia de la poesía en la vida del artista, y otras, tales: "el huevo subterráneo de la muerte" o "Desde el zapato macho en que anda él solo", revelan la vieja filiación onírica de Dávila.

Hernán Rodríguez Castelo ha afirmado que la última poesía de Dávila "es agudamente intelectual, pródiga en enigmas, pero vibrante de lirismo. Y a pesar del alto viaje que tienta, tiene las raíces americanas a flor de piel: la transfiguración se obra a partir del dato americano añejo..." (41). Esto se ve bien en el poema sobre Vallejo y en otros como en uno sin título (SOLIA VOLVER DEL MERCADO), en el que hay una hermosa y tierna evocación de las compras que hace una pequeña india, y una vívida pintura de su canasto de mercado, en el cual, entre otras cosas había "ollas de barro, nuevas, asentadas en paja... cráneo de buey con los ojos abiertos... colinas de vísceras" y anillos de carey. Sólo quien habiendo vivido en una pequeña ciudad americana de provincia, y amado a los humildes como él, podía conocer tan bien las costumbres de las gentes del campo y evocarlas, aun en medio de un mundo y unas vivencias ya del todo intelectuales. Cosa igual ocurre cuando utiliza esa desgarrada imagen del grillo que canta hasta morir, que ya viéramos, o cuando se evoca a sí mismo "sin parroquia ni ocupaciones respectivas" y pide que pase "esta sopa sin fondo"; cuando recuerda "el sinsabor del Sur ecuatoriano" o hace referencia a "la Patria picoteada por las agujas Zodiaca-les del pelicano", cuya ciudad tiene "en el centro un espacio para el Abismo Público abierto por la Batalla del

(41) Idem nota N° 21.

Pichincha". Cuando dice "Tú sabes lo que es vivir un pasadizo", quizás pensando en sus días de 1946 en Quito, o, en fin, cuando en algunas de las últimas veces que tiene reminiscencias de su niñez, se expresa así en LA CORTEZA EMBRUJADA II:

"Claroscuro de patios y zaguanes y tiempo de rectángulo. Un trompo misterioso bailó sin movimiento..."

Y en EL RECUERDO ES UN ACIDO SEGURO:
"Marchábamos en fila india por el reino punzante de la ortiga".

El combate poético, suscitado en medio del limbo esotérico en que Dávila deambula en sus años finales, halla en varios poemas una expresión no siempre de fácil acceso, pero que vale la pena registrar antes de que terminemos lo referente a su lírica, por eso, pasemos de inmediato a una breve visión de la **Poética** de nuestro autor.

"En qué instante se une el buscador
a lo buscado, y
Materia y Mente entran en la embriaguez
del mutuo conocimiento?"

He aquí la pregunta clave de la obra daviliana, y todo el resto será un incesante buscar el momento de fusión entre el poeta y su poema, entre la obra de la mente y la "materia real".

En ORIGEN II, sobre el que Dávila no cesaría de trabajar hasta el año 60 —ocho después de su aparición primera en LETRAS DEL ECUADOR N° 80— hay un par de versos que hablan de la misión del poeta:

"Alguien debe continuar la escritura del dedo en el polvo...
Alguien debe continuar el canto del Hombre Claroscuro de la Noche".

Existe, sin duda, una connotación evangélica en el primero; y en el segundo una de esas imágenes obsesivas,

pues la expresión aparece por primera vez en 1953, en un fragmento con el título EL HOMBRE CLAROSCURO DE LA NOCHE, que es como un primer borrador de LA CORTEZA EMBRUJADA II (la numeramos así para diferenciarla de I, que apareció en ARCO DE INSTANTES, como lo señaláramos ya). Esta "escritura", este "canto", son, sin lugar a dudas la tarea poética a la que se sentía destinado, labor tan difícil, que no puede realizarse ni "entre las obras puras..." ni "entre las Animas o las Ruinas" (POESIA QUEMADA), sino en la **quema** que se efectúa en el poeta mismo, que escribe su obra "en ladrillos de venas de amor".

Hay momentos en que el poeta se siente señor de su obra, como vemos en el último verso de CACERIA DEL BUHO: "Yo decreto las ranas que ya no croarán". Pero, "sediento y libre" del gozo, se angustia en la ESPINA EMPLUMADA, en donde poesía y saber se identifican en "la luz de la espina emplumada".

En EMBARCADERO, quisiera poseer el "verbo que encadena los pastos a las bestias", es decir que da unidad a los contrarios, que los complementa, mas, se siente árido y desposeído, por eso clama: "Si al menos tuviera la Poesía..."

En ABISMO PUBLICO, parece encontrar una clave para la edificación de la obra poética:

"Ante cada utensilio
eleva tu mirada central
sobre el abismo y la unión
de la pupila con su objeto.
Pero ábrela más allá de ti mismo,
en lo interno y lo remoto".

¡Qué infinita distancia separa esta necesidad de conocimiento de los objetos, tan honda, tan abismal, de la sencilla "amistad con las cosas" de la EPOCA CROMA-

TICA, cuando unido a los objetos por el sentimiento se complacía el poeta en acariciar su "uso fiel y fresco" y sufría con su "soledad terrestre"!

Lastimosamente, la clave no parece muy fácil de aplicar en la realidad, pues, desde tiempo inmemorial "Heredamos palabras emputecidas hace siglos" (HERENCIAS) y quizá la única forma de llegar a la raíz misma de la poesía y poder ascender a su flor y a su fruto sea "destrozarnos el paladar a saltos, a fuerza de horribles propagaciones verbales" (FUNERALES DEL PEZ INSUMERGIBLE).

Casi al final de su vida, en 1964, cuando aparece CONEXIONES DE TIERRA, Dávila sigue su persecución del inasible verbo poético:

"Podré seguirlo en el ruido que pasa
y se detiene
súbitamente
en la oreja de papel?"

Se pregunta, no sin cierta angustia, en el poema EN QUE LUGAR, en donde hallamos una de las más hermosas definiciones de la entidad poesía-saber, que acabó unificándose, (la próxima habría de ser la unificación buscador-búsqueda, o sea poeta-poesía) en la búsqueda definitiva y trunca de Dávila:

"Aquello debe tener el eco
envuelto en sí mismo,
como una piedra dentro de un durazno".

Dice, cifrando "aquello" en una de las imágenes poéticas más surrealistas y expresivas de su última época; la poesía ha de ser algo y su propio reflejo, algo tan insólito como una de esas prodigiosas esquirlas que ha buscado a lo largo de su vida, seguramente, incrustada en la carne de una fruta.

Y terminemos con su declaración de amor a la poesía, que se halla en LA CORTEZA EMBRUJADA II, a cuya postrera imagen —la del grillo— ya nos hemos referido en dos ocasiones, pero que volvemos a utilizarla para cerrar este breve estudio provisional de su lírica, por su tremenda expresividad:

"POESIA DE AMOR Y DE MATERIA, poesía sola
de la mente, de ladrillo, madera y persona. Permaneces pura
hasta cuando te inclinas
sobre tu plato de azafrán de las posadas.
Ella es. Tú eres
como ese grillo:
canta con todo lo que le ha sido dado
en una sola noche
y estalla al amanecer
con la última cuerda de su vientre en la boca".

Son las mismas visiones que se hallan en MEDITACION EN EL DIA DEL EXILIO, parte del libro MATERIA REAL, que hasta 1966 seguía "inédito y en preparación", según sus propias palabras, y que en cierto modo pintan la suerte del propio Oávila, que en el último instante fue uno solo con su "tarea poética", máxima aspiración de cualquier artista en no importa qué tiempo.

por supuesto, nada más lejos de tan ambicioso como necesario proyecto, pero sí intentaremos dejar establecidas las bases de dicha estética, a la espera de que alguien acoja y desarrolle esta tarea.

1. CINE ORIGINAL. CINE DE IMITACION

La primera propuesta que debemos plantear al cineasta ecuatoriano es la de conquistar un público sin emplear la fórmula de la estética del cine norteamericano. En este sentido, el auténtico cine del subdesarrollo debe surgir como consecuencia del proceso descolonizador. Tarea difícil por el gran poder de influencia del cine de Hollywood sobre las culturas nacionales. Glauber Rocha dice que cuando un brasileño piensa hacer un film, lo hace pensando en una película "a la norteamericano", y en la casi paralizada cinematografía ecuatoriana tenemos algún ejemplo patético que todavía puede contemplarse en las pantallas de televisión. Esta situación es alarmante hasta tal punto que podemos afirmar que una estética del cine del subdesarrollo sólo será posible mediante la libertad expresiva que genera la oposición al lenguaje dominante. Precisamente, el cine cubano "se inventó" cuando se rompieron todos los esquemas del cine de consumo hasta obtener una liberación estilística casi total.

No faltan argumentaciones en el sentido de que en un cine como el ecuatoriano, cuyo público está asediado por los films extranjeros y estereotipado culturalmente por la televisión, la comunicación con el espectador es sumamente problemática, pero experiencias como las de Jorge Sanjinés tratan de hacernos ver que no es del todo imposible penetrar a través de la sensibilidad dominante, esa que se establece a nivel de esquemas morales y culturales del sistema burgués. No hay más camino para el cine del subdesarrollo que la oposición a la estética dominante del cine norteamericano. El sometimiento a este

lenguaje no ha generado más que todo un subcine de imitación.

Hemos mantenido siempre que la mayoría de las telenovelas producidas en Venezuela, Colombia y otros países latinoamericanos en ningún caso representan una cinematografía nacional de sus respectivos países. La utilización de fórmulas narrativas del cine industrial norteamericano sólo sirvieron para empobrecer los géneros cinematográficos. Así pues, el primer postulado debe ser: un cine original contrapuesto a un cine de imitación.

2.—CINE Y DESCOLONIZACION CULTURAL

Sabemos que durante muchos años el cine no llegó a formar parte de las expresiones culturales de América Latina, entre otras causas, ya lo hemos señalado, debido a los caminos imitativos que siguieron las cinematografías latinoamericanas, además de la dependencia tecnológica. Después el cine cubano, el brasileño y la experiencia boliviana con J. Sanjinés, entre otras manifestaciones, demostrando que el cine latinoamericano orientaba sus esfuerzos hacia la creación de una forma expresiva nacional en un ámbito cultural descolonizador.

Si aceptamos que "en un país subdesarrollado es fundamental que la sociedad alcance un comportamiento general generado por las condiciones de su específica estructura social y económica", no menos se nos presenta como necesaria la contribución de un cine nacional que plantee su práctica filmica como la consecución de una forma expresiva propia, nacida de unas nuevas posibilidades de trabajo y ajena a los intereses comerciales e industriales que han caracterizado al cine desde sus primeras manifestaciones.

En esta perspectiva el cine latinoamericano, pese al

carácter incipiente de sus cinematografías, es una realidad reconocida en los festivales europeos más renombrados. El cine ecuatoriano, especialmente en el terreno del cortometraje, ha obtenido idéntico reconocimiento.

Pero para que el cine latinoamericano cumpla esta función de descolonización cultural es preciso que sus cineastas estén dispuestos a aprender desde cero, a rehuir el lenguaje cinematográfico académico y regulado por la normativa del cine norteamericano, aceptando una muy saludable proliferación de estilos personales integrados en un espacio cultural anticolonizador.

Aprender desde cero quiere decir que el cineasta latinoamericano está obligado a iniciarse mientras filma, a unir estrechamente la teoría a la práctica, a modificar el lenguaje, los esquemas narrativos, a "inventar" nuevos géneros y considerar seriamente nuevos modos de interpretación a base de actores no profesionales y sin que ello suponga renunciar al cine de argumento. Esta búsqueda encierra, no podemos negarlos, sus riesgos, pero no olvidemos que toda aventura estética revolucionaria los implica.

3.—POR UN CINE IMPERFECTO

Así se titula uno de los principales ensayos del cineasta cubano Julio Espinosa. Partiendo de la aceptación del incuestionable hecho de que la producción cinematográfica está seriamente limitada por las condiciones económicas, concretamente por las infraestructuras técnicas e industriales, y de que el cine no puede desligarse e incluso debe aprovecharse de los avances y progresos tecnológicos, el problema fundamental del cine del subdesarrollo consiste en la posibilidad de crear a partir de estas propias insuficiencias.

¿Es posible una cinematografía aparentemente mar-

ginal, que aceptando las limitaciones de un trabajo filmico realizado con bajos costos de producción se inserte, sin embargo, en un proceso de búsqueda y de creación?, ¿qué apartándose decididamente de los esquemas del cine comercial aspire a una nueva concepción del lenguaje cinematográfico? Creemos que sí, que este cine imperfecto puede y debe ser un cine para la liberación cultural y social. Hay que insistir cuantas veces sea necesario en "la necesidad de un cine imperfecto, como defensa ante el riesgo de que el cineasta militante ceda a los deslumbramientos de la tecnología y los criterios que imponen el mercado, la competencia y el consumo. La proposición contiene también un llamado a la austeridad y modestia frente a las sirenas de la crítica elitista. Es, además, una defensa contra el desaliento capaz de paralizar a quienes careciendo de recursos técnicos refinados quieren hacer cine", según resume Manuel Michel en "Cine y cambio social en América Latina" la teoría de Julio García Espinosa. Con todo, debe puntualizarse que "la imperfección técnica no cancela el rigor del análisis ni la claridad del discurso; por el contrario, lo antepone a todo".

Y no se crea que es una línea de trabajo totalmente nueva. Son muy conocidos, y significativos, los intentos de Vertov (el creador del "cine-verdad") en los que propuso y practicó simultáneamente algunos postulados de lo que hoy llamamos cine imperfecto o cine del subdesarrollo, tales como el abandono de maquillajes profesionales y escenarios creados en los estudios. Y nadie puede dudar de la calidad de los trabajos filmicos de Vertov, porque, es necesario aclararlo, cine imperfecto no es igual a cine mal hecho. Hablamos de imperfección tecnológica, pero pedimos al cineasta imaginación, conocimiento y claridad en el uso del lenguaje cinematográfico.

Podría pensarse en contradicción entre los conceptos de "cine imperfecto" y "cine nuevo", aplicado por ejemplo, a parte del cine latinoamericano (el brasileño, exactamente), en el sentido de que suele entenderse por **nuevo** lo más avanzado tecnológicamente. Pero para nosotros

nuevo no significa perfecto. Alguien ha dicho que la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras.

4.—NEORREALISMO

El neorrealismo italiano es un cine de pocos recursos, y aunque en parte pertenece ya a la historia del cine, es el más próximo al que puede realizarse en América Latina. Se admite que la semilla del neorrealismo italiano ha sido la más importante en el cine cubano y que su influencia todavía se deja sentir. El neorrealismo es algo más que un movimiento o escuela cinematográfico, pues supone en conjunto una reflexión de carácter estético-político, "una mirada moral sobre la realidad".

Con el neorrealismo, tal vez por primera ocasión, el cine salía a la calle, se alejaba de los grandes estudios, buscaba la luz natural y rehuía los actores de renombre; se esforzaba por expresar las realidades concretas sin necesidad de sofisticados equipos técnicos, se emprendía el trabajo sin presupuestos elevados al mismo tiempo que se renunciaba a los argumentos comerciales prefiriendo historias cotidianas aparentemente insignificantes. En suma, una experiencia de filmación muy semejante a la que se propugna para el cine latinoamericano.

Dos cosas nos interesa resaltar dentro de la estética del neorrealismo italiano. En primer lugar, la fuerte carga del lenguaje documentalista, cuya influencia ha sido decisiva en cineastas como el cubano Santiago Alvarez. La inserción de la retórica documentalista en el cine de argumento es una de las grandes posibilidades que se le ofrecen al cineasta latinoamericano. La próxima filmación del Taller de Cine de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca —"La última erranza", versión del relato de J. Gallegos Lara— pretende ser una incursión en este terreno. En segundo lugar, resaltar la idea de que

el neorrealismo es un cine integrador, total. Pier Paolo Pasolini el último gran autor que ha dado este movimiento cinematográfico, asegura que el neorrealismo "es una especie de ideología personal, de vitalismo, de amor al vivir dentro de las cosas, dentro de la vida, de la realidad".

5.—CINE POPULAR Y ARTE POPULISTA

Los anteriores postulados de las bases de una estética del cine del subdesarrollo devienen en una afirmación del cine popular y el rechazo del arte populista. Glauber Rocha dice que el artista populista —no el artista popular— suele argumentar con frases como estas: "no soy intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bueno porque comunica", etc., y a continuación el cineasta brasileño se pregunta qué comunica este artista populista que se plantea así las cosas. Si de hecho no comunica al pueblo su mismo analfabetismo y su misma simplicidad (en la acepción más vulgar) nacidos ambos de la miseria, entonces puede afirmarse que ese artista populista no comunica otra cosa que las mismas alienaciones del pueblo. A pesar de ser analfabeto y estar hambriento —sigue exponiendo G. Rocha— el pueblo tiene derecho a un poco más de profundidad en los planteamientos, el público debe ser respetado por subdesarrollado que sea.

Esta diferenciación entre cine popular y populista se hará más evidente con estas palabras de J. García Espinosa: "un cine para el pueblo no es aquel que sólo le devuelve su propia imagen sino aquel que, sobre todo, le ofrece posibilidad de superarla".

En la línea de García Espinosa, el cineasta de América Latina debe saber distinguir perfectamente entre cine popular y cine de masas. Este es aquel que hace una minoría para las masas, y lo hace con criterio de consumo porque las masas quedan reducidas a un papel pasivo y consumista. El cine popular es el que expresa y defiende

los auténticos intereses del pueblo, el que no lo reduce a la condición de espectador pasivo, el que no anula el gusto del pueblo sino que lo desarrolla. Parafraseando a G. Rocha, podríamos decir que un país subdesarrollado no tiene necesariamente la obligación de poseer un cine subdesarrollado.

6.—HACIA UNA CREACION COLECTIVA

La falta de recursos impide, afortunadamente, fragmentar a través de una excesiva especialización el proceso de producción cinematográfica. Impulsados por estas limitaciones, y con el convencimiento de que el individualismo creativo ha sido afianzado por la ideología burguesa, parte del cine latinoamericano se orientó hacia la aventura de la creación colectiva. Destacamos al respecto la experiencia del Grupo Ukamau de Bolivia. Ha sido expuesta por J. Sanjinés en su "Teoría y práctica de un cine junto al pueblo". Distingue dos tipos de trabajo filmico: de afuera hacia adentro y viceversa. El primero, es la creación individualista, el más inadecuado para llegar a un cine popular. El segundo, de dentro hacia afuera, en el que es posible la estética colectiva, el que considera que las masas protagonizan la historia. En la creación colectiva siempre encontraremos la marca del estilo y la cultura de un pueblo.

Lo que se propugna es el abandono de actitudes individualistas y que los cineastas presten más atención a los destinatarios. Por lo tanto, debemos esforzarnos por elaborar un lenguaje en función de ellos y no de la crítica elitista. Es, en el fondo, el problema de la comunicación, que el Grupo Ukamau resolvió como problema de coherencia cultural entre el producto (el film) y el destinatario (el pueblo).

¿En qué elementos estéticos se fundamentan las rea-

lizaciones de Sanjinés y el Grupo Ukamau? Resumiremos brevemente los más importantes, a nuestro juicio.

Sanjinés parte de esta pregunta: ¿cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar? Y ya tenemos el primer elemento, el punto de partida: una historia que pueda apasionar a un público, entusiasmarle, lo cual afirma la validez del cine de argumento, incluso en una cinematografía del subdesarrollo. Para relatar esta historia, por ejemplo en "el enemigo principal", Sanjinés prefiere linealidad, transparencia, supresión del héroe central, progresión dramática y la intercalación del narrador.

Un par de observaciones sobre estos elementos. El narrador y la voz en off, recursos ya tan inusuales en el cine norteamericano, son, sin embargo, eficaces en un cine popular, ya que el origen del narrador está en la cultura popular. Sanjinés nos dice que entre los campesinos bolivianos hay cuentistas que viajan y cuentan historias en los pueblos. Respecto a la supresión del protagonista central, es evidente que puede hacerse de la colectividad el auténtico protagonista evitando así la identificación individual, pero se corre el gran riesgo de desmovilizar al espectador (lo cual era el punto de partida de la teoría de Sanjinés). La cuestión reside en que el personaje central sea asumido por la colectividad y su problemática.

La teoría del Grupo Ukamau también puede resumirse en esta frase: "la verdad por intermedio de la belleza". Y esta verdad sólo puede surgir a través de la penetración del alma popular. Por ello, los films de Sanjinés destacan por la autoridad en la imagen y la limpieza sobria del lenguaje. En este sentido, es muy importante recordar que el realizador boliviano pedía al camarógrafo utilizar su sensibilidad estética para transmitir lo que estaba pasando allí, en el rodaje, y no para transmitir su propia individualidad y su capacidad fotográfica.

Finalmente, la creación colectiva se proyecta sobre los guiones, desaparecen los "libretos cerrados" y se trabaja a base de discusión interna de los integrantes del grupo. Esta ha sido, precisamente la fabulosa experiencia del Taller de Cine de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca en su preparación del guión de "La última erranza". El guionista que elaboró la redacción final, pretendió no ser más que una voz que resuma muchas voces. Y esto debe ser también logrado durante el proceso de filmación. Sólo así será posible poner en práctica estas palabras de la Declaración de Principios y Fines del Instituto Nicaragüense de Cine: "Un cine lanzado a la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que ha de surgir de nuestra realidad concreta y de las experiencias particulares de nuestra cultura".

FANNY CARRION DE FIERRO

JOSE DE LA CUADRA, EL REALISMO MAGICO Y LA CULTURA HISPANOAMERICANA

Tal como se plantea desde la Introducción, el objetivo de este trabajo, es hacer ver cómo y por qué la narración hispanoamericana conocida como real-mágica y uno de sus precursores ecuatorianos, José de la Cuadra, reflejan el desarrollo de la cultura hispanoamericana, por ser dicha narrativa el **nuevo lenguaje** surgido de nuestras raíces históricas y geográficas. Para desarrollar este planteamiento se establece primero una **Base Teórica**, que consta de dos partes: en la primera se presenta una **Teoría sobre el Nuevo Mundo**, es decir sobre lo que se considera el exclusivo modo de ser de nuestra América. Aunque esta teoría tiene mucho de original, sigue en general el pensamiento latinoamericano sobre el tema. Se nota en ella un aliento común con ideas de Carlos Fuentes, Pedro Henríquez Ureña, Ernesto Sábato, Jorge Carrera Andrade, Luis Alberto Sánchez, Octavio Paz, Alejo Carpentier, Eduardo Galeano y muchos otros ilustres hispanoamericanos. Se intenta, en todo caso, mostrar la necesidad de una teoría como ésta en un ensayo de interpretación de la cultura hispanoamericana por medio del estudio del Realismo Mágico. Luego de plantear la teoría sobre el nuevo mundo, se pasa a desarrollar una **Teoría sobre el Realismo Mágico**. Aquí también existe mucho de personal en el pensamiento planteado, pero de nuevo éste se relaciona con la escasa teoría existente. Se toman en cuenta ideas de Luis Leal, Enrique Anderson Imbert, Humberto

E. Robles, Luis Harss, Jean Franco, Angel Flores, Ariel Dorfman, Agustín Cueva, José Lezama Lima y otros pensadores y críticos, en un afán de recrear la gestación y el nacimiento de este movimiento literario. Se traza su origen hasta la edad mítica precolombina americana por un lado, y por otro hasta las narraciones de la picaresca y las novelas de caballería españolas. Se sigue su gestación a través de las crónicas sobre el descubrimiento de América, el realismo y el costumbrismo, para luego relacionar el estilo barroco y el surrealismo europeo con la inminencia de su nacimiento. Se termina esta parte ensayando una definición y enumerando las características de la narración mágicorealista. En la **Segunda Parte** se pasa a analizar las obras de José de la Cuadra en donde están presentes, según las premisas planteadas, las características del Realismo Mágico. Esta parte consta de una serie de estudios que culminan con el de **Los Sangurimas**, novela que se considera como la más representativa —y prefigurativa— del Realismo Mágico. Se estudian algunos cuentos de la primera época de Cuadra donde parece prefigurarse una suerte de Realismo Fantástico que se expresa con parábolas y se detiene en lo morboso, como **La Vuelta de la Locura**, **El Hombre de quien se burló la Muerte**, **Cólimes Jótel** y **Chichería**. Luego se encuentra un costumbrismo de buena ley, enriquecido con un aire de crónica y una reverencia por lo maravilloso americano en relatos como **Guásinton**, **Olor de Cacao**, **Cubillo**, **Buscador de Ganado**, **Sangre Expiatoria** y **Galleros**.

La primera obra estudiada con detenimiento es **Banda de Pueblo**. Esta narración sirve para penetrar más profundamente en la vertiente fantástica de la ficción de Cuadra, **Palo' e Balsa**, novela inconclusa de aventuras, es en cambio la base para adentrarnos en su otra vertiente, la de la crónica picaresca de tono mítico-maravilloso. Otras dos obras nos ayudan a profundizar en el significado de la ficción mágicorealista de Cuadra. **La Tigra** que es, de acuerdo con nuestro análisis, la casi llegada al Realismo Mágico por el lado del realismo costumbrista de tono mí-

tico, que coloca a los héroes de dicha narrativa entre la Geografía y la Historia. Se hace una pequeña comparación entre **La Tigra** y **Doña Bárbara**, de Rómulo Gallegos. Con **Los Monos Enloquecidos**, en cambio, se intenta confirmar la existencia de la doble vertiente del Realismo Mágico, fantástica y maravillosa. Finalmente, con el estudio de **Los Sangurimas** se demuestra la llegada a la ficción mágicorealista como el lenguaje literario creado por la cultura hispanoamericana. La estructura de esta novela expresa en la ficción lo que la cultura nuestra ha llegado a ser en la realidad. Estamos ante una sociedad que busca su destino entre el mito y la historia. Pero antes de proceder al estudio de la obra seleccionada se hace una breve descripción de los métodos de análisis narrativo que hemos encontrado útiles como instrumentos de trabajo. Se describen principalmente algunos enunciados de la Sociología de la Novela presentados por Lucien Goldmann, del Estructuralismo Genético y de otras teorías afines, de Barthes, Propp, Todorov, etc. Lo original en la aplicación de estas teorías está, además de que nos servimos de ellas en tanto en cuanto conviene a nuestro estudio antes que para amoldarnos retóricas e infructuosamente a sus planteamientos, consiste en su combinación con ciertas sugestivas teorías de antropología cultural a través del método del Estructuralismo Genético, especialmente las planteadas por Mircea Eliade sobre las sociedades míticas y la vigencia del Mito del Eterno Retorno en ellas. Una tercera parte plantea por último la Conclusión Final que, naturalmente, intenta confirmar el planteamiento inicial: la literatura del Realismo Mágico es una reflexión en espejo de la cultura hispanoamericana y resulta un instrumento fructífero para interpretarla. Delineamos, por tanto, algunas características de ésta nuestra cultura, tal como las hemos encontrado en el Realismo Mágico y en la obra seleccionada de José de la Cuadra, y ensayamos, para terminar, una interpretación de cómo nuestra sociedad hispanoamericana se dirige hacia el futuro por el camino de lo que podemos llamar el Social-humanismo, en una manera, también, muy personal y

original nuestra. El trabajo presenta una Bibliografía bastante completa, dividida por asuntos, así, Relatos de José de la Cuadra, Realismo Mágico, Literatura y Cultura Hispanoamericanas y Obras sobre Teoría Literaria y Teoría de la Cultura. Finalmente, el trabajo trae dos Apéndices. El primero es un Vocabulario de Americanismos en la obra estudiada. Y el segundo una Adaptación Libre para el teatro del relato **La Tigra**. Se tiene la intención de ensayar la preparación de un tercer apéndice, que sería un intento de terminación de la novela inconclusa **Los Monos Enloquecidos**. Vamos a intentar en las páginas que siguen, hacer un resumen ampliado de las diferentes partes de este trabajo que han sido esbozadas hasta aquí, siguiendo un criterio de interés y pertinencia.

PRIMERA PARTE: BASE TEORICA

Teoría sobre el Nuevo Mundo.

La realidad americana empieza para nosotros con el viaje de Colón que, al descubrir este continente, completa la geografía e inicia una expansión histórica del mundo occidental que puede calificarse de nueva utopía, de nueva visión del mundo y del destino del hombre. Esta nueva actitud requiere un nuevo lenguaje. Colón es también el primero en sentir su necesidad cuando, al escribir su **Diario** encuentra insuficientes los recursos literarios de que dispone, puesto que la dimensión de su aventura es infinitamente superior a ellos. Ante la necesidad de contar lo maravilloso americano se ve forzado a buscar una nueva expresión, deslumbrada y exagerada, para convencer a sus lectores europeos. Por eso su **Diario**, prácticamente desde el día del descubrimiento, está saturado de giros de admiración como... "toda ella es verde y es placer mirarla", "esta isla y todas las otras son fertilísimas en grado sumo", "y de ellos muchos que tenían las ramas de muchas maneras... y tan disformes que es la mayor maravilla del mundo cuánta es la diversidad". Para los

europeos el descubrimiento de América es como un regreso al paraíso perdido. Tanto Colón como los cronistas hablan de los aborígenes con admiración, dando así origen a la teoría del buen salvaje, tomadas primero por escritores españoles, como Cervantes, Lope de Vega y Quevedo y universalizada después por Rousseau. Lo interesante es que los aborígenes americanos estaban viviendo, efectivamente en una época paradisiaca. En Europa estos hechos históricos producen una reorganización de la escala de valores colectiva, una nueva cosmovisión, y lo mismo sucede en América pero de manera más intensa y auténtica porque estamos asistiendo al nacimiento de una nueva sociedad, una nueva cultura, que requiere como hemos dicho de un nuevo lenguaje para comunicarse. Escribir sobre nuestra América, contarla, ha sido desde entonces algo así como inventar nuestra realidad al momento en que vamos viviéndola. La característica más sobresaliente de la nueva cultura sería entonces su doble origen, europeo y aborígen americano, es decir mestizo. Por eso el nuevo lenguaje será también mestizo. Pero el proceso de crear una cultura y un lenguaje nuevos es doloroso y lento, se basa sobre la sospecha de que nuestra realidad es predestinada, alucinante, vertiginosa e increíble. Se advierte por eso en el lenguaje americano una pasión y una decepción. Pasión por contribuir a la formación e interpretación de una nueva manera de ser, decepción al comprobar que nuestro continente es y no es el paraíso, está siendo desacralizado y liberado al mismo tiempo, que nuestros hechos históricos nacen y mueren en la ficción. Ante esta inseguridad respecto de la realidad la respuesta literaria es crear una expresión artística tan compleja y escurridiza como la sociedad que intenta simbolizar, ya que la cultura hispanoamericana nace de un asombro mutuo. Ni los ojos aborígenes ni los europeos ven lo mismo después de la confrontación. La inseguridad sobre la realidad marca para siempre la cosmovisión americana y la Literatura tiene que simbolizar esa nueva actitud por medio de un lenguaje que dé cuenta de la continua interacción entre lo creíble y lo increíble, que hace de la ex-

perencia de vivir en nuestra América una auténtica aventura en un nuevo mundo. La esencia del ser latinoamericano es por eso la dualidad, la **otredad**, como la llama Octavio Paz. Por eso la narración surgida de esta actitud vital tenía que usar una expresión también dual.

Teoría del Realismo Mágico

Hemos visto que la cosmovisión americana hizo necesario el surgimiento de un nuevo lenguaje que fuera capaz de expresar en toda su riqueza y complejidad la realidad nueva surgida con la llegada de los europeos al nuevo mundo. Hemos visto también que por ello nuestro lenguaje narrativo ha debido formarse poco a poco para comunicar la nueva realidad y llegar a ser él también dualista, autocrítico real-mágico en su contenido; barroco, futurista en su expresión. Este nuevo lenguaje se gestó, nació y creció hasta culminar en el Realismo Mágico, a partir de la doble matriz de lo aborígen americano y lo europeo hispánico. La expresión artística precolombina era cerrada y críptica porque comunicaba la realidad mítica en que vivían nuestras sociedades aborígenes. El mito del Eterno Retorno, es decir del tiempo circular y el espacio cerrado, es el más apto para interpretar aquella realidad. Las sociedades precolombinas eran sagradas y en ellas se repetían las acciones originales de los arquetipos y de esa manera se regeneraba el tiempo, volviéndolo a la pureza de los orígenes, al Cosmos. En este espacio también sagrado la actividad sacralizadora por excelencia es la creación artística, que es intensamente vivida por nuestros antepasados aborígenes. Se puede afirmar que todo utensilio, todo objeto usado ya en la vida diaria ya en la ceremonial, llevaba en sí una doble función, utilitaria y artística, de manera que la vida de toda la comunidad se sacralizaba continuamente. Por eso el arte precolombino no buscaba abstracciones ni filosofías, aunque las formulaba estéticamente, al ritualizar la necesidad de expresar la relación de dependencia del hombre con el absoluto. La imaginación precolombina fue tan rica precisamente

por su pasión por la norma, el ritmo estético, la repetición que multiplicaba la forma arquetípica hasta el infinito. Era por ello una expresión cercana a la barroca, a la mozárabe, a la oriental. Por eso, la doble función de la expresión artística se manifiesta in extenso en todas nuestras sociedades precolombinas por medio del uso de símbolos universales. La dualidad en el contenido se nos comunica por medio de formas artísticas abundantes en connotaciones, barrocas en técnicas, acabadas en recursos estilísticos. Es la rica herencia que las culturas precolombinas aportan a la expresión artística americana.

La cosmovisión que trae consigo el conquistador español es en cambio la heredada de la sociedad medieval, cuya nostalgia del pasado le ha llevado también a construir una sociedad cerrada donde todo está previsto. El hombre medieval añora el paraíso y la reconstrucción de la Jerusalén celestial le ocupa hasta bien entrado el Renacimiento. Es otra manera de buscar la utopía. Se organizan las órdenes de caballería, se hacen guerras santas para defender la pureza de la fe, se busca y conserva la verdad y se mantiene al pueblo sometido en lo religioso y en lo político. Los caballeros se enfrentan al dragón por su Dios y por su dama, los plebeyos construyen catedrales. Se vive bajo un destino glorioso, en medio de un fervor religioso y patriótico, de una gesta épica interminable. El significado de la vida depende de los hechos heroicos en los que participamos. Estos valores se comunican por la exaltación de los héroes y su mitificación, el relato de sus acciones maravillosas en las leyendas y las novelas de caballería, el recuento de sus hazañas, la búsqueda de la inmortalidad y la felicidad por medio de la magia. Y la forma es exaltada y barroca. Pero lo más interesante de esta contribución es el idioma, el castellano, cuyo destino acá en América es nada menos que elaborar el nuevo lenguaje que comunique la nueva cosmovisión, que es una síntesis de las dos cosmovisiones que le han dado el ser. La cultura mestiza produce entonces su propio código de comunicación estética, fuertemente apoyado en la con-

notación. La connotación es el modo de significación, propio de la literatura, que se apoya en los valores culturales del código lingüístico, es decir en la cosmovisión de la sociedad que lo ha producido. Así se va formando lentamente la expresión literaria hispanoamericana que culminará en el Realismo Mágico, verdadero lenguaje americano. En sus contenidos estarán presentes la dualidad, la inseguridad de la actitud barroca y ciertos elementos del estilo impresionista y del expresionista. Para definir los estilos impresionista y expresionista debemos recordar las funciones de los seis elementos de la comunicación lingüística según el esquema de Román Jakobson. Tres de las funciones nos interesan particularmente, además de la **referencial**, que es la más importante de la comunicación. La función **emotiva**, producto de la relación entre el emisor y el mensaje, en juego con la **referencial**, que surge de la interacción entre el mensaje y el referente, producen el estilo **impresionista**. El escritor se concentra en percibir el referente y elaborar artísticamente su percepción. La función **conminativa**, que resulta de la relación entre el mensaje y el receptor produce el estilo **expresionista**. El escritor se esfuerza por construir un buen vehículo para llegar al lector. Tanto el estilo impresionista como el expresionista tienen en su base subyacente a la función referencial, como aceite que expedita la eficacia del lenguaje. La función **poética**, relación del mensaje consigo mismo ayuda al escritor a construir artísticamente sus recursos técnicos para comunicar su impresión del referente o contenido. Los cronistas y Colón dejan su testimonio del descubrimiento y la conquista por medio de un estilo impresionista, pues quieren asegurarse de comunicar tan irreplicable **impresión**. El cronista pone en su estilo la nueva actitud renacentista aunque trae también consigo la estática postura medieval. El momento predomina sobre la duración y la única realidad es el devenir. Este sentido heraclítico de la vida hace necesaria la imagen, para eternizar la impresión. Nuestros antepasados americanos tienen también esa actitud ante la vida y quieren fijar en el objeto de arte su testimonio. Lo efímero nutre

sus días sobre la tierra, breves e ilusorios. Todo acaba, todo llega a su fin. Sólo quedan los símbolos, lo arquetípico. Por otro lado, nuestra búsqueda de un lenguaje se unió a un afán por ser fieles a la realidad, y esto nos llevó al costumbrismo y al realismo. Pasamos entonces de la épica medieval al estilo expresionista. En este caso el escritor recurrió a la exageración, tal como el pintor expresionista altera la perspectiva para agrandar ciertos detalles de su pintura. Nuestros realistas y costumbristas quisieron producir ese efecto, tal como los peninsulares lo intentaron con la picaresca. Luego de la mitificación de la realidad llevada a cabo por la novela de caballería en España y por la narración maravillosa de los cronistas en América, desacralizamos la utopía y reemplazamos la imagen del héroe por la del pícaro, que es un antihéroe popular, en una especie de mitología a la inversa. La narración realista y la costumbrista —expresionistas— son hitos en el camino hacia la expresión americana. Pronto viene una reacción impresionista, especialmente en poesía. Nuestros poetas, maestros de la imagen, retoman la tarea de los cronistas y buscan la perfección en el impresionismo, pero temperan su búsqueda por las exigencias del contenido, que los arrastra hacia el expresionismo. Este juego produce, forzada por el referente americano, la necesidad del lenguaje barroco. Planteamos la teoría siguiente: Cuando en un punto del desarrollo de las culturas se produce el desciframiento de los símbolos universales en una nueva cosmovisión y en su expresión literaria a través de un nuevo lenguaje, se está en verdad buscando un estilo y esa búsqueda empieza por el barroco. En el caso hispanoamericano, el Realismo Mágico es el resultado de la nueva actitud americana y el barroco la forma que toma este estilo al iniciarse. Existen varias definiciones de barroco que se revisan en este trabajo, para luego dar la propia: es el estilo que intenta agotar las connotaciones del significante, intento que nunca llega a ser completo. En todo caso, pensamos que el barroco ayudó al Realismo Mágico a encontrar su expresión literaria por un juego estilístico que usó por un lado la visión lejana del referente,

propia del impresionismo, y por otro el desengaño de la realidad patente en el expresionismo. Basados en todos estos planteamientos teóricos, pasemos ahora a definir Realismo Mágico.

Resumiendo nuestra teoría, tenemos que desde el descubrimiento nuestro escritor interpretó la realidad con imágenes porque no estaba seguro de si había logrado comunicarla. Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo, interpreta el paisaje americano poblándolo con la magia traída de Europa. La imaginación protege así la insegura visión de la realidad. Esta actitud dual, en combinación con una sensibilidad aborígen parecida, producen el código literario mestizo, apoyado en la connotación, es decir en los valores culturales comunes a narrador y lector. Por eso el Realismo Mágico surge con los cronistas y se desarrolla a lo largo de la colonia y la república para madurar en la narrativa de la segunda mitad de este siglo, en respuesta a la necesidad de expresar lo americano en lenguaje y temas, bajo influencias del impresionismo y el expresionismo. La fecha aproximada de su nacimiento puede ser 1940, año de aparición de la **Antología de la Literatura Fantástica**, publicada por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares. Podemos tomar a este libro como precursor o como representante del realismo fantástico, primera vertiente del Realismo Mágico, que aparece bajo influencias del surrealismo europeo. La otra vertiente es la del realismo maravilloso que explota lo extraordinario de la realidad y nos conduce a lo que Alejo Carpentier llama un "estado límite". Podemos definir al Realismo Mágico así:

1.—Es una variedad del realismo. Su originalidad consiste en percibir nuestra realidad como múltiple y poseer un instrumento expresivo capaz de comunicarla.

2.—El Realismo Mágico es un producto cultural de la cosmovisión hispanoamericana. En él coexisten lo maravilloso con lo cotidiano.

3.—No sólo la coexistencia de lo real con lo mágico lo caracterizan. También la transformación de lo real en irreal y viceversa.

4.—De la homogenización de lo cotidiano con lo sobrenatural nace la necesidad de concebir circularmente el tiempo y el espacio.

5.—Sólo así, viendo el mundo con los ojos del **eterno retorno**, la narrativa mágicorealista ha podido elaborar una **mitología americana**.

6.—Esta narrativa contiene una actitud de desengaño ante la realidad, una visión barroca de la vida, que son elementos dominantes de la **cosmovisión mestiza**, heredada de las dos cosmovisiones matrices.

Las **técnicas** para aplicar estas características son:

Para entregar el contenido real mágico americano se escogen temas que favorecen la representación de esa mezcla de situaciones reales con fantásticas. Su presentación se da por el uso de narraciones paralelas o yuxtapuestas, por el cuento dentro del cuento, por la introducción en la ficción de personas reales, citas de libros o frases célebres, existentes o no. Para homogenizar los hechos de la realidad se abunda en hechos cotidianos para preparar la aceptación de los increíbles, se puebla la realidad de fantasía y la fantasía de realidad, se desvela lo maravilloso del hecho cotidiano. Con estas técnicas se llega a la deformación del tiempo y el espacio narrativos para reflejar su circularidad en la sociedad mestiza. Y así se crea un ambiente para aceptar la cosmovisión y la mitología hispanoamericanas. El discurso adquiere circularidad, la frase retorna, la enumeración, la exageración, nos preparan para el hecho insólito, contaminan y complican la realidad ficticia. El uso de estas técnicas produce un lenguaje trabajado que refleja la duda, la inseguridad barrocas, para descubrir el misterio de la vida. De esa manera el

Realismo Mágico ha conseguido llevar a su plenitud el lenguaje narrativo hispanoamericano.

A continuación vamos a hacer una síntesis somera de las teorías de análisis literario en que hemos apoyado nuestro trabajo. Como hemos mencionado en nuestro esbozo, algunos principios del estructuralismo, de la sociología de la novela y de la antropología mitológica se han combinado de manera personal para lograr una penetración objetiva y pertinente de nuestro material narrativo, y así demostrar nuestro planteamiento inicial. Del estructuralismo hemos tomado los principios del inmanentismo y de la búsqueda de la estructura, pero para, por el método del estructuralismo genético, llegar a hacer ver la homología de las dos estructuras, la de la sociedad real, con la de la ficticia. Aquí es donde nos ha resultado útil la definición de los dos tipos de sociedad, la cerrada preológica y la abierta moderna, dada por Mircea Eliade. Hemos encontrado con la ayuda de los instrumentos de análisis escogidos, que la sociedad montubia ecuatoriana está reflejada en las sociedades ficticias de las obras real-mágicas de José de la Cuadra, en el sentido de que una y otra presentan los rasgos de una sociedad a caballo entre el mito y la historia, con una tendencia mayor a la cerrazón representada por el mito del **eterno retorno**, tal como lo define Mircea Eliade, que viene a ser en los dos casos la estructura más totalizante encontrada por el método del estructuralismo genético.

Por razones de espacio y para terminar este estudio vamos a hacer a continuación solamente el resumen de los estudios de las tres obras consideradas como más cercanas al realismo mágico, es decir verdaderas precursoras del movimiento: **La Tigra**, **Los Monos Enloquecidos** y **Los Sangurimas**. No dejemos de mencionar antes que los tres tipos de novela desarrollados por Lukács y presentados y ampliados por Lucien Goldmann en su libro **Sociología de la novela**, que es quizás el basamento teórico más importante para nuestro análisis, informan y enriquecen abundantemente nuestros estudios.

La Tigra

Considerada como novela realista, justifica a simple vista este título. Pero al penetrar en su estructura surge ante nosotros su claro contenido mágicorealista. Aunque su tema y su estilo presentan personajes atrapados entre la geografía y la historia y de manera esquemática y tremendista, existe en ella también esa "misteriosa relación" entre el ser humano y su ambiente que, según Luis Leal, caracteriza a la ficción real-mágica. El tiempo y el espacio, por ejemplo, son superficialmente lineales, pero la vida de estos seres cobra sentido por lo que hacen y no por cuándo o dónde lo hacen. En **La Tigra**, como en **Doña Bárbara**, se presenta el tema de la mujer bravía que se ha masculinizado para salir adelante frente a la crueldad de la sociedad machista, pero su simbolización trasciende la anécdota y presenta un contenido existencial barroco. Al comparar los personajes de las dos novelas y su simbolismo vemos en ambas un violento y fatalista control de la libertad individual de las jóvenes por parte de las protagonistas, pero de manera ritual y con un acento en el sacrificio de purificación de la sexualidad femenina, a cambio del libertinaje de la Tigra y doña Bárbara. El misterio de la naturaleza americana se mezcla con la magia como instrumento de poder dentro de una sociedad atrapada entre la civilización y la barbarie, es decir entre la geografía y la historia. Las haciendas y las casas son, también en ambas novelas, sitios sagrados, santuarios míticos donde subsiste el paraíso. El sabio uso de americanismos y de innovaciones técnicas contribuye también a dar a **La Tigra** un corte que va más allá del realismo y llega al realismo mágico. Entre las técnicas podemos nombrar a un aire de inconclusión e intemporalidad, un costumbrismo de buena ley reforzado por el uso de americanismos bien escogidos y distribuidos para lograr un efecto estilístico que acentúe la autenticidad cultural, una combinación de narrador omnisciente con testigo, en la cual es maestro de la Cuadra, para intercalar episodios mágicos entre los reales y

sugerir un tiempo circular y un espacio cerrado, el uso de cuentos dentro del cuento, la inserción en la narración de telegramas, documentos, cartas, el uso de un discurso reiterativo y repetitivo para comunicar la inocencia de los personajes, que parecen no haber salido del paraíso, a pesar de todas sus acciones desacralizadoras que, más que inmorales, son amorales, es decir antes del bien y del mal, el uso de un estilo económico, entrecortado y metafórico, que conviene al héroe del **idealismo abstracto**, según las categorías de Lukács, y también al contenido mágicorealista de la novela. Insistamos, por último, en que, por compartir su estructura profunda con la del mito del eterno retorno, es decir por simbolizar la necesidad de volver a los orígenes, el discurso de **La Tigra** acerca a ésta al realismo mágico.

Los Monos Enloquecidos

Este relato fue el único escrito por Cuadra con la intención de que fuera una novela. Desafortunadamente quedó inconclusa, aunque podemos basarnos en los capítulos escritos para afirmar que, por presentar en su estructura rasgos tanto fantásticos como maravillosos, es una novela en franco camino hacia el realismo mágico. Debido probablemente a su ambicioso plan, el estudio dedicado a esta novela es el más largo de nuestro trabajo y aquí presentaremos solamente una síntesis de los descubrimientos más importantes que hemos logrado por el análisis. La novela consta de dos partes claramente definidas, la primera, que narra las aventuras y los viajes del marino Hernández, presenta la variedad maravillosa del realismo mágico con un estilo impresionista y empieza con una evocación del Guayaquil colonial y de las costumbres de la lejana sociedad feudalista que continuó en América la edad media europea. Sobre la base de la narración de la aventura del héroe que parte en busca del tesoro de la sabiduría y se somete a toda clase de pruebas a lo largo de veinte y nueve años consecutivos de viajes, se construye toda una fabulación de la realidad que tiene

mucho de épica y de canción de gesta en donde se cumplen algunas de las 31 funciones que Vladimir Propp encuentra en el cuento maravilloso. Las aventuras de Hernández tienen lugar en los cinco continentes, luego de iniciarse en las islas Galápagos, y recuerdan las peripecias de don Quijote, de Ulises, de los viajeros de **Las Mil y Una Noches**. Muchas veces el marino ecuatoriano escapa de la muerte y es salvado por medio de algún recurso mágico porque tiene que completar su aprendizaje, es decir cumplir con su destino. Dos estaciones simbólicas tienen sus andanzas. La una en una pequeña isla de Las Marquesas, donde cree haber encontrado el paraíso. La otra en el Mozambique portugués, donde se inicia en la magia y en los tratos con los monos, en una preparación para la segunda parte de la novela. Esta segunda parte tiene lugar en la selva tropical ecuatoriana, una vez que Hernández ha regresado. El cruce de argumentos se da en el capítulo 23, aunque Hernández ha regresado a Guayaquil antes, con motivo de la muerte misteriosa y mágica de su hermana, que espera su llegada para morir, no sin antes encomendarle el cuidado de su otra hermana, que se ha vuelto loca. La técnica del dato escondido, que aflora cuando conviene a la construcción del suspenso, confiere unidad a las dos partes de la obra y hace natural la transición desde el mar a la selva. El estilo en esta segunda parte es expresionista y la modalidad predominante la del realismo fantástico. Estos recursos narrativos convienen a la lenta construcción de la tragedia que poco a poco se adivina y que empieza con la estadía de Hernández en Mozambique, continúa con la locura de su hermana y termina con su propia locura y el descabellado proyecto de hacer trabajar a los monos domesticados con la ayuda del brujo Masablanca en la búsqueda del tesoro escondido en algún lugar de su hacienda. Aunque la novela está inconclusa, parece evidente que el desenlace es terrible e incluye la violación y muerte de Alicia, la hermosa y pura hija de Hernández, adorada por sus padres y sacrificada ante el misterio de la selva por la locura colectiva. Los recursos técnicos son

la mayor prueba de que esta novela es real-mágica: tiempo y espacio circulares, tensión existencial barroca, narrador omnisciente que pasa a testigo apoyado por el contrapunto entre el impresionismo y el expresionismo, homogenización de la realidad, juego del suspenso por el reflote de datos escondidos, intensidad poética que nos acerca a lo americano, etc. **Los Pasos Perdidos**, de Carpentier presenta una estructura semejante y por ello es comparada con esta novela inconclusa de Cuadra. Por exigencias de espacio, remitamos al lector de este resumen a nuestro trabajo, para un mejor acercamiento a **Los Monos Enloquecidos** y pasemos al estudio de **Los Sangurimas**.

Los Sangurimas

Siendo éste el último estudio que presentamos y siendo ésta la obra más representativa del Realismo Mágico de Cuadra, pensamos que dicho estudio es el más completo de nuestro trabajo. El título del estudio nos entrega su planteamiento principal: **Los Sangurimas** o la **Soledad por el Desamor**. Luego de hacer un resumen de nuestros planteamientos teóricos, se pasa a demostrar que esta novela los presenta todos y; que por tanto es la representante de un Realismo Mágico primigenio o precursor. Se insiste luego en que, como afirma Pollmann, la obra de arte nos llega como totalidad, es decir que su contenido y su expresión son inseparables y están marcados por la cultura a que pertenece el escritor. Se confirma entonces que ese es el caso de **Los Sangurimas** y que por darse estos rasgos en grado sumo en ella, consigue un alto grado de comunicabilidad artística. En efecto, se encuentra que su estructura reproduce la del mito del eterno retorno, según el cual la vida humana es un viaje de regreso a los orígenes y por tanto de aceptación de la muerte como parte de la vida. En esta novela el viaje está simbolizado por la aventura del héroe. Nicasio Sangurima, que es un personaje mítico y arquetípico, y realiza el destino de su grupo al unir su historia individual

con la crónica social de aliento épico, en un espacio cerrado que es y no es el paraíso. La novela está armada en tres partes y un epílogo. Tiene un corto prólogo donde se plantea la **teoría del matapalo** y justifica el subtítulo de "novela montubia", apareciendo luego como leit-motif-símbolo a lo largo de la obra. La primera parte se titula **El Tronco Añoso** y cuenta en siete capítulos la vida del patriarca Nicasio Sangurima. La segunda parte, **Las Ramas Robustas**, cuenta la vida de sus hijos legítimos e ilegítimos entre los que se destaca el **coronel**, que tiene un franco parecido con el coronel Aureliano Buendía, de **Cien Años de Soledad**, de Gabriel García Márquez. Desde la afirmación de Fernando Alegría, es universalmente reconocido el paralelismo entre las dos novelas, con la circunstancia de que **Los Sangurimas** se publicó en 1934. La tercera parte, **Torbellino en las Hojas**, narra la vida de la tercera generación. Asistimos a la desacralización de la sociedad mágica, se rompe la vida patriarcal y se da paso a la violencia. Se cumple así la maldición por los crímenes de la familia símbolo. Vemos pues que las tres partes de la obra reproducen los círculos de espacio y tiempo absoluto que rodean a esta sociedad entre el mito y la historia. Las tres partes son también la reiteración del tema central: la fatal incapacidad de amar. El desarrollo en espiral de la violencia como respuesta patológica a la imposibilidad de expresar creativamente su amor, por parte de los personajes de esta novela, sería en síntesis el tema de esta ficción realmágica por la circularidad de su narración y por la homología entre la soledad del patriarca y de todos sus descendientes. El amor fallido se vuelve entonces desamor, es decir instrumento de destrucción. La tragedia es estar atrapados entre la realidad prelógica y la histórica. En este sentido, **Los Sangurimas** es el símbolo de la narrativa mágicorrealista, por llevar al máximo grado de coherencia este planteamiento, que implica el refugio en la violencia. Y la mayor violencia es la ruptura de los tabúes morales de la sociedad, como por ejemplo el del incesto. Este resulta definitivamente un gesto de desamor, un regreso

absoluto al reino de la sociedad cerrada, donde reina el instinto. **Los Sangurimas** simboliza así nuestro difícil camino hacia una síntesis cultural. Pero lo extraordinario es que este contenido realmágico se nos comunica por medio de un lenguaje literario dialéctico donde las técnicas del tiempo circular, del narrador omnisciente, de la exageración y reiteración temáticas, de la homogenización de las caras cotidiana y mágica de la realidad, del diálogo escaso y en citas, de su aire de crónica y su oralidad, del tratamiento arquetípico de sus personajes, se entregan por medio de un estilo estructurado en un sistema de oposiciones semánticas. Remitimos de nuevo al lector a nuestro trabajo para la demostración de este planteamiento.

TERCERA PARTE: CONCLUSION FINAL

Una vez demostrada la teoría de que la narración realmágica y su precursor ecuatoriano, José de la Cuadra, son una base legítima para interpretar la formación de la cultura hispanoamericana, se pasa a resumir algunas ideas que han surgido con el desarrollo del trabajo, que son más bien aplicaciones que conclusiones, y ante todo proposiciones sobre el presente y el futuro de nuestra cultura. En este resumen nos limitaremos a enumerarlas:

La cultura latinoamericana está en camino hacia una síntesis.

La cultura y la Literatura se enriquecen en un juego dialéctico necesario para beneficio de la gran nación latinoamericana.

La misión del escritor latinoamericano es promover nuestro desarrollo cultural y ser testigo del mismo.

El compromiso del escritor está en su testimonio artístico.

De la mano del realismo mágico podemos llegar a cumbres de calidad cada vez más artísticas y por eso más auténticas.

El futuro es nuestro. Nuestra sociedad creará un nuevo humanismo.

La hora de nuestra América ha llegado. El pensamiento y el arte latinoamericanos está ya ensayando síntesis entre teorías políticas de tendencia socialista con planteamientos filosóficos que se dirigen al individuo.

Si Latinoamérica puede lograr al mismo tiempo la liberación del hombre y de la sociedad, estará demostrando que la revolución personal y la colectiva son una y misma, y llegará a ellas pacíficamente. Asumirá así su responsabilidad ante el futuro, no sólo nuestro sino de todos, trazando el camino de la especie humana hacia la final utopía, que proponemos denominar con el nombre de Socialhumanismo, dejando para otra ocasión su descripción.

- El título de la obra hace referencia a una superación de los conflictos y miserias humanas, tanto personales como de grupo (provocados en gran medida por el desafortunado progreso tecnológico), en un "más allá" terrenal y utópico.
- La trama se sitúa en las islas Galápagos. No existe un trasfondo religioso válido.
- La magia tiene preeminencia sobre cualquier consideración religiosa a tal punto que Brigita, la curandera, "sólo podía hacer el bien" (p. 168), mientras que con los "santones" San Pío Pascual y Santa Livina "llegó la maldad y la malicia del continente" (p. 72). Si bien aparecen expresiones propias de la religión, éstas son utilizadas generalmente para ridiculizarla.

- La narración emplea el tiempo pasado y su estructura la asemeja a la parábola.

(En este punto nos parece interesante recordar la siguiente apreciación de Goldmann:

“Un universo imaginario, en apariencia completamente extraño a la experiencia concreta —el de un cuento de hadas, por ejemplo—, puede ser en su estructura rigurosamente homólogo a la experiencia de un grupo social particular, o al menos vincularse a ésta de una manera significativa. Ya no hay entonces contradicción alguna entre la existencia de una estrecha relación de la creación literaria con la realidad social e histórica y la más poderosa imaginación creadora”). (1).

- En la obra se manifiesta un enfrentamiento directo con la tradición y un trato desenfadado de los tabúes, con un estilo claro y sin concesiones.
- Es evidente en “Más allá...” la preocupación por el papel de la mujer en la sociedad actual (de nuestro medio).
- Los personajes aspiran a un absoluto que sólo podrán alcanzar en las míticas “islas”, ya que el “continente” (estigmatizado por la tecnología) es la negación cabal de sus anhelos y aspiraciones.
- Los personajes, aislados entre sí, al final aúnan sus mejores cualidades en la “nueva generación” (sinónimo de perfección humana) — El ideal es pues, colectivo.
- La función crítica de la obra se da en varios planos (Ver capítulo correspondiente).

(1) Lucien Goldmann, y otros, *Sociología de la Creación Literaria*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, p. 14.

- La novela se basa no tanto en el encadenamiento de los hechos, cuanto en actitudes individuales frente a valores potenciados, lo cual le confiere un carácter eminentemente idealista.

- Lo destacable de la obra es, en un nivel global, el hecho de que con unas pocas figuras la narradora arma un juego interesante que, fundamentándose en la existencia real y cotidiana, logra transformarla a un nivel “diferente”, donde va a encontrar su razón y sentido más profundo.

“Más allá...” es pues un ejemplo de transformación social utópica, como alternativa al “corrompido” mundo civilizado. Un llamado de alerta, y, a su modo, una “solución”.

(Este último punto se constituye claramente en un leit-motiv de la obra narrativa de Alicia Yáñez).

Con todos estos antecedentes, podemos considerar a Alicia Yáñez una escritora comprometida con su realidad. Pues, si bien no aborda un tema de denuncia directa sobre hechos concretos y particulares de nuestro medio (como sucede en otras obras: “Por qué se fueron las garzas”, “Polvo y Ceniza”, “Guandal”, “La Linares”, “María Joaquina en la Vida y en la Muerte”, etc.) desarrolla en cambio una problemática de tipo universal, y que por tanto nos afecta a todos.

La amenaza tecnológica realmente apenas comienza a hacerse sentir entre nosotros, pero es un hecho evidente y sintomático de la modernidad —que hay que saber sopesar adecuadamente. El papel que Alicia Yáñez cumple en la novela es vital: hacernos reflexionar sobre las consecuencias nefastas de una aceptación crítica a todo adelanto en este sentido.

La denuncia, siempre en el orden del día de socieda-

des altamente industrializadas, tiene pues su razón de ser entre nosotros, que aún estamos a tiempo de evitar los problemas evocados.

Aunque quizá no deberíamos estar tan seguros... Dadas las circunstancias socio-económicas en que se desenvuelve el país, cabría la duda. Porque, como manifiesta H. M. Enzensberger. "Una tesis del marxismo, que todavía nadie ha contradicho, sostiene que las fuerzas productivas de la industria capitalista desatadas terminan con toda herencia renitente, con toda "estructura" autónoma. Son la aplanadora de la historia universal que elimina todo lo que se interpone en su camino y allana toda cultura tradicional" (2).

¿Pero nos obliga esto a un fatalismo histórico? ¿Debemos renunciar definitivamente a la utopía?

Personalmente queremos pensar que siempre hay una salida.— Veremos en este sentido hasta dónde es efectiva la fuerza mediadora de "Más allá de las Islas" y del pensamiento que la anima.

(2) Hans Magnus Enzensberger - Trans - Atlantik..., p. 65.

BIBLIOGRAFIA

- Yáñez Cossío, Alicia, MAS ALLA DE LAS ISLAS, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Libros para el Pueblo, N° 17, Cuenca, 1984.
- Yáñez Cossío, Alicia, BRUNA, SOROCHE Y LOS TIOS, 3ra. ed., Imprenta Colegio Técnico "Don Bosco", Quito, 1980.
- Goldmann, Lucien, y otros, SOCIOLOGIA DE LA CREACION LITERARIA, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- Ferreras, Juan Ignacio, FUNDAMENTOS DE SOCIOLOGIA DE LA LITERATURA, Cátedra, Madrid, 1980.
- Handelsman, Michael H., DIEZ ESCRITORAS ECUATORIANAS Y SUS CUENTOS, Colección Letras del Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, N° 119, Guayaquil, 1982.
- Barriga López, Franklin y Barriga López Leonardo, DICCIONARIO DE LA LITERATURA ECUATORIANA, Tomo V, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Letras del Ecuador, N° 108, Guayaquil, 1980.
- Goldmann, Lucien, LA ILUSTRACION Y LA SOCIEDAD ACTUAL, Monte Avila, Caracas, 1968.
- Aguirre, Juan Bautista, OBRA LIRICA, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Básica de Autores Ecuatorianos, N° 13, Quito, 1976.
- Goethe, Johann Wolfgang, FAUST, DEUTSCHER TASCHENBUCH VERLAG, München, 1962.
- Corrales Pascual, Manuel, y otros, SITUACION DEL RELATO ECUATORIANO - NUEVE ESTUDIOS, Tomo II, Universidad Católica, Quito, 1977.
- Rodríguez Monegal, Emir, y otros, OTROS MUNDOS OTROS FUEGOS, Universidad de Michigan, 1975.

- Revista KHIPU, Nº 6, Tortuga, Munich, 1980.
- Revista IDIS, Nº 12, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1983.
- Revista TRANS-ATLANTIK, Bonn, 1980.
- Revista CULTURA POPULAR, Lima, 1983.
- SARA B. VANEGAS COVEÑA.—Ex profesora de Literatura y Castellano de las Universidades de Munich, Bielefeld, Cuenca y la Pontificia Universidad Católica, Sede en Cuenca. Candidata al Doctorado por la Universidad de Munich. Publicaciones: "Poemas" (1980), "90 Poemas" (1980), "Luciérnaga y otros Textos", Poemas y Relatos (1982), "Escena Literaria en Latinoamérica", antología (1982). Redactora de KHIPU. Y colaboradora en varias otras revistas nacionales y extranjeras: HUMBULDI, AKZENTE, CULTURA, PUCARA, EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE, HISPANORAMA, CUADERNOS LITERARIOS. Crítica literaria sobre Sabato, Tucholsky, Stefan George, Anna Seghers.
- ANA LUCIA, SERRANO VIVAR.—Egresada del Ciclo Doctoral de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Loja.

MARIA ROSA CRESPO DE POZO

PRACTICA ARTISTICA Y PRODUCCION SIGNIFICANTE EN UN RELATO DE ELIECER CARDENAS

INTRODUCCION

"Lo propio de la Literatura es hacer ver, hacer percibir, hacer sentir algo que alude a la realidad" (Althusser). Un proceso de producción de sentido, en que están implicados por igual escritor, texto y lector. "El Ejercicio", relato de Eliécer Cárdenas, desde su publicación por el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca (1978) ocupó para nosotros un lugar preferente dentro de los estudios de Literatura ecuatoriana contemporánea llevados a cabo tanto con los alumnos del colegio como de la Facultad de Filosofía.

Tras unas cuantas lecturas, comentarios y discusiones, el texto nos iba mostrando diferentes perspectivas de análisis, su calidad narrativa era indiscutible así como las claves significativas que encerraba. Había que encontrar una metodología apropiada que nos informe a la vez que "Una práctica Artística y de una Producción Significante" (1) y la tarea de investigación se orientó en una triple dirección:

(1) Jenaro Talens y otros, Elementos para una semiótica del texto artístico, págs. 17-60, Ed. Cátedra.

- 1.—Analizar las relaciones signo-signo o una gramática.
- 2.—Estudiar las relaciones signo-objeto o una semántica.
- 3.—Establecer las relaciones signo-sujeto o una retórica.

1. LA GRAMÁTICA:

Al clasificar "El Ejercicio" como un relato, éste es una sucesión de acontecimientos de interés humano dirigidos hacia un fin, su esqueleto estructural se forma por una serie de elementos fundamentales relacionados entre sí: secuencias, funciones, acciones.

1.1. Las Secuencias:

En el análisis textual el discurso narrativo expone unos acontecimientos estructurados en dos secuencias fáciles de identificar, que se oponen dentro de su denotación semántica:

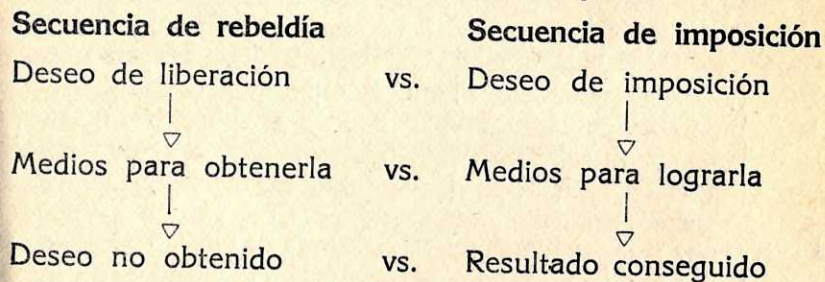
Degradación versus mejoramiento de un proyecto humano.

La primera secuencia narra la vida escolar de Emilio hasta el tercer grado: La humillación y la vergüenza del primer día dentro "de los severos muros de la escuela"; la crueldad de los maestros que "rectificaban conductas, imponían el orden eterno por medio de los golpes de la monumental, indestructible regla de madera", la burla agresiva y los frecuentes ataques de Freyle "su implacable perseguidor" frente al cual cabía una sola respuesta: "La vergüenza angustiada de una cobardía cuajada pronto en resignación"; existían además las dentelladas de Rudy, el perro vagabundo, "que le obliga a correr sin esperanzas".

La frontera que separa la segunda secuencia vendría delimitada por la expresión temporal: "Emilio supo que en el principio del tercer grado ya no podían existir co-

bardes" al restablecer la cronología de los hechos la historia explicita la acción del protagonista empeñado en luchar "por su felicidad y su futuro" consiguiendo al fin lo que hasta ese entonces le había sido negado derrotar a los enemigos, encarnación simbólica de sus terrores infantiles.

Los acontecimientos principales que aparecen en la superficie del texto (intento de huida, enfrentamientos con Freyle, etc.) desde la perspectiva del protagonista se convertirán en una secuencia frustrada de liberación, desde el punto de vista de los educadores y compañeros constituirá una secuencia exitosa de imposición, un peligro conjurado a tiempo contra el principio de autoridad. Al enfocarse un mismo conocimiento desde ópticas diferentes, se estructuraría una secuencia compleja de encadenamiento por enlace (2) que podría representarse así:

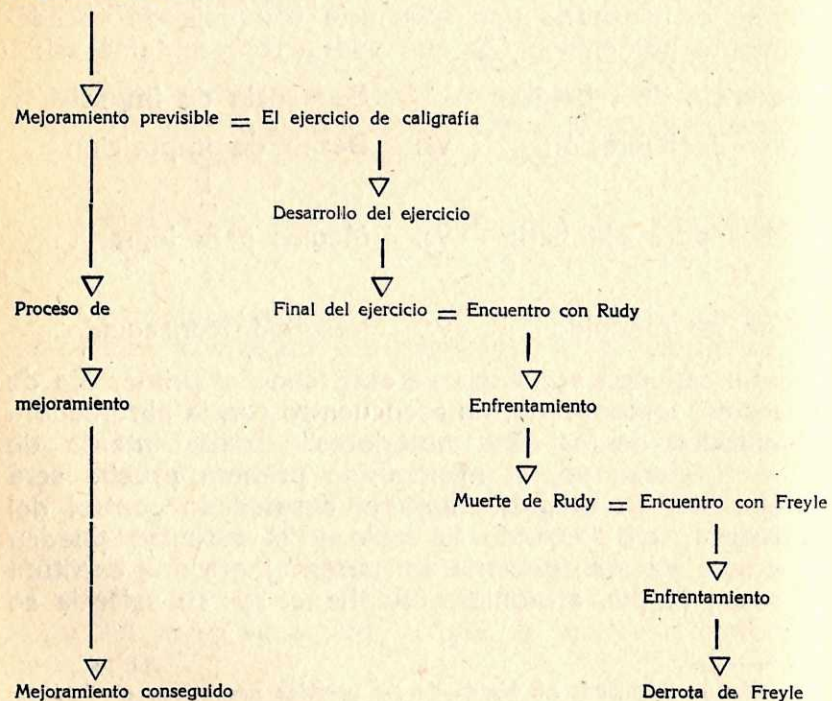


La segunda secuencia se abre con "el primer día de clases del tercer grado, un reencuentro con la abrumadora humillación de los años anteriores" Emilio intenta de nuevo "valerse por sí mismo", la primera prueba será el ejercicio de caligrafía bajo el despiadado control del hermano Arce "cuando la rabia y el esfuerzo pueden más que la lineal, precaria aplicación" logra una escritura correcta, limpia, armoniosa su honor y su valentía se

(2) Claude Bremond, La lógica de los posibles narrativos en Análisis estructural del relato, págs. 87-108, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

habían mantenido intactos. Horas después “en un desamparo de las seis de la tarde que mientras viva, respire no olvidará jamás” el plumero manchado de tinta se hundirá en la garganta, en el vientre pelado de Rudy “hasta que no quedó más que una figura que se contraía aullando ya sin esperanzas de sobrevivir”. Y Emilio agarrando el carril se alejó del lugar listo para enfrentarse a la mañana siguiente con Freyle “cuando en pleno patio, durante el recreo de las diez, él le rompiera la nariz con el primer golpe de una larga y memorable pelea. En esta secuencia, la función final de una acción se convierte en la inicial de otra a través de un encadenamiento por continuidad (3) (ver la representación gráfica).

Degradación de Emilio



(3) Claude Bremond, op, cit.

1.2. Las Funciones:

En el análisis de las secuencias habíamos observado su articulación por medio de unidades narrativas mínimas llamadas funciones. Vladimir Propp define a la función como: “La acción de un personaje considerado desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”. Estas unidades narrativas mínimas pueden reducirse a dos clases: Funciones distribucionales o núcleos y catálisis, funciones integradoras o indicios e informantes (4). En la primera secuencia desde la perspectiva de Emilio existen tres funciones nucleares: Deseo de liberación, medios para obtenerla, resultado negativo; desde la perspectiva de maestros y compañeros del protagonista también señalamos tres funciones nucleares: Deseo de imposición, medios para lograrla, resultado conseguido. Las catálisis, elementos de relleno entre los núcleos, podrían ser: las relaciones de Emilio con su madre, con sus compañeros, con Rudy. La feria del pueblo, el anuncio de Coca-Cola, etc. Informantes: Describe tanto física como moralmente a Emilio: De los seis a los nueve años, alto bien vestido, limpio, solitario, temeroso, recibiendo golpes, cosechando desdenes y rechazos. Se señala también el aspecto de Freyle y sus características morales: “parecía un niño hombre completo en su experiencia, uno de aquellos muchachos raquíticos, irrelevantes en apariencia, que saben más mañas que el más corpulento y temible del grado”. Datos explícitos sobre el marco geográfico donde se desarrolla la acción “un pueblo viejo y sin historia”, la clase, el terreno baldío, el hogar, etc. Indicios: realidad exterior del relato, el indicio más significativo es la educación escolar, se analizará detenidamente en la semántica textual.

En la segunda secuencia las acciones diferentes que asume Emilio pueden sintetizarse en un proceso que

(4) Roland Barthes, Análisis estructural del relato, págs. 9-42.

contemplaría tres funciones nucleares: inicio, desarrollo y fin del enfrentamiento con sus temores, las catálisis serían los detalles de esos acontecimientos. Los informantes: Emilio ya de nueve años más solitario y temeroso en la fase inicial del tercer grado. Indicios, el despertar de la conciencia de la dignidad, el triunfo del ego sobre las tendencias destructivas, una praxis de libertad, se desarrolla en la semántica del relato.

1.3. Las Acciones, personajes o actantes:

En la Poética de Aristóteles la noción de personaje es secundaria y está acometido a la acción: "Puede haber fábula sin caracteres pero no caracteres sin fábula". Mas tarde el personaje tomó una consistencia psicológica y pasó a ser una "persona" aún antes de actuar, procedimiento muy usado por la novela burguesa. En nuestro análisis los personajes serán descritos no como personas, sino como participantes en las acciones, adquiriendo así una posición relevante las acciones en la que éstos intervienen. En síntesis pretendemos examinar tanto las acciones como los actores-actantes que las ejecutan. Cada actor (personaje) será definido por su relación con las funciones virtuales o explícitas en las que interviene, por su modo de integrarse en las clases de personajes tipo o actantes, por su modo de relación con otros actantes, por sus "valores o predicados de base".

Emilio el actante héroe de nuestro relato, por realizar otros papeles actanciales es sujeto de rebelión, objeto de represión oponente al sistema educativo, destinatario de la ayuda que le proporciona su madre, ayudante pasivo a la expansión de una educación concreta por medio de su resignación. La madre y los profesores son sujetos de dominación al igual que Freyle y Rudy, y oponentes de Emilio. La muchacha del cartel publicitario de Coca-Cola objeto utilizado por una sociedad determinada y ayudante ficticio de Emilio.

Pasemos luego a considerar los acontecimientos en los que intervienen los actores actantes. Estas podrían ser las acciones más significativas:

- Enfrentamiento de Emilio con el sistema educativo.
- Primera humillación de Emilio en su intento frustrado de huida.
- Acción de los profesores.
- Acción de Freyle.
- Acción de Rudy.
- Adaptación de Emilio al sistema educativo durante los primeros años de escuela.
- Primer éxito de Emilio al recuperar parte de su orgullo por medio de la plana de caligrafía.
- Segundo intento exitoso de Emilio: Muerte de Rudy.
- Pelea con Freyle.

Finalmente se pondrán valor los predicados de base (relaciones de querer, saber, poder con las tres categorías actanciales: sujeto-objeto, remitente-destinatario, auxiliar-oponente) (5). Cada uno de los actantes está relacionado con los demás por los predicados de base: Saber, querer, poder. Así Emilio quiere rescatar su dignidad por lo cual sabe que tendrá que enfrentarse con su profesor y compañeros. Los profesores, pertenecientes a un sistema educativo de una sociedad específica saben que su tarea es la de domesticar a los alumnos y pueden lograr sus objetivos utilizando la represión tanto física como moral. Freyle quiere derrotar siempre a Emilio porque así sabe que puede mantener su prestigio ante los demás compañeros. Emilio quiere mantenerse siempre aislado y solitario porque así puede mantener a salvo su orgullo. La madre quiere tener a Emilio limpio y bien vestido así puede justificar ante los demás su amor maternal. Rudy sabe instintivamente que la única forma de sobrevivir es atacando a quienes invaden sus dominios y así puede

(5) A. Greimas, *Semántica estructural*, págs. 263-292, Ed. Gredos.

mantenerse relativamente seguro. Emilio sabe que al llegar al tercer grado ya no puede existir la cobardía y para eso quiere realizar un último intento de rescatar su dignidad perdida.

2. LA SEMANTICA:

Cuantificadas e interrelacionadas las partes fundamentales que estructuran el relato como signo literario, es necesario buscar su sentido poniéndolas en relación con el objeto exterior que representan: una sociedad concreta dentro de un tiempo y un espacio determinado. La semántica textual cumplirá esa función.

El signo literario conlleva un mensaje, muy peculiar desde luego, pero mensaje al fin, que por medio de unos elementos simbólicos y ficticios pretende actuar en el lector como una praxis transformadora de la realidad en la que vive.

Eliécer Cárdenas, al utilizar un refrán popular: "La letra con sangre entra" como epígrafe de "El Ejercicio" pone de relieve la entidad más significativa de su relato: El sistema educativo de la sociedad de clases, que como parte del aparato ideológico del Estado, cumple una finalidad específica: lograr en el educando un mayor ajuste a una realidad que permita una mejor forma de domesticación. Los otros elementos significativos: la huida frustrada de Emilio, las diferentes formas de represión, sus relaciones con Freyle, la presencia de la madre, el letrero de Coca-Cola y la lucha final del protagonista serán una consecuencia lógica del tema nuclear.

Emilio aparece en "El Ejercicio" como un personaje tipo de una clase o grupo humano en proceso inicial de cosificación. En la escuela se aprende muy pronto un precepto fundamental "se prohíbe pensar", el educador es el único depositario del saber, los educandos recipientes vacíos "cuando más se dejen llenar dócilmente mejor

educados serán (6) de ahí que toda acción, aunque débil que ponga en peligro el sistema sea frenada inmediatamente por los opresores a través de métodos que llegan incluso a la violencia física: "El hermano Benítez, por veinte y más años eminente profesor del anárquico, impredecible primer grado aguantó pacientemente las risas, para recogiendo del escritorio la regla de madera que ninguno de nosotros olvidará por la dureza de sus bordes, elevarla como batuta y descargar los diez golpes sobre el trasero de Emilio, golpes que rectificaban conductas, imponían el orden eterno, prevenían descarríos, enaltecían la disciplina"... "El hermano Arce presintió llegado el momento; sin alegría, como impelido por alguna suerte del supremo deber buscó la regla metálica en los cajones del escritorio; acariciándola distraído, adrede lento, majestuosamente superior".

En la escuela se inicia el proceso de adaptación a una "sociedad sana, moral, justa", a la que años más tarde ingresarán los educandos renunciando para siempre una vida feliz.

Emilio sin embargo, pese a la ingenuidad de sus seis años, se revela instintivamente contra el sistema, un orden que atenta su condición de ser humano: "Y el primer día de clases, de encierro y de educación... no resistió hasta la tercera hora y decidió huir, romper los muros altos que cercaban la amplitud del cielo y de la tierra en una prisión más infinitamente invulnerable que la del hogar, buscó casi a tientas por entre las hileras de cuerpos escolares renovados, el agujero; manoteó desalentado ante las paredes húmedas que se sucedían opacas, idénticas. Corrió por pasillos vacíos... encontró puertas cerradas: se desesperó, pataleó, sin ánimo ni fuerza en los puños que, pequeños, inconsistentes, amenazaban a todo el sistema escolar que le imponían sin consultarlo siquiera. Luego,

(6) Paulo Freire. Pedagogía del oprimido, Siglo veintiuno.

cuando la altísima autoridad del hermano portero capturó su nuca con la violencia de guardia que sorprende en plena fuga al prisionero, él no sintió nada... mansamente con la cabeza baja... siempre con la mano húmeda aprisionándole la nuca, fue conducido hacia los manchones de azul móvil que iniciaban su tránsito hacia las "aulas". Hemos transcrito gran parte del episodio por considerarlo un símbolo muy claro del proceso educativo de una sociedad de clases: Trasmutación de sujeto en objeto. El autor abre la secuencia como acto volitivo del protagonista en tanto sujeto: "Emilio decidió huir", cerrándole con una acción que no deja lugar a dudas sobre la transformación sufrida: "El no sintió nada... mansamente con la cabeza baja fue conducido hacia los manchones que iniciaban su tránsito a las aulas".

Las fuerzas del poder acaban destrozando el afán de libertad y la propia personalidad de quien soñara con ella.

Sin embargo Emilio todavía es un "biófilo" ama la vida y está dispuesto a luchar por ella aunque tenga que permanecer en la escuela "sin intentar siquiera aquella primaria forma de amistad escolar que es el compañero de banca cuando corrige en la tortura del examen" en él nunca existirá el espíritu gregario que es siempre refugio del que carece de dones y teme la convivencia auténtica.

Las relaciones con Freyle encierran también unas cuantas claves significativas: a la vez que le teme busca su compañía "Freyle es la amistad y el odio" si los primeros años se somete a esa autoridad es en parte para engañar su soledad, para mantener la ilusión del que actúa y restablecer así su capacidad de acción.

El anuncio de Coca-Cola, ayudante ficticio de Emilio en sus momentos más angustiantes funciona como anestésico desviándolo de la verdadera causa de sus problemas. Es el símbolo de una invasión cultural y a la vez una táctica de dominio: "El progreso, el bienestar o la felicidad

llegaron al pueblo bajo los anuncios de la C pintada que invitaban a beber Coca-Cola... el diámetro de su tapa, exigüe en la realidad puede premiar a los consumidores con innumerables viajes, pero sobre todo aquello, como protagonizándole se extendía la muchacha recostada a medias sobre un lecho de rosas...tenues fosforescencias que invitaban a calmar la sed... Una botella de aquel líquido que según el anuncio conquistaba al mundo sin batallas", la promesa de una felicidad tiende a asegurar la apetencia de consumo, la funcionalidad de determinado sistema de vida, en el fondo una forma de dominación económica con una máscara seductora y amigable. En "El Ejercicio" las alusiones constantes al anuncio de Coca-Cola y a la joven que lo protagoniza cumplen así su función significativa.

La madre, "La estatua blanca" y "Su cuota de amor obligado" encarna en "El Ejercicio" a un sistema irracional de convivencia humana, origen de una parte considerable de la problemática del individuo que la escuela enfatiza.

El enfrentamiento de Emilio con lo que habíamos llamado una simbología de sus terrores infantiles puede ser abordada desde una doble vertiente: arquetípica y sociológica.

El Arquetipo de la Iniciación:

"Desde hace algunos años los seguidores de Jung han empezado a documentar una serie de hechos por los cuales el ego individual surge durante la transición de la infancia a la niñez. A menos que se consiga en este período cierta autonomía el individuo es incapaz de insertarse en su ambiente de adulto y conseguir "la necesaria sensación de autodistinción en la sociedad". La historia antigua y las relaciones de las sociedades primitivas contemporáneas nos proporcionan abundante material acerca de los mitos y ritos de iniciación, por los cuales a los

jóvenes se les fuerza a convertirse en miembros de su clan o tribu. Pero al hacerse esta separación respecto al mundo de la infancia, el originario arquetipo paternal será perjudicado y el daño puede contrarrestarse mediante un saludable proceso de asimilación a la vida del grupo. En las sociedades tribuales es el rito de iniciación que resuelve las demandas del perjudicado arquetipo paterno. El rito retrotrae al novicio al nivel de la originaria identidad madre-hijo o identidad-ego así mismo forzándole a experimentar de este modo una muerte simbólica, su identidad se disuelve temporalmente en el inconsciente colectivo. Después es rescatado de esta situación mediante el rito del nuevo nacimiento" (8).

Las acciones del actante héroe de "El Ejercicio" muestran en forma resumida el arquetipo de iniciación: a los seis años Emilio se separa de sus padres para ir a la escuela, etapa de transición de la infancia a la niñez, pero no puede asimilarse satisfactoriamente a la vida del grupo, manteniéndose en los umbrales de esta etapa por inseguridad y miedo irracionales, eventualmente su identidad se disuelve en una entidad colectiva: la escuela, pero no puede asimilarse completamente a ésta, sus padecimientos o desajustes se explicitan en la soledad y aislamiento, en la conciencia de esas realidades que se aluden frecuentemente en el relato: "El mundo es una llaga dolorosa hecha a imagen y semejanza de la implacable desolación que sucede al primer día de escuela... la soledad de los seis años que nos asalta a quienes logramos rebasar la primera infancia para enfrentarnos al mundo... sólo dentro del lugar donde no se puede vivir sin compañía, la escuela: el sitio donde el amor y el odio se agrupan en un todo que será, ya para siempre la existencia".

Para entrar en la nueva etapa, Emilio necesitaba un

(8) Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, págs. 128-136, Ed. Aguilar.

reto a su hombría, en caso contrario quedaría aislado y humillado. El verdadero rito de iniciación serían los colmillos de Rudy y los puños de Freyle: "Las dos caras de la atroz medalla en el duro ejercicio de la vida, castigo que el pecado original impone a los débiles" el paso de la prueba le facilitaría poner en práctica el "proyecto de valerse por sí mismo".

La Práctica de la Libertad:

Desde una vertiente sociológica el ingreso de Emilio a la escuela significa caer en la trampa de una sociedad en la que se ejerce la práctica de la dominación. A pesar de su aparente fuerza física: alto, relativamente corpulento se siente oprimido por un sentimiento de impotencia que le mantiene paralizado frente a los golpes y castigos tanto físicos como morales, sin atreverse a elegir otro camino, buscará como "mártir implacable" las huellas de Rudy, la compañía de Freyle, el obsesivo terror de la clase de escritura inglesa. Emilio es el personaje tipo de una clase oprimida que "trágicamente asustada duda de sus posibilidades" (9). Al comenzar el tercer grado adquiere conciencia de su situación dialéctica con el opresor pero al reconocerse limitado por una condición opresiva no significa haber logrado la libertad, es necesario transformar las condiciones en las que se encuentra, emergiendo de ellas en la medida en la que aprende a reconocerse como ser humano y a confiar en el poder de su acción. El enfrentamiento final de Emilio con sus enemigos se convierte en "El Ejercicio" en una auténtica práctica de libertad.

3. LA RETORICA:

Un autor literario una vez elegida determinada intriga

(9) Paulo Freire, *La educación como práctica de la libertad*, Siglo veintiuno.

y el correspondiente investimento semántico, se pone en contacto con el lector por medio de variados recursos. La retórica textual examinará las relaciones entre los signos y los sujetos que lo usan así como las relaciones de los signos y sus intérpretes pudiendo circunscribirse su estudio a tres consideraciones básicas que Todorov llama: Tiempo, aspectos y modos del relato.

3.1. Tiempo del Relato:

En toda narración podemos distinguir dos dimensiones temporales vinculadas entre sí: la del universo real representado o temporalidad externa y la del universo ficticio del discurso literario que lo representa o temporalidad interna. El tiempo del enunciado narrativo casi nunca es paralelo al del tiempo contado, existen cortes que permiten una vuelta al pasado o una proyección al futuro, retrospectivas y anticipaciones: en "El Ejercicio" podemos encontrar ambos ejemplos: "años antes, cuando el progreso, el bienestar o la felicidad vinieron bajo la forma de grandes anuncios de lata pintada... la gente del pueblo, durante todo un día, vio como eran descargadas tres lisas láminas metálicas, casi un rompecabezas de letras rojas, ojos azules y una doble hilera de dientes blanquísimos..." "casi nueve años después, cuando Emilio malgastado ya con recuerdos profundos y cicatrices viejas, vería desde el corredor de la peluquería como los postes ennegrecidos fueron abatiéndose con los diestros golpes de hacha".

Las relaciones de las secuencias de la historia y del discurso narrativo pueden ser cronológicas o no, seguir un orden lineal o fragmentarse en un montaje de episodios simultáneos que parece ser también connatural al relato que analizamos.

Se puede comparar el tiempo que se supone dura la acción representada con el tiempo que se necesita para leer el discurso que la evoca. Las reflexiones y descrip-

ciones de "El Ejercicio" crean una pausa o suspensión porque al tiempo del discurso no le corresponde ningún tiempo real. A veces coincidirán ambas dimensiones temporales como en la escena de la huida de la escuela, transcrita en las páginas anteriores. En otras ocasiones el tiempo del discurso es más corto que el tiempo que lo representa y predomina el resumen de largos períodos en unas frases pequeñas. Si consideramos la relación entre los acontecimientos narrados y el discurso evocado habrá la posibilidad de tres relatos: Singulativo: un discurso único evoca un acontecimiento único, competitivo: muchos discursos evocan un solo y único acontecimiento, a veces el mismo personaje retoma obsesivamente una misma historia; iterativo: un único discurso evoca una pluralidad de acontecimientos semejantes.

En "El Ejercicio" como en el mundo onírico de las pesadillas o en la frontera de las alucinaciones, la dimensión temporal no es clara, de ahí las dificultades de las primeras lecturas. El autor presenta en su discurso narrativo una dimensión temporal caótica, la secuencia estalla en mil pedazos, el mismo personaje retoma obsesivamente las mismas historias y el predominio del tiempo concienal anula casi por completo al tiempo cronológico.

3.2. Aspectos del relato:

Serán las múltiples voces que el creador utiliza para presentar al lector una serie de acontecimientos.

Según Jean Pouillon el relator puede estar presente de tres modos diferentes en su creación textual: (7)

- a) Narrador—personajes (visión por detrás): el yo del creador aparece constantemente manejando todos los resortes de sus actantes marionetas.

(7) J. Pouillon, *Tiempo y novela*, Buenos Aires.

- b) Narrador=personajes (visión con): el yo del creador se confunde con el de los actantes de modo que todos conocen con las mismas limitaciones el desarrollo de la acción, creando alternativamente un discurso fluctuante cuyo objeto se desplaza del yo a él.
- c) Narrador=personajes (visión desde fuera); el yo del autor desaparece detrás de el de los actantes, prevaleciendo así la historia sobre el discurso.

Al examinar los aspectos del relato es necesario precisar los diferentes grados de presencia del narrador, "segundo yo del creador" en la obra, puede opinar, valorar, tomar partido, juzgar, narrador explícito o bien adopta una posición impersonal, objetiva, se abstiene de introducir su valoración de los hechos y personajes, narrador implícito. A este mayor o menor grado de presencia del narrador Gerald Price lo llama narratorio; es "un nexo entre narrador y lector, ayuda a determinar el marco de la narración, sirve para caracterizar al narrador, pone de relieve ciertos temas, hace progresar la intriga, se convierte en el vocero moral de la obra".

Al estudiar el discurso narrativo de "El Ejercicio" existe una presencia muy marcada del narrador, ve los acontecimientos en una dirección determinada y trata de influir en los posibles lectores como puede apreciarse en los ejemplos que se anotan a continuación, en los mismos que se emplea un discurso que podemos calificar de expositivo-interpretativo: "Y en verdad, no existe ninguna prisa en crecer ni comprender que el mundo es una llaga dolorosa hecha a imagen y semejanza de la implacable desolación que sucede al primer día dentro de los muros de una escuela "....." Las formas de aquella mujer apenas adivinaba en la distancia quizá sólo presentida en la amplia lejanía que los separó hasta cuando, durante la soledad de los seis años, se nos azota a quienes logramos rebasar la primera infancia para enfrentarnos al

mundo, a los hechos incomprensibles y alejarnos de los que en adelante formaremos parte".

"El Ejercicio" pertenece a los relatos en que el narrador sólo tiene un conocimiento limitado de los personajes, alcanza a captar fragmentos de vidas, manifestaciones externas de unos personajes de quienes ignorará siempre sus propias dimensiones. El yo del creador, como afirma Pouillon, se confunde con el de los personajes o actantes, creando alternativamente un discurso fluctuante cuyo objeto se desplaza del yo a él: "Y yo entonces me explicaba porque Freyle no vino conmigo, porque su padre se lo llevó en un camión. Y luego fue sólo el dolor y la carrera cuesta arriba "....." Sobre el fondo inmóvil de la tarde plomiza, durante el transcurso de su más silencioso momento, espionando a través de las puertas delgadas ...vieron a la estatua blanca vestida con un abrigo abierto... atravesar resuelta las tres cuadras que mediaban entre su casa y el parque cruzado oblicuamente...".

3.3. Modos del relato:

Estudia los tipos de discurso empleados que no siempre son los puramente narrativos. En "El Ejercicio" se cuenta pero también se deja dialogar a los personajes, se describe, se reflexiona. Incluso lo que dice o piensa un personaje puede llegarnos de manera distinta en estilo directo o en estilo indirecto o por medio del monólogo interior: un continuum discursivo alógico y asintáctico que desconcierta y llena de asombro al lector.

En los modos del relato aparece también la persona gramatical narrativa, en "El Ejercicio" la primera persona está casi siempre al servicio del monólogo interior, la tercera persona es el soporte de un narrador omnisciente y con más frecuencia de un narrador limitado, la segunda persona es en ocasiones la propia conciencia del protagonista que dialoga consigo mismo: "Porqué los dominicos caen, como madurados, para devolvete Emilio, para

arrastrarte hacia la tina de latón haciendo caso omiso a tus protestas... para llevarte hasta los arcos y las cortinas, los cirios, el humo y el gentío. Pero fuera de la iglesia está rugiendo el mundo, Emilio...".

Sería preciso establecer en este nivel analítico las técnicas y recursos que convierten al lenguaje utilizado en otro sistema distinto del habitual, en el que las palabras y los giros más comunes parecen vaciarse de su contenido original, pero las limitaciones de espacio impuestas a este trabajo no nos permiten abordar por ahora el asunto, queda por lo menos enunciado.

CONCLUSIONES:

El estudio de la gramática de "El Ejercicio" nos ha permitido su clasificación como relato, esto es la narración de unos acontecimientos realizados por unos actantes en torno a un proyecto humano, dentro de unas coordinadas espacio-temporales concretas. En el análisis identificamos por lo tanto la lógica de las acciones y la sintaxis de los comportamientos humanos.

El revestimiento semántico revela una visión particular del mundo por parte del escritor. Los elementos simbólicos del relato nos remiten al contexto histórico y social de un grupo humano particular. Al destinar la obra a un público el autor pretende influir en el lector para que lejos de identificarse sentimentalmente con los personajes de la historia narrada, contraste sus valores con los allí explicitados.

La retórica examina la obra como un producto acabado, como un sistema organizado de signos a través de los cuales se comunica el autor con sus virtuales lectores y éstos con aquel.

Si la obra literaria se caracteriza por ser un reflejo particular del mundo. "Un reflejo que pretende no ser

realidad en su apariencia de independencia absoluta" (Lukács) y si consideramos que lo que define al relato como género de construcción literaria es contar algo que ha pasado a alguien en algún lugar, este análisis de "El Ejercicio", asumiendo desde luego nuestras limitaciones, ha procurado mostrar en que medida la estructura narrativa del relato se origina en la contraposición entre el individuo y la sociedad que le obstaculiza el encuentro de valores auténticos. En este sentido la práctica artística y la producción significativa de "El Ejercicio" se inscribirían en la categoría que Lucien Goldmann consideró como privativa de la novela: "Historia de una búsqueda de valores auténticos de modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que, en lo que concierne al héroe, se manifiesta principalmente en la mediatización, en la reducción de los valores auténticos al nivel implícito, y su desaparición como realidades manifiestas".

EL ENSAYO HISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO

No creemos necesario empezar este estudio repitiendo las varias definiciones que se han dado del ensayo como género y su historia. Esto lo hemos hecho ya con detenimiento y abundante material de consulta en **El indio en el ensayo de la América española** (1) que además plantea la importancia del género en Hispanoamérica.

Alguna vez señalamos ya que el maestro Pedro Henríquez Ureña afirmó que en nuestra literatura "hacia falta poner en circulación tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables... La historia de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío y Rodó" (2).

"No es difícil explicar lo que motiva esta selección: Bello sienta las bases de la cultura...; Sarmiento descubre la naturaleza íntima de los pueblos y hace brillar su pluma en torno a ella; Martí logra la mayor calidad estética a la previsión de nuestra América; Rodó enseña a

(1) Antonio Sacoto, *El indio en el ensayo de la América española*, (2da. ed. Cuenca: Casa de la Cultura, 1981), p. 11 s.s.

(2) Pedro Henríquez Ureña, "Caminos de nuestra historia literaria", *Ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires: Id. Raigal, 1952) pp. 53-54.

sentir orgullo por los factores que integran el alma hispanoamericana; Montalvo queda corto en preocupación continental aunque llega a ella persiguiendo tiranos: . . . un sabio, un profeta, un caballero andante, un apóstol y un guía espiritual forman, así, parte del mejor quehacer literario" (3).

Estos nombres, subrayemos claramente, pertenecen principalmente al ensayo, salvo el caso de Darío, más logrado en el verso.

"El ensayo en Hispanoamérica es la forma más cabal y definitiva del pensamiento. En él vemos el conflicto del hombre y la tierra; en él vemos los conflictos de civilización y barbarie; los dictadores, caudillos y tiranos. Allí encontramos los conceptos de "teocracia" y "democracia"; allí se revelan el anarquismo y las oligarquías; allí están indicadas las lacras como el militarismo y el caciquismo y el clero; los sentimientos hacia España y los resentimientos de la colonia y conquista. En resumen, toda la historia de un pueblo, toda la evolución de su pensamiento que no acaba de evolucionar, todo el conflicto del filósofo y pensador que busca caminos de interpretación. Todo esto refleja el ensayo hispanoamericano, de ahí su importancia y su trascendencia en el desarrollo de las letras nuestras" (4). Sin embargo, hay ciertos temas o constantes en la obra literaria de estos escritores que es imperativo mencionarlo para comprender el ensayo del siglo XX. Ellos son:

1. El porvenir.
2. La autonomía.
3. España.
4. Los EE. UU.
5. Las razas.
6. El idioma.

(3) Carlos Ripoll, *Conciencia intelectual de América* (New York: Las Américas, 1966), pp. 7-8.

(4) Sacoto, Op. Cit. p. 19.

Todos los ensayistas tocaron estos temas, pero no todos los miraron bajo la misma lupa; antes por el contrario, encontramos escritores cuyos puntos de vista están diametralmente opuestos. Menciónese el caso de Sarmiento y Martí o Sarmiento y Bello o el de Bello y Larra, ampliamente estudiados. Esto se repetirá en el ensayo actual.

Al finalizar el siglo XIX, Rodó nos da en 1900 *Ariel*, obra de aliento para Hispanoamérica, humillada e impotente frente al acelerado desarrollo económico y a la política expansionista de los EE. UU. Se hará escuela y otros ensayistas escribirán sobre este tema partiendo de las mismas premisas: Manuel Ugarte, F. García Calderón y Arturo Torres.

Sin embargo, este tema "el avance acelerado de los EE. UU. frente a nuestro postergado retraso" se resolvió también en interpretaciones verdaderamente derrotistas y fatalistas para Hispanoamérica cuando los positivistas y sus discípulos determinaron que en gran medida esto obedecía al mestizaje. La vida intelectual en nuestra América estaba dominada en el campo de las ideas por el darwinismo, el organismo social y la antropología física. Es que además, los positivistas de entonces gozaban de un sitio privilegiado en la educación oficial: la Escuela Nacional Preparatoria en México, el Normal del Paraná en Argentina, amén de la bendición oficial que recibieron de sus magistrados como es el caso de Porfirio Díaz en México. Se escribieron obras cuyos títulos son ya un enunciado de sus tesis y conclusiones:

Manual de patología política (1899) de Agustín Alvarez.
El continente enfermo (1899) de César Zumeta.
Enfermedades sociales de Manuel Ugarte.
Pueblo enfermo (1909) de Alcides Arguedas.

"Esta actitud no está limitada a los ensayistas mencionados. En la obra del argentino C. O. Bunge, **Nuestra**

América (1903), el criterio "clínico" es muy evidente, como en buena parte de las ideas del peruano Francisco García Calderón. Para estos autores el virus que producía la enfermedad se encontraba, la mayor parte de las veces, en la composición racial de la población" (5).

Sin descartar estas dos escuelas: arielismo y positivismo en el desarrollo del pensamiento hispanoamericano, pero sin darles mayor importancia de la necesaria, el ensayo del siglo XX es un verdadero mural de nuestra realidad. La lista es grande y la temática es múltiple.

La generación anterior a la actual tuvo más preocupación por definir los aspectos históricos, culturales, literarios y dentro de ese contexto al ser hispanoamericano: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Picón Salas, Germán Arciniegas, Uslar Pietri, Blanco Fombona, Andrés Bduarte, y muchos otros.

Algunos como Henríquez Ureña predicaron, ya que: "el hombre deberá llegar a ser plenamente humano... (a través) de la inteligencia y la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu. ¿Cómo se concilia esta utopía, destinada a favorecer la definitiva aparición del hombre universal? No es difícil, es NATURAL. El hombre universal con que soñamos a que aspira nuestra América, no será descartado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra, **SÚ TIERRA Y NO LA AJENA**" (6). Alfonso Reyes también nos dice: "que el hombre americano comienza a definirse a los ojos de la humanidad como posible campo donde realizar una justicia más igual, una libertad mejor entendida, una felicidad más completa y mejor repartida entre

(5) Martín Stabb, *América Latina en busca de una identidad* (Caracas: Monte Avila, 1969), p. 23 s.s.

(6) Ripoll, Op. Cit., p. 371.

los hombres" (7). Otros como Vasconcelos sueñan en nuestra América como un crisol de la raza cósmica.

La generación contemporánea tiene más bien una preocupación por definir Hispanoamérica y el ser hispanoamericano a través de planteamientos económicos, políticos, sociológicos, ideológicos. Esta generación en realidad empieza con José Carlos Mariátegui y los **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana** (1928); sin embargo, hay muchos escritores que se resisten a cualquier encasillamiento no sólo generacional sino principalmente temático y estilístico como son los casos de Jorge Luis Borges y Octavio Paz. Sea de ello lo que fuera, el hecho es que el ensayo hispanoamericano contemporáneo —a partir de 1950— es definitivo, claro en su exposición y de una vasta temática. De esta enorme cantera, anotamos los más salientes:

1.—Cuestionamiento o revaloración de hombres, obras y significados:

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra —no sólo de Shakespeare, sino del mismo Rodó— la parte noble y alada del espíritu y Calibán es el símbolo de sensualidad y de torpeza. Bien conocemos esta dicotomía. Fernández Retamar en Calibán da una nueva interpretación "Nuestro símbolo no es pues Ariel —nos dice, después de estudiar y exponer la trayectoria de la historia y principalmente del término Calibán— como pensó Rodó, sino Calibán. Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para poder entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma —hoy no tiene otro— para maldecirlo, para desear que caiga sobre él la "roja plaga"? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra reali-

(7) Ibid., p. 421.

dad... ¿Qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán? (8).

Así como el humanismo helénico de Rodó influyó en otros escritores mencionados ya, Calibán de Retamar influye en otros, por citar un caso, Juan Flores en **Insularismo e ideología burguesa** en Antonio Pedreira (1979) cuestiona la tesis de este como "burdo determinismo racial y geográfico, herencia caduca de escritores decimonónicos europeos cual Taine y Gobineau" (9). Pedreira definía el carácter del puertorriqueño bajo el determinante de condiciones biológicas y geográficas llegando a concluir que "la fusión de las diferentes razas explica la confusión de los puertorriqueños, y el hecho de habitar un diminuto territorio "insular" confiere un sentido de inferioridad y de aislamiento que define el carácter nacional. David Viñas en lenguaje vigoroso y denunciatorio cuestiona los valores argentinos del siglo pasado, principalmente la actitud antiindígena de Sarmiento y su generación:

A través de medio siglo las ideas de Sarmiento (1811-1888) muestran con una nitidez creciente su núcleo generador: es la oposición de dos términos que si, en un principio, se llama ciudad/campaña, luego civilización/barbarie, más adelante gente educada/chusma, incluso personas honestas/descamisadas, terminará por designarse como blancos/no blancos; razas conquistadoras/razas conquistadas... Sarmiento y la totalidad de esa Argentina que vivía con un ojo puesto en Europa y otro sobre sí misma; preocupada por la mirada europea y desasosegándose por cómo la metrópoli la evaluaba para admitirla o rechazarla a partir de esa óptica. Dicho de otra ma-

(8) Fernández Retamar, *Calibán* (México: Editorial Diógenes, 1974), pp. 30-31.

(9) Juan Flores, *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira* (La Habana: Casa de las Américas, 1979), p. 48.

nera: la república conservadora que vivía enajenada a una 'cultura de imagen'. Una Argentina no de indios ni de negros, sino blanca y europea. Un país reciente pero respetable, definido, no por su base concreta y por su contexto latinoamericano, sino empecinada y sistemáticamente 'despegado' de todo eso en función compensatoria. De la **desmaterialización** a partir del cielo consagratorio de Europa" (10).

Fernández Retamar incrimina duramente la dicotomía sarmientina de "Civilización y barbarie" en un artículo de Casa de las Américas.

2. Cuestionamiento histórico:

Hay un continuo ir y venir por los contornos históricos pero con un adosamiento cultural, sociológico, antropológico, etc.

Edmundo Gorman en **La invención de América** (1958) cuestiona si al llegar Colón el 12 de octubre de 1492 a una pequeña isla que él creía pertenecía al archipiélago adyacente al Japón fue como descubrió América, o si eso es lo que ahora se dice. "Dicho de otro modo —dice "Gorman"— que cuando se nos asegura que Colón descubrió a América, no se trata de un hecho, sino meramente de la interpretación de un hecho" (11). Libro polémico, apasionado y que en muchos casos se va en contra de las genuinas esencias del americanismo, como cuando afirma:

La generalizada adopción de sistemas democráticos republicanos y la esperanza que de ese modo

(10) David Viñas, *Indios, ejército y frontera* (México: Siglo XXI, 1983) p. 263, s.s.

(11) Edmundo Gorman, *La invención de América* (México: Tierra Firme, 1958), p. 156.

se salvaría de inmediato el abismo histórico creado por una España a la que se le había escapado el tren de la modernidad, bastan para indicar que el nuevo modelo, el nuevo arquetipo no fue sino la otra América que tanto deslumbró con su prosperidad y libertad a los pensadores encargados de organizar las nuevas naciones...

En este programa de liberación y transformación el indígena quedó al margen por su falta de voluntad o incapacidad o ambas, de vincularse al destino de los extraños hombres que se habían apoderado de sus territorios, y si bien no faltaron serios intentos de incorporarlo y cristianizarlo, puede afirmarse que, en términos generales, fue abandonado a su suerte y al exterminio como un hombre sin redención posible, puesto que en su resistencia a mudar sus hábitos ancestrales y en su pereza y falta de iniciativa en el trabajo, se veía la señal inequívoca de que Dios lo tenía merecidamente olvidado... (12).

Algunas conclusiones nos dejan atónitos:

Que el alcance de esa meta implique un recorrido de violencia e injusticias, que durante él se corra incluso, el riesgo de un holocausto atómico, no debe impedir la clara convicción acerca de la autenticidad de aquella suprema posibilidad histórica" (13).

Se vuelve sobre la conquista.

Escritores continentalmente distinguidos han dejado hermosas páginas históricas sobre la conquista: Iduarte en *Pláticas hispanoamericanas*, (1951), Mariano Picón Salas *De la conquista a la Independencia* (1944), Germán

(12) *Ibid.*, p. 157.

(13) *Ibid.*, p. 159.

Arciniegas, *América, tierra firme* (1966, 3ra. ed.), Gabriel Cevallos García, *América: teoría de su descubrimiento* (1975); mas, ahora aparece la conquista a la luz de otros pensadores de las nuevas generaciones: Octavio Paz en "Conquista y colonia" *Laberinto de soledad* (1950), Carlos Fuentes en "De Quetzacoalt a Pepsi Cola" *Tiempo mexicano* (1971); sin embargo, quien parece interpretar las varias inquietudes y polémicas sobre la conquista y la colonia y principalmente sobre la figura descollante de Las Casas, es Silvio Zavala en *Filosofía de la conquista* (1947).

Este cuestionamiento histórico lo hace muy tácita y objetivamente Viñas al denunciar el manto de silencio que se ha echado sobre la historia del indio de la Pampa Argentina y sobre la actitud de la generación oficial de 1879 de Roca. ¿Qué son esos profesionales de la historiografía: cómplices o afónicos? Si en otros países de América Latina "la voz de los indios vencidos" ha sido puesta en evidencia, ¿por qué no en la Argentina? ¿La Argentina no tiene nada que ver con los indios? ¿Y con las indias? ¿O nada que ver con América Latina? Y sigo preguntando: ¿No hubo vencidos? ¿No hubo violadas... todos esos interrogantes especialmente ahora, necesito aclararlos". (14).

3. Cuestionamiento económico, político, ideológico:

Un libro clave para este estudio es *La herencia colonial de América Latina* (1970) de Bárbara y Stanley Stein quienes anotan la gran anomalía del imperio español como dependencia económica del resto de Europa, de Inglaterra principalmente. *Imperialismo y liberación* de Martínez Casanova (1978), *El desarrollo del capitalismo en América Latina* de Agustín Cueva (1977), *Poder político y clases sociales en el estado capitalista* de Nicos Pou-

(14) Viñas, *Op. Cit.*, p. 12.

lantzas (1969) y otros que por el apasionante matiz sociológico y político en unos e ideológicos en otros dejan de ser obras estrictamente de esas disciplinas. Estos ensayos apuntan el retraso hispanoamericano en comparación al de EE. UU., y señalan que esto obedece ya no a las razas, sino al predominio económico del capitalismo y a la herencia cultural hispánica.

4. Las radiografías o ese afán de vernos por dentro:

Este análisis puede ser en determinadas disciplinas o puede ser totalizador. En el primer grupo y más o menos siguiendo las pautas de **Siete ensayos de la realidad peruana** de Mariátegui, Eduardo Galeano nos presenta una radiografía de Hispanoamérica con una serie de advertencias; la obra es ideológica y revolucionaria; sigue el método riguroso del materialismo dialéctico y va analizando las estructuras y subestructuras de América Latina con las venas abiertas.

Galeano en el prólogo expone la inquietante realidad latinoamericana a la que llega a llamarla una **bomba de tiempo**; luego su enfoque del descubrimiento, conquista y colonia hace que se querelle duramente contra España, sus métodos y sus instituciones, sus metas y su explotación inhumana para conseguir dichas metas; la riqueza de los imperios conquistados y el rápido saqueo de sus templos, de su arte y de su misma gente. Libro apasionado, polémico, pero histórico.

No se puede leer **Las venas abiertas de América Latina** sin referirse a su contrapartida, la antítesis: **Del buen salvaje al buen revolucionario** (1976) de Carlos Rangel. Hay que cotejarlos y sacar conclusiones:

Rangel dice "Porque no hay que engañarse: La historia de Latinoamérica desde comienzos del siglo XIX, en contraste con la historia de Norteamérica, es la historia de un fracaso. ¿Por qué? Tal es la pregunta a la cual

este libro responde, ya que ese fracaso y sus causas se han perpetuado hasta el presente, aunque los mitos que los enmascaran evolucionan, y que por ejemplo el mito del Buen Salvaje se haya transformado en el mito del Buen Revolucionario.

Varias causas, lejanas o próximas, pueden ser consideradas. Los norteamericanos no tuvieron que integrar a los escasos indios que encontraron: los apartaron o los exterminaron. En cambio, la necesidad de integrar a los indígenas mucho más numerosos y mejor organizados de las civilizaciones meridionales fue el hecho central y persiste en ser el cáncer de la 'América-que-ha-fracasado', es decir, Latinoamérica. En Norteamérica el indio fue marginalizado. En Hispanoamérica se convirtió, al contrario, en el grueso de la población activa y el motor de la economía" (15).

Tal parece que la filosofía derrotista de Sarmiento despertara después de un largo silencio para conjugar tesis racistas que el pensamiento moderno lo rechaza, sobre todo, que el pensamiento americanista lo encuentra injurioso y totalmente opuesto a la identificación del ser latinoamericano.

David Viñas comentó sobre este tema en el libro ya citado, pero en el cotejo con Galeano, veamos que nos dice éste:

"Para quienes conciben la historia como una competencia, el atraso y la miseria de América Latina no son otra cosa que el resultado de su fracaso. Perdimos; otros ganaron. Pero ocurre que quienes ganaron, ganaron gracias a que nosotros perdimos: la historia del subdesarrollo

(15) Carlos Rangel, *Del buen salvaje al buen revolucionario*, (Barcelona: Monte Avila, 1976), p. 13. Citas de esta obra se indicarán con la página correspondiente.

de América Latina íntegra, como se ha dicho, la historia del capitalismo mundial" (16).

Para Rangel, algunas enfermedades entre ellas "la sífilis se asegura que fue trasladada también de América al Viejo Mundo" (p. 28); mientras que Galeano afirma que "Las bacterias y los virus fueron los aliados más eficaces. Los europeos traían consigo, como plagas bíblicas, la viruela y el tétanos, varias enfermedades pulmonares, intestinales y venéreas, el tracoma, el tifus, la lepra, la fiebre amarilla, las caries que pudrían las bocas" (p. 27).

Rangel insiste en la historia del fracaso: "Entre 1492 y 1975 han transcurrido casi quinientos años, medio milenio de historia. Si nos proponemos calificar esos casi cinco siglos de historia latinoamericana en la forma más suscita, pasando por encima de toda anécdota, de toda controversia, de toda distracción, yendo al fondo de la cuestión antes de desmenuzarla, lo más certero, veraz y general que se puede decir sobre Latinoamérica es que hasta hoy ha sido un fracaso. Esta afirmación puede parecer escandalosa, pero es una verdad que los latinoamericanos llevamos prendida en la conciencia, que callamos usualmente por dolorosa, pero que traspasa y sale a luz cada vez que tenemos momentos de sinceridad" (p. 21).

"En todo caso desde Bolívar hasta Carlos Fuentes, todo latinoamericano profundo y sincero ha reconocido, al menos por momentos, el fracaso —hasta ahora— de la América Latina" (p. 22). Le cita a Fuentes quien dijera "Latinoamérica se convierte en un mundo **prescindible** para el imperialismo. Tradicionalmente hemos sido países explotados, Pronto ni esto seremos...".

(16) Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (México: Siglo XXI, 1976, p. 27. Citas de esta obra se indicarán con la página correspondiente.

No podríamos continuar con las citas, pero a las claras se advierten dos filosofías, dos enfoques, principalmente en su acercamiento a la conquista, población, Túpac Amaru, las causas del retraso, la apreciación de Sarmiento y muchos otros temas. En sí, el cotejo de estos dos libros saca a luz dos líneas del pensamiento: la una enraizándose en el pasado tradicional, conservador y la otra mirando hacia el futuro.

Hay otras radiografías con un carácter más bien psicológico.

Samuel Ramos en "psicoanálisis del mexicano" **El perfil del hombre y la cultura** (1951) hace, en sus propias palabras "una exposición cruda, pero desapasionada de lo que constituye la psicología mexicana". Citamos algunos juicios de su obra que influyeron en escritores como Octavio Paz y Carlos Fuentes y que nos deberían aleccionar para trabajar en este campo:

Creemos que a todo mexicano le está permitido analizar su alma y tomarse la libertad de publicar sus observaciones, si tiene la convicción de que éstas, desagradables o no, serán provechosas a los demás, haciéndoles comprender que llevan en su interior fuerzas misteriosas que, de no ser advertidas a tiempo, son capaces de frustrar sus vidas.

Al nacer México, se encontró en el mundo civilizado en la misma relación del niño frente a sus mayores. Se presentaba en la historia cuando ya imperaba una civilización madura, que sólo a medias puede comprender un espíritu infantil. De esta situación desventajosa nace el sentimiento de inferioridad que se agravó con la conquista, el mestizaje, y hasta por la magnitud desproporcionada de la Naturaleza (17).

(17) Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*. (México, Colección Austral, 1982), p. 51.

De la última oración de la cita se desprende lo que ya se había advertido en Pedreira, el determinismo racial y geográfico.

(Describe al pelado mexicano en los siguientes términos):

...pertenece a una fauna social de categoría infima y representa el desecho humano de la gran ciudad... Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso, porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo... abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida para considerar el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina. En sus combates verbales atribuye al adversario una femineidad imaginaria, reservando para sí el papel masculino (18).

En Ecuador, por ejemplo, salvo el ensayo de José de la Cuadra **El montubio** o la novela de Jorge Icaza **El chulla Romero y Flores**, nada hay que penetre en el ser ecuatoriano visceralmente.

Octavio Paz en **Laberinto de soledad** nos enseña despiadadamente el alma del mexicano que "viejo o adolescente, criollo mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara del rostro y máscara la sonrisa...

El ideal de la hombría consiste en no "rajarse" nunca. Los que se "abren" son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, "agacharse", pero no "rajarse", esto

(18) Ibid. p. 54.

es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El "rajado" es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su "rajada", herida que jamás cicatriza. El hermetismo es un recurso de nuestro recelo y desconfianza (19).

Carlos Fuentes hace también hincapié de que sólo "Bastan una palabra y una MASCARA y un saludo o una despedida, una manera de caminar o de mirar... Basta un disfraz o una danza para obtener la deseada belleza, valentía, sensualidad, identificación. Yo seré tú" (20).

Ezequiel Martínez Estrada hace un análisis totalizador de la pampa argentina, con gran acopio de fuentes y un penetrante y simpatético conocimiento del gaucho y del pobre en general. En **Radiografía de la Pampa** presenta un brillante análisis del complejo del hijo humillado, la idea de que el gaucho es el hijo ilegítimo del conquistador europeo y la india violada (21).

En **Cabeza de Goliath** analiza la gigantesca metrópoli de Buenos Aires; llama "los tentáculos del pulpo" y encuentra que todo es odioso, corruptor y autoritario. En **Muerte y transfiguración de Martín Fierro**, antítesis de **Facundo**, nos presenta al gaucho que fue bueno por naturaleza pero corrompido primero por el régimen de Sarmiento y destruido después.

H. A. Murena en **El pecado original de América des-**

(19) Octavio Paz, *Laberinto de Soledad* (México: Fondo de Cultura, 1972), p. 26.

(20) Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano* (México: Mortiz, 1980), p. 13.

(21) Sat Stabb., Op. Cit., pp. 268 s.s. 209.

cribe la década del 40 argentina. Dice "se respira un aire muerto y estancado".

Otros libros que analizan sus pueblos, su gente, su cultura y buscan una identificación de "ese ser" son:

Guatemala las líneas de su mano de Luis Cardoza y Aragón (1955).

México amargo de Manuel Mejido (1973).

Lima la horrible de Sebastián Salazar Bondy (1964).

Ecuador: drama y paradoja de Leopoldo Benites (1948).

5.—Cuestionamiento del pensamiento indianista e indigenista. Polémicas en torno al indigenismo:

Este tema que se discutió apasionadamente en el siglo pasado sigue vigente en el ensayo contemporáneo. Últimamente se publica en Lima **Polémicas del indigenismo** (1976), comentando y volviendo sobre los juicios de Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Valcárcel, López Albuja, et al. En México (1976) se publica Aguirre Beltrán **Obra polémica** donde define el indigenismo si no desde un punto de vista literario, sí lo hace desde un punto de vista socio-económico:

El indigenismo no está destinado a procurar la atención y el mejoramiento del indígena como su finalidad última sino como un medio para la consecución de una meta mucho más valiosa: el logro de la integración y el desarrollo nacionales, bajo normas de justicia social, en que el indio y el no-indio sean realmente ciudadanos libres e iguales (22).

(22) Aguirre Beltrán, *Obra Polémica* (México: Inst. Antropológico, 1976), p. 28.

Antonio Sacoto en **El indio en el ensayo de la América española** nos advierte:

La realidad indígena es una constante de la vida hispanoamericana que no se puede prescindir: o le incorporamos al indígena a nuestra sociedad educándolo y haciéndolo miembro productivo del engranaje económico, o caminaremos como, Sisifo eternamente con una roca a cuestas (23).

Sacoto publica además **Estudios y ensayos hispano-americanos** (1982) donde recoge tres ensayos relacionados con el tema: "El indio en la obra literaria de Sarmiento y Martí", "Fray Bartolomé de Las Casas: paladín de la justicia social" y "Ecuador: literatura de lucha".

David Viñas en **Indios, ejército y frontera**, libro señero por su revaloración de historia, conceptos, hombres, obras, etc. Sarmiento y otros de su generación aparecen racistas a la luz del libro de Viñas. El libro tiene un afán de denunciar "algo que se ha atenuado, eludido, o simple y llanamente silenciado, el asesinato racial en la Argentina", nos dice Viñas en la pág. 44 y en la 11 advierte que "es la historia de genocidio".

En el capítulo "De México a Tierra de Fuego" recoge toda la polémica sobre el indio. Viñas aunó lo social, económico, histórico, literario con gran dosis subjetiva para trazarnos en líneas claras la trayectoria de "la historia del genocidio" (p. 11) en Argentina del siglo pasado.

Sobre este tema se han preocupado además Antonio Cornejo Polar director de la **Revista de crítica literaria latinoamericana** de Lima, Perú, en su libro sobre José María Arguedas, sobre el indigenismo peruano y en varios

(23) Sacoto, *Op. Cit.*, p. 8.

artículos; igual cosa hace Angel Rama y Mario Vargas Llosa en artículos publicados en diferentes revistas; Agustín Cueva a quien lo mencionamos ya .(Cf. "El neoindigenismo a raíz de **Por qué se fueron las garzas**" *La nueva novela ecuatoriana* de Antonio Sacoto (1981).

6. El escritor y la obra literaria:

Este es otro tema apasionante. La polémica que llevaron Oscar Collazos con Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa es reveladora; sobre este tema escriben también Jorge Ruffineli, Enrique Anderson Imbert, Antonio Cornejo Polar, Agustín Cueva, et. al.

En La Habana se llevó a efecto un simposio sobre este tema; participaron Edmundo Desnoes, Ambrosio Fonet, Fernando Retamar, Roque Dalton, René Depestre. Los juicios se recogen en **El intelectual y la sociedad** (1969). A las claras en este simposio se indica la obligación del escritor no sólo de ser portavoz de la Revolución sino promotor de sus principios y enunciados.

7. Preocupación por definir nuestra cultura:

Leopoldo Zea advirtió que el Latinoamericano "se ha servido de ideas que le eran relativamente ajenas para enfrentarse a su realidad: la ilustración, el eclecticismo, el liberalismo, el positivismo y, en los últimos años, el marxismo, el historicismo y el existencialismo". En otro pasaje del mismo capítulo "En busca de sí mismo" nos dice: "La historia de este hombre sería la historia del hombre que se ha empeñado en ser de otra manera de lo que es. Ayer, semejante a las metrópolis iberas, después semejante a los grandes modelos modernos, a las grandes naciones modernas, Inglaterra, Francia, los Estados Unidos. Esto es, semejante al mundo occidental.

Es el hombre que se duele y se ha dolido por estar fuera de esa historia" (24)..

Bien se recordará que esta preocupación nace con la misma historia de nuestra independencia literaria cuando Andrés Bello cuestionaba si "estaremos condenados todavía a repetir servilmente las lecciones de la ciencia europea".

Hoy casi todos los escritores tienden hacia esa búsqueda de sí mismo, a esa identificación y definición de nuestra cultura.

Hemos mencionado ya la obra de Octavio Paz, de Carlos Fuentes quienes buscan la esencia de nuestra(s) cultura(s) más que de otra índole. Pero hay otros escritores que buscan patrones culturales dentro de los inherentemente nuestro, el ser latinoamericano. Ellos son:

Señores e Indios de José María Arguedas (1976).

La formación de una cultura indoamericana de José María Arguedas (1975).

La cultura peruana (Experiencia y conciencia) de Julio Ortega (1978).

Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana de José Luis Martínez (1979).

Expresión de Hispanoamérica de José Balseiro (1960).

Cultura y política en América Latina de Abelardo Villegas (1978).

(24) Leopoldo Zea, *El pensamiento latinoamericano* (Barcelona: Ariel, 1976) p. 28.

8. El ensayo crítico-literario:

El ensayo crítico literario en Hispanoamérica es demasiado extenso para siquiera intentar dar nota de las principales obras y autores. Dígase simplemente que la crítica ha llegado a su madurez y se trabaja con disciplina e idoneidad.

Después de este largo recorrido por la gama temática del ensayo nuestro, se quedan nombres que no encajan directamente dentro de la clasificación hecha, y es el caso que algunos de ellos trascienden la temática continental y se vuelven universalistas: tal el caso de Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Octavio Paz. Para nuestros fines no es pertinente detenernos en estos gigantes del ensayo por ahora.

CONSUELO NAVARRO

SEXO Y LITERATURA: MITO Y REALIDAD

Algunas de las ideas que se exponen a continuación forman parte de una ponencia presentada en San José, Costa Rica, durante mi participación en el II Simposio Seminario Internacional "Evaluación de la Literatura Femenina en Latinoamérica". Ahora, con ocasión del Encuentro de Escritores Ecuatorianos quisiera hacer algunas precisiones que considero importantes.

No pretendo en ningún momento presentar una visión de la Literatura como divisible o dividida entre "masculina" y "femenina". Creo, sin embargo, pertinente señalar la necesidad de reivindicar, al igual que en las profesiones libres, la política, etc., un espacio en el terreno de las letras, de tradicional "dominio" masculino, en la medida en que el trabajo de creación desarrollado por mujeres pocas veces ha logrado el estímulo y reconocimiento que ha merecido el de los hombres.

Esta situación se produce en menor escala en los países desarrollados de Europa y Estados Unidos, donde la igualdad real de los sexos se acerca mucho más a la igualdad formal. Esto no sucede en los países subdesarrollados donde antecedentes históricos, así como valores y actitudes machistas producto de un sistema de educación que "mutila" a los seres humanos, aún mantienen a la mujer en condiciones de inferioridad, haciendo suma-

mente difícil que ella logre por sí sola hacerse acreedora a un espacio de expresión. Sin embargo, hay mujeres que superando todas las limitaciones que la sociedad les va marcando por medio de patrones establecidos de conducta, realizan enormes esfuerzos para dejar traslucir un pensamiento propio. Estas mujeres deben ser consideradas como casos fuera de la generalidad, no tanto por las dotes extraordinarias que pudiesen tener, sino por lo que significa poder expresarse en una sociedad con las características que acabamos de mencionar, a las cuales se añade el bajo nivel de ingresos económicos, el subempleo, el desempleo, la migración campo-ciudad, el analfabetismo, la delincuencia, etc., etc., características del subdesarrollo.

Al ser el objetivo de este Encuentro el de relacionar, integrar y difundir las obras de los escritores ecuatorianos, nuestra ponencia pretende sembrar inquietudes sobre cómo la escritora asume su condición de ser sexuado, señalando en este punto, que por lo general las mujeres que se han dedicado al quehacer literario han debido sortear enormes dificultades que van desde la solución de los problemas de supervivencia hasta la incompreensión en una sociedad que mantiene una división sexual del trabajo aún tradicional que contrapone lo público (mundo masculino) a lo privado (ámbito femenino).

En este contexto, las escritoras deberían ser tratadas como casos de excepción, por cuanto no son representativas de la situación general de la Mujer que —al decir de Simone de Beauvoir en “El Segundo Sexo”— todavía se debate frente a interrogantes claves, esto es “¿cómo, desde la condición femenina, puede realizarse un ser humano?, ¿qué vías le están abiertas?, cuáles son las que conducen a impases?, ¿qué circunstancias limitan la libertad de la mujer y cómo puede ella superarlas?”.

Estas son algunas de las preguntas directrices de las cuales partiremos para analizar la visión del sexo en la literatura escrita por mujeres. Se utilizará como técnica

el dejar “hablar” a los personajes, (sin olvidar a sus autoras, naturalmente); pero, permitiendo que a través del lenguaje sean los mismos personajes quienes expresen situaciones particulares y concretas relativas a su pertenencia a un sexo, a éste como parte de la condición humana, y a la escala de valores que una sociedad determinada tiene con respecto a él; cosa que se refleja en la literatura en tanto que “es posible partiendo de la literatura explicar una sociedad, es decir, conocer su espíritu y los hechos que constituyen su carácter fundamental” (1).

En cuanto a las autoras se refiere, consideramos su trabajo inscrito en el concepto de práctica entendido como:

“un proceso de transformación permanente de las condiciones naturales y sociales de existencia (...) que no se realiza de manera arbitraria y como simple resultado de “proyectos” o “voluntades” individuales, sino que es un **proceso regulado** que se desarrolla en el marco de una estructura social dada, que es la que determina el sentido y la función de las distintas prácticas” (2).

¿Cuál será, dentro de este marco, el lugar que ocupa el sexo en la producción literaria de las mujeres? No creemos que la respuesta adecuada pueda reducirse a un adjetivo como “primordial” o “importante”; más bien, pensamos que para definirlo es necesario remitirnos a un contexto cultural en este caso latinoamericano, que abarca un panorama donde confluyen particularidades que for-

-
- (1) Koheler, Erich. Citado por Handelsman, M. en “Amazonas y Artistas”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, tomo 1, 1978, pág. 12.
 - (2) Perus, Francoise. “Determinaciones y Especificidad de las prácticas literarias”, Revista “La Bufanda del Sol”, Nrs. 11-12, Quito-Ecuador, 1977, pág. 32.

man una totalidad más o menos homogénea de idioma, historia, religión y costumbres (sólo para citar unos pocos componentes) que servirán de marco referencial al tema propuesto "Sexo y Literatura: Mito y Realidad", dentro del cual quisiera se me permita referirme al tratamiento de esta temática en Ecuador, donde —como señala el investigador y crítico literario norteamericano Michael Handelsman— "debido a una falta general de interés en investigar el aporte femenino en prosa a la Literatura, los conceptos actuales respecto a las escritoras se han basado en una serie de suposiciones que durante los años la gente ha tomado como definitivas" (3).

Para comprender en toda su extensión las razones a que obedecen las corrientes de enfoque del sexo en la Literatura escrita por mujeres ecuatorianas, que señalaremos en los párrafos subsiguientes, es menester contraponer el **mito** existente, a la **realidad** de la condición femenina. El **mito**, entendido no sólo como un elemento constitutivo de la conciencia, o realidad de la conciencia colectiva que repercute en la conciencia individual" (4), sino también en el sentido en que lo define Barthes, esto es como "alegoría, mistificación social y código pequeño burgués (...) que se precisa, finalmente, como un sistema de connotación" (5).

Para el primer caso, esto es "el mito como elemento constitutivo de la conciencia, o realidad de la conciencia colectiva que repercute en la conciencia individual", tanto en el resto de América Latina como en el Ecuador, la religión cris-

(3) Handelsman, Michael. "Amazonas y Artistas", Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, tomo 1., 1978, pág. 12.

(4) Grimal, Pierre. "Mitologías del Mediterráneo al Ganges", Ed. Planeta, Barcelona, 3ª ed., 1973, tomo 1, pág. 9.

(5) Barthes, Roland. *Mythologies*, París, Seuil. 1970, pág. 223, citado por Giménez Gilberto en "Literatura, Ideología y Lenguaje", Grijalbo, México 1976, pág. 277.

tiana implantada por los españoles a raíz de la Conquista, transmitió por medio del adoctrinamiento a los indígenas el **mito** de la creación de Eva, que tiene como **función** a nivel ideológico el servir de **soporte** a la legitimación del patriarcado en la medida en que veda para la mujer —desde los orígenes— la posibilidad de asumirse como ser autónomo. A esta "imposibilidad" de asumirse como ser autónomo se une la existencia de la **culpa**, simbolizada en el pecado original, y la **virginidad** simbolizada en María, madre de Jesús. Se procura, entonces, por una diversidad de métodos, "convencer" a la mujer de lo **malo** del ejercicio de su sexualidad, se empieza a "categorizar el sexo como algo "sucio", (...) una desagradable necesidad para tener hijos pero que no se obtenía satisfacción de él (...). Lo "femenino", lo "normal", lo socialmente aceptado, lo moral fue una sexualidad pasiva y sólo dentro del matrimonio" (6). Estos factores van a contribuir grandemente a la imagen que la mujer se formará sobre sí misma, en la cual "ella no es sino lo que el hombre decida; siendo así que se la llama "el sexo", queriendo significar con esto que ella aparece al macho como ser sexuado. (...) Ella se determina y se diferencia en relación con el hombre, y no éste con respecto a ella" (7), reforzándose de esta manera la relación dialéctica que se trasluce en el conflicto de la Mujer (antiheroína) frente a una sociedad donde imperan valores patriarcales.

El segundo caso, o sea la concepción del mito como "alegoría, mistificación social y código pequeño burgués (...) que se precisa, finalmente, como un sistema de connotación", nos presenta a la **heroína** como contraparte, como **mito** de la mujer que se realizó, sea a través del caudillismo militar (Manuela Sáenz, compañera de Simón Bolívar y Marieta de Veintimilla, sobrina del Gral. Ignacio de Vein-

(6) Lamas, Martha. "Mujer y Sociedad", pág. 18, Lima, Perú.

(7) De Beauvoir, Simone. "Le Deuxieme Sexe", Ed. Gallimard, 1949, París, pág. 16.

timilla, dictador nacido en 1876 y muerto en 1883, entre otras), o sea a través de la oración y el misticismo, Sta. Mariana de Jesús que, según se cuenta, en 1645 salvó a Quito de una peste misteriosa y quien, desde este ángulo de consideración de la participación femenina, "puede ampliamente ser llamada patriota, porque ofreció su vida por la patria, y pasó en diario sacrificio implorando a Dios felicidad para ella", (8) concepciones ideológicas burguesas que dan lugar a que —desde el nivel formal— cualquier mujer pueda plantearse la posibilidad de **ser alguien**, para lo cual el mito contribuye desde dos ángulos: primero, haciendo abstracción de las condiciones sociales en que vivieron estas heroínas, y segundo, exagerando sus virtudes personales hasta constituir con ellas un **culto** que, para quienes no conocen la situación real de la mujer en la sociedad ecuatoriana, pudiera "sugerir que el Ecuador ha mantenido ciertos rasgos de una sociedad matriarcal en que la mujer ha alcanzado el mismo nivel de prestigio que el hombre" (9) de manera que:

"mientras (...) las figuras históricas han sido capaces de ganar fama sin ninguna preparación o entrenamiento especial, las escritoras no se han realizado por completo porque normalmente se les ha negado las oportunidades indispensables. Por consiguiente, el aporte literario reducido de la mujer implica que su pasado no ha sido tan glorioso como algunos quisieran creer" (10).

Nuestra hipótesis de trabajo girará, entonces, sobre la base de que el enfoque del sexo en la Literatura escrita por mujeres en Ecuador, se lleva a cabo desde dos vías diferentes:

(8) Vásconez, Victoria. "Vida de Mariana de Jesús", Quito, imprenta Bona Spes, 1940, pág. 35, citado por Handelsman M. en Amazonas y Artistas.

(9) Handelsman, M. Op. cit. pág. 20.

(10) Handelsman, M. Op. cit. tomo 1, pág. 22.

- 1) el "marianismo", y
- 2) la toma de conciencia sobre la real situación de la mujer-persona.

() El "marianismo", o vía de la aceptación-realización de la condición femenina a través del sufrimiento (como catarsis permanente), debe su denominación a Sta. Mariana de Jesús, a quien nos hemos referido en párrafos anteriores, y, tal como lo define Evelyn Steevens, "es el culto a la superioridad espiritual de las mujeres que enseña que ellas son semidivinas, moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres"; (11) se refleja sobre todo en la novela femenina ecuatoriana del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, según lo señala el trabajo de Handelsman.

Aunque sin discrepar con el concepto de "marianismo", yo no lo inscribiría dentro de la corriente feminista, como lo hacen Evelyn Steevens y Michael Handelsman en sus respectivas obras, sino que lo consideraría una corriente de preocupación femenina, (sin las connotaciones peyorativas que en ciertos casos esto reviste) ya que las escritoras de esta corriente, de novela principalmente, se quedan en el reconocimiento del "problema" femenino, en su simple enunciado y a un nivel descriptivo, talvez por la falta de tratamiento de sus personajes. Para mí, la literatura feminista, entendida como literatura de compromiso, tiene que sobrepasar este límite yendo al análisis de las situaciones a través de los personajes, cuestionando tanto el orden establecido cuanto su sistema de valores, proponiendo una visión de la totalidad, de manera que provoque un cambio en el

(11) Marianismo: "The other face of Machismo in Latin America, Essays", pág. 91.

interior del ser humano, reivindicando así la condición femenina, entendida como concepción de la mujer-persona.

En pocas palabras, se puede decir que las escritoras han asumido posiciones respecto a su condición de mujeres, en corrientes que van del marianismo a los problemas sociales, pasando también por el feminismo, entendido como la toma de conciencia sobre la **real** situación de la **mujer-persona**, aunque este último enfoque empiece a darse sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX, y con algunas limitaciones de las que —de paso— hablaremos posteriormente.

Quiero aclarar que con esto no pretendo decir que la Literatura escrita por las mujeres ecuatorianas se haya ceñido única y exclusivamente a temas que pudieran interesar a las mujeres, o que pudieran ilustrar sobre su situación histórica de explotación, no sólo de clase, sino también de género. La obra de muchas escritoras demuestra la variedad de sus intereses, desde el Indigenismo (Nela Martínez) hasta la ciencia ficción (Alicia Yáñez en "IMW Mil"), pero debido a razones de espacio y de interés personal en el tema, yo quisiera limitar mi intervención a un comentario sobre el enfoque del sexo tomando como ejemplo para ello tres cuentos de Mary Corylé y uno de Eugenia Viteri, por considerar a los personajes como representativos y capaces de ofrecer una visión más o menos completa de los principales "problemas" femeninos; y a las escritoras por pertenecer, la una, (Corylé) a la primera mitad, y la otra (Viteri), a la segunda mitad del siglo XX. Recurriremos a las citas para que —tal como lo indicamos al principio de esta intervención— sea a través de los propios personajes que pueda ofrecerse una apreciación de la **realidad** femenina que en nuestras conclusiones contraponemos a los **mitos** aún existentes. Al respecto Handelsman dice:

"...vemos que las escritoras se han esforzado por

examinar en su ficción tales problemas como el aborto, la explotación sexual y el prejuicio social. Mary Corylé, por ejemplo, además de escribir acerca del indio explotado, presenta una pequeña galería de personajes femeninos en su colección de cuentos titulada "Gleba".

(Cuenca, Editorial Amazonas, 1952) (12).

Para el caso en cuestión, las escritoras se han dado un lugar para examinar la concepción que el hombre tiene sobre la mujer, y que se expresa en el cuento "Empleada por fin", de la misma Corylé, cuando el Ministro, luego de haber dejado embarazada a su secretaria Alicia, la despide del trabajo diciendo: "Alicia: el estado de usted no es como para asistir al Ministerio, menos, como Secretaria Particular del Ministro. Voy a concederle una licencia indefinida... Por lo demás... no fue culpa mía... Ya sabe, desde mañana no tendrá que venir al Ministerio".

El personaje habla por sí solo; el **mito** de la virginidad se pone de manifiesto, acabada ésta, la mujer no tiene valor. Esto nos lleva a una de las preguntas que planteamos al principio, o sea ¿cómo, desde la condición femenina puede realizarse un ser humano?... Mientras mitos como éste subsistan, la mujer no tendrá derecho al libre ejercicio de su sexualidad y al control de su propio cuerpo. La Literatura, en este caso, no hace sino **reflejar la realidad** emitiendo un mensaje que no deja de atraer la atención sobre sí mismo y sobre las condiciones formales de su emisión. Naturalmente, no es éste el único cuento escrito por una ecuatoriana que refleja este aspecto. Algunas escritoras han tocado el tema, inclusive desde la sensación de **culpa** que deja en la mujer el **pecado** cometido, aún cuando fuese por circunstancias económicas (con lo cual quedaría como trasfondo este problema). Mama

(12) Handelsman, Michael. Op. cit. tomo 2, pág. 57.

Emilia, personaje de Corylé, al respecto dice: "Caí, Niña, caí: por necesidad, no por mala...", con lo cual nuevamente se evidencia —a través de este personaje— la carga valorativa (moralísticamente asociada con lo malo) del ejercicio de la sexualidad femenina.

Nuestro próximo ejemplo nos remite también a Corylé quien, según lo anota Handelsman, concibe un personaje femenino que lucha contra el fuego con más fuego. En vez de resignarse a las burlas del hombre, la protagonista de "La mujer fuerte" defiende su honor. Según el cuento, es engañada al fugarse con su primer amor, un hombre que en realidad no la quiere. Después de dos años de formar un plan minucioso, invita al burlador a su fiesta de cumpleaños donde le pega siete tiros frente a todos los convidados, y después, exclama que ha sido el día más feliz de su vida porque se ha vengado.

En este cuento, podría pensarse que hay una posición **feminista** por parte de la autora, pero —sin el propósito de desviarme del tema— quisiera de paso retomar lo que dije anteriormente en el sentido de **a qué** debería definirse como Literatura feminista. El plantear el problema desde el punto de vista individual sin que esto refleje la totalidad, sino quedándose en la simple fenomenología, no remite a un contexto más amplio y globalizador de cuestionamiento tanto de las estructuras como del interior del ser humano, que es lo que debe pretender no sólo la Literatura feminista, sino **toda** la Literatura.

Por último, vamos a referirnos a un cuento que enfoca la "anormalidad", entendida como algo que sale de los cánones de lo socialmente aceptado. La escritora Eugenia Viteri enfoca el problema del lesbianismo en "Florenxia" al referirse brevemente a la vida de dos mujeres: Isaura, una lesbiana y Florenxia, la ex-amante que con el tiempo decide buscar "un capitán de ojos verdes". El personaje (Isaura) se muestra en su realidad al decir nostálgicamente con respecto a Florenxia:

"¡juntas éramos invencibles! Fuertes como la hierba que agita el viento, baña el pasto..., se mantiene cerca del cielo (...) Cogíamos peces que luego preparábamos en improvisados braseros, con los pies en el agua penetrada de misterio y nuestros cuerpos ardientes hundidos en la arena, corríamos felices".

o también,

"Eran otros tiempos, querida, ¡cuánto nos amábamos! y sin embargo, te marchaste con ése que ni siquiera tenía los ojos verdes que tú anhelabas. No te importaron mis besos ni las canciones que aprendí para ti. ¡Todo lo cambiaste por un pecho viril, ah mujeres, mujeres!

En este cuento el lesbianismo es planteado como una tentativa de solución a la soledad y la necesidad de amor en los seres humanos; sin embargo, el conflicto (de la lesbiana) no alcanza a ser expresado con profundidad, sino que ofrece más bien una visión **tragicista** de la vida, que se mezcla con un enfoque social sin complementarse. Dicho de otra manera, sin proporcionar una visión del lesbianismo, sea como drama humano, sea como resultado de circunstancias sociales específicas. Ello queda demostrado si tomamos las palabras de Isaura, quien dice con respecto a Florenxia:

"Ella me creía triunfadora en un mundo de mujeres reprimidas! Sus cinco hijos escuálidos, harapientos, la ataban a una piedra. Empezaba cuando el sol no se animaba a salir y se iba con él, no para encontrar una mesa dispuesta, una sopa caliente (...)"

Sin entrar precisamente en un análisis, podríamos decir que a pesar de ser un cuento sobre dos mujeres, subsiste una ideología patriarcal, por cuanto el deseo (en Florenxia) es un deseo enajenado, es el deseo del poder

que Isaura representa. Por lo tanto el lesbianismo, planteado de esta manera, no constituiría una opción personal y/o política frente al mundo.

Al respecto, bien valdría decir que no creemos que la Literatura deba inscribirse obligadamente en la corriente que se ocupa en forma primordial de los fenómenos sociales, ya que

“...el hecho de que la obra literaria no sea un simple discurso sobre la realidad sino un intento de representación de la misma, y que esto se persiga a través de un arduo proceso de elaboración de aquella materia prima ya definida, permite la aparición de desfaseamiento y no deja de captar —en su afán de representar sensiblemente una experiencia— y la ideología que sirve de matriz necesaria de percepción de esa experiencia” (13)

que muchas veces no se revela a través de los fenómenos sociales, sino de la esencia humana, de esa zona tenebrosa y alienante, represiva y deformada de nuestra vida, allí donde las instituciones y sus valores descargan implacablemente, bajo la apariencia de autoridad, todas las deformaciones del mundo, es decir, el mundo del poder cifrado en un código familiar, religioso y social en aplicación.

Antes de presentar nuestras conclusiones y recomendaciones, quisiéramos referirnos, aunque sólo sea para citar sus nombres, a varias escritoras ecuatorianas del siglo XX que han cultivado el cuento como género literario (aunque algunas hayan escrito también novela o poesía), porque creemos que si bien son valiosas las referencias que hemos hecho a Mary Corylé y Eugenia Viteri, no sería justo omitir otros nombres que han

(13) Perus, Françoise. Op. cit. pág. 37.

contribuido a enfocar la visión que de la mujer se tiene en la sociedad. Ellas son: Carmen Acevedo (1913), Zoila María Castro (1917), Estela Parral de Terán (1920), Alicia Yánez (1929), Lupe Rumazo (1935), Fabiola Solís (1936), Aida González de Havilan (1940), y Violeta Luna (1943). Lastimosamente, por razones de espacio y tiempo no podremos detenernos en cada una de sus obras en nuestro breve comentario sobre el tratamiento del sexo en la Literatura que han escrito las mujeres ecuatorianas. Mencionaremos de pasada el libro de Michael Handelsman que recopila dos cuentos de cada una, titulado “Diez escritoras ecuatorianas y sus cuentos” (14), porque creemos que las conclusiones que ofreceremos de alguna manera pueden extenderse también a la forma como estas autoras han presentado (a través de sus personajes) el tema que nos ocupa.

De manera general (ya que no es del caso ofrecer una crítica a las autoras arriba citadas) puede mencionarse, a manera de aporte al esclarecimiento del tema “Sexo y Literatura: Mito y Realidad”, que la escritora ecuatoriana aún no asume su sexualidad desde un punto que le permita, a través de la Literatura, transmitir **sensorialmente** y por medio de **creación de personajes y recreación de situaciones** la carga erótico-afectiva de que dispone la mujer sujeto real. El **por qué** no se logra este efecto podría ser una de las interrogantes que abrirá este trabajo, proponiendo a continuación una tentativa de respuesta-análisis, la cual está en relación directa con los **mitos** que aún subsisten sobre la mujer, y a los cuales ni siquiera la escritora puede escapar y que en la práctica le permiten liberarse sólo hasta cierto punto en el tratamiento literaturizado de temas “netamente femeninos”, como resultado de la educación en una sociedad tradicionalista que al dejar huellas en la formación humana, crea

(14) Handelsman, M. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1982.

límites en el enfoque del conflicto, el desarrollo de la trama, e, inclusive, el uso del lenguaje.

Todos estos aspectos podrían considerarse a partir de la segunda interrogante que expusimos al principio de nuestra intervención, esto es "¿Qué vías están abiertas para la realización de la mujer como ser humano?... La Literatura representa de hecho una alternativa de realización, expresión y comunicación con todos los hombres y mujeres del mundo, pero hace falta para ello ampliar el espacio concedido a las mujeres, hacer crítica de sus obras, discutir las, **tomarlas en serio**, para que a partir de un estímulo real se vayan abriendo más posibilidades para que el sexo, con todas sus denotaciones y connotaciones, sea libremente tratado por las mujeres a través de la Literatura, como fiel reflejo de lo que es la condición femenina, inmersa en una problemática más amplia como la que se ha intentado mostrar, de manera que puedan realmente abrirse vías y que, al cambiar las circunstancias, los mitos de heroínas y antiheroínas no constituyan un freno para la creación literaria femenina, sino que aflore la verdadera mujer que, por los factores arriba señalados, aún mantiene su capacidad de expresión en estado latente, sin revelar en su totalidad el gran potencial que estamos seguras será recogido en el futuro.

SUSANA CORDERO DE ESPINOSA

LOS MOTIVOS DE LO COTIDIANO EN
LEVANTAMIENTO DEL PAIS CON TEXTOS
LIBRES Y OFICIOS, DE JULIO PAZOS B.

INTRODUCCION

Atraída por la evocadora sugestión de la poesía de Julio Pazos, fundamentalmente la que nos entrega en sus dos libros **Levantamiento del país con textos libres y Oficios**, me empeñé en interpretarla a la claridad de su propia luz, que creo encontrar en los motivos de la cotidianidad, dominantes en ambos textos. Dicho empeño es la razón de este trabajo.

Inicialmente, quiero referirme a estudios que coinciden con mi intento de destacar la singularidad e importancia de dicho núcleo semántico en los poemarios citados y de modo primordial en **Levantamiento**. Luego, a partir de una somera presentación de los distintos aspectos de la cotidianidad objetiva, tratar de encontrar en qué medida y con qué límites la presentación de los diversos motivos en tales poemarios es significativa en nuestro diario vivir y fundamento del quehacer auténtico del hombre ecuatoriano de hoy y de mañana.

Simón Espinosa en artículos titulados: "Pazos, un lenguaje poético propio", publicados en el **Suplemento Cultural** de El Comercio los días 22 y 29 de mayo y 5 de

junio de 1983, se pregunta por qué las pailas, comidas y sabores de la poesía de Pazos tienen insospechable trascendencia en la poética ecuatoriana y contesta:

Porque están en una línea sobre la que se ha teorizado desde muy atrás. Juan León Mera a su modo y desde las premisas de su tiempo y de su visión política caviló sobre el ser de la poesía nacional. González Suárez llegó a decir que la Literatura es el pueblo. Crespo Toral ensayó sobre ecuatorianizar la Literatura. Pero todavía no había llegado la hora de hacerlo creciendo desde las raíces. Julio Pazos lo ha logrado en este libro. Hay pues una trascendencia histórica.

Porque hay elaboración de un lenguaje poético propio, adaptado a este tiempo, creado para esta circunstancia histórica nuestra, enraizado en lo social, con evidente intención política, sin que por esto último haya sufrido mengua alguna la independencia del lenguaje, como materia de lo poético.

Porque ha dejado de lado el paisajismo y el indigenismo, porque a través del recurso de las comidas criollas ha logrado volver a suscitar a un nivel afectivo una constelación de experiencias que pertenece a nuestra identidad, a nuestro modo de ser, a nuestra inédita historia social.

Porque es una poesía de amor a lo concreto, a lo compartido, a lo común que desafía la tendencia actual de que seamos como "los más civilizados", dejando valores que nos vienen con la sangre, desde adentro, desde abajo y desde lejos.

y Espinosa continúa:

he procurado que lo dicho por mí brote lo más espontáneamente del texto mismo de la obra, texto que

felizmente en este caso está tan cerca del contexto de lo real... El libro de Pazos, nacido del amor a lo que nos identifica, a las pequeñas evidencias captables por los sentidos, a las tradiciones, ha creado un lenguaje con significado, ha podido dar nombres a las cosas del país, ha hecho un censo de su historia social, sentimental, de lo que nos une a esta tierra, ha restituido a las palabras su olor y su sabor y nos ha permitido nombrarnos, identificarnos, aceptarnos. En este sentido este pequeño libro de poemas tiene una gran importancia psicológica, social y filosófica.

Por otro lado, Samuel Guerra en un trabajo inédito titulado **Los designios poéticos de Pazos**, distingue dos vertientes metodológicas de acercamiento al hecho poético en general: la que toma a la poesía como hecho literario que puede y debe ser estudiado y analizado con los recursos de la crítica literaria, y, la que mira el hecho poético como expresión esencial de nuestra realidad, que sólo puede ser alcanzado a partir de la racionalidad de aquélla, la cual también ha de ser esclarecida. Así, según Guerra, el esclarecimiento de la poesía como expresión de la racionalidad de lo real comporta simultáneamente el esclarecimiento de la realidad que dicha poesía vehicula. La poesía de Pazos exige este segundo tipo de análisis, porque su valor radica en representar poéticamente una realidad "poética ella misma" a través del tratamiento y el ahondamiento en las motivaciones fundamentales del quehacer del hombre ecuatoriano. Añade, además, Guerra: "la realidad se manifiesta en la cotidianidad, en la vida común. Pazos ubica allí su tarea para hacernos vibrar con la esencia poética de lo cotidiano".

De lo citado podemos extraer las siguientes consecuencias que importan para nuestro análisis:

—El libro de Pazos es de especialísima trascendencia para la poesía ecuatoriana de todos los tiempos; lo propio

de su lenguaje radica en lograr un acceso al ser de nuestro pueblo, en manifestar nuestra identidad, el ser que somos; la realidad es esencialmente poética; dicha poesía, dicha realidad, se manifiesta de modo genuino en la cotidianidad, que Pazos convierte a su vez en esencia de su poetizar. La poesía es expresión de la racionalidad de lo real.

Ante este breve resumen de las que considero ideas centrales de las críticas mencionadas, me urge hacer ciertas precisiones: si es cierto que Pazos logra hacernos acceder a nuestro ser genuino considerado desde el punto de vista histórico, es decir, al ser que vive en un tiempo y en una circunstancia, en ellos se realiza y acaba por morir para dejar paso a los nuevos hombres, y logra presentárnoslo tal como él es ¿cuáles son, en la poesía de Pazos, las características de este ser que somos y hasta qué punto dichas características nos revelan verdaderamente? ¿En qué medida el ser que Pazos nos entrega es aquel que hemos de cultivar y conservar, es el ser que hemos de conquistar a través de nuestro hacer? En **Oficios**, Pazos hablará del obrar humano, continuando así en la mejor línea de **Levantamiento**, al hacer un inventario del quehacer de nuestro hombre provinciano en una pequeña sociedad rural.

Siendo la realidad, como lo afirmara Guerra, "esencialmente poética" —lo que yo traduciría—, tratando de bien interpretar la aseveración del crítico, como esencialmente poetizable, traducible a lenguaje poético, nuestra cotidianidad, en la que Guerra sostiene se manifiesta lo real ¿es también poética en esencia?

Finalmente, sobre aquello de que "la poesía es expresión de la racionalidad de lo real", solo puede añadir que, al afirmarlo, se funden de manera básica dos lenguajes para muchos absolutamente distintos: el filosófico y el poético. En tal sentido, Guerra se sitúa dentro de una interpretación existencialista, y está con quienes afirman

que la filosofía es un pensar entre ciencia y arte. Discutirlo llevaría parte importante de mi análisis, desbordando del propósito primordial de este trabajo. Lo dejo, apenas, apuntado; quizás alguna vez esta preocupación pueda generar un estudio de algún valor aplicado a nuestra realidad.

SOBRE LA COTIDIANIDAD

Habéis asistido a lo cotidiano, a lo que sucede cada día. / Pero os declaramos: / Aquello que no es raro, encontradlo extraño. / Lo que es habitual, halladlo inexplicable. / Que lo común os asombre. / Que la regla os parezca un abuso. / Y allí donde deis con el abuso. / ponedle remedio.

Agnes Heller puso estos versos de Brecht como epígrafe en su obra **Sociología de la vida cotidiana** (1). En ellos se evoca lo que Platón dijera muchos siglos ha: el poder de maravillarse es el comienzo del conocimiento; la sorpresa inicia el acercamiento a lo real de forma tal, que la primera relación entre hombre y realidad es esa sorpresa. Solo cuando ponemos en tela de juicio aquello que es en apariencia evidente, cuando nos preguntamos sobre la claridad de lo real, porque nos parece precaria, empezamos a apropiarnos del mundo por el conocer.

Lo cotidiano es para todo hombre punto de partida de su quehacer. En este caso lo es fundamentalmente del pensamiento y de la transposición o representación poética. Es el soporte más o menos explícito de todo decir. De lo cotidiano parten los hombres y hacia ello vuelven para perfeccionarlo y redimirlo. En tal sentido, todo lenguaje empieza en la cotidianidad.

(1) Heller, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*, Ediciones Península, Barcelona, 1977.

Lo que importa es saber cuál es la naturaleza de aquella. Por qué ciertos temas se nos ocurren cotidianos y en relación a qué o a quién. Qué es lo que caracterizaría toda cotidianidad. ¿Puede lo cotidiano ser dicho en sentido unívoco de todos los hombres, en qué medida y hasta qué límite?

Para hablar de lo cotidiano como de determinado tipo de realidad hemos de encontrar en ello un núcleo semántico común, unos elementos significativos que, de algún modo, digan a todos lo mismo. Si la cotidianidad de cada quien es exclusiva, parte de circunstancias generales comunes en las que muchos —los que pertenecen a una misma clase o estrato social— pueden reconocerse, hasta tal punto que, a la inversa, puede decirse que aquellos elementos en los que todos nos reconocemos pertenecen, a no dudarlo, a nuestra cotidianidad.

Lo cotidiano en sí mismo no ha conocido una vasta literatura. La esencia de la vida cotidiana ha parecido demasiado obvia como para ocuparse de algo más que de vivirla. Significa ello que el hombre, en su larga historia de desazones y búsquedas, no ha aprendido del todo a maravillarse. Lo cotidiano no ha sido tema filosófico de manera explícita y sistemática, sino hasta nuestro siglo veinte y aún ahora en pocos autores y de modo más bien reducido. Otra cosa es que se haya recurrido a la cotidianidad como recurso didáctico (por ejemplo en *La Retórica* de Aristóteles), a fin de enseñar a los hombres partiendo de lo que les es evidente. La filosofía ha estado constituida por lo abstracto, aun en autores radicados en lo empírico. La cotidianidad, perteneciente toda ella a lo concreto, a lo directamente experimentable, pareció demasiado humilde para constituir el objeto de ciencia alguna.

En cuanto a los acercamientos decisivos a lo cotidiano desde puntos de vista teóricos, notemos que se han realizado con presupuestos filosóficos a menudo opuestos; ello mismo tiende a aclarar mejor el fondo de la cotidia-

nidad. Filósofos marxistas o existencialistas han dado primacía en sus estudios a los temas de lo cotidiano. Quiero detenerme un instante en la visión de Heidegger, maestro alemán del existencialismo.

Para él, el terreno de lo cotidiano es por principio el de la enajenación. Todo hombre se halla arrojado a esta vida alienada en la que tiene una conciencia de sí como naturaleza dividida. Situado en el mundo entre las cosas y los otros hombres, el modo fundamental de su ser auténtico habría de ser la "preocupación". Mas en lo cotidiano el hombre tiende precisamente a despreocuparse, ni siquiera habla en primera persona, importa solamente el "se" en el sentido de "se dice", "se habla", "se hace". Es necesario, por oposición a dicha existencia enajenada, recobrar, apropiándose de sí mismo por el cuidado y la angustia, luchando hacia la autenticidad. Anticiparse a sí, apresar las propias posibilidades dentro de la condición básica de temporalidad en que vivimos inmersos, porque el hombre es el "ser-para-la-muerte".

En este existir de dos caras, la de lo inauténtico dado en la cotidianidad y la de lo auténtico, el hombre es tomado por Heidegger como el pastor y custodio del ser. El ser le es dado en el pensamiento y el lenguaje. El poeta crea el mundo con su palabra en un sentido fundante, pues en el lenguaje y de modo esencial en el lenguaje poético, el ser se descubre y nace allí la verdad. Dicha verdad es un salir, un brotar fuera de la enajenación de lo cotidiano y desde luego no le es dada a todos los hombres.

Por otro lado, he aquí un texto de Heller, quien en su obra ya citada busca precisamente salidas individuales al problema de la particularidad cotidiana. (Es primordial hacer algunas aclaraciones para situar dicho texto: según Heller, la vida cotidiana alienada lo es en una sociedad de clases. La alienación de la vida cotidiana no le es "natural", pues surge de otra alienación fundamental: la del hombre en su trabajo. Es posible concebir una vida

cotidiana serena, enriquecida, que asciende a los parajes de la genericidad, conservando de sí lo mejor: la intimidad, la aspiración a la felicidad; pero dicha vida cotidiana sin alienación solo será posible —y Heller lo siente así con manifiesto utopismo— en una futura sociedad sin clases).

El mundo en que los hombres nacen y en el que deben conservarse, es duro. En él trabajan (en general, más de lo que necesitan), comen y beben (en general menos de lo que les es preciso) aman (en general uniformándose a las convenciones) educan a sus hijos para este mundo y custodian con temor y aprensión un rinconcito que han conquistado, luchando por el cual han dispendiado fuerzas y fatigas. En general encuentran ya preparada la jerarquía de su actividad cotidiana.

Tal actividad se caracteriza por la urgencia de la satisfacción de las necesidades primarias, urgencia en la que el hombre común se hunde y olvida de sí mismo: el trabajo, el comer y beber, el amar, el educar, acciones todas que colman la particularidad, pues en su satisfacción el particular tiene la ilusión de cumplirse y realizarse. Claramente se ve que a este nivel de lo cotidiano el hombre se halla en la enajenación y la carencia de libertad genuinamente humana: está en el campo de lo inauténtico. Los datos cotidianos, la casa, la comida, los utensilios, el habla, la comunidad social inmediata, los hechos históricos transmitidos como ajenos y simplemente narrables, todo ello le ha sido entregado desde su nacimiento, y es innegable que lo constituye. Es el "yo soy yo y mi circunstancia" orteguiano, traducible por "yo soy yo y mi cotidianidad" o mejor, "soy yo en mi cotidianidad".

LOS TEMAS COTIDIANOS Y SU MANIFESTACION EN LOS POEMAS DE PAZOS

Quiero colaborar para el gozo y el dolor que supone la lectura de nuestra realidad desde los poemas de **Levan-**

tamiento y **Oficios**, suscitando inquietudes a partir de afirmaciones que no tienen por qué parecer evidentes; esgrimir mi derecho a maravillarme.

Un extenso poema que diga de los otros / y algo, un pedazo, de mi... / que diga de la vida que vino hecha / y del trabajo que nos ha costado reconocerla / Un poema de estos días, / de los libros que leen pocos / y de un paisaje que alimenta a todos. / Un poema de la casa / y de la comida, / sobre todo de la comida que viene de los siglos, / hecha de cuerpos transformados (2).

Pazos nos habla de su intimidad que es la de su propia particularidad, de su entorno provinciano de pequeño pueblo sin grandes inquietudes ni grandes carencias. Una intimidad hecha de cosas, de un único paisaje, de unos hombres que miran pasar la vida para que el poeta pueda lamentar por ellos sus ignorancias y celebrar sus sabidurías. Busca decirnos algo de todos y de sí mismo, en la comunidad de posesiones: la vida que se dio plasmada y a la que el hombre se agarra cuando el miedo a sucumbir es mayor que la alegría de constatarse vivo y repetido; el paisaje, la casa, la comida. En su propósito de entregarnos un extenso poema está ya situado FUERA de lo cotidiano: el poema no es la cotidianidad, como no lo es el trabajo por reconocer la vida. El hecho de escribir hacia la conquista del ser propio y de la belleza, pone al poeta al menos en el límite entre la vida hecha para nosotros y aquella que nosotros quisiéramos que fuera. El arte es una salida de la cotidianidad. Funda en su hacer el ser, lo devuelve a sí mismo, lo desajena, pero precisamente porque, al no ser lo cotidiano, se alza por encima de él.

(2) "Declaración", en *Levantamiento del país con textos libres*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1982, p. 82.

El arte es la autoconciencia de la humanidad, sus creaciones son siempre vehículos de la genericidad para —si y en múltiples sentidos—. La obra de arte es siempre inmanente: representa al mundo como un mundo del hombre, como un mundo hecho por el hombre, su jerarquía de valores refleja el desarrollo de valores de la humanidad (3).

El que los temas tratados en los poemas de **Levantamiento** sean temas cotidianos no constituye, per se, la riqueza de su poemario. Lo es el que, a pesar de ello y gracias a ese don irreversible de la posibilidad de representación poética, Pazos nos devuelva tales temas transfigurados, elevados al nivel poético que no les es, ciertamente, propio. Obvio es que sólo el hombre puede hacer poesía. Escribir poemas es un hacer humano, no una realidad cósmica. Es una transmutación, no repetición ni imitación ciegas. El haber elegido temas cotidianos ha exigido al poeta una sensibilidad, un hacer meticuloso y alto; la atadura de las cosas es demasiado fuerte, demasiado terrestre y para elevarse con ellas a lo poético se precisa de un don nada común. Si todo el poemario es un testigo de la manera como Pazos está atado a las cosas cotidianas, a la vez y precisamente por esa fuerza de atracción hacia el mundo enajenado, el universo de su poesía es más alto, más exigente, infinitamente más difícil y hermoso. Es el esfuerzo por extraer de la cotidianidad real aquel nivel en el que el hombre se realiza como hombre a pesar del tiempo, de las comidas, de toda suerte de ataduras, del viento y del ocaso. A pesar de la muerte, que es también un tema cotidiano.

Lejos de mí está el “condenar” la cotidianidad. No es posible olvidar que en ella vivimos, nos hacemos y somos. Mas cualquier hacer que se define como genuinamente humano ha de superar ese nivel salvándose de él

(3) Heller, Sociología, p. 200.

por los valores que comporta: estéticos, morales, religiosos, intelectuales, así parece intuirlo el poeta:

Cuando nos dan explicaciones de otros hombres en otras / situaciones y en otros parajes del animal mundo / para serenarnos, / nosotros pensamos que solo aquí / delante de estos platos, / de estos caseríos cabras en las colinas, / junto a estos ríos encabuyados / con eucaliptos australianos y cocacolas / y que sólo aquí, / chimborazo tobogán balsapamba, / con el viejo tambor y el ave, / tendremos que explicarnos, respondernos, serenarnos / y soñar nuestra exclusiva muerte (4).

Su cotidianidad de ríos y colinas, de paisajes agrestes y suavidades escondidas es la que le decide a decirse. Es también la que le señala diferencias y límites: la percepción de sus valores implícitos y explícitos le impide envidiar otros entornos. Pazos no va en busca de valores extraños, puesto que sabe que su deber es encontrarlos allí donde están al alcance de su mano, constituyéndolo y enriqueciéndolo. Es ello una lección constante y quizás de las más exaltantes de sus libros: nos enseña a leer el texto de nuestra propia e irrepetible vida; a estimar las riquezas de nuestra única manera de nacer, de crecer y de morir...

EL APORTE DE LOS SENTIDOS

El conocer nace con los aportes sensibles. Sensaciones y percepciones marcan la relación primera del hombre con su entorno, su primera sorpresa. Cada uno se siente en el mundo, constituido primariamente por cosas y se abre hacia él a través de sus ventanas corporales: vista, oído, tacto, olfato, gusto. Pazos se esfuerza, además, por entregarnos sus poemas como imágenes de lo

(4) “Absolutismo”, *Levantamiento*, p. 74.

real; sabido es que, para él, imagen es sinónimo de poesía. Su precisión y poder evocativo acercan el poema a la perfección anhelada. Las imágenes poéticas, no son simplemente la representación sensitivo-imaginativa del aporte sensible, sino que se logran mediante la específica articulación del lenguaje en los versos. De ese modo se alcanza una evocación radicada en el valor de lo sensible, fundamental para la vivencia estética de quien se acerca al poema. Valga como ilustración el poema **Existencia** (5):

Has llegado amparada en el halo canela / tan usual en la altura. / Has llegado sin otra condición que la existencia. / Caes en el comienzo del mar. Las ruedas / del agua te asustan. / Allá va el sol / orgullosamente sangre ocultando sus alas. / Llegan los pescadores. / Su pesca de bonitos se amontona en la playa. / El rumor del agua se estaciona / volviéndose ónix. / Estás muy cerca, el mar no puede arrebatarte. / Los pescadores regatean sus bonitos. Las canoas / simulan ángeles dormidos en la playa, / sus patitas tienen la sal de distantes senderos. / En la media luna las luces abren sus ventanas. / Digo que el color de tus manos / me ha ido abrumando / hasta convertirme / en un jirón estremecido / tremolando en el viento.

El paisaje, la música, la textura de las cosas, su olor y su sabor penetran en el alma a través de esas cinco ventanas abiertas a los vientos multicolores de la tierra; he aquí diversas imágenes, correspondientes cada una a las sensaciones de un sentido:

En un sorbete de guanábana se me cruzan los caciques en barcos de soledad.

(5) *Oficios*, p. 80. Pazos, Julio, *Oficios*, Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1984).

El Tungurahua lila ha salido de las nubes / su vientro frío habla en las manos /

En esa isla / tan pequeña / que podía cruzar un ojal / don Luis tocaba el bandolín /

Pide que olvidemos el ir y venir de otras edades / y que pongamos los gamos olfativos / en oler los hombros, los cuellos, / en oler las membrillas del maíz que han quedado / supendidas / en las comisuras de los labios (6).

Reconoce Pazos en los sabores sus raíces: raíces de hombre sensitivo, sensual, cargado del peso y el gozo de la tierra. Nos habla con alegría de sus propios pesos; demistifica, purificándolo, el lado sensible de la vida en este universo gazmoño en que se nos dio vivir. No se avergüenza de amar lo que se toca, de moverse entre lo tangible tropezando de amor con las cosas, valorándolas. Habla del arroz de cebada sin remordimientos. Tiene la virtud de no renunciar a lo cotidiano para ser él mismo, ya que no se trata, a ningún nivel, de que el hombre renuncie, sino de que asuma, humanizándolo, todo el universo. Transformando en humanos los alimentos solamente terrestres.

Por medio de los sentidos amarramos el mundo a nuestros sueños. Caminos de ida y de regreso, hacia el futuro y el pasado, parece que a Pazos le bastara con estas evocaciones, una de las sutilezas de su poetizar consiste en mostrarnos cómo bastan las cosas y los sentidos para detectarlas. Desde las cosas saldrán las ideas, los otros, la vida, la historia y el amor con que se cuentan...

¿Cómo puede Pazos transmitirnos lo auténtico aga-

(6) "La voz", "El presente", *Conocimiento del bandolín*, pp. 65, 64, 40, en *Levantamiento*.

rrado tan vastamente por los siempre posibles errores de los sentidos al encubrimiento de lo cotidiano? Porque lo auténtico no está a ras de cotidianidad sino a nivel de poesía. Si puede hablarse del ser es en la creación poética, en la comunicación con un lenguaje poderoso y de extrañas resonancias que toca las fibras del alma con sus peculiaridades metafóricas, con su voz sentenciosa brotando de experiencias antiguas, con su ritmo y su meticolosa ascesis. No vayamos a buscar en el arroz de cebada, en las tortillas de maíz o el cebiche de concha nuestro ser, sino en la manera como Pazos los eleva a condición de nuestro reconocimiento. El empleo de elementos tan humildemente cotidianos muestra la virtud de su lenguaje poético en sí. Por ello sus significados, el trasfondo de ser que se cruza entre las cosas, tienen amplias resonancias en cada uno de nosotros, aunque ninguno perciba el sabor de la chicha de la misma manera, ni en idéntica cotidianidad.

Platón decía que poesía y belleza llevan la carga de lo sensible, con la condición de que a través de ello se transparente la inteligibilidad. Sabía también que cuando la poesía no es lo que debe ser es porque los poetas no supieron elegir el objeto propio para la "imitación". No puedo menos que recordar estas afirmaciones platónicas en relación al problema de los objetos empleados por Pazos para su tratamiento poético. Si todos ellos están amarrados al alma por entrañables lazos, la afirmación de su vigor a través del poema no hace sino devolverles explícitamente su lugar en nuestra vida. Por ello esos objetos, evocadores de lo inteligible a través del poema, evocan nuestro ser encubierto por la cotidianidad, pero dispuesto a mostrarse a través de ella. La poesía de Pazos es tan verdad nuestra, tan poesía, precisamente porque supo elegir sus objetos: aquellos que, de tan poco ser, podrían haberse perdido en el ámbito donde ya no entra ni la memoria de los hombres. Ellos, apropiados en el fenómeno poético, nos ayudan a apropiarnos de nosotros mismos en la medida en que no rechazamos,

por pudores que todo lo falsifican, el haber sido asumidos al ser del ser a través del estar de las cosas, de las comidas, de la mesa familiar. Por medio del arte el hombre no llega solamente a alcanzar la belleza, sino también la verdad, así se entienden los ecos misteriosos suscitados por los poemas de **Levantamiento**.

En la calle del Calvario está el olor del pan. / A la vuelta espera la mano del café. / En la curva de la salida hay un sopor de aguardiente. / Más abajo, en la plaza, agonizan los maqueños. / En la esquina gimen las papas con cuero y el viejo árbol. / El pasillo es un resumen de limones. / Si te preguntan ¿qué haces? / —Palpo las lenguas de los comensales. / Hurgo en las viandas. / Escarbo olores para encontrar el último, el asiático. / Ya no sirvo para fugaces fiebres ni reclamos ni / recriminaciones / ni reproches ni burdos directes; / porque estoy ensalmado, convertido en fiambre de tiernos / fréjoles. / en cancionado; porque estoy río absoluto y porque siento / que acabo / rítmicamente con el mundo (7).

No ha de extrañarnos que todos nos reconozcamos en este universo de sensualidad prístina en el que las conchas vivas convierten nuestra lengua en mar... Las cosas, los alimentos, los olores, la consistencia de los cuerpos, todo es estímulo para los sentidos. Estos y sus conoceres, estímulo para el espíritu. En sus poemarios, Pazos reconoce y reivindica la unidad del hombre, contradictorio y dislocado.

TIEMPO COTIDIANO E HISTORIA

Los acontecimientos humanos son irreversibles; esta consideración es el inicio del pensamiento filosófico sobre el tiempo y, simultáneamente, su meollo. La irreversibi-

(7) *Levantamiento*, "Hecho leña", p. 60.

lidad en cuanto concepto pertenece al estudio de la Filosofía, pero como hecho, constituye parte medular de la conciencia temporal cotidiana: vivimos lamentando situaciones no aprovechadas, ocasiones perdidas, trabajos no realizados. Es la vivencia de un tiempo que se va, limitado entre el nacer y el morir.

Alguna gente acostumbra comer después que se ha dejado / el cadáver en el cementerio. / En la cocina se mueve alguna mujer voluntaria guisando / una gallina. / Cuando uno se acomoda en la mesa, todavía con lágrimas, / mira el mantel y los cubiertos... / la fría ansiedad de la muerte se combina con el caldo... / Algunos recuerdan pasadas fiestas, presas preferidas y cierto / sabor particular, / sabor que ya no se repetirá. / Otros, en cambio, por un instante reflexionan, piensan que / solo hay una vida y comen silenciosamente; en el fondo del / plato quedan gotitas de grasa como desprendidas del río / del atardecer (8).

Ante esta irreversibilidad, se van hilando los recuerdos en el presente. Presente de muerte y de vida, de separación y de continuidad. No importan los hombres —no importa quién es el anónimo hombre cotidiano, el particular—: “alguna mujer”, “alguna gente”, “algunos recuerdan”, “otros reflexionan”: es el hombre de todos los días, marcado por sus costumbres, perteneciente a una cotidianidad concreta que ni siquiera es en todo la nuestra, pues no somos todos los deudos los que acostumbramos hacer comidas funerarias. El posible folklore de estas escenas se salva por la transposición poética bellamente lograda.

Esta conciencia del paso del tiempo es a la vez la de un tiempo cíclico, a-histórico, en el que todo se repite sin

(8) *Levantamiento*, “Comida funeraria”, p. 27.

que importe sino esa misma repetición, que asegura la continuidad de lo real. Tal ciclicidad es evidente en “Espacio producido en la memoria”:

Las mujeres han llegado muy temprano. / Han puesto grandes pailas en el patio, / las jóvenes traen agua y ceniza, / las viejas remojan las estopas. / Nosotros miramos el sacrificio de las gallinas y / esa sangre corre al sifón; / algo en el interior tiembla. / (Es la leve conciencia de la muerte, evocada por el sacrificio de las aves para su transformación en alimentos. Pazos insiste en numerosos poemas en esta transformación incesante de lo uno en lo otro, sin el anuncio de un punto final, pues los muertos en la tierra vuelven a ella a través de sus raíces). Nosotros pensamos en las mujeres que han quedado / en el camino, / entregando su leña, / vendiendo la leche cuajada. / (He aquí el típico enclaje en el presente, del sentimiento cotidiano del tiempo. Las mujeres venden su leche hoy y también mañana y pasado mañana, como lo hicieron ayer, marcando la infinita igualdad de los días. Con su constancia permiten olvidar la sucesión). Ninguno sospecha siquiera que todo terminará pronto / que las emociones desaparecen como el sol y la brisa / de la mañana. / (Evocación de la fugacidad y la transitoriedad: conciencia de que la vida es tránsito para el poeta, situado fuera de lo cotidiano) (9).

Basilía Papastamatiu en artículo titulado “Mutaciones del ser y de la imagen”, exclama:

Dentro de la cosmología que van dibujando los textos de *Levantamiento* del país... nuestro destino mortal no es visto como un viaje irremediable hacia la nada sino como un infinito circuito vital, en el que nada

(9) *Levantamiento*, “Espacio producido en la memoria”, p. 75.

se extingue definitivamente sino que se recrea... Pazos prefiere claramente hurgar en las regiones más secretas de la existencia, en los fenómenos ocultos en el todavía ignoto bullir de la materia en permanente transformación (10).

Tal es el tiempo del poemario, situado en las intuiciones de diarios acontecidos. No hay intención de hacer historia sino de inventariar lo que consta, lo que está, lo que se da y se repetirá. Aunque en tal repetición entren elementos históricos precisos: el hombre ecuatoriano es un ser histórico y lo son el negrito lanzado al mar porque lo cuenta el Padre Solano y Juan Montalvo y Carlota Jaramillo. El inventario no puede olvidar lo que sustenta la memoria cotidiana, la tradición, los nombres que pasan de boca en boca. Lo cotidiano es a-histórico, aspira a reproducirse mansamente, en otras cotidianidades sin peripecia. Se nace, se crece, se muere... Muchos de los poemas hablan de este ciclo. Su concepción del tiempo en que viven los hombres del pueblo es circular.

En sus casas de adobes, en su penumbra están /
los ancianos, recordando. / Los cerdos hacen huecos
en el cantero y corretean. / Los ancianos no tienen
miedo ni nostalgia, son perseverantes. / Gustan de los
ciclos. Se nace, se aprende, se muere. / El sol de
septiembre está castigando el polvo de sus madres (11).

Separándose voluntariamente de la unicidad e irrepetibilidad de los hechos históricos, Pazos nos sitúa en la repetibilidad de los acontecimientos naturales. En ella se encuentra el consuelo de vivir y de morir.

En el hacer poético de Pazos están también la coti-

(10) Papastamatú, Basilia. "Mutaciones del ser y de la imagen", Revista Casa de las Américas, N° 136, pp. 167-170, s.f.

(11) *Levantamiento*, "Los ancianos", p. 18.

dianidad de la miseria, del dolor de pertenecer a una sociedad que no se pertenece a sí misma, elementos todos de la conciencia de la comunidad. El registro efectuado en **Levantamiento** y en **Oficios** no podía olvidarlos. Además, toda actividad desarrollada con la conciencia del nosotros en interés de una integración determinada, es un obrar político. Porque en la cotidianidad evocada en los poemas que estudiamos hay la vivencia cálida del otro, en la presencia de la madre, de las mujeres, de los otros hombres, se puede hablar paladinamente de la profunda calidad política de estos textos. Se denuncian situaciones de injusticia, de una cotidianidad de opresión; se presentan vidas de hombres que trabajan apenas para no acabar de vivir ni de morir. Dicha conciencia política aspira al rompimiento de esta cotidianidad de injusticia; en el inventario poético de gloria y de tragedia la opresión es la palabra básica. No se la esgrime como lanza para limpiar el mundo de desafueros, pero se la percibe en toda su dimensión de abuso y de mentira. Muchos de los poemas en los dos libros tienen una alta y concreta carga de denuncia.

En la lejanía se te va encogiendo el fervor / es
un prisma / una lentejita / y te vas achicando / de
amor / en lo hondo de la noche / de amor / porque
el día es para la rabia.

LA LLEGADA DE OFICIOS

Tendrá que venir **Oficios** como un segundo momento para reivindicar al hombre como el hacedor del mundo de cosas evocado en **Levantamiento**. En **Oficios** está el hombre en cuerpo y alma, el que precisa forjar sus alimentos para no morir, sus propios y genuinos alimentos. Trasluce el ser en su hacer. Aquí se hace el levantamiento del trabajo del hombre, principalmente el del trabajo manual marginal, que no le permite reproducirse a sí mismo.

El poeta primeramente se contempla en su propio

trabajo y se responsabiliza de él, buscando las palabras precisas, las de su mundo y su pueblo. Llamando a las cosas por sus nombres, tales nombres generarán historia llevándonos más y mejor a lo nuestro: "No se diga vino a la chicha, ni turma a la papa, ni camello a la llama".

Todo hacer es creativo, poético si no está alienado, si es un actuar que permite al hombre llegar a ser. El oficio pone al trabajador provinciano, al de pueblo chico, en contacto directo con las cosas. Es una forma humilde y verdadera de ir haciendo el propio camino.

Están las vendedoras de pan: enérgicas mujeres / de intemperie sus ojeras / constantemente socavadas. La bailarina que danza con la misma precisión con que se mueve el mundo: es ella quien trae al pueblo —contexto singular en el que toda la realidad poética de Pazos se mueve y esencializa— las novedades de la vida: Salomé baila cuatro sures en el teatro, / y hasta el panteonero olvida sus muertos a la intemperie. / Salomé trae también la culpa, porque "es un placer en la ceja de la miseria". Por ella, los hombres esconden los retratos de sus madres para evitar el remordimiento en la acusación de sus miradas. En algunos versos está toda una vida, la del pueblo chico, la de las alegrías fugaces y los remordimientos lacerantes. Por su parte, el sastre sordo define el actuar de cada hombre humano: corta la tela como si estuviese creando el mundo. Y los panaderos conocen la perfecta ciencia del pan y cantan mientras lo amasan. El trabajo se purifica de odio y de injusticia en los oficios. La gente de este mundo explicitada desde **Levantamiento** "aprecia la sucesión de los días / sin espanto / sin sospechar siquiera la pavorosa destrucción". El entorno humilde de estas vidas, no invadido aún por el consumismo guarda entrañablemente los dones de la tierra. Nada hay en este mundo de innecesario ni postizo. En el mercado se venden cosas de segunda mano que siguen sirviendo y que no se botan; en él está el herrero. En su arte intervienen todos quienes lo miran pues, tal como sucede con las pie-

zas herradas al introducirlas hirvientes en el agua, "el fuego que somos se apaga en el agua del tiempo". Exactas y bellas son las imágenes con que el poeta relaciona el vivir con el sentir y el pensar. La cotidianidad le inspira para alcanzar verdades que de otra manera permanecen escondidas.

Lo cotidiano de **Oficios** es idéntico al de **Levantamiento**, diario vivir de pueblo chico, de raíces profundas que no se ponen en tela de juicio, donde nada se improvisa y todo continúa a todo. Los mismos sueños han sido, como lo dice el poeta, "preparados por las madres al amparo de una leña hecha de aroma", con ellos se desafía pasado y presente y se proyecta un futuro que estaría ya hecho en los rincones de la memoria colectiva.

El dibujante de mates se repite, circular como el objeto de su creación; pone así los fundamentos de la memoria. Pazos va entre los oficiantes creando —recreando sus vidas—, observador metódico, reproductor de sueños, hacedor, como Machado, de caminos.

Por ello su ruta poética es propia y universal. Sus palabras no atan ni fijan, tienden a liberar al hombre al desatar los nudos de lo propio de las aperturas vergonzantes del silencio, de la imposibilidad de decirlo. Lo virtualiza así y lo pone a disposición del mundo.

La cotidianidad, con sus motivos característicos está presente en cada poema o en su última intencionalidad. Es la de un grupo social característico, perteneciente a un único entorno irrepetible pero suficientemente significativo como para que pueda hablarse en general de "nuestra" cotidianidad —la del hombre ecuatoriano de hoy y de siempre—. Dicha cotidianidad define a su modo el ser que somos, pero sobre todo nos hace tomar conciencia del ser que queremos ser: liberados de opresiones, de falsificaciones, seres que pueden decir su palabra propia. Dicho ser último que, partiendo de la coti-

dianidad expresada en los poemarios es a la vez nuestro fin y nuestro anhelo, es nuestro ser auténtico. Sus cualidades, trabajo, paciencia, honda perseverancia, humildad, tranquilidad, amor por lo pequeño, sencillez, respeto por la tradición y amor por el pasado al mismo tiempo que una serena aspiración a un futuro justo, están presentes potencialmente en la realidad diaria presentada en sus libros. Para conocer el ser que queremos y debemos ser debería bastarnos la lectura profunda en sus múltiples virtualidades, de los poemarios objeto de este estudio.

He aquí un camino poético singular, propio, universal. Gozoso desfilarse entre las cosas y los hombres de todas nuestras horas. Al maravillarse hasta el fondo sobre las evidencias cotidianas nos enseña a apropiárnoslas, ahondando en ellas y encontrando sus significados. Triste sería que nosotros no pudiéramos reconocernos en ello.

B I B L I O G R A F I A

- Pazos, Julio, Levantamiento del país con textos libres, La Habana, Casa de las Américas, 1982.
- Pazos, Julio, Oficios, Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1984.
- Castañeda C., Julia, "Ontología de lo cotidiano", Quito, Universidad Católica, Centro de Estudios Latinoamericanos, archivo, 1976.
- Delgado R., Juan M., "Raíces cotidianas de la ontología", Quito, Universidad Católica, Centro de Estudios Latinoamericanos, archivo, 1976.
- Delgado R., Juan M., "Desde algún lugar de la cotidianidad", Quito, Universidad Católica, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1977.
- Espinosa C., Simón, "Pazos,, un lenguaje poético propio", Quito, Suplemento Cultural de El Comercio, 22, 29 de mayo y 9 de junio de 1983.
- García Lozano, Juan, "El hombre y la cotidianidad", Quito, Universidad Católica, Centro de Estudios Latinoamericanos, archivo, 1976.
- Guerra Bravo, Samuel, "Los designios poéticos de Pazos", manuscrito s. f.
- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1972.
- Heller, Agnes, Sociología de la vida cotidiana, Barcelona, Ed. Península, 1977.
- Roig, Arturo, "Narrativa y cotidianidad, la obra de Vladimir Propp", Quito, Universidad Católica, centro de Estudios Latinoamericanos, archivo.
- Papastamatíu, Basilia, "Mutaciones del ser y de la imagen", Revista Casa de las Américas, N° 136, pp. 167-170, s.f.
- Prieto Castillo, Daniel, Educación y comunicación. Periodismo científico. Cultura y vida cotidiana. Monografías CIESPAL, Quito, ed. Belén, 1983.

CARLOS ROJAS R.

ESPACIO Y TIEMPO EN PABLO PALACIO

I.—ALGUNOS SEÑALAMIENTOS TEORICO-METODOLOGICOS.

La obra de arte, y específicamente la Literatura, tiene que ser comprendida en su doble faz: como expresión y producto de una fase de desarrollo de la sociedad, y como expresión artística, como fenómeno específico, como dación de forma peculiar. Cualquier intento de romper arbitrariamente esta unidad dialéctica da como resultado concepciones realistas vulgares o bien formalismos que convierten el arte en una entidad cerrada en sí misma, aislada de todo su contexto, y por lo mismo presa de una concepción idealista.

El entendimiento de esta unidad dialéctica presupone, en su interior la diferencia, el papel de lo negativo, y desde luego, una síntesis que dista mucho de ser alcanzable fácilmente. Sobre este tópico se ha dicho y escrito muchísimo. Por esto, estas notas se enmarcan dentro de límites muy precisos: mostrar algunos elementos teórico-metodológicos que contribuyan a la comprensión cabal de la literatura ecuatoriana, evitando encasillamientos que dejen al margen, ignorados o distorsionados, ciertos fenómenos artísticos que no remiten directamente a la realidad social; esto es, evitar incomprendiones como la de Kafka por parte de Lukács, o la de Palacio por parte de Cueva.

En todo caso, el señalamiento de ciertos elementos teórico-metodológicos que permitan transitar por ese borde peligroso, en donde o bien se capta el aspecto ideológico de la novela pero no se explica por qué a pesar de las limitaciones de clase, constituye una obra de arte, o bien se capta la forma pero se imposibilita la referencialidad a la sociedad.

Se debe precisar que este acercamiento no agota el plexo constitutivo de la obra de arte, y que lógicamente harán falta otras mediaciones para la captación de la misma, todo lo que Lukács nombra como el antes y el después de la producción artística.

Hemos elegido, como hipótesis de trabajo, dos caminos para someterlos a la crítica y analizar su capacidad de explicación de los fenómenos literarios:

a) Partiendo del análisis hecho por Francastel acerca del espacio en la pintura, y su redefinición en la medida de la alteración de la concepción espacial en las diferentes épocas, analizar para la Literatura, en ejemplos determinados, la dialéctica que se establece entre espacio y tiempo (1).

En otras palabras señalar cómo la elección de una determinada figuración del proceso temporal en la Literatura, y más concretamente en la novela, conlleva necesariamente la elección de una precisa concepción espacial, y por ende, de una forma que no es tomada arbitrariamente sino que está marcada por la noción de tiempo que se tenga.

Pero, también y simultáneamente, la elección de

(1) Francastel Pierr, *Sociología del Arte*, Alianza Editorial, Buenos Aires. 1972.

determinado espacio de la novela, remite a una temporalidad específica y contribuye a hacerla visible.

Desde luego que ni la adopción de una temporalidad que rompa o no con la cotidianidad, ni el espacio (o cuasiespacio según Lukács) (2) que se conforma en la novela, son arbitrarias en su elección; por el contrario dependen de un contexto más general que remite tanto al nivel de desarrollo de las fuerzas productivas que alteran radicalmente la percepción del tiempo y del espacio, como al punto de vista de una clase social cuya concepción del mundo incluye cierta témporo-espacialidad.

b) La teoría de la mimesis estética de Lukács presupone que la verdadera obra de arte es siempre reflejo crítico, no inmediato, de la realidad social y que la Literatura adquiere su calidad de obra de arte en la medida en que reflejen la totalidad de la realidad, ciertamente a su modo, y marchen en dirección de reducir toda trascendencia a inmanencia, en ser "antiteodiceas", y por lo mismo cumplir la doble función: desfetichizadora y catática.

Esta teoría de la mimesis, a pesar de sus valiosos aportes a la comprensión de la novela, muestra también limitaciones que le han impedido comprender a cabalidad fenómenos como el surrealismo, y que le han llevado a privilegiar determinado tipo de literaturas en donde se muestra una concepción global del mundo que resultaría progresista para una determinada época. De aquí la referencia de Lukács a sistemas como el de Hegel, al igual que sus preferencias literarias: Goethe, Balzac, Lessing.

Como el propio Lukács lo menciona, la cuestión

(2) Haré referencia en determinados momentos a Lukács y a la problemática planteada en la *Estética*, aunque no se intenta una discusión acabada de las concepciones del autor húngaro.

fundamental en el análisis de la obra de arte, y la refiguración de la realidad, es la distinción entre fenómeno y esencia, entre el ser de las cosas y su aparecer, que está a la base de todo conocimiento científico, pero también se convierte en elemento crucial a la hora de juzgar la novela.

Cuando se hace referencia a la totalidad, al "mundo" creado por la obra de arte que muestra la totalidad de la sociedad en sus relaciones y en sus mediaciones, todavía queda por precisar qué se entiende por dicha totalidad y en qué medida juegan el plexo de mediaciones que constituye dicha realidad, que además se queda en el plano puramente ideológico y puede caer fácilmente en una forma de fetichización.

Sin embargo, el punto de desacuerdo con el realismo crítico, o mimesis elaborada por Lukács, radica en que no siempre la obra de arte se convierte en producto simétrico de la sociedad, sino que entre el nivel de desarrollo de la humanidad y su refiguración estética se producen simetrías, desplazamientos que rompen con dicho paralelismo fácil.

Dichas asimetrías jamás pueden ser totales; sino que se elaboran a partir de sucesivas abstracciones de la realidad, combinadas con nuevas estructuraciones de dichas abstracciones; baste mencionar el camino que llevó a la producción de "Las señoritas de Avignon" y en general de las obras cubistas, y toda la serie de estudios que muestran el lento camino de elaboración —asimetría y desplazamiento— hasta producir una forma cubista, o la serie de mediaciones hasta desembocar en el análisis de los colores de Kadinsky. En la novela la cuestión puede ser mucho más compleja todavía en la medida en que el análisis del tiempo y su desplazamiento respecto de lo cotidiano puede ser aún mucho más problemática, por el hecho mismo de que se borra el camino, o la serie de

mediaciones que permitieron el paso de la realidad captada a la obra de arte.

Ahora bien, esta Literatura producida por esta serie de abstracciones y reordenamientos tiene que ser confrontada con la realidad social de la que surge, y ver hasta qué punto en su mimesis y en qué sentido se orienta: si de mantenimiento del orden establecido o de su cuestionamiento a algún nivel, con todas las complejidades intermedias que caben.

Más adelante intentaremos ejemplificar esta problemática para la literatura ecuatoriana.

II.—DESPLAZAMIENTO Y ASIMETRÍA EN LA OBRA DE PABLO PALACIO.

En la obra de Palacio la refiguración de la realidad no se realiza mediante la traslación automática de la realidad social inmediata. Al igual que en Kafka, su contemporáneo al cual no conoció, la ruptura con lo cotidiano actúa como forma de desplazamiento. Palacio instala a sus personajes en otro tiempo no cotidiano. Desplazamiento de la temporalidad diaria que parte de la realidad pero procesándola y que en cuanto a la dación de forma no constituye otra realidad mítica, como si fuera una refiguración de un deber ser o de un poder ser que se afirme estableciendo una nueva mitología.

El mito está fuera del mundo de Palacio. Esto quiere decir que además de la ruptura del orden temporal cotidiano, hay un nuevo desplazamiento que conforma su obra de modo asimétrico respecto de la realidad social. No sólo, por lo tanto, por el establecimiento de un nuevo tipo de cotidianidad que es en su interior coherente consigo misma, sino la constitución de un mundo anormal aceptado como tal, como una nueva normalidad tan válida o tan absurda como la presente. Posee, por lo mismo, una

estructura paralela antes que convergente o mimética de la realidad social.

Este desplazamiento y esta simetría propia de este otro "mundo" de Palacio rompen con el realismo vulgar e incluso con el realismo crítico.

El protagonista de la obra de Palacio si bien rompe con la cotidianidad se ubica en otra temporalidad, que aparece como "otra cotidianidad" en ese mundo anormal, desde el cual no puede tenderse un puente porque sus lógicas son inconmensurables, porque el desplazamiento ha sido llevado a su extremo.

Desde luego que la obra de Palacio sufre una evolución a este respecto que aquí queremos señalar tentativamente:

- a) Desplazamiento—asimetría: Un hombre muerto a puntapiés".
 - b) Desplazamiento, visualización del proceso de desplazamiento temporal, producción de la asimetría tiempo-espacial: "Débora".
 - c) Desplazamiento extremo, fragmentación, desconstrucción del sujeto como conciencia unificadora.
- A) Desplazamiento—asimetría: **Un hombre muerto a puntapiés.**

En **Un hombre muerto a puntapiés** se produce un desplazamiento de la temporalidad cotidiana, en la medida en que este hecho de por sí impulsivo entra a formar parte de un círculo en donde es absorbido por una nueva lógica, tanto en cuanto se elabora una explicación que parte de la imaginación del narrador-protagonista, como porque la vivencia que termina por producir remite no a una sensación de rechazo sino de aceptación del asesinato del hombre que es muerto a puntapiés.

A lo que se debe juntar el tratamiento del espacio —la creación del cuasiespacio— que contribuye de manera preeminente a la producción del desplazamiento de la temporalidad. Así la creación de un nuevo flujo de vivencias que pone en cuestión la "reacción normal, social", como término medio:

"Consideró que era muy poco castigo un puntapié, y le propinó dos más, espléndidos y maravillosos en el género, sobre la larga nariz que él provocaba como una salchicha...

"¿Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés?" (3).

E inmediatamente para que el desplazamiento se complete y adquiera fuerza, el factor espacial se pone en primer plano:

"Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre un muro; como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; como el romperse de una nuez entre los dos; o mejor como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz!" (4).

Desde luego que en esto no hay intención descriptiva, sino la pura producción de una determinada sensación que termina acudiendo, como única comparación posible, a un hecho idéntico.

Y más adelante, con una morosidad increíble, que provoca la mayor ruptura de todo el texto, la marca de ese silencio, que repite el movimiento rítmico de los puntapiés con el mismo recurso que los silencios en la música, desde luego para una finalidad totalmente diferente:

(3) Pablo Palacio, *Obras escogidas*, Ed. Clásicos Ariel, Quito, s/f. p. 31.

(4) *Ibid.* p. 32.

“Chaj!

Chaj!

con un gran espacio sabroso ” (5).

En donde incluso la topología del texto se vuelve fundamental en la refiguración del asesinato.

Aquí, en esta pequeña narración de Palacio, ya están presentes los elementos que luego se irán desarrollando con mayor fuerza: el desplazamiento para la producción de otra lógica no conmensurable con la lógica del sentido común; la introducción al interior mismo de la narración de elementos que muestran su construcción, aunque esto apenas si está presente; la abstracción de determinadas “normas” y “comportamiento socialmente regulados” para su reelaboración asimétrica, que será más adelante elemento determinante.

B) Desplazamiento, visualización del proceso de desplazamiento temporal, producción de la simetría témporo-espacial: **Débora**.

En **Débora** se clausura toda pretensión de la novela de aparecer como una mimesis auténtica de la realidad, como verdad de la realidad o de la vida. Al contrario hay señalamiento explícito que separa claramente el mundo construido de la realidad misma. Como Palacio dice:

“se populariza el animal de abstracciones” (6).

Porque además la novela está construida y descontruida sobre la base de mostrar el proceso que lleva desde la constitución del sujeto, el Teniente, a la realidad social que aparece como un mundo puramente subjetivo.

Débora muestra la serie de mediaciones que llevan

(5) Id. p. 32.

(6) Id. p. 90.

desde la realidad inmediata a la constitución del sujeto de la novela, y que incluye una teoría de la novela, como muchas pinturas cubistas en donde una serie de pasos indican el camino recorrido desde la realidad al cuadro final.

Junto a esto se ubican las descripciones de lugares, captación del espacio se corresponde con la nueva temporalidad, con la historicidad instalada en la obra de Palacio y que pretende ser la esencia misma de la realidad social que vive. Desplazamiento y alejamiento del realismo que acentúa la asimetría.

Así la descripción del barrio de San Marcos muy cerca del surrealismo:

“De puntillas sobre la ciudad, su plano sería un cuero tendido a secar”.

Y casi la formulación de una pintura:

“como en esos paisajes nuevos: los colores claros que aproxima el objetivo voluminoso, que tienta a la presión de las manos... como este último barrio subía por la loma, la ascensión le daba más carácter de suspensibilidad: objetos colgados en las grúas de los puertos” (7).

La crítica de la captación romántica de la Ronda es demoleadora:

“Hay un indefinido sentimiento de lo anacrónico ante la amenaza de un hombre moderno que pasará haciéndose de lado para que la intimidad de las casas no manche su vestido o le deje emparedado entre pinturas de esclavos” (8).

(7) Id. p. 99.

(8) Id. p. 104.

De esta forma, y correspondiendo a la ruptura temporal, hay un alejamiento respecto de la naturaleza que sólo puede ser captada mediante una fuerte determinación subjetiva (y social):

“Nueva pesadilla de lugares nos amenaza” (9).

El resto de cuentos de Palacio tienen una inmensidad de recursos de desplazamientos topológicos que constituyen el desplazamiento temporal, y que son su real fuerza configurativa de la realidad, tal como es captada por Palacio.

Todo esto adquiere un clímax en la descripción del barrio El Placer, en donde el violento escepticismo de Palacio se conjuga con la espacialidad producida:

“Cuando la fachada está negra, por la puerta de la calle se ve una cuchillada clara en el patio fangoso. Cuchillada que es fija y certera. Desaparece y aparece, conforme la puerta trabe o vomite un hombre. Siempre hay alguien que espera las bascas de la puerta. Cuando por excepción no lo hay, debe ser dolorosa la inquietud de adentro” (10).

- C) Desplazamiento extremo, fragmentación, desconstrucción del sujeto como conciencia unificadora. **Vida del ahorcado.**

En **Vida del ahorcado** Palacio quiere escribir una “novela subjetiva”; pero dicha subjetividad está lejos de ser la subjetividad constituyente de un mundo propio, omnisciente, que se originaría a partir de sí mismo y produciría una nueva realidad, una nueva lógica, al igual que por ejemplo en **Molloy** de Beckett.

(9) Id. p. 109.

(10) Id. p. 111.

Esta subjetividad, este recorrido circular y aparentemente incoherente no remite a ninguna conciencia o subconciencia unificadora; la novela, y por qué no, la realidad misma se muestra como deshecha, desconstruida sin eje ni racionalidad, sin teoría que la justifique.

La **Vida del ahorcado** no remite precisamente a dicho sujeto constituyente sino que realiza la desconstrucción de todos los sujetos, ante la imposibilidad de ser tales, al no alcanzar la fase del espejo, y no poderse autoreconocer, y que por lo mismo en el hueco de la ausencia de esa conciencia se desliza la realidad, las percepciones, las vivencias de modo incoherente, y ya no hay hilo conductor.

Sólo queda la redonda circularidad de la novela, como un nuevo mito de Sisifo, en donde hay que vivir una y otra vez la alucinación de los días sin sentido, en un ir y venir del tiempo que no logra, a pesar de su transcurrir, significar un avance, un desarrollo, y por eso mismo la obra no puede tener un argumento formal, decir la verdad, elaborar un mensaje realista, construir un mundo de refiguración realista correspondiente a la sociedad en la que vive.

Por esto, más allá de una presentación o de una dación de forma de la totalidad o de una concepción del mundo globalizante, se muestra con toda su fuerza la fragmentación extrema que no sólo diluye la conciencia alucinada de Andrés, sino la del mismo narrador; no está en cuestión exclusivamente el ente alucinado que brota de la mano creadora, como el teniente, Débora o el propio Andrés, sino el mismo productor de la obra de arte.

En **Débora** se muestra el proceso de constitución del sujeto: El Teniente y su largo deambular por la ciudad; en **Vida del ahorcado** la desaparición de la conciencia unificadora se da y se logra mediante la ruptura de la persistencia de la memoria; lo que lleva a la fragmentación

extrema que altera la propia percepción espacial; así la imagen del cubo que aparece como en una exposición fotográfica en donde es el hombre el que se adecúa a dicho receptáculo y que remite a la propia sociedad en donde hay "un sitio para cada hombre y para cada cosa" (11).

Desde luego está inmerso aquí el cuestionamiento de la comunicación, que llega al clímax en el suicidio masivo de los estudiantes frente al profesor:

"—Hemos resuelto suicidarnos en masa porque Usted es un majadero— dijeron en coro.

"Y todos los chiquillos sacaron sus máquinas y cada uno se puso la suya en el hueco de una oreja" (12).

El hombre —el protagonista— está así incapacitado para reconocerse, para autoidentificarse; y no sabe si lo que sucede realmente está allí frente a él o por el contrario es una alucinación:

"Pero qué pasa aquí? Yo soy yo, Andrés? Estoy yo aquí, Andrés? Es una muchedumbre esta muchedumbre? Y es un hombre este hombrecillo? Eh?

"Ahora las palabras están lejanas, entrecortadas por rugidos y zumbidos. El hombrecillo habla y habla como una máquina. Me llega algo a intervalos" (13).

Más aún que Andrés, la figura de Ana sufre el embate de la desconstrucción y por eso permanece entre la realidad y la irrealidad; así, Ana aparece como una ensoñación:

"Ana, primer instante de la mañana más amarilla" (14).

(11) Pablo Palacio, *Vida del ahorcado*, Ed. El Conejo, Quito, 1984. p. 31.

(12) *Ibid.* p. 38.

(13) *Id.* p. 84.

(14) *Id.* p. 35.

Pero, a continuación el ahorcado se pregunta sobre Ana:

"Ana? No existe" (15).

Como la resaca, la presencia de Ana fluye nuevamente como imágenes que Palacio titula "Románticas":

"Hoy he encontrado los hermosos labios de Ana junto a los míos".

Y a continuación la presencia de Ana se vuelve completamente visible; más aún surge no sólo ella sino su mundo; para perder nuevamente su identidad:

"Ana no es Ana. Ana es sus amigas: aquella del lunar en la barbilla, aquella de los ojos azules, aquella de los labios carnosos y la delgada y la rubia..." (16).

Esta intermitencia de la presencia de Ana se refleja en el propio Andrés:

"No estoy aquí; he caído de nuevo en este hueco de la ausencia! Estoy como desintegrado" (17).

Y más adelante:

"Yo no soy yo. Soy lo que tú quieres. 'Andrés el sombrero', 'Andrés, el humo', 'Andrés, mi vida" (18).

Termina por producirse la cosificación del sujeto:

"Por eso yo también estoy lleno, con la tranquilidad

(15) *Id.* p. 39.

(16) *Id.* p. 53.

(17) *Id.* p. 56.

(18) *Id.* p. 57.

del mueble fino que tiene todas sus superficies lisas y sus juntas cabales, justas y completas" (19).

Este mundo estalla entonces, en una oleada de escepticismo; la vida misma se convierte en un sinsentido, en un lugar sin esperanza, sin optimismo. La vida queda reducida a la alucinación de un ahorcado. ¡Cómo no recordar a Macbeth!

Se marca la condena:

"Estás hecho de esclavo, como tu voz está hecha de sonido" (20).

Al final todo queda reducido a las sensaciones puras del ahorcado:

"La oreja sensible como una lámina metálica, como nervio vivo y descubierto, como niño presto al llanto; aguda como un hilo de aire; cercana a todo, como viento en el campo, aliento en la boca.

"El ojo, ágil como relámpago, estrella fugitiva; tanteante como el látigo; extenso, extenso, extenso.

"El tacto fino como la ruta del vuelo, doloroso como puntas de fuego, hormigueo del miedo.

"Aquí, colgado en el bosque" (21).

III. CONCLUSIONES: SOBRE LA ADSCRIPCION DE CLASE Y EL CONTENIDO IDEOLOGICO.

Adscribir una determinada obra o autor a una ideología tiene que ser fruto de una reflexión muy detenida en donde los ciclos referenciales tanto de la producción como

(19) Id. p. 57.

(20) Id. p. 34.

(21) Id. p. 67.

de los efectos de la obra de arte sean captados en la serie de mediaciones, y en toda la inmensa gama de su complejidad. Se aspira, nada más, por esto, a señalar cierta hipótesis, un camino a seguirse en la investigación y ciertas proyecciones para el análisis de la Literatura ecuatoriana.

La novela indigenista, apenas unos años posterior a Palacio, aparece a todas luces como el "modelo" del realismo al que se le puede criticar un cierto maniqueísmo, que muchas veces se intenta justificar desde el punto de vista de la ética: la necesidad de empujar la acción transformadora de la sociedad. Desde luego que la Literatura tiende a convertirse en panfletaria, que además es uno de los riesgos del relato.

Por otro lado, la obra de Palacio, referida a un mundo peculiarmente subjetivo, y que representaría el extremo opuesto del realismo indigenista, y que sería la expresión de un pensamiento pequeño-burgués que se evade de la realidad en vez de enfrentarla; y por lo mismo, aunque no se diga explícitamente, se califica de reaccionaria.

De este modo se salva como "progresista" exclusivamente el realismo indigenista. Esta hipótesis simplificadora, fruto de un pensamiento dogmático que identifica la realidad con lo inmediato y que se deriva más bien de un pensamiento empirista-positivista antes que de un verdadero análisis materialista, tiene que ser superado por cuestiones de un orden mucho más complejo.

Palacio, tanto como el realismo indigenista, funcionan como productos abstractos de la realidad; ambos señalan la realidad desde diversos ángulos que más bien tienden a ser complementarios antes que excluyentes; y que, a pesar de todo, ni el uno ni el otro son o totalmente revolucionarios o globalmente reaccionarios; por el contrario, elementos internos de ambas daciones de forma de la misma realidad, pueden no ser asimilables por la ideología dominante de la época.

Para mostrar un camino en esta dirección la pregunta substancial que subyace aquí, se refiere a la distinción entre sencillez y apariencia. Tenemos que preguntarnos cuál es la realidad que aparece reflejada miméticamente. El mundo descrito en las novelas indigenistas, es el reflejo realmente "fiel" de la sociedad? Es suficiente la descripción de determinados hechos y la trasposición más o menos fiel del lenguaje del campesino indígena para reflejar su concepción del mundo y sus intereses?

Y, por otra parte, este mundo que muestra su interior, que ha sido desconstruido en su interior más íntimo, o que es un estallido fragmentario en todo su alejamiento, desplazamiento de la realidad inmediata, cotidiana, de la más normal de las cotidianidades, está realmente alejada de la refiguración de la esencia de la realidad? La obra de Palacio no refigura, acaso, de manera más compleja y no inmediata cierta realidad, incluso en la perspectiva de más alcance?

Tanto la novela de Palacio, como la realista de la década del 30, son frutos de determinados desplazamientos-abstracciones de la realidad, que tomando elementos particulares los elevan a categoría de conformadores de un mundo propio, el de la obra de arte. Ambos son interpretaciones de la realidad, incluso el llamado ético-social inmediato del relato indigenista.

Es la sociedad de la época, la que con su peculiar conformación de clases explica tanto la fragmentación extrema de la realidad, expresada en la **Vida del ahorcado**, como la unilateralidad algo maniquea del relato indigenista, y que explica igualmente la adopción de determinadas formas para expresar dichos contenidos.

Si bien para Lukács, el carácter de refiguración de la totalidad de la realidad es un elemento fundamental del carácter estético de la obra de arte, y sobre todo de la novela, tenemos que cuestionar hasta qué punto el rea-

lismo indigenista que no representa la totalidad de la sociedad, sino que posee una doble función: descubridora-encubridora y en este sentido, se adscribe a una ideología que al mismo tiempo que devela la situación del campesino, no liga la liberación del mismo a una revolución social, y por lo mismo se puede asimilar a la ideología de una burguesía de tinte liberal o populista que busque la modernización del campo. El problema de que la burguesía no pueda cumplir con sus propias tareas democrático-burguesas, lleva a que el contenido del realismo indigenista rebase la ideología burguesa, no pueda ser absorbido, haya un excedente de significación que escapa a la clase dominante.

Pero, desde luego, el relato indigenista no agota la esencia de la realidad en dicha época; allí sólo está parte de la realidad; es, por lo mismo un mundo del cual se abstraen elementos para resaltarlos, contrastarlos y volverlos plenamente visibles, evidentes. El carácter mismo del relato, sin embargo, esconde la serie de mediaciones que lo producen, porque justamente intenta pasar por la realidad misma.

Sin embargo otras expresiones literarias que expresan situaciones diferentes, surgidas del propio vientre de la sociedad, con signos y símbolos diversos, son tan válidos como los relatos indigenistas.

Este es el caso de Palacio que en un primer momento se presenta como un punto de fuga pequeño-burgués, que se aísla de la función ética inmediata y pretende producir la Literatura a partir de sí mismo; diríamos al estilo de lo que Lukács critica en Beckett. Pero, la cuestión está en saber hasta qué punto dicho proceso de desconstrucción-reconstrucción, de la novela en **Débora** y el mundo fragmentario, incoherente, de **Vida del ahorcado** son expresión crítica de la realidad social de aquella época.

Tenemos que recordar que Palacio escribe en una

década de transición entre la fracasada revolución liberal, la imposibilidad de la constitución plena de la burguesía "democrática" y la no constitución del proletariado a nivel nacional, o apenas sus inicios. El acercamiento posterior de Palacio al socialismo significará contradictoriamente el cierre de su cielo como novelista y el paso a otra historia: la del penalista, filósofo, parlamentario... pero esa es exactamente otra historia.

Este lapso, este hueco histórico que la propia burguesía no alcanza a llenar e imponer su propio proyecto, por sus propias limitaciones y por el carácter mismo de la época: imperialista, y la no estructuración política-orgánica del proletariado son el marco de clase de Palacio.

No hay totalidad social que reflejar, que sólo puede venir dada por el proyecto histórico de una clase dada; recordemos que este período que se abre hacia 1922 y que se cierra con la revolución de mayo de 1944 es profundamente inestable: revoluciones pequeño-burguesas, dictaduras, golpes de estado. Este caos social en donde no se visualiza todavía una salida alternativa está expresado en la fragmentación de la obra de Palacio, en su lado puramente negativo, en cierta dosis considerable de escepticismo, que muestra la realidad cotidiana como lo que es: una enorme anormalidad que pasa por normalidad.

La ideología dominante de la época difícilmente puede aceptar y verse reflejada en las obras de Palacio; la burguesía ligada ideológica y orgánicamente a los terratenientes, vieron en la obra de Palacio un síntoma de disolución de las "buenas costumbres".

En la obra de Palacio no hay desde luego, una ética de claro signo positivo hay un pesimismo, un escepticismo que trata de provocar el "asco" respecto de la realidad presente para volverse crítico de ella. Es una visión negativa de la sociedad en donde todos sus valores ruedan por los suelos, y en donde una visión crítica de los mis-

mos impide su consolidación y el cierre del mundo que pretende pasar por romántico, por ordenado. La obra de Palacio es una gran tarea de disección minuciosa y dolorosa de la sociedad de su época. Palacio es un testigo de su época.

Desde luego no se oculta que hay que impedir cualquier lectura anacrónica de Palacio tratando de convertirlo en un existencialista, o intentando por otra parte, reducirla a un conflicto psicoanalítico en el mejor de los casos, y en el peor al puro producto de la sífilis; hipótesis totalmente absurda.

BIBLIOGRAFIA

Una discusión más amplia en torno al conjunto de esta problemática puede profundizarse en:

1. Lukács: *Goethe y su época*, Ed. Grijalbo, México, 1968.
Materiales sobre el realismo, Ed. Grijalbo, México, 1977.
La novela histórica, Ed. Grijalbo, México, 1976.
Realistas alemanes del siglo XIX, Ed. Grijalbo, México, 1970.
Estética, T. 1, 2, 3, 4. Ed. Grijalbo, México, 1967.
Prolegómenos a una estética marxista. Ed. Grijalbo, México, 1969.
2. G. H. R. Parkinson y otros, *G. Lukács, el hombre, su obra y sus ideas*, Ed. Grijalbo, México, 1973.
3. L. Trotski, "Sobre arte y cultura", Alianza Editorial, Madrid, 1974.
Literatura y Revolución, Juan Pablos Editor, México, 1973.
4. G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974.
5. André Breton, *El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*, Barral Editores, Barcelona, 1973.
Manifiestos del surrealismo, Ed. Guadarrama, Barcelona, 1980.
6. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
7. Roberto Fernández Retamar, *Algunos problemas teóricos de la Literatura hispanoamericana*, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1981.
8. Varios, *Literatura, ideología y lenguaje*, Ed. Grijalbo México, 1976.
9. Adolfo Sánchez V., *Estética y Marxismo*, Ed. Era, México, 1975 (recopilación).
10. Adolfo Sánchez V., *Las ideas estéticas de Marx*, Ed. Era, México, 1977.
11. G. Lukács, *Teoría de la Novela*, Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966.
12. Michel Zérafra, *Novela y sociedad*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1971.
13. C. Marx, F. Engels, *Sobre el arte*, Ed. Estudio, Buenos Aires, 1967.
14. Bertolt Brecht, *Escritos políticos y sociales*, Ed. Grijalbo, México, 1978.
15. Stefan Morawski, *Reflexiones sobre estética marxista*, Ed. Era, México, 1977.
16. W. Benjamín, *Imaginación y sociedad*, Ed. Taurus, Madrid, 1980.

Se crea Centro de Documentación en el Instituto de Investigaciones de Ciencias Técnicas.

Mediante Convenio celebrado el 24 de Enero de 1985 entre la Universidad de Cuenca y la Organización Latinoamericana de Vivienda y Desarrollo de los Asentamientos Humanos (OLAVI), se creó un Centro de Documentación especializado en vivienda popular y asentamientos urbanos, el mismo que funciona adscrito al Instituto de Investigaciones de Ciencias Técnicas de la Universidad.

Mediante el Convenio se han hecho muy importantes promociones de proyectos de investigación en tecnología apropiada, de planificación de asentamientos humanos, de elaboración de normas de vivienda popular y de cuantificación de las inversiones nacionales en vivienda. En estas actividades han tenido participación expertos de organismos internacionales de diferentes países. El Convenio tiene la duración de cuatro años, contados desde la fecha de su celebración.

Convenio de Cooperación Técnica entre el Instituto Ecuatoriano de Normalización (INEN) y la Universidad de Cuenca.

El 12 de Marzo de 1985 la Universidad de Cuenca y el Instituto Ecuatoriano de Normalización (INEN) celebraron un Convenio de Cooperación Técnica, mediante el cual participan las Facultades de Ingeniería y de Cien-

cias Químicas del Plantel en actividades relacionadas con análisis químicos, microbiológicos y físico-mecánicos de los productos que se comercializan en el Austro Ecuatoriano. El compromiso de las dos entidades tiene la duración de dos años.

Acuerdo de Cooperación Científica entre la Facultad de Ciencias Médicas, y la Dirección Provincial de Salud del Azuay.

El 20 de Junio de 1985, entre la Universidad de Cuenca y la Dirección Provincial de Salud del Azuay, se celebró un Acuerdo de Cooperación de la Facultad de Ciencias Médicas con la Institución de Salud. Mediante el documento, la antes mencionada Facultad se compromete a cumplir los siguientes objetivos:

- 1.—Fomentar y desarrollar actividades de investigación sobre los problemas de salud y enfermedad de la Provincia del Azuay.
- 2.—Organizar y desarrollar conjuntamente programas, proyectos de investigación en el área de la salud.
- 3.—Elaborar y difundir trimestral y anualmente los fenómenos de morbimortalidad de la Provincia del Azuay.
- 4.—Elaborar con la información obtenida el banco de datos de Salud que sirva a la investigación y programación.
- 5.—Fomentar la capacitación de recursos humanos de las dos Instituciones en actividades de Investigación y Estadística.

El compromiso de las dos Instituciones tiene la duración de cinco años.

Convenio de Colaboración Científica y Cultural entre la Universidad de La Habana, Cuba y la Universidad de Cuenca, Ecuador.

El 4 de Noviembre de 1985, en La Habana se suscribió el Convenio de Colaboración Científica y Cultural entre la Universidad de esa ciudad y la Universidad de Cuenca. Compareció en la celebración del Convenio el Ex-Vicerrector de nuestro Plantel, doctor Raúl Cordero Rodas y la doctora Blanca N. Gómez Trueba, Vicerrectora de la Universidad cubana. La colaboración científica de los dos Institutos de Educación Superior se viene desarrollando en los siguientes campos:

- 1.—Area Técnica, en las especialidades de Ingeniería Civil, Ingeniería Eléctrica, Ingeniería Química y Arquitectura, ejecutada por el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echevarría.
- 2.—Area Agropecuaria y Forestal, en las especialidades de Ingeniería Agronómica, Veterinaria y Zootecnia, ejecutada por el Instituto Superior de Ciencias Agropecuarias de La Habana.
- 3.—Area Social, en las especialidades de Derecho, Economía y Sociología, ejecutada por la Universidad de La Habana.
El Convenio tendrá la duración de cinco años.

Doctores Teodoro Coello Vázquez y Edgar Rodas Andrade son electos Rector y Vicerrector de la Universidad de Cuenca.

El día 13 de Diciembre de 1985, de conformidad con las normas de la Ley de Universidades y Escuelas Politécnicas del Ecuador y del Reglamento correspondiente, se llevó a efecto en todas las Facultades del Plantel la elección de Rector y Vicerrector de la Universidad de Cuenca.

El proceso se desarrolló con toda normalidad y con la concurrencia de casi la totalidad de profesores, empleados y trabajadores, y estudiantes con derecho al voto. El H. Consejo Universitario, instalado en sesión solemne en el Aula Magna realizó el escrutinio definitivo de los comicios y proclamó y posesionó como Rector al doctor Teodoro Coello Vázquez y como Vicerrector al doctor Edgar Rodas Andrade.

El doctor Coello Vázquez desempeña cátedra en la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Políticas y Sociales; fue Decano durante varios periodos consecutivos. El doctor Rodas Andrade es profesor de la Facultad de Ciencias Médicas y, hasta el momento de su elección, ejercía la Representación de la Asamblea Universitaria ante el Consejo Universitario.

Los doctores Coello y Rodas desempeñarán sus funciones durante el período legal Diciembre de 1985 a Diciembre de 1990.

Nuevo Director del Departamento Financiero de la Universidad.

El H. Consejo Universitario, en sesión de 14 de Enero de 1986, nombró para que ejerza el cargo de Director del Departamento Financiero del Plantel al señor Economista Néstor Arias Palacios. Reemplaza en estas funciones al Economista Efraín Sacoto Salazar, quien presentó su renuncia ante el máximo Organismo del Plantel.

Convenio de Cooperación entre la Universidad de Cuenca y la Comisión Ecuatoriana de Energía Atómica.

El 29 de Enero de 1986 se celebró un Convenio específico de cooperación entre la Universidad de Cuenca y la Comisión Ecuatoriana de Energía Atómica para la

Investigación y Desarrollo de Concentración Industrial de Uranio y otros metales asociados por intercambio iónico. Participa en la ejecución de este Convenio, que tiene la duración de un año, la Facultad de Ciencias Químicas del Plantel.

Universidad celebra Convenios con Institutos Cubanos.

Con ocasión del viaje del señor Rector de la Universidad, doctor Teodoro Coello Vázquez, a la República de Cuba, celebró dos importantes Convenios con Institutos de ese país.

El 30 de Enero de 1986, celebró el Convenio de Colaboración Científica y Cultural con el Instituto Superior de Ciencias Médicas de Camagüey. El ámbito del Convenio que durará hasta el año 1989 se concreta a los siguientes aspectos:

Aspectos didácticos y metodológicos de la enseñanza de la Medicina y Estomatología.

Medicina Comunitaria.

Medicina Rural.

Metodología de la Investigación.

Ortopedia, Rehabilitación y Oncología.

Especialidades de las Ciencias Básicas: Fisiología, Microbiología, Bioquímica, Virología, etc.

Investigaciones Conjuntas.

Ambas Instituciones plantean su interés en realizar investigaciones conjuntas sobre aspectos de interés mutuo, las cuales se concretarán a medida que el desarrollo futuro

de la colaboración científico-técnica establecida lo permita.

Intercambio de Bibliografía y Medios Auxiliares de Enseñanza.

En las diferentes especialidades médicas y estomatológicas se intercambiarán materiales bibliográficos para promover el mayor conocimiento y desarrollo de las relaciones entre ambos Centros sobre aspectos referidos a la Educación Médica, Investigaciones, Práctica de la Atención Médica y desarrollo de los Servicios de Salud que se produzcan en ambas Instituciones.

Se ofrecerán por ambas partes intercambio de medios auxiliares de enseñanza elaboradas en los diferentes departamentos.

El 1º de Febrero de 1986, suscribió un Segundo Convenio de Colaboración Científica y Cultural con el Instituto Superior de Ciencias Agropecuarias de La Habana, el mismo que tendrá vigencia hasta el año 1990.

Mediante el Convenio, la colaboración de los Institutos suscriptores se cumplen en los siguientes aspectos:

Pedagogía de la Educación en las Ciencias Agropecuarias.

Desarrollo de las especializaciones en las Ciencias Agropecuarias.

Organización científica del proceso docente-educativo en pre y postgrado.

Investigaciones conjuntas.

Intercambio de información científico-técnica y docente.

Nuevas autoridades de la Facultad de Ciencias Agropecuarias.

El 23 de Junio de 1986, luego de haber sido electos por la Junta de Facultad, tomaron posesión de los cargos de Decano y Subdecano de la Facultad de Ciencias Agropecuarias los distinguidos catedráticos, doctor Marco Robles López e ingeniero Franklin Santillán. Reemplazan en estas funciones a los señores ingeniero Fernando Larrea Calles y doctor Octavio Neira Pavón, quienes concluyeron los períodos para los cuales fueron elegidos.

Se adjudica equipamiento del Instituto de Computación e Informática.

Luego de verificados los trámites legales y una vez concluido el Concurso de Precios, el H. Consejo Universitario, en sesión de 5 de Agosto de 1986, adjudicó el equipamiento del Instituto de Computación e Informática de la Universidad de Cuenca a las firmas comerciales MACOSA, NCR e Importadora Comercial MIRASOL S.A. La Universidad, contando con un préstamo que le otorga el Instituto Ecuatoriano de Crédito Educativo y Becas por \$ 15.000.000,00, y con fondos de su propio Presupuesto cubrirá el valor total del equipo que es de \$ 17.000.000,00, aproximadamente. Con los modernos implementos que se incorporan a la Computación e Informática de la Universidad, se podrá servir a todas las dependencias del Plantel, así como impartir enseñanza de especialización a sus alumnos.

INDICE

8678 ✓

	Pág.
Editorial	7
<i>Adrián Carrasco V., Pablo Estrella V., María Augusta Vintimilla y Cecilia Suárez M.:</i>	
Nación, cultura nacional y literatura en el Ecuador	9
<i>Jorge Dávila Vázquez:</i>	
Introducción a la obra lírica de César Dávila Andrade	75
<i>Carlos Pérez Agusti:</i>	
Bases para una estética del cine del subdesarrollo	129
<i>Fanny Carrión de Fierro:</i>	
José de la Cuadra, el realismo mágico y la cultura hispanoamericana	139
<i>María Rosa Crespo de Pozo:</i>	
Práctica artística y producción significativa en un relato de Eliécer Cárdenas	163
<i>Antonio Sacoto:</i>	
El ensayo hispanoamericano contemporáneo	183
<i>Consuelo Navarro:</i>	
Sexo y literatura: mito y realidad	203
<i>Susana Cordero de Espinosa:</i>	
Los motivos de lo cotidiano en Levantamiento del país con textos libres y Oficios, de Julio Pazos B.	217
<i>Carlos Rojas R.:</i>	
Espacio y tiempo en Pablo Palacio	241
Crónica universitaria	263

321

8185 ✓

1743