

“El duro arte de la reducción de cabezas”: ruptura y continuidad en la literatura ecuatoriana contemporánea

Carlos Arcos Cabrera

Escritor y sociólogo. Profesor-investigador de FLACSO-Ecuador

Email: arcoscabrera@flacso.org.ec

Fecha de recepción: febrero 2006

Fecha de aceptación y versión final: abril 2006

Resumen

El artículo analiza un momento de ruptura en la historia cultural de Ecuador en los años sesenta del siglo XX, especialmente en la narrativa. Los debates y los temas ilustran no sólo lo que en aquel momento se evidenció como los límites de la novela indigenista, por la que la literatura ecuatoriana fue y es conocida, sino la relación entre la narrativa y las características específicas de la sociedad ecuatoriana y su cultura.

Palabras clave: Ecuador, literatura contemporánea, novela indigenista, *tzántzicos*, crítica, compromiso político

Abstract

This article analyzes moment of rupture in the cultural history of Ecuador (especially in narrative), during the 1960s. The debates and subjects not only illustrate the limits of the indigenist novel, by which Ecuadorian Literature was and is well-known, but also the relationship between the narrative and the specific characteristics of Ecuadorian society and culture.

Keywords: Ecuador, contemporary literature, indigenist narrative, *Tzántzicos*, critics, political engagement

La ruptura

La obra literaria de la llamada generación de los 30, en Ecuador, provocó una onda expansiva de largo alcance. En realidad definió las características básicas del campo de la producción literaria ecuatoriana y de la manera en que ésta sería conocida en América Latina y el mundo. La noción de lo clásico, de lo fundacional, para la narrativa ecuatoriana se asocia con aquella generación. Su consagración y la de sus obras llegó de la mano de una figura clave de la cultura ecuatoriana, Benjamín Carrión y de su *El nuevo relato ecuatoriano: crítica y antología*, publicado inicialmente en 1951 y en una segunda edición en 1958.

Álvaro Alemán Salvador ha destacado la doble función de Carrión en la legitimación de la narrativa de los 30 y de la construcción del canon de la literatura ecuatoriana tanto en su función de antologista, como prologuista. Para Alemán Salvador (2005:113):

“Carrión ejerció su labor desde su propio proyecto cultural. *El nuevo relato* opera así como una devastadora fuerza dialéctica: diagnóstico de una narrativa vacía o casi vacía de antecedentes valiosos, despegue de una nueva y brillante tendencia, llegada de un contexto prometedor para el futuro”.¹

La acción legitimadora la ejerció desde una posición ampliamente reconocida, desde un prestigio personal que lo ubica al lado de nombres consagrados de la cultura y de las letras latinoamericanas y españolas y, desde la posición de incitador-impulsor-constructor

1 Afirma Alemán (2005:113): “La producción de un canon literario es obra que involucra múltiples sectores y requiere de una actividad constante en varios niveles del proceso literario, desde su producción y disseminación hasta su recepción y reproducción. Carrión ocupó varios lugares en este proceso. Su más significativa contribución es la de haber sido un intermediario influyente entre la literatura impresa y los/as lectores/as con los que entró en contacto”.

del campo institucional de la cultura que la otorga el haber sido fundador y, por diversos períodos, presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Rodríguez Castelo 2005).

En los años sesenta se produce la primera insurrección contra el orden instaurado en la cultura y contra los valores políticos y estéticos expresados por la generación del 30. Fue resultado de la acción de una generación intelectual de la que participaron jóvenes poetas, narradores e intelectuales provenientes de la sociología y la filosofía, que hizo su aparición pública en aquella década. Sometió a la literatura de la época anterior, y a los intelectuales que la representaban, a una crítica radical. Fueron años particularmente ricos en términos de análisis, debate y producción, especialmente de poesía y de ensayo.² Constituyó una ruptura en varios órdenes, un reto a las bases de legitimidad de la cultura, tanto en los aspectos de concepción de la obra de arte, como a la relación entre arte y política, a la función del escritor y al contexto institucional desde el que se “producía” cultura. El campo de la cultura -y en consecuencia también el de la narrativa- se convirtió en territorio de enconada disputa.³

2 Debo señalar que he dedicado mi atención a los debates que se dieron especialmente en Quito. Esto necesariamente implica dejar fuera a debates similares desarrollados en los círculos intelectuales y literarios de Guayaquil, Cuenca y otras ciudades. He tomado un conjunto de artículos publicados entre 1962 y 1967 en las más importantes revistas culturales del período. Por razones de espacio he dejado fuera *Letras del Ecuador* publicada por la Casa de la Cultura.

3 El concepto de campo lo he tomado de Bourdieu (1995).

“El duro arte de la reducción de cabezas”

Apenas gallinazos cantores
Que juegan al amor en las alturas
Humberto Vinueza, poeta tzántzico

En contradicción o en abierta controversia con la revista *Letras del Ecuador* publicada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana (que desde la perspectiva de los jóvenes intelectuales representa la voz de la cultura oficial y que es la que circula en América Latina), se publican las revistas: *Pucuna*⁴, cuyo primer número aparece en octubre de 1962 y que será el medio a través del que se expresan los poetas del movimiento tzántzico, *Indoamérica* dirigida por Agustín Cueva y Fernando Tinajero, *La bufanda del sol*, de la que participa Alejandro Moreano y colaboradores tanto de *Pucuna* como de *Indoamérica* y, por último, *Ágora* dirigida por Vladimiro Rivas. Las tres últimas publican su primer número en 1965. No son las únicas revistas de la época pero son, sin duda, las más representativas. En las tres primeras revistas participan poetas, ensayistas y narradores con algún grado de compromiso político con los movimientos de izquierda, en tanto que en *Ágora* participa un grupo de intelectuales y poetas relacionados con el ala renovadora y progresista de la Iglesia católica.

Las revistas corrieron suertes diversas en cuanto a periodicidad y permanencia. En todo caso, fueron los medios de expresión de una generación intelectual urbana de clase media, resultado del crecimiento urbano, así como de la lenta y tardía -aunque inevitable-modernización de la sociedad ecuatoriana. Es una generación fuertemente influida por la Revolución Cubana.

4 “Pucuna” es el nombre de la cerbatana que utilizan los pueblos amazónicos para lanzar dardos envenenados. Los “tzántzicos”, a su vez, son los reductores de cabezas. En la época se los llamaba “jíbaros”.

Si la Casa de la Cultura Ecuatoriana, fundada por Benjamín Carrión en 1944, fue el escenario de consagración de autores y obras, así como de generación de políticas y de líneas de pensamiento y de debate, y *Letras del Ecuador* el medio oficial de difusión de la producción cultural, para los intelectuales que irrumpían en el escenario político cultural era el *café 77* y sus revistas los sitios de encuentro, debate y, también, consagración. No sólo se trató de un replanteamiento de las reglas de juego que normaban el campo cultural interno desde los años 30, sino una estrategia distinta de vinculación con el mundo exterior, que recurría a circuitos intelectuales y políticos diferentes a los que en especial Benjamín Carrión y la generación del 30 habían construido. Los contactos y círculos internacionales con los que interactuaban eran grupos intelectuales y de poetas que tenían posiciones similares como por ejemplo el que publicaba *El corno emplumado* en México o *El techo de la ballena* en Venezuela.

Cabe señalar sin embargo que por lo menos hasta el 67, a pesar de la posición confrontante y de ruptura que se observa en *Pucuna*, *La bufanda del sol* y en *Indoamérica* existe un flujo de contactos y no es extraño que poetas tzántzicos publiquen en *Letras del Ecuador*, o que sus libros sean editados por la Casa de la Cultura, tal es el caso de la primera edición del ensayo de Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*.

En el “Editorial” del primer número de *Pucuna* (octubre 1962) se sintetiza lo que será el proyecto político e intelectual:

“Nuestro planteamiento es de ruptura porque creemos que solamente mediante ella se puede apartar y sepultar a la blanda literatura y al arte artificioso; dejando y dando paso robusto a la auténtica expresión poética que busca recuperar este mundo mostrándolo tal como es: desnudo, trágico y a la vez alegre y esperanzado”.

La crítica operó en diversas direcciones: significó un ataque frontal contra escritores e intelectuales de la generación precedente, puso en el debate el imperativo del compromiso político del escritor; reivindicó el realismo como forma de expresión y, por último, intentó un ajuste de cuentas con la novela indigenista y con el conjunto de expresiones de lo que en aquel momento se podía englobar bajo la denominación de “cultura nacional”. En el debate destacan Francisco Proaño Arandí, que después se dedicó a la carrera diplomática y a la novela, Fernando Tinajero Villamar, filósofo de formación, Alejandro Moreano, ensayista y novelista, y Agustín Cueva, el más importante sociólogo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XX (muere en 1992). En la poesía destacan Ulises Estrella, Alfonso Murriagi, Euler Granda, Rafael Larrea, Raúl Arias y Humberto Vinuesa, entre otros (Carvajal 2005).

Los tzántzicos, el grupo de poetas que lideró aquel momento, no sólo recurrieron a la poesía, sino a una forma de expresión pública distinta, espontánea, provocadora, retadora de la “buena conciencia” de la cultura oficial.⁵ Buscaba a través de recitales y de *happenings* provocar efectos políticos y culturales; de allí la importancia que tuvieron en aquel momento como forma de expresión. Ulises Estrella (1965:11), el principal animador del movimiento, los definía como “insurrección mental y práctica contra todo el academicismo y los amplios y abstractos temas de moda”. Moreano (1965a) iba más allá: los recitales tzántzicos llevaban la intención del poeta de “sumarse al pueblo en su lucha por

encontrar la voz propia, libre, auténtica, total, en una sociedad también total y libre”.

No es difícil, desde el presente, imaginarse el efecto de este tipo de acción cultural en una ciudad y una sociedad provinciana y pacata, que vivía aún bajo la férula de un régimen tradicional basado en las haciendas, en la que el arte estaba asociado a “buen gusto”, a refinamiento, que recién iniciaba un tortuoso camino hacia la modernidad. Piénsese en el efecto que tuvo en el contexto cultural el definir como tarea de la revista *Pucuna*, “el duro arte de la reducción de cabezas” (No. 3 de julio de 1963). Para sus redactores, en el mundo de la cultura oficial existía “una majestuosa proliferación de candidatos al proceso reductivo, razón decisiva para queelijamos [...] a aquellos de mayor lustre, con lo cual reducimos de un solo golpe a éstos y a sus secuaces”.

Paradójicamente, ese número de *Pucuna* circuló el mismo mes en que las Fuerzas Armadas de Ecuador se hacían del poder e imponían una dictadura militar que gobernará hasta 1965. Aquella dictadura tuvo dos rasgos, aparentemente contradictorios: el anti-comunismo y un plan modernizador de la sociedad y del Estado. Éste último estaba amparado en la *Alianza para el Progreso*, impulsada por los EEUU, que entre otras acciones implicó poner en marcha una reforma agraria que afectó los intereses de la elite terrateniente, la promoción tardía -con relación a otros países de América Latina- de una política de industrialización para sustituir importaciones, y una reforma educativa orientada a garantizar el acceso universal y gratuito a la educación. Fue una expresión de la modernización autoritaria que años después siguieron algunos países de América Latina.

Cuando el movimiento estaba en su apogeo, Alejandro Moreano (1965b:2) fundaba su “necesidad” histórica en la degradación a la que se había sometido a la literatura, al haber-

5 Haber optado por una estrategia que va más allá del texto plantea problemas a una comprensión acabada de los tzántzicos. Como lo señala Roig (1981:43), “la historia de los discursos [...] exige una investigación de la totalidad discursiva de una sociedad determinada en un tiempo dado, hecho que obliga a ampliar el concepto mismo de ‘discurso’, reducido tradicionalmente a lo textual”.

la convertido en “diversión refinada” del señor feudal o para la pequeña burguesía, en un mecanismo de ascenso social y carrera política, “oficio para ganarse una reputación”. “Se hizo, pues, necesaria la rebelión [y] acabar con la falacia de nuestros cancilleres-poetas, cónsules-pintores, embajadores-prosistas”. La actitud tzántzica era “la impugnación absoluta de la concepción misma que sobre el arte tenía la vieja guardia literaria” (Ibíd.). Tras las palabras de Moreano se encuentran los perfiles de quienes en ese momento eran las grandes figuras intelectuales como Benjamín Carrión, Gonzalo Zaldumbide y el poeta Jorge Carrera Andrade, embajador y ministro de Educación, que tenía una posición consolidada, no sólo en el campo específico de la cultura, sino también en el campo del poder.

La reducción de cabezas no significaba sólo desbancar a la vieja generación, sino también abrir el mundo cultural local a los grandes debates que se producen en otros países de América Latina, en Europa y en los mismos Estados Unidos. Se trata, en palabras de Moreano, de “destruir el mito del patriotismo literario y el provincialismo mental” (Ibíd.). Esto explica la importancia que, especialmente en la revista *La bufanda del sol* se dio a la traducción y difusión de ensayos, poemas, reflexiones y noticias de otros ámbitos culturales.

La dura prueba del compromiso político

*Para mañana, ¡no!
hasta entonces nos habrán mutilado.
¡Tiene que ser ahora!*
Alfonso Murriaguí, 8 de julio de 1963,
Poeta Tzántzico

El compromiso político del artista y el realismo en el arte fueron dos aspectos relacionados; sin embargo, fueron tratados diferencia-

damente en el debate por Proaño Arandi, Moreano, Cueva y Tinajero. La relevancia del compromiso político del intelectual desde la perspectiva de la nueva generación de escritores, poetas e intelectuales se expresa en la que denominaron “Encuesta sobre la responsabilidad del escritor latinoamericano”, que llevó adelante la revista *La bufanda del sol*. La primera pregunta de aquella encuesta era precisamente sobre el compromiso político. Moreano, que sin ser poeta era compañero de ruta del movimiento, sostenía que el arte era una manera de vivir y que demandaba “jugarse entero en cada momento”. En cierta forma, sólo la poesía podía expresar actitud de ruptura radical, por la posibilidad no sólo de ser escrita, sino también leída frente a un público.

“Un poema -afirma Moreano en el editorial de la revista- pone en juego la totalidad vital comprometida integralmente en el cambio de todas las formas de vida, por ello [...] el poeta tzántzico es profundamente subversivo [...] La poesía es vivida, convertida en acción [...] como respuesta revolucionaria a la realidad en que está inmerso el poeta. Poesía para leerla en lugares públicos, en sindicatos, en organismos barriales, puesta en escena, dramatizada en busca del clima del contacto, de la comunicación directa con el pueblo-espectador, y en cierta manera, actor. De esta manera el poeta expresa la verdad... [la] dialéctica del cambio revolucionario de su pueblo: se convierte en su voz” (Moreano 1965a).

La ruptura de los tzántzicos, desde la perspectiva de Moreano, formaba parte de un proyecto político revolucionario que implicaba una crítica radical al conjunto de la cultura ecuatoriana. Eran dos tareas simultáneas. No existía proyecto revolucionario sin una crítica radical a la cultura.⁶ El primer aspecto, el de la litera-

6 En los sesenta, recordaba Cueva, “estábamos absolutamente convencidos de que nuestra ‘misión’ consistía en rehacer el mundo”, en tanto que en el decenio post moderno de los ochenta que “respira conservadurismo

tura comprometida con la revolución, era parte de una preocupación generalizada en América Latina (especialmente en la izquierda que vivía una fase de ascenso político, a partir del triunfo y radicalización de la Revolución Cubana) y no era nuevo en el mundo de la literatura.⁷ Probablemente lo específico de Ecuador fue la fuerte influencia del filósofo y escritor francés Jean Paul Sartre en la justificación del compromiso. Tanto en *La bufanda del sol*, como en *Indoamérica* son continuas las referencias a Sartre. Es un caso interesante de “recepción” de una obra y de un pensamiento.⁸

mo por todos los poros” la política no interesa a nadie” (1987:11).

7 Paradójicamente, la vida de Marcelo Chiriboga, el personaje inventado por Donoso y Fuentes para representar a la literatura ecuatoriana en el *boom*, transcurre en la tensión entre el compromiso político y el compromiso literario por lo menos desde la imagen que construye Donoso (ver Arcos 2005). En realidad el problema de la novela comprometida había sido planteado por Th. W. Adorno en 1954 en *La posición del narrador en la novela contemporánea* en que sostenía: “las novelas de hoy [1954], las que cuentan, aquellas en las que la subjetividad de la propia fuerza de la gravedad se convierte en su contrario, equivalen en realidad a epopeyas negativas. Son testimonios de una situación en la que el individuo se liquida a sí mismo y que se encuentra con la pre-individual que en otro tiempo pareció garantizar un mundo pleno de sentido. Estas epopeyas comparten con todo el arte actual la ambigüedad de que no les corresponde a ellas decidir si la tendencia histórica que registran es recaída en la barbarie o apuntan -pese a todo- a la realización de la humanidad, y no son pocas las que se sienten hartas cómodas en lo bárbaro. No hay obra de arte moderna que valga algo y no goce también con la disonancia y la relajación. Pero, por encarnar precisamente sin compromiso el horror y poner toda la felicidad de la contemplación en la pureza de tal expresión, tales obras de arte sirven a la libertad, a la cual únicamente traiciona la producción mediocre, pues esta no da testimonio de lo que sucedió al individuo de la era liberal. Sus productos están por encima de controversia entre el arte comprometido y *l'art pour l'art*, por encima de la alternativa entre la zoquetería del arte tendencioso y la zoquetería del placentero” (pág. 48).

8 Como lo señala Roig (1981), el de la “recepción” es un tema relevante para el análisis y comprensión de la construcción de los discursos interpretativos sobre América Latina, producido desde América Latina.

Sin embargo, en torno al compromiso no todo era consenso. En julio de 1963, Fernando Tinajero polemizaba con los tzántzicos desde las mismas páginas de *Pucuna*: cuestionaba las nociones de poeta y de compromiso. Lo hacía desde el cristianismo y afirmaba: “el verdadero poeta está más allá de las ideologías, en esa zona donde todos podemos encontrarnos como hombres sin determinaciones específicas” (1963:21).

Agustín Cueva, un año después, planteaba el tema del compromiso ya no en la poesía, sino en la novela: “sí, el compromiso es posible -afirmaba-, pero no rigurosamente necesario desde el punto de vista artístico. ¿Con qué derecho e invocando qué principio es lícito reclamarlo?”.

Cueva se responderá desde lo que denomina “la terrible realidad ecuatoriana”, donde es preciso “sin violentarlo ni pretender darle normas, recordar al artista que la respuesta al desafío de una realidad en extremo comprometida sólo puede venir de un arte comprometido” (1965e: 9).

Cabe recordar en este punto que Benjamín Carrión, sin nombrárselo, hace parte del debate. Su punto de vista sobre literatura y compromiso, expresado en numerosas ocasiones y con bastante anticipación al debate de los sesenta, parte de una crítica frontal al arte por el arte que, sin embargo, no fundamentaba la subordinación de la obra de arte a las urgencias y demandas del compromiso militante. Baste un ejemplo. Al comentar en *El nuevo ensayo* la novela de Enrique Gil Gilbert, *Nuestro pan*, luego de calificarla como “grande”, señalaba: “pero se siente una distonía la final. Un cierto acomodo del escritor al militante político, con una muy clara subordinación de aquel” (1958:99).

El realismo, como perspectiva de construcción de la narrativa y del arte, también fue tema de debate. Tempranamente, Agustín Cueva estableció una distancia crítica frente a las posturas más radicales, especialmente en la

crítica que hace del concepto de realismo en Luckacs. Cueva concluye destacando la necesidad de un “relativismo crítico que tuviese en cuenta la problemática peculiar de cada arte y género literario, así como la singularidad de sus relaciones con el contexto histórico-social.” (1965d:13)⁹.

La revista *Ágora*, que agrupaba a quienes defendían el “artepurismo” y que se definía como “una revista literaria”, expuso su punto de vista en un editorial titulado *Autojustificación*:

“Misión fundamental de la revista es trabajar por la reivindicación de la palabra; trabajar porque el escritor desempeñe y cumpla su papel con honradez: la función primordial del escritor es dominar su instrumento (lo demás vendrá por añadidura)... Los charlatanes, sabemos, se reúnen en la plaza pública y allí el pensamiento es más caótico que en ninguna otra parte” (1965:3).

Años después, en abril de 1967, Diego Araujo -uno de los redactores de *Ágora*- retomará el tema en un artículo titulado “Arte puro y arte comprometido”. Fue una de las últimas intervenciones en la polémica.

El debate no se saldó sino en la práctica. Buena parte de los intelectuales y críticos, así como los poetas (no todos) que de una u otra forma estuvieron ligados al movimiento cultural de la época, optaron por la militancia política, principalmente en el naciente Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, de orientación maoísta, en organizaciones socialistas o de tendencia guevarista. Por otra parte, la actitud militante se convirtió en un criterio clave para juzgar la calidad

literaria y derivó en lo que A. Cueva denominó el “polpotismo cultural”.

El parricidio

es duro realmente

ser rebelde

Rafael Larrea, poeta tzántzico

El aspecto más novedoso de la polémica y que hace de ese momento de ruptura algo cargado de simbolismo es el posicionamiento crítico que en ese momento se construye frente al conjunto de la generación del 30, y en particular frente a la novela indigenista. Es un movimiento que apunta en varias direcciones. Una de ellas es la comprensión del entorno social y cultural en el que se produce la literatura y en particular la novela indigenista. La otra es la afirmación del corte radical con la generación anterior: el parricidio.

Agustín Cueva (1965a) hizo una primera aproximación explicativa en términos del complejo vínculo entre literatura, arte y mestizaje en el primer número de *Indoamérica*. Luego, en el segundo número, analizó específicamente la novela indígena (Cueva 1965b). En “La encrucijada de la cultura ecuatoriana” Cueva (1965a) apunta a la barrera entre los intelectuales y las masas debido al bajo nivel cultural de éstas, que afecta las formas de expresión. Es, decía, “un problema de orden social y que reclama una respuesta social”. Desde la perspectiva específica de la literatura el mayor problema era “encontrar la manera de expresar lo que vemos y sentimos” (Cueva 1965a:8). En el número siguiente de *Indoamérica*, Cueva (1965b) afronta directamente los problemas de la novela indigenista y en especial de la obra de Icaza. Cueva parte de un supuesto: el surgimiento de la novela coincide históricamente con el advenimiento del capitalismo, que por primera vez forma una “totalidad social”, el ámbito en el que

9 Otros artículos sobre el tema son: “Algo sobre el realismo mágico” de Francisco Proaño Arandi en *La bufanda del sol* N° 2, 1965, Quito; “Dos palabras sobre el artepurismo” de Fernando Tinajero en *Indoamérica*, Vol. I, N° 3, mayo-junio 1965, Quito; “Movilizarse por la literatura” de Alejandro Moreano, publicada en *Indoamérica*, Vol. I, N° 2, marzo-abril 1965, Quito.

puede florecer la novela. En Ecuador, sin embargo, la implantación del capitalismo ha sido parcial y no “ha logrado hacer de nuestra sociedad una totalidad en sentido pleno”. No se ha podido eliminar la “presencia continuada” de dos culturas, resultado de la colonización, especialmente en la Sierra. La división de clases propia del capitalismo se sobrepuso a la histórica división cultural. Este hecho tiene una consecuencia de profunda trascendencia en la percepción de unos y otros: “los miembros del uno (de los grupos culturales) ven a los del otro como elementos poco diferentes entre sí”. Es de mayor peso la visión que el grupo cultural dominante tiene del indio -para usar los mismos términos de Cueva-; la misma denominación “indio” elimina las diferencias, anula las singularidades, aplasta al indio, “fijándole en la mente de los otros más como miembro de una especie que como individuo”. Esta situación de extrañamiento entre uno y otro grupo cultural y de dominación que elimina toda individualidad, crea un problema estructural a la narrativa, el de la externalidad del narrador.

Este es -a juicio de Cueva- el principal problema de la narrativa indigenista. De allí la “notoria dificultad del novelista de penetrar en el para sí ajeno [el indígena], es decir, captar a cabalidad la idea que del mundo en que viven, tienen los personajes indios” (Cueva 1965b). Ni la palabra, ni la creatividad, ni la sensibilidad del narrador pueden superar las duras e infranqueables barreras construidas sobre la dominación cultural y el racismo. Esta externalidad, que caracteriza la estructura de la narrativa indigenista, es una réplica de lo que acontece en la sociedad y obliga a que el narrador tenga que reconstruir voces, la de los indios, que le están vedadas, que pueden ser más o menos veraces, más o menos auténticas, pero que mantendrán una distancia insuperable con la subjetividad del otro, de ese extraño. En consecuencia, la novela indigenista, en su propuesta estética,

no pudo ir más allá de lo que los límites impuestos por las relaciones sociales entre las dos culturas.

En la perspectiva de Agustín Cueva (algo que no sucede necesariamente en la literatura de la Costa ecuatoriana, donde las relaciones sociales son distintas) la novela indigenista “es una literatura que *mira* a los personajes autóctonos, es decir: que les es *exterior*. En ellos, más que encontrar otro yo actual, el relatista intuye un alter ego potencial” (Ibíd.). No es una literatura “comprensiva, sino una literatura explicativa [...] no ha querido comprender al patrón ni ponerse en el lugar del peón indio, sino explicar sus mutuas relaciones. Es más que nada una literatura de acción” (Ibíd.:117). Es un intento que no logra romper la función que el castellano como lengua y la palabra escrita como forma de expresión juegan en la relación de dominación y que, al hacer a los indios personajes desde la perspectiva de la cultura dominante, se traba inevitablemente en una modalidad de intermediación ventrílocua. Esta, al decir de Andrés Guerrero, permite “no solo poner en español el lenguaje de los indígenas, sino en el código de funcionamiento que la representación ciudadana establece, para que pueda canalizarse en lo público estatal” (1997). La diferencia en esta modalidad de ventriloquia es que da voz y vida al indio en el seno de la escritura; en el más lejano y adverso de los mundos, un mundo de símbolos que incluso lleva en sí la sentencia de muerte que se desata sobre Atahualpa cuando arroja el primer libro al suelo, la Biblia, que el cura Valverde le entrega. El arte narrativo no puede, en un acto de transubstanciación, dar vida a la subjetividad indígena, sin falsearla.

Cueva destaca un aspecto clave de la novela indigenista. El acto mismo de haber intentado dar voz a los indios en el seno de la cultura dominada por la lengua escrita era un mérito, particularmente en el caso de Icaza. Esto implicó una ruptura. Al respecto -afirma

Cueva 1965b- “el estilo de Icaza es todo lo contrario de lo que por estilo literario entendíase hasta entonces en Ecuador”, y -parafraseando a Roland Barthes- señala que es un “grado cero de la escritura”. La obra de Icaza es en consecuencia un acto fundacional de la narrativa moderna. Es más, al decir de Cueva, “el indigenismo de Icaza, aun en lo que se ha dado en llamar sus ‘defectos’ es un reflejo de la realidad. Literariamente, tiene el enorme mérito de haber sabido encontrar una forma de expresión muy adecuada al fondo”.

El agotamiento del indigenismo obedecía, en esta perspectiva, a que “al ser una literatura de tipos sociales en situaciones típicas, éstos y éstas no podían multiplicarse al infinito”. En otros términos, el indigenismo en el caso de Icaza se desplegó hasta el límite de sus propias posibilidades. La exterioridad frente a los sujetos y especialmente frente a los indios fue barrera infranqueable. ¿Qué sucedió entonces? Cueva insinuará una respuesta: el fracaso de un proceso amplio de mestizaje y la existencia de grandes grupos marginales planteaban “graves problemas aún para la literatura”. La literatura no podía ser una literatura indígena. Discrepa con Mariátegui, que sostenía que la literatura indígena llegaría a su tiempo. “Me temo que nunca venga” afirma Cueva:

“Los indígenas estarán en capacidad de producir una literatura cuando hayan alcanzado un cierto nivel cultural. Pero ese nivel que tienen que *alcanzar* no es precisamente indígena. Es mestizo. ¡Y que no se diga que después de seis años de estudios secundarios en los que estará en diario contacto con la perceptiva española y unas cuantas literaturas extranjeras, el alma indígena, la auténtica sensibilidad nativa, seguirá siendo como antes...!” (Cueva 1965b).

Tengo la impresión que Cueva, al escribir estas palabras, pensaba en la narrativa, antes que en la poesía. En todo caso, es preciso subrayar el escepticismo sobre la posibilidad

de que los indios, a través de un proceso de endogenación creativa del lenguaje y de las formas de representación de la cultura dominante, crearan su propia literatura y que la expresaran ya no como relato oral sino como texto escrito.¹⁰

El destino de la novela como forma específica de construcción y superación de sus límites, en el caso de Ecuador, debía enfrentarse con el complejo proceso de constitución de una cultura mestiza y, en consecuencia, estaba más allá del acto propio de la creación artística. En “Mito y verdad de la cultura mestiza”, Cueva afirma que “hay razones para poner en duda la consistencia de ese mestizaje cultural que en el momento actual es más bien una expectativa, una posibilidad” (1965c). Es una reflexión de mediados de los sesenta, tardía si se lo compara con lo que acontecía en otros países de América Latina, pero profundamente actual en el caso de Ecuador, pues el crucial problema de la construcción estatal nacional permanecía irresuelto.

En este campo, la perspectiva de A. Cueva era de un pesimismo trágico. En este punto se distancia radicalmente del optimismo de B. Carrión y de su proyecto de construcción cultural de la patria. Para Cueva, la clase media, que era el resultado histórico de la modernidad y que podía representar de mejor forma una cultura mestiza, carecía de autenticidad.¹¹ No había podido superar el pecado original de la Conquista. En ese contexto, el lenguaje no se constituyó para describir o desnudar la realidad sino como “lenguaje-ablución”. Afirma Cueva:

“Diríase que el lenguaje está condenado a pasar siempre por encima de la realidad, a

10 Remito al análisis de Arturo Andrés Roig (1981) sobre los temas de endogenación en los procesos de recepción cultural.

11 Para un recorrido de la posición de Agustín Cueva sobre el mestizaje puede leerse L. Berrizuela y O. Ospina (2006).

permitir que entre ésta y él se forme, indefectiblemente, una capa vaporosa, hecha de aquel material nacional que gracias a una hábil acrobacia lingüística ha venido a llamarse cultura” (1965c:295).

En este contexto, ¿cuáles eran las posibilidades de una narrativa que partiendo del “grado cero de la escritura” (Icaza) y del reconocimiento de los límites más allá de los cuales no podía ir la novela indigenista, sentara las bases de una nueva literatura? ¿Cómo saltar por sobre las barreras de una escisión histórica que marcaba el carácter de la sociedad y la función del escritor y, en ese salto, simultáneamente, redescubrir la función desacralizada del lenguaje? Cueva intuyó con descarnada lucidez las complejas tareas de la literatura ecuatoriana.

El debate continuó. Se sumaron otros análisis que, con diversos énfasis, también intentaron ajustar cuentas con la literatura indigenista. Analicemos los puntos de vista de Alejandro Moreano y Francisco Proaño Arandi. El editorial del primer número de *La bufanda del sol*, firmado por Alejandro Moreano (1965a), parte de la constatación del “fracaso de la fusión dialéctica de las aportaciones hispánicas y aborígenes”. Las relaciones entre la cultura hispánica e indígena no dieron por resultado el mestizaje sino “masas indígenas sin proyección sociocultural y un elemento mestizo híbrido que no ha tipificado su expresión, que no ha plasmado una concepción vital de sí mismo y de su circunstancia, una forma de ver, pensar y sentir el mundo. En definitiva la ausencia de una auténtica cultura” (Moreano 1965a). El camino no iba por “revivificar” el pasado precolombino, pues “pretender una sedimentación folklórica violentando la historia es un absurdo una regresión”. La única opción es a juicio de Moreano el compromiso revolucionario, “transformarse en vidente, y aportar en su indisoluble unidad escritor-hombre al hecho revolucionario, al futuro vislumbrado.”

(1965: 2). En síntesis, la ausencia de una auténtica cultura no se enfrenta en el terreno de la cultura, sino en el de la revolución.

Francisco Proaño (1965a), en el número inicial de *La bufanda del sol*, reconoce la importancia de la literatura de los años treinta, sin embargo, dice, sus avances no desembocaron en “una auténtica novelística ecuatoriana”. La razón principal es que “se trataba sólo de un realismo de problemática social, y no propiamente realismo social, esto es expresión sustantiva y completa de la realidad nacional” (1965a:9-10). Lo que había sido el aspecto clave de su novedad se convierte, a los ojos de Proaño, en causa de su invalidez. Define a la literatura de los treinta como “de protesta y denuncia, centrada en parcialidades o grupos étnicos distintos: el indio, el montuvio, el negro. Evidentemente, este realismo de problemática social no tiene ya vigencia”. *Huasipungo*, la novela de Icaza, “agotó las posibilidades”. En consecuencia:

“no más indios, cholos, montuvios en abstracto, como problemas sociales; es necesario apuntar [...] a la creación de tipos humanos, de personajes y situaciones auténticamente representativos. Es necesario encontrar un arte que refleje de modo real la exacta verdad de nuestro conglomerado, debe encaminarse a la expresión de lo que constituye su verdadero núcleo humano, su realidad étnica más valedera y auténtica, esto es el mestizo...” (Proaño 1965a).¹²

Es evidente que había no una sino dos contradicciones no resueltas. Por un lado, si para Moreano, al igual que para Cueva, el mestizaje era un proceso fallido, para Proaño, el mestizo -el mestizaje- expresaba el “verdadero núcleo humano” de la cultura. Además, la novela ecuatoriana debía mirar ese “verdade-

12 He mantenido la forma de escribir “montuvio” en la tradición literaria ecuatoriana a pesar de que el Diccionario de la Real Academia Española reconoce únicamente la palabra “montubio”.

ro núcleo humano”. Y en esto Proaño Arandi no hacía sino seguir la ruta argumental inaugurada por B. Carrión (Rodríguez Castelo 2005). Pero, ¿acaso no lo había hecho ya el mismo Icaza en *El chulla Romero y Flores*? Allí destacaba el irreconciliable conflicto entre sus herencias hispanas e indígenas que caracteriza al cholo, al mestizo.

Proaño Arandi (1965b) tratará nuevamente el tema en el número siguiente de *La bufanda del sol*, en un intento por diferenciar el “realismo mágico” de una literatura “puramente folklórica”. Desde la perspectiva de Proaño, la literatura folklórica es un “juego de artificio en que se juzga la mística indígena del periodo pre-colombino como válida para la sensibilidad y el inventar del americano moderno”. Proaño va más allá y afirma que

“los verdaderos protagonistas (del relato ecuatoriano) vienen a ser el paisaje, la miseria o el hambre, siendo palpable la ausencia de personajes, de hombre de carne y hueso [...] Falta en el panorama del relato nacional una verdadera preocupación por lo que es el ‘hombre’, una mayor meditación y un detenerse más hondo en los muchos caminos que supone el descubrimiento de nuestras historias profundas, de nuestro subconsciente. Aquí precisamente una de las causas por las cuales se trata de una literatura, y esto incluso en el caso de la novela indigenista, de cenáculo y para clases medianamente cultas, sin proyección en las masas, sin raigambre ni trascendencia popular... una literatura de ningún modo movilizadora, ni liberadora” (1965b:20).

En la perspectiva que dan cuarenta años de distancia del momento en que se escribieron estas palabras es evidente, por un lado, que Proaño asumía el punto de vista de una modernidad que no admitía otras sensibilidades y, por otro, una perspectiva literaria que al descubrir los aspectos subjetivos del hombre, las historias profundas del subconsciente acercaría la literatura a las masas, “convirtiéndola en movilizadora y liberadora”. La solu-

ción no tiene lógica y lo que nos descubre es la tensión que críticos como Proaño viven internamente. ¿Podía una literatura más compleja que la de denuncia, que recuperara los complejos conflictos de la subjetividad moderna, romper el cerco de las clases “pseudo-cultas” y llegar a las masas? Compleja tarea si a esta se añade el imperativo histórico de liquidar el “lenguaje-ablución”. Son los retos que se planteaban a los hombres y mujeres de una sociedad que lenta y fatigosamente se abría un espacio más allá de la hacienda y que comenzaba a fluir en el mundo urbano.

Final

Nos dijeron que todo era posible

Alfonso Murriagui, poeta tzántzico

La sustentación más acabada de la necesidad de la ruptura la dio Fernando Tinajero en un artículo titulado “El parricidio intelectual”, publicado en *Indoamérica* en 1966. Es un artículo que destaca por sobre cualquiera escrito en aquellos años, aún por encima de los incisivos y lúcidos artículo de Agustín Cueva. Tinajero puso sobre sus espaldas, las de un filósofo no marxista, ni sartreano, la dura tarea de fundamentar lo que aquella generación denominó “parricidio”. ¡Tamaño responsabilidad! Como lo señala Tinajero, fue Alejandro Moreano en un cruce de opiniones con Mauricio de la Selva (1965:46) quien recurrió por primera vez a la imagen de parricidio, para expresar la idea de una ruptura generacional con el pasado. Sin embargo, es Tinajero el que asume la sustentación de aquella tesis. Al igual que Cueva y a diferencia de Benjamín Carrión, Tinajero parte de un supuesto de que el mestizaje era un proceso frustrado, no sólo inconcluso sino “imposible”. Las condiciones de la sociedad ecuatoriana de la época y la estructura de clase lo hacían inviable.

Esta es una constatación clave, a la que se añade una segunda: si bien la literatura de los 30 fue una expresión de una toma de conciencia de la situación de la sociedad ecuatoriana y en consecuencia una innovación, un acto de fundación, la situación social no había cambiado desde aquellos años. Afirma Tinajero: “los mismos defectos que condenaban los escritores de la década del 30 son los que nos espantan y nos llenan de indignación” (1966:404). La elite cultural ecuatoriana había innovado el campo de la cultura, pero había sido incapaz de transformar la realidad, y no habían podido “encarnar en hecho sus ideas... no hicieron nada” para modificar la situación. La alternativa frente a ese fracaso histórico era el “parricidio”. Había que volverse contra el pasado, y eso significaba “asesinar a nuestros predecesores y asesinarlos sin piedad (y) asumiendo todo el peso de nuestra ingratitud nos volvemos parricidas” (Ibíd.). El parricidio tenía implicaciones, representaba una maldición, significaba “quedar inertes y desvalidos, huérfanos de toda tradición, abandonados a nuestra propia suerte” (Ibíd.). No era una falta de reconocimiento de los méritos literarios de la generación del 30 lo que justificaba el parricidio, sino el fracaso histórico de una generación que fue incapaz de cambiar la realidad del Ecuador en 1925 durante la llamada la Revolución Juliana, y tampoco en 1944 durante La Gloriosa.¹³

Tinajero concluirá con la formulación de una especie de compromiso generacional. Afirmará: “si por un falso amor al pasado o por un farisaico respeto a las tradiciones renunciamos ahora a llevar adelante este parricidio intelectual que, evidentemente, es el único medio de cumplir nuestra responsabilidad histórica, fracasaremos como pueblo y

como generación” (1966:410). Es difícil, más aún desde el presente, comentar o emitir un juicio sobre estas palabras. Tinajero señalaba el derrotero de toda una generación.

Diez años después de los debates reseñados en este artículo, en 1976, Fernando Tinajero publicó la novela *El desencuentro*, en donde dio cuenta de lo que aconteció con aquella generación. Lo hizo con la misma lucidez que se encuentra en su justificación del parricidio. Sin embargo, lo hizo desde el escepticismo. *El desencuentro* no fue la novela de masas, ni el *best seller* de la clase media que, por lo demás, había comenzado a beneficiarse de la bonaza económica resultante de la exportación de petróleo. Es la novela moderna cuyo nacimiento exigía toda una generación. Su nacimiento fue en medio del vacío, de un momento en que mirar al pasado, como casi siempre sucede, era desagradable, especialmente cuando no hay nada de qué vanagloriarse. Tinajero escribió para su generación, para la del parricidio. Rendía cuentas de un fallido intento de ruptura con una tradición política, intelectual y artística, la de los treinta. La ruptura de la ruptura.

La novela de Tinajero fue un logrado homenaje a una generación sin héroes que sacrificó la construcción de la palabra por una revolución que no se dio. Fueron otras fuerzas las que dieron cuenta del viejo Ecuador. En los entretelones del desencuentro entre los sueños y la realidad se tejió una historia triste, desencantada, que en determinados momentos es de una ironía que hace de los hechos narrados algo próximo a una tomadura de pelo, como el episodio del fallido intento de hacer estallar una bomba en el ministerio de Educación. Es también un duro juicio sobre su generación. Se adelanta con años a los temas y reflexiones que tocará José Donoso en *El jardín de al lado*, con una gran diferencia. Mientras en Donoso el conflicto entre la escritura y la política es tamizado por la posible consagración en el *boom*, en la

¹³ La tesis fue retomada a fines de los sesenta por Antonio García en su libro *Sociología de la novela indigenista en Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1969*.

novela de Tinajero es la desnuda realidad de una época, de un grupo social, de los intelectuales y escritores ecuatorianos sin consagración posible, sin perspectiva, sin futuro. Fue el medio para la reconstrucción de la subjetividad, de los dilemas morales y de las opciones políticas y éticas que caracterizaron a una vanguardia en un momento determinado. En la novela, uno de sus personajes, Efraín, quema sus poemas para incorporarse a las guerrillas, como quien quema las naves que le garantizaban un posible retorno, “porque sólo de ese modo se podía devolver a las palabras su valor verdadero...”. Representa el espíritu de la época. En Tinajero, el lenguaje ya no es lenguaje-ablución, ni el de denuncia.

Las utopías políticas de los sesenta se extinguieron. Sin embargo, la ruptura provocada por la acción de aquella generación tuvo efecto en varios órdenes: la noción de “nosotros”, desde la cual se escribía y desde la cual Benjamín Carrión construyó un proyecto cultural, dejó de estar vinculada a la noción de patria, y pasó a asociarse a la de clase social, ni siquiera a la de pueblo, sino a la de masas revolucionarias; igualmente, los criterios de legitimidad se trasladaron de la consagración en el terreno “oficial” de la cultura hacia el compromiso político y la entrega revolucionaria; la insurrección frente al orden se convirtió en un valor en sí mismo y de allí la necesidad de quiebre radical con el pasado y el salto sin retorno del parricidio.

Ecuador es una sociedad que descubrió en 1990, como resultado directo del movimiento indígena, que varias sociedades y varias culturas existían en su interior. Una sociedad que enterró la historia de la nación unitaria de nacimiento, planteó el reto no resuelto aún de la plurinacionalidad y zanjó en el terreno de la historia, no necesariamente en el de la cultura, el complejo asunto del mestizaje no resuelto; un mestizaje en el que, por lo demás, Cueva -en sus escritos iniciales- fundamentó los límites de la novela indigenista y

lo que llamó la inautenticidad de la cultura ecuatoriana.

Bibliografía

- Adorno, Teodoro, 1954, “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas sobre literatura*, Obra completa 11, AKAL, Madrid.
- Ágora, 1965, “Autojustificación”, editorial, *Ágora*, revista literaria bimestral, mayo, Quito.
- Alemán, Álvaro, 2005, “Benjamín Carrión en el proceso de formación del canon ecuatoriano” en *Relincidencias. Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*, Año III- No. 3.
- Araujo, Diego, 1967, “Arte puro y arte comprometido”, en *Ágora* No. 7, abril 1967, Quito.
- Arcos, Carlos, 2005, “La literatura invisible II”, en *El Búho* No. 13, julio-septiembre, Quito.
- Berrizuela, L., y Ospina, O., 2006, “Breve introducción a la obra ensayística y al pensamiento de Agustín Cueva”, FLACSO-Ecuador, Quito (Inédito).
- Bourdieu, Pierre, 1995, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.
- Carrión Benjamín, 1951, *El nuevo relato ecuatoriano: crítica y antología*, Editorial de la Casa de la Cultura, Quito.
- Carvajal, Iván, 2005, “Los tzántzicos, nuestros detectives salvajes”, en *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*, Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito.
- Cueva, Agustín, 1965a, “La encrucijada de la cultura ecuatoriana”, en *Indoamérica* No. 1, enero-febrero, Quito.
- , 1965b, “Reflexiones sobre la novela indigenista”, en *Indoamérica* No. 2, marzo-abril, Quito.

- , 1965c, “Mito y verdad de la cultura mestiza”, en *Indoamérica* No. 4-5, julio-diciembre, Quito.
- , 1965d, “Luckacs y el problema del realismo”, en *La bufanda del sol* No. 2, Quito.
- , 1965e, “Tendencia artística y compromiso”, en *Pucuna* No. 5, agosto, Quito.
- , 1987 [1967], *Entre la ira y la esperanza*, Planeta, Quito.
- De la Selva, Mauricio, 1965, “Asteriscos”, en *La bufanda del sol* No. 2, noviembre, Quito.
- Estrella Ulises, 1965, “Los hapennings: qué hacen, quiénes son”, en *La bufanda del sol* No. 1, junio, Quito.
- García, Antonio, 1969, *Sociología de la novela indigenista en Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- Guerrero, Andrés, 1997, “Se ha roto las formas ventrílocuas de representación. Entrevista realizada por Felipe Burbano de Lara”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* No. 1. Flacso-Ecuador, Quito.
- Moreano, Alejandro, 1965a, “Editorial”, en *La bufanda del sol* No.1, junio, Quito.
- , 1965b, “Los presentes. Tzántzicos”, en *La bufanda del sol* No. 2, Quito.
- , 1965c, “Movilizarse por la literatura” en *Indoamérica* N° 2, marzo-abril 1965, Quito.
- Proaño Arandi, Francisco, 1965a, “Ecuador”, en *La bufanda del sol* No.1, junio, Quito.
- , 1965b, “Algo sobre el realismo mágico”, en *La bufanda del sol* No.2, Quito.
- Rodríguez Castelo, Hernán, 2005, “Relectura de Benjamín Carrión de y en los artículos publicados”, en *Relincidencias. Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*, Año III- No. 3, Quito.
- Roig, Andrés, 1981, “La historia del ‘nosotros’ y de lo ‘nuestro’”, en *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, FCE, México.
- Tinajero Villamar, Fernando, 1963, “Condición del poeta”, en *Pucuna* No. 3, julio, Quito.
- , 1965, “Dos palabras sobre el artepurismo” en *Indoamérica* No. 3, mayo-junio, Quito.
- , 1966, “El parricidio intelectual”, en *Indoamérica* No. 6, enero-mayo, Quito.
- , 1983, *El desencuentro*, Editorial El Conejo, Quito.